

MONTREZ L'ÂME

*LECTURE DU PHÈDRE
DE PLATON*

Anca Vasiliu



PHILOSOPHIES

À l'instar du *Phèdre*, cette étude se présente comme un livre ouvert. En scrutant les détails jusqu'à la fugacité même des impressions produites, en descendant en même temps au plus profond des eaux vives qui sont les sources de Platon, on s'approche autant que possible du cœur du Dialogue, tout en préservant son intimité secrète et en affrontant à nos risques la fascination qu'il exerce.

Ce livre poursuit une idée mais se garde d'en faire la clef du *Phèdre*. Le Dialogue met en scène Socrate dans le rôle de ce qu'une âme singulière peut donner de mieux : se montrer à travers son discours en faisant corps commun avec lui pour prévenir l'égarément de l'animé et écarter le danger de l'oubli. Socrate montre ainsi le chemin par lequel le *logos* dont l'âme est pourvue conduit chaque vivant à reconnaître que le lieu dans lequel il se meut est divin, et que le vivant porte en lui la puissance entière de ce lieu unique avec lequel il s'identifie et dans lequel il vit en même temps. Platon appelle cette leçon une initiation à la philosophie. Pour nous, cette philosophie de la connaissance immanente à l'âme est la première des métaphysiques.

Anca Vasiliu est directrice de recherche au CNRS et membre du Centre Léon Robin de recherches sur la pensée antique de Sorbonne Université. Elle a publié plusieurs ouvrages consacrés à la philosophie grecque classique et tardive, parmi lesquels : *Dire et voir. La parole visible du Sophiste* (Paris, Vrin 2008), *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens* (Paris, PUF, 2010), *Image de soi dans l'Antiquité tardive* (Paris, Vrin 2012), *Divines techniques. Arts et langage homérique à la fin de l'Antiquité* (Paris, Classiques Garnier, 2016), *Penser Dieu. Noétique et métaphysique dans l'Antiquité tardive* (Paris, Vrin, 2018).

MONTREER L'ÂME

Collection « Philosophies »
dirigée par Marwan Rashed

série « Histoire des philosophies »

Malebranche. Mathématiques et philosophie
Claire Schwartz

La Jeune Fille et la Sphère. Études sur Empédocle
Marwan Rashed

série « Philosophie contemporaine »

Les Arts et les Images. Dialogues avec Dominic McIver Lopes
Laure Blanc-Benon (dir.)

Le Monde en projets. Une lecture de la théorie des symboles de Nelson Goodman
Alexis Anne-Braun

MONTREZ L'ÂME

*LECTURE DU PHÈDRE
DE PLATON*

Anca Vasiliu

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université.

Sorbonne Université Presses est un service
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

ISBN de ce PDF : 979-10-231-1792-9

© Sorbonne Université Presses, 2026

ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0669-5

© Sorbonne Université Presses, 2021

Mise en page : Emmanuel Marc Dubois (Issigeac)/3d2s (Paris)

Image de frontispice page 8 : © Muséum national d'Histoire naturelle,
Dist. Rmn-Grand Palais / image du MNHN, bibliothèque centrale

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Aux âmes rayonnantes de mes parents



Vitex sive Agnus min. folijs angustissimis.
H. R. Par.

Vitex agnus-castus albidus. Serot.

Gattilier Agneau-chaste (blanc)
(*Vitex sive Agnus min. folijs angustissimis*, H. R. Par.)
dans Robert Nicolas, collection des Vélins du Roi, portefeuille 18,
Plantes, folio 63, Paris, Muséum national d'histoire naturelle (MNHN),
bibliothèque centrale, xvii^e siècle

MISE EN CONDITION

Au centre de cette étude se trouve l'œuvre elle-même. Comment se présente-t-elle, comment est-elle faite ? Pourquoi Platon a-t-il choisi de composer le Dialogue qui porte le nom de Phèdre, l'un des deux acteurs de la pièce, de manière à singulariser ce texte par une mise en scène dont les traits sensibles sont frappants dès le premier abord ? En essayant de comprendre au détail près le choix de plusieurs genres de langage et la structure formelle du Dialogue, trouve-t-on un accès à son dessein conceptuel au sujet de l'âme, si c'est bien à la saisie de celle-ci que ce texte est consacré ? Ou sommes-nous obligés de soumettre notre lecture au crible de l'une ou l'autre des filières d'accès constituées par l'immense héritage de ce Dialogue, comme si le chemin direct était obstrué depuis des lustres ? Nous lisons aujourd'hui *notre Phèdre* et, pour peu que nous soyons attentifs à sa lettre et suffisamment cultivés en matière de pensée classique pour lui poser des questions légitimes, le texte nous révèle ce que nous cherchons : l'âme, le beau, l'amour, l'accès aux Formes, le langage, l'inspiration, la réminiscence, la philosophie. Mais le *Phèdre* ne se contente pas de répondre à nos questions en nous dévoilant par là à nous-mêmes. Le Dialogue a un pouvoir que notre lecture libère d'emblée : le *Phèdre* fascine. Il semble conçu pour fasciner son lecteur en produisant sur lui l'effet même dont il rappelle dès le départ l'histoire, celle d'un enlèvement.

À quoi tient le miracle qui se dégage de cette œuvre lointaine ? Nous touche-t-elle au point de nous fasciner parce que nous pouvons la lire *comme si nous étions*, en ayant encore sous nos yeux les lieux évoqués et dans l'oreille les leçons d'une sagesse simple et pérenne, assortie de quelques conseils pour le bon usage de la dialectique, l'art classique de la philosophie ? Rien de plus faux que cette réduction. Ou bien le miracle provient-il de la possibilité d'une herméneutique infinie de ce texte ? Le Dialogue se prête admirablement à une lecture attentive aux détails d'articulation et aux références qui affleurent à peine, plus qu'aux aspects

qui se découvrent d'emblée. On peut scruter ses ressorts comme on scrute le mécanisme d'un ouvrage complexe et pénétrer ainsi dans son univers de paroles et d'idées en sachant qu'ici rien n'est de trop et que tout revêt donc un sens, apparences étonnamment anodines, inexplicables redites ou perspectives vertigineuses qui déchirent le cadre pour y installer d'abyssales fictions. Mais on ne tient toujours pas cette œuvre, car elle nous demande plus qu'un ouvrage d'art qui, réalisé avec soin, cache nécessairement un secret d'atelier. Le *Phèdre* nous demande d'accepter qu'il soit *lui* le maître du jeu le temps que nous passons en sa compagnie. Il faut se laisser emporter en le découvrant, accepter d'être d'emblée obnubilés par sa prégnance, amusés par le ton pointu de certaines répliques et attirés par le caractère saillant des évidences, tout autant que subjugués par le mystère de ce qui est conçu pour nous inspirer, nous aspirer vers..., et nous échapper à jamais. De toute évidence, l'œuvre, une fois découverte, nous demande une initiation par rapport à elle, spécifiquement ; il nous faut, en la lisant, en faire l'expérience complète. Les acquis escomptés pour la pensée sont compris dans le lot d'une expérience qui tient toutes nos facultés aux aguets. On doit l'accepter comme telle et jouer le jeu, même si on se perd en chemin et que l'on doit revenir inlassablement sur nos pas et retenter à chaque fois de percer les frontières invisibles qui nous séparent de ce monde que nous jugeons *a priori* comme ancien. Mais une œuvre peut-elle être seulement l'œuvre d'un monde ancien ? Surtout si ce n'est pas une œuvre parmi d'autres, mais bien un *chef-d'œuvre* du genre.

Prenons le parti d'accepter cette condition de départ : le *Phèdre* est un *chef-d'œuvre* du genre. Nous ne vexerons pas ainsi la postérité entière, ou presque entière. Mais sur quoi porte-t-il, ce Dialogue platonicien qui passe pour parfait *a priori* ? Selon les classements les plus anciens le *Phèdre* serait consacré à l'amour (*éros*), tandis que selon les classements traditionnels des Dialogues de Platon, de Thrasyllé et Diogène Laërce aux publications actuelles, il serait consacré à la question du Beau. Cependant, bien qu'il nous soit proposé au début un discours sur l'amour, et même une réplique de Socrate à ce discours « rapporté », le *Phèdre* ne porte explicitement ni sur l'amour ni sur le Beau. Il se présente, en revanche, tout simplement comme Beau en lui-même et rend, pour cette raison, justice à l'amour dont il parle et qu'il suscite d'emblée. Il incarne, à vrai dire, une

définition du Beau en la mettant en scène et en la performant à chaque lecture, inlassablement. Pas à pas, il s'identifie à la beauté qu'il produit et qu'il déploie, en la rendant présente à mesure que le Dialogue avance pour se montrer dans sa totalité et poursuivre son achèvement au-delà de sa dernière lettre, comme il se doit. Le *Phèdre* épouse ainsi la beauté en se donnant lui-même à voir comme un « tableau » : bien qu'identifié parfaitement à ce qu'il met en image, ce qu'il montre n'est pas *son* image mais la *nôtre*, qui regardons et reconnaissons le « tableau ». L'œuvre se dévoile à partir de ce qui nous parle ou nous touche, en nous répondant ainsi par avance comme si elle se découvrait au fond de nous-mêmes, bien que les yeux la saisissent à l'extérieur. Parfaite, elle finit par nous habiter et nous conduire elle-même dans nos propres manières de penser, de voir, de parler, peut-être même de vivre dans cette tension qu'elle nous révèle entre le dehors et le dedans, la vision de l'ensemble du vivant et l'aperception qu'elle nous donne de nous-mêmes. Nous apprenons alors que nous portions en nous le *Phèdre* et qu'il nous fallait *seulement* le découvrir là où en vérité il se tient. À terme, le Dialogue atteint sa perfection s'il réussit à transformer notre rapport à lui en une reconnaissance par laquelle chacun participe de l'universalité de l'œuvre, en l'occurrence de la nature unique de l'âme et de l'accès aux Formes qui régissent le cosmos.

Le *Phèdre* parle en effet des choses et des êtres du monde en nous les montrant telles qu'elles sont censées être : immanentes et transcendantes à la fois, mortelles et divines en même temps. Le *Phèdre* en parle, les faisant sortir de l'ombre ou de leur opacité, de leur silence ou de leur bruissement informe. Or, en parlant, il nous ouvre les yeux, les oreilles et le cœur, et rehausse ainsi le langage en lui donnant un pouvoir sur l'âme et en en faisant la condition suprême d'accès au Beau. Cela ne signifie pas que le langage serait beau en lui-même ; nous risquerions de partager le sort des cigales si nous tombions sous le charme des mots. Le langage n'est beau que parce qu'il a le pouvoir de *nous* parler des choses et des êtres en les nommant, en les décrivant et, au fond, en s'en approchant avec amour pour nous toucher – raison suffisante pour lui de chercher à saisir les choses dans leur totalité et depuis leur racine, et pour nous de ne pas le considérer uniquement comme un moyen de l'analyse et une recherche de définitions. Le langage n'est beau qu'en *touchant* au cœur, lorsqu'il fait

éclore la puissance d'adéquation tenant à la nature de la parole et qu'il donne de la voix à l'âme, en la laissant ainsi se révéler elle-même à travers lui comme une source et comme le moteur d'un mouvement infini. Le langage n'est beau et vrai qu'à l'aune de cette épreuve qui le met en avant et l'efface du même coup.

12

Mais la condition pour saisir ce pouvoir médiateur de l'âme assigné au langage exige de payer le prix de l'attention à l'expérience à laquelle toute œuvre véritable nous invite quand nous ne la prenons pas pour ce qu'elle n'est pas, à savoir pour un objet d'école, dévolu à une pédagogie qui vise ce qui, de fait, dépasse l'objet. Nous comprenons alors que les choses dont il est question dans le *Phèdre* ne sont pas les rescapées d'un monde ancien, mais celles qui sont encore autour de nous et que nous pouvons toujours reconnaître puisqu'en réalité elles sont en nous et qu'elles nous définissent toujours, *tous* et *chacun* d'entre nous. En faisant l'expérience *psychagogique* (et non pédagogique) que ce Dialogue nous demande explicitement, en l'occurrence en nous laissant toucher par l'expérience/la performance érotique (au sens divin de l'éros qui emporte en nous faisant sortir de nous-mêmes), expérience/performance à laquelle nous participons en lisant le texte, nous savons que c'est encore de *chacun* d'entre nous qu'il est question dans le *Phèdre*. Ce n'est pas au passé que nous avons affaire (comme au récit de la promenade de deux intellectuels athéniens au bord de l'Ilissos au IV^e siècle av. J.-C., ou à l'évocation en guise de fabliau de la mort accidentelle d'une jeune fille imprudente), car le passé est figé, à la limite aussi incompréhensible que les mythes, et nous n'avons aucun accès et aucun moyen d'y intervenir, voire aucun gain à nous y intéresser. Mais dans le *Phèdre*, c'est à l'épopée du vivant que nous avons affaire de manière programmatique, et nous en sommes nécessairement concernés dès lors que ce conte n'est pas fini. Or c'est peut-être là que gît la raison de la fascination qu'exerce ce Dialogue depuis l'Antiquité; et là aussi que se tient le Beau, cet universel que nous prenons toujours pour *le nôtre* lorsque nous le découvrons.

Le Beau est-il pour autant humain? Et la philosophie elle-même, dont on apprend qu'elle doit se contenter d'un statut toujours contesté/réfuté au nom de quelque chose de plus grand et de plus vrai que la faiblesse et la pauvreté de ses moyens réduits aux mots (*Phèdre* 278b6-d8), est-elle

l'expression la plus haute et la plus appropriée à l'humain ? Ou relève-t-elle, comme le Beau, de ce qui dans l'homme transcende l'humain, ou du moins tend à le faire ? Le Beau et la philosophie donnent et montrent, par le moyen du discours, la condition divine que Platon assigne à l'âme dans le *Phèdre* et au *noûs* dans le *Timée*.

Partant des deux principaux traits formels de la structure paradigmatique du *Phèdre*, les pages qui suivent présentent le caractère bidimensionnel et le mouvement de descente, de *katabase*, qui caractérisent ce Dialogue platonicien. Ces pages proposent, pour cette raison, à la fois une tentative d'écriture descriptive, volontairement répétitive, quasi mimétique ou du moins empathique, et l'esquisse d'un détachement analytique, avec, par moment, des éloignements eux aussi volontaires de la lettre d'origine. Ce qui frappe dans la composition du *Phèdre* est la coexistence de deux plans qui sont inséparables, d'égale importance pour le sujet abordé et conçus de manière à interférer dans les moments clefs du Dialogue. L'œuvre se joue ainsi à la fois sur le plan *scénique* et sur le plan *théorique*, sollicitant le lecteur à tenir simultanément en alerte l'œil et l'ouïe, tout autant que son esprit d'observation et son esprit critique. Il nous est donc paru d'emblée nécessaire de présenter cette concomitance entre le cadre et le fond, l'apparence champêtre et le sérieux conceptuel, de trouver leurs liens, tantôt évidents, tantôt subtils, et de proposer également une interprétation des raisons possibles de cette composition surprenante pour le lecteur moderne de philosophie. Mais comment fallait-il procéder pour tenir les deux plans ensemble, tout en obéissant à notre distinction scolaire des disciplines et méthodes d'interprétation ? En faisant parfois sauter les barrières, et en donnant aussi quartier libre au plaisir reconnu que suscite depuis toujours la lecture du *Phèdre*. Cependant, la composition bipartite des six chapitres qui font suite à l'introduction ne suggère pas la bidimensionalité du Dialogue platonicien que je viens d'évoquer, et dont il sera longuement question par la suite. Cette bidimensionalité est de fait constamment montrée à l'œuvre à l'intérieur de chacune de nos approches thématique ou tropologique, à travers chaque chapitre, puisqu'elle tient de la conception même du Dialogue et qu'elle est donc non seulement structurelle au texte mais éclairante pour la compréhension de son sujet.

La structure bipartite de notre étude a, en revanche, sa propre raison formelle. Les deux parties ne forment pas un diptyque mais sont conçues à la verticale, comme superposées, invitant à un approfondissement par étapes, dans l'esprit du processus de descente que suit le couple des acteurs et qui constitue le procédé même employé ici par Platon. Nous descendons ainsi nous-mêmes depuis la surface scolaire d'une approche quasi traditionnelle du Dialogue sur l'amour et les beaux discours vers les entrailles infernales de l'atelier dans lequel vient au monde une âme sous les traits gracieux d'une jeune fille évoluant dans un pré fleuri. Une réflexion sur la nature et la destinée de l'âme sollicite à la fois l'inspiration divine et les armes de la philosophie. Ces dernières servent à l'analyse des rapports du vivant individuel avec le grand vivant, et à la détermination dialectique de la nature commune avec l'unité, la singularité et l'universalité de l'âme, tandis que la première permet de mettre le langage dans la perspective de ses meilleurs usages quel que soit le genre de discours pratiqué, à savoir la visée éthique et la recherche de la connaissance du vrai.

Mais ce n'est pas tout. En se focalisant sur la structure du dialogue, sur la composition scénique et sur deux des parties les plus fascinantes du *Phèdre*, le Prologue et la Palinodie, les pages qui suivent proposent aussi une analyse du texte platonicien croisée à deux ou trois reprises avec des commentaires ou des références directes et indirectes dues à la postérité hellénistique et à l'Antiquité tardive. L'héritage du *Phèdre* a connu deux grandes lignes interprétatives : l'une à travers les traditions épicurienne et sophistique (Lucrèce, Philostrate), l'autre dans le médio- et néoplatonisme (Plutarque, Plotin, Porphyre, Proclus, Hermias). Pour les uns le *Phèdre* est un dialogue sur l'art d'aimer et sur la connaissance discursive de l'âme et de soi. Pour les autres, il s'agit d'un texte initiatique conduisant à la connaissance du destin de l'âme et à la possibilité d'y accéder par une (re)connaissance idoine des Formes et du principe divin du vivant. À travers ces lectures, l'âme apparaît néanmoins comme le sujet directeur du dialogue, tandis que l'amour, le beau, le langage et la philosophie se distribuent les rôles spécifiques de moyens et d'objets de l'expérience mis en œuvre en vue d'acquérir la connaissance idoine de l'âme.

Une hypothèse herméneutique traverse toute notre lecture. Le *Phèdre* serait-il perçu par les Anciens comme un texte sur la condition

de l'âme individuelle, condition que Platon montre en mimant à travers les deux personnages, Socrate et Phèdre, les épreuves d'une initiation de l'âme individuelle aux « mystères » de l'âme *tout court* – sur le modèle des « petits mystères » d'Agra préparatoires aux « grands mystères » d'Éleusis ? Les lectures néoplatoniciennes, sensibles aux indications des lieux de culte, aux signes donnés par les présences « divines » (Muses, Nymphes, *daimôn*), à l'évocation plus fréquente que jamais des mythes, ainsi qu'à l'aspect volontairement « mystérieux » d'une partie du Dialogue, ne semblent toutefois pas accepter comme une évidence que ce dont il est question est bien de définir la condition de l'âme singulière dans son rapport au monde physique et au corps. Pourtant, de la nature transcendante et universelle de l'âme *sui generis*, seule une âme qui reconnaît sa singularité comme gage d'unité avec soi (mortel, ici-bas, mais divin en même temps) peut fournir la connaissance, selon Socrate. D'où l'importance que revêt l'aspect scénique, performatif et actorial du Dialogue platonicien auquel nous consacrons une description détaillée, et en quelque sorte phénoménologique, dans les pages qui suivent. D'où, aussi, la nécessité d'établir une typologie des genres du *logos*, nécessité qui oblige Platon à mettre en scène le choix de la parole adéquate à travers une série d'exercices discursifs, afin que l'âme puisse arriver à faire du *logos* son propre corps et fournir ainsi d'elle-même la connaissance sous le mode d'une autorévélation, tout en continuant à accomplir simultanément et sans entrave le trajet qui correspond à sa nature dynamique et en révèle l'essence immortelle. Or cette parole adéquate, la seule à travers laquelle l'âme se livre elle-même, s'identifie pour Platon à la philosophie (selon la position que défend Socrate dans la partie analytique du *Phèdre*), tandis que pour nombre de représentants de la tradition néoplatonicienne (à commencer avec Jamblique) cette parole, inscrite parmi les autres genres de *logoi*, serait l'indice des âmes les meilleures, situées en haut d'une hiérarchie de degrés de la perfection divine. Soit la distinction des genres du langage ne concerne alors que les « classes » d'âmes, celles-ci suivant, avec ou sans parole, un destin qui leur échappe et qui décide pour elles ce qui les attend : c'est *grosso modo* l'interprétation des néoplatoniciens qui s'inscrivent dans la lignée de la pensée sur l'âme de Jamblique (comme Syrianus, Proclus ou Hermias). Soit la recherche de la parole adéquate

est un choix qui incombe à l'âme elle-même et constitue le gage de son unicité. L'âme se cherche alors, chemin faisant à travers le *logos*, un lieu et un corps qu'elle crée elle-même, qui s'identifie par conséquent à ce qu'elle est censée constituer elle-même dans chaque situation donnée, et qui peut donc fournir, d'elle comme de *tout*, la seule connaissance vraie – une connaissance qui retourne immanquablement vers l'âme et s'en rapproche de plus en plus. C'est le chemin sur lequel s'engage notre lecture du *Phèdre*. Cette parole, une fois trouvée, donne de la voix à l'âme, c'est-à-dire montre et traduit de manière à chaque fois singulière et précise ce qui se trouve en réalité au-delà du langage, puisque l'âme n'est pas comprise dans un corps, fût-il de pure parole, mais, tenant tout animé par sa puissance, s'en sert pour accomplir avec chaque vivant ce à quoi le langage, le corps physique et en fin de compte l'âme elle-même sont destinés pour parfaire le dépassement de leur soumission respective à la condition ontologique et à l'actualisation existentielle de l'être. Faire de l'âme l'enjeu majeur du langage de la philosophie signifie dès lors que seule une clef métaphysique pourrait ouvrir la compréhension de l'animé dans son entité individuelle, comme dans son unité avec tout.

INTRODUCTION

L'APPROCHE INFINIE ET LA PART DE LA DÉCOUVERTE CONTINUE

MARCHER SUR LES PAS D'UN DIEU

Comme souvent, Socrate suit les pas d'un autre. Mais marcher sur les pas d'un autre comme si les pas que l'on suit étaient la trace d'un dieu, ne désigne pas d'emblée un acte de vénération pour cet *autre* élevé au rang divin. Tout au plus, si vénération il y a, celle-ci ne vient-elle pas en premier lieu et, surtout, elle n'est pas aveugle. Il faut des yeux pour marcher et un regard pénétrant pour déceler le chemin. Mais, suit-on les pas d'un autre puisque nous savons qu'il est un *dieu* et qu'il nous garantit donc, à terme, le bien ? Ou, en écartant la persuasion, sommes-nous censés découvrir que cet autre n'est « dieu » que parce que nous avons en nous, je ne sais comment, le désir de le suivre ? Nous en faisons alors nous-mêmes un « dieu » sous couvert d'un maître et d'un modèle qui réveille le désir et, nous aspirant vers lui, nous met en route vers ce qui nous apparaît sur le coup comme le plus important. C'est ainsi que Socrate, en rencontrant Phèdre de bonne heure par un matin d'été, avoue ironiquement, sous couvert d'une citation de Pindare, « laisser de côté tout autre affaire et empêchement » (κατὰ Πίνδαρον καὶ ἀσχολίας ὑπέρτερον πρᾶγμα...) afin de poursuivre Phèdre et apprendre de lui une belle leçon de pensée et de langage, telle que Lysias, monté à la ville, avait pu dispenser à quelques amis athéniens réunis à l'aube dans la maison devant laquelle Socrate venait de croiser Phèdre par hasard¹.

1 Phèdre 227b8-10: « Ne suis-je pas à tes yeux, comme dit Pindare, homme à sacrifier tout empêchement au soin d'écouter ce à quoi vous passiez votre temps, Lysias aussi bien que toi ? (κατὰ Πίνδαρον καὶ ἀσχολίας ὑπέρτερον πρᾶγμα ποιήσασθαι τὸ σὴν τε καὶ Λυσίου διατριβὴν ἀκοῦσαι;) ». Je cite l'édition et la traduction de Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1933.

En prenant le chemin comme s'il suivait un *dieu*, l'homme part en affirmant à travers son acte que ce qu'il cherche a été trouvé, qu'il a donc la certitude qu'il peut emprunter le chemin puisque celui-ci a déjà été ouvert, mais qu'il lui faut néanmoins parcourir à son tour la distance qui le sépare de son but, l'épreuve lui promettant ainsi d'atteindre la perfection de celui qui l'a devancé. Le but du parcours s'avère être le parcours lui-même. Mais le cheminement n'est pas seulement l'accomplissement d'un acte ; il constitue en outre la condition nécessaire pour qu'il assure, *chemin faisant*, une passation de relais. C'est cette nécessité qui fait que l'initiative ne nous

Les mots attribués à Pindare sont une adaptation des *Isthmiques* I, 1-3 : *Māτερ ἐμά, τὸ τεόν, χρύσασπι Θήβα, / πράγμα καὶ ἀσχολιάς ὑπέρτερον / θήσομαι...* Pour cette référence, voir : Platon, *Phèdre*, trad. Luc Brisson Paris, GF, 1997 [1989], p. 192, n. 13 ; Platon, *Phèdre*, trad. Létitia Mouze, Paris, Le Livre de Poche, 2007, p. 198, n. 3 ; Platone, *Fedro*, éd. et trad. Roberto Velardi, Milan, BUR, 2008 [2006], p. 107, n. 11. Sans doute sommes-nous en présence d'une allusion à l'opposition *skholê/askholê* (liberté/contrainte ou loisir/travail imposé) qui évoque l'opposition entre la liberté du discours philosophique et les contraintes (temporelles et thématiques) d'un discours rhétorique (d'un plaidoyer, par exemple), allusion qui indique d'ores et déjà la perspective double concernant l'usage du *logos* (libre et asservi) qui fera l'objet de la seconde partie du dialogue. Plus loin, mais toujours dans le Prologue, Socrate va encore évoquer et défendre « sa *skholê* » (229e3), son goût pour la discussion libre, pour un choix discursif propre et pour un but intellectif personnel, par rapport aux difficultés inutiles et inélégantes dans lesquelles s'enfoncent les discours des sophistes lorsqu'ils s'acharnent à donner des explications « savantes » aux mythes et à interpréter les figures mythologiques. Sur le sens de la *skholê* philosophique comme expression d'une liberté choisie par rapport aux obligations des orateurs qui mettent leur savoir aux services des autres (dans les tribunaux, par exemple), voir aussi *Théétète* 172c2-d2. Mais le *Phèdre*, un Dialogue situé hors de la Cité, donne un sens encore plus puissant à la notion de liberté-*skholê*. Concernant le rôle de la citation de Pindare au début du *Phèdre*, voir l'analyse détaillée et l'interprétation de Lidia Palumbo, « καὶ ἀσχολιάς ὑπέρτερον (Pl. *Phdr.* 227b10). Sulla citazione di Pindaro nel prologo del *Fedro* di Platone » (*Estetica. Studi e ricerche*, vol. IX, n. 1, 2019, p. 199-214) ; selon Palumbo, la référence aux *Isthmiques* établirait, de manière implicite, un parallèle entre les dispositions de servir ce que chacun, Pindare et Socrate, estime de plus précieux pour soi-même : la patrie et l'exercice discursif de la pensée. J'ajouterai, dans le sillage de cette étude, que le parallèle serait en outre mis discrètement sous le signe commun d'Apollon.

appartient pas en réalité, même si le désir surgit comme de soi et se nourrit tout au long d'une promesse.

Quelle est cependant la raison de cette nécessité, absurde, en apparence, si l'homme ne cherche que ce qui a déjà été trouvé et que, de surcroît, il le sait en partant ? La raison ne tient pas de la contingence mais de la nature du but. Sans effectuer lui-même ce trajet, le but ne serait pas atteint, car le but n'est pas la fin de l'histoire mais bien le parcours de celle-ci, à travers une expérience tout autant propre et unique qu'elle est infiniment réitérable, donc singulière en même temps qu'irréductible à l'expérience du seul individu. C'est ce statut ambivalent du parcours comme but en soi qui empêche de considérer la formule « marcher sur les pas d'un dieu » comme une métaphore du prédéterminisme. En affirmant suivre un *tout autre* que soi et en stipulant que ce qui a lieu en suivant les traces constitue au fond le but même de la démarche, l'homme ne fait pas de « soi », par suspension au départ et récupération à la fin, le sujet d'une expérience singulière dont la distance et le temps à parcourir sont le lieu même de son exploit. L'homme s'accomplit par le meilleur, c'est-à-dire par ce qui lui permet de rejoindre le « dieu » qui l'a devancé en ayant tracé, lui le premier, la voie que chaque homme peut emprunter. C'est là, sur l'*a priori* de ce but précis et de ce point commun irréductible du singulier et de l'universel, que la lecture de Platon me semble exemplaire, à la fois pour l'enseignement apporté et pour le rôle de ce que nous appelons communément modèle(s) et méthode(s) en philosophie ancienne.

En évoquant comme des images la « trace des pas » et la « distance d'un parcours », j'ai superposé à bon escient deux passages des dialogues de Platon : le *Sophiste* (234b5-c7) et le *Phèdre* (266b4-c4), que rien ne rapproche au demeurant. Dans le premier Dialogue cité, le sophiste, en figure de pédagogue, montre de loin (πόρρωθεν) des schémas et des figures (τὰ γεγραμμένα ἐπιδεικνύς) qui donnent aux jeunes apprentis un certain savoir, puisque ces jeunes se trouvent encore à une longue distance du moment où ils pourront affronter et saisir par eux-mêmes la vérité (ou réalité) des choses. Certes, en parlant, le sophiste leur fait montre d'images (δεικνύντας εἰδῶλα λεγόμενα), puisqu'il fabrique des imitations et des homonymes de la vérité (ou réalité ontique) des choses, non le savoir des

choses vraies en elles-mêmes. Mais cette fabrication est propre au langage, or le langage est lui-même créateur de réalité et possède pour cette raison le pouvoir de donner la plus grande sagesse à celui qui le tient². Une fois le but indiqué de loin, les apprentis de la science peuvent parcourir eux-mêmes la distance jusqu'à ce qu'ils atteignent l'état où les représentations tenant dans les discours (τὰ ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα) sont remplacées par la réalité vivante des choses (ὑπὸ τῶν ἐν ταῖς πράξεσιν ἔργων παραγενομένων, *Sophiste* 234e1-2). Vif dans ses réactions, Théeète saisit d'emblée pour lui-même la leçon de l'Étranger, en prenant à son compte la distance à parcourir (ἐμὲ τῶν ἔτι πόρρωθεν ἀφεστηκότων εἶναι, 234e4).

Dans le second Dialogue cité, Socrate, ayant déclaré son amour pour ce qui le rend capable de parler et de penser, à savoir l'art de la division et de la synthèse, la dialectique en un mot, désigne aussi le but de celle-ci : donner

20

- 2 *Sophiste* 234b5-c7: « Ainsi l'homme qui se donne comme capable, par un art unique, de tout produire, nous savons, en somme, qu'il ne fabriquera que des imitations et des homonymes des réalités (μιμήματα καὶ ὁμώνυμα τῶν ὄντων). Fort de sa technique de peintre [*de graphiste*, dirions-nous plutôt car il n'est pas question, ici, de couleurs qui créent l'illusion de la vie], il pourra, exhibant de loin (πόρρωθεν) ses dessins (τὰ γεγραμμένα ἐπιδεικνύς) aux plus innocents parmi les jeunes garçons, leur donner l'illusion que, tout ce qu'il veut faire (δρᾶν), il est parfaitement à même d'en créer la réalité vraie [ontique] (τοῦτο ἰκανώτατος ὢν ἀποτελεῖν ἔργῳ). [...] Eh bien, ne faut-il pas nous attendre à ce que la parole (περὶ τοὺς λόγους) comporte, elle aussi, une technique, à l'aide de laquelle on pourra, aux jeunes qu'une longue distance sépare encore de la vérité des choses (ἔτι πόρρω τῶν πραγμάτων τῆς ἀληθείας), verser par les oreilles les paroles ensorcelantes (τοῖς λόγοις γοητεύειν), montrer, de toutes choses, des images parlées (δεικνύοντας εἰδῶλα λεγόμενα περὶ πάντων), et donner ainsi l'illusion que ce qu'ils entendent est vrai (ὥστε ποιεῖν ἀληθῆ δοκεῖν λέγεσθαι) et que celui qui parle sait tout mieux que personne (καὶ τὸν λέγοντα δὴ σοφώτατον πάντων ἅπαντ' εἶναι;) ? » (Paris, Les Belles Lettres, 1963, trad. Auguste Diès retouchée). On peut, certes, se rappeler aussi le passage bien connu du *Philèbe* 38c-e qui présente la connaissance incertaine fournie par la perception *au loin* des choses, tel un homme ou un dieu qui apparaît hissé sur un rocher, sous un arbre, à l'horizon. Mais cet éloignement, propice à la confusion de la représentation que l'on se fait à partir de la vision, n'a pas une fonction pédagogique (ou anagogique) dans le *Philèbe*; partant de la sensation et non d'un discours, le « lointain » n'invite pas ici, comme dans le *Sophiste*, à un cheminement pour découvrir la vérité et en acquérir la science.

unité à la multiplicité, en se dirigeant vers l'un comme si on pouvait ainsi le tenir à la portée de son regard. Et si, en effet, quelqu'un l'a vu (*ὄρᾶν*), il faut se mettre sur les traces de celui-ci en le suivant au pas comme s'il était un dieu : *κατόπισθε μετ' ἴχνιον ὥστε θεοῖο*, dit Socrate en s'adressant à Phèdre (266b5-6)³. L'expression citée semble être un fragment d'hexamètre emprunté à Homère : Ulysse suit les pas d'Athéna, de la même manière qu'il suit aussi ceux de Calypso. Peut-être Platon voulait-il faire résonner ses mots à *la manière d'Homère* afin de comparer (et mesurer ainsi) l'effort que suppose la dialectique à la poursuite d'un dieu. Cet art par excellence du langage serait alors apparenté à un acte religieux, et la philosophie, à laquelle conduit l'usage de la dialectique selon Socrate, serait du même ordre que l'art poétique. Ou peut-être voulait-il signaler ainsi que la parole comporte elle-même, par nature, plusieurs registres d'expression ; qu'elle est donc immanente en même temps qu'irréductible à toutes ses opérations de division et de synthèse, comme si elle disposait d'un fond multiple, irrigué par plusieurs sources qui nourrissent, animent, meuvent et enrichissent de manière polymorphe la signification donnée, le *logos* répondant de manière spécifique à plusieurs types ou situations d'écoute⁴. Socrate avait en effet tenu deux discours sur l'amour, l'un en

3 Socrate cite ici, de manière quasi littérale, une occurrence relativement fréquente chez Homère : Ulysse en train de suivre les pas, donc l'agissement et la volonté d'Athéna et non pas la sienne propre ; une seule fois il suit aussi Calypso de la même manière que sa déesse tutélaire. Le passage se situe à la charnière des deux arts du langage définis dans la seconde partie du *Phèdre*, la dialectique et la rhétorique. Voir pour des occurrences dans l'*Odyssée* les références citées par Luc Brisson (trad. du *Phèdre*, *op. cit.*, p. 224, n. 358) et pour un commentaire de ce passage concernant la mise en place de la méthode dialectique, Monique Dixsaut, *Les Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon* (Paris, Vrin, 2001, p. 105).

4 L'homérique « suivre les pas d'un dieu » (*κατ' ἴχνια βαΐνε θεοῖο*) rappelle en effet une autre expression, « suivre le dieu » (*ἔπου θεῶν οὐ ἀκολουθεῖν τῷ θεῶν*), que la postérité tardo-antique retiendra comme une formule qui provient de Pythagore ou qui serait même la devise des « pythagoriciens ». Si la première expression, utilisée par Platon dans le *Phèdre*, recoupe aisément plusieurs occurrences homériques, la seconde ne dévoile pas d'emblée son origine ; ce sont les héritiers médio- et néoplatoniciens de la double tradition platonicienne et pythagoricienne qui attribue cette dernière à Pythagore. Mais les deux expressions sont proches et peuvent renvoyer

réponse à Lysias, argumentatif et à peine retenu par les règles du jeu, l'autre sous le mode *poiétique* d'une Palinodie hétérogène, composée d'une démonstration, d'une vision inspirée et d'un hymne, genres distincts qui se rencontrent sur un sujet commun pour mettre à l'envers ce qui paraissait juste selon les mots et les critères du premier discours. Puis, ayant parlé de son amour (αὐτός τε ἐραστής) pour la dialectique, pour ces divisions et ces rassemblements qui permettent de parler et de penser (τῶν διαιρέσεων καὶ συναγωγῶν, ἵνα οἶός τε ὦ λέγειν τε καὶ φρονεῖν), Socrate ne pouvait désormais que se demander sous quel nom ranger cet autre art du *logos* (ἡ λόγων τέχνη), celui de Lysias, admiré par Phèdre, ou encore celui de Thrasymaque et des autres qui emportent l'admiration de la foule (*Phèdre* 266b3-c9)⁵. Car ce dernier art de la parole offre un enseignement pratique fondé sur les règles de l'autre (la dialectique), mais donne aussi un pouvoir

22

l'une à l'autre aisément, en passant ainsi d'un sens intentionnel (éthique ou politique) à un sens initiatique (religieux ou mystagogique). Pour la citation et l'attribution de ces deux ou trois expressions voir Stobée, *Anth.* II, 7, 3, p. 49, 8 ss. (fragm. 25 attribué à Eudore d'Alexandrie, dans *Medioplatonici. Opere, fragmenti, testimonianze*, Emmanuele Vimercati, Milan, Bompiani, 2015, p. 100-101) et Jamblique, *Vie de Pythagore* 137, 16-19 (éd. et trad. Luc Brisson & Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2011²). Mais on retrouve aussi chez Plotin un usage significatif de cette image de la « trace des pas divins » (ἴχνιον) que l'on suit par une parole en mouvement. Voir pour ce dernier Jean-Louis Chrétien, « Plotin en mouvement », *Archives de Philosophie*, 2001/2, t. 64, p. 243-258.

- 5 Rappelons une partie de ce passage (*Phèdre* 266b4-c4): « C'est de cela, Phèdre, que je suis pour mon compte, oui, fort amoureux (αὐτός τε ἐραστής): de ces divisions et de ces rassemblements, en vue d'être capable de parler et de penser (τῶν διαιρέσεων καὶ συναγωγῶν, ἵνα οἶός τε ὦ λέγειν τε καὶ φρονεῖν). En outre, si je crois voir chez quelqu'un d'autre une aptitude à porter ses regards dans la direction d'une unité et qu'il soit l'unité naturelle d'une multiplicité (ἡγήσωμαι δυνατὸν εἰς ἓν καὶ ἐπὶ πολλὰ πεφυκὸς ὄραν), cet homme-là, j'en suis le poursuivant, *sur la trace qu'il laisse derrière lui, comme sur celle d'un Dieu* (κατόπισθε μετ' ἴχνιον ὥστε θεοῖο)! Ce qui est vrai aussi, c'est que les hommes qui sont aptes à ce faire (ai-je raison, ou non, de les désigner ainsi? Dieu le sait!), jusqu'à présent en tout cas, je les appelle des dialecticiens (διαλεκτικούς) Pour le moment, quel nom ceux qui sont de ton bord et de celui de Lysias doivent-ils recevoir? Ce dont il s'agit, n'est-ce pas cet art oratoire (ἡ λόγων τέχνη) dont l'emploi a permis à Thrasymaque et aux autres, et de se rendre habiles personnellement à parler, et de donner ce talent à d'autres, à ceux qui

royal et absolu à celui qui le détient, puisque cet art persuade et rend ainsi à celui qui le pratique le pouvoir d'emporter la conviction et d'être lui-même *comme un dieu*, contrairement au premier art dont le but est d'ouvrir un accès à l'acquisition de la science et par là à une vérité ultime des choses à laquelle tous aspirent, mais que nul ne possède et ne possédera à jamais comme un bien propre.

Il y a, certes, plusieurs arts du langage et plusieurs artisans qui les pratiquent divinement ; mais il y a un seul amour et une seule science, un seul pouvoir et un seul but *à la fois*. Socrate dit suivre *au pas* un dieu et se diriger, à travers les épreuves différentes auxquelles il soumet son langage, vers le lieu que ce dieu lui indique, sans mot dire, par la *trace* de ses propres pas. Mais Socrate indique aussi comment il a reconnu ce dieu : il visait, comme lui, l'unité à travers la division et la réunion des contraires et des différents. En d'autres termes, ce dieu, qui n'est pas sans rappeler celui qui se manifeste comme démiurge dans le *Timée*, agirait par un pouvoir complémentaire de distinction et d'attraction de l'unité à partir du multiple⁶ ; sauf qu'il n'exercerait pas ce pouvoir sur la foule, comme les sophistes par la persuasion, mais viserait ce qui demande à être connu au-delà de la division et de la réunion des différents et des contraires, à savoir les règles de la méthode dialectique en même temps que les lois de la physique. Autrement dit, ce qu'aime Socrate est de se laisser attirer par ce qui ne fait pas de lui l'aimé (d'un disciple ou de la foule), mais nourrit en lui le pouvoir d'aller, lui, au-devant, comme un amant sur les traces de l'aimé, à l'affût de ce qui peut engager sa perfection par une attraction vers ce qu'il affirme ne pas maîtriser à l'instant où il le dit. Évidemment, ce « dieu », qui ne porte pas de nom, n'habite pas l'Olympe puisqu'il partage le même monde que Socrate et qu'il parcourt, comme Socrate, la temporalité rythmée de celui-ci.

consentent à leur apporter des présents, comme à des rois ? » (trad. Léon Robin, *op. cit.*).

6 Il y aurait un écho du (ou dans) *Timée* 68d2-7, passage consacré à la comparaison entre la nature humaine et la nature divine au sujet de la capacité de dissocier les éléments divers et de les réunir en visant l'unité, en somme au sujet de la pratique de la dialectique, puis de la connaissance concernant la cause divine et les causes par nécessité.

Serions-nous maintenant, selon l'exemple de Socrate, en train de mettre nos pas dans la trace des pas d'un « dieu » lorsque nous lisons Platon, et avec Platon la parole que le grec dit à son rythme et avec sa sonorité propre ? Le fragment d'hexamètre cité indique, en outre, que le pas comporte une cadence et que celle-ci induit la disposition d'accorder langue, pensée et affect selon la clef d'une proportion parfaite des mesures, proportion qui porte le nom de l'harmonie. Mais que dit ainsi le grec ? Se limite-t-il à ce que signifient immédiatement les mots et les phrases, ou bien dévoile-t-il toujours quelque chose de plus que la langue a/aurait en vue au-delà des mots tournés avec art et mesurés par la cadence des pas qu'imitent (et parfois impose) la voix ? Dit-il quelque chose qui nous met en route comme Socrate qui poursuit Phèdre en se déclarant appâté par les feuillets d'un discours fraîchement recueillis, tel un animal attiré par un fruit ou un rameau vert (*Phèdre* 230d6-8) ? Plusieurs réponses sont possibles. Formulons-en une, la plus neutre, historiquement parlant : expression du *logos*, la langue serait, comme lors d'une épiphanie, le lieu et le mode par lequel un « dieu » se montre et agit – un « dieu » comme nom générique de l'altérité. Dans ce cas, le *logos* n'appartient jamais entièrement à celui qui parle. Au contraire, le *logos* s'approprie celui qui le tient, si celui-ci le tient avec l'art précis qui incombe au sujet choisi pour le discours. Aucune parole n'est alors superflue. Tout son fait sens, comme chaque argument et même le silence participent d'une démonstration, tandis que l'ordre séquentiel et la grammaire déploient le mouvement et les formes par lesquelles le langage traduit les actes propres de la pensée : imaginer, raisonner, contempler. Mais que signifie alors dire « je » et parler en *nom propre*, comme le fait, ici encore, Socrate ?

Revenons à la question : sommes-nous comme Socrate lorsque nous lisons Platon ? Nullement gratuite, ni ironique sous son air désinvolte et son allusion vague à Derrida, cette question suggère la possibilité d'apposer une figure sur le terme abstrait de *méthode*. Elle montre ainsi, à l'œuvre, « comment faire ? », et ajoute que la question du « comment » est nécessairement envisagée par celui même qui livre « sa leçon », bien qu'elle ne soit pas abordée de manière explicite comme nous l'attendions. En effet, chaque Dialogue se lit différemment et chacun recèle une réponse spécifique à la question de la « méthode » employée, et parfois de la forme

adéquate réclamée pour ce faire au discours. S'il fallait retenir une seule thèse de Platon, en allant vivre sur une île sans livres ni tablettes, c'est bien celle de la coextension et, au fond, de l'identité essentielle entre la forme structurelle du monde et celle de la connaissance que l'on retient du Maître de l'Académie. Cette coextension structurelle ne repose pas sur un principe de perfection, puisque cela signifierait la négation de la transcendance et l'impossibilité même du principe. Elle montre en revanche que la possibilité de concevoir un modèle cosmologique du vivant définit *de facto* la possibilité concomitante de son intellection ; or cette correspondance se retrouve nécessairement dans la conception de l'œuvre. Mais Platon n'en fait pas un système. Il s'en sert pour chacun de ses Dialogues, en mettant cette thèse en œuvre à chaque fois à nouveau et en la soumettant à chaque fois à l'épreuve du jeu dialectique ou éristique des arguments, comme si tout se jouait chaque fois à nouveau frais. Notre lecture s'efforce de suivre ce précepte platonicien en le considérant comme structurel, non comme théorique et contextuel. En le considérant comme universel, telles les mathématiques sur le plan formel, ce précepte nous assure un lien et arrive ainsi à nous concerner nous-mêmes, en nous ouvrant l'accès à l'œuvre même quand nous ne commentons pas les textes en historiens mais les interrogeons en penseurs et exégètes du monde contemporain.

Vouée à démontrer cette correspondance entre le monde, la pensée et le langage, l'œuvre est aussi partie prenante à ce « tout ». En faisant ce qu'elle dit, l'œuvre ne déroge pas à la règle et ne s'exclut pas du processus qu'elle décrit. C'est bien ainsi qu'elle demeure ouverte, performant ce processus chaque fois qu'elle se lit, à condition qu'elle soit parcourue dans son intégralité et qu'on n'écarte jamais la lettre du plan conceptuel. Car cette correspondance – dont le *logos* constitue le terme commun et non un pur instrument – n'est en effet pas l'expression d'une identité de fond, ni ne relève de la composition symétrique d'un ouvrage bipartite (d'un côté les idées immuables, de l'autre le monde instable des choses en devenir), mais elle est le résultat d'une attraction, d'une *dunamis* qui aspire le multiple vers l'unité à travers plusieurs registres de réalité ontique et conceptuelle, et aussi d'une ressemblance d'ordre homotétique (*homoiôsis*) qui à la fois assure le lien entre ces registres, montre la différence et indique la possibilité de résorber les écarts. Formellement, c'est donc

une correspondance asymétrique⁷, et c'est pour cette raison que Socrate, en figure de passeur, peut nous servir de guide. L'Athénien n'a pas besoin d'être une figure historique, quelle que soit son existence présumée, comme il n'a pas non plus pour fonction de jouer le rôle de l'acteur principal dont la présence assure l'unité et indique l'enchaînement dramatique des Dialogues. Socrate est en revanche le miroir dans lequel le lecteur de Platon doit pouvoir se reconnaître en accomplissant en lui-même le travail que déploie Socrate en agissant depuis l'intérieur du texte. Platon indique par l'intermédiaire de Socrate *comment* et *dans quel but* il faut lire ses textes et comment on peut *faire chemin avec...* Parfois Socrate mène un dialogue entier, parfois il participe de concert avec d'autres acteurs, et parfois il assiste au dialogue des autres, après avoir soigneusement introduit le sujet, donné le ton et fixé les rôles. Il parcourt ainsi le chemin avec nous et nous sert de modèle, dans un étrange et paradoxal échange de places avec Platon, son présumé disciple. La correspondance étroite entre cette structure formelle particulière et le sujet débattu n'a pas échappé à la postérité, surtout tardive et passablement scolaire, comme celle dont témoignent les *Prolégomènes à la philosophie de Platon* du Pseudo-Olympiodore (VI^e siècle) où cette correspondance sert à la fois de clef de lecture⁸ et de plan pour l'enseignement philosophique. Mais

- 7 J'emprunte à Franco Ferrari l'idée d'une structure et d'une relation asymétrique de la cosmologie et de l'ontologie platonicienne, bien que Ferrari ne considère cette asymétrie que du point de vue causal. Voir à ce sujet trois de ses études : « Separazione asimmetrica e causalità eidetica nel *Timeo* », dans Linda M. Napolitano-Valditara (dir.), *La sapienza di Timeo. Riflessioni in margine al Timeo di Platone*, Milano, Vita et Pensiero, 2007, p. 147-172; « Dinamismo causale e separazione asimmetrica in Platone », dans Francesco Fronterotta (dir.), *La scienza e le cause a partire dalla Metafisica di Aristotele*, Naples, Bibliopolis, 2010, p. 33-72; « Asimmetria e non-reversibilità nella metafisica di Platone », dans Roberto Radice & Glauco Tiengo (dir.), *Seconda navigazione. Omaggio a Giovanni Reale*, Milano, Vita e Pensiero, 2015, p. 219-232.
- 8 Voir par exemple le chap. V, 17, 30-32 (sur le mode discursif qui correspond le mieux à la théorie platonicienne de l'âme) ou le chap. VIII (20) entièrement dévolu aux correspondances établies par Platon entre la mise en scène des Dialogues, les acteurs et la structure de sa théorie cognitive (*Prolégomènes à la philosophie de Platon*, texte établi par Leendert Gerrit Westerink, trad. Jean Trouillard & Alain-Philippe Segonds, Paris, CUF, 2003²).

si les témoignages subsistent, notons que les démonstrations effectives ne sont pas pléthoriques, et que le jeu de substitution entre Socrate et Platon semble être plutôt une transposition moderne du vieux thème de décentrement par lequel se définit l'inspiration, la source de tout acte, en commençant avec celui qui incombe à la parole.

Que faudrait-il retenir de ces quelques réflexions de départ ? Prenant pied plus particulièrement dans le *Phèdre*, et un peu dans le *Sophiste*, elles tentent de mettre en lumière d'une part l'enjeu philosophique programmatique qui se dessine dans l'articulation de la pensée avec les différents arts du langage, et de l'autre les continuités et les failles qui apparaissent lorsque nous acceptons de lire Platon en apprentis philosophes et non seulement en historiens de la philosophie. L'une des questions qui émergent à cet égard est celle de la légitimité d'aborder la singularité inaliénable de l'être lorsque nous lisons les Dialogues, surtout ceux où Platon parle de la définition de l'identité par la relation avec l'altérité, une relation complexe de séparation en même temps que de réflexivité et de réciprocité constitutive à la définition recherchée de l'être. C'est le cas du *Sophiste* sur le plan ontologique, du *Timée* sur le plan ontique et cosmologique, de l'*Alcibiade*, du *Banquet* et du *Phèdre* sur le plan psychologique, plus précisément, celui d'une approche discursive de la nature et des puissances de l'âme. Dans ce contexte, la figure de Socrate en « guide » d'une lecture apparentée au *cheminement* prend tout son sens. Outre la direction du chemin et le déploiement d'une « méthode » qu'il met en œuvre en la définissant en cours de route, sa principale leçon est celle de parler toujours en nom propre même quand il dit rapporter la parole d'un autre, et de parler toujours de concert avec ce qui l'inspire et l'attire en suscitant son élan, sachant que celui-ci n'est toutefois pas tourné *en vue de* ou *pour lui-même* mais toujours orienté vers un but qui transcende identités et moyens. Selon les termes de la modernité, la singularité de l'être et de la parole en nom propre dont il est ici question, n'est nullement réduite au clivage entre l'objet et le sujet d'un acte. Celui qui parle ainsi, donne voix à ce qui fondamentalement et sciemment le dépasse pour l'accomplir.

MONTRER L'ÂME : LAISSER LA PAROLE VENIR

28 Entrons maintenant dans le jeu des actes et des faits de parole proposé par le *Phèdre* en suivant le choix qui incombe au mieux à la saisie de l'âme, puisque c'est bien de l'âme qu'il est ici prioritairement question. *Montrer* et *donner* désignent à cet égard deux actes différents, mais appropriés tous deux à décrire ce que nous appelons, avec Platon, les « agissements » ou les « faits » (*erga*) de l'âme : les actes conjoints dont l'âme, en véritable « agent », se sert pour laisser s'identifier à travers tout ce qui se manifeste phénoménalement ce qui *vit* et qui, en outre, *connaît* ce fait non par séparation, comme un « objet », mais comme étant *son* acte. Tout en se distinguant, *montrer* et *donner* sont néanmoins convergents et, à terme, peuvent aboutir à l'unité, à condition de s'identifier à ce qui s'accomplit à travers chacun. Cette situation de convergence mutuelle et d'unité au terme de leur accomplissement s'éclaire davantage dans l'usage réflexif des verbes qui expriment ces actes – *se* montrer, *se* donner –, usage qui dévoile leur caractère spécifique et plus précisément pour nous, le rôle tenu par ces verbes dans les recherches consacrées à l'âme.

Sous les deux aspects de leur usage, transitif et réflexif, *montrer* et *donner* expriment la possibilité par laquelle l'âme elle-même saisit tout et se laisse saisir en même temps dans sa condition immanente au monde, et donc dans sa nature propre comme dans son lien avec le corporel (ou avec un corps). Le premier verbe s'accorde avec ce qui relève en propre de l'âme elle-même : on ne pourrait jamais *montrer* l'âme si elle ne *se montrait* pas d'elle-même dans ce qui vit et connaît ; tandis que le second verbe s'accorde prioritairement au langage qui cerne l'âme et en donne l'accès, en ouvrant ainsi la porte à la possibilité de connaître l'âme à travers ses facultés : la parole *donne* voix, et donc accès, à ce par quoi l'âme *se donne* en exerçant ses facultés et ses vertus ; la parole fait alors fonction de véritable « corps » pour l'âme. Or, si c'est la parole qui donne corps à l'âme, et si l'âme ne se montre et ne se donne que par ce moyen, la substitution de la parole au corps proprement dit révèle alors la condition propre de l'âme, celle de réflexivité pure, et de transparence en quelque sorte, à l'égard du corps auquel elle donne la vie et dont elle s'approprie, par cette substitution, l'immanence. L'âme s'identifie à la conscience (ou aperception) sublimée

du corps – corps qui n'a de cesse de tendre vers son expression, autrement dit, de montrer et de donner à travers son expression discursive et rationnelle plus que ne lui permet la limite physique de l'apparaissant et du gravitationnel, que ce soit au sein des fonctions sensibles et motrices ou, *a fortiori*, dans l'exercice des facultés cognitives (mémoire, imagination, intellection). Les deux actes ainsi nommés, *montrer* et *donner*, bien que distincts, sont alors inséparables, convergents et unis à terme, en s'accomplissant en tant qu'actes lorsqu'à leur terme ils s'identifient à la nature essentielle de celle dont ils sont précisément les actes, l'âme, en l'occurrence. Celle-ci agit de cette manière comme si elle disposait d'un corps propre au-delà ou en deçà du corps animé.

Pour Platon l'union de ces actes, dont l'âme est à la fois agent et objet (de monstration et de donation), constitue l'épreuve absolue à travers laquelle le langage se légitime au regard de l'âme. Pourquoi ? Les deux actes ainsi nommés se présentent comme les plus adéquats à exprimer la connaissance que l'âme donne d'elle-même et que le langage tente de s'approprier en faisant de lui-même – de sa nature ou son essence et de son pouvoir de démontrer et de faire voir – le lieu unique où cette connaissance s'atteste comme la réalité même de l'âme montrée en présence *hic & nunc*. L'âme est unique puisqu'elle s'identifie à la nature qui fait l'unité du tout ; or, de cette unicité de l'âme et de cette unité du tout assurée par la nature de l'âme, l'art le plus abouti du langage peut (et doit, d'ailleurs) faire la preuve, s'il arrive, véritablement, à être le meilleur⁹. Le *Phèdre* constitue l'illustration parfaite

9 Ce passage, extrait de la partie finale du *Phèdre*, m'apparaît comme quasi programmatique pour l'ensemble de la réflexion sur la correspondance entre les actes de l'âme et la fonction ultime du discours philosophique telle qu'elle est définie tout au long de ce Dialogue. Je cite ce passage avant d'y revenir plus longuement : « Il est donc manifeste que Thrasymaque, ou tout autre qui *donnera un enseignement sérieux de l'art oratoire* (σπουδῆ τέχνην ῥητορικὴν διδῶ), commencera par dépeindre l'âme en toute exactitude (ἀκριβείᾳ γράψει τε καὶ ποιήσει ψυχὴν ἰδεῖν), par faire voir s'il est dans sa nature d'être une chose une et homogène ou si, à la façon d'un corps, elle est multiforme (πότερον ἓν καὶ ὁμοιον πέφυκεν ἢ, κατὰ σώματος μορφήν, πολυειδές) ; car c'est cela, disons-nous, qui est *montrer la nature d'une chose* (φύσιν εἶναι δεικνύοναι). » (*Phèdre* 271a4-8, trad. Léon Robin ; je souligne). Après cette mise au point, Socrate rappelle la classification des genres de discours comme des genres d'âme distingués à partir de leurs passions

de cette conception de l'âme qui articule nature et possibilité spécifique de connaissance par le *logos*, une conception passablement divergente par rapport à celle du *Phédon* et de la *République*, mais s'approchant de celle du *Timée* en raison du rôle en quelque sorte semblable que Platon fait jouer au *noûs* et à l'âme en contexte cosmologique.

Avant de les voir à l'œuvre dans la définition appliquée de l'âme que propose le *Phédon*, livrons-nous brièvement aux jeux spéculatifs auxquels se prêtent ces actes, en essayant de dégager en même temps le pari phénoménologique que recèle un tel choix verbal. Ce qui *se* montre montre *de facto* plus qu'il/elle n'est en lui ou en elle-même, car ce qui *se* montre débordé nécessairement la condition d'être. Dans ce qui *se* montre, il y a, certes, un fond d'étantité qui permet à ce qui *se* montre de se tenir là devant et de se donner à voir. Mais, du fait même de *se* montrer, s'opère instantanément une réduction du fondement ontique à l'évidence, réduction qui engage une identification première de la quiddité du soi dans ce qui *se* montre. Or cette identification, ouvrant la possibilité d'une reconnaissance (c'est Socrate, ou un homme, ou une statue d'Hermès), constitue, du point de vue de la monstration, une sortie de sous l'empire de l'être comme condition nécessaire à la manifestation¹⁰. Ce qui *se* montre peut, dès lors, ne pas être autre chose qu'une pure apparition. Qu'il/elle soit ou non réellement, ce qui *se* montre débordé ainsi sa condition première en se livrant à un acte second, un acte de *présence* conséquent à la mise en évidence dont relève toute apparition ou manifestation. De

30

(διαταξάμενος τὰ λόγων τε καὶ ψυχῆς γένη καὶ τὰ τούτων παθήματα..., *ibid.* 271b1-5). Notons que cette correspondance se présente comme un possible parallèle avec la classification bien connue du *Sophiste* entre les genres d'image et les genres dits « de l'être », à travers la comparaison avec les techniques de production. Le parallèle montre la distinction claire pour Platon entre les usages et les arts du langage, sophistique d'une part, rhétorique de l'autre, le premier étant dévolu à la saisie de la réalité (ou vérité) ontologique, tandis que le second est lié aux devoirs de persuasion et d'éthique, et donc déterminé en tant que vérité de langage dans son rapport à l'âme (ses passions et ses vertus).

10 On aura reconnu, certes, sous l'exemple cité, une allusion au *Philèbe* 38d-e (la statue ou l'homme qui apparaît au loin et au sujet duquel l'âme, se représentant ce qui apparaît au regard, tient un discours ou se montre elle-même semblable à un livre).

même, ce qui *se donne* donne plus qu'il/elle n'a à donner de soi, puisque ce qui *se donne* ne donne pas seulement son identité mais *se livre* en même temps en entier, se désappropriant ainsi de l'identité réductrice de l'étant avec soi. Ce qui *se donne* met alors la capacité de se désapproprier de sa condition d'étant sur le compte du même débordement de l'être, puisque cette séparation le mettrait en danger si ce qui se donne réduisait la présence donnée à la seule capacité de l'être. Ce qui *se donne* relève alors aussi de la même condition de débordement de l'être que ce qui *se montre* en tenant sa présence à la portée du regard ou de la main. Mais ce double débordement de l'être – par ce qui se montre et par ce qui se donne – ne conduit pas à un effacement ; il mène à un simple renversement (parfois substitution et parfois chiasme) entre les deux excès à l'égard de l'être sous-jacents à ces deux actes : le phénoménal, d'un côté, la puissance réductrice de l'entendement, de l'autre. Le premier ouvre la voie du singulier dans le multiple, tandis que le second en extrait l'unité.

Ainsi, l'apparaissant apparaît, *se montre* dans la mesure où il *se donne* (ou du moins, dans la mesure où quelque chose d'autre nous apparaît et *se donne* pour lui), en confiant à l'apparition la teneur exacte de la possibilité d'apparaître et en conviant ce qui *se montre* à avoir la capacité de *se donner* sans s'épuiser dans la désappropriation que suppose l'acte de *se donner*. Bien que *montrer* et *donner* ne se confondent pas comme actes, *se montrer* et *se donner* sont néanmoins complémentaires et le caractère réflexif à travers lequel leur unité ressort dévoile d'un seul trait la teneur de cette unité, de même que son caractère à son tour actif. *Montrer* et *donner* ne sont en réalité que les deux faces d'un seul acte, et cet acte n'est autre que celui de l'autorévélation à laquelle se livre d'emblée ce qui est, tout autant que ce qui n'est pas, lorsque la pensée en fait précisément acte. C'est cet acte, réflexif par excellence, qu'il nous faut donc comprendre et tenter de définir en premier lieu. Et c'est seulement après avoir déterminé *a minima* que ce qui est, tout autant que ce qui n'est pas, *se* soit néanmoins montrés et donnés par *autorévélation* en dépassant ainsi la réduction de l'être à la seule condition transitive de l'étantité (celle d'être « quelque chose »), que l'on peut s'interroger aussi sur la condition *a posteriori* de ces deux actes conjoints. On peut, autrement dit, essayer de comprendre si ce qui *se donne se donne* en vue de donner plus qu'il n'est possible à l'être même,

ou si ce qui *se* donne ne fait en réalité que se laisser donner, en se livrant comme ce surplus qui s'offre à notre saisie en constituant simultanément l'« objet » et le « sujet » d'un acte spécifique, noétique en l'occurrence.

Retenons la situation philosophique particulière, mise en évidence de manière phénoménologique, à laquelle nous conduit la relation entre les deux actes évoqués¹¹. Bien qu'ils soient distincts, ce qui en ressort les unit en un presque seul acte. Il est inhérent à la monstration de donner ce qu'elle montre, tout autant que donner finit toujours par montrer, et au fond par révéler donateur et donné ensemble. Les deux s'avèrent en effet inséparables et leur unité, saisie à travers leur accomplissement (*telos*), porte en outre une finalité seconde, celle de marquer la séparation de ces deux actes de deux autres actes avec lesquels le risque de confusion mettrait précisément la réflexion sur l'âme en danger : *être* d'un côté, *produire* de l'autre. En écartant l'articulation *montrer-donner* de la réflexion, et en occultant du même coup la capacité d'autorévélation propre à l'âme, celle-ci risquerait soit d'être confondue avec l'être dans son hypostase existentielle, soit d'être présentée comme le résultat d'un processus (de production ou d'engendrement) qui identifierait l'âme à ce qui procède d'une altérité. À cet égard, l'usage de la forme réflexive aide à saisir la double distinction (*montrer* ne réclame pas *être a priori*, *donner* ne s'identifie pas avec *produire*) et met en évidence en même temps le point de suture, d'unité relative entre *montrer* et *donner*. La forme réflexive est en effet absurde pour *être* et pour *produire* ; *être*, *devenir*, *engendrer*, *produire* ne se conjuguent pas comme *se montrer* ou *se donner*. On peut, certes, parler d'autogénération ou d'autoproduction, mais bien sur le compte d'une prémisse : constituer son propre modèle et sa propre cause,

32

11 Nous avons emprunté à Jean-Luc Marion, et en particulier à son ouvrage de référence *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, 1997, le vocabulaire et la problématique du couple *montrer-donner*, en essayant de déployer sa puissante intelligibilité à partir de ce qui se manifeste à travers le couple langage-âme dans le *Phèdre*. Nous ne proposons pas pour autant une lecture phénoménologique du Dialogue platonicien, mais cherchons ainsi à fixer conceptuellement sa thématique en partant de ce qui correspond à notre propre réflexion. Nous revenons sur cette perspective phénoménologique dans les analyses textuelles proposées plus loin, dans les chapitres IV et V.

comme dans le cas du démiurge du *Timée*. On ne peut pas, cependant, parler d'autorévélation dans ce cas, ni à l'égard du démiurge ni à l'égard du cosmos. Autrement dit, imposer la réflexivité à des actes auxquels ce mode n'est grammaticalement pas inhérent, conduit à formuler des métaphores ou des métonymies ; en l'occurrence, cela conduit inmanquablement à la métaphore artisanale et à la transformation conséquente du monde en « objet ». Or la métaphore de l'artisan et de l'artefact ne satisfait nullement la connaissance de l'âme, bien que l'artisan du *Timée* procède aussi à la fabrication de l'âme. Mais celle-ci est irréductible à un « objet », même s'il ne s'agit que d'en fournir une définition, car l'âme participe de tout en même temps que de sa propre saisie, mais n'est pas conditionnée en elle-même ou dans sa saisie par la réalité que manifeste chacun et l'ensemble des vivants. Même en considérant l'âme comme « divine », la divinité de l'âme n'est pas encosmique comme celle du démiurge, mais elle enveloppe et transcende en même temps le cosmos dont elle participe en en assurant la vie et le mouvement. En se donnant et en se montrant, l'âme montre en effet, à travers cette réflexivité ou à travers cette puissance propre d'autorévélation, sa transcendance à l'égard de l'ensemble des étants qu'elle anime. Il est vrai que le démiurge du *Timée* est présenté comme engendrant et fabriquant l'âme du monde à partir des genres (le « même » et l'« autre ») et d'une structure rationnelle de composition, à la manière dont on produit un artefact (*Timée* 34b-37c). Mais doit-on emprunter cette image d'une âme encosmique fabriquée par un artisan divin pour éclairer la voie que poursuit Platon dans le *Phèdre* ? On verra, en entrant dans le texte, que Platon présente dans le *Phèdre* une autre approche de l'âme, bien qu'il fasse montre d'un lien constitutif et d'une nature commune entre l'âme du grand vivant et le destin singulier de toutes les âmes de différentes espèces. Nous savons, d'ailleurs, que les Dialogues ne sont pas conçus en vue d'une lecture enchaînée dont seul l'ordre serait à débattre, mais que chacun remet à nouveau en question toute la problématique du thème qu'il s'octroie.

Quant à l'unité relative entre *montrer* et *donner*, elle est le corollaire exact de leur distinction par rapport aux deux autres actes. En se distinguant d'*être* et de *produire* qui impliquent chacun une altérité, et dans le cas du dernier une séparation à l'égard de l'objet (produit), *montrer* et *donner*

revendiquent au contraire une relation différente entre l'acte, l'actant et ce qui en ressort, une relation d'unité soutenue par la puissance qui s'exprime sous le mode de la réflexivité. Cette relation implique précisément l'absence de toute séparation et conduit par conséquent à faire de la corrélation des deux actes la condition de possibilité de l'unité forte, celle de l'Un vers lequel l'âme – *une* elle-même – se tourne et tend à s'identifier. Il va de soi que l'on doit entendre ici l'Un comme principe premier, à savoir : ce qui se tient, selon Platon, au-delà de l'être. L'âme n'est corollaire en son unité que de ce principe qui lui permet de constituer elle-même le principe et la source de la totalité du vivant dans son mouvement, totalité dont elle est à la fois source nourricière du multiple et puissance transcendante, puissance qui assure précisément la condition de l'unité.

34

Pour la pensée moderne, tout ce qui se montre fait apparaître simultanément les deux conditions de la visibilité : l'apparaître, le propre de l'expérience comme « vécu », et l'objet intentionnel, l'apparaissant, le donné de l'ostension en tant que visible. Sous sa condition apparitionnelle, phénoménologique, montrer indique donc une ostension double, comprise dans la nature foncièrement réflexive de l'acte : on montre quelque chose (l'objet intentionnel), mais l'acte de montrer se montre aussi, comme montrant, comme phénoménalité de ce qui se tient là-devant. Pour la pensée antique aussi ce qui apparaît comporte deux faces, présente, plus précisément, une complémentarité dans l'acte, mais cette dualité ou complémentarité ne repose pas sur une rupture de plan entre le vécu existentiel et l'intentionnalité, ou entre la présence phénoménale et la subjectivité, comme dans le cas de la phénoménologie. La pensée ancienne, bien qu'elle conçoive une sorte d'intentionnalité sous le signe de la décision d'agir, demeure néanmoins dans l'unité en utilisant les vertus conjointes de la réflexivité, de la ressemblance (d'ordre homotétique) et de l'appropriation. Du coup, si l'âme se définit comme ce qui est capable de montrer et de se montrer, tout autant qu'elle a le pouvoir de donner et de se donner – en ayant simultanément un fondement physique (en tant que principe vital de ce qui nourrit et se nourrit en même temps, selon le *Timée* 33c7-8, bien que ce qui se nourrit de soi-même nourrisse ainsi sa propre destruction) et une nature épistémologique double, par la

nature du « même » et par la nature de l'« autre » (en tant que faculté intellectuelle et sensitive, *Timée* 37b-c) –, l'âme n'est toutefois cause ni de ce qui se montre ni de ce qui se donne, ni même cause de soi. Elle s'autorévèle ainsi, mais n'est pas *cause* de cet acte puisque cet acte tient de son identité même et que cet acte est fondamentalement inséparable de l'âme. Elle n'est donc cause que de l'unité comme telle. Même sa détermination comme « automotrice » n'implique pas que l'âme soit cause du mouvement pour elle et pour tout ce qui se meut, ou qu'elle soit cause de son immortalité puisque l'automotricité constitue l'argument de la pérennité de tout ce qui se meut par soi. L'argument est en effet présenté comme ousiologique, non comme aitiologique, puisque l'acte du mouvement par soi s'identifie à l'*ousia* de l'âme, non à un mouvement dont l'âme serait ou ferait l'objet.

L'automotricité indique donc, simplement et seulement, la condition spécifique sous laquelle a lieu l'autorévéléation : l'âme se montre ainsi, à travers le mouvement auquel elle s'identifie, or, en se montrant de cette manière, en mouvement et par le mouvement de tout ce qui est mû, en se montrant donc comme « source et principe du mouvement » (πηγή και ἀρχή κινήσεως, *Phèdre* 245c3-5), elle se donne et donne en même temps d'elle-même la connaissance adéquate. Sinon, comment son incorruptibilité et son immortalité seraient-elles accessibles à l'entendement ? L'âme se révèle en tant que « ce qui se meut par soi », c'est-à-dire ce qui est coextensif avec soi par nature et coprésent aussi dans sa dimension perceptible et cognitive avec soi. Cette détermination est présentée sous le mode d'une (dé)monstration (*apodeixis*) et elle concerne l'unité de la nature entière de l'âme, bien que l'âme soit dite être à la fois « divine et humaine » (θείας και ἀνθρωπίνης), c'est-à-dire concerner les dieux comme les hommes. En chacun, homme ou dieu, elle apparaît en effet comme *une* et *même*. L'âme est en outre immortelle dans ces deux conditions, puisque sa nature est unique et que selon cette nature l'âme constitue sa propre source et son propre principe. En même temps, l'âme occupe tout, investit absolument tout (*pan*) mais ne s'y identifie pas, car « tout » se détermine par l'être tandis l'âme se tient précisément dans la différence par rapport à l'être. L'âme n'est donc pas la forme qui assure l'entéléchie du tout – répondrait par avance Platon à Aristote –, comme elle n'est pas non plus l'agent ou le fondement de ce qui est. Elle en donne,

en revanche, la possibilité, ou elle en constitue la puissance, et c'est là que gît son rôle fondamental.

36 L'âme agit donc en se montrant et en se donnant *ainsi* ; or cet agissement, autorévéléateur, la qualifie comme puissance (*dunamis*). De même qu'à l'égard du tout et de l'être, qu'elle investit sans s'y confondre, l'âme agit mais ne se confond pas non plus avec l'acte ou avec le mouvement, quel qu'il soit. Elle a la puissance de l'acte qu'elle accomplit, mais ne se sépare pas d'elle-même pour s'identifier à un acte absolu. Au contraire, d'elle-même elle nourrit l'acte et en est l'actualisation, mais en restant en elle-même sans s'identifier à son acte : ainsi se meut-elle d'elle-même, sans être le mouvement lui-même et sans se réduire non plus à en faire seulement l'objet. Étant parfaite en elle-même, elle ne peut se parfaire en une actualisation de sa perfection qui la séparerait ainsi d'elle-même. En outre, elle ne comporte pas un fondement ontologique, à moins d'admettre qu'elle ait une *ousia* strictement circonscrite à elle-même, unique et immortelle en raison de son pouvoir de constituer son propre moteur. « Maintenant qu'a été rendue évidente l'immortalité de ce qui est mû par soi-même (ἀθανάτου δὲ περασμένου τοῦ ὑφ' ἑαυτοῦ κινουμένου), on ne se fera pas scrupule d'affirmer que c'est là l'essence de l'âme, que sa notion est cette notion même (ψυχῆς οὐσίαν τε καὶ λόγον τοῦτον αὐτόν τις λέγων οὐκ αἰσχυνέται). » (*Phèdre* 245e3-5)¹². Notons cependant qu'ici *ousia* désigne l'identité par laquelle l'âme se définit. L'*ousia* de l'âme est *de facto* son *logos*, sa raison d'être et la possibilité de sa dicibilité en même temps, non l'étantité d'une essence particulière à proprement parler. L'âme se revendique donc de l'ordre de la puissance ou de la potentialité absolue d'une *ousia* pure, condition qui la tient à l'écart de l'être effectif (*energeia*) et de tout acte productif (*poiësis*), et qui l'oblige à livrer d'elle-même ce qu'elle peut montrer et donner, en faisant et en actant ce qu'elle seule peut révéler et laisser s'énoncer d'elle-même sans s'aliéner. Il nous faut observer, ἰδόντα dit Socrate, ses propres πάθη καὶ ἔργα, pour pouvoir penser vrai,

12 Dans la plupart des cas, quand je ne retraduis pas, la traduction citée est de préférence celle de Léon Robin (*op. cit.*), parfois avec des retouches ou des légères modifications. Rarement, nous citons aussi la traduction de Claudio Moreschini et Paul Vicaire.

τάληθές νοῆσαι, à propos de sa nature, ψυχῆς φύσεως περί (*Phèdre* 245c2-3). L'âme n'a donc d'autres moyens de se laisser saisir que la réflexivité qu'elle-même induit dans ce qu'elle appelle à la recevoir, ainsi qu'une certaine forme de ressemblance et d'adéquation qui est inhérente à cette réflexivité et que le *logos* bien instruit arrive à exprimer, surtout lorsqu'il est mis en capacité d'émouvoir, de toucher ou d'éclairer¹³.

- 13 La relation amoureuse est l'expression qui permet à Platon (dans plusieurs passages du *Phèdre* comme dans *Alcibiade* 130d-e, d'ailleurs) de montrer à l'œuvre cette réflexivité et de définir ainsi l'âme, saisie à travers son acte d'auto-révélation en même temps que dans son reflet, dévoilé le plus souvent par le langage. Le miroir est l'instrument par excellence de la saisie réflexive de l'âme, seul accès à sa nature. Citons le *Phèdre* 255c4-e1 : « Comme un souffle (οἶον πνεῦμα) ou comme un écho (ἠχώ) renvoyé par une surface lisse (λείων) et solide (στερεῶν) revient à son point de départ, le flot de la beauté retourne vers le beau en passant par les yeux (τοῦ κάλλους ῥεῦμα πάλιν εἰς τὸν καλὸν διὰ τῶν ὀμμάτων ἰόν), car ce chemin conduit naturellement à l'âme (ἧ πέφυκεν ἐπὶ τὴν ψυχὴν ἰέναι); il atteint celle-ci, la remplit, arrose le passage des ailes et les fait pousser, et remplit à son tour d'amour l'âme du bien-aimé. Il aime donc, mais il ne sait quoi. [...] Comme un homme qui a pris une ophtalmie à un autre, il ne sait pas ce qu'il a et oublie qu'il se voit lui-même, dans son amoureux, comme dans un miroir (ὥσπερ δὲ ἐν κατόπτρῳ ἐν τῷ ἐρώντι ἑαυτὸν ὄρων λέληθεν). En la présence de l'autre il cesse comme celui-ci de souffrir, en son absence il éprouve les mêmes regrets, et il est regretté de la même façon : il éprouve un "contre-amour", image réfléchie de l'amour (εἰδῶλον ἔρωτος ἀντέρωπα ἔχων). » (trad. de Claudio Moreschini & Paul Vicaire un peu modifiée, Paris, Les Belles Lettres [Poches], 1998). Ce passage de la Palinode de Socrate, sur lequel nous reviendrons plus loin (chap. I), est peut-être la plus célèbre de toutes les définitions de l'âme par la réflexivité, à travers une description d'ordre katoptrique de la relation érotique et par le biais d'une analyse de cette relation appuyée sur le modèle de l'acte visuel. Ce dernier est lui-même rendu par une métaphore aquatique (le flot, ῥεῦμα, pour désigner le rayon visuel), métaphore qui indique simultanément le plan de la réfraction et le support approprié au passage. Mais remarquons aussi que la métaphore aquatique de la vision reprend, comme en écho, la comparaison avec le souffle (οἶον πνεῦμα) et que ce rappel associe ainsi les deux éléments, l'eau et l'air (comme le matériel et l'immatériel, du point de vue de la saisie), qui définissent la nature de l'âme et qui assurent les conditions de sa révélation par la réflexivité à travers la vue et la voix. La parole avait d'ailleurs été comparée elle-même à un flot (*nâma*) que reçoivent les oreilles (*Phèdre* 235c3-d2; voir *infra* chap. V, l'analyse de quelques métaphores aquatiques). Le passage cité de

Précisons encore que si l'âme n'engendre pas et ne produit rien d'autre que son propre reflet à travers le *logos* (les *erga* désignent ici les « agissements » de l'âme, non des « choses » produites par elle), l'âme ne fait pas non plus l'objet d'un engendrement ou d'une production. De même, son mouvement par soi, qui sert d'argument pour sa nature incorruptible et son immortalité, n'est pas un mouvement de l'ordre d'un déplacement ou d'un changement mais indique le principe auto-révéléateur de l'animation comme action par soi et comme puissance d'agir sur autre que soi. Cet agissement, Platon le présente sous le mode du désir, de l'attraction et de l'émoi. Or ces retenues à l'égard d'une identification immanente de l'âme avec des actes tels que la *genesis* ou la *kinésis*, auxquelles elle préside sans en être l'objet et sans être l'acte-moteur lui-même non plus, mettent en évidence une autre distinction fondamentale de l'âme, celle à l'égard de la *phusis*. L'âme se distingue aussi radicalement de la *phusis* que de la réalité existante de l'être (*on, ontos on*, ce que j'ai appelé plus haut la réalité manifestée ou existentielle de l'étant). De cette distinction proviennent la difficulté de la définir et, corollairement, la mise en garde indirecte de Platon. Ni la *genesis*, ni la *poiésis*, ni même la *kinésis* ne peuvent définir l'âme et justifier par elles-mêmes la présence en un lieu ou un corps de celle-ci ; l'âme seule l'éclaire, se montre *en présence*, et en donne la teneur exacte par la médiation d'une parole qui épouse un lieu ou habite un corps en vue d'être son expression et d'agir à son tour par l'intermédiaire de sa puissance. Mais l'âme ne s'identifie pas au mouvement. Preuve en est qu'en son absence le mouvement subsiste ; ce qui engendre et ce qui meut est toujours la nécessité (les forces naturelles, entropiques), ou alors une *tekhne*

la Palinodie, véritable résumé de la « leçon » du *Phèdre* sur l'âme, connaît des reprises et des illustrations nombreuses, dont les plus connues sont celles d'Apulée (dans l'*Apologie*, l'épisode du miroir), de Philostrate (dans *Eikones*, le tableau de Narcisse) et de Plotin (*Ennéade* I, VI, 9). Je me permets de renvoyer aux trois études consacrées à la question de la réflexivité de l'âme et à ces textes anciens : Anca Vasiliu, « Les trois amours platoniciens ou la philosophie à hauteur d'homme », *Philosophie antique*, n° 12, 2012 (p. 237-269), en ligne ; *id.*, « Comment parler du beau ? L'âme et ses discours dans le *Phèdre* », *Chôra*, vol. 9-10, 2011-2012 (p. 33-65) ; *id.*, *Image de soi dans l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, 2012 (en part. chap. I, sur Apulée, *Apologie*, et ses sources platoniciennes, *Alcibiade* et *Apologie de Socrate*).

qui cherche à mimer l'âme en se mesurant à la nature et à la démiurgie divine : c'est le cas des automates, inanimés mais se mouvant d'eux-mêmes tout en chantant ou en poussant des cris qui imitent le langage inarticulé.

Étant une *dunamis*, une potentialité absolue, à la manière d'une source, d'une racine ou d'une lumière qui sans cesse irradie et se diffuse (*source*, *racine*, *lumière* sont en effet trois des métaphores les plus courantes), l'âme, qui contient tout, a toutefois quelque chose de plus que la *phusis* qui contient elle aussi tout sauf ce que l'âme seule possède et dispense perpétuellement au vivant. L'âme comporte *en plus* l'actualisation du tout en tant qu'unité *donnée* à partir d'elle. Son surcroît s'identifie donc à cette actualisation de sa puissance comme *don* d'unité, or le *don*, acte pur de la puissance puisqu'il est à chaque fois unique et gratuit, constitue aussi un miroir pour l'âme. Il rend, par reflet interposé, ou par retour sur soi, une image ou une idée de son origine. C'est comme dans le cas de cette image mythologique récurrente depuis l'époque archaïque jusqu'à la fin de l'Antiquité néoplatonicienne, de la source ou du flot qui tout en s'épanchant coule toujours vers son origine. La compréhension la plus courante de cette image est celle de la cyclicité opposée à la linéarité et à la finitude. Mais dans le cas de l'âme, si l'âme est en elle-même éternelle, ce retour, qui ne peut pas se réduire à la cyclicité, décrit en propre la réflexivité de l'âme et désigne la capacité de l'âme de donner et de se donner en même temps. Or le retour compris paradoxalement dans le don, compris dans le pouvoir de donner l'unité et de se donner en même temps, pouvoir dont l'âme est pourvue, et que nous appelons habituellement la nature réflexive de l'âme, est dévoilé et relayé par la parole. C'est le *logos* qui non seulement se constitue en corps propre de l'âme, mais lui assure aussi ce complément réflexif qui écarte l'âme de toute identification hâtive avec la puissance de la *phusis*. La parole, irréductible à la *phusis* et réflexive à son tour, rend ainsi à l'âme, par retour, tout ce qu'elle reçoit d'elle au moment précis où elle l'exprime en donnant corps et donc accessibilité *en présence* à sa manifestation : elle rend audible et/ou visible (i) la puissance spéculaire et rationnelle ou dianoétique ; (ii) la possibilité de réception du sensible à travers le déploiement discursif (descriptif et/ou diégétique), déploiement qui correspond à ce qui sera appelée plus tard la *res extensa* ; (iii) la clarté semblable à une image iconique (l'image adéquate, *epitêdeia*,

que présente le langage) ; enfin, (iv) la force émotionnelle kinesthésique, en l'occurrence, la vertu *psychagogique* ou anagogique que l'âme assure au *logos* et que le *logos* rend par retour à l'âme – d'où la mise en scène d'un cheminement, les indications de la voie et les allusions à des rituels de passages qui émaillent les prises de parole de Socrate dans le *Phèdre* et qui visent toutes les vertus à la fois réflexives et actives du *logos* dans la « façon de parler de l'âme », mais non, bien sûr, la saisie de l'âme elle-même.

40 La grande difficulté à comprendre le dessein du *Phèdre*, difficulté reconnue dès les premières éditions de l'Antiquité dont nous avons des témoignages, provient de l'effort qui s'y déploie pour faire retourner la parole à son origine, à l'âme, en évitant en même temps toute dérive qui fixerait l'âme dans une contrée intellectuelle étrangère : la confusion avec la *phusis* – à laquelle on échappe en appelant aux vertus du mythe à l'égard de l'éros ; l'assignation comme lieu des Formes – l'âme en a la connaissance, ou du moins la mémoire, et la dispense, mais ne s'y identifie pas ; l'attribution à l'âme de l'art qui consiste à distinguer et à réunir (l'être et le tout, le multiple et l'un) ; ou encore l'attribution de l'art de persuader et de l'art de faire ou de créer. On reviendra sur toutes ces attributions explicites et ces mises en garde qui font du *Phèdre* un dialogue portant exclusivement sur les vertus du *logos* à l'égard de l'âme. Mais retenons d'ores et déjà que l'âme dans le contexte du *Phèdre* ne se confond ni avec la nature du vivant pris dans son ensemble, comme un tout, ni avec le lieu des intelligibles, auquel elle a par nature accès, ni avec une *tekhne* particulière de la pensée et du langage, bien qu'elle les comprenne tous : vie, connaissance des Formes et capacité de nourrir un langage qui à la fois touche, montre et porte sens.

Pour résumer, soulignons deux aspects à retenir de cette première approche, à la fois thématique et grammaticale, deux aspects qui sont intimement entrelacés. Il y a une tentation forte de lire le *Phèdre* de manière phénoménologique. Nous venons d'en faire brièvement et naïvement l'exercice. Pourtant, si la démarche phénoménologique trouve une légitimation dans la disposition des éléments du dialogue (thématique, articulation entre discours et perception, juxtaposition de genres différents d'usage de la parole), et si la réflexion phénoménologique permet d'approfondir et de raffiner l'analyse du dialogue platonicien, il

faut néanmoins tenir compte d'une distinction radicale qui concerne précisément le dessein du *Phèdre*, à savoir la saisie de l'âme dans sa destinée corporelle et singulière, immanente au monde. La conception de l'âme qui résulte de ce dessein n'a, elle, rien de commun avec les enjeux de la subjectivité et de l'intentionnalité propres à la phénoménologie. Ce type d'approche, anachronique certes, éclaire cependant un aspect intrinsèque qui risque de rester dans l'ombre si l'analyse de ce dialogue est réduite à la seule lecture historique et à l'intertextualité habituelle, que celle-ci soit restreinte aux Dialogues ou étendue aux sources et aux commentaires platoniciens. Or cette lecture philosophique, ingénue et quelque peu décomplexée, éclaire le caractère particulier de ce Dialogue. Il s'agit d'une particularité essentiellement conceptuelle, dont le caractère inédit est soigneusement caché sous le tissage complexe de traditions philosophiques et de multiples références mythologiques, d'allusions à des formes et des pratiques rituelles, et d'usages des différents genres de *logoi* et d'écritures anciennes et contemporaines (discours argumentatifs et éloges, récits, hymnes et prières, dialogue philosophique et comédie), genres savamment orchestrés à travers les deux ou trois parties dont le texte du *Phèdre* se compose.

En quoi consiste cette particularité conceptuelle ? En une conception de l'âme qui ne se veut ni théologique (mythologique et eschatologique), ni strictement et étroitement éthique, ni métaphysique (au sens ontologique, aristotélicien), mais proprement philosophique, donnant le sens même de ce que Platon entend par science et par pratique de la philosophie. Le principal but de la philosophie (science et pratique réunies) est de saisir l'âme. Comment ? À même ses agissements, en trouvant les moyens de la décrire *en situation*, en l'occurrence les moyens du *discours adéquat*, du discours qui se laisse habiter par l'âme et sans cesse retourne vers elle le reflet de chacune de ses puissances, puissances que la parole actualise en les lui rendant à travers la voix et la présence même de l'orateur comme par une image vivante interposée. Ce discours à travers lequel s'exprime l'âme est le discours philosophique par excellence et il est, en outre, capable de réunir toutes les vertus du *logos* : rhétoriques, éristiques, logiques, sophistiques, poétiques et théologiques. L'âme dont il est ici question est cette puissance unique présentée sous le mode de son déploiement dans

un lieu et sous le mode de vivants divers, une puissance unique habitée par plusieurs puissances qui sont à la fois spécialisées (ce sont les facultés de l'âme) et traduisant chacune les défis propres au monde des vivants et le lien qui les tient tous en un tout. Chacune des puissances spécifiques dont l'âme est pourvue semble ainsi être elle-même autorévélatrice. Cependant, de la puissance qui les anime toutes la parole seule est capable d'en donner non pas une définition mais la teneur fidèle, l'image adéquate, le reflet immédiat – en un mot, elle seule est capable de *montrer* l'âme effectivement. Parler de l'âme assure ainsi le décentrement du *logos*, puisque c'est l'âme qui occupe dans ce cas le *logos* et le structure en même temps. À son tour, le *logos* donne à l'âme une voix et se fait son écho. Cet échange, déployé de manière dialectique, a aussi besoin d'un fondement rhétorique rigoureusement choisi, c'est-à-dire d'un art qui ne consent pas à jouer en sa propre faveur mais se tient toujours à la faveur de ce qui l'anime et le dépasse. L'âme, par conséquent, représente le noyau, la puissance et le dessein du langage philosophique. Être philosophe consiste dès lors à savoir parler de l'âme de la manière la plus juste qui soit, c'est-à-dire en arrivant à lui prêter sa voix pour se laisser ainsi animer par ce qui est plus grand¹⁴.

À l'aune de son héritage, cet exercice, fondateur d'une discipline, s'est cependant avéré ne pas aller de soi. La brèche entrouverte par Platon entre les mythes qui décrivent l'odyssée corporelle de l'âme et une théorie qui rabat l'âme sur la seule faculté intellectuelle en la circonscrivant au domaine de la noétique, se referme et semble rester sans suite dans l'immédiat. La longue histoire de l'héritage du *Phèdre* conserve soit son aspect littéraire et sa thématique érotique, particulièrement chéris par

14 C'est ainsi que je comprends le fameux passage de la fin du *Phèdre*, 278b7-d6, dans lequel Socrate rappelle le début du dialogue, désigne sa mise en scène comme une *katabase*, évoque le déploiement des séquences à travers une énumération des genres du langage, et donne en fin de compte la clef de lecture en dévoilant le but. Est « philosophe », « ami de la sagesse », celui qui cherche assidûment à saisir l'âme en se laissant lui-même saisir, ce qui implique de ne pas parler selon un seul art mais de soumettre tous les arts au crible de la vérité et à l'épreuve d'un désengagement de l'identité avec soi comme d'avec un objet de la science et d'un discours figé. Je propose plus loin (à la fin du chap. I) une brève analyse de ce passage.

les Romains, soit la confrontation entre la dialectique (essentiellement platonicienne) et différents modèles de travail rhétorique et sophistique de la langue (nous en trouvons des échos dans les manuels de style et les écrits de la Seconde Sophistique), soit uniquement le « joyau » du texte, la Palinodie de Socrate, avec la théorie des âmes et l'image du char ailé, la démonstration de l'immortalité de l'âme et la déclinaison des différentes formes de ravissement de la parole, Palinodie sans cesse reprise comme pièce maîtresse pour une lecture « mystique » du texte.

Est en revanche plutôt passé sous silence, ou du moins peu relevé, ce qui constitue à mes yeux le véritable défi de ce dialogue, celui qui consiste à faire de la philosophie une science et une pratique de la parole qui expriment l'âme en même temps qu'elles en démontrent l'existence et la nature essentielle par/en elle-même. En procédant ainsi, Platon fait de l'âme l'altérité absolue. Si elle est « humaine et divine » (lire : si elle est une et même âme des hommes comme des dieux) et si elle est toujours *une*, égale à elle-même qu'elle soit prise dans la temporalité du corps soumis au devenir ou qu'elle soit éternellement l'âme des dieux ou des astres et immortelle comme eux, l'âme est de toute manière non conditionnée par le corps qu'elle anime. Platon en fait la transcendance qui peut tenir et participer à tout précisément parce qu'elle est inconditionnelle et radicalement différente de tout, qu'elle soit unie *à* ou séparée *de* tout. La leçon sur l'âme dans le *Phèdre* serait dans ce cas une leçon particulière de métaphysique – une métaphysique propre au platonisme, non circonscrite à la question de l'être mais focalisée sur l'âme. Celle-ci est saisie comme principe et comme source (ou origine d'une procession, non encore définie comme telle) grâce à son rapport avec le *logos*, son corps et son expression. Et c'est d'ailleurs ce dernier, le *logos* animé qui, en montrant l'âme inapparente se reflétant en lui à travers ses propres agissements, traduit ainsi la possibilité de saisir les deux mouvements qui régissent le monde, celui de soi et celui à partir d'autre que soi. La réflexivité montrée à l'œuvre permet de comprendre que ni l'âme ni le *logos* ne sont définis par Platon comme « cause » ou comme « entéléchie » du monde ou du mouvement, bien que l'âme soit la puissance qui tient le tout, le monde et le mouvement. En en faisant l'entéléchie du corps, Aristote proposera au sujet de l'âme une définition diamétralement opposée, critique et pourtant

non ignorante du défi que Platon propose dans le *Phèdre*, en abordant la question de l'âme autrement que de manière artisanale, comme dans le *Timée*, ou de manière eschatologique, comme dans le *Phédon*.

ARCHITECTURES SCÉNIQUES DE LA PAROLE ET DE L'IMAGE DE L'ÂME

44

Bien sûr, le *Phèdre* n'est pas un *traité* sur l'âme, sur les facultés, la nature, la structure, le mode opératoire, un traité tel qu'Aristote en élaborera sur les brisées de Platon (si du moins on s'en tient au *De anima* et à certaines parties noétiques de la *Métaphysique*). Le pari du *Phèdre* est de laisser l'âme « se dire », et donc se montrer d'elle-même, dans la tension d'un langage à la fois mimétique et concurrentiel avec l'amour qui est le mouvement propre de l'animé. Le choix de Platon n'est pas épistémique mais véritablement *psychagogique* : la parole fait ce qu'elle dit qu'elle fait, et elle est prise par conséquent, comme emportée, dans le mouvement perpétuel qu'elle-même décrit et qui la conduit. Le dialogue des acteurs présente en effet l'âme à l'œuvre, dans l'exercice qui lui est propre à travers le vivant et son expression, le *logos*. Il s'agit donc d'interpréter ce *logos* par lequel l'âme « se dit » d'elle-même, mais de *l'interpréter* au sens scénique et performatif, en lui *donnant sens* à partir de ce qu'est ce *logos* de l'âme en regard avec *ce* qu'il dit et avec *qui* le dit. L'enjeu est celui de la vérité. Socrate refuse d'interpréter les mythes, les discours et les images à l'aune d'une vérité de langage ou de faits, mais il leur donne sens en les mettant dans leur droit ; à la fois, il fait acte en les récitant ou en les décrivant, et prend acte de leur nature ou de leur genre en les rappelant au bon endroit. À l'égard de l'âme, en revanche, le registre diégétique et ekphrastique de la parole ne suffit pas. Pour l'âme, faire acte et prendre acte de sa nature par le *logos* n'est possible que si on accepte : (i) que l'âme puisse montrer par le *logos* sa transcendance à l'égard de la *phusis* ; qu'il n'y ait donc pas de nature propre de l'âme mais que l'âme soit celle qui *de facto* donne à la nature son *logos* (la puissance de manifestation de l'être et d'accroissement par la génération) ; et (ii) que le *logos* de l'âme ne s'identifie pas non plus avec son *ousia* qui est, dit Platon, le mouvement par soi ; l'âme peut alors *se* montrer et *se* donner, en même temps qu'elle montre (l'être, le

vivant) et qu'elle donne (le mouvement, la vie). Pour saisir l'âme, il faut lui rendre le semblable, à savoir : *se* montrer et *se* donner en parole, c'est-à-dire, *donner sens* au *logos* que l'on tient comme l'expression souveraine de l'âme. La parole diégétique ou ekphrastique se transforme alors en langage philosophique.

Le *Phèdre* est soigneusement *situé* et se présente en même temps *en mouvement*. Le dialogue commence en mouvement, puis, une fois le mouvement enclenché et la possibilité de la fougue évoquée, les acteurs prennent place dans un lieu choisi et la relève de leur animation initiale est prise par le mouvement intérieur de leurs discours : la parole meut et est mue en même temps, comme nourrie intimement par un moteur qui lui transmet un mouvement et un émoi, mouvement et émoi que lui-même, le moteur qui anime la parole, ne partage pas mais qui néanmoins le montrent, nous laissant saisir sa présence par son acte. De manière tacite mais évidente, Platon conçoit le *Phèdre* comme un texte qui « emporte » : par sa structure conçue sur la verticale, reliant le haut et le bas à la fois par la suggestion d'un plan incliné, par l'évocation subtile des deux mondes, infernal et céleste (voire supra-céleste), et par le renversement en miroir, par la description, de ces deux domaines mythologiques du séjour des êtres ou plus exactement des âmes ; par le rythme alternatif imprimé au *logos*, entre l'expression rationnelle et la parole inspirée, rythme gradué et ponctué par les discours successifs qui sont tenus en alternance avec le dialogue ; et non en moindre mesure, par les images qu'il nous fait voir et qui sont cinétiques et clairement anagogiques. Si le *Sophiste* se présente comme une « chasse », le *Phèdre* se montre comme un « cheminement », comme un parcours qui conduit, tout en laissant celui qui est ainsi conduit à découvrir lui-même le but vers lequel il se dirige, aspiré par la puissance de la parole dans laquelle il est pris. C'est comme un voyage dont le but n'est pas le déplacement topographique mais la transformation du voyageur, sa métamorphose et son initiation afin qu'il puisse découvrir lui-même comment arriver à bon port. Le lecteur se découvre aujourd'hui encore avoir pris la place de Phèdre devant un Socrate joueur, inspiré, malicieux et tranchant dans son jugement sur les arts de la parole et des savants de son temps.

Les deux personnages du Dialogue partent en effet de quelque part et vont quelque part, l'un suivant l'autre au départ, puis, par un échange subreptice de rôles, l'un prenant la direction de l'équipée à partir d'un certain point du trajet et gardant cette direction jusqu'à la fin ou presque, si nous concédons à Phèdre, comme Socrate, l'initiative du retour à Athènes. Ils quittent un lieu qu'ils connaissent (la Cité), découvrent un autre qu'ils pensaient connaître et qui s'avérera un lieu « étrange » (un lieu « non-lieu », un *khôrion a-topos*), et, pour finir, sont censés retourner au point de départ. Mais au retour (auquel le lecteur n'assiste pas), les deux personnages du Dialogue ne sont plus exactement les mêmes : avant de rentrer à Athènes les deux compagnons se reconnaissent comme *amis*, or les amis partagent tout, et ici précisément, la connaissance et l'amour pour la philosophie. Cette scénographie et ce cheminement circulaire comportent en outre une descente et une remontée (une *katabase* et une *anabase*). Cependant, ces deux structures formelles, réservées habituellement à une définition processionnelle de la connaissance et au modèle cyclique de la nature, sont censées figurer dans ce contexte non une théorie cognitive mais le trajet même de l'âme individuelle dans son incorporation en même temps que dans son processus d'auto-révélation entendu comme une élévation. C'est bien connu : le *Phèdre* est « psychagogique » puisque le Dialogue porte sur l'âme et qu'il cherche à agir sur elle en l'emportant et en la montrant de cette manière. Pour ce faire le Dialogue définit aussi les deux aspects ou hypostases du mouvement qu'il déploie, le *déplacement* et la *transformation*, et mime à cet effet le rituel d'une « initiation » aux « Mystères ». Cette *mimésis* d'un rituel est, quant à elle, révélée par les détails de la composition scénique du Dialogue et par le soin scénographique qui fait du *Phèdre* une œuvre exceptionnelle de ce point de vue parmi les textes de Platon. La structure même du Dialogue – prologue, cœur ou pièce maîtresse (la Palinodie de Socrate), discussion thématique – est imposée par ce choix de mimer l'acte propre d'un sujet qui se trouve *en acte* au moment même où l'on en parle.

Le thème du Dialogue, l'âme, impose tout naturellement la recherche des moyens adéquats pour en parler, la connaître, la définir. C'est la raison pour laquelle le *Phèdre* induit à cet égard la possibilité d'une interprétation phénoménologique : nous en avons vu brièvement

l'intérêt, les limites, la nécessité d'un dépassement ou du moins d'un écart critique. Retenons simplement qu'à partir de cette interprétation l'analyse conjointe des actes propres de l'âme, *montrer et donner*, situe clairement l'âme à travers sa relation intime avec le *logos* dans la singularité même de celui qui le tient, et démontre ainsi le caractère nécessairement double, réflexif et dialectique ou intuitif et démonstratif, de l'approche de l'âme. De même en ce qui concerne les modalités de saisir l'âme au-delà de l'impossibilité d'une définition unique : d'abord, son rapport de proximité en même temps que de distinction avec la *phusis*, la nature du vivant ; ensuite, la saisie de son *ousia* par le mouvement spécifique (*kinésis*), auto-efficace, auto-révéléateur et gardant en même temps l'âme dans sa perfection immobile puisque l'âme est incorruptible, ne subit aucun changement, et qu'en induisant des agissements et en en subissant les effets (*erga, pathémata*), elle détient aussi les rênes de leur maîtrise ; enfin, la présentation de son statut conséquent de potentialité absolue (*dunamis*), incorruptible et immortelle.

Quatre questions affleurent tout au long du *Phèdre*. Renvoyant de manière implicite à d'autres Dialogues (*Timée, Phédon, Banquet, Théétète, République*), le *Phèdre* s'en distingue, laisse par moment poindre une reprise critique et, bien qu'il n'apporte pas des réponses définitives à ces questions, il les formule de manière à garder ouverte la porte de la réflexion : (i) la simultanéité de l'âme du tout et de l'âme singulière au sein d'une parenté qui n'est pas explicitement définie et qui soulève, en contrepoint, la question d'une simultanéité possible de l'un et du multiple dans le « même » ; (ii) le rapport de l'âme au corps physique (du monde, de l'individu), rapport d'incorporation qui n'est pas, lui non plus, proprement défini, hormis à travers l'image de la coquille ou du sépulcre (*Phèdre* 250c5), image qui reste, comme d'ailleurs dans d'autres Dialogues (*Cratyle* 400c1-2, *Gorgias* 493a3), dans le registre métaphorique ; (iii) la corruption/dégradation ou l'immortalité/impassibilité de l'âme, en fonction de l'oubli ou de la réminiscence dans l'exercice de son rapport au corps ; (iv) l'accès de l'âme à la connaissance des Formes, le rôle gouverneur de l'intellect et le dédoublement des facultés sensibles à travers les deux exercices de l'âme, la perception et l'intellection réflexive ou dianoétique, à la charnière de ce que Socrate appelle l'amitié (*philia*)

du dehors et du dedans¹⁵. Les moyens spécifiques mis en œuvre dans le *Phèdre* pour aborder ces questions cruciales au sujet de l'âme sont l'ancrage topique particulièrement minutieux et l'illustration scénographique du mouvement qui met en acte et en situation le *logos*. À partir de là, de ce lieu et de l'élan donné, le lecteur est invité à se frayer lui-même son cheminement sur la route ainsi ouverte.

48

La première partie de l'étude qui suit est focalisée sur la triade conceptuelle *λόγος, κάλλος, μῦθος* qui résume les moyens (les *tropoi*) de l'approche thématique du *Phèdre* – en l'occurrence, l'approche de l'âme. Ce sont comme des rideaux ou des écrans successifs qui se dressent et demandent à être scrutés et contemplés, puis enlevés ou traversés. Cependant, depuis l'antiquité hellénistique et tardive, peut-être même dès les premières éditions des Dialogues, au lendemain de la mort de Platon, le sujet du *Phèdre* fait en réalité débat et jamais l'âme n'est proposée dans l'intitulé de l'œuvre, même si le caractère « psychagogique » de cet insolite dialogue champêtre est largement reconnu. Pourquoi le *Phèdre* est-il annoncé comme un dialogue sur le Beau (dans le genre « éthique »), alors qu'il est explicitement question du *logos* et des arts du langage portant sur éros et sur l'âme, et que l'on parle relativement peu du Beau ? Il n'est en effet question du Beau que dans un contexte précis de la Palinodie de Socrate, où l'attention est focalisée d'ailleurs sur les puissances réflexives et cognitives de l'âme par rapport au Beau, seule Forme dont l'âme peut avoir la vision. Des réponses à l'interrogation concernant le véritable thème de ce Dialogue se trouvent, certes, dans le texte lui-même. Mais nous ne sommes pas les premiers à constater que si Platon livre lui-même le thème principal du Dialogue dans son texte, l'accès n'y est pourtant pas direct. Pourquoi procède-t-il ainsi ? Est-ce en outre pour cette raison que la postérité a donné des signes d'hésitation en en proposant des titres divers (l'amour d'abord, puis le Beau) ? En regardant de près comment le *Phèdre* est reçu, évoqué, glosé et commenté par la postérité, du moins dans les textes ou passages exégétiques conservés et dans certaines références

15 *Phèdre* 279b9-c1. Je reviens de manière récurrente sur toutes ces questions dans les pages des chapitres qui suivent.

explicites à des *topoi* du Dialogue, on constate aisément que le trouble concernant le thème principal du *Phèdre* provient de toute évidence de sa réception par la postérité. Or la raison pour laquelle celle-ci a tant hésité sur le véritable thème qui fait l'objet du *Phèdre* provient peut-être de la difficulté de situer ce texte parmi les Dialogues du Maître tout en respectant un ordre et en garantissant une cohérence à ce qui devait se présenter, coûte que coûte, comme un « système » platonicien. Selon les lectures croisées que l'on donne du *Phèdre* et du *Banquet*, ou selon les rapprochements que l'on cherche à défendre entre le *Phèdre*, le *Timée*, la *République* ou le *Phédon* (pour ne pas citer aussi le *Cratyle*, le *Gorgias*, le *Sophiste*, le *Théétète*), le thème attribué au *Phèdre* varie pour répondre aux questions souvent partielles que lui posent des générations successives de scholiastes. Parfois certains aspects sont grossis au détriment d'autres, comme sous une loupe tantôt de rhétoricien, tantôt de théologien, en fonction du lieu d'origine d'une « école » et de l'obédience doctrinale majoritaire de son public.

Notre lecture démarre, elle, d'un constat : ce texte présente une caractéristique dont il faut d'emblée tenir compte, quel que soit l'angle d'approche, parce que cette caractéristique rend ce Dialogue unique dans l'œuvre de Platon. Il s'agit de la bidimensionalité évidente qui caractérise la structure du *Phèdre*. D'une part le texte se présente de manière scénique, avec deux acteurs et deux voix *off*, une scénographie particulièrement soignée, une chorégraphie, des « actes » et des *intermezzi*, l'unité de l'ensemble tenant grâce à un mouvement rythmique qui se manifeste à la fois dans le jeu des acteurs et dans les prises de parole du Dialogue. D'autre part le *Phèdre* développe une théorie de l'âme et de la connaissance dialogique et théorique des Formes, connaissance qui incombe à l'âme et qui détermine son rapport complexe et structurant avec le *logos*. On ne peut pas séparer ces deux dimensions – scénique et théorique – du *Phèdre* et il faut les analyser simultanément et chacune de près, puisqu'elles s'éclairent mutuellement et que chaque détail compte, étant donné qu'il s'agit d'un texte philosophique et, selon nous, programmatique de surcroît. Pour cette raison, nous revenons constamment sur les détails apparemment anodins de la scénographie et nous repartons aussi constamment vers le fond de la scène, là où nous

pouvons trouver ce qui donne sens à la discussion et situe dans un contexte précis le jeu en même temps que les discours tenus. Comme dans une peinture d'ombres et de lumières, une *skiagraphia*, le Dialogue comporte donc un registre de front, qui avance par sa luminosité vers nous et agit même sur nos facultés en nous donnant à la fois à voir et à entendre par la voix des deux acteurs, et un registre de fond qui sous-tend l'ensemble et lui donne la cohérence et la force théorique tout en se tenant dans l'ombre, dans la discrétion relative des références et des allusions. Il est néanmoins nécessaire d'éclairer de temps à autre ce registre de fond en focalisant sur lui la lecture et en le contextualisant par référence aux interlocuteurs que se donne Platon pour réaliser cette toile de fond du dialogue qui se déroule sur le front. Ainsi découvrons-nous la présence constante, nommée ou allusive, d'Homère, de Pindare, de Sappho, d'Anacréon, de Stésichore, d'Isocrate, de Thrasymaque, d'Anaxagore, d'Eschyle et de Sophocle, outre le contexte politique athénien contemporain. Cette comparaison avec une *skiagraphia* (qui pourrait être aussi lourde d'allusions à la « caverne » de la *République*) ne m'appartient pas ; je l'emprunte à l'auteur anonyme du traité *Du sublime*, un traité daté de la fin du 1^{er} siècle ap. J.-C. consacré à l'analyse critique des styles rhétoriques et qui comporte de nombreuses références au *Phèdre*, et même des citations, ainsi que de nombreuses références au contexte littéraire et philosophique du temps de Platon¹⁶. Nous y reviendrons, mais retenons d'ores et déjà que cette bidimensionalité du *Phèdre* ne peut qu'avoir un but précis : elle est censée mettre en scène le langage et l'« objet » que défend Platon, à savoir le *logos* philosophique qui est le *logos* portant sur l'âme et qui définit la philosophie elle-même. Le *Phèdre* ne serait-il pas alors le véritable « art philosophique » de Platon¹⁷ ?

16 *Du sublime*, XVII, 2-3 pour l'analyse des effets d'une *skiagraphia* et la comparaison avec un discours rhétorique. Nous analysons plus loin ce passage (*infra*, chap. IV, note 4, p. 254-255).

17 C'est aussi la « thèse » que défend Giovanni Reale dans « Le *Phèdre* : manifeste programmatique de Platon "écrivain" et "philosophe" », *Études philosophiques*, 1998, n° 1, p. 131-148, mais sur les bases d'une argumentation totalement différente de la nôtre, en accord avec l'interprétation ésotériste d'une philosophie de Platon partagée entre les Dialogues (écrits) et les doctrines orales professées à l'intérieur de l'Académie.

Une première approche du *Phèdre*, plutôt conventionnelle, circonscrit les usages critiques du *logos* à travers la double perspective d'une analyse et d'une mise en scène performative de l'acte de parler. Cette approche met en lumière des failles apparentes du texte, celles que la critique moderne signale en formulant ses réserves, voire son étonnement à l'égard de cette œuvre singulière de Platon. Pourquoi la composition du *Phèdre* semble-t-elle bancal au premier abord ? La structure intrigue, car elle ne correspond pas à l'image que l'on se fait d'un Dialogue platonicien, et encore moins à celle d'un texte philosophique classique. On cherche le langage adéquat pour parler de l'âme, or cette recherche commence par la nécessité de trouver le lieu et la bonne position de la parole : où, quand, comment la parole doit-elle être proférée selon la question abordée ? La question abordée se trouve être celle de l'amour. Le choix n'appartient pas aux acteurs du Dialogue mais provient de l'une des *voix off*, celle de Lysias. Ainsi prenons-nous au départ ce qui nous est donné. Les discours de Lysias et de Socrate en réponse portent en effet sur éros. Comment parler de l'amour ? Mais pourquoi parler de l'amour, si le but de Platon était de définir l'âme ? Et comment distingue-t-on la parole rhétorique d'une parole véritablement philosophique ? Appelé par l'éros, le Beau s'ajoute et s'impose dans ce contexte, mais ne vient pas en premier. Bien que la leçon de Diotime, dans le *Banquet*, ait déteint sur le *Phèdre* et semble tenace au long de toute la postérité, le *Phèdre* se présente comme diurne et apollonien, en contraste avec le *Banquet*, nocturne et dionysiaque.

Après le *logos* vient le tour du *kalos*. Selon la tradition ancienne de la classification et de l'édition de l'œuvre platonicienne, le *Phèdre* est intitulé « Sur le Beau » (ἡ περὶ τοῦ καλοῦ) et classé comme « genre éthique » (ἠθικός). Mais il y a aussi un autre dialogue consacré au même sujet, l'*Hippias Majeur*. Comment les distingue-t-on ? Comment aborder le Beau par rapport à des belles choses, à des beaux objets ou à la beauté apparente de certains êtres ? Pourquoi Socrate évoque-t-il dans l'*Hippias majeure* que son « colocataire », mystérieux et implacable, l'avait mis sans pitié devant le plus difficile des défis, celui de définir la Beauté en soi ? Socrate offrira plusieurs réponses dans au moins trois dialogues : avec Hippias, avec les hôtes d'Agathon au *Banquet* et avec Phèdre. Mais comment articuler la « leçon » sur le Beau selon la vision qui incombe

à l'âme dans le *Phèdre*, avec la « leçon » de Diotime rapportée par Socrate dans le *Banquet*, où le Beau sert à l'apprentissage de l'amour afin que l'amour conduise à son tour vers une Beauté « océanique » ? Ces « leçons » semblent se chevaucher alors qu'elles sont bien différentes puisqu'elles induisent deux modes divergents de connaissance : déductive et inductive, pour dire vite. En réalité, c'est l'héritage néoplatonicien qui a superposé les deux « leçons », du *Banquet* et du *Phèdre*, en effaçant l'une au profit de l'autre. L'effet le plus évident de ce processus se retrouve dans le traité sur la beauté sensible de Plotin (*Ennéade* I, VI) que nous analyserons brièvement en marge du *Phèdre*. Tous les détails rapprochent ces deux textes, mais, bien que référée au *Phèdre*, la thèse que défend ici Plotin est celle d'une instrumentalisation initiatique de l'amour et du beau proposée par la prêtresse Diotime selon Socrate dans le *Banquet*.

Le troisième terme, *muthos*, est non seulement bien représenté tout au long du *Phèdre* par plusieurs sortes de récits, empruntés à la mythologie traditionnelle ou inventés *ad hoc* par Socrate, traité ironiquement d'amateur d'« histoires égyptiennes », mais il détient aussi une/la clef du Dialogue. *Muthos* n'est pas opposé ici au *logos* ; l'attitude de Socrate à son égard joue un autre rôle, et elle est lourde de signification à la fois pour le thème du *Phèdre* et pour la définition même de la philosophie, selon Platon. Un mythologème, une « petite histoire », fait irruption sur le trajet de Phèdre et de Socrate, sortis d'Athènes à la recherche d'un lieu plaisant et familier, approprié à la lecture d'un discours et à une discussion philosophique en marge de celui-ci. Ce petit mythe, l'enlèvement d'une jeune fille, Orithye, par le vent du Nord, Borée, est la première pierre d'achoppement sur le chemin des deux acteurs du Dialogue. Sur le lieu et sur l'interprétation de ce mythe la discussion va faire surgir le tableau de tous les enjeux du *Phèdre* : (i) le trajet de l'âme, son orientation et sa nature (aérienne, ailée, divine) ; (ii) la divergence des positions entre Socrate et les « autres » à l'égard du *logos* ; (iii) le lien inextricable entre le lieu, la parole et l'être singulier en qui ce lien se noue ; (iv) le caractère révélateur de ce lien précis pour le rapport à la vie et à la mort, tout autant qu'à l'égard des dieux et de la mythologie ; (v) le refus de Socrate d'accepter l'allusion à un rituel sacrificiel sous couvert d'un mythe d'enlèvement (serait-ce le signe discret d'une attitude religieuse, pythagorisante, de la

part de Socrate ?) ; enfin, (vi) la position dite « socratique » et le rôle de la philosophie face à la sophistique et à la rhétorique. Comme dans le cas de la théorie du Beau, l'héritage néoplatonicien au sujet du mythe d'Orithye change radicalement la position défendue par Platon, tout en se réclamant cependant de la lignée de celui-ci. Plusieurs passages de la *Théologie platonicienne* de Proclus consacrés à ce mythe en ouverture du *Phèdre* seront analysés comparativement avec le *Dialogue*. Et la même surprise se dégage : comme Plotin, bien que sur un autre plan, Proclus n'est nullement fidèle à Platon tout en déclarant vouloir suivre et éclaircir la position précise du Maître à l'égard de la mythologie traditionnelle.

La seconde partie de l'étude est réservée au « cœur » du *Phèdre* : la circonscription de l'âme, selon sa nature et son *ousia*. Pour mettre en œuvre une véritable autorévélation ou automonstration de l'âme – seule modalité par laquelle la saisie dianoétique de l'âme devient possible en même temps que se produit une circonscription discursive de sa nature et de son *ousia* indémontrable en dehors de la formulation d'une aporie (telle que le mouvement par soi) –, Platon conçoit de manière quasi phénoménologique, *avant la lettre*, le rapport entre deux genres discursifs traditionnels, un *Prologue* et une *Palinodie*. Il les juxtapose et les relie par maints fils narratifs et thématiques selon une stratégie de renversement topique entre les deux « visions » (ou représentations) créées à travers la parole selon les conditions spécifiques imposées par les deux genres de langage portant tous deux sur l'âme. À terme, l'âme apparaît unifiée dans ce contexte double de mise en présence et de renversement simultané de toutes les données présentes, unifiée et toujours identique à elle-même, comme sous une image qui s'avère au fond unique, qu'il s'agisse d'un parcours terrestre à chaque fois singulier ou de l'odyssée céleste de toutes les âmes, les deux parcours étant performés *sur place* et sans changement de décor à travers les différentes sortes de *logoi* utilisés en alternance par Phèdre et par Socrate.

Les trois chapitres de cette seconde partie décrivent et analysent, à partir de l'idée d'une âme unique sous toutes les instances soit individuelles soit de l'ensemble du vivant, les modalités d'ostension de l'âme choisies dans le *Phèdre* : non les *tropoi*, non la définition des moyens de la saisie conceptuelle de l'âme, mais la présentation que l'âme fait d'elle-même à

travers trois modalités de sa mise en acte et en situation. Naturellement, ces trois modalités ne correspondent pas à une structure de type triadique de l'âme elle-même, puisque cette structure triadique de l'âme se reproduit de fait à l'intérieur de chacune des modalités d'actualisation de la *psukhè*.

La première modalité mise en œuvre est celle de l'image scénique qui se déploie avec la sortie d'Athènes des deux acteurs du Dialogue. Pourquoi Platon cherche-t-il à saisir l'âme à l'orée de la Cité ? Une première réponse serait que l'âme doit être plongée au sein de la *phusis* et confrontée aux lois de l'existence qui caractérisent la *phusis* : la nécessité d'une part, la phénoménalité de l'autre. Ce que révèle le parcours des deux hommes dans le lit de l'Ilissos jusqu'au grand platane est une description précise, à la fois topographique et symbolique, non du lieu lui-même mais de la modalité de saisir un lieu en mettant l'âme en situation de perception sensible et en fixant les repères d'un « paysage » grâce à l'exercice de chacune des facultés sensibles soigneusement égrenées l'une après l'autre, en même temps que le « paysage » se dessine sous nos yeux. Le lieu prend ainsi contour sous l'effet de cet exercice performé par les deux acteurs et par une mise à l'épreuve de cette performance sensible de l'âme à travers les prises de parole qui se succèdent et donnent les jalons d'une sorte de maturation progressive des facultés de l'âme depuis la saisie visuelle, sonore, haptique ou olfactive jusqu'à une aperception de l'âme elle-même qui se rend sensible et réflexive par l'entremise de la parole qui la décrit à l'œuvre, en énumérant et en distinguant les éléments et les vivants, en jugeant les données et leur sens, et en créant à la fois le lieu et le dialogue dans le lieu qui l'accueille. En insistant sur la naissance *sous nos yeux* d'un lieu et en montrant sous son ingénuité apparente le caractère entièrement codifié, comme verrouillé, du « paysage » créé à partir d'un lieu connu des Athéniens, Platon met en perspective la double appropriation par laquelle l'âme se révèle : elle crée le lieu qu'elle s'approprie afin d'en faire son lieu sensible de manifestation ; pour ce faire, elle doit jouer sur sa distance radicale à l'égard de la nature, en même temps que sur la nécessité de faire de la *phusis* un « langage », un lieu à la fois phénoménal et logique (ou métaphysique) ou, en d'autres termes, intuitif et significatif en même temps.

Une fois compris que ce n'est pas le lieu comme tel qui importe mais la modalité par laquelle ce lieu prend forme et, montrant la face de son

existence, rend en échange un reflet vivant et chatoyant de l'âme sensible dont il infère, la deuxième modalité dont nous nous sommes enquis puisqu'elle est sciemment mise en œuvre dans le *Phèdre* est celle de la présence physique d'un élément. Comme dans le cas du lieu qui surgit sous nos yeux à la manière d'une concrétion de la perception topique et de la saisie symbolique exprimées dans le dialogue des deux acteurs, cet élément est à son tour mis en scène pour servir à l'actualisation de l'âme dans sa singularité et dans ses fonctions, mais à une autre échelle de représentation et de signification. Il s'agit, à ce stade, de l'appropriation et de la métamorphose discursive analytique et cognitive des facultés sensibles déjà exercées dans la constitution d'un lieu propre à la révélation de l'âme. L'élément mis à l'œuvre est l'eau ; sa présence physique est remarquable dans le *Phèdre* et ses caractéristiques sont partagées avec celles de la seconde fonction de l'âme, la *dianoësis*, subsumant l'élaboration et la profération des discours. La deuxième modalité d'actualisation et d'ostension de l'âme passe donc par l'évocation de l'eau (source et fleuve ou ruisseau) qui traverse tout le texte et le nourrit de références littéraires ou mythologiques, associant la voie liquide de la fécondité à la liquidité de la parole qui coule *comme de source* dans le cas des meilleurs discours, beaux et pourvus de sagesse. Lorsqu'ils sont vivants et réflexifs, comme la surface vive et miroitante d'une source, les *logoi* sont les reflets de l'âme, et se trouvent alors en rapport immédiat avec la connaissance que celle-ci a eu de la vérité des choses, à savoir la connaissance des Formes, à commencer avec la vision du Beau. Mais l'eau, de même que la métaphore de la liquidité porteuse du monde vivant en même temps que du *logos*, joue aussi un autre rôle dans le *Phèdre*. Elle assure le renversement de l'entropie de la *phusis* par un retournement sur lui-même du vivant, une conversion de l'âme, comme une sorte de « palinodie » physique et psychique visant à opérer le passage du monde de la finitude (noyade, déliquescence) vers celui dont relève l'âme immortelle (sourcement, lumière, vie perpétuelle). À cette fin coopèrent les allusions à la cyclicité de la lumière solaire et du rythme saisonnier de la *phusis* (sous la présence foisonnante du végétal), et les références à peine voilées à Perséphone et à Adonis, sous les traits de la figure évanescence et du destin tragique d'Orithye, la jeune fille promise au divin. Or cette opération de renversement et de conversion simultanée,

dont les indications sont données en outre à travers l'articulation en quasi-miroir du topos du Prologue et de celui de la Palinodie proprement dite, ne s'appuie pas sur une rupture de plan, sur une scission du domaine de l'être entre le sensible et l'intelligible assortie de leur mise conséquente en opposition, mais assure, au contraire, la possibilité de les considérer comme complémentaires selon chacun des registres où s'exercent les deux facultés de l'âme : sensible et dianoétique.

56

Enfin, la troisième modalité analysée relève du domaine du mouvement. Déterminé comme principe et présenté sous le mode d'une image à travers laquelle l'âme apparaît comme la *dunamis* immortelle du vivant, le mouvement, appelé par Platon à signifier l'*ousia* de l'âme, apparaît sous les aspects concomitants du *vivant* qui se meut et a aussi la capacité de mouvoir et de s'émouvoir, du *souffle* qui soutient le vivant mais qui ne vient pas de lui, et de la *transformation* perpétuelle qui conduit l'être à dépasser le devenir (du moins, à circonscrire le devenir aux lois de la *phusis*) pour se laisser identifier au trajet de l'âme. Le mouvement est réflexif, perpétuel, parfait et a pour fonction de constituer l'image du vivant. Il est en effet l'image de la *dunamis* identifiée à l'âme. Mais, contrairement aux deux autres modalités d'actualisation et de mise en situation de l'âme décrites et analysées dans la seconde partie de l'ouvrage, cette troisième modalité ne se contente pas d'une expression immédiate, immanente au déploiement scénique. Elle est présentée comme constituant le fondement des deux autres, en tant que « source et principe » (*Phèdre* 245c10), et doit donner à ce titre la clef du sens global : un élargissement et un approfondissement des modalités par lesquelles l'âme s'autorévèle dans sa manifestation sensible et discursive, engendrent simultanément l'élévation et la conversion qui sont révélatrices de l'identité essentielle de l'âme, plus précisément, de son irréductibilité foncière à sa seule identité ousiologique révélée par le mouvement. Pour ce faire, Platon change le moyen de présentation et réserve à cette troisième modalité d'actualisation une « palinodie », un genre particulier de parole censée produire un renversement radical et quasi systémique de toutes les approches naturelles qui s'étaient déployées dans le Prologue et qui subsistent à travers les références topiques récurrentes dans la partie consacrée à l'analyse critique des genres du langage. Or cette « palinodie », au cœur du *Phèdre*, renverse

effectivement le sens de l'actualisation de l'âme pour en révéler la nature, mais, sans se déplacer, « parle » cette fois-ci à partir *d'ailleurs* que des abords fleuris de l'Ilissos. Socrate s'en remet aux divinités du lieu et aux *dires* des Anciens, et sa parole, qui présente la vision du voyage des âmes, leur nature unique, leur révolution cosmique parfaite en même temps que les destins multiples de leurs incarnations, est en même temps la parole révélatrice de la condition acquise par l'âme même de Socrate, en l'occurrence : la condition *philosophique*.

Avant de s'engager dans la découverte minutieuse de certaines parties du *Phèdre*, que faut-il retenir de cette structure qui articule la triade des principaux moyens programmatiques dans le discours sur l'âme et trois des modalités d'actualisation du sujet ? Et comment faut-il aborder cette approche qui propose à la fois une descente et une remontée, selon une succession d'analyses focalisées sur les points de suture et de conversion d'une étape en une autre de la monstration ? Gardons d'abord à l'esprit le mouvement permanent qui s'effectue entre l'attention portée à la lettre dans sa plasticité et sa démiurgie, et la distance assumée, parfois considérable, du regard qui vise les enjeux philosophiques au-delà des balises posées par l'histoire des thèses et des concepts. Il ne s'agit pas d'un parti-pris mais d'une leçon bien « platonicienne ». Or, chemin faisant, ce mouvement d'interaction réflexive conduit non à la seule découverte d'un Dialogue de Platon qui aurait encore quelques « secrets » à nous révéler, mais surtout il nous conduit à nous mettre nous-mêmes sur les pas d'un dieu, en suivant l'exemple de Socrate ou d'Ulysse, pour nous rendre, si possible, meilleurs à nous-mêmes. Suivons alors cette *psychagogie*.

PREMIÈRE PARTIE

Λόγος, Κάλλος, Μῦθος:
la triade des *tropoi*
de l'âme

PHILOSOPHIE À HAUTEUR D'HOMME.
POSITION DE LA PAROLE ET DU VIVANT

Un fait a deux faces
parce qu'un fait n'est pas seulement un événement dans le monde,
mais l'affirmation d'un événement,
la mise en mots du monde (*the wording of the world*).
Stanley Cavell, *Sens de Walden*¹

Voyons donc, à travers l'un des plus complexes et des plus fascinants Dialogues platoniciens, comment la juxtaposition de plusieurs registres de langage, la composition de l'ensemble et la découverte progressive du thème du débat constituent une structure organique autour du noyau inaliénable dans lequel se tiennent pensée et discours. De ce noyau, dont seule la pratique de la philosophie se rapproche véritablement, Platon fait l'expression par laquelle l'homme révèle sa nature duale, humaine et divine à la fois.

Dans un texte rebattu du *Phèdre* (264c) Platon affirme la nécessité pour tout discours, autrement dit pour toute œuvre littéraire de la pensée, d'être constitué à la façon d'un être animé [πάντα λόγον ὡσπερ ζῶον συνεστάναι], d'avoir un corps qui ait une partie centrale, une tête, des membres, bref des éléments qui soient solidaires les uns des autres et du tout, se convenant entre eux et au tout [πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα]. Là-dessus maints critiques s'étonnent que Platon ait si mal appliqué un précepte si bien formulé : comment se fait-il que, dans une première partie, le *Phèdre* traite de l'amour et de la beauté, puis dans une seconde, de la rhétorique opposée à la dialectique ? Certains en prennent

1 Stanley Cavell, *The Senses of Walden*, 1972, trad. fr. Bernard Rival & Omar Berrada, Théâtre Typographique, Paris, 2007, p. 52, sur *Walden* de Henry David Thoreau.

bravement leur parti : Platon était vieux quand il écrivit le *Phèdre*, et son art avait perdu de sa souplesse. La plupart font des efforts désespérés pour découvrir une cohésion à laquelle ils ne croient guère ; ils cherchent surtout à subordonner à l'autre une des deux parties, espérant ainsi trouver dans la partie dominante le principe de l'unité de l'ensemble.

62 Si j'ai cité ce texte de Léon Robin, extrait de sa longue étude qui introduit l'édition-traduction du *Phèdre* aux éditions Les Belles Lettres en 1933², c'est parce qu'il résume parfaitement, me semble-t-il, le dilemme classique que soulève le discours philosophique platonicien de type « socratique »³. Mettant en lumière ce que les historiens ont considéré comme la faille du *Phèdre*, ce passage montrerait les conséquences en cascade de ce qui nous apparaît comme une rupture dans la construction du dialogue : la philosophie serait un art spécifique du langage puisque la pensée elle-même s'identifie au pouvoir double de saisir la raison des choses et de construire le discours qui démontre cette saisie ; or ce discours doit être animé (ὡσπερ ζῶον, 264c3) puisqu'il est l'œuvre de la pensée et que celle-ci est essentiellement vivante, donc animée, tout comme la raison saisie des choses relève elle-même de la place qu'occupe chaque chose dans l'animation de l'ensemble (dans le « grand vivant », le cosmos)⁴.

2 Platon, *Phèdre*, trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. XXVI.

3 Plus récemment le même dilemme de Léon Robin est posé et discuté par Egil A. Wyller, « Plato's concept of Rhetoric in the *Phaedrus* and its Tradition in Antiquity », *Symbolae Osloenses LXVI*, 1991 (p. 51-69, en part. p. 52-57), ainsi que par Giovanni Reale dans « Le *Phèdre*: manifeste programmatique de Platon "écrivain" et "philosophe" », *Études philosophiques*, 1998, n° 1, p. 131-148.

4 Rappelons le passage auquel réfère Léon Robin (cité *supra*) dans sa présentation critique de la structure du Dialogue : « Voici pourtant une chose au moins que tu affirmerais, je pense : c'est que tout discours doit être constitué à la façon d'un être animé (πάντα λόγον ὡσπερ ζῶον συνηστάναι) : avoir un corps qui soit le sien (σῶμα τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ), de façon à n'être ni sans tête ni sans pieds, mais à avoir un milieu en même temps que deux bouts, qui aient été écrits de façon à convenir entre eux et au tout (πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα). » (264c3-5 ; trad. Léon Robin). Nous reviendrons sur les enjeux de cette définition célèbre du *logos* comme « vivant » dans le contexte du *Phèdre*, mais remarquons d'ores et déjà la juxtaposition de la terminologie du tout

En conséquence, Platon hésiterait encore dans le *Phèdre* entre conserver la dimension anthropologique du langage dans toutes les situations, et réserver une définition épistémologique propre au seul langage de la philosophie, et donc à la philosophie *tout court*, alors que dans un dialogue comme le *Sophiste* la dimension anthropologique semble avoir été écartée au profit d'un usage du langage exclusivement épistémologique. En contrepoint, non de la rhétorique mais de l'art du sophiste, la philosophie apparaît dans ce dernier texte comme la langue par laquelle s'exprime la science de l'être. Mais, dans le *Phèdre*, Platon hésiterait encore entre une pratique singulière de la parole qui serait l'expression propre de chaque individu ayant dépassé le stade de l'opinion et acquis l'art de bien parler de tout, et un exercice spécifique d'école, pour lequel le langage de la philosophie serait le moyen approprié à la transmission d'un savoir universel et d'une science applicable à tout objet donné. Encore autrement dit, il y aurait là, dans ce que les historiens ont perçu comme une faille et, au fond, comme une « faiblesse » de la construction, l'expression d'une hésitation fondatrice entre un acte de parole qui pratique sciemment la possession régulée d'un pouvoir, et un exercice réflexif de la parole, qui joue des feux de l'intelligence dans l'art de dire et de faire voir, sans viser

(*holon*) et de l'ensemble (*panta*) que Platon utilise ici à l'égard du *logos*. Les discours, bien que multiples et distincts les uns des autres, comme des corps, relèvent tous d'un genre dont Socrate indique ici les propriétés communes : celles d'être du même genre que le « vivant », en ayant un corps à soi composé de parties articulées entre elles, de telle sorte qu'elles soient en mesure de rendre adéquat ce corps vivant au « tout » (en somme, à la totalité que représente le monde créé), bien qu'il ne s'agisse que de traits (*γεγραμμένα*) dans le cas du *logos*. Si le *logos* est bien le miroir de l'âme, et si chaque discours est ainsi le miroir vivant de l'âme singulière de celui qui le tient, nous avons alors une indication aussi subtile que précise de la thématique spécifique de l'âme à laquelle est consacré le *Phèdre* et du type d'approche qui y est déployé : l'unité du tout et du singulier, ainsi que le genre unique et universel dont relève la multiplicité des individus en même temps que la multiplicité des parties de l'âme. En somme, le *Phèdre* serait bien un dialogue sur l'âme *tout court*. Pour la terminologie et le rôle que jouent les concepts d'*ensemble* et de *tout* (*panta-holon*) dans la recherche de définition de l'être et de la science, voir les longs passages que Platon leur consacre dans le *Sophiste* (243b6-245e5) et dans le *Théétète* (204a1-205a8), de même qu'Aristote dans *Métaphysique*, Delta 26 (1023b27-1024a11).

nécessairement une retombée immédiate extérieure à cet acte de parole, et donc sans instrumentaliser d'emblée le langage pour en faire le moyen d'exercer un pouvoir : celui de séduire, de fabriquer ou de gouverner.

En formulant cette critique à l'adresse d'une composition jugée comme hétéroclite, l'exégète platonicien de la première moitié du XX^e siècle laisse entendre aussi quelle serait selon lui la vocation à laquelle le philosophe antique voue l'être humain, ou du moins ce qu'il considère comme le meilleur de l'être humain. De ce fait, il s'inscrit ainsi lui-même dans le temps long d'une certaine postérité de l'Académie, celle qui cherche à tout prix à donner un ordre au *corpus* des Dialogues et à en extraire un système théorique englobant l'homme singulier dans une conception universelle de la connaissance du monde et des dieux. Or, dans ce système qui donnerait la priorité à la connaissance des Formes et le pouvoir de réalisation aux nombres, le *Phèdre*, scindé qu'il lui apparaît en deux parties hétérogènes, se refuse à toute intégration ou réduction. Ou alors, ce Dialogue, un peu particulier, déplace la focale de cette vision systémique vers un horizon différent, tout en ménageant une place de choix à l'existence des Formes et à leur accès. En effet, ce qui permet à un homme de se manifester serait, selon l'exégète français de Platon, le pouvoir acquis de parler selon les règles de l'art qui convient au sujet abordé. L'homme accomplirait sa nature d'homme et se montrerait en même temps dans sa singularité d'individu vivant, dès lors qu'il est capable d'adresser à autrui un discours non seulement cohérent et mené avec art, mais encore plus semblable en tout point à lui-même que ne le serait son portrait peint ou modelé, puisque le discours doit être aussi « vrai » qu'il est « vivant », plus précisément « vrai » puisqu'animé, « pareil à un vivant ». Qui est cependant ce « vivant » ? Socrate, Phèdre et Lysias, dont on entend les discours et, pour les deux premiers, l'échange de répliques ? Non, ce « vivant » n'est pas un être particulier mais l'ensemble de ce qui se tient en présence, locuteur et lecteur (de tous les temps), et qui comprend aussi chaque individu devenu par la parole reçue *présent à lui-même et à tout* dans le continuum de ce qui l'entoure. Aussi la parole proférée est-elle l'image parfaite de celui qui parle ; or cette image doit montrer ce qu'il y a de plus vivant en termes de principe et de source de vie, à savoir l'âme de celui qui parle avec art de tout ce qui est, en

référant ce qu'il dit au principe et à la source dont il est lui-même témoin et vers lesquels se meut le désir qui anime sa parole. Le discours est ainsi à l'orateur antique ce qu'un fils doit être pour son père : une image de soi-même et de son principe, image à la fois semblable et vivante, faisant preuve de sa vie en même temps qu'elle est l'expression fidèle de sa pensée. Dans ces conditions, la singularité de celui qui parle ne serait qu'une sorte d'*illusion*, celle produite par un arrêt-sur-image au long d'une répétition infinie de singularités semblables, ayant toutes rejoint leur principe et atteint, comme dirait Aristote, leur entéléchie dans l'universel relatif de leur genre ou de leur espèce. C'est en accomplissant cette similitude avec ce qui se découvre à chaque fois comme étant déjà là, à la manière dont on interprète avec fidélité et avec l'art acquis la partition musicale d'une pièce déjà écrite, que la parole touche la justesse et la perfection de ce qu'elle exprime. Mais à ce moment là d'achèvement, aucune parole n'appartient en propre à celui qui la tient. Le locuteur prête sa voix. Il la donne néanmoins en nom propre, en allant de l'avant et en en faisant sien ce qu'il porte, en toute conscience, à travers sa voix. Cette *illusion* de la singularité mérite toutefois d'être scrutée, malgré le conditionnement auquel elle est soumise selon la « leçon » des Anciens. Sommes-nous, lecteurs modernes ou postmodernes, plus particulièrement attentifs, voire fascinés par cette illusion, et au fond par le défi de la singularité ? Ou bien celle-ci est sciemment produite dans le texte sous le nom emprunté à Socrate ? Mais alors, dans quel but pour Platon ?

COMMENT PARLER, EST-CE LA QUESTION ?

En circonstance inaugurale « comment parler ? » revient à rompre le voile du silence en abordant de biais un sujet qui paraît se dérober à l'affrontement. Ne portant pas sur l'identité de ce dont il est question mais sur la manière de saisir ce qui ne se livre pas d'emblée, la question semble donner la parole à la pensée directement, non au langage qui opère par réduction en nommant, en circonscrivant à une définition et en fabriquant ainsi un « objet » à partir de ce qu'il en dit. « Comment parler ? » questionnerait donc la pensée sur les possibilités et les limites du langage, comme si la pensée cherchait à se rendre elle-même audible

à travers la meilleure expression de ce qu'elle porte en elle, sans concéder à la distance qu'instaurent les règles du *logos*. La condition de la vérité est dans ce cas posée en termes doubles, ontologiques et linguistiques, l'acte de parole traduisant la raison donnée aux choses en même temps qu'il montre celui qui l'accomplit et celui qui reçoit la parole adressée *hic & nunc*. Autrement dit, la question « comment parler ? » signale que la condition de la vérité concerne simultanément l'objet et le sujet, autant dans leur état indistinct, puisque purement intellectif, que dans leur distinction conséquente à leur fabrication par l'acte propre et réflexif du vivant, à savoir par le discours.

66 Or, au sujet de l'amour, de la vertu, du Beau, de l'âme, la question « comment parler ? », comment transmettre un savoir ou formuler une définition et, en somme, « comment » acquérir et transmettre une science à leur sujet en particulier, ne saurait par conséquent être séparée de la nécessité de savoir faire acte de parole en dehors de toute transmission d'un savoir et d'une définition, de savoir répondre et discourir en chaque circonstance donnée, et d'en faire acte comme s'il s'agissait d'une parole propre autonome, même si celle-ci est à chaque fois *adressée* et donc circonscrite à une situation donnée. Parler au sujet de l'amour, du Beau ou de l'âme, demande avant tout de savoir *bien parler*, or savoir bien parler consiste à savoir parler à leur sujet en faisant aussi la preuve que toute parole est nécessairement *adressée*, que cela tient de la nature même de l'acte de parler et que cet acte vise par son adresse l'être même qui reçoit la parole en présence ou en différé. Car prendre la parole ne signifie pas seulement raconter des faits, communiquer un savoir ou démontrer une vérité logique ou mathématique, mais consiste aussi à exercer un pouvoir conséquent à la maîtrise double du *dehors* et du *dedans*, maîtrise propre à l'acte même de parler. Or, comme tout pouvoir véritable, ce pouvoir n'agit pas sur l'être à qui la parole est adressée s'il ne définit pas d'abord le pouvoir du locuteur sur lui-même : son pouvoir propre de se montrer en tant qu'homme qui parle à autrui en prouvant ainsi, simultanément, l'aptitude d'exprimer sa pensée et de formuler au plus juste son savoir, ainsi que la capacité d'assumer les effets de la puissance qui s'exerce inmanquablement lorsque quelqu'un prend la parole devant autrui. Se montrer revêt d'ailleurs une importance singulière pour les Anciens, car se montrer est non seulement

inhérent à la prise de parole, mais participe de la mise en scène de celle-ci et assure les conditions de la portée des mots et du discours entier. Il va de soi que la puissance qui s'exerce dans ce cas n'est pas seulement celle de la persuasion – puisque tout discours comporte une dimension épiphanique et rhétorique par laquelle il vise simultanément à enseigner et à convaincre –, mais ressort de la présence et de ce que la présence peut témoigner en dehors, et parfois en dépit, des mots.

Aussi faut-il se rappeler qu'un homme qui prend la parole est pour les contemporains de Platon nécessairement un homme libre, non un esclave, et, partant, se demander si la parole, vraie ou fausse, lui appartient puisqu'il a appris l'art du langage ou si tout homme qui parle, qu'il soit simple citoyen ou homme du métier spécifique de la parole (un « maître du langage » : rhéteur, sophiste ou politique), ne serait pas, toujours et en toute circonstance, une caisse de résonance, une voix d'emprunt pour la parole d'un autre – ancêtre, Muse, *daimôn* ou Loi de la Cité –, dont l'orateur répète délibérément ou à son insu les propos ou la lettre, voire le raisonnement et les figures conventionnelles de l'expression. L'identité de celui qui parle révèle-t-elle alors l'identité vivante d'un être singulier – Socrate, Phèdre, Alcibiade ou Théétète –, ou se fait-elle l'écho d'un raisonnement à portée universelle qui emprunte une voix particulière pour pouvoir s'exprimer et se faire entendre dans chaque situation donnée ? Autrement dit, l'orateur est-il aussi, par moment, le poète, le philosophe ou le législateur dont il se fait, selon son métier, le porte-voix, l'acteur et l'interprète ?

C'est à partir de cette perspective que l'on peut considérer le statut de l'homme entre ce qu'il y a de « meilleur » dans l'être et l'identité singulière de l'individu que Platon présente en train de se mouvoir et de parler à autrui. Ne s'exprimant pas lui-même, plus précisément jouant sur le décentrement de la parole entre « ce qui est dit » et « qui le dit », Platon met en œuvre un moyen proprement littéraire, en l'occurrence dramatique, par lequel il devient possible de lire dans bon nombre des Dialogues une réponse à cette question frontale : *quid* d'être-un-homme, ou du moins, à défaut, *comment, quomodo*, être « homme » à partir de l'identité propre de chaque individu ? Non ce qu'est un homme, car la réponse réclame de définir d'emblée l'âme, selon l'assertion bien connue

de Socrate dans *Alcibiade*⁵, mais comment manifester l'acte d'être un « homme » et non seulement d'être un « vivant ». « Comment parler ? » est donc bien la question, mais il ne s'agit pas d'interroger seulement les arts spécifiques aux sujets abordés. La réponse attendue à cette question ne se trouve pas dans le *logos* mais précisément dans ce qui fait qu'il y ait *logos*. Partant de ce qu'elle formule comme réponse au sujet de l'amour, de l'âme, du Beau et des vertus mêmes du langage, la réponse à la question « comment parler ? » se doit de faire du langage la condition épiphanique de l'homme, et, en l'occurrence, elle doit *montrer l'âme* qui vit et parle en s'adressant simultanément à elle-même et à autrui.

68

Sans déroger au principe de la connaissance par les Formes qui interdit tout accès au singulier et à l'identité individuelle en raison de leur soumission au multiple et aux lois du devenir, et sans y consacrer par conséquent un exposé voué explicitement à la détermination de l'être individuel, unique et singulier, le moyen utilisé par Platon pour saisir l'âme dans son hypostase singulière et individuelle consiste en une analyse serrée des actes conjoints de *penser* et de *parler* – les actes conjoints de la nature essentielle et de l'expression de l'âme, l'intellection et le *logos*. Cette analyse, récurrente du *Cratyle* et *Gorgias* au *Phèdre*, *Théétète* et *Sophiste*, est plus particulièrement présente dans les Dialogues dits « socratiques » où l'acte de parole joue ouvertement sur le caractère foncièrement réflexif du langage. Pour parler en nom propre le discours est nécessairement adressé, puisque le recours à l'altérité constitue le principe régulateur de la connaissance et que celle-ci se mesure par un échange réflexif dans la réciprocité entre le « soi » et l'« autre » – selon la description du rapport katoptrique dont l'*Alcibiade* est la référence classique⁶. Le philosophe

5 *Alcibiade* 129e8-130c3 : Τί ποτ' οὖν ὁ ἄνθρωπος; [...] μηδὲν ἄλλο τὸν ἄνθρωπον συμβαίνειν ἢ ψυχὴν. « Qu'est-ce donc que l'homme ? [...] Alors, puisque ni le corps, ni le tout ne sont l'homme, reste qu'ils ne soient rien, ou, s'ils sont quelque chose, il faut conclure que l'homme, c'est l'âme. » (trad. Maurice Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1946); var. de trad. : « l'homme ne se trouve pas être autre chose que l'âme. » (trad. Maurice Croiset revue par Marie-Laurence Desclos, Paris, Les Belles Lettres, 1998).

6 *Alcibiade* 132c-133d. Si dans le *Phèdre* la réflexivité est subordonnée à la connaissance de l'âme à travers l'unité du singulier et de l'universel, alors la connaissance de soi mise en avant par Socrate comme le « bien » le plus

cherche ainsi en toute chose, et non au sujet de l'homme en premier, ce qui permet à un homme de penser et d'exprimer l'identité de soi et, sur le même principe, l'identité de chaque être ou objet singulier en ce que celui-ci a de commun précisément avec la possibilité d'être exposé et d'être connu tant par le *noûs* qu'à travers le *logos*, tant dans son intelligibilité séparée du contingent que par une « descente » dans le raisonnement et dans la pratique courante ou savante de la langue.

L'analyse conjointe des actes de *penser* et de *parler* dans le contexte de quelques dialogues « socratiques » (en particulier *Alcibiade*, *Banquet* et *Phèdre*) montre cette conjonction à l'œuvre à partir de l'un des sujets les plus appropriés, celui de l'amour, sujet privilégié puisque l'amour n'est pas un « objet » dont on recherche la possession en le définissant, mais un moyen spécifique pour assumer à l'œuvre un double apprentissage : de l'art de reconnaître (le Beau, en l'occurrence) et de l'art de parler (de l'amour, dans le cas d'espèce). La supposée « faille » dénoncée par Léon Robin dans la composition du *Phèdre* s'avère être la conséquence d'une construction volontaire, pour montrer le caractère artificiel d'une séparation des genres dans le périmètre du sujet choisi : la possibilité de reconnaître l'âme en faisant se raviver en elle le souvenir de sa nature à travers le discours qu'elle-même tient, et *se* tient sur l'amour.

DIRE ET MONTRER

Partons donc dans la lecture du *Phèdre* de cette ligne de partage qui se fraie un chemin entre des pratiques opposées du langage, l'une illustrée par le discours de Lysias auquel Phèdre emprunte sa voix, l'autre par la Palinodie prononcée par Socrate, le premier au sujet de l'amour, le second au sujet de l'âme. D'une part se dresse celui qui connaît le « secret » de l'art de bien parler, art que Socrate appelle avec ironie l'invention

important à la recherche duquel il consacre sa *skholê* (229e3) ne constitue pas le véritable sujet du *Phèdre*, mais le moyen dont Platon se sert pour donner au langage la possibilité de viser l'âme et d'en saisir l'expression. Précisons, par ailleurs, que nous privilégions dans cet ouvrage la graphie *katoptrique*, à la place du terme commun *catoptrique*, afin de signaler la référence explicite au miroir (*katoptron*) dans les Dialogues analysés.

savante, σοφὸν εὐρῶν, de Tisias : « quand on parle (πάντως λέγοντα) c'est le vraisemblable qui est poursuivi (τὸ δὴ εἰκὸς διωκτέον εἶναι) et l'on remercie (congédie) le vrai (πολλὰ εἰπόντα χαίρειν τῷ ἀληθεῖ) »⁷, ce qui revient à dire qu'il est ainsi possible de plaider même la cause du loup⁸. D'autre part, il sied dans la puissance du discours (λόγου δύναμις) de faire de l'acte de langage une *psychagogie*⁹ – un processus qui confère au *logos* le rôle de « guide » en lui donnant pour mission d'interagir avec l'âme afin de la mener vers l'expression qui peut constituer la meilleure révélation de sa propre nature. Mais le langage ne *conduit* pas l'âme à la manière du *noûs* qui la dirige par la maîtrise de sa force motrice tel un cocher l'aurige (selon l'image bien connue de la Palinodie). Le langage lui prête son propre « corps » et la laisse venir d'elle-même pour se montrer ainsi à travers des paroles bien choisies : des paroles qui meuvent et qui sont en même temps émues par l'âme qui se manifeste ainsi elle-même à travers le langage tenu. Il s'ensuit que pour Socrate, qui défend cette seconde position, la condition de l'homme accompli consiste à être le maître de ses passions

7 *Phèdre* 272e4-6 (je traduis) et 273b2-c4 pour la définition de l'art de Tisias. La critique de la vraisemblance apparaît indirectement dans le *Sophiste* dans la définition de l'image comme l'instrument-maître du sophiste (240a sq), alors qu'elle est formulée amplement et directement dans le *Phèdre* (272b – 273b), dans le passage que je viens de citer. Le contexte est celui de la définition de l'art oratoire (λεγομένης λόγων τέχνης) tel qu'il serait pratiqué, selon Socrate, dans les tribunaux et dans l'agora. On peut y voir le signe d'une tradition sophistique dont on retrouve la trace aussi chez Aristote (*Métaphysique*, 1015a5 et *Rhétorique* II, 1402a13-14), chez Démétrios (*Du style*, 120) et chez Antiphone (*1re Tétralogie*, β, 8). L'usage du vraisemblable est théorisé et défendu dans un chapitre qui lui est consacré exclusivement dans la *Rhétorique à Alexandre* (7, 4-14). Dans ce dernier traité, l'*eikos* tient une place importante parmi les « moyens de persuasion issus des paroles, des actions et des hommes » et est mis en connexion avec l'usage des exemples (*paradeigmata*). Voir pour ce dernier, Pseudo-Aristote, *Rhétorique à Alexandre*, éd. et trad. Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 2002 (p. LXX-LXXXV de l'introduction pour les rapprochements entre la tradition sophistique et la théorie du vraisemblable). Je reviendrai sur l'usage que Socrate lui-même déclare faire de la vraisemblance dans un moment clef de sa Palinodie.

8 Proverbe cité ici par Socrate : « [...] il est juste que le loup même ait son avocat. » (*Phèdre* 272c9).

9 *Phèdre* 271c9.

en même temps qu'il est le maître des paroles qui les expriment, et qui expriment ainsi les « faits » (*erga*) de l'âme comme si le langage était l'organe même de celle-ci.

L'acte de parler exerce dès lors un pouvoir qui se meut entre deux extrêmes : la condition irrépressible de l'homme en tant que « lieu où l'être se dit », pour emprunter à Heidegger une expression connue, affirmation qui qualifie comme « vrai » ce qui est impossible à contredire dans les registres du penser et de l'être ; et une action contraire, propre aux « mouvements de la langue », pour emprunter cette fois-ci une expression à Austin¹⁰, action au cours de laquelle tout, vrai ou faux, peut être dit à condition de séparer d'emblée *dire* et *montrer*. On peut, malgré l'évidence de ses méfaits, trouver toujours quelques bons arguments pour excuser le loup, car le langage peut tout dire et qu'il a en outre le pouvoir de faire agir en conséquence. Mais Platon ne sépare pas ces deux actes ; au contraire, il les considère dans leur unité et en fait la condition qui permet au langage d'offrir un corps à l'âme. Si c'est bien cette position que Platon défend dans le *Phèdre* sous couvert d'une mise en scène de « Socrate » en « figure » de la langue et de l'homme qui parle en son nom, en faisant montre de ce qu'il dit explicitement dans *Alcibiade*, à savoir que l'homme s'identifie à son âme, alors force est de comprendre que Platon rejette dès ce stade l'identité entre être et penser puisque celle-ci met à l'écart le *logos* et réduit implicitement l'âme au *noûs*. Or, en rejetant ainsi l'aporie de Parménide (sur dire et penser le non-être) à partir d'un autre angle que celui de la critique formulée dans le *Sophiste*, Platon défend ici, à travers la possibilité de saisir l'âme jusque dans sa destinée ultime, puisque singulière, une philosophie qui ne fait pas de l'être seul le principe de ce qui se manifeste. Il tente ainsi de formuler une métaphysique fondée sur ce qui serait au-delà de l'être et agirait comme principe et raison à partir de cette prééminence sur l'être et de sa puissance à réaliser l'unité et à rejoindre l'Un. En deux mots, certes audacieux, Platon ferait du *Phèdre* le banc d'essai pour une métaphysique de l'âme.

10 John Langshaw Austin, « Plaidoyer pour les excuses », dans *id.*, *Écrits philosophiques*, trad. Lou Aubert & Anne-Lise Hacker, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 139.

C'est donc l'homme qui est/serait, pour le fondateur de l'Académie, l'opérateur en même temps que le bénéficiaire de ce double pouvoir du langage : *dire* et *montrer*. Platon présente l'exercice de ce pouvoir à la manière d'un double dévoilement : un dévoilement de ce pouvoir dans l'identité singulière de l'homme qui parle *en son nom* (Socrate enlève le voile qui couvrait sa tête lors de son premier discours en réponse à Phèdre, *alias* Lysias) ; et un dévoilement aussi de l'exercice de ce pouvoir du langage sur l'identité de l'objet de référence, qui se révèle du coup comme *présence vraie, signifiante* et *active*, ou agissante, présence qui affecte nécessairement tout autant celui qui parle que celui qui écoute la parole adressée. Parler *en son nom*, même lorsqu'il s'agit de rapporter les paroles d'un autre, et mettre l'objet *en présence* par la parole qui s'y réfère comme gage d'accès à son identité, sont donc les deux *faces* d'un fait unique : l'acte du discours – actualisation ou dévoilement de la puissance inscrite dans le *logos* eu égard au caractère vivant, unique et animé de celui-ci. Mais les deux singularités qui s'articulent dans l'acte d'un discours et que Platon met en avant dans le *Phèdre* sous un mode dramatique et scénographique particulièrement détaillé, cachent en réalité, sous l'apparence du locuteur et de la mise en présence ou en situation de l'objet de la parole, deux formes de désappropriation du singulier, deux mouvements de détachement qui sont tous deux la conséquence d'une définition du langage comme un « corps animé ». *Parler* fait *dire* et *montrer* au *logos* son intimité ousiologique, et en l'occurrence cinétique, avec la puissance unique et universelle de la *psukhê*.

En transposant sur la scène le statut d'un langage dont l'acte serait irréductible au seul fait de dire qui incombe au *legein*, nous comprenons que Socrate doit en effet s'adresser directement à Phèdre et viser Phèdre *en personne* en définissant par l'amour l'acte le plus propre à l'âme en soi. Cependant, Socrate, tout en donnant à entendre *sa* voix, ne parle pas de lui-même et de Phèdre dans cette condition. Pourquoi ? Le langage « parle » d'une *vérité* qui ne lui appartient pas, d'une *vérité* qui le déborde alors même qu'il lui revient de la certifier et, si possible, de la défendre. Platon montre cette *vérité* comme provenant de l'expérience métalinguistique de ses acteurs – le fait de se montrer l'un l'autre et de prendre en compte aussi tout ce qui se montre à Phèdre et Socrate dans le lieu choisi. Il met

ainsi la parole à l'épreuve de la monstration, et fait en même temps de la monstration une preuve de *vérité* garantie par le langage capable de donner la raison de ce qui se montre à travers lui – une opération complexe, subtile, dialectique, qui impose une confrontation et demande un ajustement, une mise au point ou une adéquation permanente entre le langage direct et l'évidence métalinguistique sensible ou conceptuelle qui est aussi le fruit du langage. De cette confrontation avec les limites du langage résulte que s'il y a une *vérité* dans la langue, celle-ci ne tient en fin de compte ni de la seule validité du discours et de son adéquation au sujet et au genre, ni de l'évidence qui s'impose à travers ce que nous nommons l'expérience métalinguistique et qui s'avère ici particulièrement importante eu égard à l'usage que fait Platon des moyens scénographiques et du jeu de ses acteurs. Cette *vérité* se manifeste par et dans la langue mais, *de facto*, elle vient entièrement d'ailleurs. D'où ?

La recherche de sa source et des modalités, selon lesquelles elle arrive à irriguer et à structurer le discours, occupe toute la troisième partie du *Phèdre*, celle dévolue à l'analyse de la rhétorique et de la dialectique. Mais dans les deux premières parties, le Prologue et la Palinodie, Platon indique lui-même la source en en faisant bénéficier son propre langage. S'il y a une « vérité de langue » qui s'exprime à travers les discours, nous l'avons, si l'on peut dire, sous nos yeux, sauf qu'en dressant l'oreille pour la saisir et en nous laissant troubler, comme Phèdre, par le bon choix des mots, nous manquons le lieu où elle se tient, vaste et déployée ; car la *vérité* demande au langage une adéquation de la parole à l'évidence (quasi tautologique) du visible, étant donné que la vision est l'expérience sensible la plus courante et la plus concurrentielle à l'égard du *logos*. Mais en même temps cette *vérité* est au « contact » avec ce qui est irréductible aux mots, avec l'évidence des Formes en l'occurrence, et elle ouvre donc l'accès à la clarté générique et ontologique de celles-ci, comme dans le cas du Beau dont Socrate affirme qu'il est la Forme la plus évidente qui soit puisque le Beau « se voit » (on y reviendra). La *vérité* se légitime par conséquent comme « vérité de langue » si elle se traduit par la capacité de « toucher » à proprement parler l'âme, puisque l'âme, siège des passions, est en même temps pourvue de la puissance de domination des passions et d'accès à la connaissance des Formes comme principes présents dans toutes les choses,

et qu'à ce titre c'est elle qui donne d'elle-même la connaissance du vrai au *logos*, en en faisant non seulement son instrument ou son organe, mais bien son lieu unique d'ostension.

Le dédoublement entre auteur et acteur du texte, dédoublement qui fait recette chez Platon, exprime la nécessité de prendre en compte l'expérience métalinguistique dans cette définition de la *vérité* comme lien indéfectible de l'âme et du *logos*; d'en prendre acte notamment dans le courant de l'affirmation et de la définition de chaque identité, même lorsqu'il s'agit de notions abstraites : l'amour et le désir, le Beau et la beauté des vivants, les facultés et les passions de l'âme. Or le dédoublement auteur-acteur, qui situe en outre le processus d'ajustement ou d'adéquation dans une tension, traduit dans le contexte platonicien l'intégration de l'expérience métalinguistique dans le processus même d'initiation. L'apprentissage d'un savoir est donc aussi une initiation au « mystère » du *logos*, au-delà de l'art du discours. D'où la nécessité d'un dédoublement quasi permanent qui se produit aussi à l'égard de la personne même de l'acteur mis en scène par l'auteur, acteur qui rapporte alors les paroles d'un tiers : Phèdre lit, dans le dialogue éponyme, le discours de Lysias comme une « initiation » pour lui à la parfaite rhétorique ; Socrate rapporte dans le *Banquet* les paroles de Diotime comme une « initiation » à l'éloge de l'amour parfait. Si cette structure du texte platonicien tient d'un genre littéraire particulier, la mise en situation de la parole engendrée par cette structure propre à la médiation nécessaire dans une initiation *par le verbe* semble, en revanche, relever du statut que Platon veut donner à l'acte de parole dans certaines circonstances et à l'égard de certains objets particuliers du discours. Le danger encouru est celui de déplacer l'intérêt depuis le terrain de l'identité philosophique vers le terrain du jeu littéraire, un jeu de places substituées et de places prises dans l'esprit du lecteur. Mais si on prête l'attention à ce glissement trop facile et si on redresse la barre en tenant le cap de l'enjeu philosophique, et nécessairement éthique dans ce contexte particulier du Dialogue platonicien, ce jeu de rôles et de situations de parole peut devenir l'instrument d'une analyse dont l'objet est justement la constitution du langage philosophique à partir du double pouvoir du langage : celui qui s'exerce en condition d'initiation ou d'apprentissage à chacun de ses arts spécifiques, et celui propre au langage dit « commun »

ou « ordinaire », pétri du sens premier des mots, pouvoir dont se sert Socrate pour aiguillonner les citoyens d'Athènes et talonner ses disciples afin de leur apprendre à raisonner.

Prenons comme ligne directrice de cette démarche la définition de ces deux aspects, voire de ces deux *faces* du fait accompli par un discours : (i) que le langage philosophique ne constitue pour Platon rien d'autre que l'instrument dont l'appropriation et l'usage permettent à un homme d'être pleinement lui-même, en intégrant et en assumant chaque mot d'une démonstration ou d'un récit comme une expression du raisonnement et une *ostension* en même temps de la pensée et de l'âme – une monstration de la double puissance de celle-ci et au fond de la divinité au sein de sa double nature ; et (ii) que le langage philosophique se définit comme une maîtrise de la pratique de l'acte de parole *en situation*, afin de mettre l'individu qui parle en rapport continu avec ce qu'il lui revient réellement de réaliser (dominer les passions et accéder à l'intellection) et ce qui le dépasse (l'accès à la divinité), dès lors que le langage se dévoile comme l'expression de l'objet phénoménal dans toutes les circonstances qui concernent l'homme directement¹¹. Une analyse serrée de ces actes conjoints – j'entends une analyse de l'acte en même temps que de la situation engendrée par l'acte, en somme : le rapport de détermination et d'implication mutuelle du phénomène et du langage – permet ainsi de cibler, au-delà de la théorie de la connaissance par les Formes évoquée dans le *Phèdre*, une visée plus étroite et plus appropriée à la possibilité de saisir l'âme, en intégrant la

11 Il va de soi que la possibilité du mensonge ou du faux témoignage ne trouve pas de place dans ce contexte, ou alors, si mensonge il y a, il est de l'ordre d'une parole rapportée ou d'une « démonstration d'école » sans fondement ontologique, tel le discours de Lysias rapporté par Phèdre au début du dialogue éponyme. Précisons, pas ailleurs, que cette position n'est pas contradictoire avec la démonstration du *Sophiste* concernant la possibilité de parler du non-être, puisque dans le *Sophiste* l'enjeu est justement celui d'une définition de la vérité du langage, en mettant en concurrence le pouvoir du *logos* et celui des deux types d'images et d'imitation-ressemblance (le double et le vraisemblable, la *mimêsis* et la *homoiôsis*) qui ne contestent pas la vérité du langage mais présentent un « faux » puisque « semblant » sans être réellement, donc un être décentré, réduit à sa seule existence ou réalité d'image (*eikôn ontôs*).

connaissance des Formes à l'acte existentiel du vivant individuel. Si, par son essence, l'âme est à la fois vie et connaissance, ces deux dimensions sont certes indéfectibles mais ne s'identifient pas, le *logos* permettant de saisir à l'œuvre leur articulation dans la dynamique de l'accomplissement permanent en même temps que singulier de l'être animé. Pourquoi le *logos* est-il investi d'un tel rôle ? Parce qu'il est lui-même double, étant à la fois structurel au raisonnement, comme faculté supérieure de l'âme, et phénoménal, en tant qu'expression, bien qu'il s'agisse d'une expression qui n'est pas seulement épiphanique mais aussi déterminante pour ce sur quoi porte le *logos*. Il s'ensuit que si la double dimension de l'âme concerne l'âme indépendamment de la perspective universelle ou singulière selon laquelle on la considère, le *logos*, en revanche, soumet sa double définition structurelle à une seule situation phénoménale, celle du vivant particulier. En somme, si l'âme est unique et universelle même quand elle est dans son hypostase singulière, et que le vivant individuel s'y rapporte nécessairement par son appartenance, le *logos* n'est lui universel que par l'entremise de chaque vivant qui en est doué, car le cosmos est pourvu d'âme et comporte à ce titre un *logos* mais n'a pas la capacité de son expression.

Sous couvert d'un Socrate curieux de tout en même temps qu'entiché de discours, Platon cherche à décrire ce qui permet à un homme de penser et d'exprimer l'identité de chaque objet singulier en ce que celui-ci a de commun précisément avec la possibilité d'être exposé, d'être ainsi réduit à l'expression de la raison immanente sans trahir pour autant son indicible singularité. Ainsi, toute chose peut être connue non seulement comme une altérité par rapport à celui qui la saisit, mais aussi comme une identité à part entière grâce à la faculté appropriée du *noûs* qui opère une double réduction : à l'universel de l'espèce intelligible et au pouvoir de recreation de la chose par le *logos*. L'identité de la chose est ainsi accessible à la fois dans son universalité et dans sa singularité aussi longtemps que subsiste pour elle la possibilité de constituer un objet du *logos* ou, si l'on préfère, autant que demeure dans l'acte de prédication un objet de la dénomination et de l'énonciation correspondant à l'objet particulier dont l'homme se saisit. Mais la méthode dialectique pratiquée à cette fin par Socrate ne produit son véritable effet sur la pensée – l'éclaircissement ou le dévoilement

du « vrai » par l'art des distinctions entre principes et objets – que dans le cadre d'une ontologie. Dans ce contexte, la/une vérité de langage est nécessairement l'expression d'une vérité ontologique, et, réciproquement, le langage lui-même recouvre une dimension ontologique, se montrant donc comme une réalité propre et comme une puissance créatrice de réalités *qui vivent* et *qui sont*. En outre, si l'objet de l'expérience sensible devient un objet sur lequel la pensée prend pouvoir par l'expression, cette appropriation de l'objet ne sert en réalité qu'à fixer les limites de l'identité singulière de cet objet *en même temps* que se dessinent les limites de celui qui parle et qui connaît ou cherche à connaître cette identité. L'identité d'une chose est certes conçue par rapport à une chose *autre*, différente. Mais cette différence horizontale entre les choses ne suffit pas à définir chacune de ces choses si elle n'est pas éclairée par une altérité seconde à l'égard de la chose, en l'occurrence par l'altérité absolue du *logos*, et si elle n'est pas en outre appuyée par la pratique conséquente, une pratique appropriée de l'acte du langage qui apparente le langage à une activité de production. Or cette production conséquente à la quasi saisie de l'objet par le *logos* n'est en réalité qu'une modalité de résoudre la tension entre les puissances de productivité et de transitivité propres au langage, et une modalité de désigner en même temps que le véritable « objet » que l'on s'approprie au cours d'un acte de parole est *de facto* l'identité de celui qui parle de la chose donnée – sachant que celle-ci n'est jamais effectivement, intégralement et définitivement saisie, mais que celui qui en parle l'a essentiellement *en lui* au moment précis de son discours.

Paradoxalement, cette étrange expérience du langage – étrange puisqu'elle s'appuie sur un double *estrangement*, de la chose et de la singularité du locuteur – s'éclaire quand le discours aborde les sujets les plus ardues, comme la question de l'homme. Formulée en accord avec le paradoxe qui définit l'âme (le propre de l'homme, selon *l'Alcibiade*) à travers son lien épiphanique et foncier avec le *logos*, une première réponse de Platon au sujet de cette question centrale sur l'identité de l'homme, serait la suivante : est homme, digne de ce nom, celui qui, en s'adressant à un autre, s'exprime lors d'un énoncé comme si, en prononçant à haute voix son discours, il rendait audible par sa pensée la vie elle-même. Lors d'un tel acte, l'homme capable de parler comme du fond de lui-même ne s'y

identifie toutefois pas, car cet homme sait en même temps qu'en proférant un discours (rhétorique, sophistique, politique, juridique) ou en donnant de la voix à un poème, un mythe ou une prière, *de facto* il rapporte toujours à ceux qui l'écoutent les paroles d'un tiers. Ou autrement formulée : est homme digne de ce nom celui qui, tout en ayant la maîtrise de l'art le plus parfait, mesuré à l'aune de son genre, sait qu'aucune parole ne lui appartient en entier alors que c'est bien lui qui la profère en tant qu'expression, et même en tant qu'ostension de lui-même et de sa pensée. Cet homme sait donc de lui-même qu'il n'est pas *tout* ce dont il a le savoir par la vision, par la pensée et par le bon usage du discours ; il sait que l'identité avec soi n'est pas réduite aux pensées et aux paroles (*noêmata kai logoi*) dont il a la maîtrise, et à l'égard desquelles il a aussi acquis le savoir de s'en extraire et de se tenir à l'écart pour une raison précise qui se devine à travers la réplique consacrée de Socrate : *je sais que je ne sais pas...* Or la conséquence de ce paradoxe est que l'homme peut atteindre ainsi l'accomplissement de la connaissance lorsque la limite de la connaissance est elle-même atteinte et assumée comme immanente à la fois à l'objet et au sujet connaissant.

Mais cette réponse de Platon à la question de l'homme à travers les possibilités conjointes de l'*opsis*, du *noein* et du *legein* maîtrisées avec art et appliquées à la recherche de l'identité de chaque chose en soi, réponse dont l'humanisme s'est fait l'écho retentissant¹², n'est pas complète. Platon va

12 Rappelons au demeurant que cette mise en perspective double de l'âme et du *logos* par Platon inspirera durablement autant la démarche des Humanistes que la riposte de Nietzsche, bien que cet héritage soit trahi à la Renaissance par le désir d'harmoniser le « platonisme socratique » avec les positions d'Aristote, de Moïse, des Pères de l'Église et des théologiens médiévaux. « Se connaître, en effet, c'est tout connaître en soi (*qui enim se cognoscit, in se omnia cognoscit*) – dit Pic de la Mirandole dans *Oratio De hominis dignitate* –, comme l'ont écrit d'abord Zoroastre, puis Platon dans *Alcibiade*. », car « γνῶθι σεαυτόν, *idest cognosce te ipsum, ad totius naturae nos cognitionem... excitat et inhortatur* – “connais-toi toi-même” nous incite et nous exhorte à l'étude de la nature entière » (*Oratio De hominis dignitate*, trad. Yves Hersant, Paris, éd. de l'Éclat, 1993, p. 37). Ce n'est pas ici le lieu de débattre de cet héritage de Platon à la Renaissance et de l'impact de cet héritage sur l'approche « idéaliste » et « humaniste » de la pensée antique dans la philosophie allemande, bien que non seulement l'*Alcibiade* mais le *Phèdre* aussi, avec ses commentaires néoplatoniciens (d'Hermias

plus loin puisque ce qu'il vise n'est pas l'homme mais bien l'âme à l'égard de laquelle l'homme se détermine comme à la fois vivant et singulier. Il précise à cet égard un point de vue différent de celui qu'il fait exposer par Socrate dans la pratique dialectique (dans le *Phèdre*), et par l'étranger (du *Sophiste*) par rapport au débat sur l'être, qui est au centre de l'ontologie métaphysique de Parménide. Ainsi, savoir aimer dépend de la maîtrise du *logos*, puisque parler est un art qui n'est pas seulement transitif mais est aussi immanent à l'âme, et réflexif comme celle-ci, servant à la maîtrise des passions, et, au fond, à toute pratique qui certifie pour l'homme la possibilité de tenir l'équilibre exact entre les forces opposées, les forces du même et de l'autre, de l'identique et du différent, qui déterminent par attraction et rejet incessant l'existence du monde physique pour les Anciens.

PARLONS DONC DE L'AMOUR. DIRE ET CONTREDIRE (LE *BANQUET* ET LE *PHÈDRE*, PARALLÈLES ET DIVERGENCES)

Levons un premier voile de cette approche théorique pour laisser parler les textes. L'analyse des quelques passages empruntés aux trois Dialogues déjà évoqués concerne l'objet spécifique de l'amour pour Platon¹³. Quel est en réalité cet objet ? Qu'est-ce qu'on aime, à proprement parler, lorsqu'il s'agit de dire son amour et de le définir selon le *Phèdre* et le *Banquet* (plus loin nous reviendrons sur l'*Alcibiade*), Dialogues consacrés explicitement à louer l'amour et à le définir par l'entremise des

et de Proclus, en particulier), aient joué sans doute un rôle central à cet égard. Remarquons en revanche que l'une des plus tenaces interprétations modernes du *Phèdre*, celle de Charles L. Griswold, Jr. (*Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, Yale UP, 1986), est encore centrée sur cette thèse qui relie l'adage socratique à la connaissance de l'âme et de l'homme. Je reviendrai sur cette dernière référence (voir *infra* chap. III, note 30, p. 207 et chap. V, note 9, p. 336).

¹³ Précisons que nous ne nous engageons pas ici dans la définition de l'amour platonicien, *eros* et *philia*, thème vaste et qui dépasse nos intérêts dans ce contexte, mais que les analyses ponctuelles de ce chapitre se portent exclusivement vers le discours spécifique qui prend comme thème l'amour et qui cherche le langage approprié à sa définition en vue de saisir l'âme à travers ses actes.

mots bien tournés, des descriptions de l'attrait, des démonstrations, des compositions persuasives et même des effets sonores de l'élocution au sein des discours ? L'objet de l'amour dont il est question dans le *Phèdre*, comme dans le *Banquet* d'ailleurs, bien que différemment présenté, n'est autre que l'amour lui-même. Parler de l'amour engendre l'amour, sinon le discours est faux même si la démarche est parfaitement construite. Il y a au sujet de l'amour une vérité inscrite à même le *logos* ; la contredire conduit à se fourvoyer et finit par la perte ou par l'oubli de soi. On ne perd pas seulement le sens de la parole tenue, mais on perd la vie même avant l'heure du trépas. Dans le *Phèdre*, l'amour apparaît sous deux faces : il est soit l'expression factice du désir qui cible l'aimé pour en faire son « objet » et s'en emparer, soit l'expression de l'âme elle-même en émoi, l'expression vivante à travers laquelle l'âme se montre en acte, s'élevant sur les « ailes » de ses vertus ou en se noyant à cause de ses faiblesses. Dans le *Banquet*, en revanche, la leçon de Diotime rapportée par Socrate décline l'amour en trois temps, selon trois degrés dans la saisie de la beauté : l'amour de tous les corps qui ont la jeunesse naturelle pour leur beauté, puis l'amour d'un seul corps, beau entre tous parce qu'il permet de voir ce qu'il y a de plus beau que la beauté d'un corps, à savoir la beauté de l'âme (*ἐν ταῖς ψυχαῖς κάλλος τιμιώτερον*¹⁴), pour arriver à aimer la beauté tout court,

14 *Banquet* 210a5-c6 : « Ce qu'il faut, quand on va par la bonne voie à ce but, c'est en vérité de commencer dès le jeune âge à s'orienter vers la beauté corporelle (*καλὰ σώματα*), et tout d'abord, si l'on est bien dirigé par celui qui vous dirige, de n'aimer qu'un seul beau corps et, à cette occasion, d'engendrer de beaux discours (*γεννᾶν λόγος καλοῦς*); mais, ensuite, de se rendre compte que la beauté qui réside en tel ou tel corps est sœur (*ἀδελφόν ἐστι*) de la beauté qui réside en un autre, et supposé qu'on doive poursuivre la beauté qui réside dans la forme (*ἐπ' εἶδει καλόν*), que ce serait le comble de la folie de ne pas tenir pour une et identique la beauté qui réside dans tous les corps [...] Après quoi, c'est la beauté dans les âmes qu'il estimera plus précieuse (*ἐν ταῖς ψυχαῖς κάλλος τιμιώτερον*) que celle qui appartient au corps : au point que, s'il advient qu'une gentille âme se trouve en un corps dont la fleur n'a point d'éclat (*τις μικρὸν ἄνθος ἔχῃ*), il se satisfait d'aimer cette âme, et de s'y intéresser et d'enfanter de semblables discours, comme d'en chercher qui rendront la jeunesse meilleure ; [...] et c'est même assez d'avoir aperçu la parenté qui à soi-même unit tout cela (*τοῦτ' ἰδεῖν ὅτι πᾶν αὐτὸ αὐτῷ συγγενές ἐστίν*), pour

la beauté sans support étranger à son égard, en l'occurrence sans corps, sans identité individuelle ni existant singulier, la Beauté comme forme en soi, s'identifiant à elle-même éternellement : *αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν*¹⁵.

Ces trois sortes d'amours sont déterminées par la saisie du beau et représentent les degrés d'initiation au « mystère » de l'amour unique, tels que Diotime les avait un jour présentés à Socrate, lequel les rapporte dans le *Banquet* en citant le propos de la prêtresse de Mantinée, les paroles d'une étrangère, comme une « initiation » à l'amour à travers l'éloge composé

que désormais la beauté corporelle ne tienne qu'une petite place dans son estime!» (trad. Léon Robin, légèrement modifiée).

15 *Banquet* 211b1-2. Puisque nous allons y revenir, voici le passage entier de cette partie du discours de Diotime (210e2-211b5): « Quand un homme aura été conduit jusqu'à ce point-ci par l'instruction dont les choses de l'amour sont le but, quand il aura contemplé les belles choses, l'une après l'autre aussi bien que suivant leur ordre exact, celui-là, désormais en marche vers le terme de l'institution amoureuse, apercevra soudainement une certaine beauté, d'une nature merveilleuse (ἐξαίφνης κατόψεταί τι θαυμαστὸν τὴν φύσιν καλόν), celle-là même, Socrate, dont je parlais, et qui, de plus, était justement la raison d'être de tous les efforts qui ont précédé; beauté à laquelle, premièrement, une existence éternelle (ἀεὶ ὄν) appartient, qui ignore génération et destruction, accroissement et décroissement; qui, en second lieu, n'est pas belle en ce point, laide en cet autre, pas davantage belle tantôt et tantôt non, ni belle non plus sous tel rapport et laide sous tel autre, pas davantage laide ici et laide ailleurs, en tant que belle aux yeux de tels hommes et laide aux yeux de tels autres; et ce n'est pas tout encore: cette beauté, il ne se la représentera pas comme un visage (οὐδ' αὖ φαντασθήσεται αὐτῷ τὸ καλὸν οἶον πρόσωπόν τι), ou avec des mains, ni avec quoi que ce soit d'autre qui appartienne à un corps (οὐδὲν ὦν σῶμα μετέχει), ni comme un discours ou comme une connaissance (οὐδέ τις λόγος οὐδέ τις ἐπιστήμη), pas davantage comme existant dans quelque autre "sujet" distinct (οὐδέ που ὄν ἐν ἑτέρῳ τινι), ainsi dans un vivant (οἶον ἐν ζώῳ), soit sur la terre soit au ciel, ou bien en n'importe quoi d'autre (ἢ ἐν γῆ ἢ ἐν οὐρανῷ, ἢ ἐν τῷ ἄλλῳ); mais il se la représentera plutôt en elle-même et par elle-même, éternellement jointe à elle-même par l'unicité de la forme (ἄλλ' αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν), tandis que les autres choses belles participent toutes de celle dont il s'agit (ἐκείνου μετέχοντα), en une façon telle que la génération comme la destruction des autres réalités ne produit rien, ni en plus ni en moins, dans celle que je dis et qu'elle n'en ressent non plus aucun contrecoup.»

dans les règles de l'art¹⁶. Ces trois degrés de l'amour correspondent en outre aux trois types de connaissance que Platon expose ailleurs sous des modalités différentes, mais dont le modèle de la *République* est bien sûr le plus connu et sera déterminant pour la postérité du Maître : la *connaissance intuitive*, fournie par une « bonne vue » (elle-même sujette à un certain apprentissage), la *connaissance discursive* issue d'une parfaite maîtrise de l'art du *logos* (une *tekhnè* qui s'apprend moyennant quelques efforts auprès d'un instructeur patenté), et enfin la *connaissance contemplative*, laquelle permet de saisir l'identité de l'objet en soi en ouvrant ainsi la possibilité de se saisir soi-même dans cette expérience réflexive requise par l'accès à l'identité de l'objet de la connaissance. Cette dernière connaissance – à savoir : la possibilité d'un accès à l'identité de l'être en soi, unique, de chaque chose ainsi posée, *αὐτὸ καθ' αὐτὸ ἐν ὄν τιθέντες*, sans se tromper en considérant l'identité comme réduite à l'étantité singulière, *ἐκαστον εἶναι*, de la chose cherchée (selon la leçon du *Théétète* 153e-154a) – comprend une particularité par rapport aux deux autres : elle ne s'apprend pas comme telle, n'est pas semblable à un « art » acquis auprès d'un maître qui exerce un métier spécifique à l'objet de l'enseignement. Elle prend acte et se parfait d'elle-même dans le sujet lui-même, à condition que celui-ci ait choisi la bonne voie dans la vie en ayant été conduit (initié) par un autre (être) vers ce chemin : *τὸ ὀρθῶς ἐπὶ τὰ ἐρωτικὰ εἶναι ἢ ὑπ' ἄλλου ἄγεσθαι*¹⁷.

16 *Banquet* 210a – 211d.

17 *Banquet* 211b5-d3 : « Quand donc, en partant des réalités de ce monde-là (ἀπὸ τῶνδε), on est, grâce à une droite conception de l'amour des jeunes gens, élevé vers la beauté en question et qu'on commence à l'apercevoir (ἐκεῖνο τὸ καλὸν ἀρχηται καθορᾶν), on peut dire qu'on touche presque au terme. Car c'est là justement le droit chemin pour accéder aux choses de l'amour, ou pour y être conduit par un autre (τὸ ὀρθῶς ἐπὶ τὰ ἐρωτικὰ εἶναι ἢ ὑπ' ἄλλου ἄγεσθαι), de partir des beautés de ce monde et, avec cette beauté là comme but (ἀρχόμενον ἀπὸ τῶνδε τῶν καλῶν ἐκείνου ἕνεκα τοῦ καλοῦ), de s'élever continuellement, en usant, dirais-je, d'échelons, passant d'un seul beau corps à deux, et de deux à tous, puis des beaux corps aux belles occupations (ἐπὶ τὰ καλὰ ἐπιτηδεύματα), ensuite des occupations aux belles sciences (ἐπὶ τὰ καλὰ μαθήματα), jusqu'à ce que, partant des sciences, on arrive pour finir à cette science que j'ai dite, science qui n'a pas d'autre objet que, en elle-même, la beauté dont je parle (οὐκ ἄλλου ἢ αὐτοῦ ἐκείνου τοῦ καλοῦ μάθημα), et jusqu'à ce qu'on connaisse à la fin

Mais, une fois engagé sur ce chemin, il va de soi, chacun se retrouve seul, chemin faisant.

Une injonction, voire une exhortation est faite à toutes les étapes au néophyte entré dans le « mystère » de l'institution amoureuse (τῶν ἐρωτικῶν) selon Diotime : il doit à chaque fois « engendrer de beaux discours » (γεννᾶν λόγους καλοῦς). Il doit, en d'autres termes, faire preuve de sa puissance en donnant naissance à cet « être animé », à cet être de substitution en quelque sorte par rapport à un être animé véritable – en *enfantant* donc, à chaque fois qu'il franchit une étape, un beau discours. Or le discours tient ici la place du rejeton vivant, de l'enfant dans lequel le néophyte devrait pouvoir se retrouver, mais qu'il ne lui est pas donné d'engendrer puisqu'il s'agit sur ce parcours d'une union dont l'aimant est à l'évidence le seul partenaire, comme un sujet laissé en suspens, l'acte prévalant ici sur l'objet de la même manière que le langage recouvre l'expérience directe de la chose réelle mais ne se l'approprie pas réellement. Le langage exerce donc, à l'égard de l'apprentissage de l'amour, l'acte réflexif par excellence qui est celui de l'initiation, de la transformation de soi. Il serait à cet égard comme un « petit mystère », un acte qui prépare le passage à l'action spécifique, en l'occurrence celle de l'union véritable, l'union du même et de l'autre dans l'Un, le « grand mystère », pourrait-on dire en termes d'initiation philosophique, dont ni le *Banquet* ni le *Phèdre* ne sont en effet étrangers.

Les « beaux discours » permettent ainsi de découvrir d'abord la fraternité de tous les corps (ἐπὶ ἐτέρῳ σώματι ἀδελφόν ἐστι¹⁸). Par la suite, ils permettent de distinguer cette *fraternité* purement formelle de la *parenté* véritable, celle qui est au-delà du sang¹⁹ tout autant qu'au-delà des formes ressemblantes, et qui unit tout en le ramenant à voir/saisir l'identité avec soi-même (τοῦτ' ἰδεῖν ὅτι πᾶν αὐτὸ αὐτῷ ζυγγενές ἐστιν).

ce qui est beau par soi seul (γινῶ αὐτὸ τελευτῶν ὃ ἔστι καλόν). Voilà, cher Socrate, dit l'Étrangère de Mantinée, quel est le point de la vie où, autant qu'en aucun autre imaginable, il vaut pour un homme la peine de vivre : quand il contemple la beauté en elle-même ! (θεωμένῳ αὐτὸ τὸ καλόν)»

18 *Banquet* 210b1.

19 Platon définit ainsi l'amitié comme une parenté au-delà du lien naturel, le lien du sang, dans la *Lettre VII*, 324d et 350b.

Cette distinction, entre fraternité formelle et parenté essentielle, devient possible après que l'on ait *encore enfanté* d'autres discours à ce sujet (τίκτειν λόγους τοιούτους), lesquels louent, par exemple, la belle âme cachée dans un corps sans valeur apparente, telle une « petite fleur », dit le texte (τις σμικρὸν ἄνθος ἔχη²⁰). Et encore d'autres multiples, beaux et grandioses discours devront ainsi être *mis au monde* (πολλοὺς καὶ καλοὺς λόγους καὶ μεγαλοπρεπεῖς τίκτη) pour exprimer les pensées qui proviennent de l'élan insatiable vers la sagesse, littéralement vers la philosophie (διανοήματα ἐν φιλοσοφίᾳ ἀφθόνω ἔως ἄν). Ce sont des discours portant sur l'universalité du beau, puisqu'il n'y a qu'une seule science, celle dont l'objet est la Forme, en l'occurrence le beau (κατίδη τινὰ ἐπιστήμην μίαν τοιαύτην ἢ ἐστι καλῷ τοιοῦδε), des discours engendrés lorsque le néophyte arrive à contempler l'unique beauté déployée dans la vastitude océanique du Beau (ἐπὶ τὸ πολὺ πέλαγος ... τοῦ καλοῦ καὶ θεωρῶν²¹).

On comprend alors que pour Platon le véritable objet de l'amour n'est pas l'aimé, aussi parfait soit-il, mais le Beau. C'est vers la saisie du Beau en soi que l'amour est censé conduire l'amant, appâté d'abord par la beauté de l'aimé, puis par l'amour comme tel. L'amour se définit, lui, comme un acte qui infléchit le rapport à l'autre en induisant une série de mutations : derrière l'objet du désir il y a toujours un autre, encore plus désiré et plus désirable que le premier. En même temps, l'amour se définit comme un changement d'identité de celui même censé aimer, lui, le premier. On dirait qu'attiré par l'autre, le même se décentre jusqu'à ce que l'autre se retrouve en lui non par possession, car celle-ci est impossible

20 *Banquet* 211b8-c1 (passage cité *supra* n. 17).

21 *Banquet* 210c6-d8 : « Après les occupations, c'est aux connaissances que le mènera son guide, pour que cette fois il aperçoive la beauté qu'il y a en celles-ci [...] ... tourné maintenant vers le vaste océan du beau et le contemplant (ἐπὶ τὸ πολὺ πέλαγος ... τοῦ καλοῦ καὶ θεωρῶν), il pourra enfanter en foule de beaux, de magnifiques discours (πολλοὺς καὶ καλοὺς λόγους καὶ μεγαλοπρεπεῖς τίκτη), ainsi que des pensées nées dans l'inépuisable aspiration vers le savoir [vers la philosophie] (διανοήματα ἐν φιλοσοφίᾳ ἀφθόνω ἔως ἄν); jusqu'au moment enfin où il aura assez pris de force et de croissance pour voir qu'il existe une certaine connaissance unique, celle dont l'objet est le beau dont je vais te parler (κατίδη τινὰ ἐπιστήμην μίαν τοιαύτην ἢ ἐστι καλῷ τοιοῦδε). »

(« deux » ne peut pas se réduire à « un »), ni par réduction, puisque le même disparaîtrait lui-même, englouti dans le non-être auquel l'autre aurait été réduit, mais par auto-identification de l'autre en soi-même. Ainsi, la beauté saisie par la contemplation amoureuse de tout engendre en celui qui la contemple l'élan vers le Bien, lequel est lui-même l'image de l'Un. Or cet élan se traduit par un désir encore plus irrépessible que celui nourri au départ pour l'être aimé, un élan manifesté comme une sorte de « fureur » qui saisit l'amoureux et le conduit vers la philosophie – ou du moins vers cette philosophie qu'évoque encore Pic de la Mirandole dans son *Oratio* : « fureurs socratiques que chante Platon dans le *Phèdre* (*Socraticis illis furoribus, a Platone in Phaedro decantatis*²²) », en forçant les traits d'une lecture néoplatonicienne qui, à la suite du *Banquet* (et plutôt dans l'esprit de celui-ci) voyait dans le *Phèdre* un dialogue sur l'amour mystique. Détourné du chemin droit vers ce qui était au départ visé, cet élan ne mène pas à la possession de l'objet désiré mais conduit l'amant vers un autre port, aussi différent qu'inattendu : l'aimé devient passeur du Beau par l'entremise du réveil et de l'initiation de l'amant à la philosophie. Il s'ensuit que le désir engendré par l'aimé n'est pas au profit de l'aimé mais de l'amant, et que son accomplissement dévoile la nature de l'acte perpétré sous couvert de l'amour et comme en contradiction avec celui-ci. Tout en aimant, l'amant ne vise pas (ou plus) ce qui incombe à son acte : l'amour *pour* et *avec* l'être désiré. Ayant découvert par l'accès au Beau la nature de son âme, il cherche à s'unir avec ce qu'il y a de meilleur en lui, en rassemblant tout son effort vers cette visée unique. Il a donc suffi d'un premier coup porté par l'œil qui découvre le Beau, pour que l'âme ravive en elle la connaissance des Formes et s'élançe sur le chemin qui est véritablement le sien, en emportant l'être avec elle, à condition que l'amant fasse preuve de son amour continu pour ce qu'il lui a été ainsi, gracieusement, découvert. Par cet infléchissement de l'amour vers la philosophie, l'âme peut alors accomplir sa véritable mission.

Mais pourquoi cet aboutissement à la philosophie est-il présenté comme la fin nécessaire, alors qu'il était question de définir l'amour, en visant de toute évidence l'âme ? Le glissement successif d'un registre à l'autre

22 Pic de la Mirandole, *Oratio...*, *op. cit. supra*, note 12, p. 78.

trouble l'esprit, de même que la démarche apparaît comme heurtée par la substitution successive d'objets dans la définition de l'amour : l'aimé, puis le Beau, puis la philosophie. Cette substitution est en effet explicitement nommée, mais aucun changement ne la montre dans l'acte, comme si la continuité, ainsi affirmée dans le *Banquet*, entre l'aimé, l'âme, l'accès au Beau et le retour à l'unité de tout ce qui est disséminé, devait s'imposer de soi. Pourquoi donc la philosophie est-elle choisie par Diotime pour jouer un rôle clef dans ce contexte, un rôle qui lui revient aussi dans le *Phèdre* et que l'on pourrait qualifier de cause finale de l'amour, en quelque sorte ? Brutalement dit, en s'appuyant sur un argument emprunté au *Timée* (68d)²³, parce que seul un dieu peut déceler directement l'unité dans tout, alors qu'un homme, même instruit et éclairé par l'initiation à la sagesse et à l'amour, n'a aucun pouvoir comparable de distinction ni, en outre, aucune possibilité de posséder ce qu'il lui est donné ainsi de contempler dans l'indistinction de l'unité à laquelle le multiple *en présence* le contraint, sauf s'il devient lui-même « divin » philosophe. L'homme aime, certes, et connaît jusqu'à un certain degré de proximité son « objet », mais, en fin de compte, sans pouvoir le toucher même quand il (re)connaît ce qui s'impose à lui comme étant le véritable « objet » de son amour²⁴. L'homme peut cependant, et doit même d'ailleurs, *enfanter* des discours, choisir et composer les paroles qui expriment sa quête et son désir, et maîtriser ainsi sa passion par les arts de l'expression comme on engendre, on aime, on maîtrise et on instruit ses enfants, bien qu'il s'agisse ici, littéralement, d'*enfanter* des paroles et de les mettre en acte dans un

23 « Car seul un dieu sait bien comme on peut mêler en un même tout, pour les dissocier ensuite, des éléments divers (τὰ πολλὰ εἰς ἓν συγκεραννύναι καὶ πάλιν ἕξ ἑνὸς εἰς πολλὰ διαλύειν), et seul il est aussi capable de le faire. » (*Timée* 68d2-7, trad. Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1970 [1925].) Voir aussi *supra*, note 6, p. 68.

24 On ne peut que reconnaître la maladresse du terme « objet » dans ce contexte. Il ne s'agit pas d'appropriation ni d'objectivation, mais au contraire d'une aliénation de toute objectivation de soi et de l'autre. Même en se tenant à l'écart du couple terminologique moderne objet-sujet (en ayant aussi montré l'anachronisme évident d'une lecture de ce processus comme une expression de la subjectivité en introduction de cet ouvrage), il est difficile de trouver des expressions qui remplacent sans équivoque le terme « objet ».

discours bien construit. Autrement dit, le discours sert ici de substitut à l'objet de la connaissance parfaite – l'unité du multiple, ou la science des principes –, dont la possession entière est réservée au dieu seul, et par amour et imitation du dieu, à la philosophie. Cependant, au travers du même acte l'homme s'avère en possession de ce que le dieu n'a pas, à savoir la maîtrise du *logos* et le pouvoir d'exprimer et d'exposer ainsi le meilleur de sa nature, son âme et son intelligence des choses, les deux « incarnées » dans une expression qui le représente parfaitement et que Platon appelle du nom de la philosophie, bien que cette expression ne s'identifie pas à l'homme dans son être entier. Or c'est cette « leçon de Diotime » sur la fonction initiatique des discours que Platon semble appliquer dans la composition du *Phèdre*, en mettant ainsi à l'épreuve la possibilité du *logos* et de l'acte de parole de mener à la connaissance parfaite, la connaissance des Formes par l'âme vertueuse. Le *Phèdre* a toutefois un but différent, irréductible aux proximités ou à la continuité apparente avec le *Banquet*.

Pour Diotime, le recours au discours signifie en réalité un détour : il est nécessaire d'accompagner l'initiation à la recherche du véritable objet de l'amour par un acte de création, car ce dernier à la fois décentre l'homme de lui-même et lui permet en même temps de se retrouver et de s'accomplir, en ayant ainsi bouclé la boucle de toutes ses possibilités. L'amour en sortira grandi puisque l'homme aura atteint la complétude de ce qui se trouve en son pouvoir et qui constitue le propre de son identité : c'est ainsi qu'il sera *un* et entièrement lui-même ; qu'il aura, autrement dit, accompli sa singularité d'individu dans l'être dès lors qu'il a lui-même engendré, en se soumettant aux conditions précises de l'acte dont l'objet est celui même qu'il cherche parce qu'il le désire et qu'il le sait. L'amoureux réalise ainsi, en tant que sujet de son acte, une re-création de son désir sur un autre support, celui de la parole et du discours. Même s'il ne s'agit que de créer des similitudes (l'art de la parole est comme toutes les *tekhnai* soumis au règne de la vraisemblance ou de la *mimésis*), engendrer des beaux discours doit néanmoins participer comme acte d'une création vraie et entière. La *poiésis* discursive se donne tous les moyens pour s'identifier dans ce contexte à une *genesis*, mais en écartant la tutelle des lois de la *phusis* pour la rendre parfaite. La complétude signifie alors le dépassement de la limite inhérente à la nature, le renversement de l'entropie qui caractérise la *phusis*.

La création d'un objet propre à l'homme, et à lui seul, se substitue ainsi à l'objet du désir, reconnu comme inatteignable par le biais de ce détour. Le rôle du discours est de faire le jeu de cette substitution, bien qu'il ne puisse pas pour autant devenir lui-même l'objet du désir. Dans le processus de la connaissance, le discours opère donc le passage depuis l'objet vers l'acte : polariser l'acte d'aimer à défaut d'une possession de l'objet qui s'avère toujours et à jamais impossible. Toute possession véritable étant donc impossible, tout autant que la connaissance du singulier s'avère impossible au sein du multiple, ou que la possession de l'identité en soi d'une forme universelle est considérée comme incompatible avec le devenir propre à l'humain, l'acte de mise en paroles de l'amour constitue, dans ce contexte particulier, un modèle pour la manière dont cette impossibilité peut néanmoins être maîtrisée et dont la connaissance s'accomplit sans en être amoindrie ou obligée de procéder par réduction aux lois de la nature, les lois de la nécessité.

Dire l'amour exprime ainsi l'acte d'une création accomplie sous le coup même de l'expression. Pour cette raison, *dire l'amour* devient exemplaire pour tout acte conjoint de la parole qui montre et qui signifie l'acte et l'objet de la connaissance. Car un art accompli du langage produit en effet plus que les paroles ne disent proprement, dès lors que le discours parfait vise non une maîtrise de l'objet lui-même par la connaissance (sur le modèle archaïque du pouvoir détenu grâce à la maîtrise des choses par leurs noms), mais la possibilité d'accéder à ce que les mots montrent ou révèlent en même temps qu'ils signifient. Le pouvoir du *logos* se manifeste ainsi dans le feu de l'action et, dans un exercice parfait de la parole, l'acte du langage constitue l'image la plus parfaite qui soit de l'acte d'aimer. C'est ainsi que le *logos* apparaît comme le miroir essentiel de l'âme dont il partage, à l'instant même de l'acte d'expression, la nature double et la puissance réflexive. Tout l'effort de mettre en balance l'amour, le Beau, l'âme et le *logos*, dans le *Banquet* et dans le *Phèdre*, peut se résumer à la description d'un seul mouvement : montrer comment la dualité inscrite dans la nature même de l'âme et de son expression, le *logos*, se réduit à l'unité forte de l'Un lorsque l'âme et son expression actualisent leur puissance en perfection accomplie, à savoir en connaissance de l'unité dans le multiple par la médiation du Beau.

De même que le Bien, impossible à atteindre, se reflète dans le Beau et peut ainsi être saisi, la connaissance de tout objet, impossible à l'égard d'une identité monadique, se reflète dans la saisie de chaque singulier dans son rapport à l'autre – une saisie de données métalinguistiques que le langage lui-même laisse apparaître lorsqu'un homme compose, amoureusement, des discours parfaitement articulés, adéquats et situés. Mais retenons que pour Platon la condition érotique est centrale pour le statut du langage et pour sa fonction de médiateur par reflet, comme la vertu de la contemplation est pour lui la condition essentielle de la pensée en vue de la connaissance. Pourquoi l'amour serait-il la condition centrale (et première, à cet égard) du langage ? Parce que le langage est foncièrement un acte de l'âme qui ne peut pas agir seule et directement. L'âme et le *logos* partagent un acte et ont une puissance commune, celle de la médiation perpétuelle, ayant par conséquent besoin de substituer à la pure transitivité d'une vérité de paroles un milieu actif à partir de soi, une puissance autogénératrice capable de donner aux mots la force d'impact que ni les moyens de validité logique, soumis à des règles, ni les moyens sensibles (le souffle et l'écho des sons, la musique et la visibilité des images), soumis à la temporalité et au devenir, ne peuvent offrir seuls au meilleur des discours qui soit. Dès lors, chaque mot est une limite assumée par la pensée à l'égard de l'expérience sensorielle et affective à laquelle se confronte l'individu, et en même temps un lien avec l'altérité qui contredit la limite en l'avalant et en montrant ainsi la possibilité de transcendance qui y est inscrite. Que le langage puisse par ailleurs être codifié jusqu'à la dernière de ses figures, cela est une autre histoire qui mérite l'attention, et dont il sera question plus loin dans le *Phèdre*, dans le rapport entre l'usage dialectique et l'usage rhétorique de la parole.

La composition de discours représente ainsi la meilleure condition propre à l'homme : une forme de retrait, certes, mais aussi de transcendance, car la maîtrise du *logos* représente sa seule condition de possibilité par rapport à l'avancée d'une connaissance qui n'est donnée selon Platon qu'aux dieux, et dont l'homme a acquis à ce stade un savoir aussi précieux qu'il est limité à la faiblesse des mots. Il sait désormais que la connaissance ne lui est pas donnée par une possession complète et immédiate d'aucun objet et d'aucun art, mais par l'unique voie du reflet,

et qu'il se doit de maîtriser ce reflet, et de le maîtriser réellement, faute de quoi il risque de perdre tout savoir, et même de mettre, tel Narcisse, sa vie en péril. Mais une fois arrivé là, l'homme, qui a appris qu'il ne possède vraiment rien, se connaît lui-même comme réfléchi à la fois par cette altérité transcendante à l'égard de son identité et par son acte de parole qui le représente pleinement à l'égard d'autrui. Il découvre ainsi que l'identité avec soi ne se présente qu'en acte, comme un « sujet » (qu'il nous soit permis, et pardonné, de recourir encore à cet inévitable anachronisme). Or cette découverte s'opère lorsque l'homme capable de parler assume et s'approprie ses paroles comme un langage de l'amour et comme un moyen de se découvrir dans chaque être ou objet comme dans une altérité qui détermine, elle, son identité. S'il aime toutefois passionnément ce qu'il connaît de cette manière, et s'il *donne naissance*, s'il *engendre* (pour utiliser le lexique platonicien) l'objet propre de son acte d'aimer, la beauté recherchée lui apparaît alors réfléchie sans faille dans un discours parfait : un éloge ou un poème « inspiré par la philosophie » (πρὸς ἔρωτα μετὰ φιλοσόφων λόγων) – selon ce que Socrate déclare en mettant fin à sa Palinodie (*Phèdre* 257a3-6 et 257b6-7). Que ce discours soit une définition de l'objet visé en même temps qu'une louange, ce n'est pas anodin mais il s'agit, encore une fois, d'une question de *genre*, question secondaire en quelque sorte, bien qu'elle soit déterminante pour une certaine finalité assignée par Platon au langage. Aussi a-t-il été aisé de reconnaître la synthèse que j'ai sciemment opérée dans cette conclusion entre le discours de Diotime rapporté par Socrate dans le *Banquet*, la leçon à Alcibiade autour de l'injonction de Delphes, dans l'*Alcibiade*, et la succession des deux discours de Socrate (rhétorique et palinodique) dans le *Phèdre* ; une allusion aussi au sort du prisonnier initié de retour dans la caverne, dans *République VII*, prisonnier éclairé qui s'exerce dans l'art de la rhétorique pour échapper au courroux de ses compagnons et leur enseigner, malgré eux, la distinction essentielle entre les ombres, les choses et les réalités d'ordre intelligible. Dans chacune des circonstances citées, c'est la voix de Socrate qui s'entend dans le texte de Platon, et cette voix déborde la parole tenue puisqu'elle s'entend comme une voix venue d'ailleurs, une voix dont Socrate lui-même déclare qu'il n'est pas le maître par moment.

Si j'ai évoqué les propos de Diotime sur l'amour relayés par Socrate dans le *Banquet*, propos sur lesquels je reviendrai, c'est pour souligner ce singulier assemblage platonicien entre réflexion théorique et pratique du langage qui suppose que la connaissance soit nécessairement rythmée et conditionnée par la connaissance du rôle et du statut du *logos* tout autant que par l'exercice des discours, par la mise en acte réitérée de l'art de bien parler. De la conjonction entre la recherche de la beauté et le témoignage que ce désir de beauté est bien présent dans le choix du discours approprié, naissent à la fois les beaux discours (les discours parfaits) et l'amour parfait issu de la rencontre et de la connaissance (ou réminiscence) du Beau, sans que l'on sache avec précision qui détermine cette perfection : l'art accompli de l'orateur ou l'acte même que la parole engendre et qui englobe dans un *tout* le locuteur et son récepteur, bien que ce *tout* ne soit pas l'expression d'une unité parfaite et ne soit pas non plus exclusif du monde qui l'entoure. Quoi qu'il en soit, ces discours, reflets du désir d'aimer, doivent être, comme les « vivants » (*hosper zôion*), issus d'une rencontre amoureuse. Les discours sont cependant *étranges* comme « vivants », puisque ce sont des « vivants » qui n'ont pas besoin d'un support hétérogène à leur être dès lors qu'ils sont le fruit d'une rencontre d'incorporels : la rencontre entre l'acte de bien penser et l'acte de bien parler – tous deux induits par l'élan d'un acte unique, celui d'aimer, acte qui révèle l'âme et qui du coup joue aussi le rôle d'une forme d'ostension de celle-ci. Aucune rupture, dystopie ou dysharmonie n'est tolérée dans cette relation d'incorporels construite sur la réciprocité du reflet. L'inversion, inhérente au reflet, ne doit pas non plus laisser induire l'existence d'une dualité puisqu'il s'agit essentiellement du *même*. Cependant, le but n'est pas d'arriver à engendrer le discours parfait, l'expression la plus adéquate à une pensée qui maîtrise superbement l'objet dont elle a acquis par contemplation le savoir. À moins, certes, d'en faire son métier. Le but de cette « institution amoureuse », à laquelle Diotime initie Socrate (au dire de celui-ci), est de faire naître l'homme dans l'initié, de faire éclore à terme l'homme accompli à l'égard de soi-même, rendu digne de ce nom par la (re)connaissance de ce qui le déborde.

L'union entre les actes de penser et de parler (*φρονεῖν καὶ λέγειν*) n'est alors que la première des conditions. Il faut avoir rempli avec désir et grâce

le premier devoir de cette union de la pensée et du langage, c'est-à-dire en aimant ce devoir comme Socrate qui déclare à Phèdre s'être entiché des divisions et des synthèses : « C'est de cela, Phèdre, que je suis pour mon compte, oui, fort amoureux : de ces divisions et de ces rassemblements, en vue d'être capable de parler et de penser (ἔγωγε αὐτός τε ἐραστής, ὦ Φαίδρε, τῶν διαιρέσεων καὶ συναγωγῶν, ἵνα οἷός τε ὦλέγειν καὶ φρονεῖν²⁵) ». Mais en rester là, consiste à s'arrêter sur le seuil d'un acte qui ne produit alors que du vent. Devenu capable de reconnaître et de saisir cette aptitude exercée par un autre – aptitude à viser l'unité et à la saisir lorsqu'elle se trouve naturellement déployée dans une multiplicité –, il importe maintenant d'arriver à l'imiter. Non à la manière des peintres, mais plutôt à la manière des poètes. Il faut, en effet, pouvoir se mettre avec son esprit sur les traces de cet *autre* capable de le faire, et le suivre à *son pas* comme s'il était un dieu (κατόπισθε μετ' ἵχνιον ὥστε θεοῖο²⁶). Ayant parlé ainsi d'amour à l'égard de la dialectique, Socrate ne peut désormais qu'emprunter aussi le nom d'un poète qui agit différemment à l'égard de la langue et va sans doute plus loin que lui ; car le poète divise et unit à son tour les contraires, mais arrive à le faire autrement que par des constructions d'arguments, d'hypothèses et de démonstrations, puisque sa fin est différente de la science logique et de la propédeutique des savoirs dévolues aux philosophes et aux sophistes. La parole homérique est poétique parce qu'elle est théologique : pour accomplir son but elle *chante, raconte et donne à voir* en même temps. Le passage évoqué du *Phèdre*, comportant une référence homérique, se trouve, on le devine, à la jointure entre les genres, en l'occurrence à la charnière entre les deux principaux arts du langage philosophique : la dialectique et la rhétorique. Mais est-ce dire que Platon cherche ainsi à défendre la nécessité de suivre Homère à tout prix ? Rien n'est moins

25 *Phèdre* 266b3-5.

26 Voir en introduction de cet ouvrage l'analyse brève de ce passage du *Phèdre* (266b4-c4), un passage important dans l'économie du dialogue parce que Socrate y définit la méthode dialectique comme moyen de donner la possibilité de parler et de penser (λέγειν τε καὶ φρονεῖν) par le biais de deux opérations du langage : la division et l'unification ou rassemblement, opérations qui permettent d'articuler par les vertus du *logos* l'un et le multiple.

sûr. Socrate vient précisément de prononcer une Palinodie à la manière de Stésichore, contre Homère. C'est plutôt une parole *du genre* que semble prôner ainsi Socrate, sous couvert d'une ouverture du langage philosophique à l'inspiration divine.

Les deux arts du langage philosophique, la dialectique et la rhétorique, ont pour Platon un but commun. Lorsque dans le *Phèdre* Socrate décrit le bon discours, celui qui est semblable à un vivant, il l'anthropomorphise au même moment où il le profère. Il le présente ainsi presque comme un double de l'orateur qui le compose et le récite²⁷. Si le discours est construit avec quelque « ruse » (*mèkhanè* ou *mêtis*) à la place de l'art véritable du genre, s'il peut laisser chaque vers se lire dans les deux sens, telle l'épithaphe dite « de Midas le Phrygien²⁸ », sans que la signification soit à chaque fois différente, ou s'il peut se reprendre au beau milieu des phrases pour se contredire, ou peut encore se réciter plusieurs fois pour défendre des buts différents, l'âme du *logos* « vivant » est alors tordue, monstrueuse, insoumise aux lois et immaîtrisable par la raison, dépassant le champ de la vision tout autant que le domaine restreint du *logos*, le domaine de la signification. Le langage ne révèle plus l'objet ni ne confronte la connaissance avec les limites propres de l'expression. Il résonne, certes, mais les sons seuls qui s'entendent, même articulés et compréhensibles lexicalement, ne suffisent pas pour signifier la vie, car dans ce cas ils ne montrent ni ne transmettent rien qui vaille. Poussés dans ce retranchement primaire, les mots régissent en babils – des sons qui n'ont pas de référent même si l'on reconnaît l'identité d'un être animé sous les stridulations

27 Pour une exégèse de ce thème précis du discours comme « vivant », en l'occurrence l'assimilation du *logos* à un *zôion* dans le *Phèdre*, mais aussi avec des références au *Timée*, au *Banquet* et à la *République*, voir l'article de Luc Brisson, « Le discours comme univers et l'univers comme discours. Platon et ses interprètes néoplatoniciens », dans Philippe Hoffmann, Jean Lallot & Alain Le Boulluec (dir.), *Le Texte et ses représentations*, coll. « Études de littérature ancienne », Paris, Presses de l'ENS, 1987, p. 121-128. Je reviens dans le chapitre suivant sur les relations étroites entre *psukhè* et *logos* dans le *Phèdre* et sur les conséquences de ce rapport sur l'art rhétorique et sur la philosophie.

28 *Phèdre* 264d ; Platon cite quatre vers d'un texte poétique à peine plus long attribué à Homère qui pouvait se lire dans n'importe quel ordre des mots.

d'un chœur de cigales. On peut alors admettre que l'on assigne un contenu purement métaphorique à des expressions comme « chant des Muses » ou « voix du *daimôn* », sous couvert que celles-ci, pareilles à toutes les expressions qui ne réfèrent à rien d'existant dans l'immanent, légitiment une liberté absolue dans l'usage des mots.

94

En revanche, être capable d'« enfanter des discours », plus exactement pouvoir donner naissance de manière incorporelle à un discours qui ait, lui, un corps, une tête, des pieds, et que toutes ces parties soient assemblées entre elles de telle sorte que l'ensemble soit « constitué comme un vivant (*ὡσπερ ζῶον συνεστάναι*²⁹) », si l'on ne cède pas à la tentation de prendre tout ceci pour une métaphore semblable aux précédentes, cette capacité constitue alors l'indicateur d'un processus réflexif dont l'objet n'est pas le *logos* comme tel, mais bien l'homme qui parle à celui qui précisément l'écoute. Mettant en acte la parole, le locuteur engendre ainsi sa propre identité, celle qui a la possibilité d'être transmise ou montrée sans danger de produire un dédoublement trompeur comme un portrait ressemblant mais sans âme et sans vie. Car tout acte de parole réfère *de facto* à son agent et le met sur une scène commune avec celui à qui il adresse sa parole et avec l'objet visé. Capable d'enfanter ainsi son identité auprès des autres, l'homme devient cet être accompli dans sa nature et dans son âme, accomplissement que cherchent à obtenir Diotime par initiation à l'amour et Socrate par accouchement de l'esprit ou par initiation à la dialectique comme « art » propre à la philosophie. Si l'on ne cède pas le terrain à la métaphore – et je ne vois ici aucune raison philologique ou philosophique de le faire puisque *hoion* ou *hosper* sont des indicateurs de comparaison sur fond de ressemblance formelle ou structurelle et non nécessairement de transfert sur un autre support –, le discours « anthropomorphe » que loue Platon dans le *Phèdre*, devient alors, tout simplement, le portrait vivant de l'orateur parfait.

Revenons encore au *Banquet*. Vers la fin du discours de Diotime rapporté par Socrate, la contemplation du Beau en lui-même, selon

29 *Phèdre* 264c3-5, passage auquel réfère Léon Robin, cité *supra*, au début de ce chapitre.

lui-même et par lui-même dans une identité unique et éternelle avec soi (αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν)³⁰, est décrite comme un processus de désengagement à la fois à l'égard des distinctions et à l'égard des identifications formelles particulières. À l'inverse de la manière dont est décrit le discours vivant dans le *Phèdre*, le candidat à la perfection dans les choses amoureuses (τῶν ἐρωτικῶν), une fois arrivé au stade de la connaissance contemplative devant la vastitude océanique du Beau, doit se défaire non seulement de toutes les choses belles (τὰ καλὰ) qu'il s'est précédemment appropriées en les contemplant, mais aussi des habitudes prises et qui l'ont conduit jusqu'à ce stade, à savoir : la possibilité de distinguer l'accroissement et le décroissement, les parties belles des parties qui ne le sont pas, ainsi que les jugements divergents des uns et des autres sur l'aspect des choses ; en un mot, il doit reléguer l'art des distinctions, la dialectique, à son but et ne pas généraliser son savoir en s'arrêtant là. Puis, il doit également se défaire de l'analyse qui procède par représentations (φαντασθήσεται) et éliminer tout ce qui pouvait ressembler pour lui à un visage (οἷον πρόσωπόν), à des mains ou à toute autre partie d'un corps (οὐδὲ ἄλλο οὐδὲν ὦν σῶμα μετέχει), et se défaire de tout ceci sur le plan de l'ontologie, de la réalité de ces choses existantes en quelque altérité que ce soit (οὐδέ ποῦ ὄν ἐν ἑτέρῳ τινι), comme vivant sur terre ou dans le ciel ou n'importe où ailleurs (οἷον ἐν ζώῳ ἢ ἐν γῆ ἢ ἐν οὐρανῷ, ἢ ἐν τῷ ἄλλῳ), tout autant qu'il doit se défaire des représentations sur le plan du discours et du savoir (οὐδέ τις λόγος οὐδέ τις ἐπιστήμη)³¹. Or, s'il y a là, de toute évidence, un renversement exact de la manière dont le discours doit être composé – par abstraction et non à la ressemblance d'un vivant comme dans le *Phèdre* –, c'est parce que l'objet de l'amour auquel se réfère Socrate dans le *Banquet* est différent même si le but de l'acte linguistique reste, à mes yeux, le même.

L'art d'aimer et l'art de produire des discours appropriés visent tous les deux leur achèvement devant l'« océan du beau », selon Diotime, ou, selon Socrate dans le *Phèdre*, devant la reconnaissance du Beau que l'âme immortelle a pu contempler lors de son périple vers la « Plaine de la

30 *Banquet* 211b1-2.

31 *Banquet* 211a-b, passage cité *supra*, note 15, p. 81.

vérité ». Ces deux arts vont du même pas et suivent le même chemin. Ils se situent toutefois sur des positions radicalement différentes par rapport à ce qui les anime et qui est au fond leur source et leur support commun. Le premier art, bien qu'impliquant l'être dans le rapport constitutif à son genre (le rapport entre le même et l'autre, en l'occurrence), n'en constitue toutefois pas la cause ni le principe, tandis que le second art concerne la pensée *en acte* à travers le langage, or le langage, bien appris et bien utilisé, constitue l'expression de la raison et de l'âme dont le langage procède et qui sont donc son principe et sa cause immanente. En outre, se présentant comme une fin en soi le langage semble se suffire à lui-même, semble pouvoir se détacher, s'autonomiser en quelque sorte par rapport à l'âme dont il est l'expression, tandis que l'art d'aimer ne peut pas constituer une fin en soi de l'être, sinon par une contradiction radicale de soi. Mais même si le langage semble agir comme s'il était animé de lui-même, se mouvant par autogénération de son mouvement, cette impression n'est en réalité que l'effet d'une tenace illusion (savamment entretenue, d'ailleurs, par les orateurs de métier). Tant que l'acte de la pensée s'identifie à l'acte de dire (*legein*) en même temps qu'à la signification des mots (*rhêmata*), celui qui parle a besoin non seulement d'un interlocuteur mais aussi d'un intermédiaire à l'égard de lui-même aussi longtemps que sa parole s'exteriorise et laisse, *pour ainsi dire*, la pensée se montrer d'elle-même. Or cet intermédiaire n'est autre que le reflet de l'âme : il se présente sous la figure de l'aimé, anime ainsi le discours, le nourrit de son feu et rend visible sa beauté par la vision de celui qui parle et par le caractère brillant du visage de l'orateur. C'est à cet égard aussi qu'il est dit que le langage se met sur les traces d'un autre et qu'il agit comme un amoureux en suivant la trace des pas de son aimé et en empruntant son rythme, à défaut de s'y substituer en laissant parler l'autre lui-même à travers lui.

L'art d'aimer et l'art du parfait langage sont donc inséparables, mais leur rapport à l'âme révèle leur décalage de position : l'un relève en effet de l'acte même de l'âme, tandis que l'autre est le révélateur de l'âme dans son acte d'aimer et dans sa possibilité aussi d'exercer à travers cet acte son pouvoir de maîtrise par la vertu, par la raison et par le souvenir de sa nature. Diotime, encore elle, demande à Socrate de faire de son mieux l'épreuve de ses paroles *à elle* auprès de son esprit *à lui* : Πειρώ δέ μοι ... τὸν νοῦν

προσέχειν ὡς³²... ; de passer, autrement dit, au crible de sa propre raison les mots qui le touchent alors que ces mots viennent d'ailleurs, et pourraient, chez elle en particulier, être *inspirés* par les dieux. Sinon, pourquoi considérer que cette femme, prêtresse et étrangère, aurait d'emblée raison dans son « délire » et qu'il fallait prêter attention et même la suivre, si possible ? Il faut des preuves – elle-même, d'ailleurs, les demande à Socrate – lorsqu'il s'agit de montrer la puissance révélatrice d'un discours, en y voyant aussi les conséquences pour l'esprit de ce substitut d'identité par une parole *de foi* ou une parole *inspirée*. Or ces preuves de la puissance de l'âme et de sa révélation à travers les meilleurs des discours, c'est l'art d'aimer qui les fournit à l'art de bien parler.

Nous avons vu que savoir exprimer sa pensée en des paroles parfaitement choisies et agencées consiste, selon les deux dialogues principalement évoqués, à savoir déterminer leur véritable objet et à en parler comme s'il était question d'amour en adressant son discours à autrui. Cette mise en situation de la parole discursive impose cependant de savoir maîtriser le pouvoir que les mots acquièrent ainsi ; s'impose à l'orateur de tenir toujours ses paroles auprès de lui, de les référer avant tout à lui-même, de connaître leurs effets pour les avoir vécus ou assumés soi-même en tant qu'actes capables de mouvoir et d'émouvoir, avant de les adresser comme telles à autrui. Les deux arts évoqués, l'art d'aimer et l'art de parler, nullement autonomes bien que selon des principes différents de dépendance à l'égard de l'être ou de l'objet visé, sont comme les deux chevaux d'un attelage conduit par le *noûs*, la faculté directrice de l'âme : ils sont à l'œuvre constamment. Chez Platon encore, comme chez les poètes des mythes cosmogoniques, la puissance que recouvre le *logos* provient en outre de son rôle démiurgique assorti de la puissance de détermination et d'accomplissement de l'*éros* comme reflet montrant le lien parental qui relie le *logos* à l'âme. À cette fin, il fallait bien que le discours soit comme un « vivant », qu'il soit donc *engendré* avec un corps, une âme particulière et un lien structurel qui assure l'harmonie ou la cohérence de l'ensemble.

32 *Banquet* 210e1-2 : « Oui, efforce-toi, continua-t-elle, d'appliquer à mes paroles ton esprit, le plus que tu seras capable (Πειρῶ δέ μοι ... τὸν νοῦν προσέχειν ὡς...)! »

Mais il fallait assurer aussi la possibilité de faire passer par ce « corps de paroles » la pensée déterminante, et donc rapprocher les structures de la langue des structures discursives et cognitives, comme s'il y avait une sorte de connaissance préalable (une *prolepsis*) que la langue traduisait par son système de signes et par l'architecture spécifique de chaque genre de discours.

Aussi pourrait-on formuler cette position philosophique en des termes certes anachroniques pour Platon, mais qui peuvent nous éclairer, nous, sur l'enjeu de cette position platonicienne à l'égard du statut du langage comme enjeu spécifique et comme gage dans la détermination à la fois de l'être et du savoir. Si le *logos* vise toujours les « transcendants » (en l'occurrence, les Formes dont la connaissance est possible à l'âme), la parole qui s'entend, se voit et s'adresse à autrui en le touchant, montre dans l'élan « amoureux » du langage quelque chose qui échappe à la maîtrise strictement noétique du *logos* : elle montre son pouvoir de faire prendre pied au *logos* dans un horizon métalinguistique, en ouvrant ainsi la parole à l'acte *en présence* et, il va de soi, à la puissance persuasive engendrée par l'inévitable *mise en situation* du discours. Platon invalide *avant la lettre* la possibilité d'une « vérité de langage » stricte et détachée, et déconstruit ainsi la théorie sur laquelle se fondaient les sophistes en pratiquant non l'éducation à une science, mais le langage comme un art en soi, savant, séparé et autoréférent. Parler montre ou donne à voir, mais la parole ne se situe pas pour autant dans l'alternative ontologique *être-paraitre* ; cette opposition essentielle n'infléchit pas, pour Platon, l'accès à la vérité ou à la réalité par le *logos*. Ce qui se montre à travers la parole est en revanche la réalité dont la parole relève elle-même par nature et par son acte. Il s'agit, en clair, de la complémentarité que la parole met à jour entre l'immanence de l'expression et la transcendance de son principe et de son fondement, en un mot : la transcendance de l'âme. Or cette complémentarité que recèle l'âme impose en même temps une réduction conséquente du domaine d'autonomie et d'extension du langage. Il devient ainsi évident que celui-ci n'occupe pas toute la surface de la connaissance de ce qui est ou n'est pas, mais qu'il se tient à la limite, à la périphérie d'une possibilité qu'il indique seulement, une possibilité qui octroie dans l'âme une place à l'altérité radicale, silencieuse et implacable de l'intellect gouvernant.

Retournons encore aux textes de Platon. L'art de la parole en tout adéquate au sujet abordé et aux structures de la pensée doit par conséquent passer entièrement, se résorber presque dans l'art d'aimer pour qu'une recherche de la connaissance de la vérité ou réalité de l'être puisse mener l'homme jusqu'au rivage océanique du Beau, c'est-à-dire jusqu'au dépassement de l'ontique par le retour aux principes ou à la réminiscence des Formes. Lorsque Socrate, se déclarant amoureux d'Alcibiade, tente de le définir pour pouvoir maîtriser cet être beau entre tous par une connaissance parfaite de ce qu'il est, il place son ami dans un lieu propice à saisir les reflets et les ressemblances, le lieu, katoptrique par excellence, où l'être reflète et révèle lui-même à travers le langage son propre désir. Nous verrons ce même scénario revenir dans le *Phèdre*. Pour Socrate ce lieu katoptrique n'est autre que le langage exprimant en des paroles bien choisies le désir amoureux de l'âme capable d'engendrer des discours. Mais Socrate ne s'adresse précisément pas à la présence physique d'Alcibiade ni même à son visage. Pour souligner la nature véritable de la relation qu'il entend établir avec lui, il ne tente ni de le décrire ni de le toucher par ses paroles animées. Il joue, au contraire, sur la négation de l'apparent, tout autant que sur la sonorité des mots, comme s'il regardait l'objet de son amour à dessein de biais, ou en se détournant, tel le démiurge du *Timée* (28a-b) cherchant à saisir le modèle de la création cosmique ailleurs qu'au bout de ses doigts artistes³³.

« Οὐ πρὸς τὸ σὸν πρόσωπον..., ce n'est pas à ton visage que je m'adresse mais à toi-même ; c'est à ton âme que je parle et non à ce que j'ai devant

33 « Toutes les fois donc que l'ouvrier, ayant le regard tourné éternellement vers l'identique [ayant pour toujours établi à travers son regard une relation (*pros ti*) avec l'identique] (“Οτου μὲν οὖν ἂν ὁ δημιουργὸς πρὸς τὸ κατὰ ταῦτὰ ἔχον βλέπων ἄει), se sert d'un tel modèle (τοιούτῳ τινὶ προσχρώμενος παραδείγματι), toutes les fois qu'il s'efforce d'en réaliser dans son œuvre la forme et les propriétés (τὴν ιδεάν καὶ δύναμιν αὐτοῦ ἀπεργάζηται), tout ce qu'il produit [accomplit] de cette façon est nécessairement beau (καλὸν ἐξ ἀνάγκης οὕτως ἀποτελεῖσθαι πᾶν). Au contraire, si son regard se fixait sur ce qui est né/engendré (οὐ δ' ἂν εἰς τὸ γεγονός), s'il utilisait un modèle sujet à la naissance (γεννητῷ παραδείγματι προσχρώμενος), ce qu'il réaliserait ne serait pas beau (οὐ καλόν).» (*Timée* 28a-b, trad. Albert Rivaud, *op. cit.* ; trad. un peu retouchée).

les yeux », dit Socrate à Alcibiade, non sans un évident jeu phonétique *πρὸς τὸ σὸν πρόσωπον*, tel un effet d'écho, semblable à celui qui se produit inévitablement dans la relation de face-à-face, par l'envisagement direct – *πρὸς τὸ... / πρόσωπον* –, mais une relation en même temps bancale, une relation avec ce qui demeure muet pour l'instant, et sage comme un portrait. En écho, donc, parce qu'à ce stade Socrate dit et qu'Alcibiade acquiesce et répète aveuglement presque les mêmes mots. Il s'agit de la préparation à la connaissance de soi par le regard plongé dans le regard d'un autre à la recherche de son âme (*Alcibiade* 132c-133d). Mais Socrate insiste lourdement sur la nécessité de circonscrire l'identité de l'autre, comme pour le réveiller à lui-même en suscitant le désir qui ravive l'âme engourdie : il faut distinguer avant tout l'identité de la singularité (*αὐτὸ τὸ αὐτό* par rapport à *ἕκαστον*), non pour rejeter l'une au profit de l'autre, mais pour établir l'adresse juste de la parole dans la recherche de la connaissance – ici : savoir qui est véritablement celui qu'aime Socrate, lui le premier.

De ce que nous disions tout à l'heure : qu'il fallait chercher d'abord ce que c'est que le « soi-même » lui-même (*ὅτι πρῶτον σκεπτέον εἶν αὐτὸ τὸ αὐτό*). Or au lieu du « soi-même » considéré absolument, nous avons cherché ce qu'est chaque « soi-même » en particulier (*νῦν δὲ ἀντὶ τοῦ αὐτοῦ αὐτὸ ἕκαστον ἐσκέμμεθα ὅ τι ἐστί*). Peut-être, après tout, cela nous suffira-t-il. [...] En conséquence... quand nous nous entretenons, toi et moi, en échangeant des propos (*τοῖς λόγοις*), c'est mon âme qui parle à ton âme. [...] Justement comme nous le disions à l'instant : quand Socrate s'entretient avec Alcibiade par un échange de propos, ce n'est pas à ton visage qu'il parle, mais apparemment c'est à Alcibiade lui-même (*οὐ πρὸς τὸ σὸν πρόσωπον, ὡς ἔοικεν, ἀλλὰ πρὸς τὸν Ἀλκιβιάδην ποιούμενος τοὺς λόγους*) ; or Alcibiade, c'est ton âme (*τοῦτο δὲ ἐστὶν ἡ ψυχὴ*)³⁴.

34 *Alcibiade* 130d3-e4, dans la trad. de Maurice Croiset revue par Marie-Laurence Desclos, Paris, Les Belles Lettres, 1998. J'analyse ce passage en détail dans *Images de soi dans l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, 2012, p. 162-165.

Inutile de préciser qu'en parlant ainsi d'Alcibiade, Socrate s'adresse quand même à Alcibiade, même s'il feint de s'en détourner³⁵. Et le jeu continue sur le même ton, ironique certes, et sur la même structure de la composition des arguments, en énumérant tout ce qui pourrait constituer un trompe-l'œil de l'identité si l'art de la parole, bien aiguisée par la précision de la pensée, ne savait pas détacher le sujet de l'objet afin d'éviter toute confusion, toute emprise et toute réduction : le nom, le corps et les parties du corps, le métier exercé, la fortune, la position à Athènes. À l'œuvre, la connaissance discursive précède nécessairement l'acte d'aimer afin d'en préciser le véritable objet.

LE PASSAGE À L'ACTE ET LA QUESTION DE LA VÉRITÉ

Levons maintenant un second voile dans cette approche, toujours à propos de la définition formulée au début : est homme celui qui sait aimer et sait dire que c'est bien cela que d'être homme et d'être dans le monde. Platon donne la meilleure preuve à cet égard dans le *Phèdre* en composant trois discours selon les genres dialectique et rhétorique, dont deux portent sur l'amour et l'un principalement sur l'âme³⁶. Il ne s'agit pas de concilier les genres du *logos* ; ni de substituer *logos* à éros comme une forme de fougue à une autre forme de fougue, en laissant croire à Phèdre que la maîtrise de soi s'obtienne par un art enseigné à l'école, assorti du devoir accompli en récitant ou en se rappelant religieusement des mythes. En composant ces discours et en mettant en scène leur profération, Platon décrit la manière dont est engendrée et se définit au cours d'un discours l'identité de celui

35 Rappelons que s'adresser à quelqu'un de face (ἀντικρὺ) est une quasi déclaration de guerre, ou en tout cas l'expression d'un affrontement de contraires dans le monde grec classique. On n'envisage directement un être, homme ou dieu, que dans des situations particulières, bien établies. Rappelons aussi, par ailleurs, qu'*Alcibiade* fut pendant toute l'histoire de l'Académie classique le dialogue qui ouvrait le cycle de l'enseignement des doctrines platoniciennes, en l'occurrence l'enseignement de la théorie gnoséologique.

36 Au moins deux discours reviendraient à Platon, si on considère que le premier, lu par Phèdre, est la « citation » d'un discours véritable de Lysias (ce que conteste une bonne partie de l'historiographie moderne).

qui parle par rapport à celui qui écoute. Il décrit comment se définit cette identité de l'être en situation d'acte de parole, même lorsque l'orateur la cache, volontairement ou à son insu.

Après avoir écouté Phèdre *le brillant* lire, le visage empourpré de plaisir, le discours matinal de Lysias, et après lui avoir répondu par une réfutation composée à son tour dans les règles de l'art, Socrate se dévoile, à proprement parler, et reprend la parole cette fois-ci *pour se purifier* : *καθήρασθαι ἀνάγκη* – dit-il³⁷. Un péché contre la mythologie vient d'être commis ou du moins frôlé dans les deux discours prononcés : celui de Lysias, rapporté par Phèdre, et celui de Socrate en réponse au premier, mais ne parlant pas en son nom propre puisqu'il choisit de se couvrir la tête avant de discourir. Qu'est-ce qu'un péché en matière de mythologie ? Et comment doit se purifier quiconque aurait commis un tel écart ? Il y a dans ces cas, dit Socrate, une purification antique ("Ἔστι δὲ τοῖς ἀμαρτάνουσι περὶ μυθολογίαν καθαρισμὸς ἀρχαῖος"³⁸) : retourner le mal en bien par le même moyen, celui du *logos* mythologique – par les vers, le récit, les images. Bien explicite, l'appel à la purification est ici le signe double d'une faute commise et d'un souci de pureté souhaitée en vue d'un but précis – une initiation, en l'occurrence, de l'ordre d'une expérience divine, dont la voix du *daimôn* venait de donner à Socrate le coup d'envoi. Sous l'inspiration des Muses, Socrate allait parler de l'âme, de sa divinité et son immortalité. Mais il fallait se purifier pour que sa parole fasse montre de sa source divine et qu'elle soit perçue comme juste, droite et animée, en un mot, qu'elle soit prise pour une parole *vraie* en elle-même et par elle-même. L'allusion à un rituel est transparente, sans que le rituel soit pour autant situé et dévoilé, restant secret, comme il se doit, même si l'usage de la parole et des images

37 Phèdre 243a3.

38 Phèdre 243a3-8 : « C'est donc pour moi une nécessité de me purifier (καθήρασθαι ἀνάγκη). Or il y a, pour ceux qui pèchent en matière de mythologie, une antique purification ("Ἔστι δὲ τοῖς ἀμαρτάνουσι περὶ μυθολογίαν καθαρισμὸς ἀρχαῖος) dont Homère, lui, ne s'est point avisé, mais bien Stésichore. Privé de la vue pour avoir médité d'Hélène, il ne partagea pas l'incompréhension d'Homère : il avait de la culture, il comprit la raison et il se hâta de composer les vers que voici : "Il n'y a pas de vérité dans ce langage! (Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὔτος) [...]" ». Je reviendrai plus en détail sur cette justification et ce début de la Palinodie de Socrate, *infra*, chap. V.

dont Socrate se sert par la suite semble indiquer une initiation de type pythagoricien, ou du moins semble mimer un rituel comme pour situer la philosophie et le discours sur l'âme sous une telle enseigne³⁹. Restons cependant, prudence oblige, proches de la lettre du texte.

Il est bien connu, la faute envers les dieux entraîne la cécité, tandis que le repentir ouvre à nouveau les yeux. C'est l'histoire de Stésichore qui le montre, et cette histoire est bien connue⁴⁰. Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὕτως

39 Bien qu'il y ait dans le Prologue et la Palinodie du *Phèdre* plusieurs indices concordants qui suggèrent un arrière plan pythagoricien : la défense d'une théorie de l'immortalité de l'âme, du retour cyclique des âmes et du rôle de l'anamnèse à cet égard, le choix d'un lieu qualifié de « divin », situé sur le chemin rituel qui mène à Agra, vers le temple de Déméter, et se trouvant, en outre, près d'un sanctuaire des Muses, l'allusion à l'angle carré à travers la forme du platane décrit par Socrate, la présence du *daimôn* et l'aspect d'un *continuum* de l'animé à travers toutes les espèces de vivant évoquées dans le « paysage » (végétal, animal, humain, divin), le rituel de la purification (ici évoqué) et le soin de ne pas offenser les dieux mais plutôt de les « suivre », soin quasi religieux évoqué par Socrate au sujet de l'interprétation du mythe d'Orithye et encore avant de commencer sa Palinodie, enfin, l'exhortation au silence, par moment, ou à l'écoute à d'autres moments – tous ces indices multiples ne sont véritablement les signes d'un engagement de Socrate (et de Platon) dans le sillage de Pythagore que pour les lecteurs médio- et néoplatoniciens, dont le *Commentaire* d'Hermias constitue l'exemple le plus frappant. On peut, pour notre part, tout juste reconnaître l'identité de ces indices dans le Dialogue, remarquer leur nombre relativement élevé tout en saisissant aussi le caractère discret, allusif, de leur présence, sans toutefois pouvoir engager une lecture clairement inscrite dans une telle interprétation du texte. Mais nous y reviendrons. Pour la bibliographie de ce vaste sujet des convergences et divergences entre platonisme et pythagorisme encore en débat, voir Constantinos Macris, annexe II à la notice consacrée à Pythagore dans Richard Goulet (dir.), *Dictionnaire des philosophes antiques*, t. VII, Paris, CNRS éditions, 2018, p. 1103-1107. Relativement peu de références concernent cependant le *Phèdre*.

40 Socrate cite deux fois Stésichore (*Phèdre* 243a8 et 244a4) avant de commencer son second discours. Stésichore, dit-il, retrouve la vue après avoir nié le récit de la trahison d'Hélène ; Homère, qui n'a pas connu ce « remède antique », est resté aveugle toute sa vie. Non, ce n'est pas Hélène qui a trahi la couche de Ménélas, c'est son fantôme (*phantasma*), une représentation, car le langage, à ce propos, n'a aucun pouvoir, n'a littéralement aucune signification. Pour une interprétation des passages d'Homère, de Platon et d'Euripide concernant la nature du double d'Hélène, fantôme, figure d'air

– ce *dire ne dit rien*, affirme Stésichore dans un vers deux fois cité par Socrate ; ce *logos* n'en est pas un, n'a pas de sens lorsqu'on cherche à prêter ainsi à des dieux l'outrance qu'à aucun prix un homme digne de ce nom n'accepterait à son propre égard : contredire sa nature, révéler le contraire de son essence. Les mots tiennent leur sens premier de l'acte référé ou signifié par le sujet⁴¹. Pécher contre la mythologie c'est faire violence au langage sous couvert d'histoires invraisemblables, comme si le monde des humains et celui des dieux ne tenait qu'à un « fait de paroles » (*wording the world...*⁴²), pour le meilleur ou pour le pire, et que l'on pouvait lire l'un à travers l'autre en appuyant une démonstration sur des arguments herméneutiques tirés d'une représentation que l'on se fait soi-même.

104

Pécher contre la mythologie consiste donc à en faire mauvais usage, et à confondre, en outre, les genres : prendre le récit pour une analogie, par exemple, et ajuster la narration à une relation de proportions qui ne convient qu'à la connaissance structurelle des choses et non à des êtres qui se manifestent par des actes immanents. Les mots, bien qu'ils soient parfois les mêmes, ne recouvrent pas un sens identique quand ils affirment un état immanent des choses ou quand ils racontent une histoire des dieux et des héros. Malin serait alors celui qui trouverait des raisons humaines et des désirs dans l'agissement des dieux pour en faire autant, sans dévoiler l'illusion de ce langage puisqu'il est dupe ou mal intentionné

(*eidôlon* d'*aithêr*) ou « statue de nuage » (νεφέλης ἄγαλμα), en rapport avec le statut du langage et la logique symbolique de l'œuvre, voir Maurizio Bettini, « Construire l'invisible. Un dossier sur le double dans la culture classique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, N.S. 2, 2004, Paris/Athènes, éditions de l'EHESS, p. 217-230, en part. p. 228-230, en ligne). Je reviens plus loin (chap. V) sur cette citation de Stésichore qui précède la Palinodie de Socrate.

- 41 Précisons que parler ici à son propre compte ne veut pas dire parler de soi sous le mode épique (*i.e.* raconter ses propres exploits). Au sujet de Stésichore justement, et du langage « littéraire » antique qui met en scène un rapport non narratif mais lyrique de l'auteur à soi, voir Jean Schneider, « Usage de la première personne et autobiographie dans la poésie lyrique archaïque », dans Marie-Françoise Baslez, Philippe Hoffmann & Laurent Pernot (dir.), *Invention de l'autobiographie, d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris, Presses de l'ENS, 1993, p. 21-36, en part. p. 24.
- 42 Allusion à Stanley Cavell ; voir l'épigraphe de ce chapitre.

– je fais allusion aux propos de Socrate au sujet des discours politiques (*Phèdre* 262a5-7⁴³). C'est une mauvaise question que de savoir si des histoires comme celle d'Orithye et de Borée sont vraies ou fausses, tel ce mythologème (τὸ μυθολόγημα) qui avait intrigué Phèdre en descendant le cours de l'Ilissos en direction du sanctuaire d'Agra, et que Socrate, se montrant agacé par le bavardage de son compagnon, avait jeté par-dessus bord en envoyant les agrestes figures tératologiques au pâturage des esprits entichés de cette sagesse simplette qui cherche la vérité dans les interprétations des figures mythologiques et des noms divins (ἀμηχάνων πλήθη τε καὶ ἀτοπία τερατολόγων ... κατὰ τὸ εἰκὸς ἕκαστον ἄτε ἀγροίκῳ τινὶ σοφίᾳ χρώμενος⁴⁴). La question de la « vérité des mythes » avait surgi dès le Prologue, lorsque Phèdre et Socrate étaient sur le point d'arriver au lieu recherché pour lire le discours de Lysias⁴⁵. Maintenant Socrate se dévoile, reprend son esprit et, purifié du « péché contre la mythologie », tient alors le troisième discours du Dialogue : la Palinodie inspirée du « remède antique » de Stésichore. Ce discours est composé d'une démonstration basée sur deux arguments de forme syllogistique et d'une vision inventée *ad hoc*, une « image vraisemblable » (εἰοικεν) que Socrate présente comme une alternative au mythe. Préférable dans ce contexte à un long récit (μακρᾶς διηγήσεως)⁴⁶, cette image vraisemblable décrit l'âme comme un « char ailé » et raconte le destin supra-céleste des âmes déliées des corps. En introduction de ce discours, Socrate avait cependant fait l'éloge des

43 « Il faut donc, alors, si l'on doit faire illusion à autrui (ἀπατήσειν μὲν ἄλλον), mais sans être soi-même dupe de l'illusion (αὐτὸν δὲ μὴ ἀπατήσεσθαι), que l'on connaisse à fond bien exactement les similitudes de la réalité et ses dissimilitudes (τὴν ὁμοιότητα τῶν ὄντων καὶ ἀνομοιότητα ἀκριβῶς διειδέναι). » (trad. Léon Robin). Le contexte est celui d'une discussion concernant les discours dans les tribunaux et l'éloquence politique.

44 *Phèdre* 229d6-e1. J'analyse plus loin tout ce passage : 229c5-230a6, *infra*, chap. III.

45 C'est cette même question : *est-ce ou serait-ce vrai que...*? qui vaut le refus de l'interprétation par Socrate au début du *Phèdre* et que dénonce Austin dans l'analyse du langage ordinaire (John Langshaw Austin, « Plaidoyer pour les excuses », art. cit., p. 148 et n. 6). Voir *infra*, chap. III et IV, l'analyse détaillée et contextualisée du refus de Socrate de répondre à Phèdre qui l'interroge sur la vérité du mythologème d'Orithye et de Borée.

46 *Phèdre* 246a3-5. Je reviens dans le chap. V sur ces passages.

différentes sortes de discours inspirés (divination, prophéties, délire), avec cette frappante « fureur socratique » qui a fasciné tant d'esprits depuis la Renaissance, Pic de la Mirandole parmi les premiers.

Mais même maintenant Socrate ne parle toujours pas entièrement en son nom : en disant suivre l'exemple de Stésichore, il compose, emporté par l'inspiration des Muses, un *logos* faisant l'éloge de l'amour et présentant de manière imagée la nature et le destin de l'âme⁴⁷. Plus précisément, il commente le premier vers de Stésichore qu'il cite et, suivant cet exemple, ouvre ainsi les yeux de son compagnon sur la valeur sémantique et référentielle du langage épique⁴⁸, en s'étant assuré auparavant que Phèdre était bien là, qu'il était attentif et présent à lui-même en écoutant Socrate de son mieux. Est particulièrement significatif dans ce contexte le jeu entre le regard aveugle (ici d'Homère, ailleurs, des sophistes⁴⁹), une ophtalmie accidentelle, et la réouverture des yeux après purification, que pratique Socrate à la manière d'une initiation. Comme dans *Alcibiade*⁵⁰, Socrate s'adresse à Phèdre en parlant de Phèdre, comme s'il pouvait y avoir un décrochement entre l'identité de son interlocuteur et le personnage d'un récit, d'une image ou d'un rêve, un *éthos*, un *eidôlon* ou un *phantasma*, décrochement causé par quelque maladie des yeux (maladie qui d'ailleurs sera évoquée plus loin⁵¹), s'il n'est pas dû à un défaut de l'âme, à une corruption de sa nature réflexive, comme un miroir insuffisamment poli.

Où donc est-il ce garçon à qui je parlais (Ποῦ δὴ μοι ὁ παῖς πρὸς δὴ λέγων;) ? Il doit entendre ce que je vais dire (ἵνα καὶ τοῦτο ἀκούσῃ), sinon

47 *Phèdre* 244a sq.

48 On reviendra en détail sur les moyens littéraires employés par Socrate dans la Palinodie et sur la structure donnée à la présentation de l'âme sur plusieurs registres successifs de parole, de la démonstration de l'éternité par l'argument du mouvement par soi, aux images vraisemblables de l'attelage ailé et de la procession des âmes divines sur le toit du monde (voir *infra*, chap. V et VI).

49 Dans le *Sophiste* (239e3), l'Étranger attire l'attention de Théétète sur le fait que le sophiste qui parle à partir de son savoir et qui recrée le monde par ses paroles, n'utilise pas des images dans son discours car il prétend fermer les yeux ou ne pas en avoir du tout.

50 *Alcibiade* 130d3-e4; passage cité *supra*, p. 100.

51 *Phèdre* 255d4-5.

il risquerait de prendre les devants et de donner ses faveurs à qui ne l'aime pas. Il est près de toi (Οὔτος παρά σοι) – répond Phèdre – tout contre toi (μάλα πλησίον), toujours à tes côtés tant que tu voudras (ἀεὶ ἕταν σὺ βούλη). Alors, mon beau garçon (ὦ παῖ καλέ) – reprend Socrate⁵²...

Phèdre tient désormais le langage de l'aimé et Socrate peut l'aimer et parler de l'amour *en présence*. (Honni soit qui mal y voit ou pense.)

Voici maintenant comment doit s'exprimer son discours [le discours de Lysias, redressé *a posteriori* par Socrate] : « il n'y a pas de vérité dans ce langage » (Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος) [Socrate cite de nouveau le vers de Stésichore] qui, la présence d'un amoureux étant admise (παρόντος ἐραστοῦ), prétendra que c'est à celui qui n'aime pas qu'on doit de préférence accorder ses faveurs, et cela pour ce motif que le premier est en délire (μαίνεται), et le second, de sens rassis (σωφρονεῖ)⁵³ !

Pour aimer, comme pour enseigner et apprendre, l'acte concerne l'être en présence et le langage ne peut pas et ne doit pas dans ce cas se réduire à jouer le rôle d'un substitut ontologique comme lors de la connaissance d'une chose en soi. Socrate s'en explique sur le long et étonnant parcours qui suit.

Après avoir parlé de manière détournée du langage et des genres du vivant, humain et divin, sous les espèces de délire, prophétie, vision et langage inspiré, ainsi que par la démonstration de l'immortalité de l'âme, en louant le pouvoir du langage sous le signe de tous les genres et en brossant l'image bien connue du cocher et des deux chevaux pour illustrer l'agissement de l'âme et le rôle directeur de l'intellect, faute de pouvoir définir l'âme autrement que par l'acte du mouvement par soi qui est à la fois le principe et l'expression de sa vie, Socrate arrive à la question initiale de son discours : il doit, enfin, définir l'amour. À cette fin, il doit maintenant *parler droit*, explicitement, en redressant ce que le discours de Lysias avait mis à l'envers en arguant qu'il faut donner ses faveurs à celui qui ne vous aime pas, en écartant le principe de réciprocité qui détermine

52 Phèdre 243e4-9 (trad. Moreschini-Vicaire, *op. cit.*).

53 Phèdre 244a4-6.

l'acte érotique, et, surtout, en effaçant la source divine que révèle l'amour. Lysias feint d'ignorer le caractère sacré de l'amour (Éros est bien un dieu) et la nature divine de l'âme elle-même dont l'amour constitue l'acte par excellence. Mais Socrate a besoin d'entrer lui-même dans le jeu, de se mettre en scène pour définir l'identité de l'acte et de l'objet en composant, pour se purifier, son récit visionnaire. Obligé par le genre, Socrate passe ainsi d'un régime de langage à un autre, et indique nécessairement un autre type de visibilité qu'il fait surgir de ses paroles. Il annonce d'ailleurs ce changement par la référence au danger d'aveuglement ou par le risque d'attraper une maladie des yeux. La description d'une image vraisemblable de l'âme et de ses tourmentes par une expression imagée et réflexive de ses affections (élan, frisson, souffrance et regret) montre la nature et définit ainsi l'acte par le verbe même d'aimer (*eraôô*) : 'Ερᾶ dit le texte, *il aime maintenant* (indicatif présent de la troisième personne). Le discours doit cependant faire autant à l'égard de l'objet : ὅτου. Celui qui aime sait-il discerner ce qu'il aime ? A-t-il l'œil sur *qui* ou sur *quoi* porte son amour ? L'acte réclame de définir son objet, l'objet propre de l'amour. Or la réponse, et d'ailleurs la solution envisagée par Socrate, consiste à mettre en place, comme dans *Alcibiade*, le mécanisme katoptrique de l'amour en le situant dans l'acte même de la parole proférée. Elle consiste donc à faire du langage l'acte même érotique, et de montrer ainsi que l'accomplissement de la puissance de l'âme, dont l'amour est bien l'expression, ne peut se réaliser que dans la puissance d'une nature semblable et liée à celle-ci d'un lien parental, à savoir dans et par le *logos*. Comme le mécanisme katoptrique est fondé sur la visibilité et fonctionne en produisant des images, c'est l'œil qui est appelé à assurer le moyen principal de cet accomplissement en union de l'âme et du *logos*.

Comme un souffle (οἶον πνεῦμα) ou un son (ἤχῳ – l'écho, à proprement parler) renvoyé par une surface lisse (λείων) et solide (στερεῶν) revient à son point de départ, le flot de la beauté retourne vers le bel enfant en passant par les yeux (τοῦ κάλλους ῥεῦμα πάλιν εἰς τὸν καλὸν διὰ τῶν ὀμμάτων ἰόν), chemin naturel de l'âme ; il atteint celle-ci, la remplit, arrose le passage des ailes et les fait pousser, et remplit à son tour d'amour l'âme du bien-aimé. Il aime donc, mais il ne sait quoi ('Ερᾶ μὲν οὖν, ὅτου

δὲ ἀπορεῖ). [...] Comme un homme qui a pris une ophtalmie à un autre, il ne peut en dire la cause, et il oublie qu'il se voit lui-même, dans son amoureux, comme dans un miroir (ὥσπερ δὲ ἐν κατόπτρῳ ἐν τῷ ἐρώντι ἑαυτὸν ὀρών λέλθεν). En la présence de l'autre il cesse comme celui-ci de souffrir, en son absence il éprouve les mêmes regrets, et il est regretté de la même façon : il éprouve un « contre-amour », image réfléchie de l'amour (εἰδῶλον ἔρωτος ἀντέρωτα ἔχων)⁵⁴.

Ainsi l'identité de l'être engendré par le discours révèle-t-elle, sur le parcours, l'identité de l'être aimé réfléchi dans et par la présence de son amant. Qu'est-ce qui permet, toutefois, au langage de produire une telle révélation, fondée sur un changement subreptice d'identité qui pourrait avoir tout d'un faux-semblant créé de toute pièce par le discours ? Selon Platon, l'être constitue pour la pensée à la fois une unité forte (un reflet ou un rejeton de l'*Un*) et un tout (au sens, fort aussi, de *totalité*). La démarche de penser l'être oblige cependant de le considérer comme inséparable de l'altérité du non-être lorsqu'il s'agit de distinguer, pour les définir, la *réalité des choses* elles-mêmes de la *vérité du langage* qui est comme une « contre-réalité », une « réalité en miroir », à l'égard de la *réalité ontique* des choses. Tout dépend alors de la manière d'envisager rôle et statut du langage dans le rapport du même à l'autre. Le langage a beau être pareil au *phantasma* d'Hélène pour Stésichore⁵⁵, a beau

54 *Phèdre* 255c4-e1 (trad. Moersch-Vicaire, cité aussi *supra*, en introduction, note 13, p. 37-38). Le passage est célèbre parce qu'il est cité et commenté aussi bien par Plotin (*Ennéade* I, VI, 9), que par les sophistes tardifs, comme Philostrate, par exemple, qui le met en scène dans les *Eikones* (le « tableau » de Narcisse). Son immense héritage est donc double, à la fois philosophique et sophistique. Je reviendrai sur certains de ces commentaires (pour celui de Plotin, voir *infra* chap. II, pour celui de Proclus, voir chap. III), mais cette étude du *Phèdre*, ne prétendant pas fournir une analyse historique du dialogue et de ses commentaires, gloses et lectures, les références à la tradition hellénistique et tardive sont restreintes aux quelques thèmes qui nous intéressent ici autour de l'idée centrale d'ostension de l'âme par la parole adressée.

55 Le thème est repris dans l'*Hélène* d'Euripide, v. 540 *sq.* L'épisode de la rencontre entre Ménélas et Hélène donne l'occasion à un jeu, quasi platonicien, sur les ressemblances et les dissemblances. C'est dans ce

constituer un *hosper zôion* pour Socrate, un simili vivant seulement, il doit néanmoins tendre à s'identifier au vivant véritable dès lors qu'il a le pouvoir d'agir en touchant au cœur de l'être vivant, en touchant donc l'âme. En outre, il représente l'unique moyen pour l'homme de rendre la réalité ontique des choses accessibles à la connaissance en inversant, précisément par l'accès ouvert à la connaissance, la courbe descendante de l'être dans l'entropie de la *phusis* vers le néant. Mais on doit à cette fin donner au *logos* une consistance ontologique, lui assigner une *ousia* et lui conférer un pouvoir fabricant d'unité au-delà de la seule épaisseur sémantique des mots. Sinon, réduits à leur seule dimension linguistique, les mots ne participent pas du *logos* mais s'enfoncent sans retour dans la multiplicité à laquelle les conduit le jeu infini de l'équivocité et de la polysémie du langage.

Le détour qui s'engage avec la Palinodie de Socrate devient dès lors un témoignage de l'amour qui s'accomplit par l'engendrement des discours, c'est-à-dire par la capacité de composer un éloge (ou une ode) à même de porter l'élan de l'homme vers ce qui nourrit son mouvement et le tient comme vivant, mais auquel il ne s'identifie pas entièrement ; un élan vers cette non-identité que l'homme désire connaître et qui peut, en réponse, engendrer la connaissance de soi tout autant que celle de l'altérité visée par l'attrait traduit en amour. L'acte de connaître est bel et bien dans ce cas un acte d'amour et, au fond, un acte d'union : il transcende, à ce titre, la réalité immanente du multiple et ne peut, *à ce titre*, qu'être *divin* – mais *divin* à hauteur d'homme, car c'est l'homme lui-même, accompli par et dans ce processus, qui se souvient de sa nature et qui devient ainsi *divin* dans sa singularité même. L'homme devient en effet « autre », se transforme en s'identifiant à l'« autre » qu'il découvre en lui-même au terme d'un acte d'initiation, acte qui le conduit finalement à se reconnaître lui-même. Or cette initiation, qui produit l'union de l'identité et de l'altérité, qui est de l'ordre d'une anamnèse et qui s'apparente à une remontée ou à une descente à la source, se présente aussi comme une traversée des limites vers

contexte que figure la formule célèbre : Θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους – « connaître ce qu'on aime, c'est éprouver la présence d'un dieu » (v. 560). Pour le rapprochement entre amour et amitié, voir encore *Phèdre* 255e.

la saisie, dans l'amour pour l'autre, d'un reflet de l'âme dont l'initié prend ainsi conscience, et connaissance, chemin faisant.

Le passage conclusif du *Phèdre* (278b6-d8), juste avant la prière finale adressée au dieu Pan – considéré comme la divinité tutélaire du lieu, donc de la réalité présente du tout en tant qu'ensemble ontique multiple mais solidaire⁵⁶ –, est un passage particulièrement éclairant sur le rôle que doit endosser le langage pour qu'il devienne le langage de la philosophie. En récapitulant les grandes étapes du dialogue, Platon focalise maintenant l'attention sur la nécessité d'un usage approprié à l'objet visé pour pouvoir définir celui qui parle, en même temps que ses paroles prennent sens pour l'auditoire en référant à quelque chose qui se dévoile comme *vrai* au sujet d'un être *en présence* ou d'un acte qui met l'être *en situation*. Ici encore c'est Socrate qui parle, sans qu'il soit d'emblée évident s'il exprime une position défendue par Platon au sein d'un débat athénien avec les « maîtres » du langage, les poètes, les rhéteurs, les politiques et les législateurs, ou s'il évoque ce contexte afin de situer ses propres discours sur la nature de l'âme et son articulation avec le *logos* comme étant le vrai et seul genre de discours philosophique⁵⁷.

56 Il s'agit du dieu Pan dont l'évocation à plusieurs reprises et la prière finale renforce, avec le rappel du mythologème d'Orithye et de Borée au début du dialogue, la référence récurrente dans le *Phèdre* à la mythologie dite « athénienne ». Mais *pan* est aussi le nom de l'ensemble des choses existantes (*ta panta*), nom du « tout » distinct de celui de la « totalité », *holon*. Or dans la discussion sur l'être et le langage, dans le *Sophiste* (243d6-245e5), ou dans celle sur les moyens de la connaissance des parties et de l'ensemble, dans le *Théétète* (204a-205e), Platon insiste longuement sur la différence entre les deux acceptions du « tout » qui permettent de situer l'être dans son double rapport à l'un et au multiple.

57 La position à l'égard de la philosophie « écrite » que défend ici Platon fait encore débat parmi les exégètes de l'œuvre platonicienne, entre les tenants et les opposants de l'école dite « de Tübingen ». Je tente, pour ma part, de me tenir à l'écart de la polémique en restant aussi proche que possible de la lettre du texte et en épousant son mouvement et ses images comme autant de témoignages du caractère vivant, animé et émouvant de la pensée qui s'exprime et qui agit sur le lecteur en rendant le texte contemporain de la lecture. Je ne me situe pas, en d'autres termes, dans la perspective d'une étude historique du Dialogue, mais j'essaie de surprendre, autant que possible, son sujet et la démarche philosophique qui s'y déploie.

Assez joué maintenant à propos des discours (τὰ περι λόγων). Toi, va trouver Lysias. Dis-lui qu'étant descendus (καταβάντε) tous deux jusqu'à la source des Nymphes (ἐς τὸ Νυμφῶν νῆμα) et à leur sanctuaire (μουσεῖον), nous avons entendu des discours (ἠκούσαμεν λόγων); ils nous invitaient à dire à Lysias et à quiconque compose des discours, puis à Homère et à quiconque compose de la poésie, aussi bien sans mélodie que chantée, enfin à Solon et à ceux qui, dans l'ordre des discours politiques ont rédigé des écrits sous le nom de lois: « Si l'un de vous a composé ces ouvrages en sachant ce qui constitue le vrai (εἰδῶς ἢ τὸ ἀληθὲς ἔχει συνέθηκε ταῦτα), s'il peut leur porter assistance en affrontant la réfutation sur ce qu'il a écrit (ἔχων βοηθεῖν εἰς ἔλεγχον ἰὼν περι ὧν ἔγραψεν); s'il est capable, par la parole, de démontrer lui-même que ses écrits sont peu de chose (λέγων αὐτὸς δυνατὸς τὰ γεγραμμένα φαῦλα ἀποδείξαι), alors il ne faudra point nommer un homme de cette qualité d'après ses œuvres d'écrivain, mais d'après la visée qu'il a poursuivie avec sérieux (οὐ τι τῶνδε ἐπωνυμίαν ἔχοντα δεῖ λέγεσθαι τὸν τοιοῦτον, ἀλλ' ἐφ' οἷς ἐσπούδακεν ἐκείνων). » [...] Le nom de sage (σοφόν), Phèdre, me semble excessif (μέγα εἶναι); il ne convient qu'à la divinité (θεῶ μόνῳ πρέπειν). Mais celui d'ami de la sagesse, de philosophe (ἢ φιλόσοφον), ou quelque nom de ce genre, lui conviendrait mieux, et serait d'un ton plus juste⁵⁸.

Ce passage, célèbre entre tous, brosse un véritable programme philosophique. Il précise dans un premier temps la nature du trajet effectué par les deux acteurs du dialogue : c'est une *katabase* vers la source des Nymphes, en l'occurrence une descente vers la source qui alimente sans cesse l'inspiration, comme la *phusis* nourrit la vie. Mais plus précisément, puisqu'il s'agit de la mise en œuvre des possibilités du *logos*, cette source, gardée comme il se doit par les Nymphes et leur père Achéloüs, désigne l'« impulsion motrice » de l'inspiration, l'élan, le désir suscité d'emblée par la beauté naturelle et par le plaisir physique. Socrate et Phèdre étaient en réalité descendus dans les entrailles divines et infernales du monde, dans les repaires de la *phusis*, là où se dévoile et se consume le désir (sous la figure de la jeune Orithye, à la fois physiquement absente et mythologiquement

58 Phèdre 278b6-d8, trad. Moreschini-Vicaire, *op. cit.*, un peu modifiée.

présente dans les lieux⁵⁹) et où sort de sous terre comme d'une source au grand jour ce qui est naturellement beau et qui nourrit sans répit la possibilité de mettre ce désir en acte par l'amour et en œuvre par le chant ou le discours. Le lieu du sacrifice d'Orithye se juxtapose presque à celui de la source de vie, les deux, vie et mort, étant reliés par les liens sacrés de l'amour et du *logos*. Amour et parole, qui s'entend comme voix (discours, récit, poème, prière), apparaissent par conséquent comme surgissant d'un lieu unique simultanément, l'acte du langage et l'acte qui traduit le désir érotique agissant ainsi par une détermination réciproque, tous deux en tant qu'œuvres (*erga*) de l'âme qui se meut d'elle-même. Ce sont donc ces deux actes réunis par un élan commun qui, à défaut de pouvoir définir l'âme en elle-même, la donnent à voir sous le mode du *vivant* singulier et universel en même temps. En elle-même, l'âme *tout court* reste en revanche l'indéfinissable pur.

Le passage récapitule ensuite les genres de l'art du langage : discours rhétorique (Lysias), discours politique (Solon), poème et récit (Homère). Puis Socrate met l'accent sur l'enjeu central de toute production de langage : savoir définir le vrai (*τὸ ἀληθές*), savoir ce qui est « vrai » et le viser lors de toute composition afin de rendre ainsi en tout lieu la chose *présente en vérité*. Osons gloser : viser le vrai constitue la raison de toute

59 Remarquons aussi que le lieu choisi par Socrate pour écouter le discours de Lysias et mener le dialogue avec Phèdre est situé non seulement dans la proximité de la source des Nymphes et du lieu où la belle Orithye fut enlevée dans la fougue de Borée, le Vent septentrional qui enlève les âmes, mais aussi sous un platane et dans le voisinage d'un gattilier en fleur. Ces arbres symbolisent la maîtrise de la fécondité, la stérilité et la chasteté ; selon la tradition populaire les feuilles de gattilier permettent de contenir le désir érotique et sont utilisées dans les pratiques liées aux cultes des dieux dans les villes d'Attique. Je reviendrai longuement sur les détails de cette mise en scène et sur la fonction clef de la figure d'Orithye dans ce contexte, figure sous laquelle on peut entrevoir aussi bien une figure d'Adonis que de Perséphone. Le dialogue sur la rencontre entre la rhétorique et la dialectique au sujet de l'amour et du beau est ainsi d'emblée mis sous le signe d'une sorte de rencontre initiatique, d'une sorte de descente à la source des possibilités de la vie et de la mort. Voir les chapitres suivants pour l'analyse des détails précis de la scénographie si particulière du *Phèdre* et de ses références mythologiques et homériques.

production par le moyen de deux opérations complémentaires, la réduction du multiple et la circonscription de cette réduction à l'unité aux moyens du langage, puisque ce dernier a d'une part la possibilité de distinguer les oppositions et de l'autre de viser la notion commune à tout, l'unité comme vérité ultime, ou universelle, sous chaque identité singulière déterminée.

Après la nomination des genres vient le tour d'une définition de la méthode, laquelle consiste à mettre le langage en situation d'affronter ses limites : par la réfutation des thèses et par la démonstration de la limite elle-même, cette « faiblesse » propre à tout discours (*τὰ γεγραμμένα φάυλα ἀποδείξει*) à l'égard de la vérité dans laquelle se tiennent les choses dans leur réalité ontique. Cette méthode, ou plutôt cet « art » qui épouse les modalités par lesquelles la pensée se déploie comme langage, est évidemment la dialectique. Son but vise le dépassement de l'œuvre (et de l'artisan lui-même comme producteur d'une œuvre) par la mise en lumière du véritable enjeu : l'objet visé avec sérieux (*σπουδαίως – ἐφ' οἷς ἐσπούδακεν*, dit le texte), celui qui a été poursuivi avec zèle à travers l'œuvre entière, cet objet-là ne s'identifie pas à l'œuvre ni ne se trouve dans celle-ci mais ailleurs. Où ? La réponse de Socrate est ici indirecte. Si le but coïncide avec l'œuvre, cet « objet » du dépassement de l'acte est alors nécessairement circonscrit à la perfection des arts spécifiques du langage (poétique, rhétorique ou politique), en l'occurrence : la perfection du chant, du discours ou de la formulation des lois⁶⁰, une perfection toute relative puisqu'au fond elle est indifférente au but de l'acte ; ainsi peut-on plaider la cause du loup ou montrer avec art qu'il est préférable d'accorder ses faveurs à celui qui ne vous aime pas et que vous non plus n'aimez pas. Dans ce cas, l'ouvrier du *logos* n'est pas différent des autres ouvriers doués et diligents, qui accomplissent avec art et savoir leurs métiers, qui produisent des objets ou des œuvres et qui prennent par conséquent le nom de leur métier en s'y identifiant : prince-gouverneur, architecte, potier ou cordonnier. Mais si le but est supérieur à l'œuvre, le maître de la parole qui aspire à la vérité tend alors vers une coïncidence avec le divin par la sagesse, ou, toute proportion gardée, dit Socrate malicieux, avec ce qui

60 Il s'agit du passage 278d-e, qui fait suite immédiate à celui que nous venons de citer.

au moins se situe dans la puissance de l'amour du divin et de la sagesse, en l'occurrence, la philosophie. Or la philosophie, de par son objet propre, a pour mission de dire et de montrer l'âme dans son reflet, le *logos*, dont elle se doit d'acquérir non seulement la maîtrise, mais aussi le pouvoir de faire l'éloge.

C'est ailleurs que Platon, toujours sous couvert de Socrate, donne une réponse directe à cette question clef. Le long passage 176a4-d3 du *Théétète* analyse lui aussi la sagesse, la vérité et les vertus du langage, dans un esprit semblable à celui du propos final de Socrate dans le *Phèdre*. Cependant, la pensée (*phronêsis*), grâce à laquelle l'homme touche à la possibilité de ressembler à Dieu et même de devenir juste et bienheureux (ὁμοίωσις θεῷ κατὰ τὸ δυνατόν ὁμοίωσις δὲ δίκαιον καὶ ὄσιον μετὰ φρονήσεως γενέσθαι⁶¹), est située cette fois-ci en rapport avec la connaissance de la justice, et donc en rapport avec la connaissance du bien par différence du mal. La connaissance de leur différence, dit encore Socrate à Théodore dans le *Théétète*, est « sagesse et vertu véritable » (τούτου γνῶσις σοφία καὶ ἀρετὴ ἀληθινή), tandis que l'ignorance se rend manifeste par une disposition au mal⁶². Le langage proprement philosophique, défendu par Platon sous couvert de Socrate, vise ainsi à conduire vers la connaissance des Formes (le Beau, le Bien, le Juste), les « transcendants » comme elles seront désignées par les Médiévaux et les Modernes, en mettant la possibilité de l'accès cognitif au cœur même de la capacité réflexive de l'âme vertueuse et non à l'horizon eschatologique de l'immanent. Ce langage vise donc non à établir les principes et les

61 *Théétète* 176b1-3 : « L'évasion (Φυγὴ), c'est s'assimiler à Dieu dans la mesure du possible ; or on s'assimile en devenant juste et saint dans la clarté de l'esprit. » (trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1950). Il s'agit d'un autre passage platonicien des plus célèbres, longuement commenté depuis l'Antiquité. Je me permets de renvoyer à la brève analyse en perspective que je propose dans l'Introduction du livre *Penser Dieu. Noétique et métaphysique dans l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, 2018. Est paru entre temps un ouvrage entièrement consacré à ce passage : Thomas Bénatouil, *La sciences des hommes libres. La digression du Théétète de Platon*, Paris, Vrin, 2020.

62 *Théétète* 176c4-5 : « C'est cela dont la connaissance est sagesse et vertu véritable, dont l'ignorance est bêtise et vice manifeste (ἀγνοια ἀμαθία καὶ κακία ἐναργής). »

Formes, puisque ces dernières du moins y sont, mais à rendre manifeste leur présence agissante à travers le *logos* et à faire de cette présence le principe éthique qui mobilise le discours et rappelle la connaissance que les âmes des meilleurs ont acquise en se nourrissant de la contemplation des Formes grâce à leurs vertus. Le langage philosophique a donc deux buts intimement reliés au rôle et au statut même du *logos* : la science de la distinction et de l'union d'une part, la réminiscence par les vertus, de l'autre. Cependant, même sans la précision ajoutée par le parallèle avec le *Théétète*, le passage conclusif du *Phèdre* que nous venons d'évoquer pourrait constituer le condensé d'un véritable « art philosophique » : une sorte de « manifeste » (platonicien ou socratique ?) des enjeux que représente l'usage du langage à hauteur d'homme, c'est-à-dire du *logos* comme lieu propre et moyen de la philosophie. Mis à la portée de l'homme, le *logos* lui ouvre un accès à sa propre hauteur et, en échange, emprunte à l'homme son caractère vivant et la nature divine de l'âme. Or cet échange tient lui aussi de l'art de la dialectique.

On ne peut pas accuser Platon, comme on le fait couramment, d'avoir obligé la pensée philosophique à détourner son regard de l'être singulier, puisque c'est bien celui-ci, l'être singulier, qui aime et qui est capable d'en parler, en faisant la preuve de son amour non par un geste de possession de l'être désiré, mais par un acte de parole adéquate à la vérité du sens actif et incessant que recouvre l'amour comme expression de l'âme. L'être singulier se détermine donc dans l'œuvre non seulement de manière grammaticale, comme sujet désigné par le nom propre ou par le pronom, mais aussi, et surtout, en faisant la preuve que ce qu'il dit est bel et bien ce qu'il pense et ce qui meut à la fois son choix à l'égard de l'autre et son agir conséquent dans le monde. L'amour joue son rôle à la fois nourricier et moteur précisément là, dans l'audace de cette transparence de bon aloi entre la pensée et l'expression. En en faisant l'objet du discours sur l'âme, l'amour se révèle alors dans la transparence d'un pouvoir décentré de lui-même et situé dans la puissance qui entraîne l'être dans la vie, lui *donne vie*, à proprement parler, et qui l'engage en même temps à viser par la parole une vérité en acte, une vérité qui se dit non dans l'être mais dans le vivant lui-même doué du *logos*, et, par là, doué d'une éthique.

Il revient en effet au langage de tenir dans ce contexte le rôle d'un véritable plan katoptrique pour l'être animé, et d'induire aussi ce point d'infléchissement radical (appelé conversion, *epistrephēin*) permettant à celui qui parle de se saisir lui-même et de se mettre sur le droit chemin. La connaissance de soi qui s'ensuit, et qui s'identifiera à la « conscience » quelques siècles plus tard chez des disciples gréco-romains de Platon⁶³, est en point d'orgue ce qui tient attachée dans les Dialogues l'épistémologie psychologique à l'éthique, à savoir la maîtrise des passions, en un mot, la vertu essentielle de l'âme guidée par la raison. C'est elle, et plus exactement l'identification de la connaissance à la puissance de maîtrise des passions par la vertu, ou la métamorphose du « savoir » en « faire le bien », qui permet de connaître son identité non comme un *étant existentiel* confondu comme l'individu dans le multiple, mais comme l'être propre et singulier à qui il appartient d'agir en accord avec la pensée et la parole proférée, quitte à mettre sa vie en péril comme le prisonnier libéré, de retour dans la caverne. Il n'y a d'emprise sur l'âme de l'individu qu'à travers cette possibilité unique d'autorévélation offerte par le *logos*, pour montrer que

63 Apulée serait l'un des premiers utilisateurs du terme « conscientia » avec le sens propre de « conscience philosophique ». Voici un extrait du *De Deo Socratis*, XVI, 156 : « Ainsi donc, vous tous qui écoutez par mon truchement cette divine théorie de Platon (*Platonis diuinam sententiam*), sachez bien, en vous disposant à chacune de vos actions et de vos réflexions, qu'avec de tels gardiens (*istis custodibus*) l'homme ne peut avoir aucun secret ni dans son cœur ni au dehors (*nec intra animum ne foris esse secreti*) : lui [le *daimôn*] s'imisce dans tout avec curiosité, inspecte tout, se rend compte de tout, descend au plus profond de nous, comme la conscience (*omnia uisitet, omnia intellegat, in ipsis penitissimis mentibus uice conscientiae deuersetur*). Ce gardien privé (*priuus custos*) dont je parle, gouverneur personnel (*singularis praefectus*), garde du corps familial (*domesticus speculator*), curateur particulier (*proprius curator*), enquêteur intime (*intimus cognitor*), observateur inlassable (*adsiduus obseruator*), arbitre inséparable (*indiuuius arbiter*), témoin inévitable (*inseparabilis testis*), improbateur du mal (*malorum inprobator*), approbateur du bien (*bonorum probator*)... » (*Opuscules philosophiques et Fragments*, éd. et trad. Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1973 ; trad. un peu retouchée). Le contexte néo-pythagoricien dans lequel est formé Apulée à Athènes, vers le milieu du II^e siècle, explique le décentrage de l'enseignement socratique et le rôle accordé dans ce contexte au *daimôn*.

chaque âme relève dans/par sa singularité même de la nature de l'âme qui est une, qui tient le tout ensemble et qui maintient le tout vivant de manière perpétuelle, en accord avec sa nature à la fois automotrice, incorruptible et immortelle.

On n'est pas obligé de laisser de côté la dialectique et de considérer l'œuvre platonicienne sous un angle strictement anthropologique et cosmologique pour comprendre le dessein que Platon réserve à la philosophie à l'égard de l'âme et du *logos*, dessein qui est aussi, à vrai dire, un dessein à visée politique⁶⁴. On n'est pas obligé non plus d'appeler ce dessein du nom, certes forcé, et galvaudé, d'humanisme *avant la lettre*. Mais il me semble qu'il y a dans les textes suffisamment d'arguments et de preuves philologiques et philosophiques qui vont dans ce sens, à condition d'aimer nous-mêmes la lettre et son usage pour y voir le sens. À condition aussi d'accepter la possibilité d'un énième dépoussiérage massif de l'œuvre platonicienne, en la sortant de sous le carcan unique de la théorie de Formes immuables et de la séparation inexorable du sensible et de l'intelligible dans laquelle l'a enfermée un enseignement fondé sur la *doxa* plus que sur la vérité de la lettre ; la sortir aussi de sous le carcan d'un partage manichéiste entre l'acceptation sans condition ou le refus en bloc de ce « platonisme scolaire »⁶⁵ que la postérité a perpétué, en réduisant la philosophie à des thèses et en cherchant à transformer la pensée déployée dans les Dialogues en une doctrine.

Dans le *Phèdre*, la mise en scène particulièrement soignée de l'acte de parole apparaît avant tout comme une manière paradoxale d'assumer l'expérience métalinguistique de l'identité de soi et d'autrui en l'intégrant à la constitution philosophique d'un accès à l'âme. Placée sous le signe de l'amour, la relation se tisse par la parole, par le discours amoureux, en

64 Voir dans ce sens les remarques de Luc Brisson sur l'enjeu de la *Lettre VII* comme une sorte d'« Apologie de Platon », de première tentative d'autobiographie dans l'histoire du genre, et de testament politique en même temps : « La *Lettre VII* de Platon, une autobiographie ? », dans Marie-Françoise Baslez et al. (dir.), *Invention de l'autobiographie*, op. cit., p. 37-46.

65 L'expression « platonisme scolaire » appartient à Jean Pépin qui l'utilise de nombreuse fois dans *Théologie cosmique et théologie chrétienne*, Paris, PUF, 1964.

l'espèce, mais en décentrant le *logos* pour en faire une limite qui s'exprime quand dire signifie affirmer, statuer et instancier la présence de l'être animé qui est concerné sans que cet être soit pour autant transformé en « objet » du désir amoureux – entendons : sans qu'il devienne l'objet d'une possession, ne serait-ce que par la parole. C'est vers cette conscience non de possession mais d'autorévélation de l'âme à travers le langage vivant de l'amoureux, qu'il convient maintenant de se tourner, en abordant la définition absente du *Phèdre*, à savoir la définition du Beau et son rôle sur le chemin par lequel le *logos* rejoint l'âme.

PARLER DU BEAU POUR MONTRER L'ÂME
(DU *PHÈDRE* DE PLATON À CELUI DE PLOTIN)

Ω θεοί· θεὸς γὰρ καὶ τὸ γινώσκειν φίλους

Euripide, *Hélène* (560)¹

La tradition éditoriale ancienne, et encore communément acceptée, a considéré le *Phèdre* comme un dialogue portant sur le Beau. Mais du Beau et de la beauté il n'est question dans ce Dialogue qu'à travers trois discours consacrés *de facto* à l'amour. Tout au long de sa réception herméneutique le *Phèdre* a été en effet considéré comme un dialogue visant l'initiation à l'amour et, au fond, visant la connaissance de l'âme induite par l'accès au Beau dans le contexte d'une initiation érotique. Les interprétations et les commentaires du *Phèdre*, tels que les reprises par Plotin ou les scholies d'Hermias, l'élève de Syrianus et condisciple de Proclus, font état d'un processus d'initiation qui permet de passer de la beauté singulière d'un corps à la beauté des *logoi* (discours amoureux de séduction et d'éloge), puis à la connaissance de la seule beauté vraie puisque parfaite, la beauté intelligible. C'est la « leçon de Diotime », rapportée par Socrate dans le *Banquet*, qui serait ainsi appliquée par Socrate à Phèdre dans le dialogue éponyme, afin de transformer la fascination pour la rhétorique en amour de la sagesse et passer de l'imitation des belles paroles à la perfection de l'identité avec le Beau en soi et à la découverte par son entremise des autres Formes dont l'âme garde le souvenir et qui conduisent toutes vers le rivage de l'Un. Cependant, la beauté évoquée par Socrate s'avère visible et ne correspond pas à cette perfection de l'identité dans l'intelligible,

1 « Oh dieux! reconnaître ce qu'on aime c'est éprouver la présence d'un dieu ». Variante de traduction: « Dieux! – car on retrouve un dieu en retrouvant les siens! » (Euripide, *Hélène*, éd. et trad. Henri Grégoire & Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1950).

et finalement dans l'Un, à laquelle aspire l'amant de la sagesse selon la lecture néoplatonicienne qui superpose, de toute évidence, le discours socratique du *Banquet* et celui du *Phèdre*. À l'inverse de ce qui se produit dans le *Banquet*, dans le *Phèdre*, ce n'est pas un reflet immanent du Beau qui conduit à l'amour mais le discours sur l'amour qui met l'âme à nu et la conduit à reconnaître le Beau en elle-même, puis dans toutes les choses dignes d'amour, puisque belles. Reconnaître l'existence du Beau revient donc à confier aux vertus épiphoniques du *logos* le pouvoir de montrer l'âme selon ses vertus et dans ses capacités cognitives conséquentes à la réminiscence qu'elle porte de sa nature. Le Beau, en tant qu'universel, fait dans ces conditions le jeu de la puissance que recèle chaque âme dans sa singularité confrontée à la vision de ce qui anime, actualise et dépasse le caractère individuel. Ce sont encore ces deux dialogues, le *Banquet* et le *Phèdre*, qui sont revisités par Plotin dans deux textes consacrés à la question du Beau (*Ennéades* I, VI, « Sur le Beau » [T.1] et V, VIII, « Sur la beauté intelligible » [T.31]). Le modèle du discours amoureux demeure toujours le moyen privilégié pour définir le Beau en même temps que pour s'exercer au perfectionnement de soi. Mais pourquoi la réflexivité de l'éros est-elle appelée à jouer un rôle essentiel à l'égard du Beau, cette catégorie appelée plus tard transcendante ?

LE BEAU EST-IL LE SUJET DE LA DISCUSSION ?

Dans l'un des classements les plus suivis de l'Académie, celui de Thrasyllé, relayant le classement proposé par Pomponius Atticus, l'ami de Cicéron, le *Phèdre* est en effet référencé comme un dialogue portant sur le Beau (ἡ περὶ τοῦ καλοῦ)². Mais, à la différence de l'*Hippias majeur*

2 J'utilise de manière constante, autant que possible, la majuscule pour Beau ou pour Beauté, de même que pour Forme, afin d'indiquer le sens spécifiquement platonicien de cette terminologie conceptuelle. Les mêmes termes apparaissent avec minuscules lorsqu'ils désignent le sens commun (du mot forme), ou une propriété dérivée (un corps beau, une chose belle, la beauté d'un lieu, etc.). De même, j'utilise les italiques pour *beau* lorsque l'usage dans le texte indique la recherche de sens universel dans l'exemple particulier.

qui porte également sur le Beau (ἡ περὶ τοῦ καλοῦ) et qui est placé sous le genre « anatreptique » (ἀνατρεπτικός) dans ce même classement en tétralogies censées suivre l'ordre dramatique des dialogues, le *Phèdre* est, lui, placé sous le genre dit « éthique » (ἠθικός). Ces indications, bien que postérieures et scolaires, sont précieuses parce qu'elles indiquent la manière dont la postérité a fait du mécanisme discursif, en l'occurrence de l'approche par thème et par genre, un indicateur privilégié du sujet, et parfois en a fait le sujet même du texte, comme dans le cas du *Phèdre*, précisément. Une partie importante de ce dernier est en effet dévolue à la manière de bien choisir son genre et de bien situer les moyens du discours, les vertus de la langue parlée et les effets du texte écrit en rapport avec l'objet propre du *logos* : ce sur quoi celui-ci ouvre l'accès en lui prêtant parfois son propre « corps » de substitut. Or du Beau, puisque c'est lui l'objet désigné des deux dialogues cités, on peut parler à la manière des sophistes, en s'exerçant à son sujet à l'art des réfutations, comme dans les « discours doubles » (δισσοὶ λόγοι) qui abordent la question du beau en l'opposant au laid et en inversant à chaque fois le référent sans faire nécessairement le choix d'un critère particulier et unique de distinction et de référence³. C'est précisément à ce genre de renversements rhétoriques successifs que s'oppose la discussion engagée par Socrate avec Hippias au sujet des définitions du Beau dans le dialogue qui porte le nom de ce dernier. Sans l'appui factice de son opposé, le Beau reste enveloppé dans le mystère épais de son extrême difficulté : τὸ χαλεπὰ τὰ καλά (*Hippias majeur* 304e8). Sans une part d'ombre, la splendeur du Beau n'a ni relief ni limite. Toutes les définitions conduisent à l'impasse des apories et le

3 Voir *Περὶ καλοῦ καὶ αἰσχροῦ* dans les *Discours doubles*, traité transmis par Sextus Empiricus et comportant une collection de discours brefs sur des oppositions classiques (le bien et le mal, le beau et le laid, le juste et l'injuste, la vérité et l'erreur). Ce traité est écrit en dialecte dorien et attribué aux milieux sophistiques de la fin du V^e s. selon une majorité des historiens, datation contestée récemment par une hypothèse qui l'attribue aux Sceptiques (« Discours doubles », trad. et présentation Louis-André Dorion, dans Jean-François Pradeau, *Les Sophistes*, Paris, GF, 2009, t. II, « De Thrasymaque aux Discours doubles – Fragments et témoignages », p. 127-128 pour les datations et attributions, p. 134-137 pour le discours sur le beau et le laid).

redoutable colocataire de Socrate, ce *double* de Socrate dont il partage, aux dires de ce dernier, la famille et la maison, et qui avait d'ailleurs suscité le sujet du dialogue avec Hippias, invite sans appel les orateurs qui abordent la question du beau à mesurer leur ignorance à l'aune d'un choix entre la vie et la mort (304e3)⁴.

Face à Phèdre, en revanche, Socrate agit tout autrement qu'il ne l'avait fait avec Hippias : il parle du Beau en lui-même, affirme l'existence de la beauté, cherche son objet spécifique et détermine le principe commun de son existence et de sa connaissance sans faire appel à des opposés. Pour ce faire, le *Phèdre* commence par donner des visages, des corps et des lieux d'expression à cette notion. Les personnages du Dialogue et le « paysage » déployé par le Prologue ne sont pas beaux *a priori*, comme Hippias dont Socrate vante la beauté dès les premiers mots du dialogue éponyme (Ἰππίας

4 C'est la conclusion de l'épilogue de l'*Hippias majeur* : le beau est un objet impénétrable pour le discours (inaccessible comme toute identité autoréférentielle), or l'ignorer, ignorer ce qu'est le beau dans sa difficulté extrême, porte atteinte à la vie même, car vivre dans cette ignorance serait pire que de choisir le trépas. L'anonyme, que Socrate présente comme l'instigateur de la question adressée à Hippias au sujet du beau (286d), joue à cache-cache avec un parent et homonyme de Socrate (Socrate, fils de Sophronisque, 298b10) qui est présenté à la fin comme le parent le plus proche de Socrate, vivant dans sa maison même (ἐγγύτατα γένους ὦν καὶ ἐν τῷ αὐτῷ οἰκῶν, 304d3-4). Serions-nous devant une sorte d'incarnation de la voix du *daimôn* propre ? L'évocation par Socrate de son incertitude perpétuelle (ἀπορῶ ἄει) sous le nom même d'une *δαίμονια τις τύχη*, d'un sort divin qui lui serait réservé (304c1-2), évocation qui précède de quelques lignes à peine la référence à son parent proche et voisin, ne nous interdit pas d'y voir une telle préfiguration du démon personnel dont parlera Apulée dans son *De Deo Socratis* (voir le passage cité *supra*, chap. I, note 63, p. 117). Quoi qu'il en soit de cette hypothèse d'interprétation, marginale par rapport au sujet de cette étude, remarquons ici l'emploi d'un vocabulaire différent de celui qui, par les termes de *philia* et de *allos autos*, désigne « autrui » dans d'autres dialogues platoniciens (le *Phèdre* ou le *Sophiste*, par exemple) ; « autrui » désigne dans ce cas l'ami proche comme un parent ou comme une sorte d'*alter ego*, avec un sens de parenté ou de fraternité qui serait plus proche de celui donné par Aristote à l'amitié (*Éthique à Nicomaque* 1161b27-30 sur l'amitié dans le cadre des liens de parenté et 1166a1 *sq* sur le sentiment envers l'autre, état semblable au sentiment que l'on éprouve envers soi-même).

ὁ καλός τε καὶ σοφός...)⁵. La parole du *Phèdre* est cependant conduite de telle sorte qu'elle finit par montrer ses vertus épiphaniques, à commencer par la mise en scène : si on met en scène dans des lieux appropriés les actions qui peuvent rendre le Beau manifeste à travers des vivants particuliers, la Beauté se montre et se fait reconnaître d'elle-même. Elle n'a alors besoin ni de définitions préalables, ni d'oppositions avec le non-beau ou le laid, ni d'illustrations par des œuvres conçues à dessein pour rappeler une forme idéale ou donner corps à une notion nécessairement abstraite, *a priori* dépourvue de toute caractéristique sensible. Le résultat de cette opération de la parole est surprenant car il est double : en rendant ainsi le Beau manifeste, c'est l'âme elle-même qui se montre de la même manière que le Beau lui-même apparaît, d'emblée, à travers le *logos*. En un mot : c'est ainsi que d'un seul coup l'âme et le Beau apparaissent en toute clarté et simultanément, tant que le discours tenu à leur sujet convient au plus haut point, en identifiant la *voix*, la *parole* et l'*âme* de celui qui le tient ; en identifiant, en d'autres termes, la saisie sensible, l'expression de l'intelligible et le lieu qui recèle le principe et l'acte de l'intellection. Tout comme le *Phédon*, classé lui aussi sous le genre ἡθικός, le *Phèdre* aurait pu ou aurait dû s'appeler alors « De l'âme » (ἡ περὶ ψυχῆς), plutôt, ou du moins tout autant, que « Du beau ». Mais de quelle « âme » s'agit-il alors dans le *Phèdre* à la différence du *Phédon* ?

Peut-être que le *Phèdre* aurait pu (ou dû) s'appeler plus précisément « De l'âme et de la connaissance de tout ce qui est animé ». Nous aurions eu alors d'emblée l'indication qu'il s'agit d'un texte dont le sujet nécessite une mise en scène (avec décor, actes et personnages) en même temps qu'une approche logique et discursive, capable de passer en revue chaque élément de la scène, de traverser toutes les expériences proposées, de décrire comme des réalités d'image les aspects et les formes qui apparaissent, et de laisser opérer à leur guise les mythes racontés ou évoqués, afin de saisir à travers chaque expression visible ou sonore et chaque détour discursif rhétorique ou diégétique une manifestation reconnaissable du *principe du vivant*, du *principe de vérité* et de l'*idée du Beau*. On décèle à terme l'objet, le moyen et le but de l'opération : l'âme, le *logos* et l'accès aux Formes.

5 Hippias majeur 281a1.

Or ces trois notions dont on cherche le principe – le vivant, la vérité et le Beau – sont en effet au cœur du dialogue et sont *de facto* impossibles à définir directement et impossibles à connaître par la seule pratique des affirmations et des réfutations. Une approche à la fois biaisée et double est nécessaire à leur égard, approche que traduit au plus près le rôle double assigné à l'amour dans ce contexte : soutenir le monde naturel, perpétuer le vivant cosmique et individuel dans leur déterminisme physique, et conduire en même temps à la connaissance de son principe, à la saisie de ce qui transcende déterminisme et finalité immanente. Cette approche vise à surprendre ainsi l'âme dans sa fonction simultanément active et réflexive, en mouvement et en relation de parenté avec l'intellect et l'intellection. Les deux genres de discours, rhétorique et dialectique, présents dans le dialogue relèveraient à leur tour de cette double approche tenant à la fois des vertus de la puissance « spermatique » du *logos*, considéré comme (re)producteur de réalités, et des opérations de distinction et d'unification propres à l'intellection – une intellection nécessairement amoureuse de son objet d'intellection et prête donc à l'épouser en vertu de la reconnaissance du Beau comme expression première, mais à l'évidence hétérogène, de l'intellection elle-même.

L'approche du Beau résulte par conséquent de la décision de parler de l'amour et *a fortiori* des êtres animés, ainsi que des vertus et des genres du discours lui-même, vertus et genres appropriés à ce sujet. Or, en parlant de l'amour et donc des vivants, la pensée s'anime elle-même et tente de saisir le principe de ce qui l'anime. Elle se heurte cependant, selon la description de Socrate (*Phèdre* 249d-250d), au trouble produit par des reflets dans lesquels elle reconnaît une manifestation soudaine de quelque chose d'inconnu et d'apparenté en même temps : c'est l'idée du Beau qui lui apparaît avec une frappante évidence, comme si c'était l'épiphanie d'un dieu. La pensée seule ne la reconnaît pas ; n'étant pas pourvue de faculté visuelle, comme l'âme, et ne pouvant pas non plus se rendre présente à elle-même lors de cet état, car en elle-même la pensée n'est jamais affectée, elle suit alors le mouvement de l'âme et de son expression, le *logos* animé. La pensée reste toutefois maîtresse du jeu, puisque l'âme dans son mouvement doit elle-même suivre la direction que lui indique le *noûs* (présenté en cocher ou en gouverneur dans l'image de la procession des auriges ailés).

C'est au travers de cette relation réciproque entre l'âme et la pensée que le *logos*, porté par l'inspiration, peut révéler cette manifestation soudaine et étrangère dont l'âme est le siège et dont *son logos* est appelé à devenir le témoin.

Telle serait en quelques traits la leçon de Socrate à Phèdre, puisque Phèdre se dévoile dès le départ touché et emporté par l'enthousiasme (comme amoureux, à son insu), en avouant détenir le rouleau d'un discours portant sur l'amour, un discours qu'il tient pour un joyau du genre. Socrate et Phèdre vont donc parler de l'amour, non du Beau. Du Beau explicitement il ne sera en effet question que de manière relativement parcimonieuse à travers les trois discours qui constituent la première partie du *Phèdre*, les discours successifs de Phèdre (*alias* Lysias) et de Socrate, d'abord voilé, puis à tête découverte. Platon, en bon écrivain, ne dévoile jamais sa stratégie et encore moins le vrai but dans lequel il met à l'épreuve son art. Il faut par conséquent attendre la Palinodie de Socrate pour trouver des propos théoriques directs sur la « Beauté » (250b2 *sq.*), et même là, en présentant la manière dont la « Beauté » (καλλος) se fait connaître et en parlant de ses effets puissants, ce troisième discours ne fournit pas pour autant des définitions du Beau puisque son but est de décrire l'agissement de l'âme et d'en faire l'éloge le plus adéquat. En tant qu'attribut, le Beau qualifie des choses (et parfois des actes), mais ne bénéficie pas d'un statut substantiel et n'a aucune forme qui lui soit propre⁶. On apprend, en revanche, que parmi les

6 La distinction entre propriété et statut propre d'existant, en l'occurrence « chose belle » et « beau en soi », n'est posée explicitement par Socrate qu'au début du dialogue avec Hippias sur le thème précis du beau : l'« interlocuteur » *fictif* qui aiguillonne Socrate de ses questions précises, voudrait savoir non « ce qui est beau » (τί ἐστι καλόν) mais « ce qu'est le beau » (τί ἐστι τὸ καλόν), le « beau en soi » (αὐτὸ τὸ καλόν), au-delà des exemples énumérés (la jeune fille, la jument, la lyre ou la marmite) à travers lesquels le beau apparaît (καλὰ φαίνεται), manifestant son caractère propre sous des visages, des aspects et des formes parfaites variées (*Hippias majeur*, 287d6-7 et 289d2-4). En refusant la distinction (διαφέρει) entre ces deux questions, Hippias formule une première définition du beau : παρθένος καλή καλόν. Cette définition est le résultat de deux opérations : (i) choix d'un objet propre considéré comme étant un support idoine pour (ii) énoncer la « vérité de parole » au sujet du beau

Idées ou les Formes (comme la Justice ou la Sagesse) tenues en estime par les âmes qui en ont eu la vision dans la « Plaine de la Vérité », la Beauté est l'unique qui se voit à proprement parler, qui comporte une « splendeur visible » propre (Κάλλος δὲ τότε ἦν ἰδεῖν λαμπρόν, 250b6), tandis que les autres ne possèdent aucune luminosité (φέγγος, éclat ou feu interne) qui les rendrait apparentes à travers leurs formes ressemblantes (ἐν ... ὁμοιώμασιν). À l'exception de la Beauté, les autres « idées » ou « formes » n'ont donc à leur disposition que « des images ou des représentations » pour conduire les âmes à leur connaissance ou à leur

(τὸ ἀληθὲς λέγειν) en passant de l'attribut au substantif par l'annexion conséquente du support. En d'autres termes, Hippias fait le choix d'une évidence commune aux facultés sensorielles et produit un énoncé à contenu pauvre mais juste. Cette définition par reduplication entre la chose et la propriété indique une certaine position non seulement à l'égard du discours mais aussi à l'égard de la connaissance. Reconnaître qu'il y aurait quelque chose comme du « beau en soi » relève pour Hippias d'un effet de persuasion : c'est une pure vérité de parole qui ne concerne ni la réalité immanente des choses elles-mêmes ni leur principe de production ou d'engendrement. La connaissance des *intelligibilia* (principes, modèles) ne fait pas l'objet d'un discours mais s'acquiert par une autre démarche qui se sert du *logos*, à condition, bien évidemment, d'admettre que la « justice » ou le « beau » soient des « choses », des étants en soi (*Hippias* 287c3-4). Sur le plan strict de l'argumentation à laquelle il est tenu de répondre, Hippias a raison de résister au départ au « piège » de la distinction formulée par Socrate. C'est d'ailleurs de cet exemple précis, « la jeune fille belle », et de cette position résumée par Socrate dans sa réponse à Hippias (288a7-9), que Platon va se servir comme coup d'envoi dans le *Phèdre*, son second dialogue auquel la postérité a donné le titre « Du beau ». On reconnaîtra la jeune fille, les belles choses, la possibilité de saisir sans médiation la beauté en soi, à la différence de la Justice ou de la Sagesse qui ont besoin d'images ou de représentations. On y reviendra, mais il est important de souligner que la différence entre ces deux dialogues ne se situe pas sur le plan de la nature de l'objet : le beau à travers les choses sensibles dans l'*Hippias majeur*, la beauté intelligible dans le *Phèdre*, mais que la distinction concerne l'objet même du discours. Parler du beau est en effet l'affaire du rhéteur qui procède par choix d'exemples, par argumentations et par renversements, tandis que parler de l'âme est une besogne de philosophe, et dans ce cas le beau y est *nécessairement* présent, mais ne concerne la parole elle-même que dans la mesure où celle-ci est l'expression du vivant et non l'objet d'un art.

contemplation (ἐπι τὰς εἰκόνας ἰόντες, θεῶνται τὸ τοῦ εἰκασθέντος γένος)⁷.

- 7 *Phèdre* 250b5-6. Voici *in extenso* le passage 250b2-d8 de la palinodie de Socrate qui décrit les conditions de la saisie du Beau dans sa visibilité immanente et transcendante à la fois : « Ce qu'il y a de sûr, c'est que Justice (δικαιοσύνης), Sagesse (σωφροσύνης), tout ce qu'il y a de précieux encore pour des âmes (ὅσα ἄλλα τίμια ψυχαῖς), ne possède aucune luminosité dans les ressemblances d'ici (οὐκ ἔνεστι φέγγος οὐδὲν ἐν τοῖς τῆδε ὁμοιώμασιν) ; à grande peine, au contraire, de troubles instruments (ἀμυδρῶν ὀργάνων) [comme une vue émoussée ou un miroir obscurci] permettent-ils, et même à un petit nombre de gens, de recourir aux images de celles-ci (ἐπι τὰς εἰκόνας ἰόντες) pour contempler en elles les traits de parenté qu'elles [ces images] ont gardés (θεῶνται τὸ τοῦ εἰκασθέντος γένος). La Beauté, elle, était resplendissante à voir (κάλλος δὲ τότε ἦν ἰδεῖν λαμπρόν), en ces temps où, unis à un chœur fortuné, ces gens-là avaient en spectacle la vision bienheureuse (μακαρίαν ὄψιν τε καὶ θεάν), nous à la suite de Zeus et dans son cortège, d'autres dans celui d'un autre dieu (ἄλλου θεῶν) ; ce temps où tout cela était sous leurs yeux (εἰδόν τε) ; où ils s'initiaient à celle des initiations (τῶν τελετῶν) dont il y a justice à dire qu'elle atteint la suprême béatitude ; mystère que nous célébrions dans l'intégrité de notre vraie nature et exempts de tous les maux qui nous attendaient dans le cours ultérieur du temps ; intégrité, simplicité, immobilité, félicité appartenant à leur tour aux apparitions (φάσματα) que l'initiation a fini par dévoiler à nos regards dans un pur et éclatant rayonnement lumineux (ἐν αὐγῇ καθαρᾷ καθαροί), parce que nous étions purs et que nous ne portions pas la marque de ce sépulcre que, sous le nom du corps, nous promenons actuellement avec nous, attachés à lui de la même façon que l'est l'huître à sa coquille!... [...] En ce qui concerne la Beauté (περὶ δὲ κάλλους), disions-nous, elle resplendissait (ἐλαμπεν) parmi les réalités dont il était question. Depuis notre venue en ces régions, c'est elle encore sur qui nous avons eu prise au moyen de celui qui est le plus clair de nos sens (διὰ τῆς ἐναργεστάτης αἰσθήσεως τῶν ἡμετέρων), elle-même brillante d'une supérieure clarté (στίλβον ἐναργέστατα). De fait, la vision (ὄψις) est la plus aiguë des perceptions qui nous viennent par l'intermédiaire du corps ; mais la pensée (φρόνησις), elle ne la voit point (οὐκ ὁρᾶται) ! Quelles inimaginables amours ne nous donnerait pas celle-ci, si pareillement elle donnait d'elle-même quelque claire image (ἐαυτῆς ἐναργὲς εἶδωλον) qui parviendrait à la vue, et ainsi des autres réalités, toutes aimables, autant qu'elles sont ! Mais non : seule la Beauté a obtenu ce lot de pouvoir être ce qui est le plus en évidence (ἐκφανέστατον) et le plus aimable (ἐρασμιώτατον). » (trad. Léon Robin un peu modifiée). Sur ce passage et la visibilité particulière assignée par Platon à une seule Forme, le Beau, deux commentaires récents mettent l'accent sur le rôle paradoxal de l'image dans ce contexte, une image appelée « philosophique » et réduite au statut d'un signe servant à raviver la mémoire et à distinguer l'objet de

La Beauté, par contre, se rend visible d'elle-même à travers sa splendeur (λαμπρόν), et sa manifestation comporte une telle évidence (ἐναργής) qu'elle se fait reconnaître sans avoir besoin de béquilles figuratives ou de médiations, d'images ressemblantes ou de représentations⁸. Ce qui signifie, en clair, que la Beauté est unique et toujours essentiellement identique à elle-même, qu'elle est, en un mot, universelle, de telle sorte qu'en son absence rien ne peut être considéré comme à la fois beau et vrai dans sa singularité. Dans toute chose reconnue comme « belle », c'est la Beauté unique qui brille et qui rend ainsi évidente la chose dans la beauté de sa présence particulière.

l'amour véritable. Voir Francisco Gonzalez, « The Power and Ambivalence of a Beautiful Image in Plato and the Poets », dans Pierre Destrée, Radcliffe G. Edmonds III (dir.), *Plato and the Power of Images*, Leiden/Boston, Brill, 2017, p. 47-65 (en part. p. 52-55), et Radcliffe G. Edmonds III, « Putting Him on a Pedestal: (Re)collection and the Use of Images in Plato's *Phaedrus* », *ibid.*, p. 66-87, en part. p. 73-77). Notre lecture propose dans les pages qui suivent une interprétation différente de ce passage. La vision de la Beauté repose sur une faculté propre à l'âme ; par conséquent, la sur-évidence de l'image n'est pas rehaussée dans ce contexte puisque cette image serait plus près en quelque sorte du paradigme de la Beauté en tant que Forme, mais elle proviendrait de la nature même de l'âme qui la produit et qui manifeste ainsi, par l'éclat, sa puissance et sa divinité. Le contexte est celui de la Palinode, d'un discours intégré à un processus initiatique censé présenter, comme par déduction, la possibilité de reconnaître l'unicité et donc la transcendance du Beau dans l'immanence et la multiplicité du monde des existants (sensibles et corruptibles). Une fois de plus, Platon ne repète pas dans le *Phèdre* la « leçon » (présentée comme initiatique elle-aussi) du *Banquet*, mais inverse le processus de la connaissance des Formes en assignant à l'âme un rôle proche du *noûs*, y compris dans sa manifestation amoureuse. Avec cette lecture du célèbre passage je me rapproche davantage de l'analyse que Francesco Fronterotta consacre au beau dans le *Banquet* : « La visione dell'idea del bello. Conoscenza intuitiva e conoscenza proposizionale nel *Simposio* (e nella *Repubblica*) », dans *Il Simposio di Platone: un banchetto di interpretazioni*, Anastácio Borges de Araújo Jr., Gabriele Cornelli, Naples, Loffredo, 2012 (p. 97-114).

8 Sur ce point, la visibilité qui singularise la Beauté par rapport aux autres Idées comme la Justice ou la Sagesse, voir aussi Giovanni R. F. Ferrari, *Listening to the Cicadas. A Study of Plato's Phaedrus*, Cambridge UP, 1987, p. 141 sq.

Une belle jument, une belle jarre, une belle jeune fille, une belle matinée d'été partagent à des degrés différents de perfection certaines qualités formelles (expression de la force vitale, harmonie des lignes, éclat) qui les rendent admirables et par lesquelles chacune renvoie à une expression de la Beauté, mais sans être pour autant belle en elle-même, aussi parfaite soit-elle en son expression et adéquate à sa finalité spécifique. Que l'on soit ou non capable de la voir, la Beauté demeure unique et ne peut pas être copiée, imitée ou fabriquée. Seule la parole, possédant les moyens d'en signaler la présence, est à même de réaliser une certaine imitation de la Beauté, en affirmant à travers un beau discours la possibilité de la reconnaître et en lui servant de miroir par un éloge du Beau en tant que Beau quel que soit son support de référence (la jument, la jarre, la jeune fille). Il y aurait par conséquent comme un accord secret entre *kalos* et *logos*, un accord qui recèle comme préalable une relation intime entre l'âme et le *logos*. Essayons donc de saisir sur quoi repose la nature de cet accord sous la condition *sine qua non* de l'âme.

Si le moyen d'accès au Beau passe par la visibilité que le Beau livre de lui-même, il va de soi qu'une vraie *mimêsis* de la Beauté n'est pas alors envisageable et que la parole elle-même ne l'imité pas vraiment en produisant un double, mais crée de toute pièce des simulacres vraisemblables ou probables (*eikones*), en s'appuyant sur les propriétés que peuvent montrer certaines choses particulières afin de susciter, par le regard instruit et par la mémoire, les conditions d'une reconnaissance lorsque la Beauté se montre à l'âme *pour de bon*, c'est-à-dire comme *vraie*. La *mimêsis* scénique du langage direct dans les Dialogues et la *mimêsis* katoptrique d'un éloge des effets produits en seraient alors les voies d'accès privilégiées. Car si la Beauté est en effet visible d'elle-même, si elle s'autorévèle, il faut néanmoins savoir la reconnaître (*ἀνάγνωσις*), à défaut de se souvenir (*ἀνάμνησις*) l'avoir déjà connue. Bien que visible, la Beauté ne se laisse pas montrer du doigt à autrui ; il faut avoir acquis les moyens de la voir soi-même, en soi comme jadis ailleurs. Mais en la présentant ainsi, comme *une idée qui se voit*, Platon ne produit-il pas une brèche dans le système polarisant de la ressemblance à jamais trompeuse, qui lui est communément attribué ? La Beauté ne se réduit-elle pas alors au pur « apparaître » en faisant fi de sa condition de Forme, d'idée ou d'intelligible ?

Une telle rupture dans le « système de défense » de la séparation des Formes et des paradigmes permettrait en effet au particulier de s'unir sous certaines conditions à l'universel, en nous offrant la possibilité de reconnaître le Beau comme un principe agissant à travers sa manifestation au sein même de l'existant⁹. La conséquence serait la possibilité de reconnaître et de saisir en lui-même le Beau sans passer par le processus d'une dégradation inhérente à sa manifestation dans les choses existantes, comme dans le cas de l'imitation pâle, voire mensongère, et de la représentation imparfaite des autres paradigmes et idées universelles accessibles à l'intellect. Or Platon définit cette situation singulière précisément là où la Beauté est appelée à jouer un rôle de pivot du *logos*, au cœur du troisième discours « performé » dans le *Phèdre*¹⁰. C'est en tout cas ce bref passage consacré à la Beauté qui assure la transition entre la définition de l'âme et celle de l'amour : la « vue de la Beauté » (τὸ τῆδὲ τις ὁρῶν κάλλος) suscite dans l'âme le meilleur des délires, *maniai*, l'enthousiasme amoureux¹¹. Pour pouvoir parler du Beau il faut donc être capable de le laisser se produire de lui-même en composant un beau discours, non de l'ordre d'une imitation (impossible), mais comme une sorte de fiction ou d'image vraisemblable, de l'ordre de celle que propose

- 9 C'est précisément sur la critique de ce point que porte la discussion dans *Phédon* 99e-100b, lorsque Socrate, écartant la possibilité de considérer que l'observation des choses à travers des discours (ἐν λόγοις σκοπούμενον τὰ ὄντα) soit une approche par des conjectures face aux choses elles-mêmes (ἐν εἰκόσι μᾶλλον σκοπεῖν ἢ τὸν ἐν ἔργοις), affirme une nouvelle fois l'existence du beau en soi (εἶναι τι καλὸν αὐτὸ καθ' αὐτὸ) comme un principe ou, pour le dire de manière anachronique, comme un *a priori* qui permet de montrer l'espèce même de la cause de ce qui existe (ἐπιδείξασθαι τῆς αἰτίας τὸ εἶδος). Il est vrai qu'ici le beau en soi est associé au bon en soi et au grand en soi sans distinction, car Socrate, en affirmant l'existence du beau en soi (ou du grand ou du bon), stipule non une causalité existentielle, mais la nécessité de considérer les principes eux-mêmes comme des espèces (ou des genres), en unissant ainsi la forme à ce qui sera chez Aristote la cause efficiente des choses existantes.
- 10 Voir Charles L. Griswold, Jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven (co), Yale UP, 1986, p. 117.
- 11 *Phèdre*, 249d5-9 : «...à la vue de la beauté d'ici-bas (τὸ τῆδὲ τις ὁρῶν κάλλος), au ressouvenir de celle qui est véritable (τοῦ ἀληθοῦς ἀναμνησκόμενος), on prend des ailes, [...] on a ce qu'il faut pour se faire taxer d'être atteint de délire (ὡς μανικῶς)...»

Socrate pour décrire l'âme comme un « attelage » (246a-b), image iconique à défaut d'un long récit ou d'un poème qui serait l'apanage d'un dieu. Une condition est cependant requise pour que cette image vraisemblable ne fasse pas écran et n'arrête pas le processus enclenché par la performance du discours : il faut être foncièrement amoureux pour susciter *hic & nunc* l'amour autour de soi et reconnaître ainsi, dans tout ce qui se présente, une manifestation du Beau. Cette condition permet de se rappeler, par l'éclat qui d'emblée se donne à voir, la Beauté elle-même que l'âme a aperçue une fois pour toutes lors son périple à travers le cosmos et dont *ici et maintenant* elle témoigne. Le Beau permet alors à l'âme de se montrer en la laissant parler ainsi d'elle-même, et c'est l'âme qui révèle, dans ce jeu de miroirs, l'expression du Beau qu'elle recèle. Mais quelle est la science propre de l'âme : savoir *aimer*, savoir *discourir* ou savoir *regarder* ce qui se montre pour reconnaître qu'il y a du vrai et du beau dans cette manifestation qui l'a mise en branle ?

Les commentaires du *Phèdre*, telles les laborieuses scholies d'Hermias l'Alexandrin, autant que la tradition dont relèvent les quasi-citations du *Phèdre* chez Plotin, certaines exégèses ponctuelles chez Porphyre au sein de ses considérations sur l'âme ou sur les mythes, et surtout les références récurrentes chez Proclus dans la *Théologie platonicienne*, font état d'une forme d'initiation qui prendrait moins la voie de la composition des discours que celle qui inclut le discours dans une analyse inductive des objets de la connaissance, avec une séparation nette entre l'approche sensible et l'intellection dianoétique et théorétique réservée aux intelligibles. Cette initiation permettrait de passer ainsi de la beauté sensible et singulière d'un corps jeune et gracieux à la beauté des *logoi* (des discours censés exprimer et définir l'amour), lesquels reflètent dans l'âme la réduction du sensible et la désappropriation du singulier, et successivement des œuvres produites et des lois, pour conduire en fin de compte à la connaissance de la seule beauté vraie puisque parfaite, la beauté intelligible, brillant reflet d'un paradigme universel qui s'identifie, certes, à la Beauté en soi, mais qui se réduit en même temps à l'unité parfaite des Formes afin de conduire à l'Un¹².

12 Pour l'usage, habituel dans la tradition platonicienne moyenne et tardive, de l'exemple du beau pour décliner les étapes de ce type de connaissance

En d'autres termes, l'ouverture opérée par la Palinodie de Socrate dans le *Phèdre* au sujet de l'accès de l'âme en elle-même à la Beauté, ne semble pas convenir à la vision hiérarchique systématique que la postérité cherche à projeter sur l'œuvre platonicienne. Le Beau en soi, bien que lumineux, n'éclaire plus le monde sensible car son éclat dépasse le seuil du visible et ne joue qu'un rôle circonstanciel, de *porteur* pour la réminiscence et d'objet transitif pour la contemplation orientée vers l'Un.

Pour la postérité, c'est donc la « leçon » de Diotime, évoquée dans le *Banquet*, qui serait ainsi appliquée par Socrate à Phèdre dans le dialogue éponyme, afin de transformer la fascination exercée par l'art rhétorique (incarné ici par « Lysias ») en relation de réciprocité amoureuse propre à l'enseignement de la philosophie (ici : « Socrate ») ; en l'occurrence, passer de l'imitation des belles paroles à l'action unificatrice qui vise à dépasser expressions et distinctions pour atteindre la perfection de l'identité avec soi, avec l'être et avec l'Un¹³. L'accomplissement de cette perfection de l'identité constitue la beauté à laquelle doit aspirer tout amant de la sagesse. En somme : ἀνδρὸς ... φιλοσόφου ἢ φιλοκάλου, être philosophe est synonyme d'amant du beau (*Phèdre*, 248d 3-4), ainsi que de μουσικοῦ καὶ ἔρωτικοῦ, instruit en matière de Muses et de l'éros – car aimer la sagesse, le beau, l'art poétique et l'amour lui-même conduit l'âme à la connaissance d'elle-même

134

inductive dans les termes mêmes du *Banquet*, voir par exemple Alcinoos, *Didaskalikos* (V, 157, 16 sq.) : « La première sorte d'analyse [celle qui part des choses sensibles pour remonter aux premières intelligibles (ἀπὸ τῶν αἰσθητῶν ἐπὶ τὰ πρῶτα νοητὰ ἄνοδος)], c'est par exemple lorsqu'on part du beau qui est dans les corps (ἀπὸ τοῦ περὶ τὰ σώματα καλοῦ) pour passer au beau dans les âmes (μετίωμεν ἐπὶ τὸ ἐν ταῖς ψυχαῖς καλόν), de là au beau dans les occupations, puis au beau dans les lois et enfin au vaste océan du beau (ἐπὶ τὸ πολὺ πέλαγος τοῦ καλοῦ), de telle sorte que, en poursuivant ainsi la recherche, nous trouvons pour finir le beau en soi (τὸ αὐτὸ τοῦτο καλόν). » (Alcinoos, *Enseignement des doctrines de Platon*, texte établi et commenté par John Whittaker, trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1990.) Voir *supra*, chap. I, l'analyse des moyens et des enjeux de ce type de connaissance comme modèle de « philosophie socratique » avec référence principalement au *Banquet* et au *Phèdre*.

- 13 Nous avons vu dans le chapitre précédent les proximités et les divergences entre ces deux dialogues platoniciens que la postérité a souvent superposés, du moins pour les parties consacrées à l'analyse conjointe du beau et de l'éros.

et par là à la réalisation de l'identité ou de l'unité avec son principe même qui, pareil à l'éros, est divin. Savoir bien parler, et en l'occurrence bien discourir sur le Beau comme sur l'amour, ne sert pas à définir le Beau ni l'amour mais à les rendre, l'un et l'autre, simultanément présents. En superposant à la Palinodie de Socrate l'initiation prônée par Diotime on aboutit à une parfaite réduction du Beau au rôle de médiateur nécessaire à l'amour. Mais, ce faisant, on fausse inévitablement la compréhension sur tous les registres appelés à interagir dans le *Phèdre* : l'amour, le langage, la vision du Beau et les moyens d'accès de l'âme aux Formes. Car ici, à la différence du *Banquet*, ce n'est pas le Beau qui est mis au service de l'amour, mais au contraire l'amour qui ouvre l'accès au Beau dès lors que ce dernier engendre de lui-même sa visibilité et ravive la mémoire de l'âme au gré de la parole philosophique, poétique ou rhétorique mise en acte avec l'art propre à chacun de ces genres du *logos*, art qui traduit chaque fois un seul et même désir amoureux, celui qui anime le *logos* lui-même et rend tout discours pareil à un vivant. Or la postérité platonicienne bute précisément sur cette inversion des rôles entre l'amour et le Beau, inversion qui signale à mes yeux la construction volontaire d'une complémentarité, typique pour Platon, entre les deux processus intellectuels déductif et inductif, entre une logique discursive et une démarche théorétique (ou contemplative), illustré(e)s tou(te)s les deux dans chacun des dialogues mais sous des modalités différentes, « dionysiaque » dans le *Banquet*, « apollonienne » dans le *Phèdre*, comme s'il fallait montrer qu'un apprentissage et une initiation se rejoignent quoi qu'il en soit sous le signe tutélaire de ces deux modèles. Le *Phèdre* recèle toutefois une leçon de plus par rapport au *Banquet*. Il y a dans ce statut à part de la Beauté dont l'âme s'aperçoit et se souvient, un écart qui pour le platonisme plus ou moins systématique de la postérité ne convient pas à la condition du vivant, et notamment un écart à l'égard de la dualité dans laquelle semblait devoir être tenue l'âme. Nombre de platoniciens, d'Alcinoos à Proclus, rabattent par conséquent le discours de Socrate sur le plan d'une initiation mystique commune avec celle prônée par la prêtresse de Mantinée à l'égard de l'éros, en faussant le chemin « éthique » (propre au rôle de chaque vivant) qui dans le *Phèdre* conduisait l'âme à la (re)découverte de la Beauté dans sa visibilité immanente donnée et révélée grâce à la conjonction entre le souvenir et la vertu.

En outre, le Beau prend ici corps dans le corps de la parole et le transfigure : il permet de traverser le son physique de la voix, de dépasser le stade de la fascination sonore à laquelle auraient succombé les hommes devenus cigales (selon le mythe raconté par Socrate, 259b-d), afin que la parole, enracinée dans son substrat sémantique, soit en même temps activée par le pouvoir créateur de visibilité, ce pouvoir démiurgique que les mots reçoivent à l'instant où ils sont prononcés. Ainsi chargée, ensemencée grâce au pouvoir de l'éros et activée par la vision du Beau, la parole aussitôt se déploie depuis cette racine à toutes les parties articulées d'une composition discursive pareille à un ensemble vivant. Le Beau brille alors de toute son évidence : s'éclaire dans les êtres, se laisse voir dans les choses immanentes, éclôt ainsi *en tout* pour celui qui sait le voir et s'en souvenir, mais ne s'identifie à rien de particulier de ce qui est produit ou engendré et, comme l'écho, ne demeure pas non plus tout seul quelque part. Le Beau se recrée en permanence, venant à la surface de ce qui est appréhensible dans sa singularité : une jeune fille, une jument, une lyre, une cruche à belle anse. Cependant, sa vue conduit à la saisie non d'un hypothétique principe commun du Beau mais de ce qui dans chaque vivant ou dans la perception de chaque chose permet de révéler *son* principe et de rejoindre ainsi ce qui demeure perpétuellement en lui. Toute « divine » qu'elle soit, la Beauté s'incline pour servir, comme la Justice et la Sagesse, de révélateur ou de moyen épiphanique d'accès à l'identité de l'âme avec soi, avec l'être et avec l'Un, à cette différence près, déterminante pour la Beauté, que la médiation des représentations est nécessaire dans le cas de la Justice ou de la Sagesse, comme les copies sont nécessaires pour penser le modèle parfait, tandis que pour la Beauté l'accès est direct, sans médiations ni imitations, si, toutefois, cet accès est ouvert par une bonne maîtrise du *logos*, seul habilité à saisir l'âme de la présence soudaine du Beau. Car pour Platon, c'est bien le Beau qui sert de médiateur principal pour l'âme à l'égard d'elle-même.

Il semble donc que le *Banquet* et le *Phèdre* aient fait « bloc » dans l'enseignement traditionnel de la pensée de Platon. Ils sont d'ailleurs assignés au même groupe, avec le *Phédon* et la *République*, selon le classement de Thrasyllé cité plus haut. Il est vrai que Phèdre lui-même reprend, sous couvert de Lysias, le thème de son propre discours au

« banquet » d'Agathon : de l'intérêt de donner ses faveurs à celui qui ne vous aime pas. Comme il est vrai aussi que rien n'empêchait Socrate lui-même, animé par son désir habituel de remettre les idées en place et guidé dans cette besogne par la voix de son *daimôn* (celui-ci se manifeste en effet dans les deux Dialogues), d'appliquer avec succès sur Phèdre la leçon de Diotime qu'il avait évoquée lors de son discours tenu à la même occasion festive, en l'honneur d'Agathon. Même si *Éros* change de statut en devenant dieu à la place de démon, l'unité thématique des deux dialogues ne fait guère de doute dès lors que les thèmes sous lesquels ils sont classés, l'amour et le beau, font « bloc » à leur tour dans toute la tradition philosophique. Mais ces liens thématiques, confirmés, voire renforcés par la postérité, ne signifient pas que Platon dit deux fois la même chose sous couvert de deux mises en scène légèrement décalées entre la nuit bachique du *Banquet* et le matin de plein air estival du *Phèdre*. L'amour comme expérience mystique dans le discours de Diotime et l'amour comme accès éthique à la Beauté visible dans l'âme du vivant dans le second discours de Socrate sont deux amours qui, à l'évidence chez Platon, ne s'identifient pas.

Ces deux dialogues platoniciens sont revisités par Plotin dans deux traités sur le beau : *Ennéades* I, VI, « Sur le beau », [T.1] et V, VIII, « Sur la beauté intelligible (Περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους) » [T.31], ainsi que dans un texte consacré à l'éros : *Ennéade* III, V, « De l'amour », [T.50]. Cette reprise herméneutique, qui se déclare fidèle à la pensée de Platon, force cependant la perspective sur ce binôme consacré par la philosophie du Maître. Plotin exerce une compression des deux *topoi* de l'amour et du Beau, et induit en même temps une déviation de leur but initial spécifique. Bien qu'autonomisé par rapport au procédé et au but platonicien, le dessein métaphysique qui anime la pensée de Plotin utilise encore le modèle du discours amoureux (à défaut d'un rapport non médiat) comme un accès privilégié au beau et de là à la définition de la Beauté en soi, la Beauté intelligible offerte à la contemplation. Cependant, si l'éros est ainsi toujours présent au côté du Beau, il a néanmoins changé de statut, et peut-être d'objet propre, pour pouvoir servir à la nouvelle philosophie qui se fait jour avec Plotin. D'un statut d'acte de reconnaissance du Beau, l'amour redevient une action suscitée par la vision du Beau déployé dans de

belles choses. D'acte qui réalise l'union avec l'intellection par et dans la puissance de réciprocité amoureuse du *logos*, l'amour devient un acte corrélatif à la contemplation, acte qui s'accomplit *en silence*, dans une relation absolue à l'égard de l'identité propre, sans aucune nécessité de témoignage par recours à la transitivité inhérente du langage. De surcroît, Plotin abandonne la condition éthique qui garantissait chez Platon la possibilité de connaître, par effet d'altérité, de réminiscence et de vertu, l'identité unique (singulière) de l'être lui-même dans sa communion ou dans son union avec le principe de l'unité. Pour Platon, cette articulation, rendue possible grâce à la maîtrise exercée par le *noûs* gouverneur de l'âme, permet de dépasser le clivage entre le destin et les lois de détermination du nécessaire. Mais Plotin ne relève pas ce défi : réduit à son seul aspect mystique puisque dérivé par inversion de son rôle d'engendrement naturel du multiple, l'acte amoureux plotinien sert à décrire en termes d'union ce qui est au-delà de tout acte possible puisqu'au-delà de toute séparation et donc de toute relation immanente. Le « soi » chez Plotin englobe dorénavant simultanément l'altérité et la transcendance, se suffisant ainsi à lui-même pour pouvoir à la fois s'aimer et s'autotranscender.

Mais pourquoi Plotin, si détaché du sensible (du moins selon Porphyre, dans la *Vie de Plotin*), a-t-il encore besoin d'une forme de réciprocité feinte dans la réflexivité, et même de l'analogie avec l'engendrement que lui assure l'éros pour accéder en lui-même à l'identité avec lui-même, et par là à la transcendance de lui-même grâce à la Beauté intelligible ou à la Beauté de l'intelligence véritable, définie comme l'objet par excellence de la contemplation ? Cette réflexivité *katoptrique* de l'amour porte-t-elle encore sur l'être vivant et donc sur l'âme, comme chez Platon, ou est-elle définitivement tournée vers le *Noûs*, vers le premier *noêton* comme reflet de l'Un et finalement vers l'Un au-delà de l'être ? Devenu l'apanage absolu de l'Un comme chez les médio-platoniciens (chez Numénius, par exemple) ou comme plus tard chez Proclus, dans le sillage d'une tradition qui remonte au *Parménide*, l'amour n'est plus tourné vers une altérité divine incluse dans l'identité même de l'être et déterminante de sa singularité et de son unicité. L'amour vise dorénavant à réorienter l'âme vers son unité intime avec le *noûs* et de là vers une résorption totale dans

l'unité monadique, processus qui reformule radicalement le dessein du dialogue platonicien dans le sens métaphysique que Plotin avait donné à sa philosophie, un sens qui sera désormais celui de la philosophie *tout court*. La séparation de Platon qui se fait jour dans cette prééminence du modèle inductif du *Banquet* sur le modèle dialectique du *Phèdre* proviendrait dans ce cas de la position que Plotin assigne à l'âme à l'égard du *noûs* et, conséquemment, de leur différence de statut dans le cadre de la triade plotinienne des premiers principes ou hypostases fondamentales (l'Un, l'Intellect, l'Âme). La procession qui relie le *Noûs* et l'Âme, selon Plotin, a comme corollaire le retour et l'unification de l'Âme avec le *Noûs*. Or cette séparation et ce type de mouvement d'(ré)unification, bien qu'étrangers à la pensée de Platon puisque celui-ci ne sépare pas le *noûs* de l'âme même s'il accorde une fonction hégémonique à l'intellect, peuvent néanmoins être déduits du modèle d'induction entre l'amour et le beau, en l'occurrence : le processus d'unification de l'acte et de la Forme dont l'âme recèle le souvenir, processus visant à dépasser le clivage entre action et passion pour pouvoir conduire l'âme vers l'idéal de fusion contemplative avec la Forme du Beau en soi, idéal que prône le discours de Diotime. Mais ce modèle, qui semble convenir parfaitement à Plotin et conforter son « platonisme », n'est précisément pas celui que propose Socrate dans la *Palinodie*.

L'ÂME DU DISCOURS

Le scholiaste qui essaie à nouveau frais d'enfoncer ces portes ouvertes depuis longtemps par les historiographes de la philosophie dite « platonicienne », se heurte toutefois à quelques écueils pour peu qu'il soit sensible à la beauté des textes eux-mêmes et moins pressé de quitter ce que les maîtres lui ont qualifié de *topoi*, de lieux communs de la littérature du genre : ce dont il ne faut pas se soucier pour pouvoir aller droit au but des thèses et des idées. En s'attardant sur ces *topoi* (au sens premier du mot), en s'égarant un peu pour rêvasser dans ces lieux propres où l'on parle de l'amour pour définir le beau ou l'âme chez Platon et chez Plotin, et en traînant dans les coins de la scène décrite au risque de soulever la poussière et de réveiller les démons, le scholiaste retardataire aura cependant pris le temps de scruter le fond – cette toile de fond obscurcie par le nombre

des représentations et souvent perdue de vue au profit d'une attention focalisée sur le premier plan de la scène, le plan où les thèses comptent plus que les paroles qui les profèrent.

Venons-en aux textes, et à ceux de Platon d'abord. Le discours, dit Socrate dans la seconde partie du *Phèdre*, la partie analytique dévolue aux définitions de la rhétorique, de la dialectique et finalement de la philosophie, doit être comme un vivant (ὡσπερ ζῶον, 264c3) vrai et entier. S'il se trouve être écrit, il ressemble alors de manière inquiétante (δεινὸν) à la peinture (ὅμοιον ζωγραφία, 275d4-5). La vie lui faisant d'emblée défaut, il ne peut qu'enfanter des figurants muets à la place des vivants véritables qu'engendre un discours vrai, beau et bon¹⁴. En somme, le discours doit avoir un corps constitué à la façon dont est constitué le corps d'un vivant : être entier et ordonné, et avoir nécessairement, tout comme le vivant, une âme¹⁵. Et s'il se trouve qu'il est écrit et qu'il ne peut pas répondre à

140

- 14 *Phèdre* 275d4-8 : « Ce qu'il y a de terrible (δεινὸν) en effet, je pense, dans l'écriture (γραφῆ), c'est aussi, Phèdre, qu'elle ressemble véritablement à la peinture (ἀληθῶς ὅμοιον ζωγραφία). Et de fait, les êtres qu'enfante celle-ci font figure d'êtres vivants (ὡς ζῶντα) ; mais, qu'on leur pose quelque question, pleins de dignité ils se taisent ! Il en est de même aussi pour les écrits : on croirait que de la pensée anime ce qu'ils disent ; mais, qu'on leur adresse la parole avec l'intention de s'éclairer sur un de leurs dires, c'est une chose unique qu'ils se contentent de signifier, la même toujours (ἐν τῇ σημαίνει μόνον ταῦτόν ἀεί) ! »
- 15 Concernant l'analogie entre le texte et le corps du vivant dans le *Phèdre*, la structure d'un discours, la composition des parties et l'unité qui en résulte sur le plan discursif autant que sur le plan anthropologique et philosophique chez Platon et dans sa postérité (Porphyre, Jamblique, Hermias, Proclus etc.), voir l'étude de James A. Coulter, *The Literary Microcosm. Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*, Leiden, E. J. Brill, 1976 (chap. « Unity: The Many and the One », p. 73-94). Pour une interprétation du syntagme ὡσπερ ζῶον, voir l'article de Jesper Svenbro, « La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poétique grecque », *Poétique*, n° 58, 1984 (p. 215-232). Et pour une herméneutique de la relation anthropologique et cosmologique entre le corps de l'homme et le texte philosophique, en l'occurrence le *Timée*, voir l'hypothèse d'interprétation présentée par Rémi Brague dans l'article « The body of the speech. A new hypothesis on the compositional structure of Timaeus' monologue », dans Dominic J. O'Meara (dir.), *Platonic Investigations*, Catholic University of America Press, coll. « Studies in Philosophy and History of philosophy », Washington D.C., 1985, p. 53-83. Sur ce dernier volet, la relation organique

des questions mais qu'il roule partout (ou se déroule) pareillement pour ceux qui s'y connaissent et pour ceux dont ce n'est point l'affaire (275e1-3), il doit alors se contenter d'un statut d'*eidôlon*, de double ou de frère à l'égard du discours « savant », mais doit céder toujours la place à ce dernier dès lors qu'il s'agit de répondre à des réfutations ou de fournir des démonstrations sur des arguments différents de ceux d'origine. Ce n'est que ce dernier, le discours « savant » (discours du « maître » du savoir), qui peut s'écrire dans l'âme de celui qui apprend (μετ' ἐπιστήμης γράφεται ἐν τῇ τοῦ μανθάνοντος ψυχῇ, 276a3-4), car c'est lui, non une leçon écrite ou la peinture, qui rend l'homme capable de parler, de se défendre ou de se taire quand il le faut. Un discours à même de répondre en dehors de son strict sujet, et qui fait donc réfléchir, est un discours « vivant et animé » (ζῶντα καὶ ἔμψυχον, 276a6) dès lors qu'il provient de celui qui porte avec lui le savoir (τοῦ εἰδότος λόγον λέγεις) et que ce savoir est nécessairement universel puisqu'il répond de manière adéquate à toute circonstance et à tout sujet¹⁶.

entre le texte et la structure de l'univers (qui ne recoupe pas nécessairement l'analogie micro-macrocosme), voir aussi Anca Vasiliu, Eikôn. *L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, PUF, 2010, chap. « Kosmos et Logos (intermezzo) », p. 103-110.

16 Phèdre 276a1-9: « Socrate: Devons-nous envisager, pour un autre discours, frère du précédent et légitime celui-là, dans quelles conditions il a lieu et de combien il surpasse l'autre par la qualité et la puissance de sa sève? [...] C'est celui qui, accompagné de savoir, s'écrit dans l'âme de l'homme qui apprend (μετ' ἐπιστήμης γράφεται ἐν τῇ τοῦ μανθάνοντος ψυχῇ), celui qui est capable de se défendre lui-même et qui, d'autre part, sait parler aussi bien que se taire devant qui il faut. Phèdre: Tu veux dire le discours de celui qui sait (τοῦ εἰδότος λόγον λέγεις), discours vivant et animé (ζῶντα καὶ ἔμψυχον), duquel en toute justice on pourrait dire que le discours écrit est un simulacre (ὁ γεγραμμένος εἰδῶλον ἄν τι)? » Je reviendrai sur le caractère vivant, animé et animant, qui définit un discours « vrai », à la fois achevé, rhétoriquement parlant, et exprimant avec clarté et adéquation la pensée de l'orateur et le propos au sujet duquel il est proféré. Le traité *Du sublime*, dont l'auteur anonyme s'appuie de manière significative sur le *Phèdre*, évoque lui aussi, dans la comparaison des styles et des modèles rhétoriques, le caractère animé du « bon » discours, défini par la capacité de la parole d'animer les choses dites et de faire jaillir une lumière particulière des mots (*Du sublime*, XXX, 1).

Sont récurrentes chez Platon cette comparaison du discours avec la peinture, une écriture d'images vivantes (*zôgraphia*) où le dessin s'accompagne du relief des ombres et de couleurs. Un passage du *Politique* est particulièrement explicite au sujet de l'usage différentiel de schèmes ou d'images modelées et colorées dans un discours ; on y retrouve en outre, comme une quasi-citation du *Phèdre*, l'expression ὡσπερ ζῶον¹⁷. La comparaison avec la peinture illustre, plus spécifiquement dans ce contexte, le cas du discours des orateurs politiques ou des sophistes. Mais elle est utilisée aussi pour décrire le processus d'intellection en termes d'impression du *logos* dans l'âme qui rend intelligible la pensée à travers l'empreinte des mots-images reçus par l'âme comme si celle-ci était un livre en cours d'écriture (*Philèbe* 39a-c)¹⁸ ou un morceau de cire prêt à

- 17 *Politique* 277a4-c7 « [...] notre esquisse (σχῆμα) du roi n'est pas encore achevée. Au contraire, comme des statuaires (ἀνδριαντοποιοί) qui [...] chargeant et rechargeant plus qu'il ne faut, [...] nous, de même, [...] nous avons cru qu'il était digne du roi de ne bâtir de lui que des modèles taillés en belle grandeur (μεγάλα παραδείγματα ποιῆσθαι), et nous nous sommes chargés d'une si prodigieuse masse mythique (τοῦ μύθου), que nous n'avons pu éviter d'en employer plus que de raison. Ainsi nous avons allongé la démonstration (μακροτέραν τὴν ἀπόδειξιν) et n'avons su [...] mener à sa fin l'ensemble de l'histoire (πάντως τῷ μύθῳ τέλος); tout simplement, notre discours, se voulant semblable au vivant, présente un tableau convenable dans ses lignes extérieures (ἀλλ' ἀτεχνῶς ὁ λόγος ἡμῖν ὡσπερ ζῶον τὴν ἔξωθεν μὲν περιγραφὴν ἔοικεν ἰκανῶς ἔχειν), mais à qui manque en quelque sorte la puissance expressive que mettraient en évidence les teintures et le mélange des couleurs (οἷον τοῖς φαρμάκοις καὶ τῇ συγκράσει τῶν χρωμάτων ἐνάργειαν οὐκ ἀπειληφέναι πω). Ni le dessin ni une œuvre plastique toute entière ne se prête mieux pour dire et exposer clairement tout au sujet du vivant, [du moins] à ceux qui sont capables de les suivre (γραφῆς δὲ καὶ συμπάσης χειρουργίας λέξει καὶ λόγῳ δηλοῦν πᾶν ζῶον μᾶλλον πρέπει τοῖς δυναμένοις ἔπεσθαι), tandis que pour les autres, [il faut le leur montrer] à travers une œuvre façonnée par les mains (τοῖς δ' ἄλλοις διὰ χειρουργίων). » (trad. A. Diès, modifiée, Paris, Les Belles Lettres, 1950). Voir aussi le *Sophiste* 234c : εἶδωλα λεγόμενα περὶ πάντων ...
- 18 *Philèbe* 38e-39c « Je m'imagine que notre âme ressemble alors à un livre (Δοκεῖ μοι τότε ἡμῶν ἡ ψυχὴ βιβλίῳ τινὶ προσοικένας). [...] La mémoire (μνήμη), en sa rencontre avec les sensations (αἰσθήσει), et les réflexions (τὰ παθήματα) que provoque cette rencontre, me semblent alors, si je puis dire, écrire en nos âmes des discours (οἷον γράφειν ἡμῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς τότε λόγους), [...]. Admets donc aussi qu'un autre ouvrier (ἕτερον δημιουργόν)

recevoir l’empreinte d’un sceau (*Théétète* 191c6-7)¹⁹. L’âme est alors le seul livre véritable, un livre (βιβλίον) dans lequel le discours n’est pas une lettre morte mais la *dunamis* de l’âme elle-même qui *se montre* et qui *agit* en parlant²⁰.

travaille à ce moment-là dans nos âmes. [...] Un peintre (Ζωγράφον), qui vient après l’écrivain et dessine dans l’âme les images correspondantes aux paroles (ὄς μετὰ τὸν γραμματιστὴν τῶν λεγομένων εἰκόνας ἐν τῇ ψυχῇ τοῦτων γράφει). [...] Lorsque, séparant, de la vision immédiate (ἀπ’ ὄψεως) ou de quelque autre sensation (ἄλλης αἰσθήσεως), les opinions et les discours (δοξαζόμενα καὶ λεγόμενα) dont elle s’accompagnait, on aperçoit de quelque façon en soi-même les images des choses ainsi pensées ou formulées (τῶν δοξασθέντων καὶ λεχθέντων εἰκόνας ἐν αὐτῷ ὀρᾷ πως). » (trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1959).

19 « [...] il y a en nos âmes une cire imprégnable (ἐν ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ἐνὸν κήρινον ἐκμαγεῖον) », *Théétète* 191c6-7. On pourrait associer le livre et la surface de cire puisque l’écriture la plus courante était bien celle qui pouvait se faire sur des tablettes couvertes de cire, mais le terme *biblion* utilisé dans le passage cité du *Philèbe* indique plutôt un livre de papier (papyrus). Quoi qu’il en soit, l’âme serait donc comme une surface qui peut recevoir à la fois des lettres et des dessins en couleurs, des mots et des images. La métaphore la plus proche de celle-ci, de l’âme-livre, est encore celle du miroir qui réunit les deux conditions : montrer et se laisser imprégner – car, rappelons-le, pour les antiques la surface *katoptrique* est affectée par le reflet qu’elle reçoit. Mais il faut évoquer aussi la métaphore livresque de l’âme tablette écrite ou qui s’écrit elle-même lorsque des discours sont proférés. Pour la tradition platonicienne tardive du thème de l’âme empreinte de l’intellect et dotée de fonction graphique (d’images et de lettres), « s’écrivant elle-même et devenant écrite par l’action de l’intellect » (Proclus, *Commentaire des Éléments d’Euclide*), voir Jean Pépin, « Linguistique et théologie dans la tradition platonicienne », *Langages*, t. 65, mars 1982, Larousse, en ligne, p. 91-116, en part. p. 108-109.

20 Notons parmi les références nombreuses de la postérité païenne et byzantine de cette tradition rhétorique du « logos vivant et animé » un passage du *Des Dieux et du monde* (XVI, 1) de Saloustios. Considéré d’inspiration jambliquéeenne (*Sur les mystères*, V, 25, selon l’éditeur et traducteur du texte de Saloustios, Gabriel Rochefort, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 49), ce passage est lui aussi thématiquement très proche du *Phèdre*, au point qu’il peut apparaître comme une quasi citation y compris dans sa référence à la prière : « les prières sans les sacrifices ne sont que des paroles, mais celles qui accompagnent les sacrifices sont des paroles animées (ἔμψυχοι λόγοι), puisque la parole fortifie la vie et que la vie anime la parole (τοῦ μὲν λόγου τὴν ζωὴν δυναμοῦντος τῆς δε ζωῆς τὸν λόγον ψυχούσης) ». Pour l’usage byzantin de ce *topos* du « discours vivant », voir

Bien que particulier par son sujet, le discours sur l'amour obéit aux mêmes exigences que réclame Socrate pour tout discours digne de ce nom : il doit être vivant et pouvoir s'inscrire dans l'âme, mais à une condition près, propre au *logos* « sur l'éros » et à lui seul, semble-t-il. Ce dernier doit non seulement garantir la possibilité d'une impression dans l'âme, mais doit faire en sorte qu'il soit également une expression juste et propre de l'âme elle-même. Ce discours, dévolu à l'amour, doit constituer littéralement une *dé-monstration* (*ἀποδείξις*) de l'âme (*Phèdre* 245c2-246a3), en reprenant ainsi le mouvement par soi qui correspond à l'*ousia* de l'âme. Le discours sur l'amour est donc un *logos* spécifique à l'âme et non seulement portant sur elle. Il consiste en une présentation de son objet propre, l'éros, qui est un objet de la relation pure (même-autre) et de la puissance d'individuation que recèle cette relation, et en même temps ce discours se présente lui-même en acte, *performs* d'emblée l'acte de parole, en faisant ainsi office de lieu idoine à la manifestation de l'*ousia* de l'âme elle-même. L'âme « parle » à travers lui, « s'adresse » à quelqu'un, fait « acte de parole » en se rendant audible et visible par la médiation idoine des mots, comme si les mots constituaient l'expression et la langue même de l'âme. Cette situation spécifique, héritière peut-être d'Héraclite (*ψυχῆς ἐστι λόγος ἑαυτὸν αὖξων*, fragm. 115²¹), illustre la science propre de l'âme. La fonction de celle-ci est double et se manifeste de manière dialectique : l'âme a un *logos* propre, une « raison » à elle, et agit en même temps à l'égard du *logos*, anime le discours qui exprime à son tour sa « raison » propre, immanente au *logos*. Le rôle de l'âme est donc de garantir au *logos* sa nature vivante, d'assurer sa capacité de s'accroître *comme* de lui-même sans jamais se tarir, tandis que le *logos*, le discours révélateur à son égard, s'il est bien instruit, rend en échange l'âme manifeste, en servant à cet effet de lieu alternatif à la *phusis*, de lieu où l'âme déploie ses actions de concert avec les puissances naturelles mais sans leur être nécessairement soumise. Jusqu'à la fin de l'enseignement du platonisme, jusqu'aux *Prolégomènes*

Stratis Papaioannou, « Animated statues : aesthetics and movement », dans Charles E. Barber & David Jenkins (dir.), *Reading Michael Psellos*, Leiden/Boston, Brill, 2006, p.95-116.

21 « Il appartient à l'âme un *logos* qui s'accroît lui-même » (trad. Jean-Paul Dumont, *Les écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 1991², p.92).

de Pseudo-Olympiodore (à la moitié du VI^e siècle), ce rôle double du *logos* qui entretient en tant que « vivant » une forme de réciprocité intime avec l'âme, est considéré sous le mode pédagogique de la démonstration : « À l'âme correspondent les démonstrations (αἱ ἀποδείξεις), car c'est l'âme qui les produit, et à l'intellect correspond le problème autour duquel se projettent les démonstrations à la manière d'une circonférence »²².

À sa source, dans la Palinodie de Socrate, cette réciprocité entre l'âme et le *logos* est toutefois décrite en termes d'ensemencement naturel : l'âme qui a connu la plus ample vision (πλείστα ἰδοῦσαν, 248d2) des vérités (κατίδη τι τῶν ἀληθῶν, 248c4) vient prendre corps dans celui qui sera amant de la sagesse, du beau, des Muses et de l'éros (εἰς γονῆν ἀνδρὸς γενησομένου φιλοσόφου ἢ φιλοκάλου ἢ μουσικοῦ τινος καὶ ἔρωτικοῦ, 248d2-3)²³. Or la vision, déterminée par la possibilité unique de la Beauté d'être visible en sa condition même d'idée, fait fonction de levier de cette réciprocité entre l'âme et le *logos*, réciprocité qui assure la maîtrise de l'âme par le langage en même temps que l'illumination ou la clarté du langage lui-même grâce à son lien privilégié avec l'âme. Cette réciprocité doit, cependant, être entretenue par un défi constant : celui de tenir des discours sur l'amour, des

22 *Prologomènes à la philosophie de Platon* V, 17, 30-32 : Τῇ δὲ ψυχῇ ἀναλογοῦσιν αἱ ἀποδείξεις, τὰς γὰρ ἀποδείξεις αὕτη προβάλλεται· τῷ δὲ νῷ τὸ πρόβλημα, περὶ ὃ αἱ ἀποδείξεις δίκην περιφερείας προβάλλονται. (*Prologomènes à la philosophie de Platon*, texte établi par Leendert Gerrit Westerink, trad. Jean Trouillard & Alain-Philippe Segonds, Paris, CUF, 2003²). Les auteurs de l'édition considèrent le commentaire de Proclus à l'*Alcibiade* (*In Alc.* 10, 4-16) comme la référence immédiate de cette recherche de parallélisme entre les structures du texte platonicien et celles qui correspondent aux parties de l'homme et du cosmos et à leurs fonctions (Introduction, p. LXIV). Voir aussi l'article de Jean Pépin (« Linguistique et théologie... ») cité *supra*. Mais on trouve des échos de ce parallélisme entre le texte et le vivant également dans le *Phèdre* et le *Timée*.

23 *Phèdre* 248c3-5, 248d2-4 : « Toute âme qui, en faisant partie du cortège d'un Dieu, a eu quelque vision des réalités véritables (κατίδη τι τῶν ἀληθῶν), est jusqu'à la révolution suivante exempte d'épreuve [...]; mais que celle qui aura eu la plus copieuse vision (πλείστα ἰδοῦσαν) aille s'implanter dans la semence d'un homme appelé à devenir ami du savoir ou ami de la beauté, ou bien d'un homme qui a de la culture et qui est instruit en matière d'amour (εἰς γονῆν ἀνδρὸς γενησομένου φιλοσόφου ἢ φιλοκάλου ἢ μουσικοῦ τινος καὶ ἔρωτικοῦ); ».

discours qui, parlant de l'amour, sont inspirés, émus et à même de toucher aussi l'âme de ceux qui les écoutent. Ce sont ces discours, en contact avec le vivant, qui arrivent ainsi à induire et même à augmenter la capacité de voir sans entrave la Beauté elle-même dans tout ce qui est, dans chaque aspect propre, particulier, indépendamment de tout canon. Pour Socrate, qui allait bientôt se déclarer amoureux (*erastês*) des discours dialectiques (266b4), voir et rendre à son tour visible le Beau n'est donc pas une affaire de *tekhnhê*, ne relève ni de l'art rhétorique ni d'un art de la représentation, n'est pas de l'ordre d'un produit dérivé du *logos*, ni de l'ordre d'une pure catégorie de la pensée. Il faut tout simplement, si l'on peut dire, se situer soi-même dans l'unité avec le propre de la nature et de l'être selon leur condition même, et plus exactement selon leur identité essentielle qui constitue le vivant, unité et identité qui sont communes avec celle de l'âme et dont le *logos* est l'expression unique. Là, c'est bien l'âme qui parle, et c'est elle aussi que l'on arrive à voir et à entendre lorsqu'on est saisi par la vision du Beau.

C'est dans la nature de toute âme d'homme que de contempler les réalités (*πᾶσα μὲν ἀνθρώπου ψυχῆ φύσει θεάεται τὰ ὄντα*, 249e5-6), et aussi de ne point pouvoir se contenir lorsqu'elle en aperçoit les ressemblances à la portée de son regard (*ὁμοίωμα ἴδωσιν*, 250a6) et que ces ressemblances ravivent en elle le souvenir de ces réalités-là (*ἀναμνησκειται δὲ ἐκ τῶνδε ἐκεῖνα*, 250a2). C'est d'ailleurs à cette action de débordement que l'on reconnaît l'âme dans un vivant (*τὸ ζῶον*). Cependant, de la réalité même de ce qu'est ce qu'elle éprouve (*δ' ἔστι τὸ πάθος*, 250a7), toute âme d'homme n'a pas la reconnaissance précise (*ἀγνωοῦσι*), faute de capacité de distinction perceptive (*διαισθᾶνεσθαι*)²⁴. Si l'âme tient en estime

24 Je retraduis ce passage. Voici le passage entier (249e5-250b1) dans la traduction de Léon Robin : « Toute âme d'homme en effet a par nature, ainsi que je l'ai dit, contemplé les réalités (*πᾶσα μὲν ἀνθρώπου ψυχῆ φύσει θεάεται τὰ ὄντα*) ; autrement, elle ne serait pas venue dans le vivant dont je parle. Mais trouver dans les choses de ce monde-ci le moyen de ressouvenir de celles-là (*ἀναμνησκειται δὲ ἐκ τῶνδε ἐκεῖνα*) n'est pas aisé pour toute âme, ni pour toutes celles qui alors n'ont eu qu'une brève vision des choses de là-bas, ni pour celles qui, une fois tombées en ce lieu-ci, ont été assez malchanceuses pour se laisser tourner à l'injustice par on ne sait quelles fréquentations et pour y trouver l'oubli des augustes objets dont

(τίμια ψυχαίς, 250b2) des « représentations iconiques » (τὰς εἰκόνας) de la Justice ou de la Sagesse bien que celles-ci n'aient aucun éclat propre (οὐκ ἔνεστι φέγγος)²⁵, avec la Beauté en revanche l'approche nécessite une initiation, et ce chemin, autrement plus difficile à accomplir, est d'autant plus paradoxal que la Beauté, à la différence de la Justice ou de la Sagesse, se voit. Sa perception est directe, alors que sa connaissance ne l'est pas. Plus exactement, la Beauté se laisse saisir dans l'acte de la vision (ὄψις), par l'exercice du regard (ιδεῖν) ou dans la contemplation (θέαν) de ce qui se montre dans la splendeur (λαμπρόν), dans l'éclat (φέγγος), dans la luminosité du rayonnement pur (ἐν ἀύγῃ καθαρᾷ καθαροὶ ὄντες), dans le brillant, le clair, l'irradiant²⁶. Mais la distinction perceptive, à laquelle toute âme n'est pas entraînée (voire initiée comme dans un « mystère », car c'est bien le vocabulaire de l'*epoptie* qu'emploie ici Socrate, comme d'ailleurs dans le *Banquet*), suppose que l'on saisisse ces manifestations de la Beauté « splendide » comme ce qu'il y a de plus évident aux facultés perceptives (διὰ τῆς ἐναργεστάτης αἰσθήσεως τῶν ἡμετέρων, στίλβον ἐναργέστατα, 250d2-3). Or l'évidence – le terme ἐναργής est répété trois fois sur cinq lignes et accompagné par le quasi synonyme ἐκφανής –, voici ce qu'il y a de plus difficile à reconnaître, d'autant plus qu'elle s'identifie tautologiquement avec ce qui crève les yeux. Empruntée à la rhétorique, l'*enargeia* désigne en effet la capacité de la parole à sortir d'elle-même et à engendrer des images qui font sens de manière évidente à partir des mots et des sons. Mais cette « évidence » ne s'identifie pas pour autant au spectacle que les paroles arrivent ainsi à déployer devant les yeux²⁷. Elle

en ce temps-là elles ont eu la vision ; il n'en reste donc qu'un petit nombre auxquelles appartienne en suffisance le don du souvenir (τῆς μνήμης). Mais, quand il arrive à celles-ci d'apercevoir une imitation des choses de là-bas (ὁμοίωμα ἰδῶσιν), elles sont hors d'elles-mêmes et ne se possèdent plus ! Quant à la nature de ce qu'elles éprouvent (δ' ἔστι τὸ πάθος), elles ne se rendent pas compte (ἀγνοοῦσι), faute de pouvoir s'analyser comme il faut. »

25 Voir le début du long passage cité *supra*, note 6, p. 127-128.

26 Même passage, 250b2-d8, cité *supra*, note 6.

27 Je reviens *infra* (chap. IV) sur cet effet paradoxal de visibilité invisible de l'évidence dans l'analyse du « tableau » que déploie Platon dans le Prologue du *Phèdre*. Cet effet est aussi décrit dans les manuels de rhétorique ou de style (j'en donne un exemple du traité anonyme *Du sublime*).

est « évidence » de ce qui est caché, voilé par les apparences, et que la parole bien instruite arrive, parfois d'un seul coup, à faire surgir au grand jour et même corporellement, alors que la pensée, elle, ne la voit pas, précise Socrate.

Comment comprendre cependant qu'il est plus aisé de connaître les images, les ressemblances, les imitations ou les représentations que de penser une visibilité ou une clarté telle que l'évidence de la Beauté en elle-même ? N'y a-t-il pas là une autre forme de connaissance qui serait requise et qui aurait ceci de particulier qu'elle ne s'appuie pas, comme dans le cas de toutes les « idées » (la *justice*, la *sagesse*, le *bien*, le *vrai*) sur le préalable d'un principe ou d'une Forme dont l'entendement se fait par des imitations (*mimēmata*), des images ressemblantes ou vraisemblables (*homoiomata* ou *eikones*) et des représentations imaginables ou conceptuelles (*phantasmata*, *eidē*) ? Platon semble engager ici le rapport du langage à l'âme et au Beau sous un mode différent de celui qui gouverne les deux espèces principales d'être : l'espèce immuable et intelligible du modèle d'une part, l'espèce des copies visibles, soumises au devenir, d'autre part. Dans le cas de l'âme, à l'égard de laquelle le Beau sert à la fois d'indice (« d'existence ») et de projection (dans le particulier), Platon utilise, comme dans le *Timée* au sujet du lieu-réceptacle (χώρα), un genre tiers, dont le statut ne comporte pas de forme *a priori* ni de distinction d'essence et de qualité(s)²⁸, et dont la

148

28 *Timée* 48e-49a : « [...] les deux premières sortes [genres, δύο εἶδη, de l'être] suffisaient pour notre exposition antérieure (ἔμπροσθεν λεχθεῖσιν). L'une, nous avons supposé que c'était l'espèce du modèle (ἔν μὲν ὡς παραδείγματος εἶδος ὑποτεθέν), espèce intelligible et immuable (νοητὸν καὶ αἰεὶ κατὰ ταῦτ' ὄν); la seconde, copie du Modèle (μίμημα δὲ παραδείγματος δεύτερον), était sujette à la naissance et visible (γένεσιν καὶ ὁρατὸν). » (trad. Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 2002⁷). Fait suite à ce passage la présentation de la troisième espèce, le réceptacle (ce en quoi naît ce qui naît, *Timée* 50b sq.), réceptacle qui sera déterminé comme « lieu » (χώρα, 52a sq.) et qui réclamera aussi un changement de registre dans le raisonnement et le langage. C'est ce que Platon appelle, en ce moment stratégique du discours cosmologique, la puissance des discours vraisemblables (τῶν εἰκότων λόγων δύναμιν, 48d 2). Ce passage assure la transition depuis la présentation descriptive vers l'analyse des genres et des causes.

connaissance est soumise à la nécessité d'une représentation ou d'un révélateur d'une autre sorte : ni intelligible ni sensible mais les deux à la fois. C'est bien ce rôle que le Beau est tenu à jouer à l'égard de l'âme dans le *Phèdre*. Cette voie est indirecte pour la connaissance : elle exige un appui sur les actes par lesquels un être se montre dans sa singularité et engage une connaissance simultanée de la détermination génératrice (dont il tient son existence) et de la finalité (transcendante) de ses manifestations. Par conséquent, la saisie immédiate par la vue ne réduit pas la chose vue à son apparence, ne se contente pas d'enregistrer l'aspect d'un vivant, aussi beau soit-il, mais assure au contraire un débordement de la visibilité immanente, comme si l'œil, instruit et donc libéré sous condition des contraintes d'une intelligibilité en aveugle (tel un discours appris par cœur), pouvait engendrer lui-même la modalité nécessaire (image, copie, représentation) et assurer ainsi en lui-même le lien avec cette espèce bâtarde de réalité : quelque chose qui est à la fois *idéalement* vrai et *réellement* existant, à la fois transcendant et immanent à l'égard de la perception visuelle. L'œil et la vue engendrent ainsi la connaissance idoine de l'âme, plus précisément la connaissance de son pouvoir de réflexivité inscrit dans sa nature essentielle. Le lien qui se met ainsi en place est de l'ordre d'une reconnaissance d'identité qui se manifeste quand l'espèce elle-même se dévoile au regard, avant que le langage ne prenne la relève pour donner de la voix à une expression discursive adéquate : éloge, discours amoureux, récit, témoignage.

Platon confie donc à Socrate la tâche de décrire ce processus à travers ses effets sur le corps physique. L'évidence de la Beauté est en effet immédiate : elle frappe où qu'elle soit. Et si la Beauté demande une médiation pour être saisie, celle-ci concerne directement le récepteur et sa mise en place se fait, nécessairement, dans celui-ci. Où ? Dans l'âme, bien évidemment, car c'est elle qui possède la capacité de distinction perceptive directement liée à la vue et relayée par le *logos* et par l'amour qui à la fois expriment et actualisent la médiation. Aussi, à défaut de pouvoir s'unir à la Beauté elle-même, l'âme la montre, la dévoile dans de bonnes et divines imitations de celle-ci en provoquant un frisson (ἔταν θεοειδὲς πρόσωπον ἴδη, κάλλος εὖ μεμιμημένον, ἢ σώματος ιδέαν, πρῶτον μὲν ἔφριξε..., 251a2-4). « Car voyant un visage ou un corps d'aspect divin, cette bonne imitation de la beauté

provoque d'emblée le frisson²⁹ ». L'âme se hérissent alors, comme dans le souvenir de vieux effrois (ὕπῃλθεν αὐτὸν δειμάτων, 25 1a4-5). Elle se hérissent, comme si un léger vent se levait pour troubler la surface luisante de l'eau, et, dans le souvenir de quelque chose de tempétueux et de prodigieux, l'âme considère (regarde vers..., προσορῶν) ce dont elle a devant elle la vision comme elle vénérerait un dieu (εἶτα προσορῶν ὡς θεὸν σέβεται, 25 1a5). Forme divine (θεοειδὲς) et dieu (θεὸν) se superposent et finissent par s'identifier dans la vénération et dans le culte (il est question d'offrande de statuettes, ἀγάλματι, et de sacrifices cultuels dans la suite immédiate du texte, 25 1a7), vénération et culte que l'âme, frappée par la vision, manifeste spontanément comme pour se défendre ou pour se rassurer. Sur la surface troublée de sa réception, l'âme ne voit plus distinctement qu'il s'agit d'une imitation ; elle saisit en revanche la manifestation d'une présence, manifestation qui l'attire et la met en contact avec une étrange puisque radicale altérité. La tempête soulevée par la vue du Beau ne fait cependant que commencer, et l'âme, confuse car mordue par le frisson, y passera tout entière en se métamorphosant (φρίκης μεταβολή, 25 1a8)³⁰.

Socrate avait déjà insisté sur la vue et ses vertus : l'âme elle-même voit et c'est parce qu'elle est douée de vision qu'elle peut se souvenir de ses

29 Je glose ou je retraduis les passages cités en grec de ces paragraphes de la Palinode qui concernent la Beauté.

30 Voici le passage clef sur l'accès à la fois sensible et initiatique au Beau (25 1a2-b2), passage que je viens de gloser : « Quant à celui au contraire qui a eu ces réalités-là pour de multiples contemplations (ὁ τῶν τότε πολυθεάμων), celui-là [qui vient d'être initié], quand il voit un visage d'un aspect divin (ὅταν θεοειδὲς πρόσωπον ἴδῃ), imitation réussie de la Beauté, ou quelque corps pareillement bien fait (κάλλος εἰς μεμμημένον, ἢ σώματος ιδέα), il éprouve d'abord un frisson (πρῶτον μὲν ἔφριξε), et quelque chose l'envahit sourdement de ces effrois de jadis (ὕπῃλθεν αὐτὸν δειμάτων). Puis le voici se tourner vers ce qu'il a ainsi sous les yeux et le vénérer comme si c'était un dieu (εἶτα προσορῶν ὡς θεὸν σέβεται) ; s'il ne craignait même de passer pour être au comble du délire, il offrirait des sacrifices comme à une sainte image et à un dieu (ὡς ἀγάλματι καὶ θεῷ τοῖς παιδικοῖς) ! Or, au moment où il le voit (ιδόντα δε), se fait en lui le changement qu'amène le frisson (φρίκης μεταβολή) : une chaleur inaccoutumée. C'est que, une fois reçue par la voie des yeux l'émanation de la beauté (τοῦ κάλλους τὴν ἀπορροήν διὰ τῶν ὀμμάτων), il s'échauffe, et l'émanation ranime (/irrigue) l'aile (τοῦ πτεροῦ φύσις ἄρδεται) ; [...] » (trad. Léon Robin un peu modifiée).

contemplations et que l'homme initié peut lui aussi y accéder en voyant le Beau dans les beaux vivants que lui révèle l'amour.

La vue (ὄψις), en effet, est la plus aiguë (ὀξυτάτη) des perceptions (αἰσθήσεων) qui nous viennent par l'entremise du corps, mais la pensée (φρόνησις), elle [la vue] ne la voit pas (οὐκ ὁρᾶται). Celle-ci [la *phronésis*] susciterait de prodigieuses amours (δεινούς ... ἔρωτας), si elle donnait d'elle-même une image aussi claire (ἑαυτῆς ἐναργές εἶδωλον) vers laquelle la vue pourrait se diriger (εἰς ὄψιν) – et il en serait de même de tous les objets dignes de notre amour (τᾶλλα ὅσα ἐραστά). Cependant, la Beauté seule a le sort (νῦν δὲ κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν) d'être ce qu'il y a de plus apparent au regard et de plus digne d'être aimé (ἐκφανέστατον εἶναι καὶ ἐρασμιώτατον)³¹.

Cette insistance sur le rôle de la faculté visuelle avant même de décrire le trouble d'une expérience qui comporte un « angle mort » (celui de la *phronésis*) et qui se méprend sur l'objet de la vision directe (θεοειδὲς et/ou θεὸν), de même que l'insistance sur le caractère visible et l'évidence saillante de la Beauté elle-même qui se présente dans toute sa splendeur pour s'unir au vivant en pénétrant par les yeux (διὰ τῶν ὀμμάτων, 251b2) et en s'appropriant de l'intérieur la forme entière de l'âme qui se montre sous l'image (*vraisemblable*) d'un vivant recouvert de plumes comme un oiseau (ὑπὸ πᾶν τὸ τῆς ψυχῆς εἶδος, 251b7)³², précèdent le discours sur l'amour que tient Socrate. Cette double insistance, sur la vue et sur le caractère visible et évident du Beau, prépare la réception du discours sur

31 *Phèdre* 250d3-8. C'est la fin du passage cité *supra* n. 6, dans la traduction de Léon Robin. En revenant maintenant plus en détail sur ce paragraphe, je ne suis à la lettre aucune des traductions françaises (Léon Robin, Moreschini-Vicaire, Luc Brisson, Létitia Mouze) ou italiennes (Roberto Velardi, Mauro Bonazzi) habituellement utilisées dans cette étude.

32 C'est le paragraphe 251b-c qui présente l'image célèbre de la forme de l'âme, τῆς ψυχῆς εἶδος, comme un vivant ailé recouvert de plumes. Par ailleurs, sur l'effet en apparence contradictoire entre l'émotion qui trouble l'esprit et l'évidence donnée par la langage et l'image qui éclaire la voie vers une saisie intellectuelle de ce qui dépasse l'entendement, voir Anca Vasiliu, « L'émotion et l'évidence. Des échos du *Phèdre* dans le traité *Du sublime* », *Les Études Philosophiques*, n. 4, 2020, p. 75-101.

l'amour, qui doit être entendu comme un discours dialectique fondé sur les puissances intellectives de l'âme et non exclusivement sur les images et les facultés naturelles du corps. Tel que Socrate l'entend et le tient, le discours sur l'amour est un discours dialectique et non seulement rhétorique (ou persuasif), afin que le *logos* n'introduise pas une opposition face à l'expérience immédiate du vivant, mais considère cette dernière comme une anticipation à même de produire la reconnaissance et d'ouvrir ainsi la voie.

De cette même nécessité relève aussi le choix de ne pas opposer mythe et discours philosophique en soumettant le premier aux interprétations formulées par le second (selon la réplique de Socrate en 229d³³), mais de trouver au contraire des gués entre les différents régimes de parole, des gués semblables à ceux qui permettent de traverser les séparations scolaires entre l'expérience immédiate, les moyens d'initiation et les modalités dialectiques propres à la connaissance. Le discours n'est pas obligé alors de séparer, de distinguer et d'opposer les domaines pour les maîtriser. Il n'est pas contraint de distinguer en l'occurrence la nature de l'âme en elle-même, de l'amour comme manifestation de l'âme propre aux vivants, mais peut au contraire reconnaître à la fois l'expérience directe et la parole qui en serait agent ou témoin du savoir, comme provenant toutes deux de l'âme, et comme exprimant en même temps la puissance de l'âme, selon un modèle d'union entre le sensible et le principe intelligible du vivant qui

33 « Quant à moi, Phèdre, j'estime que des explications de ce genre [concernant le sens selon lequel il faudrait comprendre le mythologème d'Orithye et de Borée : "la jeune fille aurait été poussée par un vent boréal en bas des rochers voisins..."] mènent à l'agrément (τοιαῦτα χαριέντα ἡγοῦμαι), mais il faut faire des prodiges et se donner de la peine (δεινοῦ καὶ ἐπιπόνου), or ceci ne rend pas l'homme heureux (οὐ πᾶν εὐτυχοῦς ἀνδρός) » (229d1-3, trad. Léon Robin beaucoup modifiée). Outre le refus d'entrer dans des explications du mythe et dans l'interprétation des personnages énumérés par la suite (Chimère, Gorgones, Pégases), situés sur le même plan que l'herméneutique positive du récit de la mésaventure d'Orithye, apparaît avec évidence une opposition entre peine et bonheur dans la pratique du *logos*, recoupant l'opposition entre l'herméneutique, propre aux sophistes, et le vrai but de la philosophie socratique, l'homme heureux, qui obéit au précepte delphique (cf. 229e). Je reviens longuement sur ce passage et sur son héritage dans le chapitre suivant.

transcende la séparation des pouvoirs entre *logos* et *pathos* (ou maîtrise et impulsion). Du même coup, le discours peut attester de sa vérité de parole à l'égard de l'âme puisque, précisément, il en provient. Tous les régimes de parole sont considérés comme l'expression des actes de l'âme : le mythe en traduit ainsi de manière imagée les agissements les plus secrets, le discours philosophique en donne les définitions, la rhétorique séduit et persuade l'âme d'agir dans un sens bon ou mauvais. Or dans ces conditions, si l'amour est la manifestation première de l'âme alors que l'âme en elle-même est divine puisqu'éternelle, l'amour apparaît tout naturellement comme une affaire des dieux, comme un acte automateur et éternel propre au divin, que l'homme ne peut que traduire (voire imiter) en paroles. De l'amour, comme du Beau, l'homme ne bénéficie véritablement qu'en s'exerçant à leur éloge. Il ne peut que s'exercer à composer des discours inspirés et séducteurs pour se souvenir avoir une fois contemplé amoureusement la Beauté dans sa réalité immuable à laquelle participait structurellement son âme, et à laquelle elle participe encore, puisque l'*ousia* de l'âme est parfaite et éternelle même lorsqu'elle se trouve dans la condition du vivant singulier.

Accéder à son âme parfaite et éternelle en aimant son élan amoureux vers le Beau qui ravive la connaissance de sa propre nature – voici le fond du discours de Socrate. Le reste est du domaine du désir d'engendrement et appartient à l'ordre propre de la *phusis*. Il y a là, me semble-t-il, une rétractation massive à l'égard non seulement des propos tenus par Socrate en réponse à Lysias, mais avant tout un renversement de perspective des propos du *Banquet*, de Diotime et d'Aristophane, qui faisaient de l'éros une affaire du désir des humains auquel le Beau lui-même était subordonné, un acte de division et donc d'engendrement du multiple, expression de l'incomplétude propre à l'homme – bref, une faculté dont les dieux, parfaits et immuables, seraient à l'évidence exempts³⁴.

34 C'est le renversement de la position archaïque à l'égard de l'Éros, un renversement qui stipule que les dieux, en êtres parfaits, ne peuvent pas être mêlés aux affaires de séduction et d'amour, et qu'éros n'est en réalité qu'une puissance « divine » par imitation ou par défaut, une puissance réservée exclusivement aux humains. Voir sur ce point, Jean-Pierre Vernant, « Un, deux, trois : Éros », article repris dans le volume *id.*, *L'Individu, la mort*,

La description à laquelle se livre Socrate en parlant de la connaissance visuelle de la Beauté elle-même, a fourni matière à d'innombrables interprétations du modèle érotique qui serait privilégié dans le contexte paidétique grec. On n'insistera pas ici sur ce topos ni sur la connivence à la fois archaïque (Hésiode, *Théogonie*) et rhétorique (Gorgias, *Éloge d'Hélène*) entre le regard et la séduction amoureuse³⁵. Mais la visibilité ou mieux, l'évidence de la Beauté en soi d'une part, et le caractère vivant de l'approche discursive de cette Beauté d'autre part, méritent encore une précision. Elle concerne la voie particulière que réclame la connaissance de cette espèce, la Beauté (κάλλος), qui n'est pas pareille aux autres espèces idéales puisque Socrate (i) la présente ici à la fois comme propriété et comme forme essentielle, (ii) en fait, une image singulière capable de rappeler une réalité universelle, et (iii) ajoute à cette situation hétérogène

l'amour, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1989, p. 153-171. Mais Vernant soutient, comme d'ailleurs Jean Pépin et Pierre Hadot qu'il cite, une interprétation en bloc de l'éros platonicien, *Banquet* et *Phèdre* confondus, comme Plotin et la postérité néoplatonicienne les ont interprétés, tandis que l'analyse que je propose partant du rôle dévolu à la vision du Beau, tente de montrer une distinction nette de plan entre les deux dialogues sur l'amour. Il y aurait dans ce cas, d'une part l'amour mystique, « dionysiaque », du *Banquet*, mis explicitement sous le signe d'Aphrodite, et de l'autre l'amour « apollonien » du *Phèdre*, situé peut-être sous le signe discret d'Artémis (si la route qui traverse l'Ilissos vers le sanctuaire d'Agra constitue un indice), et dont les effets sur l'âme représenteraient une préparation (sur le modèle d'une « initiation ») à la connaissance de l'âme, à la science des genres de l'être et aux moyens noétiques de la connaissance des principes (préparant donc le *Sophiste* et le *Théétète*).

- 35 L'intérêt n'étant pas focalisé dans ce contexte sur la question immense du statut de l'amour chez Platon, nous ne citons aucune référence sur ce sujet. Toutefois, sur ce dernier point (regard et séduction), voir Platone, *Fedro*, éd. Roberto Velardi, Milan, BUR, 2008 [2006], p. 208, n. 157, et surtout Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin-Poche, 2009 [2002]. Quant au lien entre éros, définition de l'âme, constitution de l'image et détermination du visible par le discours « érotique » de Socrate, voir Alessandro Stavru, *Il potere dell'apparenza. Percorso storico-critico nell'estetica antica*, Naples, Loffredo Editore, 2011 (en part. chap. V "Platone: interiorità ed esteriorità", p. 169-204), avec la lecture duquel nous reconnaissons nombre d'affinités, bien que la vision de l'éros défendue par l'auteur corresponde au modèle traditionnel dominant du *Banquet*.

le partage nécessaire avec le *logos*, la Beauté se déployant, comme ce dernier, en dehors de la pensée abstraactive, séparée.

VOIR LE BEAU

L'arrière-fond mythologique sur lequel se déroule la palinodie de Socrate, comme le dialogue entier d'ailleurs, ne doit pas être ignoré, comme on ne doit pas écarter les accents comiques du jeu dramatique et la mise en scène particulièrement subtile et soignée. Il n'est pas pour autant aisé de saisir qu'en réalité l'ensemble du *Phèdre* traite de la question du Beau, et plus précisément des raisons et des modalités d'en parler avec art, le discours sur le Beau relayant le discours sur l'amour pour constituer ensemble l'unique accès à la manifestation de l'âme. Car du Beau explicitement il est peu question, hormis l'usage des adjectifs *καλόν, καλή, πάγκαλον* dont le langage de Socrate n'est jamais avare. En contrepoint de la Beauté dont se sert Socrate dans la Palinodie pour passer de l'amour à l'âme et du vivant à l'être, le *beau* présent tout au long du *Phèdre* se rend perceptible de manière tacite, discrète, voire indirecte, bien qu'il soit associé à l'ordre sensoriel et qu'il soit donc non seulement visible mais tout autant *palpable, audible, odorant*. Contrairement à la splendeur dont se pare l'évidence frappante et soudaine de la Beauté, le beau singularisé par un aspect ou par un vivant particulier porte en lui non seulement le souvenir nécessairement plus pâle de l'éclat parfait, mais surtout une part conséquente d'ombre associée à chaque expression particulière du Beau, part d'ombre dont le texte se fait également l'écho sans crier gare³⁶. Comment peut-on, en effet, parler du

36 Entre la dimension eschatologique du lieu construit par le Prologue du *Phèdre* et l'évocation eschatologique du trajet de l'âme dans la Palinodie de Socrate, dans le passage qui précède très exactement le propos théorique sur la Beauté rayonnante et sur la vision possible de celle-ci, s'établit me semble-t-il un parallélisme frappant. Le rappel est aussi clair qu'il est discret, car Platon ne le souligne pas par une mise en discussion. Le philosophe le laisse cependant apparaître comme une incontestable dimension du fond de la question de l'âme, de l'amour et du beau dont débattent Socrate et Phèdre en cherchant le meilleur moyen de parler de cette question. C'est cette épaisseur mythologique et eschatologique du fond, sur lequel se déroulent à la fois les discours et la mise en scène du Dialogue, qui

Beau de manière adéquate ? En faisant en sorte que tout ce qui *est vivant* apparaisse comme *beau* en raison et à la faveur de l'immortalité de l'âme. Le Beau surgit ainsi dans l'hypostase corporelle de chaque vivant, et son caractère instantané est en même temps comme une preuve paradoxale de sa transcendance. En d'autres termes, nous pouvons reconnaître le caractère aporétique du Beau en nous tenant aux aguets pour le surprendre quand il se montre là où il est au plus près de la source de sa splendeur, sur le rivage où la vie et la mort œuvrent ensemble au dessein et au destin de l'homme et du monde : la venue et le départ des âmes. Or c'est bien sur le fond mythologique et eschatologique d'un tel « lieu » que se tiennent et discutent Phèdre et Socrate sous le grand platane.

156

Il y a en effet, au début du *Phèdre*, un éloge du *beau* qui passe inaperçu si du moins l'attention du lecteur ne se focalise pas sur le concours rhétorique engagé d'emblée par Socrate pour débouter Lysias du cœur médusé de Phèdre. Plus précisément, deux brefs éloges se font face dans le prologue du texte : l'un tenu par Phèdre³⁷, l'autre par Socrate³⁸. Malgré leur brièveté, ces

permet de garder l'unité du sujet et qui entretient le lien permanent entre l'âme, l'amour et le beau tout au long du *Phèdre*. Et c'est elle aussi qui permet d'enjamber sans heurt le seuil entre la partie performative et la partie analytique du Dialogue, en respectant les lignes d'un enseignement sur la nature du langage – le discours est pareil à un vivant –, alors que la question du lien entre l'âme, l'amour et le beau (trois en un) vise à saisir au plus profond le rapport entre la vie et la mort ou encore entre l'âme et le corps. Parler ainsi, de la vie et de la mort par amour et beau interposés, n'est-il pas un moyen de préparer aussi les modalités de désamorcer le piège parménidien qui est au cœur du *Sophiste* : comment parler de ce qui n'est pas ?

37 Phèdre : « Quel charme, conviens-en, quelle pureté, quelle transparence offrent aux yeux ces filets d'eau, et comme leurs bords se prêtent bien à des amusements de jeunes filles ! (Χαρίεντα γοῦν καὶ καθαρὰ καὶ διαφανῆ τὰ ὕδατια φαίνεται, καὶ ἐπιτήδεια κόραις παίζειν παρ' αὐτά) » (229b8-9 ; trad. Léon Robin).

38 Socrate : « Ah ! par Héra, le bel endroit pour remettre pied à terre (Νῆ τὴν Ἥραν, καλὴ γέ ἡ καταγωγὴ). Ce platane couvre autant d'espace qu'il est élevé (πλάτανος αὕτη μάλ' ἀμφιλαφῆς τε καὶ ὑψηλή). Et ce gattilier (τοῦ τε ἄγνου), qu'il est haut et magnifiquement ombreux (τὸ ὕψος καὶ τὸ σύσκιον πάγκαλον) ! Dans le plein de sa floraison comme il est (ὡς ἀκμὴν ἔχει τῆς ἄνθης), l'endroit n'en peut être davantage embaumé (ὡς ἂν εὐωδέστατον παρέχοι τὸν τόπον) ! Et encore, le charme sans pareil de cette source (πηγῆ

éloges montrent bien deux conceptions opposées concernant ce qui peut constituer une expression en adéquation avec le statut du Beau à l'égard du vivant : selon que le Beau est circonscrit aux capacités mimétiques du langage, ou qu'il est reconnu comme transcendant le *logos* mais accessible puisqu'il est toutefois rendu manifeste grâce aux pouvoirs déictiques et transitifs du langage³⁹. Ces deux brefs éloges éclairent également deux aspects corollaires du sujet : la capacité d'expression qui fait écho à la perception distinctive et la différence d'usage de la rhétorique dans l'approche du Beau. Pure référence « littéraire » pour l'un (Phèdre vante la grâce, la joliesse du lieu), appropriation du plaisir au contact avec les facultés du corps pour l'autre (l'éloge prononcé par Socrate tient en effet davantage du genre *ekphrastique*), les deux approches de la beauté physique ne visent toutefois pas le même objet. Phèdre reste dans le périmètre d'un usage rhétorique des mots, se contentant de la validité des paroles et des figures choisies, tandis que Socrate prend plaisir à s'approprier par les mots les vertus sensibles du lieu précis décrit, en laissant ainsi transparaître la vraie face que révèlent les indices donnés par son énumération précise et imagée. Pour Socrate, l'éloge

χαριεστάτη) qui coule sous le platane (ὕπὸ τῆς πλατάνου ῥεῖ), la fraîcheur de son eau : il suffit de mon pied pour me l'attester (τεκμήρασθαι)! C'est vraisemblablement un sanctuaire des Nymphes et d'Achéloüs, si j'en juge par ces figurines et ces statues (Νυμφῶν τέ τινων καὶ Ἀχελῷου ἱερὸν ἀπὸ τῶν κορῶν τε καὶ ἀγαλμάτων ἔοικεν εἶναι). Et encore, s'il te plaît, le bon air qu'on a ici n'est-il pas enviable et prodigieusement plaisant? Claire mélodie d'été, qui fait écho au chœur des cigales! Mais le raffinement le plus exquis (πάντων δὲ κομψότατον), c'est ce gazon, avec la douceur naturelle de sa pente qui permet, en s'y étendant, d'avoir la tête parfaitement à l'aise (τὴν κεφαλὴν παγκάλως ἔχειν).» (230b2-c5; trad. Léon Robin modifiée).

39 Le *Phèdre* est depuis l'Antiquité perçu aussi comme un dialogue mettant en scène la confrontation entre des « écoles » rhétoriques, en l'occurrence entre celles de Lysias, d'Isocrate et de Platon lui-même. Voir sur cet aspect l'opposition présentée par l'auteur anonyme du traité *Du sublime* (XXXII, 8) entre le style attique, sobre et régulier, de Lysias, et le style inspiré de Platon, avec référence évidente au *Phèdre*. Ici, dans le Prologue, nous avons non seulement deux modèles de description juxtaposés, mais aussi une dénonciation par Socrate du caractère « rustre » des interprétations « rationalistes » des mythes attribuées aux sophistes. Dans les notes de sa traduction du *Phèdre* Roberto Velardi (éd.), *op. cit.*, est particulièrement attentif à ces questions de modèles rhétoriques qui se font face dans le dialogue à la fois par des références explicites et par des usages.

descriptif est en réalité une transgression de la langue en vue de s'approprier l'identité topographique visée, une transgression qui déplace le curseur depuis la beauté visible du lieu extérieur vers ce dont provient la capacité de saisir le Beau à travers cette visibilité, en l'occurrence, vers l'activation du pouvoir déictique et transitif du *logos*. Or cette approche est nécessairement double puisqu'en mettant en scène le lieu et en situation son interlocuteur, elle montre en même temps l'identité de ce lieu au-delà des apparences, tout en indiquant la voie qui mène à cette identité : reconnaître les *topoi* homériques dont le lieu est tissé⁴⁰. Aussi bien Phèdre que Socrate évitent savamment le piège de la visibilité réduite à l'aspect. L'un en fait totale abstraction grâce à la supériorité de la *tekhnè* rhétorique sur la *phusis* ; l'autre conduit l'expérience perceptive directement à la saisie d'une image dont la perfection tient à son caractère double, sensible et intelligible simultanément, et dont le modèle se révèle être une épiphanie du divin, en l'occurrence, une épiphanie du caractère divin de l'âme réalisée par une insertion subtile de la philosophie dans une trame tissée de références mythologiques.

Entre ces deux éloges, l'évocation du « mythogème » d'Orithye et de Borée (229c6 – 230a8) vient à point nommé. Le rôle de cette évocation mythologique est capital puisque c'est elle qui dessine la toile de fond rituelle du dialogue et qui permet en même temps à Socrate de montrer le profil du personnage qu'il incarne dans ce texte et de donner le ton de ce que seront ses interventions discursives à la suite de la lecture par Phèdre du discours de Lysias. La confrontation entre les deux acteurs (s'appelant eux-mêmes plus loin des « comédiens », 236c2-3) commence, elle aussi, à cet endroit. Après leur rencontre fortuite, Phèdre et Socrate font route ensemble grâce à la décision de Socrate de suivre les intentions premières de Phèdre. Mais cette entente apparente ne dure que quelques pas après la sortie d'Athènes, exactement jusqu'à l'évocation du « petit mythe » de la jeune fille au sujet duquel une opposition de fond surgit et commence aussitôt à creuser le sillon qui va séparer deux positions divergentes à l'égard du *logos*, de l'âme et de l'amour.

40 Je reviens *infra*, dans deux chapitres successifs, sur la reconstitution précise du lieu et sur les multiples références littéraires et mythologiques censées éclairer son rôle dans le dialogue.

Contrairement à Phèdre qui pose la question, jugée illégitime dans ce contexte, de la « vérité du mythe » sur les aventures de l'âme vierge et du désir, en l'occurrence l'histoire de la nymphe (la jeune fille) et du vent tempétueux – « crois-tu que ce fabliau est vrai ? » (σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθει ἀληθὲς εἶναι ; 229c5) –, Socrate définit, lui, le rapport qu'il entretient avec le langage et qu'il mettra à l'œuvre par la suite. Ce rapport cherche une identité avec le vivant, non une vérité que pourrait lui révéler comme un secret le *logos*. Il cherche une identité de l'être animé qui se dévoilerait dans l'évidence même de l'apparaître, non qui se cacherait dans celui-ci comme sous des faux-semblants, des masques et des rôles attribués d'office. Comme dans le concours subreptice des deux éloges de la beauté du lieu, Phèdre doute et témoigne en même temps de son émerveillement devant l'in vraisemblable, tandis que Socrate reconstitue l'histoire en la séparant du mythe, puis nomme et décrit avec précision ce qu'il a sous les yeux, tout en s'inscrivant lui-même comme vivant dans le lieu décrit. De l'hétérogénéité des identités doubles, Hippocentaures, Chimère, Gorgones et Pégases, mi-divins mi-vivants mortels, Socrate ne se soucie guère, pas plus que de l'in vraisemblable histoire de rapt d'une jeune fille promise, peut-être, à enfanter elle-même de son union avec Borée des hybrides nouveaux. Ces bizarres créatures (ἀτοπίαι τερατολόγων τινῶν φύσεων, 229c1) – tenant du simulacre ou de la vraisemblance (τὸ εἰκὸς) dont se sert la « sagesse rustique » des sophistes (ἀγροίκῳ τινὶ σοφίᾳ χρώμενος, 229e2-3) pour défendre leur impossible union des genres –, cachent précisément ce qu'un philosophe de la Cité, qui n'est pas un contestataire des dieux tel un Typhon « fumant d'orgueil », voudrait voir de ses yeux en descendant à la source commune d'où jaillissent ensemble les âmes qui viennent au monde et les *logoi* qui les accompagnent et dont l'apprentissage devrait servir aux âmes à se connaître elles-mêmes⁴¹.

Or, à cet endroit du texte, Socrate et Phèdre, qui cheminaient ensemble, se regardent tout d'un coup en chiens de faïence et campent chacun sur sa position à l'égard du *logos* : l'un y voit un récit, l'autre une modalité de saisir la vérité de l'âme ; l'un joue insoucieux le jeu même du mythe et se fait « enlever » à son tour, l'autre prend le mythe pour ce qu'il est, à savoir

41 On reviendra plus longuement sur les détails de tout ce passage.

pour un moyen de rappel, un souvenir adressé à l'âme pour qu'elle agisse en conséquence à l'égard de sa propre nature. Et c'est aussi à cet endroit précis que Socrate et Phèdre arrivent dans le lieu exact qu'ils cherchaient pour écouter en différé la parole de Lysias – hors contexte, bien sûr, et hors présence effective de ce dernier, à moins que la voix émue de Phèdre lisant le texte ne l'ait par instant suscitée, en devenant un *eidôlon* sonore du rhéteur admiré.

En suivant les règles du « style attique » – règles communes au discours et à la composition de traits par lesquels le spectateur athénien est censé reconnaître comme « beau » un objet ou un être apparent –, les deux éloges qui encadrent l'historiette du sacrifice de la jeune fille décrivent les abords d'un petit cours d'eau bordé d'autels, d'arbres et d'arbustes. Tous les deux énumèrent les propriétés du lieu comme s'ils parlaient des qualités d'un discours, non de celles d'un lieu naturel : grâce (*χάρις*), pureté (*καθαρός*), limpidité (*διαφανής*), adéquation entre les moyens et l'objet (*ἐπιτήδειος*), élégance raffinée (*ἀστειός*), ton aimable (*ἀγαπητός*), ensemble bien orné (*κομψός*)⁴². Socrate est cependant le seul qui ne se contente pas de louer en évoquant par des stéréotypes l'effet produit par la perception des aspects, mais qui nomme les choses elles-mêmes, les décrit et conclut son éloge en définissant d'un mot juste la nature essentielle du lieu où le texte de Platon les situe : « ah, par Héra, le bel endroit pour remettre pied à terre » *Νῆ τῆν'Ἡραν, καλὴ γέ ἡ*

42 Sur le caractère « technique » de cette terminologie, voir les précisions de Roberto Velardi (dans l'étude introductive sur *komposos* et dans le texte sur *asteia* et *komposos*, *op. cit.*, p. 18-19 et p. 108-109, n. 14-15), le traducteur étant particulièrement attentif à l'aspect rhétorique du texte. Retenons avec lui qu'il y a là des indications précieuses sur la reprise par Platon d'un vocabulaire rhétorique spécifique utilisé par les orateurs et décrié dans les comédies, vocabulaire que reprendront aussi bien la *Rhétorique* d'Aristote que celle dite « à Alexandre », ainsi que le manuel stylistique de Démétrios (*Du style*). Ajoutons aussi un mot au sujet de l'adéquation, énoncée ici par Phèdre (229b3) avec le terme *epitêdeia*, en l'occurrence l'adéquation du lieu pour abriter le jeu des jeunes filles venues cueillir des fleurs au bord d'une rivière plaisante. Il rappelle le *prepon*, la convenance entre la forme et l'usage qui est l'une des définitions du beau dans *Hippias majeur* (290d4 sq.).

καταγωγῆ (230b2)⁴³ – première occurrence de *kalos*, au féminin, terme censé désigner le sujet du texte, selon la tradition tardive, et qui qualifie ici une action et un lieu spécifique pour celle-ci, en invoquant au passage une déesse tutélaire du lieu et de l'action à venir⁴⁴. Comme dans les textes anciens, homériques, le terme *kalos* est le « signe » annonciateur de la description qui suit et que Socrate présente comme s'il décrivait l'image précise d'un « objet », en l'occurrence, la projection mentale ou la réminiscence d'un lieu mythique dont il *reconnaît* la composition en ayant les éléments *sous ses yeux*. Les deux hommes, une fois sortis d'Athènes, étaient descendus jusque là non sur une route mais dans le lit même de l'Ilissos, les pieds dans l'eau, mimant un voyage initiatique comme celui d'Ulysse, en quelque sorte. Platon suit-il ainsi Homère par des allusions subtiles qui s'enchaînent jusqu'au renversement affirmé au début de la Palinodie ?

Mais en quoi est-il « beau » ce lieu dont à la fois le récit de la mésaventure d'Orithye et certains éléments du décor indiquent qu'il est hors du monde, *atopos*, situé plus précisément aux frontières entre vie et mort, profane et sacré, lois de la Cité et lois de la nature ? Pourquoi est-il « beau » et comment se manifeste sa « beauté » ? Notons que l'exclamation de Socrate, « qu'il est beau, par Héra, cet endroit ! », n'exprime pas

43 Pourquoi Socrate évoque-t-il ici Héra, et non le chien, par exemple, selon son expression la plus courante ? Selon une certaine tradition mythologique, Héra serait la mère, par parthénogénèse, de Typhon, évoqué quelques lignes plus haut, Typhon auquel Socrate ne voudrait pas être identifié par Phèdre. Typhon, le vent de la tempête, est selon Pindare le paradigme de la négation des dieux, or Socrate s'était en quelque sorte réclamé de Pindare dès sa rencontre avec Phèdre (227b9). L'évocation d'Héra pourrait donc s'expliquer contextuellement. Mais il peut y avoir aussi une allusion aux divinités tutélaires du lieu, en complément des allusions aux pratiques culturelles suggérées par l'énumération des éléments formant la configuration du lieu (grotte-chapelle avec statuettes, gattilier, lieu de gué sur le chemin vers le sanctuaire d'Agra). Sur Typhon, voir Roberto Velardi (éd), *op. cit.*, p. 120-121, n. 42. Nous y revenons.

44 On pourrait considérer cette fin de l'éloge que prononce Socrate comme faisant office d'épiclese, laquelle conclut habituellement, selon des règles définies plus tard, un hymne ou un éloge. Pour la fonction de l'épiclese à la fin d'un éloge voir Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993, tome I, p. 417.

l'admiration pour un « coin de nature ». Bien que la postérité s'en soit réclamée dès l'époque hellénistique, ce lieu n'a pas les vertus de ce que sera le *locus amœnus* des Latins, ce lieu naturellement plaisant, *topos* pastoral des poèmes bucoliques. Nous sommes loin, dans ce contexte, de la nature belle et féconde, propice à des jeux galants. Ici *καλή* exprime le frisson, l'effet de surprise, peut-être l'effroi même qui mord l'âme et la réveille. Le mot est d'ailleurs introduit dans la formule d'une invocation divine adressée à Héra, la déesse qui n'est pas choisie pour sa beauté par Pâris mais qui semble emporter les faveurs de Socrate lorsque celui-ci l'invoque dans ce contexte précis. C'est elle donc, Héra, qui indique le caractère *deinotaton* du lieu et la nature de la puissance dont est investie la belle apparence de ce *topos* extraterritorial. Le lieu décrit comporte en effet une configuration naturelle – rocher, source, végétaux – qui rappelle au détail près que ce même type de configuration apparaît chez Homère (*Odyssée*, V, 60-74, par exemple, lieu où Ulysse rencontre Calypso) et qu'il est donc « investi » d'un pouvoir déictique : en montrant quelque chose il signifie, met en lien cette chose avec ce qui la détermine comme telle et la fait exister *hic & nunc*. Or dans le *Phèdre* la beauté évoquée sous l'évidence frappante des apparences d'un lieu rappelant un *topos* propre à la tradition épique (Homère), produit un effet *deinotaton*, une manifestation sous le signe de l'effroi (*thauma*), comme si on se trouvait en présence d'un dieu ou que l'on percevait à travers le souvenir des héros d'autrefois les rivages de l'au-delà. Donner le nom de la beauté à ce lieu n'exprime donc pas le plaisir d'avoir trouvé le lieu recherché, un lieu *adéquat* à la cueillette des fleurs par des jeunes filles ou à la lecture détendue d'un texte par deux intellectuels citadins, mais atteste la reconnaissance, la remémoration, l'anamnèse qui se produit instantanément lorsque le langage dévoile la juxtaposition du phénoménal et du transcendant, la superposition du mortel et du divin circonscrite à un lieu précis, à la fois immanent à la saisie et immémorial.

Dépeint sans en nommer les couleurs et loué comme ombreux, ce lieu présente, *par Héra !*, le danger qui incombe à celui qui s'y aventure : être aveugle au Beau, comme être dans l'oubli, ou bien reconnaître le Beau en l'affirmant comme certain et divin en même temps, sachant ainsi que la beauté d'un lieu attire mais peut tuer en même temps. La beauté est donc à la fois sensible et transcendante, semblable à une manifestation

immanente du divin, beau et troublant à la fois⁴⁵. De toute évidence, il ne s'agit pas d'un lieu du plaisir immédiat, comme le *locus amœnus* dont le « cadre naturel » sert à la scénographie pendant que les personnages de la scène s'emploient à soulever les voiles sous lesquels cette même nature cache le secret des aspects souriants qui s'y déploient. Dans le *Phèdre* l'éloge de la beauté du lieu naturel, ponctué par l'évocation des divinités et du mythe du lieu, a pour vocation d'induire l'inquiétude, le désir de connaître le « vrai » et l'inspiration (l'enlèvement) qui vont nourrir ensemble la Palinodie de Socrate. En réalité, l'évocation du va-et-vient des âmes entre le monde immanent et le monde supra-céleste, de même que le rôle ambivalent de l'amour mortel et immortel, semblable à l'âme dont il est la manifestation – amour présenté plus loin sous le jeu des mots Ἔρωτα-Πτέρωτα (252b8-9), amour ailé, *ici et là* –, sont déjà à l'œuvre dans le Prologue, inscrits dans la topographie et préfigurés par le dialogue qui s'amorce à cet endroit.

Phèdre décrit les abords fleuris de l'Ilissos par des propriétés « substantivées » qui ne tiennent que dans les mots recherchés qu'il

45 Un peu plus loin, en plein milieu de son premier discours, Socrate, la tête encore sous le voile, confirme la nature divine du lieu, en la mettant explicitement en rapport avec le thème et le genre de son discours : « Écoute maintenant en silence ! Car ce lieu semble bien avoir quelque chose de divin (Σιγῇ τοίνυν μου ἄκουε. Τῷ ὄντι γὰρ θεῖος ἔοικεν ὁ τόπος εἶναι ὥστε). Et si en continuant, mon discours te paraîtra inspiré par les Nymphes (νυμφόληπτος), ne t'en étonne pas (μὴ θαυμάσης). Maintenant les paroles prononcées ne seront pas loin d'être dithyrambiques (διθυράμβων φθέγγομαι). » (238c9-d3, je retraduis). L'exhortation au silence, l'état d'étonnement ou de surprise et la profération appuyée de paroles inspirées à caractère dithyrambique, évoquent bien le cadre et le rituel d'une épreuve initiatique. Une forme ritualisée de la parole est censée être la seule qui convient au sujet abordé. Cette expérience immédiate d'*emportement* aveugle serait « dionysiaque », selon le premier discours de Socrate (la tête recouverte), en réponse à celui de Lysias lu par Phèdre ; le confirme la nature « dithyrambique » des paroles prononcées « maintenant » par Socrate. Le second discours de Socrate, en revanche, proféré toujours sous le signe de l'inspiration mais à découvert, *en voyant* les choses et non pas *en aveugle*, prendra une autre voie et une autre divinité (Apollon, peut-être) comme figure tutélaire. Mais les images que voit alors Socrate ne proviennent pas pour autant des choses visibles d'emblée.

prononce comme s'il avait appris par cœur une leçon de description applicable en toute circonstance de près ou de loin semblable⁴⁶. Pour Phèdre ce *χωρίον*, ce lieu n'a pas d'existence véritable ; plus précisément, c'est un « lieu verbal » qui n'a pas plus d'existence qu'un décor dont il ne saisit ni l'importance ni les significations. Socrate, en revanche, s'emploie à nommer précisément les choses qui le composent. Et lorsqu'il les nomme, ce ne sont pas seulement les choses elles-mêmes qui surgissent de ses paroles – un platane parfait comme un carré puisqu' aussi haut que large, un gattilier odorant puisque dans l'acmé de sa floraison, une grotte d'où jaillit une source et où sont posées en offrande des statuettes, de l'herbe fraîche sur une pente douce⁴⁷ –, mais ce sont en même temps les *topoi* homériques qui apparaissent ainsi, ravivant la mémoire et donnant sens à ce qui est vu (nous y reviendrons). Cependant, son discours ne vise ni l'identité immanente ni la référence épique et mythologique dont il avait refusé quelques instants auparavant l'interprétation. L'évocation successive des dimensions (hauteur et largeur), de l'ombre portée, du parfum, de la fraîcheur de l'onde et de l'herbe, du goût du bon air et du chant des cigales décline l'ensemble des cinq facultés sensibles du vivant impliquées toutes dans l'acte qui se prépare : en l'occurrence, la métamorphose de l'âme par la naissance dans un corps ou par la séparation du corps. C'est Socrate lui-même qui prépare ainsi, *éveille* si l'on peut dire, les sens, met en acte les facultés perceptives à partir desquelles l'âme commence son parcours une fois qu'elle se trouve animer un corps dans sa singularité en même temps que dans son rapport au tout, à l'ensemble du vivant.

Pour Phèdre l'éloge est donc un genre rhétorique dont le but est suspendu au jeu des figures : juxtaposition d'arguments, contradictions apparentes résolues par des réfutations et des renversements appuyés ici par des interprétations de mythes ; un jeu plaisant et gratuit qui dispense d'aller voir ce qui se passe sur le terrain. Pour Socrate, en revanche, qui cherche la coïncidence, l'identité parfaite du singulier, avant d'atteindre la connaissance des formes idéales et universelles, l'éloge est le moyen de reconnaître (et au besoin de produire) la nature même de ce dont il fait

46 Passage cité *supra*, note 37, p. 156.

47 Voir le passage cité *supra*, note 38, p. 156.

l'éloge et dont il donne au demeurant la description précise : ici, un lieu sacré (Νυμφῶν καὶ Ἀχελῷου ἱερὸν), dont Socrate, agissant en « étranger » (ξένος, οὐκ ἐπιχώριος, ἀτοπώτατος, 230c5-9), se fait fort d'emprunter les pouvoirs grâce aux capacités déictiques et mimétiques du *logos* qu'il fait sien au même moment où il s'approprie littéralement le lieu en s'y couchant sur l'herbe molle (230e2-3).

Socrate produit ainsi un effet de visibilité pure, une visibilité qui crée l'illusion d'une réalité immanente, mais une réalité qui n'a pour elle qu'une seule épaisseur : la référence homérique, une référence qui révèle ici la dimension d'ordre eschatologique de cette réalité. Comme si la seule dimension vraie de la réalité dans laquelle devait être situé le sujet abordé – la réalité de l'âme à partir de ses actes, l'amour et la connaissance du Beau – était cette dimension-là, et que la parole, confrontée à la nature essentielle d'un tel sujet, se voyait assigner d'emblée l'obligation de recourir au discours mythologique, ou du moins aux genres qui incombent au langage théologique : récit, poème et prière. Ainsi l'éloge, et donc la *mimêsis* ou la vraisemblance de la beauté du lieu que Socrate produit de la sorte, ne provient pas d'un ajustement raffiné de paroles, comme dans l'éloge de Phèdre, mais est entretissé de « citations » pour montrer qu'il ne venait pas de l'orateur, bien que ce soit lui qui ait rendu audible et visible sa perception. Socrate rapporte, comme toujours, une parole d'autrui ou venue d'ailleurs, et renvoie, en échange, celui qui l'écoute ailleurs ou vers autrui. Mais ce faisant, il joue le rôle exact que doivent jouer le langage et son acteur. Le langage roule, va et vient, mais ne porte, ne touche, n'agit que sous la contrainte d'une double condition : qu'il soit re-sémantisé à chaque usage, adapté en temps, lieu et but précis ; qu'il comporte en outre une direction, une vectorialité qui transperce l'équivocité quasi naturelle du *logos* et qui assure le pouvoir des mots contre l'absence de retrait, ou pire, contre le danger de la fascination mortifère pour l'esprit.

Socrate crée ici même cette évidence étonnante du Beau que Phèdre, épris de l'élégance des mots, ne voit pas, comme s'il n'avait pas en même temps ses yeux avec lui. Socrate montre ainsi, par avance, la nature en acte de la Beauté dont il esquissera dans la Palinodie le principe et les conditions de visibilité, or cette évidence du Beau, devenu visible sans que l'on sache *a priori* ni quelle serait sa nature ni pourquoi elle apparaît, permet à l'âme

capable de se ressouvenir non seulement de commencer à percevoir les ressemblances et les distinctions, voire d'acquérir la perception précise, distinctive (*διαισθάνομαι*)⁴⁸, mais aussi de se laisser séduire et comme « ensemencer » par le *logos*. Autrement dit, l'âme est capable de produire ou d'engendrer elle-même le Beau par le discours, témoignant ainsi de la saisie des belles choses. Mais elle devrait, de ce même pas, révéler aussi sa nature et finir par se confondre elle-même avec le Beau, une fois que, le frisson de la saisie du Beau l'ayant atteinte, le *logos* aura commencé à s'accroître en elle de lui-même et à jaillir en de belles paroles, justes et savantes. Tout en matière de Beau est présenté dans ce contexte comme une affaire de paroles qui arrivent ou non à traduire ce qui se donne à voir si, et seulement si, l'origine de ces paroles n'est pas exclusivement dans celui qui les dit mais bien là où l'âme elle-même vient à la naissance et se manifeste dans et par l'amour. C'est bien à cette seule condition que la parole est « vraie », dès lors qu'elle laisse l'âme se montrer à travers elle et que celle-ci s'appuie à son tour sur le *logos*, étant ainsi capable de raviver en elle le souvenir de ce qu'elle a en elle-même et de ce qu'est sa nature. Elle voit alors dans les choses ici-bas un reflet de la Beauté dont elle a eu connaissance dans son périple supra-céleste et prend ainsi, simultanément, connaissance (et conscience) d'elle-même. Mais elle ne voit les belles choses que dans la mesure où elle arrive par l'émotion à se « ranimer », en faisant remonter en elle la connaissance de la Beauté propre à la nature même de l'âme. C'est parce qu'elle a en elle le Beau, ou du moins un reflet, qu'elle est donc capable de voir les belles choses ; la preuve en est donnée à travers la possibilité de témoigner dans/par le miroir du discours. La condition

48 Voir plus haut le passage cité de la Palinodie (250a-b). Les âmes les meilleures arrivent à saisir le Beau dans les choses ici-bas ; cependant, éprises de ce qu'elles saisissent ainsi, elles ne sont pas toutes capables d'accès à la nature des émotions suscitées par la perception des ressemblances (*homoiômata*) de la Beauté dans les belles choses d'ici-bas, n'étant pas toutes capables de se connaître elles-mêmes. « Quant à la nature de ce qu'elles éprouvent (*δ' ἔστι τὸ πάθος*), elles ne se rendent pas compte (*ἄγνοοῦσι*), faute de pouvoir s'analyser (*διαισθάνεσθαι*) comme il faut. » Notons que le terme *ἄγνοοῦσι*, désignant l'ignorance du principe dont procèdent les belles choses que les âmes saisissent, rappelle le nom du gatillier (*agnus*) à côté duquel Socrate et Phèdre sont assis. Nous reviendrons sur ce dernier détail.

d'*estrangement* propre au discours sur le Beau s'appuie sur la possibilité de l'âme de répondre à son tour en donnant vie au discours amoureux. La discussion sur la dialectique (dans la dernière partie du *Phèdre*) est ainsi précédée par cette mise à l'épreuve du langage comme expression de l'âme selon leurs conditions communes de réciprocité et de réflexivité.

Socrate applique-t-il dans ces conditions, sur Phèdre, la leçon de Diotime présentée dans le *Banquet* ? Procède-t-il à une déduction de l'existence du Beau à partir des belles choses rencontrées : les corps jeunes, les objets bien fabriqués, les vertus et les *logoi* instruits ? Rien n'est moins sûr, ou plutôt le contraire paraît plus évident. La Beauté, seule Forme qui se voit, et le beau qui révèle, paradoxe suprême que seul le langage mythologique et poétique autorise, la divinité d'un visage aussi périssable que son éclat est soudain et aveuglant, ou la grâce pérennisée d'un instant qui caractérise la jeunesse d'un corps avant que le désir ne l'emporte et ne le fasse s'écraser du haut d'un rocher, ne jouent pas dans le *Phèdre* le même rôle initiatique que dans le *Banquet*. Comme dans le cas du *Phédon*, c'est l'actualisation simultanée de l'âme individuelle, de l'accès au Beau en soi et du *logos* amoureux et savant à la fois qui constitue le véritable sujet du *Phèdre*. Or la manifestation de l'âme ne devient possible qu'en la mettant en regard avec le divin et avec la mort de ce qui est mortel dans l'homme.

Si le lien avec le *Banquet* s'avère être celui d'une proximité trompeuse et d'une rupture à peine dissimulée par le parallélisme de certains propos, ou s'avère du moins être celui d'un décalage volontaire de la thématique du Beau et de l'amour sur le terrain d'une recherche visant la possibilité de parler de l'âme à travers le vivant doué de *logos*, en revanche, la communauté de perspective eschatologique entre le *Phèdre* et le *Phédon* à la fois sur le sujet abordé (l'âme) et concernant le genre du texte, le genre « éthique » (traditionnellement assigné à ces deux derniers textes cités), apparaît comme la relation la plus tenace, peut-être, que tisse le dialogue déroulé au bord de l'Ilissos à l'intérieur de l'œuvre platonicienne. Mais il y a aussi d'autres liens qui semblent se dessiner avec les thèses que Platon défend d'une part dans le *Timée* (sur la nature et les genres d'âme), et de l'autre dans le *Sophiste* et dans le *Théétète*, comme si le *Phèdre*, dialogue solaire et initiatique, faisait du Beau, de l'âme et de l'amour, les conditions

préparatoires d'une pensée juste au sujet des principes et du choix d'un langage approprié au débat sur l'être et sur les moyens requis pour acquérir une science des réalités ontiques.

LE POUVOIR MORTIFÈRE. LE BEAU SELON PLOTIN

168 En présentant sa leçon sur le Beau (Περὶ τοῦ καλοῦ, *Ennéade* I, VI [T.1]), Plotin écrit avec les mêmes éléments son propre « *Phèdre* ». On y retrouve la vision des yeux et celle de l'intellect (ὄψιν et ἰδεῖν, εἶδω), le refus du regard (μὴ βλέπειν), l'intérieur troublant des lieux sacrés (ἐν ἁγίοις ἱεροῖς), les beautés corporelles éclatantes (ἀγλαίας σωμάτων), les différentes sortes d'images (εἰκόνης, εἰδώλα), les traces des pas (ἵχνη) et les ombres (σκιαί), l'eau réfléchissant comme une belle image le visage d'un homme (οἷα εἰδώλου καλοῦ ἐφ' ὕδατος) et le flot profond et mortifère (εἰς τὸ κάτω τοῦ ρεύματος) qui l'engloutit comme il avait englouti la jeune Orithye, avant qu'elle (son âme) ne soit enlevée par Borée. De même, l'attelage (ἵππων ὄχημα) et le lieu invisible des âmes (ἐν ἄδου), Ulysse et ses rencontres funestes et amoureuses (Circé, Calypso), les mythes eschatologiques, et celui de Narcisse de surcroît, que Plotin introduit subrepticement dans le paysage sous couvert de cet « homme qui voulut saisir sa belle image portée sur les eaux (ainsi qu'un mythe l'indique... ὡς πού τις μῦθος) et qui est devenu invisible (ἀφανῆς ἐγένετο) »⁴⁹. Mais, à force de vouloir en saisir l'image, tel Narcisse, le rapport de Plotin au *Phèdre* de Platon devient lui aussi plus obscur. Tout y est, certes en concentré, sauf la thèse maîtresse. Plotin parle en son nom et intègre la scénographie du *Phèdre* comme une « citation » à l'appui de sa propre philosophie : πατρις δὴ ἡμῖν, « notre patrie » (I, VI, 8, 21). L'imitation du genre n'est qu'un argument *pro domo*, aussitôt enseveli par les autres références aux textes platoniciens, et surtout par son propre discours au sujet du Beau et de la beauté.

Plotin tient à son tour un discours persuasif, rhétorique. Il faut non seulement oublier l'attelage ou le navire (les métaphores respectivement platonicienne et homérique du véhicule de l'âme), mais cesser

49 *Ennéade* I, VI, 8, 1-20 et 24 (trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres/Poche, 1997, suivie partiellement).

complètement de regarder (μὴ βλέπειν), et, en fermant les yeux tel un initié (ἀλλ' οἷον μύσαντα ὄψιν), ne plus penser que l'on change le semblable par le semblable en allant d'ici là-bas (ἐπὶ γῆν ἄλλην ἀπ' ἄλλης), mais changer de point de vue radicalement et pour de bon⁵⁰. Endormir les sens extérieurs pour réveiller le regard intérieur (ἢ ἔνδον βλέπει, 9, 1). Une fois réveillé, ce regard, cette faculté visuelle nouvelle arrivera peu à peu à voir les choses brillantes (τὰ λαμπρὰ δύνανται βλέπειν), à condition de subir une initiation semblable à celle indiquée par Diotime, la prêtresse étrangère, une sorte d'apprentissage qui n'est d'ailleurs pas différent de la pédagogie appliquée au prisonnier libéré de la caverne (*République* VII), sauf qu'il n'y pas de retour possible, ou, plus précisément, que le retour n'apparaît pas comme nécessaire au philosophe Plotin.

Il faut accoutumer l'âme elle-même (τὴν ψυχὴν αὐτὴν πρῶτον) à voir d'abord les belles occupations (τὰ καλὰ βλέπειν ἐπιτηδεύματα), puis les belles œuvres (εἶτα ἔργα καλά), non pas comme celles que les arts exécutent (οὐχ ὅσα αἱ τέχναι ἐργάζονται), mais comme celle des hommes dits de bien (ἀλλ' ὅσα οἱ ἄνδρες οἱ λεγόμενοι ἀγαθοί). Puis il faut voir (ιδεῖ) l'âme de ceux qui accomplissent de belles œuvres (τὰ καλά ἐργαζομένον). Comment peut-on voir cette beauté de l'âme bonne (Πῶς ἂν οὖν ἴδοις ψυχὴν ἀγαθὴν οἷον τὸ κάλλος ἔχει;) ? Remonte en toi-même et regarde (Ἄναγε⁵¹ ἐπὶ σαυτὸν καὶ ιδεῖ) : si tu ne vois pas le beau en toi (κἂν μήπω σαυτὸν ἴδῃς καλόν), fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle (οἷα ποιητὴς ἀγάλματος ὃ δεῖ καλὸν γενέσθαι) ; il enlève une partie, il gratte, il polit, il nettoie afin de rendre [« l'objet »] pur (τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν), jusqu'à ce qu'il montre (ἔδειξε) le beau dans le visage sculpté (ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον)⁵² ; comme lui, enlève le superflu,

50 Enn. I, VI, 8, 23-26.

51 Comment ne pas remarquer le processus parfaitement inverse que présente ici Plotin par rapport à Platon dans le *Phèdre*? Le terme ἀνάγω, monter soit pour prendre la mer soit pour se diriger vers l'intérieur des terres, est l'opposé exact de la καταγωγή effectuée par Socrate et par Phèdre, la descente, l'abordage sur une rive sur laquelle on fait halte, comme Ulysse, le temps d'accomplir quelques actions (pillage, meurtre, séduction, repas).

52 Ce vocabulaire est commun à la fois à l'initiation à la rhétorique et à la νόησις (du bon usage du langage et du processus de la connaissance):

redresse ce qui est oblique (σκολιά – tortueux, détourné, indirect⁵³), nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant (σκοτεινά/λαμπρά), et ne cesse pas de sculpter ta propre statue (τὸ σὸν ἄγαλμα), jusqu'à ce que l'éclat divin de la vertu se manifeste (ἕως ἂν ἐκλάμψη σοι τῆς ἀρετῆς ἢ θεοειδῆς ἀγλαία), jusqu'à ce que tu voies la tempérance (ἰδῆς σωφροσύνην) siégeant sur un trône sacré⁵⁴.

Cette négation du visible immanent et cette fermeture de la perception distinctive au profit d'une vision qui recrée tout de toutes pièces, à l'intérieur d'un « soi-même » transformé en statue-miroir-poli(e) pour la saisie d'un reflet ou d'un éclat étranger à l'identité propre – éclat de la forme divine (θεοειδῆς ἀγλαία) résultant d'une séparation de tout ce qui en serait différent –, va exactement à l'opposé de ce que Platon fait dire à Socrate au sujet de l'âme, de l'amour et du Beau dans le *Phèdre*. Un tout autre

170

ἀφαιρεῖ, ἀπέξεσε, λείων, καθαρόν (séparation-abstraction, excision, polissage pour faire briller, pureté-propreté), puis ἐπίδειξις (monstration-démonstration) du visage sculpté (ἀγάλματι πρόσωπον), présentation d'une visibilité produite, d'une beauté artificielle, semblable à celle d'un masque qui offre l'expression la plus idoine à la signification voulue. Ce lexique insiste sur l'exclusion, le détachement, l'enlèvement du superflu. S'il prend modèle sur le travail de dégrossir un bloc de pierre pour retrouver en lui la statue « cachée », *i.e.* la forme idéale, en revanche l'absence de tout modelage par ajouts de matière et/ou de couleurs montre qu'il s'agit d'un lexique purement analogique, voire théorique en ce qui concerne la statuaire, et qu'il est plutôt question d'associer le travail des images à l'expérience noétique que d'associer cette dernière à un travail de sculpteur. Voir l'analyse et l'interprétation de ce passage dans l'article d'Annick Charles-Saget « Le double sens de la *tekhne* chez Plotin », *Oriens-Occidens*, t. 5, 2004 (p. 3-21). Cette ambiguïté du lexique, plus frappante peut-être dans ce passage mais relativement courante chez Plotin, rend le discours capable de défendre plusieurs positions, et même des positions contradictoires, comme dans un discours de sophiste ou d'orateur politique qui joue précisément sur des équivoques de ce genre.

53 Ici aussi Plotin s'inscrit dans le mouvement contraire à celui que prône Socrate dans le *Phèdre* en suggérant une démarche indirecte s'appuyant sur l'usage des images, des imitations et des représentations, et en faisant appel à des mythes traditionnels ou inventés *ad hoc*, mythes que Socrate et Phèdre à tour de rôle appellent des « détours égyptiens ».

54 *Ennéade* I, VI, 9, 2-15, trad. Émile Bréhier modifiée.

paradigme pour l'âme réclame nécessairement une autre compréhension de l'amour et un autre accès au Beau. Le lien même en est transformé. Plotin demande au disciple de se couper du monde, de fermer les yeux et de « rêver » à une sorte d'union avec lui-même, ou plus précisément avec ce qu'il deviendrait lui-même en sculptant sa « statue intérieure » de telle sorte que celle-ci corresponde à un portrait « artificiel » ; qu'il devienne, autrement dit, une œuvre pourvue d'une beauté conforme à des principes communs avec ceux de la construction parfaite d'un discours ou d'un ouvrage d'art rejoignant les règles du processus cognitif lui-même. Une fois saisie, cette Beauté serait la seule appropriée pour garantir le succès de l'union avec soi-même, la réalisation de cette autorévélation engendrée sous la seule condition d'une transformation radicale de soi-même. Le *soi* rejoint alors l'*autre* (à ce titre, divin) dans et par la perfection qu'il obtient.

La synthèse de ce chapitre est certes réductrice dans ce contexte, jusqu'à en faire la description caricaturale d'un Narcisse philosophe idéal, bien que Plotin ne se prête guère à l'ironie et ne déclare jamais, comme Platon dans le *Phèdre*, mettre en scène des comédiens. Mais si l'on suit le texte à la lettre, le résultat n'est pas différent de celui que produit une mimétique de la conversion (autosuggestive) d'un myste :

Es-tu devenu cela et te vois-tu ainsi (Εἰ γέγονας τοῦτο καὶ εἶδες αὐτὸ) ? T'engendres-tu alors toi-même de manière transparente (καὶ σαυτῷ καθαρῶς συνεγένου), sans qu'une altérité se soit mélangée à toi-même dans cette unification (οὐδὲ σὺν αὐτῷ ἄλλο τι ἐντὸς μεμιγμένον ἔχων) ? Es-tu tout entier une [seule] lumière véritable (ἀλλ' ὅλος αὐτὸς φῶς ἀληθινὸν μόνον), [...] Te vois-tu toi-même ayant atteint cet état (εἰ τοῦτο γενόμενον σαυτὸν ἴδοις) ? Tu es alors devenu une vision (ὄψις ἤδη γενόμενος) ; aie confiance en toi (θαροσῆσας περὶ σαυτῷ) ; même en restant ici (ἐνταῦθα ἤδη), tu as monté (ἀναβεβηκῶς) ; et tu n'as plus besoin de guide ; fixe ton regard et vois (μηκέτι τοῦ δεικνύντος δεηθεὶς ἀτενίσας ἰδέ). Car c'est l'œil seul qui regarde la grande beauté (οὗτος γὰρ μόνος ὁ ὀφθαλμὸς τὸ μέγα κάλλος βλέπει)⁵⁵.

55 *Enn.* I, VI, 9, 16-25, trad. Émile Bréhier modifiée. Remarquons au demeurant deux distinctions de taille entre la position de Platon et celle de Plotin dans ce rituel initiatique censé révéler l'âme et, chez Plotin, l'identité avec soi. La première concerne le rôle et le statut de l'altérité : celle-ci est

Dans la juxtaposition de ces deux approches de la Beauté idéale, celle de Platon et celle de Plotin (bien que pour s'assurer de sa pertinence il eût fallu étendre l'analyse comparative aux autres textes que l'un et l'autre consacrent à ce sujet), le plus frappant n'est pas de constater le retournement spectaculaire du paradigme du Beau platonicien. Ni de remarquer qu'au fond la description mystagogique plotinienne correspond plutôt au processus initiatique du *Banquet* ou à la propédeutique développée dans la *République*, et qu'à la limite elle conviendrait plus à l'idéal incarné par Phèdre lui-même dans sa fascination pour les belles paroles qu'à l'image de l'âme que présente un Socrate *psychagogue*, et psychopompe aussi, dans le dialogue déroulé au bord de l'Ilissos. Le plus frappant est de réaliser que Plotin écarte la perspective ouverte dans le *Phèdre* comme pour rendre Platon plus fidèle à lui-même, en récupérant l'intégrité d'un principe considéré comme l'un des piliers du platonisme : le principe de la ressemblance (*homoiôsis*), principe mis à mal par la description socratique d'une visibilité immanente de la Beauté. Bien que citant des *topoi* du *Phèdre*, Plotin ne lit pas le Dialogue de Platon mais donne voix à sa propre conception du *platonisme*. On comprend dès lors que l'idéal d'unification avec soi correspond chez Plotin à une forme nécessaire d'aliénation qui s'inscrit dans la tradition péremptoire de la similitude signalant une ontologie bipolaire, déterminante pour tout le platonisme antérieur et postérieur à Plotin, une ontologie bâtie sur l'opposition entre le monde sensible et celui des idées et des formes parfaites, accessibles à l'intellect seul⁵⁶. L'œil intérieur, unique, contemplant la

requis pour Platon, chez qui c'est par l'altérité que se révèle la nature à jamais « étrangère » de l'âme, immortelle et divine en elle-même, tandis que Plotin refuse toute immixtion d'une altérité dans le processus d'auto-appropriation et d'autorévélation de l'âme. La seconde distinction concerne la présentation du processus sous le mode d'un rite initiatique. Pour Plotin il s'agit d'une initiation véritable, de l'ordre d'un mystère, tandis que Platon mime dans le *Phèdre* un rituel initiatique non pour « l'accomplir » mais pour en déplacer le sens et faire de la philosophie le véritable lieu, mode et but d'un processus auquel l'humain doit se soumettre pour être « initié » et acquérir ainsi la science de tout et de lui-même.

56 Le lecteur aura compris que nous n'entendons pas consacrer ici une analyse parallèle à la question du beau ou à la difficile question de l'âme dans la pensée de Plotin, mais que nous tenons simplement à signaler le mode

statue « artificielle » qui a pris place dans l'identité d'un être avec lui-même, se rend semblable tout au long de cette contemplation à cet objet précis de la vision, objet qui n'est autre que l'être lui-même transformé en « objet » de contemplation, telle la statue d'un dieu. En reprenant certains éléments de la définition du *noûs* sur laquelle Platon clôt le *Timée* (90a-d), notamment le principe unificateur de la similitude homotétique, assorti au rôle doxologique et initiateur qui incombe à la présence dans l'intellect d'un *daimôn* à la fois divin et personnel⁵⁷, Plotin présente ici non une description des facultés en acte de l'âme, mais la théorie de l'intellect initié comme une nécessaire séparation radicale de l'exercice visuel en vue d'une remontée vers l'identité de l'intellect avec lui-même (ὄρων πρὸς τὸ ὀρώμενον συγγενές καὶ ὅμοιον ποιησάμενον δεῖ ἐπιβάλλειν τῇ θεῇ)⁵⁸. Et si cet être qui cherche la perfection contemple le soleil, il

opérateur par lequel les « platoniciens » prennent appui sur les Dialogues et se présentent comme « fidèles » à Platon, tout en défendant leurs propres théories de l'âme, du beau et du *logos*. Au moins deux « tournants » sont à l'origine de cette transformation du *Platon* des Dialogues en *platonisme*: les efforts successifs de classement des Dialogues et de systémativité conséquente des thèmes, genres et théories, d'une part, et le « tournant théologique », d'autre part. Aussi bien les premières tentatives de structuration de l'œuvre, que la transformation de la pensée du Maître de l'Académie en doctrine, sont décelables dès la première génération des disciples, mais la véritable « révolution théologique » opérée au nom du *platonisme* n'a en réalité vu le jour que quelques siècles plus tard. Philon d'Alexandrie et Numénius en sont peut-être les premiers témoins, et la métaphysique de Plotin en est l'héritière.

57 Sur cette partie finale du *Timée* au sujet de l'intellect, ainsi que sur son héritage d'une part chez Aristote (*Métaphysique*, Lambda 7 et 9) et d'autre part dans la tradition platonicienne, notamment chez Philon d'Alexandrie et chez Plotin, voir Anca Vasiliu, *Penser Dieu. Noétique et métaphysique dans l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, 2018 (Introduction, Chap. I et Chap. IV).

58 *Enn.* I, VI [T.1], 9, 29: « Car il faut que l'œil se rende pareil et semblable à l'objet vu pour s'appliquer à le contempler. » Plotin emprunte ici, comme ailleurs (dans *Enn.* III, VIII [T.30]), 3, 17-22 et 5, 25-37 par exemple, au sujet de la contemplation), les mots mêmes de Platon dans le *Timée* sur le principe de la ressemblance structurelle (*homoïōsis*) qui est une puissance et qui s'actualise par la mise en œuvre des capacités noétiques de l'homme, le *noûs* ayant une nature ou une *ousia* divine: « que celui qui contemple se rende semblable à l'objet de sa contemplation, en conformité avec la nature originelle (τῷ κατανοουμένῳ τὸ κατανοοῦν ἑξομοίωσαι κατὰ τὴν

prend alors la forme parfaite du soleil (ἥλιον ἡλιοειδής), sinon il ne pourrait pas voir le soleil. De même en ce qui concerne le Beau, sauf que l'œil est ici remplacé par l'âme. Si elle voit le Beau l'âme devient belle (καλή)⁵⁹ comme si, ne l'étant pas structurellement, elle devait nécessairement subir elle-même une aliénation et une initiation. La science de l'âme ne s'exerce plus à travers le *logos* et la mémoire, c'est-à-dire à travers ses facultés qui la rendent capable d'exprimer la visibilité reconnue soudainement du Beau, mais se plie aux exigences d'une initiation qui la rend muette et aveugle afin de passer outre sa propre nature et rejoindre un principe situé au-delà de son essence, en l'occurrence, l'Intellect, lequel doit à son tour rejoindre l'Un. Dans ce processus *anagogique*, le *logos* ne joue plus son rôle *psychagogique* que Platon lui avait assigné dans le *Phèdre* ; il ne joue, à vrai dire, plus aucun rôle.

La ressemblance sur laquelle Plotin fonde ce processus passe nécessairement par une forme affirmée de parenté, mais pour se muer à terme en identification avec l'objet visé et produire une désappropriation de l'être et une unification de l'identité propre avec cette unicité immuable puisque parfaite, censée rejoindre dans sa perfection le principe universel et s'identifier encore à l'Un, au-delà du principe universel. Plotin emprunte à Platon le processus de la reconnaissance par la similitude homotétique. Ce processus, qui ouvre l'accès à la connaissance des Formes, est maintes fois formulé par Platon, principalement dans la *République* et dans le *Parménide*, mais aussi, de manière synthétique, dans la « digression philosophique » de la *Lettre VII*, véritable résumé (authentique ou apocryphe) des principes de son art et de son *credo* philosophico-politique. Sauf que Plotin applique ce principe aussi au Beau, et même au Beau prioritairement pour en faire la clef de voûte d'un processus initiatique, en occultant le désaccord profond qui apparaît sur ce point précis avec le

ἀρχαίαν φύσιν) et que, s'étant ainsi rendu pareil à elle (ὁμοίωσαντα), il atteigne pour le présent et pour l'avenir, l'achèvement parfait de la vie que les Dieux ont proposée aux hommes.» (*Timée* god3-7). Mais Plotin pouvait se réclamer aussi bien du *Parménide* et non seulement du *Timée* sur ce rôle que Platon assigne au principe structurel de la ressemblance.

texte que Platon lui-même avait consacré à ce sujet. Pourquoi déroge-t-il ainsi à la leçon sur le Beau que présente Socrate dans la *Palinodie* ?

Le Beau dans le *Phèdre* se laisse voir grâce à une approche discursive adéquate de ce que manifeste le vivant : l'apparent dans son extériorité, dans son altérité sensible, se signalant au sein de la *phusis* mortelle et perpétuelle en même temps. Le *logos* dévoile la *phusis* qui à la fois se cache sous ses aspects immanents et se présente comme « divine » en agissant par la puissance de ses éléments, ici l'air et l'eau en particulier, sous la présence du vent, de la brise, de la rivière et de la source, avec leurs divinités tutélaires visibles à travers leurs effigies ou par l'évocation de leurs noms et de leurs récits. Cependant, bien que partagée avec l'évidence éclatante de la Beauté elle-même, la visibilité du Beau manifestée par le vivant au sein de la *phusis* ne se présente comme proprement accessible à la vision et reconnaissable comme telle que dans la mesure où elle est révélée par le langage. C'est celui-ci qui doit donner en premier une preuve de la saisie du Beau en parlant non du Beau mais de l'amour et en se rendant, à cet égard en particulier, semblable au vivant, avec un corps et une âme en tout pareils à celui qui parle. Le discours est alors le seul moyen adéquat, selon Platon, pour parler et reconnaître ainsi le Beau dans son évidence autant que dans la perspective psychagogique et eschatologique à travers laquelle le *logos* le révèle. Le discours est donc le seul qui soit capable de montrer le Beau se manifester lui-même *dans* et *à travers* le *logos* pendant que l'on parle, comme il se doit, d'amour, en évoquant l'inspiration divine et en racontant alors, à découvert, le destin des âmes individuelles et leurs voyages, la descente et l'ascension. Comme l'âme, le Beau, qui d'ailleurs s'y trouve, ne naît pas et ne devient pas ; le Beau demeure dans le monde bien qu'il ne lui appartienne pas, et il est là éternellement, comme le monde, qu'il soit ou non accessible à quelqu'un.

Pour Plotin en revanche, parler du Beau n'est possible qu'en fermant les yeux et en s'adressant à soi-même, en silence, une déclaration d'amour et une prière, comme si la statue érigée par l'homme en lui-même était bien celle d'un dieu ; comme si l'homme ne portait pas en lui des figurines seulement, des *agalmata* des dieux, aussi divines et précieuses parfois que celles enfermées dans un Silène, mais s'identifiait à la divinité même des dieux, faisant ainsi bloc avec leur pouvoir. À la faveur de cette divinité

dévoilée à la manière dont une statue est dégagée en se faisant tailler dans son propre bloc, Plotin écarte la dimension éthique du Beau inhérente au *logos* et présentée sous le mode d'une téléologie eschatologique par Platon, supprime ainsi les conditions de son dévoilement hétérogène auquel participe l'âme grâce au *logos* animé, vivant et pourvoyeur de vérité, pour n'en garder que la dimension transcendante endogène, à laquelle l'âme participe, par une initiation autorévélatrice, à l'union mystique avec elle-même. Plotin ramène ainsi le Beau à son usage propédeutique à la manière de Diotime, et ramène aussi le « paysage » physique du vivant à une expression de la pure intériorité, une image mentale exempte de toute connivence avec les facultés qui la produisent ou le verbe qui la décrit.

176

Le Beau, dans le *Phèdre*, apparaît à la lumière éclatante du jour en montrant l'âme dans sa lumière propre, pareille à l'éclat produit par l'amour. Cette épiphanie transparente du Beau à travers les deux discours de Socrate sur l'âme et sur l'amour, ainsi que dans la discussion qui s'ensuit sur la vérité du *logos* entre rhétorique et dialectique, est déterminée par la trame éthique d'un dialogue dont la construction dramatique et la scénographie sont constitutives du sujet abordé. Dans cette trame éthique, le mythe et la démonstration font tour à tour la part entre le hasard qui détermine le point de départ (ici : la rencontre fortuite de Phèdre et de Socrate), la présence du divin qui anime l'inspiration et se manifeste par l'enthousiasme, la relation étroite avec la nécessité inscrite dans la *phusis* et son dépassement par les meilleures des âmes, et, enfin, la liberté immanente exprimée dans le choix du *logos* correspondant au choix opéré par l'âme elle-même. Ce choix, explicite dans le geste du départ (Socrate suit Phèdre en évoquant Pindare, 227b8-10) et analysé dans l'exhortation finale que Socrate adresse à Lysias⁶⁰, est celui d'une sagesse qui doit agir en toute liberté à chaque instant au nom d'un principe du *tout*, sachant que la connaissance de ce principe est réservée à une pratique bonne (idoine) de la philosophie.

Devant la toile de fond du Dialogue, cette *skiagraphia* habitée par les créatures divines et humaines qui peuplent les recoins du « paysage »

60 *Phèdre* 278b6-e2, passage analysé dans la dernière partie du chap. précédent.

brossé par Platon dans le Prologue et qui se dessinent dans les ombres en mouvement portées par les arbres comme une écriture sur l'eau⁶¹, le mythe et le *logos* propre à la philosophie se sont échangés mutuellement leur place le temps d'une longue matinée, mais reprennent chacun ses droits dès que le soleil décline et que, le soir montant, la voix unique de la *phusis* monte à son tour en puissance et reprend son droit sur le lieu. Là, devoir accompli, il est temps de quitter la source sacrée pour revenir à la vie de la Cité réglée par les lois de la justice, par les arts et par les sciences.

61 *Phèdre* 278c7 (ἐν ὕδατι γράψει), reprenant l'image des apparences se reflétant dans l'eau évoquée dans les livres centraux de la *République* (510a1 et 516b4). Nous reviendrons plus longuement sur l'importance que revêt la présence de l'eau dans le *Phèdre* (*infra*, chap. V).

LIEU SANS RÉCIT. SOCRATE FACE AU MYTHE D'ORITHYE
(DU *PHÈDRE* DE PLATON À CELUI DE PROCLUS)

τὰ περὶ τῶν ψυχῶν δόγματα μεμιγμένα μυθολογία
Plutarque, *Comment le jeune garçon doit lire les poèmes*¹

RÉGIMES ET CARACTÉRISTIQUES DE L'IMAGE SCÉNIQUE

Il est rare qu'un lieu ne raconte rien aux Anciens. Un lieu se définit justement par ce qu'il raconte, si ce n'est par ce qui se raconte de lui. Mais est-ce ici le cas ? Le lieu dans lequel pénètrent Phèdre et Socrate en sortant de la ville se construit *sous nos yeux* sans faire appel à un récit, bien qu'il comprenne en lui un « petit mythe », une fable qui se dit... Mais *ce* lieu ne dépend pas de *ce* mythe ; le mythe fait partie du décor, est l'un des détails ou des ornements du lieu et il est évoqué en passant, comme si le lieu avait en quelque sorte déterminé le mythe (tel que Socrate le dira, ironiquement, à Phèdre) et non l'inverse. Dans son immanence largement mise en évidence, le lieu dans lequel le Prologue du *Phèdre* nous emmène comporte une dimension sensible qui l'emporte sur l'irruption du transcendant qu'un mythe est censé produire lorsqu'on lui assigne un lieu « sacré ». Nous assistons ainsi au déploiement et, au fond, à la définition d'un lieu par distinction ou par retrait de la dimension épique traditionnellement constitutive d'un lieu pour la pensée antique. Avec

1 « Quand ils lisent en entier non pas seulement les fables d'Ésope, les résumés d'œuvres poétiques [...], mais aussi *les théories sur l'âme mêlées de mythes*, le plaisir les transporte. » Plutarque, ΠΟΣ ΔΕΙ ΤΟΝ ΝΕΟΝ ΠΟΙΗΜΑΤΩΝ ΑΚΟΥΕΙΝ (*Comment le jeune garçon doit lire les poèmes*, 14 E), *Œuvres morales*, t. I, 1^{re} partie, éd. et trad. André Philippon, Paris, Les Belles Lettres, 1987 (je souligne le passage cité en épigraphe).

le « paysage » de l'Ilissos, c'est encore à un lieu *de fondation* que nous avons affaire, mais cette fondation concerne une réalité d'un autre ordre que celle d'une cité ou d'un temple. À le scruter attentivement, ce lieu, qui comporte nombre de références aux récits anciens et qui recèle aussi un mythe, nous apparaît comme un lieu qui se prépare à faire acte de quelque chose de nouveau. Assisterons-nous, par la suite, à l'invention d'un rituel nouveau ou, au contraire, à une révolution censée abattre des idoles ? Socrate, à qui Platon confie la tâche de nous mettre en présence de ce lieu, déclare ne pas chercher à renverser l'ordre du monde et des dieux, mais chercher, au contraire, les moyens de découvrir ce qui se tient là, au fond de lui-même en même temps qu'au-dehors, à la portée de ses facultés sensibles. Le lieu qu'il nous présente est comme une extension de ses propres facultés et de son être, avant de devenir aussi le moyen qui lui révèle ce qui soutient et nourrit perpétuellement cette extension. La nouveauté, car en vérité il y en a une, est de donner simultanément à l'âme un corps, le *logos*, et au *logos* un lieu qui est à l'image de l'âme dans son agissement, en révélant ainsi l'objet de la philosophie et en lui indiquant le moyen approprié. Ce lieu propre du *logos* est révélateur de la capacité de celui-ci à constituer le corps de l'âme et à livrer en même temps son image en présentant l'extension nécessaire à son agissement. Cependant, pour comprendre le rôle novateur qu'endosse ici la création d'un lieu hors récit, il faut saisir le renversement subtil qui s'opère entre ce topos particulier et l'évocation d'un mythe tout aussi particulier. Si le mythe d'Orithye a de toute évidence un rapport précis avec la thématique centrale du Dialogue, s'il représente la possibilité de saisir l'âme à travers la mise en scène d'une rencontre entre le divin et l'humain, l'ordre de subordination dans lequel ce mythe s'insère dans le déploiement scénique du Prologue joue alors un rôle déterminant pour montrer la nature du discours réservé à cette saisie de l'âme, en l'occurrence le remplacement subreptice du mythe par le *logos* philosophique.

Voyons à présent sur quoi peut nous renseigner la création d'un lieu qui se présente comme un « paysage » philosophique et comment le « paysage » (que j'appelle ainsi, faute de mieux, d'un terme anachronique), se définit dans le contexte platonicien, en écho avec la tradition archaïque (Homère, Hésiode, Pindare et Stésichore), comme un lieu double : une topographie

visible et qui recèle en même temps traces et faits d'un mythe. On se consacra ici à une étude de détails concernant la construction savante de la scénographie du *Phèdre*, en abordant pour l'instant un seul passage du début du dialogue, celui qui pose la question de la possibilité qu'il y ait *trace* d'un mythe sur les bords de l'Ilissos. Ce passage intervient comme une fente qui s'ouvre au milieu du décor. Platon nous laisserait-il ainsi entrapercevoir le cœur battant de son texte, l'âme du *logos* qui agit par la voix des deux acteurs de la scène et qui s'entendra dorénavant de plus en plus fort ?

Si le Prologue du *Phèdre* déploie une image, voire deux sortes d'images superposées, et, en se donnant les moyens d'une vaste construction scénographique, met à l'épreuve les possibilités du langage à tenir un double pari dans un seul texte, il va de soi que le surgissement d'un *petit mythe* au beau milieu de ce Prologue doit jouer un rôle clef dans le dévoilement du but assigné ici à l'image et à la construction scénique – d'autant plus que l'évocation de ce mythe coïncide avec un changement important à la fois dans la perception du lieu et dans le rapport entretenu jusque-là par les deux acteurs de la scène. À moins que ce ne soit l'inverse, que le déploiement scénique joue, lui, un rôle clef à l'égard de la fable, étant mis à son service pour suppléer à l'absence de narration mythique par une narration d'un autre genre. Les deux personnages du dialogue jouent-ils alors, par substitut, dans les mêmes lieux mais dans un registre différent de la parole, le même drame que celui du *petit mythe* ? Quoi qu'il en soit, cet épisode – l'évocation du mythe d'Orithye et la réponse de Socrate –, précédant la fin du trajet effectué par Phèdre et Socrate, recèle peut-être la réponse à la question qui se pose d'emblée : pourquoi fallait-il réaliser une vaste image, la mettre en scène, la déployer en en présentant nombre de détails et implicitement en définir le statut en rapport avec le langage, l'expérience sensorielle et la connaissance, dans le préambule de ce texte philosophique ? Il s'agit d'une image qui se présente à la fois comme celle d'un lieu précisément décrit, un lieu situé hors du cadre habituel des discours philosophiques, et comme une projection de la mise en situation scénique de plusieurs actes de parole, mythe compris, dans le cadre d'une dramaturgie. S'il est difficile d'envisager qu'un autre dialogue platonicien pouvait se dérouler dans un cadre pareil, il n'est toutefois pas plus aisé de justifier à *la lettre* le choix d'un tel préambule pour celui-ci.

Commençons par analyser ce cadre. L'image réalisée par le prologue du *Phèdre* comporte trois caractéristiques majeures. La plus évidente est sa *situation topique*. Cette image est *située* ; elle se présente comme l'image d'un lieu précis, et ce lieu se trouve entre deux mondes, la cité (Athènes) et la campagne. L'image topique à travers laquelle cheminent Phèdre et Socrate s'étend à partir des portes de la ville, au-delà des murailles, mais en même temps elle se déploie dans la proximité immédiate de la cité, sous ses murailles, de telle sorte que celle-ci demeure présente à leurs yeux bien que nos deux hommes en soient sortis. On évoque la ville par des récits liés à son histoire et à ses familles (le mythologème d'Orithye), par le vocabulaire élégant et l'argumentation précise du discours de Lysias, par les noms cités et les allusions qui fusent dans les échanges ironiques entre les deux personnages et par maintes références au style et au mode d'être citadin (*asteios*) opposé au style rustique (*agroikos*), comme si Phèdre et Socrate transportaient avec/en eux la cité ne pouvant pas, où qu'ils se trouvent, épouser le modèle d'un autre monde que celui de leur cité d'origine. Ce lieu comporte en outre une mesure exacte : il s'étend sur la distance que peut traverser la vue. La dimension exprimée de cette manière indique qu'il s'agit bien d'une *image* : l'image se définit précisément comme « ce que l'on peut tenir sous les yeux ». En effet, Phèdre et Socrate à tour de rôle s'indiquent l'un l'autre le chemin par des repères qui sont à la portée de leur regard : un rocher *qui est là*, un grand arbre *qui se voit de loin*, la maison de Morychus *qui se tient derrière Phèdre* dans le lieu de la rencontre et du point du départ. « Avance donc, et tout en marchant *examine...* (Πρόαγε δὴ, καὶ σκόπει...) », dit Socrate à Phèdre, et Phèdre lui répond : « *Vois-tu là-bas* ce très-haut platane (Ὅραξ οὖν ἐκείνην τὴν ὑψηλοτάτην πλάτανον)² ? » Les indications topiques sont prioritairement visuelles. Elles offrent des précisions figuratives et formelles sur l'identité des choses qui composent l'environnement immédiat. Cependant, ces précisions ne déterminent pas la nature exacte du lieu, ni ne dévoilent de quoi l'image ainsi « située » est/serait bien l'image, car il va de soi que cette image

2 *Phèdre* 229a7-8 ; je souligne la juxtaposition des deux verbes de la vision, l'exercice de la faculté visuelle (*horaō*) et l'exercice de la capacité analytique du regard (*skopeō*).

n'est pas un « paysage bucolique » *avant la lettre* présenté à un public (spectateur ou lecteur) amateur de lieux ouverts mais sûrs, de loisirs et de plaisirs champêtres.

Malgré la précision topographique et le nombre d'indications (les distances, l'orientation, la saison et l'heure solaire) qui situent le lieu au point que nous pouvons encore en faire l'expérience sans trop recourir à l'imagination, l'image garde toutefois une tenace ambiguïté. Au mieux, ce qu'elle montre n'épuise pas les données du lieu, la topographie gardant par endroits un certain flou. L'image peut en effet montrer aussi ce qui ne se voit pas d'emblée dans le cadre qu'elle dépeint ou qu'elle re-crée. Socrate attire ainsi l'attention de Phèdre sur des détails, des configurations et même des constructions que Phèdre n'avait pas remarquées malgré ses fréquentations multiples qui l'avaient, à son dire, rendu familier de ce lieu³. L'image, bien que précisément *située* et *mesurée*, apparaît donc

- 3 *Phèdre* 229b1-c3: « Phèdre: C'est là (ἐκεῖ) qu'il y a de l'ombre, une brise modérée, du gazon pour nous asseoir et, si nous le voulons, pour nous étendre. Socrate: Et si tu avançais (προάγοις)? Phèdre: Dis-moi (εἰπέ μοι), Socrate, n'est-ce pas en vérité de quelque part ici (ἐνθὲνδε), de l'Illissus, que Borée, selon ce qui se dit (λέγεται), enleva Orithye? Ou bien est-ce de la colline d'Arès? Le discours (ὁ λόγος) [à ce sujet] dit (λέγεται) que ce serait de là (ἐκεῖθεν), et non d'ici (οὐκ ἐνθὲνδε), qu'elle a été enlevée [Léon Robin signale que cette dernière phrase ne serait pas une interpolation mais une omission, d'abord rétablie dans une glose marginale, puis réintégrée dans le texte, mais mal placée; trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 5, n. 2]. Socrate: Cela se dit (λέγεται), en effet. Phèdre: Enfin, serait-ce d'ici? (ἐνθὲνδε;) Quel charme, conviens-en, quelle pureté, quelle transparence offrent aux yeux ces filets d'eau, et comment leurs bords se prêtent bien à des amusements de jeunes filles! (Χαρίεντα γοῦν καὶ καθαρὰ καὶ διαφανῆ τὰ ὕδατια φαίνεται, καὶ ἐπιτήδεια κόραις παίζειν παρ' αὐτά) Socrate: Non, c'est plutôt en contre-bas (οὐκ, ἀλλὰ κάτωθεν), à quelque deux ou trois stades, à l'endroit où nous passons la rivière dans la direction du sanctuaire d'Agra (πρὸς τὸ τῆς Ἄγρας διαβαίνομεν): il y a là justement un autel de Borée (πού τίς ἐστι βωμὸς αὐτόθι Βορέου). Phèdre: Je ne m'en suis pas du tout aperçu (οὐ πάνυ νενόηκα). [...]» (trad. un peu modifiée). Les indications topiques sont récurrentes et la recherche de précision topographique bien explicite. Cependant, c'est au beau milieu de cette recherche de précision dans la présentation d'un lieu connu, immanent, que Platon introduit à la fois la brève description élégante mais a-topique prononcée par Phèdre, et l'emplacement d'un « lieu » mythologique. Est remarquable dans ce bref passage la répétition des indications topiques

comme étant à la fois en deçà et au-delà de la limite de visibilité que réserve un *topos* dont les indices sont ceux d'un lieu intermédiaire, d'un entre-deux sans détermination d'identité propre précise et univoque.

De cette première caractéristique de l'image comme *topos*, il faudrait donc retenir d'abord la nature d'intermédiaire du lieu décrit. Ni cité ni campagne, ce lieu est bien un entre-deux et de ce fait, un lieu de passage. Est-il pour autant un lieu libre de toute détermination ? Autrement dit, l'intermédiaire reste-t-il neutre à l'égard de celui qui le traverse ? Quoi qu'il en soit, cet entre-deux semble offrir d'emblée aux deux acteurs ce que chacun cherche selon la disposition du moment et selon sa nature. Le jeu de la convergence des mouvements vers un lieu unique suit ainsi un scénario dramatique subtil censé mettre en place les deux dispositions qui s'offrent à la recherche d'un accès à l'âme de chacun : Phèdre cherche volontairement un coin paisible pour être avec soi dans le plaisir de la lecture, tandis que Socrate, par induction et tirant profit d'un heureux hasard, cherche un lieu libre des contraintes formelles pour réfléchir autrement que selon les lois de la cité. Que nous soyons ramenés nous-mêmes de cette manière vers le *topos* d'un intermédiaire et d'un « lieu de passage », cette situation et cette caractéristique du lieu décrit sont données explicitement lorsque Socrate évoque le passage à gué d'un chemin qui traverse le cours d'eau et mène au sanctuaire d'Agra. Socrate évoque le gué au moment même où lui et Phèdre s'y trouvent, ou presque, juste avant d'arriver au terme de leur propre chemin qui s'arrête dans cet entre-deux du passage.

Mais ce lieu intermédiaire présente aussi une autre caractéristique : il n'est pas plat mais incliné. Les deux hommes descendent, puis remontent lorsqu'ils retournent à Athènes. Ainsi située, positionnée et orientée,

en alternance avec l'indication du parcours (la descente et le lieu de la traversée à gué), ainsi que la juxtaposition entre les deux présentations du lieu par Phèdre : d'abord par l'énumération des éléments qui représentent son plaisir et justifient le choix de ce lieu naturel (ombre, brise, gazon), ensuite par l'énumération des qualités communes avec un « lieu de parole », le lieu du mythe d'Orithye (charme, pureté, transparence, adéquation). Au fond, ce qui frappe est l'association entre les indications topiques répétitives (*ici-même* ou *là*) et l'insistance sur la parole dite (*logos*, *legetai*) à propos d'un lieu propre au fait « dit », comme si le lieu ne prenait acte que *par* et *dans* la parole, même s'il s'agit d'un lieu présenté comme immédiat.

l'image invite donc à un parcours. Elle se laisse traverser et ce faisant définit cet entre-deux comme son espace intérieur dont elle épouse le contour et s'approprie le statut. L'image ne détermine pas pour autant le lieu ; en l'épousant, formellement, elle ne lui confère aucun attribut et ne dévoile aucun indice qui pourrait lui assigner immédiatement une fonction précise. La seule détermination provient de la situation d'altérité à l'égard de la cité autant qu'à l'égard de la campagne (défini comme espace parcouru par les grands chemins), et cette situation donne la définition de l'intermédiaire : c'est le lieu des possibilités, le lieu où tout peut advenir, le lieu qui peut tout recevoir, aussi bien ce qui est immanent à l'expérience que ce qui se dévoile par révélation, par « décision » épiphanique soudaine comme dans le cas de ce que la modernité a appelé un événement. Or la réalité d'un tel espace est présentée comme une « réalité d'image » : la réalité de l'intermédiaire s'identifie à ce que l'intermédiaire montre ou reçoit, tandis que l'image en elle-même ne s'identifie jamais à ce dont elle présente l'image. Libre de tout conditionnement préalable, le lieu peut alors se plier sur les données de ce qui apparaît dans son champ et s'y identifier, tandis que l'image qui nous est fournie montre plus qu'il n'y a véritablement dans le cadre, puisque l'image correspond à la saisie de ce lieu par chacun des protagonistes de la scène décrite par Platon.

Autrement dit, si la visibilité du lieu prend acte avec la promenade des deux hommes qui traversent les murailles et découvrent les abords sauvages (naturels) d'un cours d'eau, celle-ci ne contribue pas en revanche à faire exister *réellement* le lieu ni n'en dévoile la nature exacte. La visibilité ne prouve rien au sujet de la chose rendue visible, mais revient inlassablement vers celui qui l'actualise par son regard. Or ce retour entraîne deux conséquences : il donne la mesure de la différence (ici : entre la ville et les abords, le dedans et le dehors, le commun et l'étranger) et oblige en même temps à une mise en cause de celui qui crée cette visibilité par la perception de ce qui l'entoure. Bien que le lieu soit là indépendamment des deux hommes qui le parcourent par une belle matinée d'été, ce sont ces derniers qui offrent en traversant l'espace, c'est-à-dire en en faisant l'expérience physique et visuelle, une image de ce qui se manifeste autour d'eux, chacun offrant d'ailleurs une image selon son propre code, en l'occurrence selon son propre modèle rhétorique. Platon définit ainsi la situation

d'intermédiaire propre à la possibilité de recevoir une détermination et d'en saisir l'existence là où le principe de détermination (*eidos* ou « modèle intelligible ») ne donne de lui-même aucune évidence hormis celle de la limite. Bien que sur place, les choses ne dévoilent leur existence qu'à partir du moment où se révèle l'image de ces choses, or cette image transcende la visibilité générique de toute chose existante, la transfigure ou la dé-réalise. Ainsi, de même que l'image, le lieu, bien qu'existant, se révèle corporel et incorporel à la fois, déterminé et indéterminé, libre en apparence mais surveillé par ses divinités (les puissances naturelles et les vivants) ; il est physique et méta-physique, composé d'éléments et d'êtres de la réalité immédiate et sacré en même temps par des mythes. Certes, ce qui intéresse le philosophe n'est pas de nous faire part de la « beauté » particulière d'un lieu en le décrivant (bien que le Beau soit au fond visé), mais de montrer la possibilité de connaître les formes *ici-bas*, dans la singularité des choses présentes à l'instant même où elles sont saisies, donc la possibilité de distinguer dans les choses mêmes ce qui détermine leur identité topique, inhérente, et ce qui provient de leur perception et de leur connaissance, même quand les choses particulières ne sont pas en cause directement. Socrate affirme le caractère divin du lieu sans que l'Ilissos, le platane ou les cigales puissent en faire la moindre preuve par eux-mêmes⁴. Cette possibilité est ici présentée sous la condition d'un *lieu* puisqu'il s'agit pour l'instant de montrer et de signifier ainsi une *puissance inscrite* ou *donnée*, non une actualisation de la connaissance acquise au bout d'un parcours d'école. Au départ, ce *lieu* se présente donc comme un véritable champ ouvert aux possibles, aux puissances qui peuvent ou non s'actualiser.

La seconde caractéristique majeure de l'image réalisée par le Prologue découle de la première, à savoir de la *mise en situation* topographique du texte. Le régime visuel de l'image exploite la topographie en imposant une lecture figurative qui occulte la parole. Bien qu'elle soit tissée exclusivement de descriptions, d'éloges et d'évocations qui sont au fil du dialogue autant d'actes et de régimes différents du *logos*, l'image qui nous apparaît se déploie comme une image visuelle, comprenant la distance

4 *Phèdre* 238c9-d2: Τῶ ὄντι γὰρ θεῖος ἔοικεν ὁ τόπος εἶναι ὥστε... (passage cité *supra*, chap. II, note 45, p. 163).

inhérente à la perception et une technique « picturale » spécifique, basée sur les contrastes d'ombre et de lumière. Si dans la première partie du Prologue l'image est dominante par son effet au point de (nous) faire oublier le discours, ce n'est pourtant pas en raison d'une recherche de trompe-l'œil, comme dans les exercices rhétoriques du genre, mais pour signifier l'*adéquation* de l'image au but dévoilé par la suite, d'abord dans la Palinodie, dans laquelle Socrate crée lui-même des images, puis dans le dialogue qui se déroule dans la seconde partie du dialogue et qui tourne autour des vertus du *logos* selon qu'il a ou non partie liée avec des moyens sensibles, visuels en particulier. L'image, en définissant la topographie du prologue comme lieu de la puissance de visibilité qui nourrit comme une source pérenne la manifestation, prépare ainsi la mise en place thématique. En clair, elle prépare le tournant du discours depuis l'éros vers l'âme, et depuis l'acte immanent vers la puissance entendue comme capacité, possibilité ou disposition à la mise en acte par soi, à l'instar de l'âme qui se présente par le mouvement dont elle est le principe et qui exprime sa nature ou son *ousia* en même temps. En outre, l'image couvre la parole tant que celle-ci n'a pas encore dévoilé son rôle psychagogique dont il sera question par la suite, lorsque le discours inspiré de Socrate, les images inventées, vraisemblables, les différents mythes évoqués ou racontés, ainsi que les exposés sur la dialectique et la rhétorique philosophique finiront par persuader Phèdre d'abandonner son admiration pour Lysias et de suivre la démarche « socratique ». Par conséquent, c'est la *prééminence* et l'*adéquation* de l'image créée de toutes pièces comme moyen initial d'approche du thème du dialogue que l'on doit retenir de la scénographie si particulière et si développée du prologue du *Phèdre*.

L'adéquation de l'image est d'ailleurs d'autant plus claire que l'image joue son rôle à l'égard de ce qu'elle fait apparaître ou laisse saisir, en contrepoint de la parole qui agit en l'engendrant. Le *logos* s'approprie les choses, sème et donne des fruits par ce qu'il signifie, tandis que l'image, qui semble tributaire du *logos* puisque c'est à travers des prises de parole qu'elle apparaît, revêt dès le départ une prééminence sur la parole, en assumant, aux dépens du *logos*, le rôle de relais de la puissance que recèle la totalité du vivant présenté. Pourquoi revêt-elle ce rôle ? Parce que l'image, totale et simultanée par définition, n'est pas soumise

à la temporalité séquentielle dont relève l'hypostase discursive du *logos*. Retenons cependant qu'il faut s'écarter d'une assimilation hâtive de ce statut générique de l'image avec une définition *a priori* de la *phusis* comme « nature sensible », assimilation que pourraient en effet induire les particularités topographiques présentées en détail par le Prologue. Associé à l'évocation d'un mythe, l'apparent « naturalisme » risque d'induire l'idée, bien anachronique, d'une théologie fondée sur l'interprétation des mythes comme expressions des phénomènes naturels. Le commentaire de Proclus au prologue du *Phèdre* va précisément contre cette dérive⁵ ; mais il va aussi au-delà de la *lettre* du texte, en interprétant comme nécessairement « platonicien » le refus de Socrate de faire de la configuration du lieu la *preuve* d'un « fait » mythologique.

De la collision qui se fait jour au sein de l'espace scénique au moment de l'évocation du mythe provient, enfin, la troisième caractéristique majeure de l'image déployée par le prologue : sa *dunamis*, qui fait d'elle une image en mouvement et capable de métamorphoser ce qui se trouve dans son champ. C'est au moment précis où Phèdre évoque la petite histoire de l'enlèvement d'Orithye par Borée et demande à Socrate s'il est persuadé de sa « vérité », que l'image change en effet de régime. Les deux hommes n'étaient pas encore parvenus au bout de leur chemin ; ils y étaient presque arrivés, mais au moment de l'évocation du mythe ils ne s'étaient pas encore aperçus de la proximité de leur but. Ce n'est qu'après la prise de parole de Socrate au sujet des monstrueuses figures mythologiques que le « haut platane », repère de la « promenade », refait son apparition. Cette fois-ci c'est Socrate qui l'indique à Phèdre (ἀρ' οὐ τόδε ἦν τὸ δένδρον ἐφ' ὅπερ ἦγες ἡμᾶς ; – 230a6-8), car Phèdre, sous le charme du lieu ou sous le coup de la réponse de Socrate au sujet des êtres fantastiques, semble avoir tout d'un coup perdu de vue le but de sa sortie d'Athènes.

5 *Théologie platonicienne*, I, 4, 11-15 : « garder sans les mélanger la mythologie et les explications naturelles (ἀμικτον ... τὴν θεομουθίαν ... πρὸς τὰς φυσικὰς ἀποδόσεις), ne jamais confondre ni interchanger théologie et physique (μηδαμοῦ συμφύρειν ... θεολογίαν καὶ φυσικὴν θεωρίαν). » (éd. et trad. Henri Dominique Saffrey & Leendert Gerrit Westerink, Paris, Les Belles Lettres, 2003.) J'y reviendrai.

La collision entre immanent et transcendant qui se produit à l'endroit de la scène où le récit fabuleux est évoqué, implique une double approche de l'image, et cette double approche de l'image indique le fonctionnement à la fois dialectique et noétique de ce moyen d'appréhension des choses qui constituent l'univers topographique donné. Quelle est cette double approche ? Le mouvement qui avait animé les deux hommes jusqu'à l'endroit de cette évocation mythologique semble s'être arrêté. Certes, les deux hommes vont avoir encore un petit bout de chemin à parcourir, les pieds dans l'eau, avant de monter sur le rivage à l'ombre du platane auprès de la source, mais l'indication du mouvement comme tel n'intervient plus, signe que le régime de l'image a changé. De l'extension spatiale qui justifiait une approche par étapes et montrait une distance précise à parcourir – Socrate, qui aime la précision, indique par exemple que l'emplacement exact de l'autel de Borée se trouve à deux ou trois stades en contrebas du lieu dont parle Phèdre à l'instant⁶ –, de l'étendue, donc, que l'on traverse et qui correspond au déploiement topographique des choses qui sont, des *onta* qui s'offrent à la perception, on passe subrepticement au régime statique des distinctions par contrastes. Ce régime ne demande plus le mouvement d'un parcours mais une exploration strictement scopique, en d'autres termes : un regard doté d'un pouvoir analytique et réflexif. La perception cède maintenant la place à l'intellection, et en premier lieu à une pensée qui s'appuie sur les images noétiques, *eidé* ou *phantasmata*. Les indices de visibilité du lieu sont ici renforcés, tandis que le mode de monstration est transformé, réduit à une bidimensionnalité qui restreint la possibilité de prise physique. Ainsi entrent en scène les ombres, les reflets, la forme carrée du platane⁷ – en somme, le basculement de la visibilité des choses vers une image à proprement parler, une image de type pictural,

6 *Phèdre* 229c1 ; voir le passage cité *supra*, note 3, p. 183-184.

7 Selon les éléments qui composent la description donnée par Socrate immédiatement après l'évocation des figures monstrueuses des mythes (230b3) ; voir le passage cité *supra*, chap. II, note 38, p. 156-157. Sur l'importance des ombres et la conception d'une image en clair-obscur voir *infra*, le chap. IV. Quant à la forme carrée du platane, évoquée par Socrate qui décrit l'égalité entre la hauteur et la largeur de cet arbre, elle n'est peut-être pas sans allusion au caractère sacré de l'angle droit pour les pythagoriciens.

comme une sorte de dessin ou de tableau en clair-obscur. Mais notons que ce basculement, permettant d'articuler une fonction dialectique aux deux régimes de l'image, la visibilité immanente et la projection intellective, intervient lorsqu'une collision d'un autre ordre se produit suite à la demande intempestive de Phèdre qui cherche à avoir l'opinion de Socrate au sujet d'un mythe populaire à Athènes⁸.

L'évocation du mythe survient donc au passage des deux hommes près d'un lieu-dit. Celui-ci ravive la mémoire, ou simplement inspire Phèdre en lui rappelant l'histoire de la jeune fille du roi disparue lors d'une *sortie* d'Athènes, une sortie ayant pour but un jeu en apparence, et, de fait, l'accomplissement d'un rituel initiatique déguisé sous l'innocente cueillette de fleurs par des jeunes filles⁹. Phèdre cherche les traces de

-
- 8 *Phèdre* 229c3-4: « Mais, par Zeus ! explique-toi, Socrate, sur ce mythogème, crois-tu qu'il est vrai ? (ἀλλ' εἰπέ ... σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθει ἀληθὲς εἶναι;) » (trad. modifiée). Notons que ce basculement entre deux régimes de l'image se produit non seulement au moment de l'évocation du mythe d'Orithye mais aussi au moment de l'évocation par Socrate du lieu du passage à gué de l'Ilissos vers le sanctuaire de Déméter (ou d'Artémis) à Agra. Or il est connu que dans la littérature grecque archaïque et classique le signalement d'un « lieu de passage » se fait souvent à l'aide d'une juxtaposition ou d'une superposition de deux sortes d'images, comme une statue et une ombre ou un reflet (voire un fantôme), donc une image artificielle et une image naturelle dont le référent est le « même » dieu ou héros ou personnage humain. Voir Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le *colossos* » et « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence » repris dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1985, p. 325-338 et p. 339-351 ; Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turin, Einaudi, 1992 ; trad. fr. *Le Portrait de l'amant(e)*, trad. Geneviève Bouffartigue, Paris, Belin, 2011 ; *id.*, « Construire l'invisible. Un dossier sur le double dans la culture classique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, N.S. 2, 2004, p. 217-230.
- 9 Est-ce en vue de se parer de couronnes fleuries ? De se rendre plus belles et donc plus séductrices ? Ou s'agit-il d'une cueillette d'aromates en vue d'un autre rituel, tel celui des Adonies qui avaient lieu à Athènes dans la saison où fleurit aussi le gattilier, en juillet, au cœur de l'été ? Pour le rapprochement entre la figure de la jeune Orithye et celle du jeune Adonis, et le symbolisme végétal commun qui entourent les deux histoires mythologiques, voir *infra* chap. IV, note 53, p. 310, chap. V, note 17, p. 341-342 et note 23, p. 344-345. Mais on peut y voir aussi un rappel de la cueillette des fleurs

l'histoire dans la configuration du lieu ; cherche à voir, en d'autres termes, ce qui ne peut pas être visible par définition. De cette collision entre la visibilité étalée au détail près jusque-là et la possibilité révélée maintenant que tout n'est pas perceptible dans ce lieu pourtant ouvert, résulte d'une part la seconde approche de l'image, depuis l'extension spatiale vers une saisie par les contrastes, et d'autre part un dédoublement de signes et de présences qui marquent le lieu et qui transforment l'apparente étendue physique en un espace conceptuel.

Quels sont les éléments figuratifs indiqués au sujet du lieu-dit du rapt d'Orithye par Borée ? Un autel de sacrifice ($\beta\omega\mu\acute{o}\varsigma$) qui témoigne de l'épisode mythique et qui se situe auprès du passage à gué vers le sanctuaire d'Agra, sanctuaire de Déméter (ou peut-être celui plus ancien d'Artémis¹⁰). Phèdre avoue ne l'avoir jamais remarqué. Cet autel de sacrifice comporte un double. Dans le même espace se trouve en effet un second autel ($\iota\epsilon\rho\delta\acute{o}\nu$), destiné aux rituels de fécondité, autel avec des statuette (Socrate signale la présence des *agalmata*, 230b8) auprès duquel Phèdre et Socrate allaient bientôt s'asseoir. Le choix du lieu pour la lecture

par Perséphone, occupation lors de laquelle la fille de Déméter a été enlevée par Hadès, le dieu de l'Enfer. Sous la figure d'Orithye se cacheraient ainsi ces deux divinités, Perséphone et Adonis ; tous les trois sont dans la fleur de leur âge lorsqu'ils font l'expérience de la mort, à cette différence près que la jeune fille du roi d'Athènes n'est pas un être divin mais humain.

- 10 Les passages du *Phèdre* qui évoquent les deux sanctuaires au bord de l'Ilissos sont cités *supra*, chap. I, note 38, p. 102, et ce chapitre, note 3, p. 183. Concernant les temples et sanctuaires d'Agra (d'Artémis et de Déméter), et sur les cultes et rituels initiatiques qui s'y déroulaient (les « Petits Mystères », préparatoires pour les « Grands Mystères » d'Éleusis), voir une présentation de l'état de la question par Robert M. Simms, « Agra and Agrai », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 43, n° 3, 2002, p. 219-229. Notons, par ailleurs, que le nom Agra renvoie à la chasse ($\acute{\alpha}\gamma\rho\alpha$ – chasse, proie, gibier etc.) ce qui n'est probablement pas sans lien avec le choix d'Artémis comme première déesse tutélaire du lieu. Le prologue du *Phèdre* ferait-il allusion de cette manière, bien discrète, à un certain rapport de complémentarité entre Artémis et Déméter, entre la déesse chaste de la chasse et la déesse de la fécondité agraire de la *phusis* ? Ou serait-il centré seulement sur le rôle ambivalent de l'amour (Aphrodite/Artémis) et sur le binôme vie-mort de l'histoire d'une Orithye qui rejoue le sort d'Adonis ou de Perséphone, en laissant se dérouler de l'autre côté de l'Ilissos la complémentarité sous-jacente aux temples et rites d'Agra ?

du discours privilégie donc la proximité de l'autel de la fécondité – un lieu de la vie, plus précisément un lieu où la possibilité de la « venue au monde » se réalise par la médiation d'un rite. L'autel sacrificiel de Borée (βωμὸς Βορέου, 229c2) se tient néanmoins dans la proximité, comme une sorte de revers de celui d'Achéloüs (Ἀχελῷου ἱερὸν, 230b8) ; il comporte la même configuration, dominée par un rocher (en hauteur pour le vent, en contre-bas pour la source). Socrate évoquera le rocher dans l'explication « docte et raisonnable » (σοφίζόμενος, 229c7) par laquelle il offre à Phèdre une réponse pétrée d'ironie sur la « vérité » (ἀληθές) de ce que Phèdre désigne comme un μυθολόγημα, le « récit d'une fable ». Le *hieron* d'Achéloüs est, quant à lui, situé près d'une grotte, un rocher creusé par une source. Les deux autels sont également situés chacun dans le voisinage d'un beau pré, bien vert, bien humide, bien fleuri. Le dédoublement de cette configuration naturelle n'a certes rien de fortuit. Cependant, la signification de ce dédoublement scénographique est révélée par l'identité des deux divinités tutélaires, le vent du Nord et le fleuve aux « tourbillons d'argent » (tel qu'Hésiode décrit Achéloüs, fils de Thétis et d'Okéanos, et dont Ovide présentera les métamorphoses animales dans le combat avec Hercule¹¹), divinités par lesquels les Anciens représentaient les forces vives de la *phusis* que la raison doit dompter en maîtrisant la puissance et

11 Ovide, *Métamorphoses* IX, reprenant Hésiode, *Théogonie*, 337-340. Pour quelques détails au sujet de ces références mythologiques à Achéloüs, voir *infra*, chap. IV, note 69, p. 322. La configuration précise du lieu (platan-source) rappelle le lieu du présage de la durée de la guerre de Troie dans *Iliade* II, 305-310 (voir *infra*, note 14, p. 195, chap. IV, note 42, p. 301 et note 71, p. 322-323, chap. V, note 23, p. 344-345). Y est en outre racontée l'histoire d'une couvée de passereaux avalée par un serpent. Bien qu'il n'y ait pas de serpent dans le *Phèdre*, on peut voir une allusion qui en serait ici faite à travers les méandres meurtriers pour lesquels est réputé le tourbillonnant Achéloüs. Il n'y a pas de passereaux non plus, mais on y trouve plus loin une allusion, dans la palinodie de Socrate (249d4-8), où les jeunes âmes sont comparées à de oiseaux qui regardent vers le haut mais n'ont pas encore d'ailes pour voler. Je remercie Benedetto Neola pour ces deux suggestions qui approfondissent la simple référence topologique évidente au passage de *Iliade*. Travaillant sur le commentaire d'Hermias, B. Neola accorde, comme l'élève de Syrianus, une particulière attention à la référence mythologique que recèlent certaines figures, images ou expressions qui passent le plus souvent pour des détails.

en la retournant vers un usage approprié du pouvoir physique, comme Héraclès avait jadis dompté Achéloüs pour rendre propice à la vie sa force immaîtrisable et hostile.

Les deux lieux sacrés du *topos* scénographique, celui du sacrifice du vivant et celui de la fécondité, auprès duquel les deux hommes vont s'asseoir pour prononcer des discours, partagent donc une configuration et une signification semblables. Cette similitude ne signale pas une redondance mais produit un effet de miroir : chacun est semblable à l'autre et chacun est en même temps le revers de l'autre, comme la descente est le revers d'une montée à travers le même lieu. L'histoire d'Orithye attire l'attention sur cet effet, et Socrate, en précisant le lieu du drame supposé, indique un autel, une construction ou une pierre censée garder la trace et témoigner de quelque chose, dont il n'y a pas d'autre indice physique et vers laquelle seule la persuasion ou la foi peut ouvrir l'accès, à condition d'accomplir le rituel, l'acte sacré idoine dans le lieu qui convient. La réponse de Socrate anticipe ainsi la question de la « vérité » du mythe posée par Phèdre d'un ton un peu léger. Après s'être renseigné sur le lieu exact du « crime » que l'on dit (λέγεται) avoir été perpétré ici même, si ce n'est pas à Athènes, sur un flanc de l'Acropole (229b4-7), Phèdre, toujours en proie à une certaine légèreté, induite peut-être par le charme du lieu dont il vient de prononcer l'éloge appuyé (229b8-9)¹², demande à Socrate de lui dire ce qu'il croit. La question vise la croyance sous le mode de la *persuasion* (ἀλλ' εἰπέ ... σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθει ἀληθὲς εἶναι;), un registre qui incite Socrate à rétorquer et à tenir un propos qui change radicalement le rapport entretenu jusque-là avec son compagnon de route.

Nous avons donc deux sortes d'image (cinétique et statique) et deux lieux sacrés (de la fécondité et du sacrifice) qui se répondent en miroir, l'un participant de la mort, l'autre de la vie. Ces deux lieux sont reliés par le parcours de Phèdre et de Socrate. Sortant d'Athènes, les deux hommes descendent vers la source gardée par une divinité de la fécondité, puis remontent vers Athènes en traversant en sens inverse les mêmes lieux. Le trajet descendant des deux hommes se déroule dans le lit frais de l'Ilissos,

¹² Voir *supra* les passages cités chap. II, note 37, p. 156 et ce chapitre, note 3, p. 183-184.

dans l'eau. De cet espace les deux hommes ne foulent donc la terre qu'au moment où ils remontent depuis l'eau courante sur une rive recouverte elle-même d'herbe fraîche, près d'une source, à l'ombre d'un grand platane. C'est là qu'ils vont s'installer pour lire et parler, pour permettre donc au *logos* de prendre enfin possession des lieux – en clair : permettre au langage de prendre la place de l'image que Platon vient de brosser. Avant d'arriver là, le *logos* est en effet soumis à l'image comme à une épreuve : la parole se tient en retrait, laissant pratiquement toute la place à une image qu'elle-même crée de manière scénographique et qui d'une part mime le *topos* mythique du trajet des âmes, et de l'autre se déploie à la portée de toutes les facultés sensibles des deux hommes. Seule l'image, moyen mimétique par excellence, pouvait le faire *sans mot dire* : elle seule est adéquate à une extension qui fait d'elle le réceptacle de ce qui s'y trouve et qui devient repère d'un espace perçu au-dehors, comme tel, en même temps qu'il devient intérieur, intime à celui qui le perçoit.

Nous avons vu que ces deux lieux sacrés reçoivent en outre une description-éloge de la part de chacun des deux hommes. C'est Phèdre qui commence. Après avoir énuméré à l'avance les qualités sensibles attrayantes (ombre, brise, herbe) du lieu où il emmène Socrate (229b1-2), il décrit le lieu supposé du jeu de deux jeunes filles précédant l'enlèvement de l'une d'entre elles, Orithye (229b9-11). L'admirateur de Lysias choisit ses termes selon les exigences de l'élégance attique, formulant une évocation qui correspond par ses attributs équivoques à la fois au langage et à une représentation : charme (*χαρίεντα*), pureté (*καθαρά*), transparence (*διαφανή*), adéquation (*ἐπιτήδεια*)¹³. Son éloge fait apparaître (*φαίνεται*) l'image convenue d'un lieu *générique*, voire perpétuel, qui renvoie, comme il se doit, vers des espaces mythiques, tels les « champs élyséens » ou le lieu des âmes séparées, bien que Phèdre ne donne aucun signe d'avoir choisi à dessein ces références. Il parle encore « comme à l'école », même s'il insiste sur la localisation précise (*ἐνθένδε*, *ici même*, deux fois). Socrate, en revanche, réalise une description appliquée aux données sensorielles par lesquelles le lieu évoqué devient une réalité sensible, nécessairement

13 Dans le texte les termes sont cités tels qu'ils figurent dans la description-éloge de Phèdre (229b9-11), passage cité *supra*, chap. II, note 37, p. 156.

sienne (230b2-c5)¹⁴. Ce lieu est en effet sensible, particulier, immédiat et périssable, fugace comme la plus brève unité du temps, ou comme l'herbe et les fleurs qui s'y trouvent puisque Socrate déclare les voir et les décrit avec précision. En outre, Socrate ne fait l'impasse sur aucun des cinq sens, évoque ainsi la corporalité physique entière, et n'écarte aucune indication nécessaire pour reproduire les formes et connaître avec précision la saison et les heures de la journée. Ce lieu, en contrebas (κατώθεν, 229c1) de celui décrit par Phèdre, se présente comme idoine à la venue au monde d'une âme. Mais pour arriver là, il fallait bien suivre toutes les étapes.

N'oublions pas, cependant, que Platon n'est pas en train de composer ici un mythe et que le *Phèdre* ne se présente pas non plus comme un traité « théologique », à moins de le lire à la manière de Proclus et d'Hermias, et sans doute de Syrianus et de Jamblique dont Proclus et Hermias sont les héritiers. Le décor que Platon met en place est censé illustrer le thème abordé par la suite et rappeler les *topoi* mythiques et les références épiques (homériques) traditionnelles, dont les allusions sont effectivement transparentes dans le Prologue. En outre, les deux acteurs miment une sorte de performance qui permet à la fois d'annoncer et de mettre en condition, puis en acte la définition et la destinée de l'âme dans les vivants singuliers. Cette approche de l'âme sera déployée dans

14 Le passage entier est cité *supra*, chap. II, note 38, p. 156-157. Rappelons que Socrate prononce en effet le nom du *beau*, première occurrence du terme dans le dialogue consacré à la Beauté, en invoquant le nom d'Héra au moment où les deux hommes « débarquent » sous le platane. Auparavant, Phèdre avait conjuré *par Zeus* Socrate de lui dire s'il est persuadé de la vérité du mythe d'Orithye et de Borée, et Socrate à son tour évoque Typhon, fils « raté » d'Héra (ou de Gaïa) – le trublion contestataire des dieux et des mythes traditionnels que Socrate, juste avant d'arriver sous le platane, récuse comme modèle. Plus loin (236e1-3), Phèdre, encore sous l'enthousiasme de la lecture du discours de Lysias qu'il venait d'achever, va confier au platane lui-même un rôle sacré en jurant non plus sur une divinité (supposée lointaine), mais sur son symbole qu'il tenait sous les yeux (τὴν πλάτανον ταυτηνί), comme une certitude accordée à sa faculté, en confiant ainsi au majestueux arbre (symbole de Gaïa) le serment par lequel il provoque Socrate à prononcer un discours aussi beau que celui du rhéteur qu'il admire. Mais prononcer un serment sous un grand arbre près d'une source est encore une référence à Homère (*Illiade*, II, 305-310), comme nous l'avons vu *supra*, note 11, p. 192 (et nous y reviendrons, d'ailleurs).

la Palinodie de Socrate. Le but du Prologue n'est donc pas seulement de préparer le terrain (l'eau, le souffle, l'humidité, la chaleur) et donc de *situer* l'objet des trois discours et du dialogue qui s'ensuit, mais aussi de montrer la nécessité d'articuler une perspective performative et une approche théorique au sujet de l'âme, les deux points de vue étant selon Platon inséparables. C'est pour cette raison que le philosophe avait besoin, me semble-t-il, d'une scénographie et d'un scénario dramatique. La mise en scène lui permet de déployer le parcours des vivants à travers un espace, bien sûr fictif, défini comme un lieu de passage, construit comme une étendue et montré à travers les contrastes du clair-obscur, comme sur un fond de scène qui accueille la présence des acteurs bien qu'il n'ait qu'une réalité d'image. Mais cette visibilité immanente, largement relayée par les acteurs, devait aussi recevoir en contrepoint une détermination à partir de présences qui n'ont pas de visibilité propre. Phèdre cherche alors, tout d'un coup, les « traces » d'un mythe dans le paysage. À son insu, puisqu'il est dans les « choses dites » et les opinions, Phèdre ouvre donc la brèche nécessaire dans le décor, déchire le voile de l'immanent, et c'est là que Socrate, en refusant de répondre à la question de la « vérité » comme fruit de la persuasion, comme un pur produit du langage, installe sa propre position à l'égard des récits fabuleux et se présente lui-même comme un être tout aussi « étrange » qu'« étranger » au lieu. S'il se trouve dans ce lieu intermédiaire, dans ce *lieu de toutes les possibilités*, Socrate, *atopos* et *xenos* (*daimonique*, aussi), n'est pas là par hasard mais bien pour servir de guide et pallier ainsi à l'absence de prévisibilité apparente qui caractérise un tel lieu. Or sa « médiation » réclamera bien sûr un prix. Le scénario dramatique dévoile l'intrigue et le rôle de ses acteurs au même moment où le mythe s'invite sur la scène du Dialogue.

QUE SIGNIFIE LE REFUS SOCRATIQUE D'INTERPRÉTER ?

Dans le Prologue du *Phèdre* l'histoire d'Orithye est désignée d'un terme bien précis : *μυθολόγημα* (229c5), récit fabuleux, fable qui garde la mémoire d'un événement, d'un effet sans cause apparente, d'un être ou d'un acte sans précédent – acte, fait ou geste que l'on évoque sans se poser de questions, comme à propos de choses soudaines, qui (vous) tombent

du ciel. Platon utilise ce même terme dans le livre II des *Lois* (663e5), à propos d'un autre récit fabuleux, le mythe fondateur de Thèbes par Cadmos, fable dont l'Athénien du dialogue affirme qu'elle est capable de persuader facilement (ῥᾶδιον ἐγένετο πείθειν) en dépit de son caractère incroyable (ἀπίθανον). Bien d'autres histoires pareilles existent, ajoute l'Athénien, en citant la naissance des hoplites à partir des dents semées et d'autres récits de la même espèce, des fables par lesquelles « le législateur arrive à faire admettre [croire] ce qu'il entreprend d'inculquer aux jeunes âmes (τις πείθειν τὰς τῶν νέων ψυχάς, 664a1)¹⁵... ». En faisant usage de l'in vraisemblable, ces fabliaux servent à *persuader* non de la vérité mais de la justesse de quelque chose que l'on ne peut pas expliquer, comme la naissance d'une ville, une victoire navale ou une guérison miraculeuse. Destinés à la jeunesse en premier lieu, ces récits brefs et quasi non épiques persuadent ainsi du bien-fondé de ce qui est présenté comme « juste et bon » non à la suite d'une démonstration mais par des moyens imagés impliquant des exemples et des figures incroyables, voire des mensonges utiles dans l'intérêt du bien (ἐπ' ἀγαθῷ ψεύδεσθαι πρὸς τοὺς νέους..., 663d7-8). Car la vérité, aussi belle soit-elle, ne convainc pas aisément les esprits, remarque Clinias, tandis que des fables, rétorque l'Athénien, arrivent facilement au but (663e3-6).

Remarquons une divergence et un parallélisme entre les deux contextes platoniciens où un mythologème est évoqué¹⁶. Le rôle dévolu dans les *Lois* semble stratégique dans le cadre d'une *paideia*, tandis que dans le *Phèdre* le mythologème participe à la constitution du décor et, pareil

15 *Lois* 663e-664a, éd. et trad. Edouard des Places, Les Belles Lettres, 1951.

16 Le terme « mythologème » est rare; on le considère comme un terme quasi technique, désignant un mythe fabriqué, un produit de la rhétorique forgé en vue de la persuasion ou faisant l'objet des tentatives de rationaliser les mythes par des interprétations de l'ordre de celles « citées » et par la suite refusées par Socrate en réponse à la question de Phèdre (229c5). Cependant, dans les deux exemples d'usage platonicien, ce qui frappe est plutôt le caractère irrationnel de l'événement raconté, l'aspect brutalement invraisemblable censé frapper les esprits et interdire *a priori* toute possibilité d'une explication causale. Quelques précisions, occurrences supplémentaires dans la littérature grecque et références bibliographiques, dans Andrea Capra, *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Center for Hellenic Studies, Harvard UP, 2014, p.49-50.

à un fond de scène, demeure présent au-delà du moment consommé de son évocation par Phèdre et de la réponse de Socrate. Ce mythologème survient non pour faire l'objet de la discussion mais pour susciter la critique d'un certain usage de la mythologie, critique sous laquelle se dissimule la clef du sujet sur lequel porte le dialogue déjà amorcé. S'il tient ici un rôle pédagogique, c'est le lecteur lui-même que vise l'usage d'un mythologème dans le prologue du *Phèdre*. Quant au parallélisme entre les deux textes, il concerne l'établissement dans les deux cas d'une relation étroite entre le récit et un certain type d'image et de point de vue qui ont prééminence sur la parole, bien qu'image et mise en perspective soient *defacto* produites par le langage aussi. Dans les *Lois* l'Athénien illustre par l'usage du mythologème dit « du Sidonien » (sur la fondation de Thèbes) la nécessité de défendre le juste et de l'enseigner aux « âmes jeunes » par un « raisonnement » (*logos*), et même par d'autres moyens comme l'appel aux habitudes ou les louanges – raisonnement ou autres formes de langage dont l'effet escompté est de corriger les défauts de perspective, de distance et d'obscurité, comme les jeux d'ombres et leurs dessins (ὡς ἐσκιαγραφημένα, 663c2). Un dessin en trompe-l'œil ou en clair-obscur peut entraîner des erreurs de jugement, voire fausser la distinction entre le juste et l'injuste, soit en raison du jeune âge soit en raison de points de vue trompeurs qui mettent en avant l'apparence de l'agréable ou du plaisir¹⁷. Corriger ces défauts de perspective réclame alors l'usage de la raison, mais aussi des vertus persuasives comme celles des arts de la parole et des histoires invraisemblables, odes, mythes et autres *logoi*, que l'on ne peut pas démontrer mais qui agissent dans le bon sens, c'est-à-dire dans l'intérêt de la Cité. Retenons que ces *logoi* (récits imagés) ont pour cibles les « jeunes âmes » (τῶν νέων ψυχάς) ; c'est donc l'âme qui est ainsi visée puisqu'elle est considérée à la fois comme le siège du raisonnement et comme le moteur de l'action. Dans le *Phèdre* aussi le mythologème de la jeune Orithye et de Borée intervient dans le déploiement de l'image scénique et agit en

17 *Lois* 663b1-c5. Ces allusions à une image picturale, réalisée par un jeu d'ombres et de lumière, n'est pas sans rappeler les données figuratives du « paysage » du prologue du *Phèdre* et les moyens qui le présente presque comme une *skiagraphia*.

changeant précisément le régime de l'image qui est en train d'être fournie. En outre, Socrate, en répondant à l'injonction de Phèdre de se prononcer au sujet de cette histoire, évoquera la fatigante obligation de redresser, de corriger, de remettre d'aplomb des créatures monstrueuses qui mélangent les genres, comme une mauvaise perspective rapproche ce qui est éloigné et fausse la vue de ce qui se tient tout près. Cependant, à la différence du législateur dont l'Athénien des *Lois* défend la démarche, Socrate, dans sa réponse à Phèdre, ne semble pas prêt à prendre au sérieux l'utilité de l'in vraisemblable, car pour lui la persuasion, en vue de laquelle les figures fantastiques jouent un rôle, doit ressortir d'un autre usage du *logos*, celui de la connaissance acquise par l'étude des choses dites « vraies ».

La réponse relativement longue formulée par Socrate à la demande de Phèdre comporte une explication, puis une réfutation¹⁸. Cependant, ces deux démarches ne s'articulent pas de manière dialectique car elles ne portent pas sur le même objet ; elles s'enchaînent et font sciemment déraiper le propos vers ce qui est visé¹⁹. Socrate commence par expliquer à

18 *Phèdre* 229c5-230a6. Une analyse récente de ce passage, dans Daniel S. Werner, *Myth and Philosophy in Plato's Phaedrus* (Cambridge UP, 2012, p. 19-43), met l'accent sur la différence de statut du langage entre le discours philosophique et le récit, insiste sur le rapport entre le mouvement de rapt que décrit le supposé épisode de l'enlèvement d'Orithye et le mouvement de saisie de la parole dans les autres parties du dialogue sur un fond commun érotique, et passe en revue les différentes interprétations de cette première évocation du mythe dans le *Phèdre*. Une autre étude, Kathryn A. Morgan, *Myth and Philosophy from Presocratics to Plato* (Cambridge, Cambridge UP, 2000), consacre un chapitre généreux au *Phèdre* (p. 210-241) mais passe rapidement sur la position socratique à l'égard des mythes exprimée au sujet du mythologème d'Orithye (p. 214-215) et sur le rapport entre cette position et la théorie de la connaissance de soi ; l'intérêt de l'auteure se porte plus particulièrement sur les usages propre et impropre des mythes dans la détermination de l'âme et de ses facultés.

19 Voici le passage entier (229c5-230a6) dont j'analyse plus loin, par étapes, les détails : « Si j'étais, comme les Doctes (ὡσπερ οἱ σοφοί), un incrédule (ἀλλ' εἰ ἀπιστοῖην), je ne serais pas un extravagant (οὐκ ἄν ἄτοπος εἶην) ; ensuite, docement (σοφίζόμενος), je déclarerais qu'elle [Orithye] a été poussée par un vent boréal en bas des rochers voisins, tandis qu'elle jouait avec Pharmacée, et que des circonstances même de sa mort est née la légende (τελευτήσασαν λεχθῆναι) [a été fabriqué/accomplis le "dit"] de son enlèvement par Borée. Quant à moi (Εγὼ δέ), j'estime d'ailleurs

la manière des σοφοί (allusion aux sophistes, sans doute) les circonstances qui ont pu conduire à la mort d'Orithye : un rocher bien haut et une bourrasque, un vent violent inattendu. La légende serait née de ces circonstances « naturelles » et de leur renversement symbolique dans le récit, la chute de la jeune fille tombée du haut d'un rocher étant figurée dans le mythe par le mouvement inverse, celui d'un enlèvement par le vent septentrional, le vent d'en haut²⁰. Cette remise d'aplomb de ce qui

200

que des explications de ce genre, Phèdre, ont leur agrément (τὰ τοιαῦτα χαριέτα ἡγοῦμαι); mais il faut trop de génie, trop d'application laborieuse, et que l'on n'y trouve pas du tout le bonheur (δεινοῦ καὶ ἐπιπόνου καὶ οὐ πάνυ εὐτυχοῦς ἀνδρός): ne serait-ce que parce qu'après cela, on sera bien forcé de remettre d'aplomb l'image des Hippocentaures (τῶν Ἴπποκενταύρων εἶδος ἐπανορθοῦσθαι), puis plus tard celle de la Chimère; et nous voilà submergés par une foule pressée de semblables Gorgones ou Pégases, par la multitude, autant que par la bizarrerie, d'autres créatures inimaginables et de monstres légendaires (ἄλλων ἀμηχάνων πλήθη τε καὶ ἀτοπία τερατολόγων τινῶν φύσεων)! Si, par incrédulité (τις ἀπιστῶν), on ramène chacun de ces êtres à la mesure de la vraisemblance (κατὰ τὸ εἰκὸς ἕκαστον), et cela en usant de je ne sais quelle grossière sagesse (ἀγροίκῳ τινὶ σοφίᾳ χρώμενος), on n'aura pas le temps de beaucoup flâner (πολλῆς αὐτῷ σχολῆς δεήσει)! Or ma flânerie (σχολή) à moi, ce n'est point du tout vers des explications de ce genre qu'elle est tournée; et en voici, mon cher, la raison (αἴτιον): je ne suis pas jusqu'à présent capable, suivant l'inscription delphique, de me connaître moi-même (κατὰ τὸ Δελφικὸν γράμμα γνῶναι ἑμαυτόν); je vois donc clairement le ridicule qu'il y aurait, pour moi à qui cette connaissance fait encore défaut, d'examiner les choses qui y sont étrangères (τὰ ἀλλότρια σκοπεῖν). En foi de quoi, je donne à ces fables [à ceux-ci] leur congé (χαίρειν ἕσασς ταῦτα) et, à leur sujet, je m'en rapporte à la tradition (τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν); je le disais à l'instant, ce n'est point elles que j'examine, c'est moi-même (σκοπῶ οὐ ταῦτα ἀλλ' ἑμαυτόν); peut-être suis-je une bête plus étrangement diverse et plus fumante d'orgueil que n'est Typhon (εἶτε τι θηρίον τυγχάνω Τυφῶνος πολυπλοκώτερον καὶ μᾶλλον ἐπιτεθυμμένον)? peut-être suis-je un animal plus paisible et moins compliqué (εἶτε ἡμερώτερόν τε καὶ ἀπλούστερον ζῶον), dont la nature participe à je ne sais quelle destinée divine et qui n'est point enfumée d'orgueil (θείας τινὸς καὶ ἀτύφου μοίρας φύσει μετέχον)? [...]» (trad. un peu retouchée).

- 20 Dans le même genre d'explications s'inscrit le recours à l'étymologie: Borée désigne le Nord, Orithye, la « coureuse des montagnes »; une rencontre de vents et de rochers serait donc le fond « naturel » du mythe. Voir pour l'histoire du personnage et l'étymologie du nom d'Orithye, Luc Brisson (trad.), *Phèdre*, Paris, GF, 1997, p. 195, n. 32.

paraît invraisemblable, comme l'enlèvement d'un être humain par le vent, est censée satisfaire Phèdre, en quête de « vérité » d'un fait et d'un lieu précis. À la double question de Phèdre, Socrate répond d'abord en indiquant le lieu par un autel de sacrifice, puis traduit la chute du corps par une fougueuse élévation (ὕπὸ τοῦ Βορέου ἀνάρπαστον..., 229c9). Selon l'habitude des mythographes, l'invraisemblable d'une fable provient d'un acte contre nature : contrarier les conditions de la perception visuelle (prétendre voir l'invisible) ou renverser la direction d'un mouvement en opposition avec les lois physiques (une chute transformée en élévation). Les sophistes seraient maîtres dans le genre, puisqu'ils sont « maîtres du langage » et que la vérité des faits est pour eux une affaire de mots : ils savent qu'il suffit d'inverser l'ordre ou de substituer les noms à l'aide d'homonymes ou de paronymes, selon qu'il s'agit de persuader par recours au « miracle » ou de livrer une explication vraisemblable et une interprétation docte censées justifier un sacrifice expiatoire ou dissimuler un accident²¹. Si les lois naturelles sont contredites par une légende, c'est bien en vue d'un usage utile pour la Cité, mais entre « savants » et leurs disciples, une fable pareille n'a aucune raison d'être évoquée. Pure invention du langage, elle ne sert qu'en dehors du cercle des « élus ». Socrate se prête à ce jeu, mais, en livrant une sorte de déconstruction de la fable non loin de la manière dont Thucydide décrypte réalité et mythe de la guerre dans les épopées homériques²², il commence sa réponse en mettant à distance sa propre position.

- 21 Sur le recours rhétorique au « vraisemblable » (*eikos*) dans des cas de vérités paradoxales, le « vraisemblable » jouant un rôle de critère dans l'argumentation et de norme ou horizon du discours, avec référence précise aux usages de cette « technique » dans le *Phèdre* (272e-273c), voir Camille Rambourg, *Topos. Les premières méthodes d'argumentation dans la rhétorique grecque des v^e-iv^e siècles*, Paris, Vrin, 2014, p. 27-29. Plus loin (chap. V) nous verrons la préférence donnée par Socrate au discours vraisemblable (au cœur de la *Palinodie*, 246a2-5), le recours à une image vraisemblable (ἔουκεν) étant préféré au récit mythologique lorsqu'il s'agit de broser le voyage de l'âme et de définir ainsi la nature de celle-ci.
- 22 On peut voir un parallélisme entre cette interprétation « positive » du mythe, et même entre l'analyse qui en est faite dans le passage cité des *Lois* II, et des remarques relativement nombreuses dans *La guerre du Péloponnèse* de Thucydide au sujet des faits dont les poètes et la tradition mythologique

Lui, Socrate, ne fait pas partie du sérail ; il n'appartient pas au rang de ces « savants » en manipulation du langage mais il est, à l'inverse, un « étranger » et un « croyant »²³. Pour cette raison, et bien qu'il ne fréquente pas ce lieu-dit pour y faire comme Phèdre des promenades prophylactiques, il connaît l'endroit non par des signes ou par des preuves formelles (σημείον ou τεκμήριον), mais à travers les cultes qui l'ont consacré. Les indices ou les

donnent une image disproportionnée. Voir plusieurs passages du livre I, XI, 3 ou XX, 3-XXI, 1 des *Lois* ; je cite ce dernier : « Il y a également bien d'autres faits – encore actuels et dont le temps n'efface pas le souvenir – sur lesquels les autres Grecs se font, de même, des idées inexactes : [...] Telle est la négligence que l'on apporte en général à rechercher la vérité, à laquelle on préfère les idées toutes faites. XXI Cependant, on ne saurait se tromper en se fondant sur les indices (τεκμηρίων) [...] on croira moins volontiers les poètes, qui ont célébré ces faits en leur prêtant des beautés qui les grandissent, ou les logographes, qui les ont rapportés en cherchant l'agrément de l'auditeur plus que le vrai – car il s'agit de faits incontrôlables, et auxquels leur ancienneté a valu de prendre un caractère mythique (μυθῶδες) excluant la créance... » (trad. Jacqueline de Romilly, Paris, Les Belles Lettres, 2009, t. 1). Voir aussi I, X, 3, sur la foi que l'on peut accorder aux poèmes d'Homère, ou I, XXII, 4, sur l'absence de merveilleux (μυθῶδες) dans les faits rapportés et qui en diminue le charme.

- 23 Socrate affirme son « étrangeté », *atopia*, par rapport au lieu. Certes, l'Athénien est étranger à la campagne ; mais Socrate est tout autant étranger par rapport à Phèdre et à l'école des *sophoi* dont Phèdre aimerait être le représentant. Construit sur l'opposition entre la cité et la campagne – *asteios* et *agroikos*, lois des hommes et lois de la nature, politique et physique –, le Prologue est en même temps parcouru par l'affirmation de la différence dans laquelle se tient Socrate à l'égard de ces deux pôles. Socrate apparaît comme le défenseur d'une philosophie qui représente une troisième voie. Celle-ci, bien que respectueuse de la tradition « homérique » (*i.e.* théologique), n'est toutefois pas archaïsante. La contestation adressée par Socrate aux sophistes ne concerne pas seulement le « positivisme » apparent de leur interprétation des mythes. Elle vise la mise en place d'un rapport entre langage et connaissance fondamentale qui soit différent du rapport entre arguments opposés et détours par images qui est pratiqué par les maîtres de la sophistique. Ce lien entre *logos* et connaissance des formes est ici intégré à la définition de l'âme. La dialectique (dont il sera question dans la seconde partie du dialogue mais qui est déjà présente dans la construction du Prologue) est utilisée pour établir l'articulation entre une maîtrise de l'âme par le *logos* (discours sur l'amour) et la mise en œuvre du pouvoir de l'âme elle-même d'agir sur le *logos* (la vue du beau et l'inspiration du discours).

traces formelles que Socrate évoque dans le « paysage » n'apportent ni certitude ni savoir en réalité, alors que les autels sont des preuves irréfutables pour ce dont ils gardent la mémoire, même si l'histoire demeure cachée. Ainsi l'autel de sacrifice, dont Socrate indique la position précise, révèle ce dont le « paysage » est de manière perpétuelle le témoin : un lieu divin parce qu'il révèle la nature de *gué*, de perpétuel passage, que recèle tout lieu dit *naturel*. Socrate ne s'en sert pas comme d'une preuve, car il n'a pas besoin ici de construire une démonstration. Il sait, en revanche, comment utiliser la puissance que recèle la nature du lieu et dont les deux autels des divinités de l'air et de l'eau, Borée et Achéloüs, sont des manifestations visibles, des repères d'épiphanies – en l'occurrence les repères élémentaires qui témoignent de la nature et de la « naissance » (ou « venue ») des âmes dans le monde. Il sait, en d'autres termes, comment les aspects (ici l'apparence paisible et plaisante) s'articulent avec les possibilités que recèle un lieu dont les lois sont toutes autres que les lois de la Cité, et comment la connaissance des Formes, propres aux âmes, peut se révéler ici précisément, eu égard au caractère de transit propre à ce lieu. Il connaît donc, à la différence de Phèdre, le mode d'emploi du lieu que Phèdre fréquente à la manière non pas des « jeunes âmes » mais des jeunes *sophoi*.

La première partie de la réplique de Socrate, censée fournir à Phèdre la réponse qu'il attendait, en accord avec sa passion pour des rhéteurs tels Lysias, donne, outre une interprétation propre à la démarche des sophistes, deux indices : une à l'égard de la position de Socrate lui-même, l'autre à l'égard de la nature du lieu. Le lieu, dont Phèdre vient de prononcer l'éloge, est pour Socrate un entre-deux, un lieu de la traversée où peuvent s'accomplir des rituels privés, des initiations, des rites de passage. Un lieu qui, de ce fait, apparaît comme un espace dont l'ouverture et la position signifient qu'il est propice à la possibilité de ce que nous appelons l'événement : ce qui arrive sans que la nécessité en soit immanente. Ce lieu s'étale hors des murailles d'Athènes où règnent les lois de la Cité, et il n'est pas cultivé, comme la campagne où les lois de la nature sont soumises aux buts de la production. Tel que Platon l'indique d'emblée, en nous faisant suivre au pas les deux acteurs, ce lieu constitue la ceinture sacrée qui ceint la ville et la protège des interventions intempestives de la part des hommes ou des dieux. Mais, en lui-même, ce lieu n'est ni libre de toute détermination, ni à l'abri des dangers.

En décryptant les circonstances de la mort ou du rapt de la jeune fille, Socrate indique au fond les conditions de possibilité pour qu'un acte puisse advenir et soit considéré comme « divin », n'étant en rien déterminé par une actualité locale ni prévisible par ce qui s'effectue déjà ou peut s'effectuer sous l'emprise d'une décision immanente de l'acte. Situé presque au bout du trajet, et défini aussi bien par Phèdre que par Socrate comme un lieu de jeu (*παίζειν*)²⁴, ce lieu se trouve à l'extrême opposé du point de départ, point situé à Athènes entre la maison dite « du riche Morychus » et le temple de Zeus olympien²⁵, repères d'un certain savoir intellectuel et de la religion officielle. Arrivés à cet endroit, les deux hommes ont donc atteint le point qui constitue le revers de leur lieu de départ. Ils ont atteint ce qui se tient en dessous, le substrat, la matière vive, la *khôra* (l'équivocité du terme, employé ici même, va à merveille dans le contexte), le réceptacle naturel indomptable hormis sa soumission à la cyclicité, le lieu où se déploie la force des éléments qui ne connaissent de loi que la nécessité et où seuls les dieux sont à même d'exercer un autre pouvoir que celui du sort réservé par la *phusis*. Dans ce lieu, un autre savoir et une autre position à l'égard du sacré sont de mise. Mais lesquels ?

Sortis d'Athènes, les deux hommes sont donc comme descendus auprès de la face occulte du monde, celle que la ville tient à l'écart par ses lois, par l'éducation aux arts et aux sciences, et par les cultes officiels des dieux olympiens. Ce lieu est en quelque sorte un révélateur de ce qu'est par différence la Cité ; mais il est aussi, pour la Cité, son fondement toujours présent. Cependant, afin de pouvoir définir comme un fondement *taisible* de la ville ce lieu-dit de l'in vraisemblable aventure de l'Athénienne Orithye sous l'emprise du héros Borée, Socrate doit affirmer sa propre position et, plus encore, presque brosser dans ce cadre son portrait. Il commence par refuser d'interpréter le mythe comme une affaire de meurtre ou de sacrifice sanglant déguisé. En la matière, sa piété est d'un autre ordre et il en parle sans en dévoiler l'identité, comme s'il s'agissait d'un secret, ou de quelque chose qui lui échappe et lui reste à découvrir, peut-être en lui-même. Mais

24 *Phèdre* 229b10 et 229c8.

25 Ce sont, au début du dialogue, les indications topiques fournies par Phèdre (227b4-5).

il doit alors se situer lui-même, éclaircir sa propre position et son choix, la *skholê*, et, s'identifiant ainsi, comme on présente carte d'identité ou schibboleth à la frontière, reconnaître qu'il n'appartient pas à ce lieu, qu'il vient *en étranger* ou en « visiteur », mais qu'il est néanmoins capable de le reconnaître comme étant le *topos* de la possibilité ou, en termes anciens, le *topos* de la puissance pure du vivant. Pourquoi Socrate a-t-il cette capacité (ou cette conscience) dont Phèdre semble, lui, dépourvu ? Socrate est-il présenté ici comme un initié ? Rien ne l'indique explicitement dans cette longue réponse à la question de Phèdre au sujet de ce mythe, et rien ne signale l'enseigne sous laquelle Socrate dit se remettre aux « coutumes » en matière des dieux (τῶ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν), mais rien n'interdit non plus d'y voir la discrète allusion dans son propos à une certaine croyance ou doctrine qui associe *skholê*, piété et introspection. En tout état de cause, Socrate reconnaît son étrangeté comme à la fois propre et universelle, à l'égard de la ville comme de la campagne, et laisse entendre qu'il saisit à travers cette étrangeté foncière le principe qu'il partage en revanche avec tout. S'il n'appartient pas à ce lieu, c'est parce qu'il *se* sait bénéficier d'une autre parenté dont il s'efforce de faire acte dès le début, dès la rencontre matinale avec Phèdre.

Platon décrit et définit ainsi le *lieu mythologique* par excellence : il comporte une dimension originelle, fondatrice en tant que lieu d'un fait appartenant à un mythe *précis* (le choix se porte à dessein vers un mythogème des plus connus par les Athéniens), et recèle de surcroît une *vraie* source, la source qui jaillit ici au pied du platane et que Socrate signalera aussitôt finie sa digression sur la vacuité que représente pour lui l'exégèse des figures mythologiques. C'est auprès de cette source que les deux acteurs de la scène vont bientôt s'asseoir pour tenir des discours sur l'amour et sur l'âme, thèmes qui vont se révéler être en syntonie parfaite avec la nature du mythe fondateur de ce lieu. Mais Socrate affirme qu'il est pour sa part *atopos*, « étranger » à ce lieu – condition rappelée d'ailleurs de manière récurrente dans le Prologue, en alternance avec le terme *xenos*²⁶ –, et qualifie son attitude comme étant celle d'un homme

26 C'est Phèdre qui insiste lourdement sur cette condition, en mélangeant les termes *atopos* et *xenos* à l'adresse de Socrate. Les occurrences sont

qui ne peut pas être un incrédule (ἀπιστοίην, 229c6), tels les *sophoi* dont il reproduit ensuite le raisonnement. – Un « étranger », à défaut d'un bon guide, ne s'en remet-il pas aux dieux, au destin et à la *pistis* dans un lieu qu'il ne connaît pas ? – Une fois ces conditions établies, Socrate s'adresse enfin à Phèdre *en nom propre* (Ἐγὼ δέ, ὦ Φαίδρε..., 229d1) et lui explique son refus d'interpréter les mythes et les créatures fantastiques. Son explication coïncide non seulement avec un changement de perspective dans le déploiement de l'image scénique, mais aussi avec un changement dans les rôles dramatiques. Maintenant, c'est Socrate qui prend les rênes, et il ne les lâchera plus jusqu'à la fin du Dialogue.

206

La suite de cette première longue prise de parole répond aux deux déterminations que Socrate a d'emblée présentées à son égard : son *atopie* et sa croyance²⁷. Le refus d'interpréter les créatures fantastiques en mimant les habitudes rustres des *sophoi* constitue la manière par laquelle Socrate, en occultant à la fois la question de Phèdre et une réponse épaisse, bien que formulée en style « citadin », choisit de dissimuler le véritable objet de son propos. Car, en exprimant son point de vue au sujet de la fable d'Orithye et des mythes en général, Socrate ne fait que parler de lui-même en s'exposant ou, plus précisément, en faisant montre de ce qui n'apparaît pas d'emblée, et en corrigeant ainsi l'opinion de ceux qui pensaient le connaître. Socrate aime les mythes et ne s'en prive pas. Mais, en fin connaisseur, il préfère les raconter, voire les réciter non les interpréter en redressant des perspectives inversées (ἐπανορθοῦσθαι, 229d4) ou en s'efforçant à distinguer les genres mélangés par les mythographes qui composent des créatures hybrides. L'effort de redressement mental que réclame l'interprétation est un art

multiples dès le début du dialogue, car Socrate lui-même demande à Phèdre de le conduire, de lui servir de guide, en employant aussi la métaphore du berger et de l'animal conduit par un rameau vert, un appât. Au bout du trajet Phèdre, qui ne donne pas signe d'avoir saisi le changement de régime du lieu intervenu avec l'évocation du mythologème, revient avec insistance (ἀτοπώτατος) sur la condition d'étranger de Socrate (230c7-d3). Socrate acquiesce et, ironiquement, met sur le compte de Phèdre le procédé qu'il appelle « drogue » (φάρμακον, 230d7) et dont Socrate est *de facto* le maître (230d4-e2). Jacques Derrida en a fait la clef du dialogue (« La pharmacie de Platon », dans Platon, *Phèdre*, Paris, GF, 1997², p. 255-403).

27 Voir le passage 229c5-230a6 cité *supra*, note 19, p. 199-200.

différent du sien. Différentes (τὰ ἀλλότρια, 230a1) sont *a fortiori* ces images d'êtres fantastiques (Hippocentaures, Gorgones et Pégases) de l'objet vers lequel se porte son attention et sur lequel Socrate fonde sa croyance, à savoir l'injonction inscrite *en toutes lettres* à Delphes (τὸ Δελφικὸν γράμμα, 229e5)²⁸. Socrate aime donc des mythes ce qui le concerne directement, ce qui le touche, le met en cause et, en fin de compte, le rappelle à lui-même en tant que vivant. Or raconter est l'un des exercices qui remplit la fonction essentielle d'un mythe, celle d'incarner le *logos*, de constituer une parole *vivante* qui touche et qui anime en ravivant la mémoire. En en faisant le récit, Socrate respecte en outre un ordre précis des genres, puisqu'il sait que mettre en rapport le *logos* avec les dieux demande de ne pas parler en dehors des formes requises par la tradition : récits courts ou longs, images iconiques, hymnes et prières²⁹. Mais cette déclaration de conformisme en matière de croyance à l'égard des fables (πειθόμενος δὲ τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν) s'accompagne d'une justification surprenante qui reprend la formule delphique et la précise : « je n'examine pas tout ceci [fables et créatures] mais bien moi-même (σκοπῶ οὐ ταῦτα ἀλλ' ἐμαυτόν) »³⁰.

28 *Phèdre* 229d2-230a1.

29 Tous ces modes d'expression propres au rapport du *logos* avec les dieux ou le divin seront utilisés et signalés comme tels par Socrate dans la suite du texte, dans sa palinodie et dans le dialogue de la deuxième partie du *Phèdre*.

30 *Phèdre* 230a2-3. Sur la « connaissance de soi » comme clef de lecture du *Phèdre*, voir Charles L. Griswold, Jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus* (New Haven [co], Yale UP, 1986), et en particulier sur le passage qui relie le mythe d'Orithye et le précepte de Delphes, p. 36-44. Sur les enjeux philosophiques de la connaissance de soi platonicienne, mais avec références en particulier à *Alcibiade* et à *Charmide*, voir Julia Annas, « Self-Knowledge in early Plato », in *Platonic Investigations*, ed. D.J. O'Meara, The Catholic University of America Press, Washington D.C., 1986 (p. 111-138) et Voula Tsouna, « Socrate et la connaissance de soi : quelques interprétations », *Philosophie antique*, 1, 2001, p. 37-64). Dans ce dernier article on lit aussi une analyse subtile de *République* VII qui semble intégrer le thème de la connaissance de soi des prisonniers (p. 60-61). La connaissance de soi étant une connaissance de l'âme, selon Tsouna, cette analyse montrerait des liens étroits entre les livres centraux de la *République* et le *Phèdre* : le trajet à double sens, ainsi qu'un accès aux Formes à la fois par la connaissance des intelligibles et par la vision réservée à l'âme. Mais l'auteure ne relève pas cette proximité entre *République* et *Phèdre* et renvoie pour ce dernier dialogue à l'ouvrage de Griswold.

Socrate *s'expose* maintenant et fait l'analyse de cet acte en présentant implicitement son « portrait ». C'est comme si raconter un mythe, prononcer une prière ou réciter un hymne était une épreuve initiatique qui réclame à celui qui s'expose ainsi, dans son rapport simultané à l'autre et aux dieux, de se connaître d'abord lui-même afin de pouvoir interagir avec les autres, hommes ou dieux, et toucher au plus juste par le biais du *logos* : reconnaître ce qu'il reçoit, tel qu'une inspiration divine, pour pouvoir donner en échange sa parole comme il se doit. L'illustration de cette dramaturgie de l'initiation aux vertus du *logos* en regard avec le vivant sera poursuivie tout au long du Dialogue, mais Socrate doit au départ se montrer lui-même avant de pouvoir accomplir la tâche que lui assigne Platon, celle de montrer ainsi l'âme elle-même à travers l'âme singulière de l'acteur « Socrate ».

L'ÂME ET L'AUTO PORTRAIT DE SOCRATE

À qui Socrate tend-il ainsi son portrait en guise de profession de foi obéissant au précepte de Delphes ? À Phèdre ou au lecteur du Dialogue de Platon ? Le premier trait dans cette mise en scène du personnage socratique, le rapport individualisant et réflexif à l'acte du récit, apparaît lorsque Socrate prend la parole pour reconstituer l'enchaînement des faits dans la maison dite « de Morychus » quand Lysias a eu fini de parler devant les invités d'Épicrate. Socrate raconte alors comment Phèdre, sous l'emprise de l'admiration, s'était entretenu avec Lysias, puis, ayant obtenu le discours de celui-ci, s'est précipité dehors pour déguster l'objet de son plaisir, en tombant au même moment sur un autre passionné du *logos*³¹. Socrate aime donc raconter tout avec précision et s'adresse à Phèdre comme si Phèdre n'avait pas lui-même participé aux faits racontés, ni même agi. Parlant de lui-même à la troisième personne, Socrate mime ainsi l'adresse à Phèdre afin de restituer l'ordre des faits selon un art qui lui permet de tirer toutes les leçons. Que cherche-t-il ainsi ? La réponse la plus immédiate serait qu'il cherche à mettre en avant le pouvoir des mots sur la réalité immanente des actes, des êtres en présence et des choses,

31 *Phèdre* 228a5-c7.

tout en montrant que ce pouvoir des mots n'obéit pas aux procédés des sophistes dont la seule vérité est celle du langage, le produit d'un acte de parole construit selon les règles de l'argumentation, et la réalité des choses le fruit conséquent de leur nomination juste et d'une représentation adéquate. Pour Socrate, fixer ainsi les actes par le récit donne au langage non un pouvoir d'adéquation mais, au contraire, la possibilité de prendre une distance à l'égard de la phénoménalité dominante du *hic & nunc* que Socrate indique de manière récurrente. S'il a fermement pied dans la réalité du phénoménal, c'est parce que lui, Socrate, se tient néanmoins à distance, dans une *atopie* (étrangeté) et une *skholé* (liberté ou disponibilité) qui lui donnent la prééminence d'une vue d'ensemble, à condition de maîtriser au départ l'art propre du récit.

Cependant, en faisant par conjectures le récit de ce qu'il n'a pas vécu (puisqu'il n'était pas présent dans ladite maison, comme il n'a pas vécu non plus l'épisode de « l'enlèvement » d'Orithye dont il reconstitue les faits en insistant ironiquement sur le procédé de la vraisemblance), et en rappelant en même temps, à la troisième personne, la rencontre avec Phèdre à sa sortie de la maison où Lysias avait performé son art (scène que le début du dialogue avait déjà décrite une fois), Socrate n'avoue pas seulement détenir un art propre du *logos* et nourrir une passion pour le récit. L'art de la mise en scène a ici un autre but. Comme lorsqu'il s'exprime à la première personne pour parler en nom propre de sa position à l'égard des créatures fabuleuses, Socrate annonce, par un récit des faits qu'il rapporte à lui-même, non une fidélité simpliste au précepte de Delphes mais au contraire une sorte de détachement déroutant, une étrange dissociation, une *atopie* en un mot³², comme condition nécessaire à la connaissance de lui-même par distinction de tout ce que « Socrate » n'est pas, soit par définition de nature soit dans la perception d'autrui. Quand il répond au sujet du mythologème, Socrate emploie d'ailleurs le même schéma que dans sa première prise de parole où il raconte ce qui venait de se passer et ce qui était en train de se dérouler

32 Le terme *atopos*, employé avec un sens prioritairement « topique » dans le prologue pour qualifier Socrate d'étranger au lieu dans lequel l'avait emmené Phèdre, revient dans la Palinodie (251d9) pour désigner cette fois-ci le caractère paradoxal d'une simultanéité d'états contradictoires engendrés par le désir amoureux.

à l'instant même où il parlait. Or ce trait performatif du « personnage socratique » répond à merveille à la construction du texte lui-même. L'écriture scénographique entre donc dans le jeu, avec ses reprises et sa performativité mise en avant par des moyens *ad hoc*, et les deux, la démarche attribuée à Socrate et la composition scénique du texte par Platon, s'appuient mutuellement. Cette réflexivité n'est pourtant pas l'aspect majeur de la composition. La mise en scène aide seulement à percevoir les enjeux de la mise en présence à travers un « Socrate » qui rapporte tout à lui-même et cherche avant tout l'unité. Mais de quelle nature est-elle cette unité, et avec qui ou quoi cherche-t-il ainsi à la réaliser ?

210

Dans cette démarche Socrate n'est en effet pas obnubilé par lui-même (*sa* présence, *son* rôle, *son* savoir), car ce qu'il perçoit au fond, et qu'il affirme d'ailleurs à son égard, est « quelque chose » de l'ordre d'une *étrangeté* non d'une identité fermée sur elle-même. Il se présente comme ayant besoin de se connaître précisément parce qu'il a en lui ce « quelque chose » dont il n'a ni maîtrise parfaite ni connaissance exacte, comme quelque chose de « divin », « participant sans orgueil, dit-il, de je ne sais pas quelle destinée divine (θείας τινὸς καὶ ἀτύφου μοίρας φύσει μετέχον, 230a6) ». Cette chose, qu'il appelle « destin » (*moira*) ou « divin » dont il partage la nature, le tient dans une sorte de détachement : son *a-topia* est bien l'expression de ce *quelque chose de divin*, de ce quelque chose de déroutant, d'inhabituel, d'étrange, auquel il faut pourtant accorder crédit puisque cette chose participe de *sa* vie bien qu'elle soit irréductible à la nature stricte de celle-ci. Ce serait comme une parenté confirmée et contrariée en même temps au sein même de ce qu'elle relie. Socrate se présente alors en faisant montre de ce qu'il aime : il évoque d'une part la *σχολή*, la liberté des contraintes, *σχολή* dont le bon usage rend l'homme heureux (*εὐτυχοῦς ἀνδρός*) et à la recherche de laquelle il voudrait consacrer le meilleur de son temps, et de l'autre ce qu'il considère comme grossier et futile en matière de dieux et de créatures divines, à savoir cet art « prodigieux » (*δεινοῦ*) et qui reste pénible, réducteur et comme « besogneux » (*ἐπιτόνου*), quand bien même l'interprétation des figures serait pratiquée avec grâce par les savants en matière de représentations³³. Autant l'ironie frappe par

33 *Phèdre* 229d2-3. Voir le passage entier cité *supra*, note 19, p. 199-200.

les oppositions dressées par Socrate, autant les arguments par lesquels il défend sa position sont subtils et dissimulés, comme si une mise au point (entre écoles, doctrines, genres de langage ?) était nécessaire avant d'aborder le thème principal du texte. À deux reprises, Socrate évoque la *σχολή* en opposition avec ce qu'il appelle une « sorte de sagesse agraire » (*ἀγροίκῳ τινὶ σοφίᾳ*), celle qui, par manque de foi (*ἀπιστῶν*), s'occupe à ramener de l'invraisemblable au vraisemblable (*κατὰ τὸ εἰκὸς*) chacune des créatures mythologiques : ceci est évidemment ridicule (*γελοῖον... φαίνεται*) au vu de ce qui reste inconnu (*ἀγνοοῦντα*) et dont il faut faire l'étude et l'analyser (*σκοπεῖν*)³⁴. Connaître rend heureux à condition de ne pas se tromper d'objet, or l'objet ne se trouve pas dans les figures et les mots, sinon ce serait se contenter de fruits factices bien qu'on ait labouré la terre vraie. De ces choses, c'est la croyance selon les lois de la tradition qui libère, afin que, détaché, on puisse se tourner vers soi-même, selon la devise de Delphes. Socrate doit donc faire acte de lui-même, mais ne peut le faire qu'en se détachant de toute identité factice ou partielle. Il parle alors de lui-même par détour et comme d'un « étranger », par différence avec ce que l'on peut voir, entendre, connaître de manière immanente par ceux qui le rencontrent par hasard ou le côtoient habituellement. Suivre l'injonction delphique consiste donc à se détacher en quelque sorte de soi-même ; c'est du moins la première étape du processus, celle de la condition nécessaire.

Socrate renchérit encore sur ce détachement, *atopos*, en montrant qu'il sait regarder le monde immanent sans participer en même temps des effets pernicious de cette perception scopique et réflexive. *Atopos* va de pair avec la *skholé*, cette liberté que loue Socrate et qu'il recherche en tout lieu. Plus loin il avouera, avec ironie ou feinte innocence, qu'il n'apprend rien des espaces libres et des arbres (*τὰ μὲν οὖν χωρία καὶ τὰ δένδρα οὐδὲν μ' ἐθέλει διδάσκειν*), mais uniquement des hommes de la ville (*τῷ ἄστει ἄνθρωποι*)³⁵. Des lieux et des arbres rien ne peut répondre à sa recherche car, contrairement aux apparences, les lieux et les arbres ne partagent pas

34 *Phèdre* 229e1-7. Je glose ce passage en faisant ressortir les oppositions.

35 *Phèdre* 230d5-6 : « Socrate : [...] j'aime à apprendre, vois-tu. Cela étant, la campagne et les arbres ne consentent pas à rien m'apprendre (*τὰ μὲν οὖν χωρία καὶ τὰ δένδρα οὐδὲν μ' ἐθέλει διδάσκειν*), mais bien les hommes de la ville (*τῷ ἄστει ἄνθρωποι*). »

une différence avec Socrate, comme les créatures fantastiques qui peuplent les histoires invraisemblables et s'étalent sur le décor des armes et des maisons³⁶. Les lieux et les arbres appartiennent, tout comme Socrate lui-même, au règne du vivant, sauf qu'ils sont foncièrement *topiques* et qu'ils s'accomplissent selon leur propre nature. Si Socrate se perçoit à distance des lieux naturels et des arbres, n'acquiesçant pas sans réserve au plaisir et n'acceptant pas non plus de soumettre les choses extérieures à ses désirs ou, comme Phèdre, à ses plaisirs, c'est parce qu'il sait que les lieux naturels et les arbres ne sont pas déterminés par le fait que Socrate les parcourt et qu'il s'exerce à les connaître : *μ' ἐθέλει διδάσκειν*. Leur finalité n'est pas de se faire connaître mais d'être là. Socrate, par conséquent, ne peut pas recevoir en échange une réponse de leur part à son égard, dans son exercice d'acquérir une connaissance et de la transmettre³⁷. Il connaît les lieux et les arbres mieux que son compagnon de route, et en donnera tout de suite la preuve en nommant et en décrivant au détail près ce qu'il a sous les yeux. Mais cette connaissance peut rester immanente, topique, appliquée à l'accidentel, si on ne la met pas en balance avec ce qu'elle livre indirectement lorsque Socrate cherche à saisir son « étrangeté » par rapport aux autres vivants, ce « destin » qui lui résiste et dont il n'a pas encore la connaissance bien qu'il en soit si proche puisque cette « chose » participe de sa nature et de sa vie. En d'autres termes, il cherche à saisir, à travers son étrangeté et son

36 La référence iconographique pourrait être justifiée par l'usage du pluriel (à l'exception de la Chimère, seule créature fabuleuse citée au singulier). Voir Anca Vasiliu, « Mythologie de la source. Le silence du visible et son interprétation par Socrate (en relisant le prologue du *Phèdre*) », *Tropos. Rivista di Ermeneutica et critica filosofica*, n° 1, 2014, p. 51-82. Mais on peut aussi considérer le pluriel de cette référence à des créatures mythologiques uniques comme un simple effet rhétorique augmentatif; c'est ainsi que l'auteur anonyme du traité *Du sublime* présente l'usage du pluriel pour des noms propres comme une marque de style très élevé (ὀψηλοφάνεστατα, XXIV, 1).

37 Pour une lecture différente de ce passage, tout en soulignant le rapport entre le refus de l'interprétation des mythes et la connaissance de soi, voir Monique Dixsaut, « Donner à voir : fonction et signification des mythes platoniciens », dans Eyággelos Moutsópoulos & María Prōtopapá-Marnéli (dir.), *Plato, Poet and Philosopher*, Athènes, Academy of Athens Research centre on Greek philosophy, 2013, p. 119-134, en part. p. 122-126.

destin, le propre de son unicité en tant que vivant singulier, tout autant qu'il se cherche à travers son genre relayé par le vivant universel, dont il a acquis la connaissance des principes par son initiation philosophique et dont il a le déploiement sensible à la portée de la perception. Car c'est bien cette « chose-là » précise, l'âme pour ne pas la nommer, dont Socrate n'a pas le ressort ni la connaissance encore, qui l'accomplit, lui, « Socrate », dans son identité singulière, dans sa différence à l'égard des autres vivants, ainsi que dans sa quête même de connaître, coûte que coûte, cette « chose » qui le détermine et qui lui échappe en même temps puisqu'elle est à l'évidence immortelle et divine. Cette « chose » est bien son âme, or son âme partage sa nature avec celle du « grand vivant ». C'est de cela que le lieu naturel et les grands arbres pourraient le renseigner si Socrate, en « étranger », acceptait leur condition : quitter les discours de la Cité et donner voix à ce qui le meut et qui ne vient pas de lui, comme la parole « inspirée ».

Qui plus est, son « étrangeté », Socrate la partage aussi avec celle des êtres fantastiques, divins, qui sont eux aussi qualifiés d'*atopiai* (229e1). Il se définit, à leur instar, comme composé de genres hétérogènes – à cette différence près que cette composition ne semble pas demander dans son cas une remise d'aplomb. Est-ce cette « étrangeté » commune avec celle des êtres fabuleux qui vaut à Socrate d'être comparé par certains à Typhon ? Cependant, à la différence de la foule des créatures tératologiques (*πλήθη τε και τερατολόγων τινῶν φύσεων*, 229e1), et bien qu'il ait en lui ce « quelque chose de divin » qui demeure différent de lui, Socrate est toutefois unique et non multiple, ce qui signifie que cette transcendance intime n'a pas à être considérée comme hétérogène à l'identité même de Socrate, ni, à l'instar de Typhon, comme hétérogène à l'harmonie du cosmos³⁸. Son

38 Sur l'évocation de Typhon dans ce contexte, en contrepoint de l'auto-présentation de Socrate, voir Samuel Oliveira, « Τυφῶν and ἄτυφος μοῖρα: Socrates' Anthropological Either/Or in the Phaedrus (229e-230a) », dans Mário Jorge de Carvalho, António de Castro Caeiro, Hélder Telo (dir.), *In the Mirror of the Phaedrus*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2013, p. 23-61 et Christopher Moore, « Images of Oneself in Plato », dans Pierre Destrée & Radcliffe G. Edmonds III (dir.), *Plato and the Power of Images*, Leiden/Boston, Brill, 2017, p. 88-106, en part. sur Typhon-Socrate p. 97-101. Pour les échos de ce passage compris comme un « auto-portrait », ou plus

âme, semblable par nature à celle de tous les vivants, Socrate se la représente comme à la fois divine et propre au genre des vivants soumis au devenir ; il en fera dans la Palinodie la démonstration de l'immortalité, bien qu'à présent elle lui apparaisse caduque dans sa floraison d'un instant.

Si des lieux et des arbres Socrate n'apprend rien puisque les lieux et les arbres ne constituent pas une condition de possibilité pour lui-même, et que Socrate ne leur est pas non plus nécessaire, il apprend en revanche des hommes de la ville puisque ceux-ci ont en commun le *logos* et qu'ils le pratiquent de telle sorte que Socrate peut à la fois dialoguer et définir, voire exposer comme différente sa propre pratique de la parole (que l'on entende : du langage et de la raison). Deux lectures sont alors possibles : soit cette « chose » que Socrate cherche mais ne nomme pas désigne l'âme qui habite en lui sans se confondre totalement avec l'identité individuelle de l'homme puisque l'homme la partage en même temps avec celle du grand vivant ; soit Socrate parle d'un procédé de la connaissance qui demande un détachement afin d'éviter l'objectivation par la cognition, et applique ce procédé aux cas limites qui sont les dieux et soi-même. La première lecture annonce la Palinodie de Socrate, la seconde, la dialectique définie plus loin. Ces deux lectures ne sont donc pas incompatibles. Certes, de ces assertions célèbres du Prologue du *Phèdre* nombre d'interprétations ont été formulées depuis l'Antiquité. Si on n'accepte pas de voir à l'œuvre un lien étroit, bien que paradoxal, entre la devise delphique et l'étrangeté (*atopie*) par laquelle Socrate se définit lui-même, il faudrait aux moins admettre que Platon, à l'évidence, se sert de ce passage, et en particulier du mythogème d'Orithye, pour déterminer le rapport entre Socrate et Phèdre, en définissant ainsi les rôles assignés aux deux acteurs qui interprètent une pièce bien « platonicienne » : une pièce censée mettre en scène, selon les règles de l'art, l'objet et les moyens propres de la philosophie selon le fondateur de l'Académie. Or cette mise en scène soumet ici la philosophie à une épreuve d'*estrangement* de la Cité, à travers

précisément comme l'auto-révélation d'un Socrate intérieur et extérieur en même temps, en quête d'harmonie entre ces deux faces du même, échos qui se laissent déceler dans la prière finale de Socrate au dieu Pan (279b-c), voir *infra*, chap. V, note 10, p. 337-338.

l'*atopie* affirmée du plus citadins des personnages platoniciens, comme si la *République* et son discours sur le vivant individuel et sur le collectif demandait impérativement un contrepoint mythologique, et surtout un autre modèle d'analogie entre le singulier et l'universel comme accès à la connaissance de l'âme dans son rapport à l'*Un*, ou du moins dans son unité foncière entre l'individu et le principe fondateur de la totalité du vivant³⁹.

Socrate se tient donc à l'écart d'un jugement des mythes à la manière des *sophoi* (désignant ainsi un certain type de sophistes que l'on qualifierait d'intellectualistes sceptiques, s'opposant à l'irrationalisme des mythes), tout comme il se refuse l'effort d'interpréter les figures dont sont tissées les histoires invraisemblables et de redresser ainsi les perspectives faussées par le mélange des genres, en un mot, de donner un sens univoque à l'iconographie mythologique, travail tenant des habituelles figures du langage dont les sophistes sont maîtres et que Socrate ne pratique pas, au nom d'un autre mode de se rapporter à la science des choses, à la connaissance de l'âme et à l'éloge des dieux⁴⁰. Mais au fond, cette position à l'égard de la mythologie ne sert que d'écran pour que Socrate puisse s'exposer lui-même. Platon projette ainsi une *image* de Socrate qui met Socrate en rapport direct avec les questions concernant la nature de l'âme et la possibilité de la connaissance réservée à celle-ci. Le but serait d'actualiser de cette manière, par une image scénique et par la parole même de l'acteur, le *logos* de l'âme, le sujet qui sera débattu ensuite de manière

39 Ni la définition de l'âme par une structure tripartite ni l'analogie, sous l'exemple de la justice, entre l'âme individuelle et la Cité, qui permet de saisir l'âme sous l'image d'un organisme politique (*République* 368e-369a ou 434e-435a), ne se retrouve dans le rapport montré dans le *Phèdre* entre l'âme singulière et l'âme universelle, comme si le *Phèdre* était conçu précisément en vue d'offrir, par les vertus conjointes de la philosophie et de l'art poétique, le *vrai* discours sur l'âme, par rapport aux fonctions assignées à celle-ci dans le discours politique ou dans le récit cosmologique. Pour l'analogie présente dans la *République*, voir N. Blössner, « The City-Soul Analogy », dans Giovanni R.F. Ferrari, *The Cambridge Companion to Plato's Republic*, Cambridge, Cambridge UP, 2007, p. 345-385.

40 Voir aussi le schéma de lecture de ce fragment du prologue proposé par Franco Trabattoni, *Fedro*, Milano, Bruno Mondadori, 1995, p. 35-40. L'auteur compare la position de Socrate dans le *Phèdre* avec celle qui apparaît dans *L'Apologie de Socrate* (29d-e) et dans le *Phédon* (115b).

théorique. À la question de Phèdre concernant la « vérité » du mythe, la réponse de Socrate pourrait donc se formuler ainsi : *des lieux que tu vois, comme de Socrate qui marche à tes côtés, la raison et la nature sont celles qui déterminent la possibilité de ces actes ; or moi, Socrate, en suivant la devise de Delphes, je suis dedans et me tiens en même temps dehors, étranger à l'égard des étants comme à l'égard des Formes, pour garder l'œil ouvert et avoir en toute circonstance la maîtrise par laquelle j'accède à ce que je me dois de connaître ; cette connaissance, c'est le logos vivant et savant à la fois, qui me l'assure.*

216

Si cette interprétation a quelques chances d'être valide, force est de reconnaître alors que Socrate ne répond pas à la question de Phèdre, qui apparaît inepte dans ce contexte, « crois-tu que ce mythogème est vrai ? », mais dévoile en une première digression sur les mythes, le divin, la dévotion, et la connaissance de soi, la véritable leçon du dialogue platonicien. L'ensemble du Prologue devient dès lors une préparation du lecteur (de l'ordre d'une initiation) à la confrontation avec la pièce maîtresse du texte, la Palinodie de Socrate, qui fonctionne comme le cœur battant du Dialogue et qui se présente, au fond, comme une révélation⁴¹. Non seulement le Prologue en donne la clef, mais il met en œuvre ce qui sera ensuite débattu sur les plans conjoints des moyens de

41 Nous reviendrons encore plus en détail sur la scénographie, sur la composition et sur l'étendue du Prologue du *Phèdre* (*infra*, les chap. V et VI). On tentera d'argumenter en faveur d'une extension du Prologue depuis l'arrivée sous le platane jusqu'à l'heure de midi, quand Socrate, empêché par la voix du *daimôn* de quitter la scène après les deux premiers discours, commence à prononcer la Palinodie. Les deux premiers discours, celui de Lysias lu par Phèdre et celui de Socrate, en réponse à Lysias, feraient partie du Prologue dans ce cas. La construction du dialogue serait alors plus équilibrée, car le texte comprendrait un Prologue, une partie centrale, la Palinodie en tant qu'exemple de discours proposé par Socrate comme « adéquat » au sujet de l'âme (le thème du dialogue), et une partie finale, analytique, dévolue à une discussion sur les vertus des discours selon l'usage de la dialectique et selon les différents modèles rhétoriques. L'ensemble aurait pour thème l'âme selon ses modalités d'expression (le discours amoureux et la reconnaissance du Beau), pour « objet » le *logos* et ses différents usages dans la recherche d'une saisie adéquate de l'âme, et pour but l'instauration quasi initiatique de la philosophie comme l'art le plus approprié à tenir un discours sur l'âme en agissant *sur* et *avec* elle.

l'expression et de la connaissance (les genres du *logos* et l'objet propre de la philosophie). Platon *montre* ainsi l'âme dans l'exercice perceptif et cognitif du vivant, avant de laisser à Socrate le soin d'en dévoiler la nature par une démonstration, une vision poétique et une démarche dialectique qui forment ensemble le modèle rhétorique de la philosophie.

Notons cependant que dans la formulation que nous proposons d'une réponse fictive censée relier l'évocation du mythe à la démarche socratique à travers la scénographie du Prologue, l'usage du pronom « je » signale le décalage dont il faut tenir compte, à savoir que même en parlant en son nom, à la première personne : Ἐγὼ δέ, ... (229d1), Socrate n'entend pas et n'assume pas cet acte du *logos* selon la manière à laquelle nous sommes habitués depuis Descartes. « Je » tient ici la place de l'âme. L'homme, c'est l'âme, avait affirmé Socrate à l'adresse d'Alcibiade dans le dialogue éponyme⁴². Le pronom, pour signifier l'âme et lui donner, au sens propre, une voix en même temps, désigne l'âme comme ce qui a la maîtrise concomitante du dehors et du dedans, maîtrise par laquelle l'âme, identifiée à l'être singulier (ici Socrate), à la fois se sait être et a le savoir de ce qui est-là : le monde et les vivants ; elle est donc agent de la connaissance et partie prenante simultanément, en assurant ainsi l'unité du *tout*⁴³. Cette âme qui singularise Socrate quand il parle et quand il se tait, est aussi celle qui le rend « étranger » parce qu'elle lui permet de savoir qu'en tant qu'homme il participe d'un genre *a-topos*, transcendant à l'égard de la *phusis* immanente, qu'il est double, par conséquent, comme la *phusis* d'ailleurs, mais qu'il n'est pas soumis aux lois de la nécessité, contrairement à la nature, s'il arrive à en avoir conscience, autrement dit, s'il se souvient de *qui* il est⁴⁴.

42 Voir les passages analysés *supra*, chap. I.

43 C'est peut-être aussi pour cette raison, déterminée par le statut à la fois immanent et transcendant de l'âme, que Socrate joue, ironiquement au début du Dialogue, sur deux registres d'acte de parole, en parlant en son nom, à la première personne, et en parlant aussi de lui à la troisième personne, comme lorsqu'il raconte à Phèdre la rencontre entre Phèdre et Socrate.

44 Il y aurait, peut-être, un parallèle à établir avec l'attitude finale de Socrate telle qu'elle est décrite dans le *Phédon*, mais une telle comparaison nous écarterait du but de notre analyse dans ce contexte.

Si au sujet des mythes et des créatures Socrate s'en remet à la foi traditionnelle (τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν, 230a2), c'est pour ne pas faire du discours au sujet des dieux un métier parmi les autres pratiques du *logos*, puisque langage et raison sont réservés à des tâches distinctes de celles qui occupent les mythographes et les praticiens des cultes. Cependant, Socrate, restant fidèle à lui-même, n'a non plus aucune raison de jouer le rôle de Typhon (230a4), d'un contestataire de l'ordre traditionnel, d'un iconoclaste, d'un révolutionnaire *avant la lettre*, comme le croient certains. Son refus d'interpréter Gorgones et Pégases ne signifie pas une critique de la mythologie, ni même le refus d'un mythologème comme l'histoire d'Orithye à même d'éduquer les jeunes âmes, mais une contestation de l'interprétation elle-même comme faisant acte de théologie, de science appliquée au divin. Socrate prône à cet égard un autre procédé, qui tient en apparence de la piété mais qui porte au fond une marque propre, du moins tel que Platon le fait ici ressortir. En somme, Socrate, parlant de lui-même à travers cette « étrangeté » qu'il découvre en suivant l'injonction de se connaître soi-même, refuse d'interpréter, et même de nommer autrement qu'à mots couverts, cette découverte. D'autant plus qu'au moment où Socrate répond sur ce sujet à Phèdre, ils se trouvent tous les deux devant le lieu même de la source, au pied du grand arbre recherché. Seul Socrate semble pourtant s'en être aperçu et se prépare à l'acte qu'ils vont tous deux accomplir. « Tiens, n'est-ce pas ici l'arbre vers lequel nous étions partis (ἄρ' οὐ τόδε ἦν τὸ δένδρον ἐφ' ὅπερ ἤγεις ἡμᾶς;) »⁴⁵. Socrate, qui affirme ne pas s'intéresser aux arbres, signale et décrit au détail près le grand platane sous lequel il initiera Phèdre à la philosophie⁴⁶. Mais à quelle philosophie

45 *Phèdre* 230a7-8.

46 Le platane et la philosophie – voici le lien qui sera durablement, de l'Antiquité à l'Âge classique, l'indication de la figure « aux larges épaules » attribuée à Platon, ainsi que de l'image même de l'Académie, avec son jardin de vieux platanes. Serait-ce ici le signe que Socrate, après avoir parlé de lui-même, en présentant sa voie (la *skholè*) et son but (la connaissance de/du soi), s'apprête à initier Phèdre à la philosophie de Platon ? Serait-ce, en un mot, le signe d'un léger décrochement entre Socrate et Platon ? La présence majestueuse du grand platane ne suffit pas à l'affirmer comme une certitude, dès lors que le platane bénéficie d'un spectre symbolique beaucoup plus large que l'association, plutôt tardive et moderne, avec

va-t-il l'initier : la sienne ou celle dont le platane serait ici l'indice discret mais imposant, à savoir celle du Maître de l'Académie ? De fait, Socrate initiera Phèdre à ce que Platon définit dans ce Dialogue comme étant à la fois un art et une approche de la sagesse, à savoir la philosophie *tout court* : la dialectique et la bonne rhétorique, celle qui est à même de parler de/à l'âme. Nécessairement, l'apprentissage d'un savoir s'unit dans ce cas à une initiation qui suppose un lieu et un rituel précis.

L'INTERPRÉTATION DU REFUS DE SOCRATE PAR PROCLUS

Si ce « mytheme » ou mythologème d'Orithye a tant intrigué la postérité au-delà de ce qu'il semble pouvoir réellement donner, c'est bien en raison du dialogue dans lequel il est évoqué et de la nature à la fois singulière et ambiguë du prologue dont le « petit mythe » constitue le point d'orgue. Dans la modernité, Ernest Cassirer, pour ne citer que lui, commence son essai *Sprache und Mythos* en citant *in extenso* le passage du prologue du *Phèdre* où l'enlèvement d'Orithye surgit dans la promenade champêtre des deux philosophes et où Socrate s'emploie à expliquer à son compagnon sa croyance au sujet du mythe et des figures fabuleuses⁴⁷. Dans la droite ligne du traité d'Usener sur la formation des concepts religieux, Cassirer s'intéresse non seulement aux liens tissés ici entre les noms des dieux ou demi-dieux, la concurrence entre le pouvoir d'expression locale et un pouvoir de nomination qui transcende toute détermination, ainsi qu'au vaste déploiement d'un espace naturel attrayant dans lequel sont signalés des lieux de culte et des « traces » mythologiques, mais s'attarde aussi sur la critique de l'interprétation formulée par Socrate en réponse à Phèdre. Cassirer y voit à l'œuvre la

le Maître de l'Académie. Selon Andrea Capra, par exemple, le platane dans le *Phèdre* n'est pas une allusion à Platon, mais signale la présence d'Aphrodite et d'Hélène, dans un Dialogue portant sur l'amour et le beau (Andrea Capra, *Plato's Four Muses. op. cit.*). Mais cette lecture n'est pas la seule qui attribue un sens mythologique au platane. Nous y reviendrons, avec d'autres références mythologiques et historiographiques, dans les chap. IV et V.

47 Ernst Cassirer, *Langage et mythe. À propos des noms de dieux* [Yale UP, 1953], trad. Ole Hansen-Love, Les Éditions de Minuit, 1973, p.9-11.

formation des noms divins en rapport avec les phénomènes naturels qui serait à l'origine de la « naissance » des dieux. Mais, prenant le parcours des deux hommes au premier degré de la lettre, Cassirer évoque la nécessité de dépasser les apparences de « réalisme naïf » induit par le tableau déployé, au nom d'une critique de l'idée que le mythe proviendrait d'une imitation et d'une transposition de la phénoménalité naturelle. Il souligne à cet égard que la réflexivité induite par le rapport du langage au mythe, réflexivité que la référence de Socrate au précepte de Delphes ne fait que rendre plus explicite, indiquerait la possibilité de saisir *par intuition* le mythe comme une manifestation d'autorévélation des choses, comme une actualisation de ce qui est contenu, et caché en quelque sorte, dans/sous la réalité saisie par les figures de visibilité dont est tissé le mythe. Car celui-ci ne copie pas mais révèle de manière optimale ce qui s'actualise, ce qui se manifeste à partir de la potentialité inscrite dans la réalité immanente, et, ce faisant, il donne sens à cette actualité en la traduisant sous un mode figuratif propre, symbolique.

Les figures ou les formes symboliques désignent ainsi l'accès que nous avons au conditionnement mutuel de la « réalité de l'esprit » et de la « réalité sensible », et montrent ainsi la relative indépendance de la « réalité » des choses en termes d'acte d'être. Cet acte, déterminant pour la possibilité que les choses s'accomplissent, se trouve en même temps dans un relatif détachement de la finalité puisque ce que les choses sont dans leur double réalité, sensible et formelle, n'est pas déterminé par ce « noyau substantiel et impénétrable⁴⁸ » dont les choses proviennent et selon lequel elles s'accomplissent. Pour rendre en termes platoniciens ce conditionnement mutuel des deux « réalités » auquel fait référence Cassirer, nous serions dans la situation décrite dans *Euthyphron*. Socrate cherche à savoir si une autre relation que celle de la causalité par nécessité était possible, une relation qui ne serait pas induite par l'agent causal mais proviendrait d'une disposition intérieure, intime et toutefois étrangère à la chose déterminée. La discussion entre Socrate et Euthyphron porte précisément sur « ce qui est pieux (ὅσιον) » et « ce qui est aimé par les

48 *Ibid.*, p. 17.

dieux (φιλείται ὑπὸ τῶν θεῶν⁴⁹) ». Or le rapport actif/passif, qui voudrait que l'acte divin soit seul responsable du caractère pieux de la chose aimée des dieux, est doublé, et transcendé, par la possibilité que la chose aimée des dieux (θεοφιλές) soit aimée en raison de son caractère aimable propre⁵⁰. Si le rapport causal n'est ni renversé ni écarté par le subtil raisonnement dialectique de Socrate, il est néanmoins montré comme inefficace dans ce cas.

Cette dialectique de l'acte et de la possibilité inscrite dans la puissance peut donc présenter à certains égards une hétérogénéité et celle-ci, constitutive de la théologie, a comme corollaire la nécessité d'un langage capable de suivre le même processus. Pour Cassirer les mythes tiendraient

49 *Euthyphron* 10a1-11b7 (éd. et trad. Maurice Croiset, Les Belles Lettres, 1946). Bien que la discussion vise la possibilité de définir le rapport aux dieux par la médiation de l'acte pieux, pouvant s'objectiver aussi en offrandes ou statues, Socrate choisit à dessein plusieurs exemples d'acte pour illustrer la complémentarité de l'actif et du passif dans la relation immanente (la vue et le visible, l'amour et l'aimé, ce qui porte et ce qui est porté, ce qui conduit et ce qui est conduit) et montrer la limite de ce modèle dans le cas précis du rapport au divin.

50 *Euthyphron* 10e2-11a4. Je ne cite que cet extrait, particulièrement dense mais bien explicite, du passage évoqué : « Pour cette raison que ce qui est pieux (ὄσιον) est aimé à cause de ce qu'il est (διὰ τοῦτο φιλεῖσθαι ὅτι ὄσιόν ἐστιν), nous venons d'en convenir, et n'est pas pieux parce qu'on l'aime. N'est-il pas vrai ? [...] Bien qu'une chose aimée des dieux (Τὸ δὲ γ θεοφιλές ὅτι φιλείται ὑπὸ θεῶν) soit aimée en elle-même parce qu'ils l'aiment (ἀντὶ τούτω τῷ φιλεῖσθαι θεοφιλές εἶναι), ce n'est toutefois pas parce qu'ils l'aiment qu'elle est dès lors aimable (ἀλλ' οὐχ ὅτι θεοφιλές, διὰ τοῦτο φιλεῖσθαι). [...] Mais supposons, mon cher Euthyphron, que chose aimée des dieux et chose pieuse soient identiques (ταὐτὸν), dans ce cas, si la chose pieuse est aimée pour ce qu'elle est (εἰ μὲν διὰ τὸ ὄσιον εἶναι ἐφιλείτο τὸ ὄσιον), la chose aimée des dieux le serait alors elle aussi aimée des dieux pour ce qu'elle est (καὶ διὰ τὸ θεοφιλές εἶναι ἐφιλείτο ἂν τὸ θεοφιλές); et si la chose aimée des dieux l'était parce qu'en effet elle est aimée des dieux (εἰ δὲ διὰ τὸ φιλεῖσθαι ὑπὸ θεῶν τὸ θεοφιλές θεοφιλές ἦν), alors la chose pieuse serait pieuse parce qu'elle est aimée des dieux (καὶ τὸ ὄσιον ἂν διὰ τὸ φιλεῖσθαι ὄσιον ἦν). Or tu vois qu'il est tout au contraire (νῦν δὲ ὀρθῶς ὅτι ἐναντίως), car les choses en question sont absolument différentes, l'une à l'égard de l'autre (ἔχeton ὡς παντάπασιν ἐτέρω ὄντε ἀλλήλων). L'une n'est pas l'objet de l'amour parce que l'on aime (Τὸ μὲν γάρ, ὅτι φιλείται, ἐστιν οἷον φιλεῖσθαι), l'autre l'est parce qu'elle est aimée (τὸ δ' ὅτι ἐστιν οἷον φιλεῖσθαι, διὰ τοῦτο φιλείται). » (trad. modifiée).

précisément ce langage. Comme pétri des moyens figuratifs spécifiques à la révélation, ce langage fait voir dans les choses mêmes « quelque chose » provenant « d'ailleurs » et pourtant constitutif de la chose nommée, décrite, définie et donc déterminée dans son actualité par ce qui ne provient pas entièrement d'elle. Cependant, la possibilité d'actualisation, de même que la possibilité de lecture de cette actualisation comme ressort propre de la constitution des mythes et des figures mythologiques, soulève un problème de compatibilité : la relation univoque acte-puissance, propre à une conception physique de la réalité, ne correspond pas à la relation que voudrait instituer une vision théologique ou cosmologique peuplant la réalité de présences divines actualisées ou en puissance. Le rapport de prééminence et donc de détermination entre acte et puissance s'inverse lorsque d'une vision « physicienne » on passe à une conception du pouvoir de révélation qui proviendrait d'une « volonté divine » de manifestation (bien que ce vocabulaire ne soit pas propre à la pensée antique). Le renversement joue cependant un rôle capital. Le plus souvent circonscrit au domaine de la cosmologie et défini en marge du modèle artisanal du démiurge, ce renversement met en évidence l'opposition entre une conception physicienne et une vision théophanique du monde, opposition qui détermine aussi la conception que l'on se fait de l'âme. Or la position du *Phèdre* à l'égard de cette perspective de lecture, cherchant à distinguer le plan métaphysique du plan théologique, est une position particulière car ce renversement, bien que présent, est néanmoins situé dans un contexte différent. Il ne s'agit ni de cosmologie ni de physique dans le *Phèdre*, mais il est précisément question d'une science de l'âme, en l'occurrence d'un savoir dont l'âme individuelle est pourvue et aussi d'un autre que l'âme peut acquérir, ce rapport entre donné et acquis assurant au singulier la possibilité d'entretenir une relation de puissance à la fois mue et agissante avec le vivant universel, et d'en avoir en outre une certaine maîtrise grâce à la connaissance réflexive propre à la nature même de l'âme en soi.

C'est bien de ce rapport et de son conditionnement que rend compte le recours au mythe de l'enlèvement d'Orithye dans le scénario du Prologue. Toute la mise en scène du mythe et du positionnement critique de Socrate semble conçue à cet effet : montrer ce rapport à l'œuvre en même temps que la science installe les repères du processus d'actualisation et dispose

également à cet effet le langage, ses définitions et ses règles rhétoriques et dialectiques. Socrate ramène ainsi, de manière initiatique, l'âme jeune de l'admirateur de Lysias depuis l'éros rhétorique, mortifère puisqu'il enferme la connaissance dans l'immanence de la finalité, à l'amour du vivant qui actualise les dispositions de l'âme à la science, en l'occurrence la science qui conduit l'âme à reconnaître les Formes dans les choses, à assigner donc une rationalité au monde, et à reconnaître aussi sa propre divinité, ne serait-ce qu'au moyen d'un rapt symbolisant la mort. Socrate exerce ainsi une sorte de pouvoir et doit, pour ce faire, choisir le moyen d'exercice et l'objet : choisissant d'agir sur l'âme il ne peut s'adonner à un quelconque art de l'interprétation, mais agit en tenant des discours et en récitant des mythes. En d'autres termes : en refusant d'instrumentaliser le *logos* et de le situer en dessous des choses, Socrate met explicitement le *logos psychagogique* au centre du rapport de l'homme au monde, à lui-même et aux dieux, centre qui, *de facto*, est occupé par l'âme elle-même.

En reprenant ainsi le début du *Phèdre* pour le rendre exemplaire au sujet de l'interprétation philosophique des mythes, des formes symboliques et de la présence du religieux sous-jacent au phénoménal, Cassirer n'est pas seulement l'un des héritiers de Schelling mais aussi un lointain disciple du néoplatonisme tardif, et notamment de Proclus. Dans le premier livre de la *Théologie platonicienne*, Proclus analyse lui-même le *Phèdre* dans deux sections fondatrices de l'ouvrage et cite avant tout ce même mythe d'Orithye en rapport avec la scénographie du Prologue et avec l'évocation par Socrate des figures fabuleuses et de la devise de Delphes. La première section du traité de Proclus est consacrée à la classification générale des théologies (I, 3-4), tandis que la seconde est dévolue à la classification des moyens spécifiques mis en place par Platon dans ce que Proclus appelle la « théologie rationnelle » du fondateur de l'Académie (I, 22-25). Dans ces deux sections, le *Phèdre* tient une place importante et constitue parmi les dialogues cités l'une des pièces maîtresses de départ puisque l'âme est au centre de la définition du « théologien » et que le *Phèdre* offre à Proclus le terrain de choix et les arguments pour cette définition.

Rappelons le contexte. Certains « appellent dieux les êtres premiers selon la nature (τὰ πρῶτα κατὰ φύσιν θεοὺς ἐπονομάζοντες) » et la théologie,

« la science qui s'occupe des êtres premiers »⁵¹. Pour eux la substance première, de même que la disposition qui permet la connaissance des principes premiers des êtres, est de nature corporelle. Mais d'autres considèrent que tout ce qui est dépend de l'incorporel et que « l'existence première se limite par conséquent à l'âme et aux puissances de l'âme (πρωτίστην ὑπαρξιν ἐν ψυχῇ καὶ ταῖς ψυχικαῖς δυνάμεσιν ὀριζόμενοι) ». Pour ceux-là les dieux sont les âmes les plus parfaites et la théologie, la science qui s'élève et connaît ces âmes⁵². Et d'autres encore placent l'intellect en premier et « le tiennent pour le guide du tout (νοῦν ἡγεμόνα τῶν ὄλων ὑποτίθενται⁵³) ». Pour ces derniers, « la théologie s'identifie avec la recherche de l'essence de l'intellect (περὶ τῆς νοεῶς οὐσίας ἐξήγησιν⁵⁴) ». Quant à Platon, continue Proclus, dont la philosophie est divinement inspirée (ἐνθεος)⁵⁵, il tient pour divins l'âme, l'intellect, qui est « père et cause des corps et des âmes (ψυχῶν πατέρα τὸν νοῦν ... καὶ αἴτιον⁵⁶) » et un « autre principe premier qui vient avant l'intellect (πρόεισι ἐπ' ἄλλην ἀρχὴν τοῦ νοῦ) » et dont « tout tient son existence bien qu'il s'agisse de la dernière des réalités (ἀφ' ἧς πάντα, κὰν τὰ ἔσχατα τῶν ὄντων λέγῃς⁵⁷) ». De ce dernier, tous les êtres participent (μετέχεσθαι), car « ce principe ne peut pas être séparé (μηδενὸς ἀποστατήσει) dès lors qu'il est cause de tout ce qui est dit subsister (πάντων αἰτία τῶν ὅπως οὖν ὑφ'εστάναι λεγομένων οὐσα⁵⁸) ». Cependant, la connaissance du divin revient, selon le principe de la similitude (*homoiōsis*), à l'âme pour ce qui est de l'âme, à l'intellect pour ce qui est de l'intelligible, de même que c'est « par l'un que l'on

51 *Théologie platonicienne* I, 3, 12-13 (éd. et trad. Henri Dominique Saffrey & Leendert Gerrit Westerink, Les Belles Lettres, 2003, p. 12). Pour les références doxographiques stoïciennes, aristotéliennes et platoniciennes présentes dans ce passage et les suivants, voir les notes de l'édition citée (p. 134).

52 *Ibid.* I, 3, 18-22, p. 12.

53 *Ibid.* I, 3, 25, p. 12; trad. modifiée.

54 *Ibid.* I, 3, 5, p. 13.

55 *Ibid.* I, 3, 8, p. 13. Proclus insiste sur le caractère inspiré de la pensée de Platon, en affirmant quelques lignes plus loin (I, 3, 5-6, p. 14) que c'est par l'inspiration divine que Platon a découvert le principe tout premier.

56 *Ibid.* I, 3, 18, p. 13.

57 *Ibid.* I, 3, 20-24, p. 13.

58 *Ibid.* I, 3, 2-4, p. 14.

connaît le degré suprême de l'Unité (τῷ ἐνὶ τῷ ἐνικώτατον), et par l'indicible l'Indicible⁵⁹ ». Or, dans ce concert d'attractions mutuelles des similitudes, l'âme tient toutefois un rôle particulier, à la manière d'une sorte de *miroir pivotant* : en se tournant vers ce qui vient après elle, elle « voit les ombres et les images de ce qui est (τὰς σκιὰς καὶ τὰ εἰδῶλα τῶν ὄντων βλέπειν) », mais lorsqu'elle se tourne vers elle-même, elle se voit d'abord elle-même et à mesure qu'elle y demeure elle découvre peu à peu l'intellect, l'ordre des réalités (τῶν ὄντων τάξεις), puis elle contemple la classe des dieux et les hénades des réalités. Car l'âme contient tout en puissance et, sous le mode de l'âme (ψυχικῶς), on accède à tout ce qui s'y trouve. Ainsi, à partir de l'âme, de manière « psychique », nous pouvons donc connaître à la fois les puissances de l'âme et les images de tout (δυνάμεις καὶ τὰς εἰκόνας τῶν ὄλων⁶⁰).

Ce rôle majeur accordé à l'âme dans la science divine, détermine Proclus à chercher dans les Dialogues les arguments d'une théologie qui ne soit pas radicalement séparée d'une expérience du divin d'ordre théurgique, sensible. Il emploie cependant le vocabulaire de l'acte et de la puissance, et donc de la relation actif/passif propre à l'existant, à ce qui devient, à ce qui est corporel et comporte une étendue, lexicque dont l'usage est plutôt impropre au sujet de l'âme et d'une science « platonicienne » des perfections divines, si ces dernières correspondent à ce qui provient du premier principe et non à des divinités encosmiques. Mais Proclus s'en explique. Il commence par proposer une classification des modes théologiques (θεολογικὸς) ou modes d'exposition (θειῶν διδασκαλίαν) propres à la science divine prônée selon lui par Platon. L'inspiration des Nymphes (νυμφόληπτος) vient en premier, Proclus évoquant le *Phèdre* à ce sujet⁶¹. L'allusion est double : à la classification célèbre des *maniai*, mais aussi, de manière plus discrète, au lieu où Socrate et Phèdre sont assis, près de la source garnie d'une tête d'Achéloüs et gardée par les Nymphes. Le délire divin de la bouche divinement inspirée (Socrate) dévoile les doctrines secrètes au sujet des dieux intellectifs, encosmiques, et des

59 *Ibid.* I, 3, 19-21, p. 15.

60 *Ibid.* I, 3, 7-18, p. 16.

61 *Ibid.*, I, 4, 9, 19 et 25, p. 17.

monades intelligibles séparées. Viennent ensuite le mode dialectique du *Sophiste* et du *Parménide*, le mythe comme « argument philosophique » avec le *Gorgias*, enfin la manière symbolique illustrée par le *Banquet* et le *Protagoras*. Quant à la connaissance des principes divins par le moyen des images (διὰ τῶν εἰκόνων τὰ θεῖα γινώσκειν⁶²), ce sont les raisonnements éthiques et physiques qui s’y prêtent, continue Proclus en citant le *Timée* et le *Politique*.

226

Quatre sont en fin de compte les modes de l’enseignement théologique retenus par Proclus : (i) la manière symbolique et mythique de révéler les principes divins ; c’est le mode choisi par Orphée et par ceux qui écrivent des mythes ; (ii) les images, citées aussitôt après les symboles et les mythes ; elles sont considérées comme appropriées à la découverte des sciences mathématiques et à l’exposition des réminiscences des principes divins telle que l’emploient les Pythagoriciens ; les nombres et les figures géométriques sont donc classés dans la catégorie des images ; (iii) l’inspiration des dieux ; c’est elle qui révèle au sujet des dieux la vérité en elle-même (καθ’ ἑαυτὴν ἐκφαίνων τὴν περὶ θεῶν ἀλήθειαν), et c’est elle aussi qui se déploie dans la célébration des mystères soit sous le couvert de certains voiles, soit sous la motion directe des dieux (ὕπ’ αὐτῶν κινούμενοι τῶν θεῶν) ; enfin, (iv) la manière scientifique, qui est spécifique à la philosophie de Platon, car, pour Proclus, Platon est le seul à avoir établi les distinctions correctes, la procession des classes d’êtres, les différences mutuelles et les propriétés communes et particulières⁶³.

À la fin de cette classification des modes d’exposition ou d’enseignement de la théologie ou science du divin, Proclus revient au *Phèdre* et s’attarde précisément sur le Prologue et sur le rôle que joue le mythe d’Orithye et de Borée dans le propos de Socrate à son sujet. Proclus vient de définir l’usage des mythes par Platon. Si les mythes recèlent « l’indicible de la vérité » (τὴν ἀλήθειαν ἐν ἀπορρήτῳ φρουροῦντες), le déploiement phénoménal qu’ils présentent n’est pas pour autant faux ou dissonant (ἀπάδουσαν) à l’égard de ce qu’ils contiennent de manière innée – l’indicible étant naturellement antérieur à tout enseignement et à toute déviation ou

62 *Ibid.* I, 4, 10-11, p. 19.

63 Résumé du passage I, 4, 1-25, p. 20.

détournement de sens (*ἀδιαστρόφου*). Les mythes, chez Platon, présentent donc une continuité entre ce qu'ils montrent et ce qu'ils disent, et si tout de la nature divine n'apparaît pas en plein jour, l'ensemble de ses traits est néanmoins compris dans le récit. Selon Proclus, les mythes platoniciens « offrent l'image (*εἰκόνα φέρουσι*) d'un cosmos ordonné dans lequel la beauté apparente, phénoménale (*τὸ φαινόμενον κάλλος*), est digne des dieux (*θεοσπεπές*), mais qui contient aussi une beauté encore plus divine (*θειότερον*) qui réside dans ce qui est inapparent dans les fondements des vivants et dans les puissances des dieux (*ἐν ταῖς ἀφανέσιν ἰδρυται ζωαῖς καὶ δυνάμεσι τῶν θεῶν*) »⁶⁴. Cependant, si les mythes sont à même de jouer un tel rôle, la raison provient du choix opéré par Platon. En effet, explique Proclus, Platon écarte à bon escient les récits les « plus tragiques » (*τραγικώτερον*) élaborés par les Anciens, car ces mythes, présentant les « théologies secrètes des dieux (*περὶ τῶν θεῶν ἀπορρήτους θεολογίας*) » sous des actions violentes (mutilations, combats, meurtres, errances, adultères etc.), sont impropres à la bonne éducation, et le philosophe recommande alors, comme dans la *République*, de composer « des discours *en forme de mythe* au sujet des dieux (*περὶ θεῶν λόγον ἐν μύθων σχήμασι*) qui soient plus persuasifs et plus appropriés au mode philosophique (*φιλόσοφον ἕξιν οἰκειότερον*) »⁶⁵. Ces discours philosophiques *sous forme mythologique*

64 *Ibid.*, I, 4, 1-7, p. 22; trad. modifiée. La hiérarchie des beautés, depuis la beauté qui se manifeste visiblement à celle qui correspond à l'âme et aux puissances divines, rappelle encore la doctrine exposée par Socrate dans le *Banquet* (en relayant le propos de Diotime), à cette exception près, significative, que Proclus ne vise pas à travers cette classification des mythes une procession qui mènerait à la connaissance du Beau en tant que Forme. Proclus infléchit la pensée de Platon en déplaçant le domaine d'application des modalités cognitives depuis la science des Formes vers une science du divin.

65 *Ibid.* I, 4, 13-23, p. 21, je souligne. On décèle deux possibles allusions platoniciennes dans cette analyse dichotomique des mythes proposée par Proclus. L'une rejoint le statut non du mythe mais du mythogème selon l'analyse du rôle assigné à ce dernier dans les *Lois* (663e3-6). L'autre rappelle la classification des langages dans le *Cratyle* (408c), où le langage humain est qualifié de « tragique » (*τραγικόν*) puisqu'il est tissé de mythes et de mensonges et qu'il correspond à la vie tragique, tandis que le *logos* des dieux est vrai et à ce titre, rend l'éclat divin comme une surface polie (*λεῖον*).

doivent respecter nature, rang et rôle des dieux, montrer que ces derniers sont cause de tous les biens, qu'ils sont immuables et éternels, ainsi que principes et sources de vérité. En somme, au sujet des dieux l'enseignement doit prendre une forme mythologique, mais pas nécessairement la forme des récits, car ces derniers imposent au langage un autre statut et poursuivent un autre but que pédagogique. Les références s'y trouvent, comme les *topoi* et les allusions homériques qui émaillent les Dialogues, mais le récit respecte des règles différentes qui ne sont pas idoines aux buts poursuivis par l'enseignement de la philosophie.

228

Ainsi Platon ramène-t-il (*μετήγαγεν*) vers une visée du Beau et du Bien le désordre et l'in vraisemblable apparent des mythes, sauf dans le *Phèdre* où, dit Proclus, le philosophe procède de manière différente (*ἕτερον δὲ ὄν ἐν Φαίδρῳ παραδίδωσιν*). Ici, au contraire, précise Proclus, il faut prendre garde de ne pas mélanger (*ἄμικτον*) mythes divins (*θεομουθίαν*) et choses physiques (*πρὸς τὰς φυσικὰς*), de ne jamais associer ni substituer la théologie et la physique (*μηδαμοῦ συμφύρειν μηδὲ ἐπαλλάττειν θεολογίαν καὶ φυσικὴν θεωρίαν*⁶⁶). Pourquoi procède-t-il à cette réserve à l'égard du *Phèdre* et à cette mise en garde de son lecteur ? Sans doute pas en raison des mythes qui y figurent, mais bien à cause du sujet même du *Phèdre* et de l'importance singulière que ce dialogue revêt à l'époque de Proclus. Le nouveau Maître de l'Académie prend garde au « tableau » que déploie le Prologue avec le souci déclaré de souligner « la transcendance du divin à l'égard de la nature (*τὸ θεῖον ἐξήρηται τῆς ὄλης φύσεως*⁶⁷) ». La raison pourrait en être double. D'une part le « paysage », cette image que perforce avec minutie le Prologue, produit toujours un effet particulièrement puissant en raison de la mise en scène aussi vaste que subtile réalisée par Platon. Naturaliste et mythologique à la fois, l'image exerce une fascination par son ambiguïté, par sa précision exprimée à travers la conjonction savante de la topographie et des *topoi* littéraires, et par le témoignage différent des deux acteurs de la scène décrite, qui exprime la possibilité d'une lecture multiple du sens donné à ce « tableau ». Plusieurs lectures sont en effet induites par le texte lui-même et une bonne saisie des enjeux philosophiques de ce

66 *Ibid.* I, 4, 11-15, p. 22.

67 *Ibid.* I, 4, 15, p. 22.

Prologue demande par conséquent une vigilance accrue face au jeu des apparences, des évidences, des visibilitées picturales et conceptuelles que déploie le troublant écran scénique. Mais d'autre part, l'héritage même de ce Prologue pourrait aussi en être responsable, car l'image brossée par Platon faisait aussi l'objet d'autres interprétations qui n'avaient peut-être pas échappé à Proclus. Les références épiciuriennes et sophistiques avaient rendu célèbre le « tableau » en gommant le but pour lequel Platon, selon Proclus, avait composé ce décor « naturaliste ». Lucrèce (*De rerum natura*), Plutarque (*Erotikos*), Philostrate (*Eikones*) s'appuient sur cette référence et la citent, parfois au détail près, comme le *topos* du lieu érotique par excellence⁶⁸. Toute la tradition du *locus amœnus*, du lieu bucolique de la poésie pastorale interfère avec le « paysage platonicien » du *Phèdre* et trouble inévitablement la lecture du dialogue entier. Ce serait alors la principale raison de la mise en garde explicite formulée par Proclus.

Mais l'auteur de la *Théologie platonicienne* ne se contente pas d'une simple mise en garde du lecteur du *Phèdre*. Il étaye son point de vue en prenant appui sur le rôle supposé du mythe d'Orithye dans ce contexte. Si on mélange nature et mythes, dit-il, le risque encouru est de faire des mythes le résultat de l'imagination produite par des « impressions » ou « affections » d'ordre naturel (τέλος ποιείσθαι τῆς τῶν μύθων ὑπονοίας τὰ φυσικὰ παθήματα), comme lorsqu'on ramène Chimère et Gorgone, ou d'autres personnages pareils, à des fictions ou à des représentations physiques (εἰς ταῦτόν ἄγειν φυσικοῖς πλάσμασιν)⁶⁹. Or ces créatures mythologiques ne doivent pas être confondues avec leurs représentations peintes ou modelées. Les images fascinent mais sont mensongères et troublent l'esprit, alors que les apparitions divines (si tant est qu'elles se produisent) doivent au contraire éclairer la science divine et conduire à

68 Voir quelques exemples de référence quasi littérale au cadre figurant dans le Prologue du *Phèdre* chez Lucrèce (*De rerum natura* II, 29-31), Plutarque (*Erotikos* 1) et Philostrate (*Eikones* I, 23, tableau de Narcisse), dans Anca Vasiliu, « Mythologie de la source... », art. cit., p. 61-62. J'y reviens dans les chapitres suivants.

69 *Ibid.* I, 4, 15-22, p. 22. Peut-être y a-t-il aussi une critique sous-jacente de l'anthropomorphisme des dieux, mais la terminologie de Proclus reste prudemment dans le registre de l'opposition physique-intelligible.

la vérité des principes. La démarche de Proclus opère une inversion de la démarche socratique telle qu'elle est présentée par Platon dans le Prologue, ou du moins établit un rapport en chiasme entre ce qui relève de la nature et ce que présentent les mythes, rapport révélateur de l'interprétation proclienne du texte d'origine. Les mythes et les créatures divines ne résultent pas d'un processus physique. Pour cette raison, les êtres divins qui peuplent les récits ne doivent pas être considérés comme des « démons du sous-conscient », dirait-on de nos jours en forçant le trait du grec *ὑπονοίας*, ni, en tout cas, comme des symboles, des fables ou des allégories qui nécessitent un laborieux (*ἐπίπονου*) travail de compréhension, car il s'agit d'épiphanies divines, étrangères au monde immanent ; ce sont des *manifestations* dont le but est de révéler dans le monde immanent quelque chose qui peut s'y trouver mais qui ne provient nullement de lui et n'obéit pas, par conséquent, à ses règles.

Des passages du texte platonicien sont littéralement cités dans ce contexte, mais avec de légères modifications et des coupures qui contribuent à orienter la lecture du Dialogue dans le sens voulu par l'interprétation de Proclus. Le pluriel des personnages fabuleux est en partie effacé ; l'« homme heureux » de Socrate (*εὐτυχοῦς ἀνδρός*, 2.29d3) devient l'« homme bon » de Proclus (*ἀνδρὸς ἀγαθοῦ*)⁷⁰. Puis vient le tour d'Orithye qu'il ne faut pas prendre pour une jeune fille enlevée par le divin Borée, amoureux d'elle malgré sa condition de mortelle, car, explique Proclus, les mythologèmes divins (*θεῶν μυθολογήματα*) recèlent toujours des significations intelligibles (*ἐννοίας*) plus vénérables (*σεμνοτέρας*) que les apparences phénoménales⁷¹. En clair, l'humain n'interfère pas avec le divin, même si le mythe, ou un « divin mythologème » racontait un tel exploit. Fort de cet exemple, ainsi que de la réaction de Socrate au sujet de la « vérité » du mythologème et, dans la foulée, au sujet des créatures qui peuplent les fables, Proclus renverse la position tenue quelques passages plus hauts à l'égard des « bons » mythes platoniciens, gros d'une science divine, et déclare qu'il n'y a pas de compréhension véritable des mythes, pas d'entrée possible

70 *Ibid.* I, 4, 18-21, p. 22.

71 *Ibid.* I, 4, 2-3, p. 23, trad. modifiée.

dans leurs significations, du moins à partir de ce qui relève des aspects d'ordre naturel présentés dans leurs récits.

[...] s'il se trouvait quelqu'un qui nous propose des mythes de Platon eux aussi un type d'explication (εἰσηγοῖντο) d'ordre naturel et tourné vers le monde d'ici-bas, nous dirions de lui qu'il se méprend complètement sur la pensée (διανοίας) du philosophe, et que seuls ces discours (λόγων) qui visent le monde de l'existence divine, immatérielle et séparée, et qui de ce point de vue composent et interprètent les mythes conformément à ces notions innées que nous portons en nous au sujet des principes divins (περὶ τῶν θεῶν ἐν ἡμῖν προλήψεσιν), ceux-là seuls de tous les discours se présentent comme des interprétations authentiques de la vérité (ἀληθείας ... ἐξηγητάς) que contiennent les mythes⁷².

Pourquoi Proclus renverse-t-il ainsi sa propre affirmation concernant la composition et le rôle des mythes dans les textes platoniciens ? Considère-t-il qu'il y aurait d'emblée deux sortes de mythes pour Platon ? Des mythes fabriqués par Platon pour un but philosophique, et des vrais mythes, *inspirés* ou *révélés*, qui changent la nature même du discours philosophique dans lesquels ils sont cités ou racontés. Les premiers présenteraient l'image harmonieuse d'un monde rationnel et visible digne des dieux, un monde dont la différence avec le monde divin indicible et inapparent serait une simple différence de degré dans l'être, tandis que les autres présenteraient le contraire, à savoir des aspects vils et des manifestations qui volontairement induisent en erreur sur les principes divins, puisqu'ils les présentent sous des figures monstrueuses, entièrement tissées d'in vraisemblable et d'irrationnel. Les principes divins demanderaient alors de chercher les moyens d'accéder à leur réalité *vraie* cachée non en eux mais en « nous-mêmes » – comme si « nous » partageons avec les dieux et leurs actes des principes divins communs que les mythes ne peuvent pas dévoiler d'emblée sous le coup des aspects et des lois physiques dont les paroles elles-mêmes participent. Enfermée dans son « étrangeté », une fable ne s'entend qu'à travers la caisse de résonance de celui qui est à même de recevoir cette « étrangeté » comme l'expression irrationnelle (ou supra-rationnelle)

72 *Ibid.* I, 4, 3-11, p. 23.

du divin, tandis que les mythes fabriqués par le discours philosophique comportent en eux-mêmes les principes d'un accès logique et universel.

Il y aurait par conséquent chez Platon, selon Proclus, des mythes didactiques, relevant de la science théologique et harmonisés avec les principes politiques et cognitifs de sa philosophie, et des récits divins d'ordre initiatique, demandant une approche différente du texte et des figures, une approche dont l'objectif vise une épiphanie du divin dans l'individu lui-même, épiphanie assortie d'une sorte d'arrachement de l'individu à sa condition et, au fond, à lui-même. Le mythologème d'Orithye tient à l'évidence de cette seconde catégorie. Cette dernière catégorie réclame en effet une approche simultanément expérimentale (ou performative) et théorique (la saisie des principes innés dont « nous » sommes pourvus); or une telle approche, « nous » mettant en cause et agissant sur chacun d'entre « nous », serait donc à chaque fois un exercice unique. Mais Proclus ne semble pas vouloir suivre jusqu'au bout ce raisonnement et cette pratique spécifiquement « socratique » de certains mythes. Quelle en serait la raison ? C'est sa propre épistémologie platonicienne qui semble visée et qui risque d'être faussée par une approche fondée sur une expérience initiatique qui, si elle est à chaque fois unique, aurait comme but de mettre en acte dans l'entité singulière de chaque individu la conscience de sa « propre » altérité divine. En termes modernes, Proclus cherche à éviter le danger d'une interprétation des mythes initiatiques comme vecteurs d'une expérience « subjective », interprétation qu'une approche « socratique » pourrait induire.

Si ces deux sortes de mythes se trouvent en effet dans les dialogues de Platon, au sujet du mythologème d'Orithye Proclus est en revanche loin d'être fidèle au propos de Socrate. Il ne le suit ni lorsque Socrate parle à la manière des sophistes, en mimant une interprétation « rationaliste », voire sceptique, du mythe ni lorsqu'il enchaîne en nom propre sur le rejet des figures fabuleuses au profit d'une science et d'une recherche de ce qui échappe encore à la connaissance, bien que ce qui lui échappe soit *de facto en lui-même*. Socrate n'affirme pas que ce qui se trouve en lui lui permet de saisir les principes divins cachés dans les mythologèmes et dans les figures fantastiques, mais signale, au contraire, qu'il y a une étrange monstruosité en celles-ci, différente de l'étrangeté qui se tient en lui, cette *atopie* qui

relève de sa nature animée, *atopie* qu'il reconnaît, affirme et cultive avec soin. Or c'est au nom de cette différence qu'il prend congé des créatures, en se remettant à leur égard aux lois et aux coutumes des cultes officiels. Si Socrate se tourne vers lui-même, ce n'est pas pour trouver en lui la vérité du mythologème d'Orithye ou la signification des Gorgones et des Pégases, mais bien pour s'en détacher. Pourquoi ? Parce que la croyance est réglée par les cultes qui se servent de mythologèmes pour persuader de ce qui est juste pour la Cité, et que cet acte n'est pas de son devoir. Il se doit en revanche d'agir sur *l'inconnu* qui se trouve en son pouvoir, celui qui demeure *différent*, *atopique*, et comme *étranger*, bien que cet inconnu, en quelque sorte divin (*tropos theion*), soit en lui et non ailleurs, puisqu'il lui est propre. Si la position défendue par Proclus dans l'interprétation du mythe du prologue du *Phèdre* est bien divergente par rapport à celle de Socrate, Proclus se sert toutefois de la position tranchée et des arguments de Socrate pour défendre sa position, celle du *bon* Platonicien qui n'admet pas, comme d'autres Platoniciens (Plotin ? Porphyre ?), qu'il peut y avoir une connaissance de toutes les choses, y compris une connaissance de l'individuel⁷³. Il y a là une sorte de « cas d'école », comme il y a peut-être aussi un autre « cas d'école » chez Platon lui-même sous le rejet exprimé par Socrate et la défense d'une position divergente au sujet de l'âme, ainsi que dans le rapport au divin.

Le *Phèdre* revient avec une certaine insistance dans les derniers chapitres du premier livre de la *Théologie platonicienne* (I, 22-25) dans lesquels Proclus énumère les attributs divins. Les divergences entre

73 *Ibid.* I, 21, 16-20, p.98: « Quant à moi, je m'étonne qu'il y ait des Platoniciens pour attribuer à l'intellect la connaissance de toutes choses, je veux dire même de ce qui est individuel, contre-nature et, en général, du mal, et qui de ce fait supposent l'existence de modèles intelligibles de ces choses elles-mêmes. » La question est certes fondamentale et la position de Proclus mérite une analyse à part, en contrepoint avec la position de Plotin, dans le *Traité 38* (*Enn.* VI, VII). Je ne fais que l'évoquer ici en marge de la position « socratique » présentée par Platon à la fin du Prologue, position dont Proclus semble s'éloigner. Pour résumer : la distance prise par Proclus est justifiée par une application stricte de l'universalisme des intelligibles et par le rôle majeur attribué à la théurgie dans le cadre d'une science divine – deux arguments qui ne proviennent pas de Platon.

« platoniciens » apparaissent plus clairement dans ce contexte, Proclus étant d'ailleurs explicite à ce sujet. Mais on ne s'y attardera pas, car les points de friction cités ne semblent pas viser directement la lecture du *Phèdre*⁷⁴. Cependant, après les *Lois* et la *République*, c'est encore au *Phèdre* que l'auteur de la *Théologie* recourt pour fixer les jalons d'un langage propre à la science divine. Les attributs « bonté », « science », « beauté » des dieux, d'où ressortent « foi », « vérité » et « amour » pour les hommes, tirent leurs définitions du *Phèdre*, selon Proclus, bien que le *Théétète* et le *Banquet* soient également mis à contribution. Orithye n'apparaît plus, et les mythes en général non plus. L'heure est à la science du divin ; les moyens d'exposition, d'enseignement ou de persuasion ne sont plus visés. En revanche, Proclus revient au sujet de la foi sur ce qui est *inné* dans l'homme et qui assure en lui la possibilité d'union divine recherchée par la science. Les caractères ou attributs divins qui sont propres à l'ensemble des êtres divins (bonté, science/sagesse, beauté) et les caractères qui leur répondent du côté de ceux qui reçoivent le déploiement de la plénitude (plérôme) des dieux (foi, vérité, amour), sont reliés par l'intermédiaire de trois sortes de « puissances » qui recèlent chacune une expérience spécifique : la « folie amoureuse (*ἔρωτικῆς μανίας*) », la « divine philosophie (*θείας φιλοσοφίας*) » et la « puissance théurgique (*θεουργικῆς δυνάμεως*⁷⁵) ». Cette dernière est de loin la plus estimée par Proclus, non seulement pour les avantages de la divination et de la purification engendrée par les rites, mais en raison du lien auquel elle donne lieu. Son effet ne se réduit pas à l'inspiration divine, mais conduit à une possession du divin et donc à une actualisation en soi de la puissance divine. Or le *Phèdre*, dans lequel Socrate classe les différentes sortes de folies et évoque les cultes des dieux, Dialogue traversé tout entier par l'inspiration et mû par la recherche d'une définition cernant au plus près la divinité de l'amour consécutive à la divinité de l'âme, sert à Proclus de parfait exemple pour le but vers lequel doit se diriger la science divine : l'actualisation en soi de la puissance divine, fondée sur la reconnaissance des « principes divins *innés* ». Sans doute, Proclus prend appui sur la

74 *Ibid.* I, 21, 11 sq., p. 98.

75 *Ibid.* I, 25, 25-26, p. 112 et à la suite 1-10, p. 113.

description de la présence d'un reflet du Beau que l'âme découvre avec stupeur en elle-même et qui permet à l'homme d'avoir une connaissance directe, visuelle, de la Beauté comme telle, passage bien connu de la Palinodie de Socrate (250b2-d8). Mais Proclus transforme à la fois l'objet, le but et la nature du processus. Pour Platon la reconnaissance de la Forme mène l'âme à se rappeler sa nature divine (non à acquérir une science divine) et lui permet de saisir ainsi la beauté immanente en ayant le savoir du principe et de la différence, ou de l'unité et du singulier en même temps. Pour Proclus, en revanche, cette actualisation n'est pas de l'ordre d'une expérience doublée d'un acte discursif qui coagule et scelle le rapport de l'être avec l'âme et fonde la singularité de l'individu, comme pour Socrate, mais, au contraire, un mode de dissolution de l'individu permettant le retour de l'être vers l'unité et la divinité universelle du vivant.

Cependant, la collision entre le mythe d'Orithye, mythe dont l'évocation signifierait une allusion à l'expérience théurgique du rapt ou du passage de l'humain au divin (c'est l'interprétation d'Hermias ou pseudo-Hermias⁷⁶), et la position critique défendue par Socrate à l'égard du mythologème et des créatures fabuleuses, ne laisse pas beaucoup de place pour asseoir la science divine telle qu'elle est prônée par Proclus. Si

76 Selon Richard Goulet, *Dictionnaire des philosophes antiques*, III, éd. du CNRS, 2000 (« Hermias d'Alexandrie », p. 639-641), le commentaire du *Phèdre*, attribué à Hermias, condisciple de Proclus, ne serait qu'une transcription des notes prises pendant le cours de Syrianus à Athènes. Le texte d'Hermias comporte d'ailleurs des allusions à des positions exégétiques défendues par Proclus, son condisciple, pendant l'exposé de Syrianus. Il témoigne ainsi de l'importance du *Phèdre* dans la formation des deux philosophes platoniciens du début du v^e siècle sur les bancs de l'Académie. Des études plus récentes (Carlo M. Lucarini, Claudio Moreschini, Benedetto Neola, John M. Dillon, Christina-Panagiota Manolea) démontrent en revanche l'authenticité et l'originalité du commentaire du *Phèdre* par Hermias. Voir *In Platonis Phaedrum Scholia*, éd. Carlo M. Lucarini et Claudio Moreschini, Berlin, De Gruyter, Bibliotheca Teubneriana, 2012 ; John F. Finamore, Christina-Panagiota Manolea & Sarah Klitenic Wear (dir.), *Studies in Hermias' Commentary on Plato's Phaedrus*, Leiden/Boston, Brill, 2019, et la thèse de Benedetto Neola, *Il neoplatonismo di Ermia di Alessandria: uno studio sugli In Platonis Phaedrum Scholia*, université de Salerno et Sorbonne Université, sur le premier livre des *Scholies* d'Hermias (traduction, commentaire et introduction historique).

le Prologue déploie d'une manière scénique et naturaliste une expérience de type théurgique ou mystagogique, expérience confirmée par l'allusion au mythe de la jeune fille mortelle enlevée par le divin Borée et gagnant l'immortalité par la mort de l'humain, ce scénario se déroule chez Platon en registre comique et vise le plan éthique. C'est un scénario initiatique sécularisé et mimé, construit à l'aide d'images et d'allusions d'ordre topique, le plus souvent homériques⁷⁷. Car Platon, contrairement à Proclus, ne vise pas à fonder une science du divin, une théologie *stricto sensu*, mais bien une science de l'âme, et, en l'occurrence, à faire de l'âme l'« objet » par excellence de la philosophie, à défaut d'une métaphysique. Il cherche plus exactement le langage le plus approprié à l'expression de l'âme, le langage qui touche l'âme puisqu'il lui est directement relié, et qui s'apprend, selon Socrate, comme la meilleure des rhétoriques. À cette fin, Platon réalise une mise en scène de l'expérience que demande l'approche de l'âme et se sert de deux acteurs qui s'appellent eux-mêmes des « comédiens », récitant des discours et rappelant des mythes avant de soumettre le *logos* à l'épreuve de la dialectique. Le véritable clivage entre le *Phèdre* de Platon et l'interprétation de Proclus porte en réalité sur les moyens assignés au *logos* en vue de révéler et rendre raison de la nature de l'âme selon les deux hypostases qui incombent à sa nature, l'âme du grand vivant et celle de l'individu.

LES ENJEUX DE LA POSITION SOCRATIQUE À L'ÉGARD DU MYTHE ET DE SON USAGE PROCLIEN

De l'analyse conjointe du cadre scénique dans lequel s'inscrit l'allusion au mythogème et de la position de Socrate à l'égard de l'interprétation des créatures fabuleuses découlent d'une part l'étendue donnée au Prologue, et donc sa place dans la composition de l'ensemble du Dialogue, et de l'autre le rôle non seulement structurant mais aussi recelant la clef thématique du *Phèdre*. Le rôle dévolu par Platon au Prologue si particulier du *Phèdre* serait ainsi celui de mettre en scène l'accès même qu'il est censé donner en tant que « prologue », en montrant *ce* dont il sera question et *comment*

77 Voir *infra*, chap. V, § « Archéologie, au fil de l'eau », p. 330 sq.

emprunter le chemin conçu pour aller vers... Il s'agit d'une manière de disposer le *logos*, de le *situer* et de le mettre ainsi en condition propice pour atteindre le but du texte : réaliser une épiphanie de l'âme en montrant les conditions de possibilité. À cette fin, Platon commence par construire une image scénique qui offre le terrain d'une double confrontation du *logos* : d'une part avec le visible, avec l'expérience visuelle et avec les moyens nécessaires à l'engendrement d'images immanentes à l'expérience visuelle ou à des constructions d'images rhétoriques et conceptuelles ; d'autre part, une confrontation avec la performance de la parole en milieu et en situation topique, c'est-à-dire dans un lieu où la parole accompagne les acteurs, détermine leurs rôles et établit leurs rapports à mesure que le texte épuise la mise en place de la scénographie nécessaire.

Dans les deux cas de confrontation – avec le domaine de l'image et avec sa propre condition performative –, le *logos* apparaît comme l'agent qui actualise des potentialités inscrites à la fois dans l'immanence physique (dans l'extériorité du monde) et dans le *logos* lui-même, dans les vertus du discours. Dans le cas de l'image, le but de la confrontation est à l'évidence la nécessité de dépasser la condition sensorielle, la dimension visuelle des différentes sortes d'image, en ayant toutefois pris soin de saisir l'image dans toutes ses possibilités d'extension et à travers toutes les techniques ou tous les modes d'apparition. Dans le cas de la mise en scène de la parole à travers deux « voix » qui se déplacent à la recherche d'un lieu particulier choisi avec soin et qui se disposent aussi à jouer sur plusieurs registres (récitation de discours et de mythes, dialogue, prières), la confrontation se déroule entre deux « actes » concomitants du *logos* : celui de la parole elle-même qui se fait entendre et qui travaille à travers les différentes constructions discursives du langage, et celui qui ne se laisse pas entendre à proprement parler, mais qui touche néanmoins et agit sur ce/celui qui est visé par le Dialogue. Le premier « acte » est celui du sens donné aux paroles ; cet acte tient de la puissance du langage lui-même et il est, comme celui-ci, passif et actif à la fois. Le second « acte » s'apparente au mouvement et montre sur quoi doit porter le sens donné aux paroles dans les différentes hypostases du langage (discours, récit, prière etc.) ; cet acte est de l'ordre d'une *kinésis*, plus précisément d'un *pathos* qui meut, emporte et touche. Ce dernier « acte » déborde en réalité le langage car,

à la manière d'un rayonnement, il est au fond l'acte métalinguistique de la parole, un acte qui agit sur ce que montre la parole et sur ce que produit le langage en s'accomplissant *ailleurs* que dans les mots : mise en présence du lieu, mise en situation des acteurs et au fond, ostension de l'âme à travers le vivant. Mais notons que dans les deux cas de confrontation du *logos*, avec l'image et avec la présence performative de la parole, la collision a lieu entre un « ici et maintenant » et un « ailleurs » ou entre un « dedans » et un « dehors », dans le cas de Socrate (qui demandera leur *philia* dans sa prière finale adressée à Pan⁷⁸) – une collision qui fait ressortir la double condition d'une actualité et d'une puissance simultanément contenues dans l'âme et dans le pouvoir du *logos*.

238

Cependant, l'objectif du *Phèdre* n'est pas de définir le *logos* mais de le mettre en condition afin de définir ce à quoi a trait le *logos* : le principe de son pouvoir et sa principale fonction, celle de révélateur de l'âme. Or le *logos* ne peut montrer l'âme s'il n'est pas constitué en condition de possibilité pour celle-ci, quitte à le faire en engendrant son propre dépassement. Sinon, l'âme devient un « objet » du discours et donc se disqualifie et disparaît du champ en emportant avec elle aussi bien l'accès au principe de la double réalité ou vérité (des choses et des mots, ou des sensibles et des intelligibles), que le pouvoir même d'en parler.

Dans la perspective de cette fonction assignée par Platon au Prologue du *Phèdre*, Socrate joue un rôle qui est en réalité « révolutionnaire », sauf qu'il ne renverse pas les croyances traditionnelles de la Cité à l'égard des dieux, comme le laisse supposer la projection ironique de Typhon en *alter ego* socratique. De fait, Socrate défend une position singulière à l'intérieur des doctrines philosophiques. Son refus des créatures fabuleuses qui mélangent les natures et les genres, de même que l'affirmation d'une distance à l'égard de la « rationalisation » des mythes dans les discours des sophistes, constituent le moyen par lequel il signale et définit une position différente non dans le domaine des dieux et des mythes, mais sur le terrain du rapport de l'homme au divin et donc sur le terrain de la possibilité de saisir l'âme. Cette possibilité est non seulement comprise dans l'évocation

78 *Phèdre* 279b9-c1 : [...] ἔξωθεν δὲ ὅσα ἔχω, τοῖς ἐντὸς εἶναι μοι φίλια.

standard de la devise de Delphes, mais elle est précisée à travers la modalité par laquelle Socrate entend mettre en œuvre l'injonction delphique.

Deux étapes sont suggérées par Socrate : prendre en compte que la possibilité de saisir l'âme est conditionnée par une disposition idoine du support corporel individuel et d'une nécessaire prise à son propre compte de la parole à ce sujet ; et se situer en même temps à distance, comme détaché ou détourné d'une identification solipsiste de soi à soi, afin de pouvoir saisir ce qui en fait simultanément le principe d'identité et la possibilité d'une actualisation qui ne soit ni aliénante (par fusion avec la transcendance de l'âme) ni solipsiste (par réduction immanentiste). Platon prône donc, à travers la figure de Socrate, une prise de distance conjointe à une maîtrise ; c'est l'*atopie* de Socrate, son étrange « étrangeté » affirmée et infirmée en même temps par sa familiarité avec les lieux, les choses et les histoires ou les mythes. La manière de présenter est détournée, mais les affirmations sont claires et leur enchaînement est censé indiquer avec précision le but. Il n'est cependant pas nécessaire de considérer que cette position de Socrate s'identifie à celle défendue par Platon dans la seconde partie du *Phèdre*, et surtout dans la *République*, le *Phédon* et le *Timée*. Si le *Phèdre* est bien un dialogue sur l'âme, son choix se porte sur un aspect bien précis et explicite : le rapport intime que le *logos* entretient avec l'âme et la nécessité de montrer, et de dépasser peut-être, la faille entre une définition noétique et universelle de l'âme (intellective) et une définition ontique et démiurgique (dans tout ce qui est, l'âme agit en tant que moteur du vivant), avec une compréhension de la dialectique et de l'éthique comme perspectives sous-jacentes à cette dernière définition.

La lecture par Proclus de la position de Socrate dans le Prologue du *Phèdre* gomme l'aspect empirique de l'expérience sensorielle nécessaire à la première étape de la définition visée, de même que la prise de distance nécessaire, et transforme d'emblée cet exercice préalable des facultés et de la parole en expérience d'ordre théurgique. L'ensemble est en quelque sorte avalé par la perspective transcendante dans laquelle Proclus situe le texte et qui du coup donne aussi une autre clef du discours de Socrate au sujet du mythe. En faisant du *Phèdre* lui-même une sorte de « mythe » Proclus modifie nécessairement le rôle que joue le mythe dans le Dialogue de Platon. La perspective sophistique en revanche, de même

que la tradition poétique pastorale qui nourrit les usages sophistiqués et épicuriens du lieu « érotique », interfèrent avec la scénographie du prologue du *Phèdre* et tendent, eux, à gommer l'aspect initiatique du trajet et les allusions théologiques comprises dans les propos de Socrate. La conséquence de cette seconde perspective est une triple réduction : de l'âme au seul éros comme sujet principal du Dialogue, du déploiement scénique de l'expérience immanente à une traversée de lieux plaisants, et du rapport au divin à une sorte de religiosité des puissances naturelles (que dénonce précisément Proclus). Sur chacun de ces registres, il s'agit d'un refus explicite de la transcendance, puisque l'identité se définit par un rapport à « l'autre » objectivé et transformé en butin du désir.

240

Cette présentation contrastée de l'héritage du Prologue est certes schématique et laisse de côté la question du « Beau », thème auquel le Dialogue serait dévolu selon la classification scolastique de l'œuvre platonicienne. À quel type d'épreuve le Beau soumet-il le *logos* selon Proclus ? Est-il question du Beau en raison du caractère sacré du lieu dévolu à l'ostension de l'âme ? Présenté comme topos du mythe de la rencontre de l'humain et du divin (Orithye-Borée), ce lieu révèle en effet, comme une surimpression réciproque du physique et du phénoménal, la nature double de l'âme et donc son accès naturel/structurel au Beau ? Ou, au contraire, est-ce la recherche du bon discours sur l'amour qui conduit la parole vers le Beau non comme vers une conséquence, mais comme vers un principe qui actualise ainsi la faculté idoine à la réception amoureuse de toutes les belles choses (corps et paroles compris) ? La possibilité de voir le Beau assurerait alors la condition nécessaire à l'actualisation de la puissance cognitive de l'âme, en l'occurrence, la capacité innée de celle-ci à reconnaître les Formes dans les choses existantes, parce qu'en elle se trouvent à la fois le reflet immanent des Formes et la faculté de saisir les choses qui se révèlent comme belles dès lors qu'elles sont vues à travers ce reflet éternellement inscrit dans la nature de l'âme elle-même.

Si on tient, comme les Anciens, le mythe d'Orithye pour une référence éclairante au sujet du *Phèdre*, alors l'âme apparaît en effet comme la principale visée par l'ensemble du texte. L'âme est saisie dans son mouvement et son trajet : elle est surprise en des stases de son mouvement et suivie en même temps à la trace lors de son passage à travers la destinée

individuelle reliant la mort et la connaissance de l'immortalité, l'humain et la connaissance du divin. Phèdre et Socrate miment eux-mêmes l'effectuation d'un trajet initiatique. Platon décrit leur descente vers une source vive (*topos* de l'advenue dans le monde sensible), puis indique, à la fin, leur remontée vers la Cité (*topos* des idées). Mais des deux hommes, un seul s'expose à proprement parler : c'est Socrate – lui, dont Platon met ici en lumière la condition idéale selon laquelle le *logos* peut montrer l'âme. L'autre personnage du Dialogue reçoit de Socrate son image, son reflet de visibilité immanente (comme son visage brillant, empourpré, animé) et son double en paroles – des paroles qui répondent d'abord au propos tenu, puis enlèvent l'admirateur initial de Lysias de son chemin de plaisir et de santé pour le mettre sur une autre voie du *logos*, la voie indiquée et pratiquée par Socrate. Phèdre reçoit de cette manière des « portraits » de son propre visage révélé par Socrate. Quittant la fascination pour l'orateur aux paroles merveilleuses, Phèdre prend acte de lui-même, en quelque sorte, grâce au redressement de son âme réalisée par celui qui dit refuser de remettre d'aplomb les figures monstrueuses des mythes, pendant que Socrate se sert à son tour de Phèdre pour adresser sa parole au vivant et montrer ainsi à l'œuvre son art. Mais ce jeu scénique de miroirs parlants et animés n'est pas pour le spectacle. Ce jeu de la réflexivité correspond à la nature même de l'âme et son déploiement, scénique autant que discursif, a deux buts. Il doit d'une part montrer cette nature de l'âme dont l'*ousia* s'identifie au mouvement, et de l'autre révéler l'unicité et le caractère divin de cette *étrange* animation commune que partagent sur scène Phèdre et Socrate par dialogue interposé. Les acteurs sont un et deux à la fois : l'un le reflet de l'autre dans ce jeu de la réflexivité censé dévoiler non seulement la nature de l'âme et l'espèce de mouvement qui la qualifie de motrice (ou essence du vivant), mais aussi l'identité de la relation qui fait de la nature foncièrement réflexive de l'âme la condition de son unicité, de son universalité et de sa puissance de se trouver en tout et dans chaque être simultanément. Cette relation qualifie dès lors la possibilité pour l'âme de constituer le lieu (atopique, bien sûr) où s'actualise le rapport de l'être singulier au tout et au divin.

Mais, afin qu'il soit parfait sur scène, le jeu dramatique doit en outre re-crée la situation que présente la scénographie et dont parle le mythe du

Prologue : il doit faire émerger comme présence *hic & nunc* la pérennité qui semble enfouie dans une légende. Montrer l'âme serait en effet vain si on cherchait dans le paysage les « traces » de l'enlèvement d'Orithye par le vent, avant d'avoir mis la parole en disposition de retrouver en elle-même ces « traces » pour pouvoir les révéler en dévoilant leur teneur. Or, afin de définir l'âme, le *logos* doit la mettre en situation de s'exprimer elle-même lorsque le vivant parle à ce sujet à un autre vivant en adéquation avec lui-même. Cette condition est la même que celle qui permet de saisir la transcendance des Formes dont le reflet est imprimé dans l'âme. Et du même coup, cette condition révèle aussi la transcendance ou la divinité de celle-ci. Mais à ce moment du Dialogue il est encore trop tôt pour Socrate de l'affirmer. Il doit encore se laisser inspirer par les Nymphes et par le charme du lieu précis sous le grand arbre près de la source, afin de trouver la forme exacte que doit prendre son discours, à savoir la forme de la Palinodie. Le temps sera alors venu pour renverser aussi bien le discours faux sur éros, que la question mauvaise concernant la vérité du mythe – deux postures qui empêchent le *logos* d'être l'expression idoine de l'âme selon son acte et sa nature.

SECONDE PARTIE

L'ostension de l'âme.
Prologue et Palinodie

L'IMAGE DE L'ÂME À LA SORTIE DE LA CITÉ

Ce n'est pas parce qu'une chose est visible (ὀρώμενόν) qu'on la voit (ὀράται) ;
 tout au contraire (ἀλλὰ τὸ ἐναντίον), c'est parce qu'on la voit (διότι ὀράται)
 qu'elle est visible (διὰ τοῦτο ὀρώμενόν).
Euthyphron 10b7-8¹

Relisons, ou plus exactement visitons encore le Prologue du *Phèdre* à la recherche des signes avant-coureurs du thème du dialogue : la *science* que l'âme donne d'elle-même et qui permet en même temps de l'appréhender. Émergeant peu à peu de l'ensemble du dialogue, cette science se définit d'une part selon le lien déterminant de l'âme avec le *logos*, plus précisément dans l'ostension réflexive de l'âme à travers l'acte de parole qu'elle nourrit de son savoir en même temps que de sa flamme vitale, et de l'autre, selon l'accès de l'âme à la connaissance du vrai, en l'occurrence, l'accès aux Formes que l'âme peut retrouver si elle recouvre son état de perfection par la maîtrise des passions, grâce à l'intellect gouverneur et à un usage adéquat des vertus du *logos*. Mais, dès l'ouverture du Dialogue, le lecteur découvre le chemin qui conduit à cette science, bien que, évidemment, il ne le sache pas à l'avance, car le *Phèdre*, conçu comme un récit, ne livre ni sa clef ni son dessein à la manière explicite d'un traité. Nous suivons par conséquent le chemin qui s'ouvre devant nous et effectuons ainsi un parcours qui ne nous découvre pas le but mais l'accomplit chemin faisant en nous – en nous laissant le découvrir par nos propres moyens *post faestum*. Au départ, ce sont les formes de la connaissance indirecte qui conditionnent notre accès. Elles surprennent le lecteur moderne de philosophie car elles se présentent sous le mode d'une confrontation de la parole avec les facultés sensibles à travers des images qui se créent sur place, comme « sous nos yeux »,

1 Platon, *Euthyphron*, éd. et trad. Maurice Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1946 (trad. un peu modifiée).

soit à partir des données évoquées de l'étendue immanente à la perception des acteurs, soit à travers le contraste des juxtapositions qui signalent une approche par distinction des genres (d'êtres et d'expressions), approche discursive qui s'appuie tout autant sur les concepts que sur les impressions.

Pour parler d'une chose, c'est donc le détour par une autre qui s'impose d'emblée ; les yeux se dessillent ainsi, peu à peu, à mesure que la parole les détourne de leurs habitudes naturelles. De tout ce qui se voit, y compris de ce que la parole rend manifeste à travers une visée particulière, l'évidence n'épuise pas ce qui est là. L'évocation inaugurale d'un mythe et la nécessité de l'interprétation entrent à dessein dans ce jeu de confrontation entre la scénographie et le discours. Ce mythe inaugural, nous l'avons vu, ouvre la brèche en montrant qu'aucune des deux approches possibles de la manifestation – l'une « naturaliste » ou physicienne, l'autre « phénoménale » ou ontologique – ne se ferme sur son immanence, mais que, toutes ouvertes qu'elles restent aussi à ce qui ne se manifeste pas de manière apparente, leurs perspectives sont divergentes puisque mythologie (ou théologie) et métaphysique (ou science des genres et des principes) relèvent de pratiques différentes du *logos* même lorsque leur « objet », l'âme, pour ne plus la nommer, est commun. Or ces pratiques ne sont pas différentes uniquement sur le plan formel, ou stylistique, en termes modernes, mais elles visent une actualisation différente de la puissance que recèle leur « objet » commun. L'une travaille à l'intérieur de la nature même de l'âme, l'autre met à l'épreuve ses facultés.

Nous avons vu qu'une certaine nouveauté à l'égard de la mythologie se faisait jour à partir du rôle assigné à l'interprétation et à l'apparent refus de Socrate de se prononcer sur la *vérité* du mythe. Un certain *réalisme* philosophique semble s'opposer au *positivisme* ou *scepticisme* sophistique. Aussi bien la dimension holistique ou cosmologique des mythes que leur usage initiatique (psychagogique), qui suppose une expérience individuelle, sont présentés comme irréductibles à un usage formaliste du *logos*. Le Prologue prépare ainsi le dialogue en mettant en scène deux démarches complémentaires et simultanées, nécessaires à la saisie du vivant (l'âme) et à l'apprentissage d'un langage approprié (le *logos psychagogique*). Si la parole fait parler les choses, ou plus exactement parle à leur place, c'est pour les révéler comme significantes à partir de ce qui jaillit d'elles comme

d'une source, par définition cachée, non pour leur attribuer un sens qui les fige ou qui les réduit à l'état de leur apparition. Or, dans ces conditions, parler de l'âme ne peut que faire parler l'âme elle-même, en se mettant en condition de saisir aux mots près son expression.

La mise en condition du *logos* est donc fondamentale, au sujet de l'âme en particulier, et c'est de cette mise en condition que s'occupe Platon dans le Prologue. Certes, le Dialogue (au sens à la fois formel et textuel du terme) est amorcé dès le Prologue. Le texte commence cependant non comme un dialogue entre des acteurs désignés à l'avance pour discuter d'un thème annoncé d'emblée, mais il s'ouvre en mettant en scène une rencontre fortuite et en faisant de la parole qui se noue à cette occasion un acte relevant de ce qui sera défini plus tard, dans la succession des discours et dans le débat. Se rencontrant *par hasard*, les protagonistes du *Phèdre* commencent par quitter la ville et descendre vers la campagne. Puis, à mesure qu'ils parlent, en proférant des discours et en dialoguant autour, les acteurs continuent à descendre, mais cette fois-ci de manière statique puisqu'ils descendent au fond d'eux-mêmes, à la recherche du lieu où la nature du vivant, l'âme, porte en elle une puissance réflexive à l'égard de leur *présence* et du *mouvement* qui signale leur condition de vivants. Le Dialogue ne commence donc pas avec le premier discours prononcé à l'ombre du platane, mais bien dès les premiers mots du Prologue, et s'annonce comme portant sur l'âme dès l'amorce de la descente qui suit la décision de quitter temporairement la Cité. C'est dès le départ que se joue donc la destinée du *Phèdre* comme un dialogue cherchant un accès à la saisie de l'âme, thème qui fait aussi du *Phèdre* une œuvre programmatique pour la philosophie.

SORTIR POUR PARLER

En compagnie de Phèdre, Socrate, qui n'aime pas quitter de plein gré la ville, accepte de sortir de la Cité pour une matinée. Il faudrait dire : *par* une belle matinée d'été deux hommes quittent l'enceinte de leur cité et s'enfoncent dans les alentours – *par* et non *pour*, puisqu'au moment du départ le moment du retour n'est pas prévisible. Les deux hommes n'y vont pas par curiosité (puisque les lieux sont connus), ni pour le plaisir ou pour

un jeu (comme les deux jeunes filles, Orithye et Pharmacée, qui seront tout de suite évoquées). Ils sortent pour parler : parler, comme entre hommes, de choses sérieuses composées et couchées sous forme de discours, mais parler en solitaire(s), sans adresse particulière et sans auditoire scolaire ou public. Cependant, le choix de quitter la ville pour marcher sur des chemins, non sous les portiques de la cité, ne revient ni à Phèdre ni à Socrate mais à un médecin, Acoumène, qui se trouve être aussi une connaissance commune des deux hommes et qui est évoqué aussitôt que les deux acteurs se sont mis en route. Marcher, même en parlant, représente, au dire du médecin, une détente prophylactique. Suivant le conseil de ce médecin dont ils partagent la bonne opinion, les deux hommes vont donc en dehors de la ville pour parler *d'une manière saine*. Le point de vue médical est celui qui rapproche au départ Phèdre et Socrate².

Les deux hommes sortent donc, l'un pour lire, l'autre pour écouter la lecture d'un discours qui appartient à un troisième homme, le rhéteur Lysias. Celui-ci n'est pas en leur compagnie, mais Phèdre l'admire au point de le porter avec lui, dans son cœur, ne serait-ce que par discours interposé. Une quatrième voix, celle qui nous raconte l'aventure, s'ajoute à ce concert ; c'est la voix de la lettre du texte, la voix de l'auteur. Avant d'accomplir l'acte en vue duquel Phèdre et Socrate sortent d'Athènes, il y a donc, nécessairement, le récit de leur rencontre et de leur cheminement à la recherche du lieu propice pour accomplir l'acte de la parole en présence d'un locuteur et d'un auditeur, ainsi qu'en l'absence de l'auteur dont le locuteur se fait le porte-parole. Le récit de la rencontre et du cheminement à travers un lieu précis est à son tour un acte de parole, mais d'un autre ordre que l'acte de parole qui fera l'objet même du débat : le discours sur l'amour de Lysias lu par Phèdre et les deux répliques de Socrate, l'une comme en absence de lui-même (Socrate parle avec la tête voilée), l'autre en

2 Pour les commentateurs tardifs, comme Hermias, cette évocation du médecin et de la sortie prophylactique de Phèdre serait l'indice du rôle qu'endossera Socrate, celui d'un médecin de l'âme, suivant Phèdre pour le guérir, grâce aux vertus du *logos*, de la maladie dont il souffre, la fascination mortifère pour le rhéteur Lysias. Jacques Derrida suivra lui aussi cette interprétation du *logos* comme potion, *pharmakon* (« La pharmacie de Platon », *op. cit.*).

présence mais faisant parler l'inspiration des Muses à travers sa voix (selon la déclaration de Socrate en ouverture de la *Palinodie*). Nous avons donc un récit continu qui se réalise, comme sous nos yeux, à travers le dialogue entre Phèdre et Socrate en marche ou assis, dialogue interrompu par trois discours à thème dont un seul en nom propre, bien que lui aussi mis sur le compte de l'inspiration, l'ensemble tenant dans un lieu unique choisi par les protagonistes du dialogue-récit. Par-dessus la tête des acteurs se déroule la confrontation entre deux maîtres du langage présents et absents à la fois, Platon et Lysias, et en *off* on entend les cigales. Tout ce déploiement inédit de positions dramatiques et de registres du langage et de la voix est cependant conséquent à un premier acte induit par le désir suscité par la parole : la décision de quitter pour un moment la Cité, de tourner le dos à ce qui assure la gouvernance par les savoirs et les lois, pour aller voir les choses depuis ailleurs, comme lorsqu'on change de point de vue pour saisir ce qui résiste et subsiste au détachement de son lieu d'origine³.

Les trois types d'actualisation *in situ* du *logos* (récit dramatique, discours, dialogue) sont en outre doublés dans le *Phèdre* de deux autres sortes de parole : l'évocation de plusieurs mythes courts et longs, mythes cités (l'enlèvement Orithye) ou racontés (Theuth et l'invention de l'écriture), et de deux prières (à Éros et à Pan). Ces deux dernières sortes, mythes et prières, ne sont pas des actualisations déterminées par les raisons précises de la sortie des deux hommes d'Athènes, mais sont néanmoins des

3 On peut voir dans cette « sortie » (qui s'avérera une *katabase*) une forme de retrait : se retirer de la ville, sortir de l'*habitus*, sortir peut-être aussi de soi, s'abandonner ou du moins suspendre ce que l'on considère comme son « propre » à l'intérieur de ce à quoi on a acquiescé en acceptant les lois de la Cité. Mais on peut aussi y lire une suite de la fin du *Cratyle* (440e3-5) où Socrate envoie Cratyle à la campagne en compagnie d'Hermogène. Ils venaient tout juste de discuter de la possibilité de définir le « beau en soi » (439d *sq.*), en distinguant la connaissance de ce qui demeure toujours et de celle que l'on peut avoir de ce qui se transforme perpétuellement. Socrate avance ainsi la thèse de l'incompatibilité entre la connaissance des Formes et le changement incessant et universel que prônent Héraclite et son école. Or la connaissance des Formes, le rôle particulier assigné au Beau, la discussion sur les genres du langage et la présence prégnante de l'élément aquatique dans le *Phèdre* pourraient en effet indiquer une continuation de cette dernière réflexion du *Cratyle* dans le *Phèdre*.

actes de parole déterminés par le lieu lui-même choisi dans les environs de la Cité. Ainsi le premier des mythes évoqués (celui d'Orithye et de Borée) surgit de lui-même lors du passage de Phèdre et de Socrate par un « lieu-dit » ; de même en ce qui concerne le mythe des cigales, dont la présence sonore se fait entendre au-dessus de la tête des deux acteurs. Quant au choix d'adresser des prières à Éros et à Pan, il est déterminé, lui aussi, par les divinités tutélaires du lieu, de même que l'évocation du culte d'Adonis par le rappel d'une pratique coutumière chez les Athéniennes. Seuls les récits les plus longs, celui du chemin des âmes (dit « mythe du *Phèdre* ») et celui concernant l'invention de l'écriture (par le vieux dieu ibis, Theuth, présenté au roi Thamous), n'apparaissent pas comme déterminés par une actualisation *in situ* de la parole, mais sont rendus nécessaires par l'objet du second discours de Socrate et par le mode de positionnement de la parole à l'égard de l'âme, synonyme de vivant, âme dont serait dépourvu le discours de Lysias selon la critique formulée par Socrate.

Ces cinq sortes de paroles sont alternativement actualisées dans le dialogue qui a lieu à partir de la sortie des deux hommes d'Athènes. Les prises de parole interfèrent étroitement avec la situation et les données du lieu. Plus que dans tous les autres Dialogues, Platon prend soin d'entre-tisser le *logos* avec le lieu et la posture dans lesquels le *logos* est tenu. Mais pourquoi Platon a-t-il besoin dans ce cas précis de mettre la parole *en situation* et même d'y insister ? De quelle nature est-elle, cette *situation*, et pourquoi la scénographie et l'aspect dramatique jouent-ils ici un rôle de toute évidence majeur ? Essayons de synthétiser les réponses que nous avons déjà formulées et d'aller plus loin, au fond, si possible, de cette question.

SCHÉMA DE LA CONSTRUCTION : SCÉNOGRAPHIE ET SCIENCE DU VIVANT

Partons des impressions visuelles qui nous sont données : nous sommes devant une scène et un fond de scène qui constitue la scénographie de la pièce ; sur le fond de la scène, des taches et des traits se laissent saisir. Ces impressions sont fixes, comme figées par un arrêt sur image, bien qu'elles soient présentées dans un léger mouvement, comme le frémissement d'une toile. On y décèle le dessin d'un jeu d'ombres et de lumières : un arbre dont

les feuilles tremblent sous la brise évoquée par Socrate en faisant bouger sur le tronc et sur la terre des zones d'ombre et des taches de soleil ; et encore la surface d'une eau courante qui frémit sous l'impulsion tantôt coordonnée tantôt incoordonnée de l'onde et de la brise, portant des reflets qui d'un coup brillent et d'un coup disparaissent engloutis sous les rides en mouvement. Les ombres et les taches de lumière sont vivantes mais immobiles, puisqu'elles sont toujours là, interprétant leur rôle chaque fois que nous ouvrons le texte. C'est bien un fond de scène *peint*, mais il n'est pas bariolé de couleurs car il se présente comme un *clair-obscur*, c'est-à-dire comme la projection d'un espace prêt à nous accueillir même s'il n'a en réalité que deux dimensions. Si ce fond de scène nous apparaît comme *peint*, bien qu'en *clair-obscur*, c'est parce que cet effet, induit par la puissance épiphanique des mots, est en même temps le résultat d'une décision du sens donné à ce déploiement scénique. En même temps qu'ils nous donnent à voir ce fond de scène comme une peinture, les mots qui le créent s'effacent devant ce qu'ils produisent afin de ne pas induire un regard de spectateur et une lecture thématique ou iconographique de cette peinture, mais de nous y installer effectivement et de nous mettre ainsi en présence du lieu, comme de plain-pied avec ce qui y est et ce qui s'y passe « réellement ». Il s'agit donc d'une image verbale qui crée sous nos yeux ce fond de scène avec tous les éléments naturels que je viens d'évoquer : onde, brise, feuilles d'arbres, ombre, soleil, herbe – en d'autres termes : de l'eau et de l'air comme milieux de réception pour la lumière et la chaleur, et comme milieux qui rendent manifeste le mouvement des vents. À ces deux éléments présentés en hypostase de réceptacle des puissances du soleil et du vent, s'ajoute ce qui naît de leur association (de l'eau, de la lumière et de la chaleur), à savoir le monde végétal. Tout y est, à la fois dans le texte et sous nos yeux, comme si nous étions « Phèdre et Socrate ». L'image se déploie, nous aspire et nous met ainsi en condition dès le départ.

Mais cette image simple et enchanteresse n'est cependant pas « réaliste » ou « naturaliste » comme un tableau « de genre ». Les éléments et les aspects indiqués ne sont que des projections et des reflets sonores et visuels. Leur statut est celui des « ombres », qu'il s'agisse des ombres décrites (celles du platane et du gattilier) ou de la pénombre de la grotte d'où jaillit une source d'eau vive, ou qu'il s'agisse au contraire

de dépeindre avec des mots la lumière estivale, la clarté de la rivière, le soleil baignant des autels rustiques, de l'herbe, des rochers et des buissons fleuris. Le fait de les évoquer crée certes un « paysage », mais le tableau verbal et mental de ce « paysage » est une *skiagraphia*. Or la *skiagraphia* n'est pas seulement une peinture en clair-obscur (novatrice à l'époque de Platon), mais elle constitue une représentation d'un certain ordre dans le processus cognitif et dans la présentation des facultés intellectives. Nous avons déjà remarqué qu'il n'est fait mention d'aucune couleur, alors que le « tableau » semble si vivant. Est-ce pour renforcer sa perception comme le déploiement d'un artifice, d'une représentation mentale ou d'une image de la mémoire ? Certes, ce fond de scène ne se présente pas comme une paroi de caverne, mais il tient *de facto* le même rôle : cette fois-ci de manière directe, non par une reconstitution iconique comme dans la *République*, ce fond de scène indique la nature du monde extérieur, le monde des impressions immanentes que le contraste d'ombre et de lumière révèle comme visibilité des choses et dont le mouvement signale la fugacité par un changement perpétuel des aspects. Ce monde est vivant, et même bien vivant, mais ce que les paroles en retiennent à partir des aspects est une image ; or cette image n'est pas vivante par elle-même puisqu'elle n'est que le reflet du vivant, l'ombre projetée de ce qui frémit ou de ce qui se meut perpétuellement. La toile de fond révèle ainsi le régime assigné aux images (*eidôla, eikones, phantasmata*), régime que partage la parole des deux hommes en train de franchir les murailles d'Athènes. L'ordre est cependant subverti, car ici les images ne sont que le produit de la parole échangée par les deux hommes, chacun livrant *son image* du lieu qu'il découvre et nous fait en même temps découvrir⁴.

4 On peut trouver un parallèle à ce type de lecture du prologue comme « image skiagraphique », ainsi que des « artifices » rhétoriques dont est tissée l'image, dans les réflexions sur le style de l'auteur anonyme du traité *Du sublime*, qui d'ailleurs fait souvent référence au *Phèdre*. Il y a dans le traité une brève description de l'effet sur le regard d'une peinture d'ombres et de lumières, effet qui est considéré comme égal à celui que produit le jeu entre les figures rhétoriques et la « grandeur » d'un sujet, comme dans le cas des lueurs faibles et éphémères qui s'effacent quand le soleil apparaît (XVII, 2-3). L'auteur *Du sublime* défend ici le modèle de la parfaite figure rhétorique (ἄριστον ... σχῆμα), celle qui disparaît dans sa propre lumière

Devant ce fond de scène évoluent les deux acteurs : Phèdre et Socrate. Ils se parlent, se montrent l'un l'autre le grand platane en se rappelant le devoir d'avancer sur le chemin qui les y conduit, et se regardent aussi l'un l'autre avec un brin d'ironie pendant qu'ils discutent, marchent ou s'assoient. Ils surgissent devant nous comme des hommes en chair et os que l'on peut voir et entendre, mais, *de facto*, ils n'agissent pas par eux-mêmes car ils incarnent les personnages d'une pièce de théâtre, mus en réalité par les deux auteurs absents de la scène, Lysias au départ, puis Platon lui-même, chacun tirant à tour de rôle les ficelles qui font bouger les « marionnettes ». Certes, les acteurs savent où ils vont et de quoi ils

(τίνι γὰρ ἐνταῦθ' ὁ ῥήτωρ ἀπέκρυσσε τὸ σχῆμα; Δῆλον ὅτι τῷ φωτὶ αὐτῷ), en se faisant ainsi oublier alors que c'est bien elle qui produit la perfection d'un discours. Ensuite, l'auteur du « manuel » stylistique décrit la perception induite par une peinture : « Il y a peut-être aussi dans la peinture (ἐπὶ τῆς ζωγραφίας) quelque analogie (ἴσως τοῦτου) : dans un tableau l'ombre et la lumière sont distribuées parallèlement sur le même plan ; et cependant ce qui se présente d'abord à la vue c'est la lumière (προὔπαντᾶ τε τὸ φῶς ταῖς ὄψεσι), et non seulement elle acquiert du relief, mais elle se montre beaucoup plus près de nous (ἐγγυτέρω παρὰ πολὺ φαίνεται). De même dans le discours (τῶν λόγων), le pathétique et le sublime, plus rapprochés de notre âme (τὰ πάθη καὶ τὰ ὑψηλὰ ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν κείμενα), grâce à une affinité naturelle et à leur éclat (διὰ τε φυσικὴν τινα συγγένειαν καὶ διὰ λαμπρότητα), se présentent toujours à nous avant les figures dont ils relèguent l'art dans une ombre qui semble le tenir caché (αἰεὶ τῶν σχημάτων προεμφανίζεται καὶ τὴν τέχνην αὐτῶν ἀποσκιάζει καὶ οἷον ἐν κατακαλύψει τηρεῖ). » (*Du sublime*, XVII, 3, éd. et trad. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1939 ; trad. légèrement retouchée). L'image que brosse le prologue du *Phèdre* est construite de la même manière que celle décrite par l'auteur *Du sublime* : une peinture qui joue sur le décrochement visuel de deux plans, l'évidence et ce qui se tient en arrière-fond, ce qui s'approche de « nous » par les données propres aux facultés sensibles, et ce qui rend l'intelligibilité de l'image, son soubassement mythologique, les discours des acteurs de la scène, les émotions induites et, au fond, la monstration de l'âme à partir des émotions produites par les différents régimes des *logoi*. Je reviendrai sur certains détails, mais retenons d'ores et déjà la bidimensionnalité de l'image, le jeu de cache-cache de deux plans et surtout la production de cette image par les moyens discursifs, car il s'agit bien d'une image verbale qui (re)produit ainsi une image mentale. L'analogie avec le théâtre est d'autant plus frappante que le Dialogue produit un effet similaire à une pièce jouée sans qu'il soit nécessaire de monter littéralement le *Phèdre* sur scène.

parlent ; ils en sont du moins persuadés et tentent d'ailleurs de se persuader l'un l'autre par les moyens savants de la rhétorique et de la dialectique qu'ils maîtrisent avec art. Cependant, tant qu'ils se meuvent, tant qu'ils ne sont pas dans la lecture ou dans la profération des discours, comprenant aussi le récit des grands ou des petits mythes, Phèdre et Socrate sont deux comédiens qui se trouvent dans le champ du premier degré de la parole et de la réception des impressions : ils croient ou ne croient pas ce qu'ils voient et entendent en cheminant à la fois *dans* et *devant* le fond de scène déployé en deçà des murailles de la Cité qui se tient toujours en arrière-plan. Lorsqu'ils se parlent en partant, leur dialogue de départ fait donc lui-même fond sur les impressions, l'opinion et la foi dans ce qui se voit, se fait et se dit.

Quant aux auteurs, ils ont pour leur part la science de la parole qu'ils mettent en œuvre grâce aux deux acteurs de la scène inventée par Platon. Lysias possède à merveille la science des discours ; il se fait entendre par la voix de Phèdre et suscite les discours-répliques de Socrate. Platon, en revanche, déploie dans ce contexte une palette bien plus large d'actes de paroles, actes qui sont censés produire ensemble la science du vivant, en l'occurrence, la possibilité de faire parler l'âme par une distinction et une conjonction de toutes les sciences qui se rapportent de manière réflexive au vivant. Par la maîtrise des pouvoirs du *logos*, Lysias et Platon se situent donc au degré de la *dianoia*, de la puissance discursive et intellectuelle. Mais l'un demeure dans les clous, ne quittant pas les règles de l'art qui lui assure la capacité de pouvoir tout dire et tout démontrer, même le faux et même la « cause du loup » (proverbe cité par Socrate, 272c10), tandis que l'autre, sous couvert d'un Socrate qui affirme être à la fois libre dans sa parole et capable de recevoir l'inspiration, cherche non la perfection de l'un des métiers du *logos* mais la possibilité d'établir une science des sciences de la parole. Cette science, à visée universelle, englobe le *logos*, son principe et sa source, le vivant, en les subsumant au but de son acte, en l'occurrence, l'acte qui réalise l'unité du vivant définie comme vertu et amitié de la sagesse, en un mot : la philosophie.

Que vise-t-elle, la philosophie, telle qu'elle est définie à la fin du *Phèdre* (278b8 sq.⁵) ? Le dépassement de la faculté des distinctions et de la science elle-même (*dianoia* et *epistêmê*) par un retour (*strephein*) à l'unité du « tout » saisi non sous le mode d'un déploiement des aspects, des catégories ou des genres, déploiement qui épouse le mouvement d'engendrement propre à la nature (propre à la *genesis*), mais comme expression de l'*un* tel qu'il est perpétuellement présent dans le déploiement du multiple : présent par différence ou par retrait du multiple, ou encore par négation de l'étantité particulière de chaque chose (*to on*) réduite à son être singulier. Or cet *un* présent dans le multiple des singularités est pour Platon synonyme de *vrai*. Le retour à l'*un* ouvre alors l'accès à la vérité que cherche aussi bien Phèdre que Socrate, mais l'ouvre à une condition près, celle de savoir situer en son lieu propre cette synonymie de l'*un* et du *vrai*. Que la vérité soit identifiée aux Formes dont procèdent les choses qui sont, la leçon platonicienne est bien connue et le *Phèdre* ne déroge pas là-dessus. En revanche, c'est la recherche de l'accès aux Formes, et en l'occurrence l'établissement d'un art et d'une science de leur (re)connaissance, qui semble guider la démarche qui traverse tout le Dialogue, démarche qui s'apparente à une initiation et est ici désignée par le terme de *psychagogie*. S'ensuit que ces Formes seraient saisies à la manière dont l'âme peut « voir » le Beau, selon la description de Socrate dans la Palinodie (250b sq.), grâce à la rencontre entre une évidence frappante, comme dans le cas exemplaire du Beau, et la puissance réflexive inscrite dans l'âme elle-même, capable de se voir et de se souvenir de sa nature parfaite qui comprend, comme inscrite dans sa mémoire vive, la trace ou le reflet des Formes. Le privilège réservé au Beau, qui touche et engendre dans l'âme un effet semblable à l'expérience du sacré, devrait donc pouvoir s'étendre, dans et selon la vision des âmes décrite dans la Palinodie, à la saisie de toutes les Formes à travers la *perfection* ou la *vérité* vers laquelle les choses et les êtres tendent et qu'une âme aguerrie, initiée à la science d'elle-même,

5 Nous avons cité ce passage et proposé un premier commentaire à la fin du chap. I (*supra*, p. 112 sq.). Nous y faisons ici allusion à travers une interprétation cherchant le sens au-delà de la lettre du texte.

est capable de reconnaître. Mais, au départ, il faut savoir saisir dès ici-bas l'effet produit par les Formes à travers la manière d'apparaître de chaque chose appréhendée dans la précision de son identité individuelle et dans la distinction qui incombe à son genre ou à son espèce. À défaut de pouvoir intelliger les Formes dans le singulier lui-même, il faut en saisir l'image par la pensée, puisque cette image (trace ou reflet noétique, *eidos* ou *phantasma*) est celle que produit l'âme qui pense et interagit dans l'instance du vivant *hic & nunc*. Or c'est bien là qu'intervient l'appel au *logos*, car c'est dans la composition du discours que peuvent prendre place la précision et la capacité de distinction. Du rôle assigné au *logos* et de la perfection avec laquelle s'accomplit cette première étape, dialectique et rhétorique, dépend tout le reste, à savoir ce qui incombe à l'homme et dépend en même temps de la capacité de l'âme de prendre la relève et de connaître l'*un* dans le multiple *comme si elle était un dieu* (à la manière du démiurge du *Timée*).

Afin que l'on comprenne la nature de cette étape décisive de passation entre le pouvoir du *logos* et la puissance de (re)connaissance qui revient à l'âme, Platon reconstitue le cadre à la manière dont un artisan réalise l'image d'une construction en cours : il lui assure au départ une profondeur, une extension correspondant à la nature de la perception qui a besoin d'une distance et d'un lieu de manifestation ; il utilise ensuite une technique fondée sur le jeu des contrastes, une juxtaposition à même d'engager la réflexion analytique, comme à la suite d'un exercice dialectique fondé sur des contraires, afin de conduire le regard à la détermination précise de ce que révèle l'image – un modèle et son reflet. Ainsi construite, l'image peut alors se performer comme le langage ; elle est saisie, sensiblement parlant, pendant qu'elle-même donne à voir et à entendre au-delà de son horizon. Les actes de perception et de révélation ont lieu simultanément dans son champ, de la même manière que la monstration et la signification se chevauchent dans la profération d'un discours. En donnant à voir, l'image s'efface et laisse briller ce qui se montre ainsi, à travers elle ; le récit de l'œuvre qui naît sous nos yeux peut alors croiser le poème épique qui surgit de l'image phénoménale, et peut aussi le faire « exploser » pour disséminer sa charge sémantique et raviver la mémoire par les références mythologiques de sa constitution. L'artisan et l'acteur se superposent,

mais restent néanmoins distincts, bien que l'œuvre soit unique et qu'elle soit, de surcroît, perpétuellement en acte dans chaque lecteur.

Le lecteur aura reconnu une application, bien lointaine certes, mais pas erronée pour autant, du schéma cognitif de la *République* (la ligne sectionnée et l'image-*eikôn* de la caverne) à la mise en scène et à l'analyse des régimes de parole déployés dans le *Phèdre*. Il faut admettre que le raccourci peut paraître brutal, ou du moins qu'il n'est pas d'emblée évident, mais qu'il n'est pas pour autant invraisemblable. Aussi séduisant soit-il comme hypothèse de lecture, on ne doit pas chercher une application de ce modèle cognitif à la lettre. Si Platon reconstitue dans le *Phèdre* le schéma cognitif quadripartite *eikasia-pistis-dianoia-noêsis*, il ne le répète pourtant pas en illustrant à la lettre la succession des étapes décrites dans la *République*. (Je n'entre pas ici dans les arcanes de la chronologie des dialogues platoniciens.) En revanche, en faisant du *Phèdre* l'un des dialogues les plus topiques et les plus soignés du point de vue dramatique, Platon suit ce schéma lorsqu'il construit la trame textuelle et la démonstration du thème de l'âme, en l'occurrence le *topos* visible (*aisthêton*) et le *topos* intelligible (*noêton*) qui cohabitent de manière explicite dans ce texte. Diogène Laërce a sans doute raison de classer le *Phèdre* comme un dialogue de l'« exposition pratique » de la doctrine⁶. L'entre-tissage des différentes sortes d'actes de parole avec la scénographie représente ainsi une mise à l'épreuve de ce qui constitue le cœur de la pensée pour Platon : l'articulation entre ontologie et épistémologie, doublée de la théorie des Formes et d'une définition spécifique des genres propres du *logos*.

Le soin scénographique et dramatique tout particulier du prologue du *Phèdre* tient de cette stratégie de mise à l'épreuve de la théorie à l'égard de ce qui n'est pas son objet mais l'agent même qui recèle le pouvoir de la connaissance : l'âme. C'est elle qui réclame une telle épreuve, car l'âme suppose à la fois l'actualisation et la puissance qui sous-tend l'acte du vivant, de même que la coordination du singulier (âme individuelle) et de l'universel (l'âme cosmique) ; c'est elle qui exige donc une approche

6 Diogène Laërtius, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, III, 49-50, Paris, Le Livre de poche, 1999, p. 426-427.

qui tout à la fois ne sépare pas l'expérience sensitive de l'intellection et n'*objectivise* pas non plus l'objet de la connaissance à travers des discours. Dans cette stratégie, et en vue d'obtenir le fruit escompté de la démarche, le Prologue est celui qui ouvre la brèche et indique le chemin à suivre, en réalisant ainsi le *topos* nécessaire à une telle traversée. Pour le comprendre, il faut à la fois déconstruire et interpréter le décor scénique et le jeu mené conjointement par les acteurs et par l'auteur du texte. Or, en s'appliquant à l'analyse et à l'herméneutique des données, le premier et le plus frappant des effets est celui de découvrir le pinceau de maître avec lequel Platon construit son décor scénique comme une image visuelle, verbale et mentale en même temps. Le rôle du Prologue est bien celui-ci : montrer comment on construit une image et simultanément la définir, dire *ce qu'est* une image par distinction du visible d'une part, et de l'évidence rhétorique, de l'autre ; montrer, encore autrement dit, comment l'image se met en rapport avec les données des facultés sensibles et se tient en même temps face à la construction persuasive qui donne une évidence ou enchérit sur une visibilité créée de toutes pièces à partir de ce qui ne se laisse pas saisir d'emblée. Car une image n'est ni ce que l'on voit de manière immédiate et immanente, et donc ce que l'on reçoit à partir des présences sensibles se tenant sous nos yeux, ni ce que le langage projette sur ce que la pensée estime possible de saisir comme apparaissant. L'image surgit comme quelque chose qui participe simultanément de la visibilité et de l'évidence, tout en étant différent(e) à la fois de ce qui est par nature *visible* et de ce qui devient *évident* à la suite d'une démarche cognitive ou persuasive. L'image, telle que Platon la réalise et la met à l'épreuve dans le *Phèdre* (comme d'ailleurs dans le *Timée* ou, partiellement, dans le *Sophiste*) dépeint en réalité comment l'âme elle-même agit en se montrant dans l'exercice de ses facultés.

En produisant un fond de scène qui présente à la manière d'une *skiagraphia* la projection de ce qui se trouve sous les yeux et à distance (comme ce qui est décrit dans *République* 523b sq. au sujet des ombres qui invitent l'intelligence à un regard pénétrant, analytique : τὰ ἐσκιαγραφημένα ... παρακαλοῦντα τὴν νόησιν εἰς ἐπίσκεψιν), Platon réalise, en même temps que l'impression reproduite sur une toile de fond, une image concurrentielle avec celle des ombres et des reflets décrits. Il produit

une image d'ordre « scénique » – on pourrait dire « éthique », ἠθικός, au sens premier du terme, c'est-à-dire une image vivante comprenant des « caractères », τὰ ἦθη –, une image qui montre les deux acteurs de la scène, ainsi que ce que leurs paroles déploient comme représentations et affirment comme évidence des choses perçues et des traits qui se dessinent à partir des mots prononcés. Or cette image, coextensive avec le lieu décrit, concurrentielle avec celle produite par le jeu rétinien des reflets et donc complémentaire avec le fond skiographique de la scène, comporte, elle, trois dimensions : *physique*, *référentielle* (discursive, littéraire) et *noétique* (comprenant des *noémata* et des *phantasmata*), trois dimensions que nous définirons ainsi. (i) Cette image a d'abord une extension topographique naturelle, que le texte s'emploie à préciser avec un soin particulier pour l'ordre de grandeur et pour les détails qui permettent de reconnaître des lieux bien connus par les Athéniens. (ii) Cette image comporte en outre de multiples références à des lieux mythologiques qui composent un réseau interne de citations explicites et d'allusions littéraires, principalement homériques, mais pas seulement. Celles-ci permettent une lecture quasi structuraliste puisque les éléments de l'image sont révélés par le texte tantôt comme signifiants et tantôt comme signifiés, dans une interdépendance de l'écriture et du dévoilement de choses immanentes qui sont en même temps des symboles et des structures-archétypales, des *topoi*. Enfin, (iii) cette image donne prise à la possibilité d'exposer une théorie de la connaissance par une mise à épreuve de l'acte intellectif, *épreuve*, non-présentation théorique, à laquelle l'ensemble du décor et des acteurs participent. Il va de soi que cette épreuve ne se présente pas comme telle, n'est pas explicite, mais est censée s'accomplir uniquement sur le plan de la pensée, la seule qui comprend l'âme et la guide en même temps, car la *noësis* transcende tous les moyens perceptifs et discursifs mis à l'œuvre avec et par les impressions ou les affections de l'âme. Autrement dit, l'acte cognitif est ainsi lui-même performé, non seulement l'acte de parole que performent les deux acteurs sur la scène du Dialogue. Cette troisième dimension de l'image réalisée par le *Phèdre* est capitale puisqu'elle vise et même *agit sur* tout lecteur du texte.

Le Prologue met donc en scène deux niveaux de réalité de l'image créée : en fond de scène, la réalité du visible, provenant de l'acte de la vue relayé par

les moyens déictiques de la parole capable de construire une image en toute vraisemblable grâce à la présence dans son champ des choses immanentes connues ; et devant ce fond, la réalité d'une image à proprement parler, une image qui n'a de « réalité » que par ce qui relève des références discursives et de la construction mentale déployées par les deux acteurs qui parlent en marchant à travers un espace fictif. La construction scénique de l'image *en toile de fond* obéit à la règle selon laquelle l'acte a prééminence sur la puissance tant qu'il s'agit du monde immanent dont relève l'image visuelle. C'est la règle de la nécessité que résumait Socrate dans *Euthyphron* : « Ce n'est pas parce qu'une chose est visible (ὀρώμενον) qu'on la voit (ὀρᾶται) ; tout au contraire (ἀλλὰ τὸ ἐναντίον), c'est parce qu'on la voit (διότι ὀρᾶται) qu'elle est visible (διὰ τοῦτο ὀρώμενον). » (10b7-8.) Selon l'ordre causal, l'image visuelle est le produit des conditions de nécessité de la perception et ne se distingue en rien d'un objet visible dont elle serait la reproduction. Mais cet ordre s'inverse lorsqu'il s'agit de construire une image qui n'est pas le fruit de la perception d'une chose présente dans le champ visuel. De même, dans le cas de la manifestation ou de l'apparition de choses qui, dépourvues en elles-mêmes de puissance phénoménale, relèvent dans leur apparition d'une « décision » d'ordre créatif ou épiphanique, nullement déterminée par un acte perceptif ou dianoétique. Dans ce cas, une visibilité et une évidence en puissance sont celles qui déterminent la possibilité qu'une chose puisse revêtir un aspect, une apparence, et donner alors une image d'elle-même, bien que l'aspect, l'image, la description ou le récit dont la chose manifestée fait l'objet, ne soient que des dispositifs de médiation topique et linguistique à l'égard de l'identité de la chose qui n'a en elle-même aucun moyen de se présenter devant les yeux. Ce sont donc ces deux ordres de réalité – soit prééminence de l'acte perceptif d'une présence, soit prééminence de la puissance de visibilité inscrite dans l'acte de manifestation – qui se croisent dans le Prologue du *Phèdre*, en réalisant la concomitance entre un lieu intransitif qui comporte toutes les données d'une réalité topographique donnée, et un lieu entièrement construit, un lieu transitif et vraisemblable, *eikonique*, entièrement tissé de références, réalisé à partir d'images toutes faites, de *topoi* mythiques, épiques ou poétiques et de représentations conceptuelles à même de révéler ce qui d'emblée ne se voit pas.

Quel est le but recherché par une telle construction ? Pourquoi la définition implicite de l'image a-t-elle besoin d'occuper une telle place et de mobiliser un tel dispositif scénique en préambule d'un texte philosophique ? Une image qui à la fois est celle d'un lieu précis, situé hors du cadre habituel des discours philosophiques, et celle que projette la mise en situation de plusieurs actes de parole dans le cadre d'une dramaturgie censée conduire à la philosophie et statuer sur cette discipline et sur ses fonctions. S'il est certain que pour Platon cette image sert de cheville ouvrière dans l'articulation du plan dramatique et du projet philosophique du Dialogue, la fin à laquelle est vouée cette image n'est pas précisée et ne se dégage pas non plus avec clarté du contexte. Est-elle interne à l'œuvre ? Auquel cas le *Phèdre* serait à lire avec le *Sophiste* et les livres centraux de la *République* comme un développement des rapports entre l'être des choses et les Formes, en faisant de l'âme le siège de ces dernières et du *logos* l'expression de l'âme et le médiateur (ou le révélateur) de la connaissance – d'où le débat sur le statut de la « vérité » : ontique ou logique. Ou bien cette fin est-elle purement conjoncturelle ? Auquel cas le *Phèdre* serait une riposte aux sophistes et une tentative de positionnement de Platon comme auteur d'une science, en l'occurrence celle de l'âme, et d'un langage adéquat, la rhétorique philosophique. Il n'est pas exclu que l'image déployée et implicitement définie par le Prologue puisse offrir, à défaut d'une réponse, des pistes encore à explorer. Platon se sert de toute évidence de l'image pour poursuivre un but qui correspond à la thématique du Dialogue, thématique dont le sujet principal fait encore débat. Mais voyons pour l'heure à quoi sert l'image à l'intérieur même de la mise en scène réalisée par le Prologue, mise en scène qui constitue elle-même une image, sans produire pour autant un effet sophistique d'emboîtement qui induise le vertige ou l'enfermement.

Platon se sert de l'image comme d'un moyen qui indique et réitère indéfiniment la singularité précise de chaque chose perçue, et qui réduit en même temps l'objectivité de la chose montrée à la possibilité simultanée de sa réalité unique et de son irréalité due à la fois au changement perpétuel et au statut transitif dont relève toute chose appréhendée. Chaque chose saisie l'est en tant que présence singulière : cette maison-ci, ce platane-là, cette rivière dans le lit de laquelle les acteurs marchent pieds nus pour un

moment, cet autel marqué d'une tête cornue, ce gattilier odoriférant, cette herbe humide et douce. Une correspondance s'établit ainsi avec le caractère individuel de chaque acte de perception spécifique. Mais en même temps chaque chose est saisie aussi selon la puissance de révélation propre à la manifestation, à la possibilité d'apparition des choses qui s'y trouvent, ou que l'on fait surgir en les montrant par la parole. L'image dévoile alors comment un espace aussi vaste qu'un lieu naturel peut tenir dans le peu de place d'une scène et se révéler dans une prise de parole, comment on peut traverser des lieux sans avoir nécessairement besoin de bouger, comment on sort du cadre sans devoir sortir vraiment, comment on reconstitue une histoire sans avoir la moindre trace de ses acteurs et de leurs faits réels, et comment finalement on est touché et affecté par ce qui ne tient *stricto sensu* que dans les reflets et les échos perçus. L'image donne ainsi, comme en un tour de main, un indice de l'origine et un ordre de grandeur pour l'étendue qui « tient » dans la tête et que révèle la parole seule.

En outre, l'image sert ici à opérer la première des distinctions nécessaires à une science de l'âme : la distinction entre la *présence* et la *manifestation* – la *présence* étant idoine aux conditions de la perception immédiate, tandis que la *manifestation*, qui n'est pas subordonnée à l'acte d'être, conditionne elle-même la saisie à travers le champ relationnel des expressions et des médiations. Du manifesté en tant que tel, comme du singulier d'ailleurs, une connaissance directe est en effet impossible et le détour, le détachement, l'*estrangement* et la reconnaissance de la transcendance demeurent les seuls moyens d'y pallier. Ces moyens signifient alors ce que la manifestation n'est pas et ne peut pas être, à savoir qu'elle n'est jamais entièrement accessible comme présence et qu'elle demeure par conséquent toujours sur le seuil de la perception, pouvant se limiter à une pure apparition, à un *phantasma* ou à une ombre sertie dans la lumière. On comprend dès lors qu'autant la présence s'étale et occupe le devant de la scène, autant la manifestation est *là* mais en retrait, comme un fondement, afin qu'elle puisse montrer, en partant justement du fond, le rôle alternatif de l'agent et de la puissance qui incombe à tout ce qui est. Avec l'image nous restons donc dans le domaine des choses qui sont, mais l'image, qui réduit nécessairement les choses à des présences sensibles, est pour sa part saisie à travers un jeu d'ombres et de reflets, par des surfaces qui

tantôt avancent par l'effet saillant de la couleur et tantôt se retirent dans l'obscurité laissant s'entrevoir, par contraste, le souvenir ou le soupçon d'une lueur. Or cette épure en clair-obscur de la présence ontique en image joue le rôle d'un indicateur de distinction : des choses qui sont ici même présentes, l'aspect de leur présence est en effet réductible à ce que met en avant une image (de manière visible ou sonore), tandis que la manifestation recouvre ce qui se donne d'emblée comme irréductible à la perception, comme ce qui de ces choses, même en leur présence, ne peut pas être saisi de manière immanente par la vue, l'ouïe, le toucher ou l'odorat. De la manifestation surgissent en effet des évidences d'un autre ordre, telles que l'épiphanie soudaine du Beau, la révélation de l'âme qui se montre à travers les agissements du vivant amoureux, ou encore le dévoilement des arcanes métaphysiques de la participation de tout comme ensemble d'unités et de genres à l'*un*. En d'autres termes, si la présence tient de l'*ousia* de la chose, si elle se dit *par-ousia* parce qu'elle exprime un décentrement qui suppose toutefois un lien avec la nature ousiologique de la chose, la manifestation est, pour sa part, détachée de ces aspects ontiques et ousiologiques de la présence. La manifestation anticipe en effet, à travers le phénoménal, la possibilité d'une irréductibilité des étants à leur seule condition physique et ousiologique, en laissant entendre, en premier, la possibilité d'un écart par rapport à cette condition qui réduirait l'âme à sa définition par le mouvement de soi, et qui en ferait du coup une entité agente articulée au corps et soumise à son destin. Or cette situation divergente entre la présence et le manifesté détermine nécessairement les moyens d'accès au phénoménal en même temps qu'au principe et à la forme qui sont les conditions de possibilité de ce qui se tient *là* simplement. Si les moyens d'accès demeurent propres à une saisie néanmoins sensible du phénoménal, il faut toutefois que les facultés concernées soient éduquées, voire initiées à saisir ces évidences comme une révélation de quelque chose qui se manifeste ainsi à *dessein*.

Comme dans nombre de dialogues platoniciens, c'est le mythe qui sert ici aussi de pivot afin de donner sens (et si on suit Socrate, pour révéler une fin philosophique) à l'expérience sensitive : il joue le rôle d'un dispositif qui fait *récit* du sensible en l'actualisant et en en rendant une évidence d'ordre intellectif. Nous avons vu à l'œuvre le rôle qu'endosse le mythe à travers son

évoquant suscitée par un « lieu-dit » et le refus de Socrate de relever le défi de Phèdre qui l'interroge sur la possibilité qu'un « récit anecdotique (μυθολόγημα) soit vrai (ἀληθὲς εἶναι) » (229c5). Il convient maintenant de prendre le loisir d'une digression, avant de reprendre à nouveau frais la lecture du Prologue pour saisir l'image en cours de réalisation, avec les deux procédés utilisés par Platon : celui de l'extension topique et celui du clair-obscur, du contraste des valeurs visuelles qui révèle ce qui s'y trouve par dédoublements et par juxtapositions de figures vivantes et de formes abstraites, purement référentielles.

LA PRÉSENCE, LE MANIFESTÉ ET L'ÉVIDENT (*INTERMEZZO*)

Il arrive dans des moments de paix entre les éléments, ou du moins de repos apparent de la bruisante nature, d'entendre au loin un coq qui chante au cœur de la nuit et un chien qui aboie à travers le silence. Avant d'en chercher les raisons, l'aube qui se prépare avant même de laisser poindre une première lueur, ou un renard flairé lorsqu'il se faufile dans le sommeil des jardins, ce frémissement sonore répercuté à travers la distance paisible se fait déjà entendre sous le mode d'une présence sans identité perceptible sûre et précise. À son tour, celle-ci révèle l'espace comme une étendue qui l'accueille et la rend évidente, quand bien même ni le coq, ni le chien, ni le renard supposé ne sont au même instant à la portée d'un regard capable de les identifier, en apposant des identités particulières aux sons saisis par l'ouïe dans le silence de la nuit qui s'en va. L'expérience s'impose alors comme une conséquence de ce qui s'est d'emblée manifesté et se définit comme une disposition réceptive de la présence, sans qu'il y ait nécessairement une détermination immédiate de l'identité ni de la cause de cette manifestation, puisque la présence se signale mais n'est en elle-même que relative à l'égard de l'existant. Le coq et le chien éveillés, de même que le renard dont on soupçonne le furtif passage, aussi vagues soient-ils, lointains et imprécis, telle l'indistinction entre une statue, un homme ou un dieu se profilant sous un arbre à l'horizon⁷, sont toutefois porteurs d'un

7 Cf. l'exemple cité par Platon dans *Philèbe* 38c-e pour définir précisément le mécanisme de la sensation. Voir *infra* le rapprochement entre ce passage

indice fondamental : toute chose dont l'existence se manifeste de manière sensible est perçue précisément *comme une présence* par le concours des sensations et de l'étendue immanente à leurs dispositions. Mais la présence, avant de laisser se distinguer l'identité de la chose présente, ou du moins la trace reconnaissable d'une instance singulière, comme la plume rousse qui reste du coq attrapé, suscite d'emblée une réflexion. Or la réflexion dédouble la présence en produisant une re-présentation.

Sonore ou visuelle, la perception a beau être immédiate, elle arrive toujours avec le retard d'une image produite, à la manière d'un dessin ombré⁸ qui rend en différé toute chose ayant manifesté son existence. À cette condition près, la chose manifestée devient à la fois accessible et signifiante dans son apparition même, bien que l'instant de son apparition effective soit passé. Dans l'intervalle, le renard s'est volatilisé, le coq a été emporté, le chien revient bredouille, le jour s'est levé. Mais la présence avait dévoilé aussi que la chose, en tant que située quelque part, s'identifie à l'existant avant que celui-ci ne soit déterminé sous l'identité particulière d'un coq, d'un renard chassant à la fin de la nuit, d'un chien trompé par un animal plus rusé que lui. La présence, signalée ici comme présence de ces vivants particuliers, dévoile en même temps quelque chose à l'égard de l'expérience engendrée : à savoir que celle-ci est garante d'une sorte d'universalité *en herbe* de la réception⁹, universalité par laquelle toute

et la description déployée dans le prologue du *Phèdre* pour montrer l'articulation entre sensation et interprétation. De même, le passage de la *République* 523b sq., où la vue des choses apparaissant dans le lointain (τὰ πόρρωθεν φαινόμενα), telles des dessins réalisés à partir d'ombres et se présentant comme des ombres (τὰ ἐσκιαγραφημένα), n'est pas dénigrée comme étant inutile à la connaissance, mais est au contraire considérée comme donnant lieu à des sensations qui invitent l'intelligence à la réflexion (παρακαλοῦντα τὴν νόησιν εἰς ἐπίσκεψιν). Le passage, situé dans le livre VII, prend à contre-pied une trop facile interprétation négative du rôle dévolu à la paroi des ombres dans la caverne, au début du même livre.

- 8 Voir l'exemple du dessin dans le passage de la *République* évoqué dans la note précédente, et qui est loin d'être singulier chez Platon.
- 9 Double référence, l'une explicite à Aristote, à la fin des *Secondes Analytiques* (II, 19, 100a 15-19 et b 3-5), l'autre allusive, à la manière dont Platon situe rigoureusement sous les sens, et en particulier sous les yeux, le cadre du dialogue entre Socrate et Phèdre (*Phèdre* 230b sq.). Rappelons brièvement

chose, dès lors qu'elle donne prise à la perception, *se montre* et *se dit* d'elle-même comme existant dans l'effectif de la sensation ébranlée et signifie cette effectivité comme *présence*, à la différence de la possibilité ou de la privation, qui signifie aussi, mais par retrait ou absence de toute trace de présence manifestée.

La *présence* indique donc son principe, le principe de l'existant qui se manifeste, sans nécessité de référer d'emblée au principe de l'être comme à une cause. Elle indique son principe à elle dès qu'elle se montre elle-même en acte, dès qu'il y a donc acte de présence – à condition de savoir appréhender avec la présence son principe, et de savoir en même temps que la perception de la présence produit instantanément une *re-présentation* de la chose ou de l'être manifesté. Mais pourquoi le principe auquel la présence réfère nécessairement lors de son *acte de présence*, ne se laisse-t-il pas appréhender comme *cause* de la présence ? Puisque la présence n'est qu'un fait de la réception ; qu'elle n'est effective qu'en tant que *produit* de la saisie et non de la manifestation comme telle. La présence est *perçue* – même quand elle n'est pas d'emblée vue, entendue, humée ou touchée directement. En outre, elle définit par elle-même les conditions de son appréhension dans son récepteur, en ouvrant en celui-ci un champ périphérique et relationnel, en rapport avec la possibilité de connaître l'existant substantiel comme tel. Par conséquent, ce qui conditionne la saisie de la chose ci-présente ne dévoile pas d'emblée la cause de l'existant lui-même sous l'espèce d'un être déterminé dans sa nature par son engendrement ou par sa fabrication. En effet, dans la présence le principe, la cause et la chose en soi de ce qui se

268

le passage aristotélicien, avant de revenir plus en détail sur le début du *Phèdre*. « Quand l'une des choses spécifiquement indifférenciées s'arrête dans l'âme, on se trouve en présence d'une première notion universelle ; car bien que l'acte de perception ait pour objet l'individu, la sensation n'en porte pas moins sur l'universel [...]. Il est donc évident que c'est nécessairement l'induction qui nous fait connaître les principes, car c'est de cette façon que *la sensation elle-même produit en nous l'universel* (καὶ γὰρ ἡ αἴσθησις οὕτω τὸ καθόλου ἐμποιεῖ). » (trad. Jules Tricot, *Organon IV*, Paris, Vrin, 2000 [1995], p. 215-216 ; je souligne le passage conclusif). Rappelons aussi un passage de Plotin à ce sujet, dans le contexte d'une analyse de la perception et des rapports entre l'âme et le corps : « L'universel réside en effet en chaque chose singulière (ἔγκειται γὰρ ἐκάστῳ τὸ καθόλου). », *Ennéade IV*, III, 13, 24-25 (Traité 27).

manifeste en se montrant, se tiennent toujours en retrait et recèlent non seulement l'identité essentielle mais aussi la possibilité de l'être lui-même. La présence, nous le savons, est seconde par rapport à l'*ousia*, comme la relation d'ailleurs, selon le lexique des *Catégories*. En revanche, puisqu'elle conditionne la saisie de ce qui ne se dévoile jamais tout seul, c'est-à-dire jamais sans qu'il y ait une perception, la présence est toutefois la première à donner signe de l'être par des moyens d'appréhension qui sont propres à la présence, à savoir : la représentation et le récit.

Se manifestant comme présence, le vivant ne se montre de fait jamais seul. Il y a toujours quelqu'un à en témoigner, même si, comme le renard, un vivant peut demeurer parfaitement discret. S'il se montre, s'il se fait entendre, s'il touche et peut même se laisser toucher, et s'il sature ainsi l'étendue propre à la perception en créant un lieu à la mesure exacte de ce qui s'y trouve, le vivant manifesté comme présence sensible se montre mais sans jamais pouvoir s'identifier par lui-même. Se montrant, il ne donne de lui que ce qu'il a, c'est-à-dire sa présence en tant que vivant. Cependant, se manifestant comme présence, il indique aussi le principe de l'existant perceptible et engendre ainsi, d'emblée, une représentation. Autrement dit, le vivant ne devient pas évident, transparent dans son immanence et adéquat dans son expression parce qu'il apparaît, croise le chemin d'un autre vivant ou se rend dans un lieu où son identité peut être immédiatement reconnue, comme livrée par une enseigne qui indique l'identité même quand l'être ne se trouve pas à l'instant même dans les parages (le panneau qui signale la possibilité qu'une route soit traversée par des grands animaux, montre un cerf, un sanglier et une vache mais non l'apparition soudaine ou la présence effective de tels animaux sur la route, dans le champ immédiat de la vision). L'évidence à même de révéler l'être en présence dans son identité, a donc besoin de quelque chose de plus que son apparition pour donner sens à sa manifestation et fournir une représentation idoine à la saisie par autrui. On ne peut en effet saisir quelque chose dans son évidence que si on fait appel à un dispositif mental de représentation et que l'on fait en outre « parler » en présence ce qui se montre sensiblement en en composant la description, l'éloge ou le récit. Piégé par un dispositif capable de capter ce que la manifestation sensible aurait « à dire » au-delà de la pure impression de plaisir (l'aube qui rosit)

ou de douleur (l'enlèvement supposé du coq), le sensible ne « parlera » toutefois pas de lui (de la lumière du jour ou du chant interrompu d'un oiseau) puisque le sensible « touche », livre les conditions de son appréhension *in situ*, mais n'enseigne pas, ne donne pas lui-même des définitions sur lui. La possibilité d'un savoir concernant la manifestation n'intervient qu'avec la représentation et la mise en langage, c'est-à-dire par des actes seconds qui n'appartiennent qu'au récepteur de la manifestation.

Mais même sous la condition d'un acte second qui accompagne nécessairement le sensible dans sa manifestation, il faut qu'il y ait un surcroît de l'apparition pour que le vivant ou la chose manifestée sensiblement soit perçue dans l'évidence d'une présence à même de se raconter par lui ou par elle-même. Entendre tout court ne suffit pas pour qu'une chose devienne aussitôt l'expression audible de la chose même ; voir une chose ne permet pas au regard d'accéder à l'expression naturellement visible de la chose (à ce que la chose donne à voir d'elle-même), quand bien même celle-ci serait sous nos yeux. L'expression du sensible ne prend pas d'emblée une forme accessible à l'entendement ni ne produit d'emblée un récit permettant son autorévélation à partir d'une représentation immédiate et d'un nom : c'est un coq qui chante, un chien qui aboie, l'aube qui rosit le ciel quand elle se lève. Le sensible « se raconte » lui-même, en effet, mais seulement lorsqu'il est perçu et reçu comme présence et comme manifesté. Il peut alors même devenir loquace et saturant, à condition de percevoir qu'une trace dans l'herbe ou sur le sable, tout autant que l'abolement du chien, ou encore la forme d'un arbre ou d'un rocher aperçu au loin, le bruissement d'une source ou la stridulation des cigales, sont à la fois des *figures* de révélation et des *indicateurs* de la réception-perception chaque fois que quelque chose apparaît ainsi, s'articulant à d'autres simultanément présents dans le champ de la vision ou de l'audition. L'*évidence* comme expression du sensible en soi est donc un produit dérivé, une projection mentale qui donne sens à ce qui est perçu dans la mesure où elle saisit à travers le sensible son acte d'apparition et ses possibilités de rendre saisissable l'existant en condition de manifestation phénoménale de l'étant.

Conjointement agent et objet de la perception, le sensible ne se dévoile donc que lorsqu'il se laisse saisir par ce qui se tisse à partir de lui-même, à savoir la « description » ou le « récit » des faits de présence de chaque

existant dans une coïncidence parfaite entre l'apparaissant et le signifiant. Pourtant, ni la mise en paroles de la présence dont le sensible constitue l'objet ni l'évidence qui en ressort ne lui appartient. L'évidence, bien qu'issue de l'exercice des facultés, est non seulement un produit mental, et donc une réponse à l'égard de ce qui se manifeste, mais joue à son tour un rôle actif puisque c'est elle qui assure la mise en situation et conditionne ainsi la possibilité d'appréhension. Le sensible, objet de la sensation, n'apparaît donc jamais *seul* et jamais *nu* dans cette posture double de présence et de signifiant du principe de l'existant où tout ce qui est *se dit* et *se montre* simultanément comme objet et comme expression de la réception, reliant le fait singulier au concert de l'universel et l'apparaissant à la totalité de l'existant. Pareil à Dame Nature, le sensible apparaît comme multiple et voilé, se cachant au même moment où il se laisse saisir¹⁰, et en donnant à voir ou à entendre qu'il n'est principe de réalité pour la manifestation que s'il porte une évidence provenant de la totalité de ce qui se montre simultanément. Ce dispositif, à même de « faire parler » ce qui s'entend ou se voit, de le faire « raconter » ce qu'il montre, comme de le faire se révéler à travers sa présence et sa trace, rend le sensible non seulement perceptible en tant que signifiant mais encore significatif de ce qui, au moyen du sensible, traverse les limites de l'expérience immanente. Il dévoile ainsi ce qui ne se manifeste pas mais devient pourtant évident pour l'entendement à partir de ce qui est là : le singulier, l'effectif, l'immédiat et le phénoménal, l'aspect particulier, unique ou cyclique, livré par la sensation. L'évidence vient donc avec la saisie de la présence comme donnée par la manifestation, et se perçoit par conséquent *en surcroît* de la présence ; elle ouvre la représentation à l'intellection lorsque le sensible se révèle à travers un acte de parole qui surgit *depuis* la manifestation, *à partir du* manifesté et simultanément

10 On aura reconnu l'allusion à l'assertion célèbre attribuée à Héraclite : « nature aime se cacher (φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ) » (fragm. B CXXIII, *apud*. Themistius, *Discours* V). Pour une approche du concept de « nature » dans son ambiguïté radicale entre nature des choses et monde donné à l'expérience sensorielle, partant de ce syntagme attribué à Héraclite, voir Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2004.

avec et dans chaque chose ou être présent *hic & nunc*. Ainsi, l'acte de la présence, la perception du manifesté et le sensible lui-même, la chose vue ou entendue dans son étendue et son évidence, assurent ensemble la possibilité d'unifier le plan de la réalité ontologique avec celui du savoir et de la connaissance. L'immédiateté de l'un et l'inévitable séquentialité de l'autre sont autrement disjointes aussi bien dans une expérience perceptive pure et simple, qui ne saisit paradoxalement qu'un bruissement où tout se confond, que dans l'intellection qui ne distingue, aveuglément, que des catégories sans référent ou identifiant formel immanent.

Dans les dialogues platoniciens, le mythe sert souvent à mettre en scène un tel processus : il est ce dispositif qui, faisant *récit* du sensible, rend possible l'intellection de ce que manifeste *taiblement* la présence des existants, comme si cette présence n'était que symbole ou signifiant d'autre chose que d'elle-même. Mais le mythe, qui ne cesse de raconter son « histoire » comme une source ne cesse de jaillir de l'indéterminé, ne tient pas lieu de « théorie de la perception ». Il procède à une mise en acte des facultés et adjoint au récit de l'apparition une approche descriptive de l'objet perçu dans sa manifestation, bien que cet objet soit souvent « monstrueux » ou « invraisemblable », obligeant ainsi à envisager le sensible comme un masque opérant du transcendant. Emprunté à la tradition (Homère, Hésiode, Pindare) ou parfois inventé *ad hoc*, le mythe devient dans les Dialogues un dispositif qui prend ainsi au piège le sensible et, le révélant par détour, il opère une *metabolé*, transforme l'exercice sensoriel, muet en lui-même, en un lieu propice à l'approche cognitive de la physique et, plus largement, en une possibilité de saisir, à même la manifestation phénoménale, des actes et des principes de l'existant. Cependant, tel que Platon le fait dire à Socrate, ce procédé ne va pas sans conséquences étrangères à l'approche épistémologique de l'existant. Le récit mythologique infléchit en effet la récupération du visible lui-même comme lieu où le phénomène s'objectiverait dans l'immanence de l'expérience qu'il induit. Or, utilisé comme un procédé de médiation, le mythe évite précisément le risque d'hypostasier l'apparaître comme but ultime de l'être, en proposant à la fois un récit, des représentations et une description animée de la révélation que le sensible donne de lui-même en apparaissant sans intermédiaire et sans discontinuité à travers la passion perpétuelle que subit l'existant pris

dans la cyclicité naturelle. Autrement dit, le mythe ne révèle pas les facultés dans leurs activités perceptives et noétiques sans en faire conjointement une ontologie et sans proposer aussi une axiologie ou une finalité. Sur le seuil entre philosophie naturelle et entrée subreptice en une métaphysique qui ne connaît pas encore son nom, la discursivité particulière du mythe construit ainsi des images (le plus souvent dissemblables, hétérogènes, parfois monstrueuses) pour faire parler la présence et donner une évidence à l'existant. Mais ces images piègent et révèlent en même temps l'évidence. Elles ne livrent pas directement le visible en des formes accessibles à l'entendement, mais elles l'ouvrent à la possibilité d'une représentation de chaque chose dont la présence se donne phénoménalement et se reçoit comme expression. En un mot, elles révèlent dans tout ce qui se tient présent les traces, les indices, les signes de ce qui se donnant phénoménalement ne s'y réduit pas pour autant¹¹.

C'est bien cette utilisation précise du mythe et ses conséquences sur l'approche de l'existant qui font l'objet explicite de la mise en scène novatrice sur laquelle s'ouvre le Dialogue sur l'amour, l'âme, le Beau et les vertus du *logos*. Le *Phèdre*, connu pour son usage des mythes plus riche et plus appuyé que d'autres Dialogues, commence précisément par une mise en cause du mythe et de ses figures, et par une illustration de l'usage à en faire lorsque le discours philosophique à dessein y recourt. La critique ne concerne pas les artifices du langage, les genres mimétique et diégétique en l'occurrence, mais les dérives possibles de l'approche herméneutique à l'égard du phénoménal dans sa saisie réflexive qui se veut ici l'approche philosophique par excellence.

11 Ces quelques réflexions rapides sur les questions de la manifestation, du dévoilement du sensible et des définitions qui s'esquissent de la présence et de l'évidence, utilisent, certes, le vocabulaire de la phénoménologie mais sans référer aux particularismes philosophiques de ces notions telles qu'elles sont théorisées chez Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty ou Marion. Elles servent ici simplement à fixer le cadre théorique dans lequel le mythe et son interprétation interviennent dans le Prologue du *Phèdre* et, au demeurant, éclairent les enjeux de l'un des principaux dialogues platoniciens portant sur l'âme. Du moins, c'est le but dans lequel nous avons ici focalisé l'attention du lecteur sur ces notions, bien qu'elles soient en partie anachroniques pour Platon.

PRÉPARATION AU VISIBLE : LA MISE EN ESPACE DU LANGAGE ET L'USAGE DU CONTRASTE

« Où vas-tu et d'où viens-tu (ποῖ δὴ καὶ πόθεν) ? », demande Socrate à Phèdre en le croisant sur son chemin matinal¹². Le Dialogue s'ouvre sur la question simple et massive du point de départ et du point de chute, une question qui fait surgir la possibilité qu'il y ait un lien entre l'origine et la visée (ou le *telos*), ou encore entre la source et l'accomplissement entre lesquels se déplace et se spatialise par la langue le fil tendu entre la vie et la pensée. Question de généalogie et de finalité, comme on dit de nos jours.

- 12 Première proposition du *Phèdre* (227a1). On retrouve cette question sous une formulation quasi identique au début du *Lysis* (203b1), posée cette fois-ci à Socrate par Hippothalès; Socrate chemine là aussi à l'extérieur des murailles d'Athènes quand il rencontre des jeunes athéniens et se laisse « détourner » pour visiter une nouvelle palestre. Bien que ni la thématique de *Lysis*, sur l'amitié (*philia*), ni les lieux évoqués ne soient pas éloignés de ceux du *Phèdre*, l'enjeu de ce début n'est pas comparable avec celui du *Phèdre*, ne serait-ce qu'aux yeux de la postérité platonicienne (voir la note suivante). Comme dans les chapitres précédents, en utilisant l'édition du *Phèdre* de Léon Robin (trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1933), je retraduis souvent les passages cités, en m'appuyant aussi sur les traductions françaises de Léon Robin, de Claudio Moreschini & Paul Vicaire (Paris, Les Belles Lettres [Poches], 1998), de Luc Brisson (Paris, GF, 1997 [1989]) et de Létitia Mouze (Paris, Le Livre de poche, 2007), ainsi que sur les traductions italiennes de Roberto Velardi (Milan, BUR, 2008 [2006]) et de Mauro Bonazzi (*Fedro*, Turino, Einaudi, 2011), surtout pour les annotations. Je me sers aussi, ponctuellement, des commentaires et des interprétations de Charles L. Griswold, Jr. (*Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven, Yale UP, 1986), Giovanni R. F. Ferrari (*Listening to the Cicadas. A Study of Plato's Phaedrus*, Cambridge, Cambridge UP, 1987), Giovanni Casertano (dir.), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche* (Napoli, Loffredo editore, 2011) et Monique Dixsaut, « Donner à voir: fonctions et significations des mythes platoniciens » (dans Eyággelos Moutsópoulos & María Prōtopapá-Marnéli (dir.), *Plato, Poet and Philosopher*, Athènes, Academy of Athens Research centre on Greek philosophy, 2013, p. 119-134, en part. p. 122-126, qui concernent précisément un passage clef du début du *Phèdre* que j'analyse plus loin dans une optique différente). Voir aussi les monographies plus récentes de Daniel S. Werner, *Myth and Philosophy in Plato's Phaedrus*, Cambridge, Cambridge UP, 2012 et de Andrea Capra, *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Center for Hellenic Studies, Harvard UP, 2014.

Mais question devenue déjà pour la culture antique un topos sous lequel se cache, peut-être, l'idée d'un éternel retour¹³. C'est en même temps la question spécifique de la rencontre, signifiant la mise en condition spatiale du langage, car il faut une rencontre, une croisée de chemins pour que cette question de Socrate puisse surgir et se frayer la voie entre le silence de la pensée solitaire de chacun et la visibilité qui se manifeste d'emblée lorsque les deux hommes se voient et qu'une relation de présence réciproque se met ainsi en place – présence qui précède la parole et dont la parole prend la relève pour faire montre de ce qui apparaît à chacun immédiatement. Le dialogue se glisse donc entre ces deux silences, du ruminant noétique et du visible apparaissant, silences interrompus au même moment où s'ouvrent les yeux, en coupant court à l'aveuglement qui accompagne la fermeture habituelle de la pensée sur elle-même. La question de Socrate sonne donc comme un réveil. Elle joue, par son irruption inaugurale, le rôle de l'événement qui surgit et introduit la distance dans le lien apparent entre la cause et la finalité de l'existant.

Socrate commence ainsi par signaler les repères spatio-temporels de ce qui se déploie d'emblée comme une étendue topographique. Incité à le faire par la réponse de Phèdre, il jette un coup œil à la maison dite « du riche Morychus » habitée à l'époque par Épicrate, que Phèdre vient

13 Cette question inaugurale du *Phèdre* a donné lieu à une longue interprétation éthique et physique dans le Commentaire du *Phèdre* par Hermias (*In Phaedr.* 16, 25-17, 1) que nous ne suivons pas ici. Nous retenons, en revanche, que pour le disciple de Syrianus le couple terminologique *poi/pothen* pourrait constituer comme une sorte de signe avant-coureur du retour cyclique des âmes évoqué par Socrate dans la Palinodie (248c-249b). Ce serait un indice de plus de la composition en quasi miroir du Prologue et de la Palinodie, composition par renversement des données topiques qui semble avoir été déjà perçue par Hermias et par Proclus, bien qu'il n'y ait pas dans leurs commentaires ou leurs allusions des gloses ou références explicites à la structure formelle du Dialogue. Sur le commentaire du début du *Phèdre* par Hermias, voir Dirk Baltzly, « Journeys in Plato's Phaedrus: Hermias' Reading of the Walk to the Ilissus », dans John F. Finamore, Christina-Panagiota Manolea & Sarah Klitenic Wear, *Studies in Hermias' Commentary on Plato's Phaedrus*, Leiden/Boston, Brill, 2019, p. 7-24.

de lui indiquer – « de là-bas (ἐν τῇδε)¹⁴ » – comme le lieu qu’il a quitté à l’instant. Cependant, en répondant un peu vite à la question de Socrate, Phèdre fait l’erreur de confondre Lysias, l’orateur qu’il vient d’écouter, et Épicrate, le maître actuel de la maison qui avait reçu Lysias et son sélect auditoire athénien. Phèdre, en effet, ne vient pas, comme il l’affirme, de chez Lysias (Παρὰ Λυσίου, 227a2), lequel n’est pas un Athénien, mais de chez Épicrate qui recevait Lysias et qui habite cette maison connue et toute proche puisque visible depuis le lieu où, à l’instant, Socrate croise Phèdre par hasard. Soucieux de précision, Socrate rectifie les repères et, sous le signe d’une « reconstitution » dans les règles de l’art narratif, situe les faits dans le temps et donne la mesure exacte des distances. Il (nous) fait le récit de ce qui, précédant le moment actuel, se lit dans les effets qui déterminent, ou plus exactement *façonnent* le présent. Il confère donc une réalité précise à l’actualité et donne, peut-on dire en affrontant la tautologie, une « présence » d’ordre épique au moment présent. Lysias est monté à la ville et a fait un discours aux invités de son hôte, Épicrate. Phèdre l’a écouté et, sortant de la maison, va maintenant quitter la ville pour réfléchir à l’événement auquel il a été présent. Tous les chemins se croisent : l’un est monté la veille, l’autre descend maintenant, l’un est entré dans la cité, l’autre s’apprête à en sortir. L’un est venu, l’autre s’en va, Athènes (la *Cité*) et le discours (*Logos*) dessinant le périmètre précis de leurs « lieux » communs. La rencontre de Socrate perturbe un instant ce mouvement à sens inversé entre Phèdre et Lysias. Mais Socrate ne fait pas dévier Phèdre de son dessein apparent ; au contraire, il se plie au projet de Phèdre et le suit. Phèdre poursuit donc son parcours, obnubilé et en quelque sorte captif de sa décision de départ, tandis que Socrate fait délibérément un choix. Le premier est sous le signe de la *τύχη*, persuadé que le sort lui a réservé la chance d’avoir trouvé son bonheur dans les mots d’un rhéteur accompli, tandis que le second fait le choix (*αἵρεσις*) de chercher ce que le hasard de la rencontre pourrait bien lui réserver pour le mettre à l’épreuve et augmenter ses capacités persuasives en matière de *paideia* et ses acquis en matière de connaissance (*epistêmê*). C’est ce contraste subreptice

14 Phèdre 227b4. Le déictique *têide* indique la proximité spatiale et donc visuelle du lieu (voir les précisions de Roberto Velardi, *éd. cit.*, n. 8).

entre le donné et le choix définissant la rencontre, qui répond en effet à la question inaugurale à laquelle Phèdre avait répondu de manière factuelle et approximative.

Ensemble, unis par un rapport quasi identitaire au *logos* bien que séparés par des desseins divergents qui mobilisent leurs paroles et leurs actes, les deux hommes quittent la place devant la maison Morychienne qui avoisine le temple de Zeus Olympien et se dirigent vers l'une des sorties d'Athènes, vraisemblablement la plus proche de l'endroit où leurs chemins s'étaient croisés¹⁵. Sous couvert d'un « parcours de santé » recommandé par leur médecin commun¹⁶, ils vont rendre hommage à l'éloquence en l'exerçant *ailleurs*, face à ce qui est le plus éloigné de son lieu d'élection, la Cité. En suivant l'injonction d'un médecin, Phèdre et Socrate vont

- 15 Sur les traces archéologiques des deux portes d'Athènes les plus proches du lieu supposé de la rencontre et sur les hypothèses concernant le chemin emprunté par Phèdre et Socrate, voir *infra* chap. V, note 2, p. 330.
- 16 *Dixit* Acoumène, le médecin cité d'emblée par Phèdre (229a5). Un autre médecin, Hérodicus, originaire de Mégare, réputé pour ses conseils en matière de culture physique (*apud* Léon Robin, n. 3), sera évoqué immédiatement après par Socrate (227d4), comme si cette insistance sur le factuel et sur le corps biologique au début du Dialogue était censée fixer des repères immanents dans un texte dont le sujet principal s'avèrera être la saisie de l'âme à travers les actes qui incombent au vivant individuel : aimer et parler. Remarquons aussi que Phèdre, en évoquant le conseil d'Acoumène, implique directement Socrate (σὺ καὶ ἐμῶ). Il n'est donc pas le seul à faire confiance au médecin. À ce signe d'implication d'un tiers familial, qui marque une certaine proximité initiale entre les deux hommes, Socrate répond en appelant à son tour Phèdre ἐταῖρος, compagnon de route. Ce n'est qu'à la fin du dialogue (279c) que Phèdre et Socrate partageront l'amitié entière, dite *pythagoricienne* : κοινὰ γὰρ τὰ τῶν φίλων. Mais l'évocation du médecin est peut-être plus chargée de signification qu'elle n'en a l'air en ce début si léger, en apparence, du *Phèdre*. Elle indique le *soin du corps* comme point de départ d'un dialogue qui portera sur l'âme et sur son agissement principal, l'amour. Elle indique également que le soin du corps a partie liée avec le discours, avec la capacité de faire le meilleur choix en matière de modèle rhétorique et de s'y tenir en apprenant à tenir des discours élégants et bien maîtrisés. Enfin, le médecin apparaît en contrepoint du philosophe : il serait celui qui prend soin du corps de manière à ce que le corps soit dans la meilleure disposition pour que l'âme puisse accomplir sa fonction, celle de mouvoir l'être entier grâce à ses deux principales *dunameis* : la vie et la pensée.

donc prendre soin de leur santé physique tout autant que de leur savoir intellectuel, en écoutant et en prononçant à tour de rôle des discours sur un sujet unique : l'éros comme agent en même temps que mouvement commun au corps et à l'âme. Cependant, s'il est vrai que dans le cours d'un exercice intellectuel ni lieu ni circonstances ne peuvent intervenir pour infléchir la « route sacrée » du *logos*, ici une mise à l'épreuve du *logos* est imposée, car les deux hommes vont prononcer leurs discours dans un cadre inhabituel, les faisant entendre sous un arbre, près d'une source et d'un ruisseau – non dans une école, ni dans l'agora ou au banquet, dans la riche maison d'un mécène cultivé. L'auditoire sélect sera remplacé par des cigales, le voisinage du temple olympien changé contre le voisinage de deux modestes autels ruraux. Ce changement de décor pour un exercice du *logos* ne devient pourtant significatif à l'égard du véritable thème du dialogue que s'il est saisi comme l'expression à la fois d'une liberté des contraintes formelles de la Cité et d'une nécessaire spatialisation différente de la pensée et du langage, appuyées par un ancrage spécifique dans le temps et dans le lieu donnés.

Une projection topologique de l'acte de parole et de l'acte noétique est en effet nécessaire pour montrer la condition appropriée à travers laquelle l'âme prend connaissance d'elle-même : l'âme se connaît en mouvement, dans un cheminement qu'elle effectue auprès d'elle-même en entraînant avec elle l'être dont elle constitue la vie et la pensée. C'est de cette nécessité que relève la mise en espace innovante de la parole dialogique, et cette spatialisation est préparée dès le départ par le récit de l'étendue de la manifestation sensible et de la saisie perceptive des présences qui peuplent la scène si particulière par laquelle débute le texte du *Phèdre*. Les repères topographiques visuels et temporels de cette spatialisation seront d'ailleurs rappelés de manière récurrente par Socrate tout au long du Dialogue¹⁷.

17 Plus souvent que d'autres Dialogues, le *Phèdre* est ponctué d'*intermezzi* qui rappellent la longue et précise mise en scène initiale : la posture et la figure des partenaires, le pas et les gestes, la présence des cigales, de l'eau qui coule et de celle qui jaillit (la rivière et la source), du grand arbre et de l'arbuste odorant, le temps mesuré par l'heure solaire indiquée (234c6-236a6, 238c-d, 241d4-243b8, 257b7-259d) et par les effets de la chaleur qui s'accroît, puis diminue. Jusqu'à la prière finale adressée à Pan, divinité tutélaire du lieu

Comme une gradation, ces rappels du cadre, aussi « divin » qu'incongru pour un concours d'éloquence, fixent ainsi les correspondances serrées entre la scénographie, le scénario et l'argumentation déployée par les trois discours sur l'amour et sur l'âme, par le récit des grands mythes (sur l'âme et sur l'écriture) et par la présentation de la rhétorique et de la dialectique comme arts du *logos*. Comme l'âme, le *logos* joue à la fois le rôle de l'agent qui produit le cadre et celui de l'objet même sur lequel porte ici l'acte de parler.

ÉTENDUE ET SPATIALITÉ DE LA PENSÉE ET DU LANGAGE

Sur les grands chemins du dehors de la ville (*κατὰ τὰς ὁδοὺς*) vers lesquels se portent les pas de Phèdre, l'admirateur de la rhétorique ruminera la manière dont Lysias avait fait, au petit matin, un usage éblouissant de l'éloquence devant le comité restreint des amis d'Épicrate¹⁸. Appâté comme les créatures que l'on mène en leur montrant un rameau vert ou un fruit¹⁹, Socrate emboîte le pas du brillant ami des arts de la parole désireux d'écouter et de voir ce que l'éloquence du rhéteur était arrivée à produire dans l'âme de Phèdre pour que celui-ci devienne amoureux des paroles en même temps qu'imprécis et presque aveugle à ce qui l'entoure. L'exercice du discours devrait avoir préparé l'esprit de celui-ci à accueillir en bonnes et dues formes les conséquences de l'effacement de la nuit : la visibilité éclatante des choses dans la lumière diurne, les principes de l'existant et du vivant saisis par l'épreuve double de l'expérience et de la réflexion noétique. Pour gagner une telle leçon dans cet art noble entre tous, Socrate suit Phèdre dans son mouvement allègre, en respectant avec

précis (279b6-c4), le dialogue des deux hommes est constamment *situé* et la parole à la fois dit ce qu'elle a à dire sur le thème donné et indique en même temps *où* et *quand* elle le dit, comme si le langage avait à rendre compte d'une double démarche : l'une intellectuelle, de l'ordre d'une démiurgie noétique (une *construction conceptuelle* voit en effet le jour), l'autre de l'ordre de l'expérience sensorielle (une *transcription* ou une *description* des agissements et des affections des sens), les deux inscrivant la parole, expression de l'âme individuelle, dans le concert cosmique.

18 *Phèdre* 227a-b.

19 *Phèdre* 230d6.

lui l'équilibre conseillé par Acoumène, le médecin, entre les exercices de la pensée et ceux du corps biologique. À l'effort de l'écoute en position assise d'un discours énoncé au lever du jour, devait suivre, pour la santé, une longue promenade, si possible hors du cadre habituel de la cité. La voix de la sagesse médicale demande d'harmoniser les vertus en alternant non seulement les devoirs et la détente, mais aussi en changeant la nature des activités²⁰. Ce scénario, esquissé par Phèdre qui conduit au départ l'équipée, en cache cependant un tout autre que Socrate va s'employer à présenter dès qu'il prend lui les commandes.

280

La parole elle-même se spatialise en prenant la relève de la réflexion soulevée par la question initiale. – Le *Phèdre* est sans doute le Dialogue le plus soigneusement topographique de l'œuvre platonicienne. – Mise à l'épreuve dans un milieu qui n'est pas le sien, du moins en tant que parole d'école, et soumise aux ruptures de ton et aux contrastes des genres, la parole doit mettre en acte ses possibilités d'extension maximale afin de pouvoir dominer le terrain. Elle doit aussi montrer qu'elle vient de quelque part et qu'elle va quelque part, en avançant dans l'intervalle d'un pas qui suit un sens univoque, le sens de la vérité qui lui incombe, bien que son trajet ne soit pas pour autant linéaire sur le parcours entier²¹. Semblable au trajet des deux acteurs qui subira deux infléchissements (de la route vers le cours d'eau et du cours d'eau vers la terre ferme de la rive), le cheminement

20 Voir *supra* notes 16-17, p. 277-278 et *infra*, note 63, p. 315-316, sur le parallèle entre médecine et rhétorique et sur l'éclairage que l'évocation de la médecine pourrait apporter dans ce contexte sur la conception de l'âme, du corps et du *logos* spécifique au *Phèdre*.

21 On remarquera, au demeurant, la répétition de l'injonction d'avancer (πρόαγε) que Phèdre lance au début à Socrate, comme un ordre et comme une provocation, avant que le parcours ne s'infléchisse à la sortie d'Athènes, les deux hommes quittant la route pour emprunter, pieds nus, le lit frais de l'Ilissos. Ce fléchissement du trajet, proposé par Socrate, marque un changement dans le rapport entre les deux partenaires du dialogue et signale en même temps la nature de l'expérience à laquelle les deux hommes se soumettront. La parole, elle aussi, va de l'avant, suit les infléchissements du trajet et marque par des contrastes ou des ruptures de ton, ainsi que par des silences les passages d'un registre à l'autre. De même, à la fin du Dialogue, Phèdre et Socrate répètent à tour de rôle l'injonction de prendre le chemin du retour (ἴωμεν, 279b-c). Nous y reviendrons.

de la parole connaîtra lui aussi plusieurs changements aussi bien dans le registre thématique (de l'amour vers l'âme, de l'acte vers l'essence), que dans celui des genres pratiqués du *logos* (rhétorique et dialectique, mythologique, poétique et doxologique). Du cliché ingénieux et séduisant à la difficulté de dire avec précision ce qui se voit, du détour par les images et par le récit à la démonstration par oppositions d'arguments, la parole enjambe ainsi une distance que Platon mesure ici sur presque tous les registres des genres : discours construits ou « inspirés », mythes neufs ou anciens, descriptions et images vraisemblables (iconiques), éloges et poèmes, dialogue, injonctions, démonstrations et définitions, citations et énumérations, prières à Éros et à Pan. Mais l'écart que montre la différence de genres entre les arts du *logos* et les modalités pratiques de discourir et de parler, semblable à la distance entre les termes de l'étendue sensible, la proximité et la profondeur du champ visuel, procède cependant d'une nécessité d'un autre ordre.

L'écart est la condition de mise en œuvre de ce que le langage est censé produire ici même, et toujours d'ailleurs. En deux mots : il est la condition pour que l'*ostension de l'âme* se réalise dans l'intervalle entre ce que disent et ce que montrent les paroles d'un orateur aguerri. Autrement dit, la parole est soumise à une condition particulière de spatialisation et de multiplication des genres puisqu'elle doit faire preuve de ce qui la dépasse, de ce dont elle provient et qui la pousse aussi à s'accomplir au-delà de la sonorité (harmonique ou dissonante) des mots. Elle doit montrer son propre principe, faire acte de révélation de ce que le manifesté dévoile et de ce qu'il recèle, rendre à la fois la présence et le principe de l'existant, présenter son irréductible immanence, en même temps que la transcendance qui sous-tend le phénoménal – bien que toutes deux, immanence et transcendance, soient incompressibles dans les limites du champ que recouvrent les genres et les usages les plus différents du langage. *Montrer l'âme* est bien ce qui dépasse le pouvoir du langage et ce dont relève en même temps ce pouvoir – pouvoir défini pour cette raison comme réflexif et épiphanique simultanément. En effet, la spatialisation maximale de la parole, de même que la multiplication extrême des genres du *logos* dans le *Phèdre* tient moins de l'étendue de la perception, joue moins sur un déroulement diégétique de séquences depuis la proximité immédiate

vers la profondeur de l'intime, du céleste ou de l'intelligible, moins sur la perspective de la « mise à distance » (πρόρροθεν) qui est un procédé rhétorique habituel dans les Dialogues, que sur les effets mimétiques de cache-cache entre le visible et le non visible, effets de révélation traduits en image par le procédé de clair-obscur, « moderne » à l'époque de Platon²², procédé qu'évoque la juxtaposition brutale et mobile de la lumière et de l'ombre par une belle matinée d'été.

Ce contraste rétinien vivant d'ombre et de lumière joue d'ailleurs un rôle signalétique majeur dans la compréhension du sujet abordé. La juxtaposition des contraires et leur mouvement incessant traduisent la vibration de l'air et un certain frémissement à peine discernable, comme celui produit par les touches d'une peinture qui cherche à rendre des effets pétillants de lumière. Après avoir évoqué l'ombre du platane et le bruit de l'eau, Socrate parle de brise plaisante et d'un autre bruissement subtil (230c1-3), désignant, sous l'instance agréable du lieu, l'inéluctable dynamique de la *phusis* qui s'étale et se métamorphose sans cesse tout en demeurant sur place. Or ce mouvement sensible, à la fois figé et sans repos, est talonné dans le dialogue par une progression tout aussi intime de la parole qui suit, elle, une dynamique vectorielle, en écartant tour à tour les voiles, les ombres et toutes les épaisseurs qu'installe la dichotomie naturelle des contraires dans la pensée. La progression de la parole suit un chemin qui effectue simultanément, comme sur place, les deux trajets de l'intellection : la descente au fond, à la source dont procède le multiple, en même temps que la remontée au principe par la recherche de l'unité. Un seul cheminement se présente donc au verbe, puisque de ces deux trajets seule leur dynamique commune peut être rendue visible à travers la

22 Cf. Agnès Rouveret, « Peinture et arts visuels à l'époque du *Sophiste* de Platon », communication présentée en janvier 2013 au colloque international « Sur le *Sophiste* de Platon », organisé par Dimitri El Murr et Suzanne Husson, université Paris-Sorbonne. Sur les usages explicites ou implicites de la *skiagraphia* et de son potentiel d'expression plastique dans les Dialogues, voir Maria Michela Sassi, « The indiscreet charm of brightness : from Early Greek Thought to Plato », dans Katerina Ierodiakonou (dir.), *Colour Psychology in the Greco-Roman World*, Vandœuvre, Fondation Hardt, t. LXVI, 2020, p. 5-41, en part. p. 16-17, 20-23 et la discussion avec Agnès Rouveret à ce sujet, p. 39-41.

métaphore du soleil. En prenant par l'expression le pouvoir sur la pensée, le *logos* la traduit, en quelque sorte, en l'identifiant et en s'identifiant en même temps au mouvement apparent qu'effectue le soleil en dévoilant le peuplement d'une journée. Par la voix, le *logos* lui-même se lève, pénètre l'existant immanent en le faisant apparaître sensiblement comme la langue qui commence par nommer chaque chose en précisant son identité et en la montrant ici même présente sans la définir nécessairement. Puis, paradoxalement, à mesure que le *logos* illumine le monde immanent, il le désincarne ; il dé-réifie, désobjectivise les choses en les dévoilant et en réduisant progressivement leur part d'ombre, comme le soleil qui brûle les épaisseurs et écrase les volumes à mesure qu'il monte vers le zénith, et, en effaçant ainsi la corporéité des choses, il révèle en celles-ci, à même leurs structures formelles, la perfection dont les choses relèvent essentiellement : les concepts, les structures géométriques, les nombres et les Formes. Là, au zénith du *logos*, seuls restent visibles les contours des choses ourlées de lumière et incorporelles comme les Formes ou les idées. Mais, de part et d'autre de cet apex, entre les deux moments de la lumière phénoménale, l'aube et le zénith, tous les assemblages de contraires et toutes les constructions théoriques ou spéculaires sont possibles, et les discours vont alors bon train par descriptions, démonstrations, déductions et interprétations.

DISTINCTION, CONTRASTE, ÉVIDENCE

De l'ombre des portiques à l'ombre du platane, de la course dans le stade (227b1) à la marche sur les grands chemins qui relient les cités²³, de la courtoisie (*ἀστειός*) des formules élégantes, citadines, à la lourde épaisseur des mots qui s'emparent de manière « rustique » (*ἄγροικος*) de la signification symbolique des choses, comme si les mots étaient eux-mêmes soumis aux changements que subissent les créatures qui naissent, s'interpénètrent et portent au monde un sens lié à leur aspect

23 L'opposition *dromos/hodos* indique dès le départ (227a) la nature de la promenade dont les pas vont emmener Phèdre hors des murailles (*περίπατον ἔξω τείχους*).

monstrueux puisque dissemblant, relevant du désordre (229e2-3) – c'est donc bien le contraste des contraires qui semble imposer ici la règle du jeu²⁴. Or le *contraste*, sur le plan visuel, correspond, en termes de discours, à la *distinction* des contraires avec laquelle opère la pensée. Cependant, à l'opposé de ce qui se passe dans la *République*, l'ombre, par contraste avec la lumière du feu et celle du soleil, n'indique pas ici une forme dégradée de connaissance. L'ombre joue dans le *Phèdre* le rôle d'un opérateur de distinction entre les choses qui appartiennent toutes au même plan ontique mais qui se révèlent sous des manières différentes de manifestation, tantôt dans l'évidence frappante tantôt à travers le tamis des autres choses qui les cachent à demi. De ce qui se manifeste ainsi, tantôt dans l'achèvement tantôt dans la promesse d'accomplissement que recèle la possibilité, comme l'homme mûr par rapport au jeune, ou le matin par rapport à l'heure méridienne, tout est alors repérable par les sens et tout doit aussi pouvoir se dire, à condition de saisir chaque chose à la racine, selon son mode propre de se donner. « Faire apparaître » correspond dans ce cas à une descente à la source, là où prend acte cette distinction du possible et

24 L'opposition *asteios/agroikos*, citadin/rustique, apparaît plusieurs fois dans le Dialogue ; elle est signalée aussi par Roberto Velardi qui l'analyse du point de vue rhétorique (*Introduzione* p. 17-19 ; texte, p. 108-109, n. 14, 15). Le contraste indiqué par cette opposition fait explicitement l'objet de la critique de l'interprétation des mythes et des figures semi-divines, que nous avons déjà signalée dans le chapitre précédent et sur laquelle nous nous attarderons encore plus loin. Mais soulignons d'ores et déjà que ce contraste est significatif aussi à l'égard des images : certaines images naissent en effet d'un langage *asteios*, citadin, propre à la vie civique et relevant d'une expression catégoriale, universelle, des choses (selon le mode descriptif qui sera illustré par le propos de Phèdre : « élégant, limpide, adéquat, gracieux »), tandis que d'autres images relèvent d'un langage rustique où se mélangent les mythes et les choses particulières, un langage dans lequel cohabitent les dieux, les monstres, les hommes et les animaux. Socrate s'efforcera de montrer encore un autre mode de construire des images, un mode philosophique, un mode qui du point de vue rhétorique n'est ni citadin ni rustique mais tient des domaines du politique et du cosmologique, selon qu'il est appliqué à des usages du langage imagé pour la gouvernance de la Cité ou qu'il est lié à la définition de la production et des structures de l'ensemble de l'existant, sans partage entre la Cité et le monde extérieur à la Cité puisqu'il s'agit de définition « ontologique » ou « métaphysique ».

de l'accompli, qui est une distinction propre au domaine de l'ontologie, et d'où la maîtrise par le langage des catégories et des genres peut ensuite inverser le trajet en reliant le singulier à l'universel et le multiple à l'unité qui tient le tout ensemble et le relie au principe. La correspondance entre le plan des existants et l'épistémologie peut ainsi s'établir à partir de ce lieu séminal et de cette distinction qui ne contrarie pas l'unité organique de chaque identité avec l'ensemble, mais qui ne retient pas non plus la parole prisonnière de la distinction et de l'opposition des contraires.

La stratégie est donc différente dans le *Phèdre* par rapport aux livres centraux de la *République*, de même que par rapport au *Sophiste* et au *Théétète*, puisque le *Phèdre* aborde le plan de l'existant en procédant à une quête du discours adéquat à l'âme et non de vérité de la langue et des procédés de la pensée. La scénographie du Prologue tient à cet égard un rôle primordial : le cadre d'apparence bucolique se présente comme peint dans un dégradé fin de ton clair et de ton sombre censé obtenir le relief par les moyens du clair-obscur, rendant ainsi de manière « réaliste » ou « naturaliste » le volume et l'espace, mais en occultant volontairement les couleurs qui font trompe-l'œil puisque la couleur, expression de la vie, devait être réservée aux seuls deux acteurs *in situ* de la « comédie » (234d2-4, 236c2)²⁵. Sur ce fond de scène qui comprend et étale simultanément toutes les étapes du parcours, les deux hommes présents sur la scène n'ont d'ailleurs pas besoin de bouger, car ce sont leurs paroles qui indiquent les distances parcourues et qui traversent les lieux que les mots décrivent au détail près. Tout peut être fictif dans cette scénographie dont le but est de montrer comment le visible devient une vaste image

25 Socrate regarde le visage de Phèdre s'empourprer pendant qu'il lit le discours de Lysias ; Phèdre fait ironiquement allusion au métier des comédiens en intimant à Socrate l'ordre de tenir un discours en réponse à celui de Lysias sans faire des manières, à son habitude (236c1-d3). Les allusions au théâtre et les éléments scénographiques du décor jouent, nous l'avons déjà souligné, un rôle particulièrement important dans ce texte ; ils indiquent que le dialogue de deux acteurs pourrait relever de la recherche d'un genre nouveau d'écriture dramatique : ni tragédie ni drame satyrique (malgré les éléments du décor naturel), mais pièce philosophique sur fond mythologique, un genre qui pourrait s'entendre aussi comme « théologique » puisqu'il met en scène une sorte d'initiation.

mimétique et conditionne l'intellection du récit fait par son biais ; tout jusqu'au moindre détail peut être une reconstitution factice à la fois d'un lieu géographique et du processus de reconnaissance et d'intellection dont les genres pratiqués du *logos* sont porteurs ; tout peut donc être lu comme une fiction, sauf les personnages, Phèdre et Socrate, qui jouent, chacun, le rôle de l'être singulier et qui font, chacun, l'expérience du trajet de l'âme individuelle à travers ce lieu et au long de cette aventure langagière, bien qu'ils ne soient que les « voix » des deux absents, Platon et Lysias, qui s'affrontent derrière leurs paroles au sujet de l'âme pour l'un, et de l'éros pour l'autre, un sujet en réalité unique abordé sous deux faces reliées et distinctes en même temps.

286

Cependant, la mise en scène du dialogue se révélerait en effet être une « fiction », à la manière d'une image opposée à ce qui est « réellement », si, et seulement si, le but était d'opposer le visible au discursif comme expression exclusive de la pensée : opposer la connaissance phénoménale à la connaissance théorique, l'ambiguïté des apparences à la certitude inébranlable offerte par les intelligibles, le multiple à l'unicité du principe et à l'unité du tout. Dans cette condition l'image devait nécessairement être écartée car elle fait assurément écran. Or ce n'est précisément pas le but ici, puisque le visible porte un sens qu'il s'agit de révéler, tout en démontrant qu'il relève d'un autre mode de connaissance que l'image issue de la parole ou que le sensible opposé aux idées. Le but de la mise en scène n'est donc pas de créer de toute pièce un espace naturel fictif renvoyant à des *topoi* mythiques (bien qu'il s'agisse précisément d'une création relevant de ce genre) ni de composer un lieu vraisemblable à partir de détails morphologiques reconnaissables par des « spectateurs » athéniens. Il s'agit, au contraire, de « dépayser » le lecteur en montrant les arcanes auxquels est confrontée la connaissance lorsqu'elle s'aventure et prend pied « ailleurs », en dehors du champ balisé par les moyens discursifs et par les modalités par lesquelles procède l'intellection : l'apparaissant qui ne parle pas de lui-même bien qu'il manifeste son existence, comme le platane qui frémit ou comme le gattilier dont les fleurs embaument l'air ; le visible qui ne livre pas l'identité précise d'une chose même lorsque l'on saisit, par exemple, la hauteur d'un rocher, ses volumes escarpés et ses aspérités ; l'âme qui s'incarne dans un vivant et se

laisse ainsi voir à travers le mouvement de l'être animé, mais ne s'y identifie pas comme telle. En un mot : la confrontation avec la transcendance *du* et *dans* le singulier, et le défi que celle-ci représente pour la pensée autant que pour le *logos*.

« Le lieu et les arbres n'ont nullement pour but de m'apprendre » (τὰ μὲν οὖν χωρία καὶ τὰ δένδρα οὐδέν μ' ἐθέλει διδάσκειν, 230d4-5), déclare Socrate après avoir fait la description précise du « bel endroit de la descente » (καλή ἢ καταγωγή, 230b2) qui allait les accueillir, lui et Phèdre, pour la lecture du discours de Lysias et pour leur entretien sur le sujet abordé par le rhéteur admiré par les Athéniens. Du moins la campagne et les arbres n'ont-ils rien à apprendre à la manière dont enseignent les hommes de la ville (οἱ δ' ἐν τῷ ἄστει ἄνθρωποι, 230d5), puisqu'au contraire de ceux-ci, qui enseignent ce qui ne change pas, qui est immuable, éternel, et qui a valeur de principe universel et sens en soi, ici, à la campagne, ce qui fait qu'un lieu devienne visible n'est pas l'existence indicative d'un « arbre » (le nom, la définition, la représentation), mais bien la présence même de ce platane-ci avec sa source et son environnement particulier, dont les changements selon la lumière, le cycle temporel et les lois de la nature constituent la condition de visibilité et de connaissance précise du singulier. Ici, hors de la Cité, c'est donc de la coïncidence entre l'identité et la différence factuelle des choses elles-mêmes, en somme, de la rencontre entre le *naturel* et le *phénoménal* que le langage doit rendre compte en cherchant la voie qui mène du multiple des singuliers à l'unité du tout, à l'universel et encore au-delà, à l'Un comme principe. Or, de ces choses qui y sont, comme le platane près de la source et le gattilier en fleurs au bord de l'Ilissos, Socrate avait déjà livré la connaissance idoine par une description précise de ce qui s'étale silencieusement sous les yeux sans avoir besoin de se montrer par des représentations et qui, d'ailleurs, ne se voit même pas si le regard n'est pas, comme celui de Socrate, habitué à en saisir l'évidence et à en tirer les leçons²⁶.

26 Dans les interprétations tardives du *Phèdre*, comme celles de Proclus et d'Hermias, la connaissance directe et l'interprétation « naturaliste » (ou littérale) sont opposées à la saisie des sens cachés dans les choses qui apparaissent et dans les mythes. Mais, *nota bene*, ces interprétations correspondent à un changement radical de paradigme philosophique,

De ce qui se voit, et que Socrate décrit avec la précision d'un œil de géomètre, de poète et de peintre à la fois, l'évidence est celle exprimée cette fois-ci sous l'invocation d'Héra. Le lieu se révèle être « beau ». Plus exactement, il est reconnu comme tel par celui qui avait déclaré ne pas avoir connu le lieu avant de s'y trouver et d'en saisir, sur le coup, la beauté²⁷. Le lieu est « beau » puisque pour Socrate il correspond, point par point, avec ce que révèle sa visibilité essentielle ; il *est* ainsi, et ne

même si elles se placent sous l'enseigne de Platon et se revendiquent de l'esprit de l'Académie. Dans le texte de Platon ce n'est pas par opposition mais par contraste de valeurs entre l'apparaissant et le non-apparaissant que se dessine la connaissance de l'unité dans le multiple, ici sous l'espèce du vivant universel présent dans chacune des expressions singulières. À cette fin, le cadre naturel ne joue pas *contre* le mythe mais les deux, la scénographie « naturaliste » et le mythe forment un couple d'expressions complémentaires censées rendre une visibilité spécifique et une intelligibilité, simultanément phénoménale et noétique, à ce qui n'est pas appréhensible autrement. D'où la nécessité de rapprocher la description d'un lieu et la topographie d'un mythe, de mettre en échec une interprétation univoque des récits par des symboles qui éloignent le sens du mythe de la réception poétique et phénoménale, d'écarter également les formes discursives, le recours aux catégories et une vision globale téléologique, au profit d'une approche d'un autre genre, appelé « philosophique » à la fin du dialogue. D'où, également, le besoin de signifier l'écart des formes statutaires de la parole par une *sortie d'Athènes*, en l'occurrence, la mise à l'épreuve du discours à travers une aliénation à l'égard du genre et un face-à-face avec le corps animé ou la présence vivante de l'être même dont parle le discours.

- 27 Socrate se déclare « étranger » au lieu. Phèdre le prend au pied de la lettre et y insiste lourdement (230c7-d7) ; mais sans doute se trompe-t-il sur cet aspect aussi, car Socrate, de toute évidence, connaît mieux que lui la configuration, les distances, les détails anecdotiques, les formes géologiques et les espèces végétales qui s'y trouvent. L'« étrangeté » de Socrate serait alors à prendre autrement que sous l'aspect anodin de l'Athénien qui ne quitte jamais la cité. Socrate est « étranger » puisqu'il se sait ne pas appartenir au même ordre de réalité que le lieu décrit par la scénographie du Prologue, et ce à double titre. Il est, d'une part, l'acteur qui joue *devant* et non *dans* la scène dépeinte par Platon. Socrate évolue donc devant un fond de scène et, en tant qu'acteur, coopère avec l'auteur dont il est le porte-parole. D'autre part, Socrate ne se montre pas lui-même mais reçoit ce qui se montre à lui ; il participe donc *en témoin* de la transcendance que suppose l'acte de réception, la transcendance de ce qui se donne phénoménalement à lui. Cet aspect aussi mérite d'y revenir.

représente rien d'autre que ce qui se montre au regard aguerris de Socrate. Rien ne se cache ni ne se révèle autrement que ce dont fait montre la description fournie par Socrate (230b2-c6). Socrate sait en effet tout voir et nommer avec précision ; il sait donc rendre visible à la fois ce qui se manifeste et ce qui demeure en son essence tout en donnant acte à ce qui se manifeste, tandis que Phèdre n'a pas encore acquis cette vertu et se contente de formules « adéquates » qui font écran à la perception du singulier (229b8-9), ne montrant et ne signifiant rien de précis, ni la chose dans sa singularité, ni le principe ou la forme dont relève la chose dans son identité. En désignant comme « beau » le lieu « sous le platane », Socrate actualise d'emblée la « beauté », nous la montre et nous met ainsi en sa présence. Le « beau » s'identifie à ce que dévoile l'évidence du lieu, or cette évidence recouvre un périmètre plus large que la visibilité immanente des choses qui s'y trouvent. À cette évidence qui qualifie ainsi le lieu, seule la description (que profère Socrate) a accès si elle arrive à faire pour nous fonction d'image, c'est-à-dire si la parole arrive à la re-crée et à nous la donner à voir. Comme dans le discours « inspiré » de Socrate, la beauté se dévoile de la même manière que la nature « divine » du lieu se dévoile grâce à l'inspiration qui meut le discours palinodique de Socrate (238c-d), car le *beau* ou le *divin* ne relève pas des signes particuliers ou de la trace des mythes dans des lieux-dits, comme Phèdre le croit. Le *beau* tient à ce que l'on fait de ce qui se montre sensiblement et est reconnu comme *beau* ou *divin* dans sa singularité et dans la présence même de son unicité dont témoigne l'individu, que cette présence soit saisie dans sa nature d'existant ou qu'elle soit de toutes pièces créée, comme un personnage de théâtre ou de récit. Les « signes » du lieu présent – fleuve et source (nécessairement « sacrée »), grotte avec statuette témoignant d'un culte, historiettes de nymphes et de vents que l'on raconte sur la rivière, le pré et le rocher – peuvent alors signifier au-delà de leur présence effective ou des représentations qui renvoient à des *topoi* homériques. L'eau, le vent et la parole s'accordent et vont alors toucher et emporter le lecteur dans un seul et même mouvement. La toile de fond du Dialogue est ainsi « tissée » que les choses évoquées – les murailles d'Athènes, l'Ilissos, le grand platane et le gattilier en fleurs, l'herbe humide sur la pente douce,

la source, le rocher escarpé²⁸ –, de même que les divinités explicitement

- 28 La réception antique du « lieu » décrit dans le Prologue du *Phèdre* montre clairement l'inscription de toutes ses composantes à la fois dans une scénographie théâtrale et dans un genre « littéraire ». Il suffit de se rappeler le début de l'*Erotikos* de Plutarque pour avoir une indication précise du sens littéraire imposé par un certain héritage de ce dévoilement topique et paradigmatique du visible dans l'immanence de la *phusis*. Flavien conseille à Autoboulos de ne pas traiter du sujet (« l'amour ») à la manière d'un drame, et donc de supprimer la scène et la scénographie, avec la description du lieu que les écrivains « s'efforcent d'emprunter à Platon » en s'appropriant « son Ilissos, son fameux agnus-castus et ce gazon qui pousse sur une pente doucement inclinée... » (Plutarque, *Erotikos. Dialogue sur l'amour*, trad. Robert Flacelière, revue par Françoise Frazier, Paris, Les Belles Lettres, 2008). La tradition à laquelle réfère Plutarque est doublement référencée car elle comporte d'une part une référence philosophique à l'usage épicurien du *topos* platonicien du *Phèdre* et de l'autre une référence à la poésie qui en fait le *locus amœnus* par excellence. Voir à cet égard l'allusion qui figure dans le poème de Lucrèce : « ... pouvoir entre amis, couchés dans l'herbe tendre, / auprès d'une rivière, sous les branches d'un grand arbre, / choyer allègrement son corps à peu de frais, ... (*cum tamen inter se prostrati in gramine molli, / propter aquae riuorum, sub ramis arboris altae, / non magnis opibus iucunde corpora curant...*) », *De rerum natura*, II, 29-31 (trad. José Kany-Turpin, Paris, GF, 1997). Sur les antécédents de ce *topos* dans la littérature grecque, voir les études d'André Motte, « Le pré sacré de Pan et des Nymphes dans le *Phèdre* de Platon », *L'Antiquité Classique*, n° 32, 1963, p. 460-476, en ligne et *id.*, *Prairies et jardins de la Grèce antique : de la religion à la philosophie*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1973. Sur l'héritage gréco-latin, de Lucrèce à Sidoine Apollinaire, voir Henri Lavagne, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome, École française de Rome, 1988 (en part. p. 446-448). Pour l'héritage de ce *topos* à la Renaissance, voir Denis Ribouillault, « *Hortus academicus*. Les académies de la Renaissance et le jardin », dans Michael Jakob (dir.), *Des jardins et des livres*, Genève/Coligny, Mētis presses/fondation Martin Bodmer, 2018, cat. exp., p. 23-34. Et pour une interprétation de la représentation romaine de l'Académie et de ses représentants figurant dans une mosaïque du I^{er} siècle après J.-C., voir Marwan Rashed, « La mosaïque des philosophes de Naples : une représentation de l'académie platonicienne et son commanditaire », dans Caroline Noirot et Nuccio Ordine (dir.), *Omnia in Uno, Hommage à Alain-Philippe Segonds*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 27-49. Dans ce dernier article (p. 36 sq.), l'auteur cite le passage du *Phèdre* dans lequel Socrate décrit le lieu « sous le platane » (230b) et non seulement rapproche la représentation dans la mosaïque d'une image typologique de l'Académie, de sa figure titulaire et de ses successeurs immédiats (y compris Aristote), mais en fait aussi une représentation de la discussion paradigmatique

invoquées – Héra en divinité gouvernant le *vivant en soi*, Éros ou la puissance de *chaque vivant*, Pan ou l'universalité du *grand vivant* –, peuvent aussi bien tenir dans les mots, dans une peinture d'ombres et de lumière, que dans une référence littérale à la réalité immanente. Au fond, peu importe le moyen d'expression, pourvu que le visible arrive à rendre son évidence en faisant montre de ce qui se manifeste à travers lui : le phénoménal et l'événement, le tout comme ensemble vivant à travers le vif ou doux instant présent.

L'accueil intellectuel du jour qui se lève avec la profération d'un discours sur l'amour, rhétoriquement parfait par son lexique et son argumentation, cède donc la place à l'accueil sensible du monde extérieur qui se découvre comme une étendue en pleine lumière et qui se mesure par la vue et à la marche. Entre les deux, une sorte d'unité, toute relative, est assurée par le langage. Motif de l'escapade buissonnière, le discours joue, en effet, le rôle de jonction entre deux ordres ou principes de réalité différents et leurs dévoilements conséquents : l'ordre cosmique en premier, régi par le rythme temporel dont témoigne le trajet du soleil, puis, à l'échelle microcosmique, la disposition naturelle des lieux-espaces dans et hors de la Cité. Pour le premier, l'accès conçu comme une ouverture au temps-donné requiert le concert du *logos* et des moyens appropriés au domaine intelligible, la mémoire et le raisonnement (*dianoia*). Le second ordre, en revanche, est celui du langage face à l'expérience directe : celle du pas qui arpente une rue ou un chemin, et de la vue qui se découvre comme immanente aux objets qu'elle rend à la visibilité ; puis, celle du toucher, de l'odorat et de l'ouïe qui découvrent les éléments et les présences vivantes peuplant un lieu donné. De part et d'autre, les lieux publics et privés de la

sur la nature de l'âme et son possible enracinement dans la cosmologie pythagoricienne, de la structure narratologique propre au *Phèdre* (qui fait du platane, en l'occurrence de Platon, le seul témoin de l'enseignement que Socrate aurait prodigué à Phèdre) et, en fin de compte, une représentation de la définition même de la philosophie sous le signe des mathématiques et de la cosmologie (*Timée*, *Phédon*, *Phèdre*). La célèbre mosaïque pompéienne serait la copie d'un original grec daté du premier quart du III^e siècle av. J.-C. et aurait été commandée, d'après Marwan Rashed, par Crantor de Soles, commentateur du *Timée*, selon Plutarque et Proclus.

ville, la disposition végétale et géologique des rivages de l'Ilissos, mettent à l'épreuve différemment les facultés sensorielles et demandent, chacun, un langage adapté.

La description complète du lieu – aussi nécessaire que discrète puisque Platon, après le Prologue, la décompose en fines touches glissées dans les interstices du dialogue tout au long du texte – sert ici à traduire l'expérience dans sa teneur, son étendue et son épaisseur par des actes de perception et d'expression en contrepoint avec la présentation du comportement amoureux et la théorie des âmes déployées plus loin par les discours. Sans cette description, assortie du récit du voyage « initiatique²⁹ » et de la précision des heures solaires de la journée, la thématique du *Phèdre* ne serait pas, en effet, intelligible : ni la définition de l'âme ne serait complète ni les modalités d'approche compréhensibles, puisqu'il manquerait à l'âme et à ses actes propres de parole et d'amour le lieu même de leur extension – ce à partir de quoi ces actes se déterminent et s'accomplissent comme expressions dans l'existant immanent. La particularité du *Phèdre* tient précisément à cette possibilité, tout audacieuse comme procédé, de donner un cadre à la saisie de l'âme et d'en fixer les contours et la profondeur partagée d'ombre et de lumière pour que ce cadre soit perceptible comme lieu (*topos*) en même temps qu'il fait, symboliquement, fonction d'expression de l'âme, de moyen par lequel l'âme se montre et se reçoit sensiblement dans le monde³⁰. Mais,

29 Cheminant dans le lit de l'Ilissos à la recherche du lieu propice à leur discussion, les deux hommes miment avec les pieds le voyage des âmes qui descendent retrouver dans le monde les corps qui leur sont destinés. Pour des références à l'interprétation du caractère initiatique du voyage décrit, ainsi que pour la description du lieu avec l'énumération de toutes les facultés sensorielles concernées, voir aussi *supra*, chap. II. Cette interprétation est renforcée dans les textes gnostiques qui s'inspirent de près ou de loin d'Homère et de la mythologie, ainsi que dans les commentaires néoplatoniciens tardifs.

30 Extension et expression ne supposent pas pour autant que Platon ferait de l'âme un « corps » à proprement parler. Ce qui se montre est en rapport avec un corps, mais n'est pas corporel nécessairement. L'âme semble en revanche pourvue d'une *ousia*, bien qu'en tant que source et principe, elle soit plus que l'*ousia* du mouvement à laquelle on l'identifie. Sur ce dernier point, voir *infra*, chap. VI.

pour accomplir une pareille tâche, les actes et les modalités du langage (description, éloge, récit, dialogue, exhortation, prière) doivent en même temps faire en sorte que la mise en scène soit insaisissable comme procédé. Les différentes sortes de paroles doivent faire corps commun avec ce qu'elles soumettent aux yeux du lecteur comme lieu *iconique* contingent aux discours sur l'amour, aux mythes censés décrire actes et lieux de l'âme et finalement, contingent aux définitions de la philosophie elle-même. Car c'est par la pratique de cette dernière que l'homme prend part à la nature des dieux à la mesure exacte où il arrive à reconnaître qu'il porte en lui une foncière part d'étrangeté et que cette étrangeté – la divinité de l'âme – lui permet d'ouvrir d'emblée un accès immédiat à ce qui le dépasse. Sous cette condition, le langage produit ce que Socrate attend de lui : un dévoilement des lieux immanents aux êtres et à leurs actes à travers une double reconnaissance, de la pertinence du raisonnement qui donne un sens aux choses, autant que de la force persuasive du *logos* qui révèle leur réalité *hic & nunc* en la faisant correspondre à un modèle exemplaire choisi chez les Anciens³¹.

31 Cette prééminence de la parole sur la vue n'exclut pas l'intérêt pour le visible mais oriente le mode de réceptivité en ajoutant les « contreforts » des exemples ou des *topoi*. « Il y a aussi chez Homère des arbres, dont la description est plus plaisante à l'oreille que l'image réelle de la vue » ; c'est le type d'adage que l'on retrouve jusque chez Julien, assorti, en l'occurrence, de ce rappel de la rencontre entre Ulysse et Nausicaa : « À Délos j'ai pu voir, près de l'autel d'Apollon, / Le fût neuf d'un palmier élané comme toi. » (*Odyssée*, VI, 162-163 ; Julien, *Misopogon*, 21, 351d, éd. et trad. Christian Lacombrade, Paris, Les Belles Lettres Poche, 2003). L'association de l'expérience visuelle la plus immédiate et d'un vers d'Homère est quasi systématique chez Platon et elle le restera dans la tradition de l'Académie. Sur le fonctionnement spécifique du *logos* dans un cadre « naturel » selon deux dialogues platoniciens comparés, voir aussi l'article d'Aikaterini Lefka, « La floraison du *logos* platonicien au sein de la *phusis* : le *Phèdre* et les *Lois* », dans Édouard Delruelle & Vinciane Pirenne-Delforge, *Kèpoi. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, Presses universitaires de Liège, 2001, p. 127-144.

RETOUR SUR LE MYTHE COMME PIERRE D'ACHOPPEMENT

Nous avons vu qu'au cœur du Prologue apparaît subrepticement comme une brèche dans le décor. Socrate joue le trouble-fête à l'égard du mythe, faisant semblant de renverser, comme Typhon dont il récite pourtant le modèle³², le rapport qui maintient le *logos* tributaire de la vérité nécessaire des mythes, tandis que Phèdre, encore sous l'emprise du discours de Lysias, évoque en cours de route un fait mythique et son lieu-dit, en posant la question de la vérité comme un propos consensuel au sujet d'un événement dans une conversation « de salon ». Phèdre et Socrate étaient sortis de la ville non seulement pour que l'un puisse partager avec l'autre son « butin » et pour admirer ensemble la rhétorique pleine d'astuces argumentatives et de trouvailles lexicales de Lysias, mais aussi pour jauger de la pertinence de la démonstration hors de l'impact immédiat de la présence et de la voix de l'orateur. Ils s'en éloignent pour mieux *voir* ce que la parole prononcée a permis de faire dire aux mots au-delà de leur sens habituel, et pour analyser, *à froid* si l'on peut dire, la construction du discours afin d'en faire, si possible, un modèle. Une bonne leçon dans l'art de parler ne doit pas se réduire à l'approche d'un sujet particulier ni se déployer de manière spécifique à l'égard de chaque objet comme s'il s'agissait d'un objet unique ; savoir discourir consiste à maîtriser l'art de l'universel. Cependant, à partir d'une prise volontaire de distance, plus les deux hommes s'éloignent de la ville et plus l'heure du jour avance, plus le dévoilement produit par le discours sur l'amour prononcé par Lysias à l'aube prend sens non au-delà de son sujet mais à partir de la question même qui est traitée, sauf qu'il prend sens à l'envers de la certitude qui paraissait acquise, du moins pour Phèdre à son égard. La réponse de Socrate à la question de Phèdre au sujet du mythe d'Orithye donne le premier signal du renversement qui se prépare. Lu peu après, le discours de Lysias travaille les deux hommes, renforce le désir chez l'un en même temps qu'il produit le rejet chez l'autre, engendre une réplique, puis une seconde réponse en forme de rétractation (la Palinodie), et finit par révéler les effets de la relation faussée entre les mots et la phénoménalité

des choses, relation dont s'était servi le « maître du langage » pour mettre en valeur son éloquence et que la vision/conception « socratique » du *logos* comme expression de l'âme ne peut que contredire. À une distance plus grande que le banc de l'écolier, le langage révèle parfois qu'il peut ne constituer qu'une simple image déformée du vrai ou du réel, surtout si le pouvoir certain des mots n'est pas soumis au crible de la distinction entre ce dont ce pouvoir procède et ce que les mots eux-mêmes sont censés produire avec leur profération. Croire en une vérité du langage seul risque, sinon, de conduire l'homme à perdre le contact avec lui-même.

C'est donc à propos de la vérité du mythe que Platon ouvre une brèche sur le parcours décrit dans le Prologue. Ainsi laisse-t-il poindre, à travers la position à l'égard du mythe, la divergence entre les deux hommes qui descendaient d'Athènes à la recherche d'un coin paisible et plaisant, propice à la lecture d'un texte considéré comme parfaitement conçu et écrit selon les meilleures règles d'un certain genre rhétorique. Si la juxtaposition du récit absent et du discours écrit semble au départ anecdotique, elle s'avère éclairante au moment où l'on comprend ce que la parole de chacun cherche à dissimuler et, peut-être, à suppléer : la mort de la jeune fille, pour l'un, la vie que sous-tend l'amour, pour l'autre. Inversés au sujet de l'âme, les deux *logoi* sont en même temps opposés dans leur rapport au phénoménal : l'un le transforme en « objet » (du plaisir), l'autre en « visage » du divin (lieu d'ostension pour l'âme). Il s'avère d'emblée, lorsque Phèdre se souvient du mythologème d'Orithye, que ce qui est visible n'est pas seulement ce qui s'étale sous les yeux (un pré humide et fleuri, un rocher, un arbre, une source et une rivière), mais aussi ce que peut révéler ce qui se voit. Ici : la trace que l'on cherche pour témoigner d'un récit qui fait de ce que l'on voit le cadre d'un « événement », d'une manifestation phénoménale, mais d'une manifestation de ce qui ne peut en aucun cas apparaître *hic & nunc* visuellement puisqu'il s'agit bien d'une épiphanie, d'une manifestation qui ne provient pas de ce qui est, mais s'y adjoint et (re)compose le cadre existant. L'irruption du divin dans le monde sensible, même située topographiquement et historiquement, n'a lieu ni dans le temps ni dans l'espace, même si la mémoire se nourrit des traces gardées à travers le temps dans un endroit précis. Appuyée par le récit, la vue supplée alors à ce manque en créant d'elle-même une image

signifiante dans le cadre donné, une image de type *iconique* comme un autel garni d'*agalmata*, une image du même ordre que les images des poèmes ou des récits mythologiques.

Ainsi, ce qui est absent ou en retrait détermine la saisie des étants présents. La parole et la mémoire orientent le regard et dévoilent le visible comme ce qui émerge d'un ensemble dont tout ne se manifeste pas visuellement. Si Phèdre et Socrate paraissent avoir tous deux dans l'esprit les détails du mythe évoqué soudainement par Phèdre, puisque les deux personnages sont des Athéniens et qu'ils connaissent par cœur les histoires qui concernent leur ville³³, sur la nature de la trace en revanche, ou sur la

- 33 L'« historiette » d'Orithye et de Borée, populaire à l'époque, associe la fille du roi d'Athènes Erechthée et le vent du Nord, Borée. En compagnie d'une autre jeune fille, Pharmacée, la jeune Orithye descend sur les bords de l'Illisos et se trouve poursuivie par Borée qui veut l'épouser. Vent (et roi par métaphore), Borée est l'allié d'Athènes, lui faisant gagner les batailles navales. Mais Borée peut aussi signifier la Thrace que visaient les tentatives expansionnistes de la cité d'Athènes. Quoiqu'il en soit des différents sens que porterait le récit de la disparition d'Orithye, enlevée, dit-on, par le vent impétueux du Nord, l'historiette était couramment représentée au théâtre (Eschyle, Sophocle), comme dans le décor de la vie, faisant partie non de la « grande mythologie » mais du « folklore » athénien. Pour avoir une idée des représentations courantes du mythe sur des objets, voir par exemple un *stammos* attique noir à figures rouges (daté vers 470), dans la collection d'archéologie des Musées royaux de Bruxelles (A 131), représentant un personnage ailé poursuivant une jeune fille élégante effrayée. Un *stammos* attique de la même époque, décoré avec une représentation encore plus fine et expressive du mouvement précipité de la jeune fille richement parée et d'un homme à sandales ailées, se trouve dans l'exposition permanente du Musée archéologique d'Athènes. Sur les sources et sur l'héritage littéraire antique de cette histoire (mentionnée par Homère, Hésiode, Pindare, Eschyle, Apollonius de Rhodes, Pausanias, Nonnos de Panopolis), voir Roberto Velardi, éd. cit., p. 114-116 (notes) et Luc Brisson, éd. cit., p. 195, n. 32. Ajoutons qu'aussi bien avec cette « historiette » d'Orithye qu'avec l'évocation par Socrate du dieu Pan, divinité du lieu bien qu'habitant dans le flanc rocaillieux de l'Acropole, le dialogue s'inscrit clairement dans la mythologie athénienne. Les autres divinités évoquées comme « présences » tutélaires du lieu, Achéloüs et les Nymphes, précisent le caractère particulier : ce lieu est situé aux confins entre la cité et la campagne, entre le lieu du *logos* et celui de la *phusis*, entre l'espace réservé aux hommes et celui occupé par le mélange des vivants (hommes, animaux, dieux et demi-dieux). Les divinités « présentes » sont celles qui bénéficient ici d'autels

révélation ou le témoignage que le lieu pourrait leur apporter à ce sujet, les deux hommes ne partagent pas le même point de vue. L'un tient le parti exclusif du langage et se demande d'emblée si le récit que les lieux lui rappellent pourrait être « vrai » : vrai en lui-même, vrai dans le lieu-dit (229c4). Obnubilé par la connaissance des représentations mais aveugle à l'égard des évidences, Phèdre est persuadé de trouver des certitudes dans les explications, comme il est certain de connaître son chemin dès lors qu'il tient son objectif sous les yeux. L'autre voit les choses différemment, et surtout décline toute possibilité de connaître le « vrai » à travers ce qui prend sa source ailleurs, ne pouvant nullement se démontrer sauf en s'appuyant sur des conjectures comme le ferait un incrédule (*ἀπιστοίην*)³⁴, ni faire l'objet de l'expérience puisque les hommes ne communiquent pas naturellement avec les dieux, sauf quand ces derniers manifestent à ce dessein leur propre volonté. Nous avons vu que Socrate n'a donc pas de réponse directe à la question de Phèdre concernant la vérité et la topographie du « petit mythe » surgi abruptement dans le dialogue, mais qu'il saisit l'occasion pour effectuer son premier détour et se présenter lui-même à l'occasion d'une apparente digression³⁵.

Jusqu'à l'endroit qui évoque l'histoire d'Orithye et de Borée, les deux hommes avancent, se rappelant régulièrement l'un à l'autre le devoir d'avancer (*πρόαγε*) malgré le dialogue qui occupe leur esprit³⁶. Ce cheminement linéaire dans l'espace comporte une dimension précise, donnée par l'indicateur déictique de la vue. Comme au départ, devant la maison d'Épicrate, la distance est exactement celle qui permet à l'œil de

et d'enseigne spécifiques (statuettes de culte), tandis que les dieux auxquels s'adressent les invocations et les prières de Socrate (Héra, Éros, Pan) relèvent d'un autre statut, non sensible mais noétique, auquel non les gestes rituels mais les paroles seules accèdent.

34 *Phèdre* 229c5.

35 Voir *supra*, chap. III, « L'âme et l'autoportrait de Socrate ».

36 Si au départ c'est Phèdre qui, désireux de relire vite le discours de Lysias, pousse Socrate en avant, vers la sortie d'Athènes (227b8-c1), les rôles s'inversent maintenant et c'est Socrate qui, à deux reprises (229a7-b3), demande à Phèdre d'avancer (*πρόαγε*) tout en examinant les lieux (*σκόπει*) comme si celui-ci, bavardant, avait en quelque sorte perdu de vue le but de la sortie. À dessein, Socrate demande à Phèdre d'avancer tout en *examinant* les lieux...

tenir l'objectif vers lequel se dirigent les deux hommes à la vitesse du pas. Jusqu'à cet endroit, la profondeur du champ ne se mesure qu'à la vue et c'est la vue qui donne les repères et assure la certitude de la démarche³⁷. La spatialisation de la parole suit donc l'étendue de la perception jusqu'à l'évocation du mythe qui change radicalement le régime de perception et remplace l'étendue par les juxtapositions et le contraste, des moyens propres à une représentation. Depuis le lit de l'Ilissos, Phèdre dit voir le « très haut platane » qui oriente son parcours (229a7-8). Il sait donc parfaitement où il va, et déclare même connaître si bien le lieu qu'il peut en vanter à l'avance les mérites (229b1-2). Mais cette certitude fondée sur l'expérience ne persiste que jusqu'au moment où le souvenir du mythe sème le trouble et perturbe le parcours linéaire de la promenade prophylactique. À partir de là, Platon change de procédé : l'étendue cède la place au régime des contrastes et à une démarche qui n'est plus vectorielle, qui ne va plus depuis la proximité immanente vers la profondeur du champ, ou bien du haut vers le bas (puisque les deux hommes sont en train de descendre le cours de l'Ilissos), mais procède désormais de manière horizontale, par distinctions de genres. À partir de là aussi, les indications topographiques se dédoublent comme si la démarche par distinctions avait besoin de s'appuyer sur une analyse de contraires et de ressemblants : un autel de Borée ici (τίς ἐστι βωμὸς ... Βορέου), un autel d'Achéloüs là-bas (Ἀχελώου ἱερὸν)³⁸, à l'endroit où Socrate et Phèdre vont faire halte ; un pré fleuri

37 C'est le grand arbre qui sert de repère au cheminement des deux hommes. Comme dans le *Philèbe* 38c-e, il est donc question d'arbre vu de loin, et de quelque chose, homme ou statue, qui se tient dans la proximité de l'arbre ; mais dans le *Phèdre*, le *topos* de cette vue lointaine, qualifiant la sensation, n'est pas un argument pour l'incertitude de la perception mais une manière de spatialiser la parole et de la mesurer à l'expérience du langage en acte.

38 On remarquera, outre le parallélisme entre deux lieux sacrés qui tiennent en un seul cadre, la subtile indication qui précise à travers la différence entre ces deux lieux la nature exacte de ce cadre : l'un est en effet un lieu de sacrifice et de mémoire (βωμὸς), tandis que l'autre est un lieu de culte à la vie (ἱερὸν), puisqu'il est consacré à une source et aux divinités tutélaires de la source, Achéloüs et les Nymphes, ses filles. Ce dernier sert en outre, selon les statuettes que remarque Socrate (ἀγαλμάτων, 230b8) au culte de la fécondité, comme le gattilier tout proche sert à garder la chasteté (culte d'Artémis) en équilibre avec la fécondité (Déméter). En un seul cadre

ici, au bord de l'Ilissos, où les jeunes filles ont joué et cueilli des fleurs (κοραις παίζειν...), un pré à l'herbe molle et un gattilier en fleurs là-bas, près de la source qui jaillit sous le platane (23ob3-c5), où les deux hommes vont prononcer des discours sur l'amour et sur l'âme ; une manifestation impétueuse comme le vent boréal ici, emportant une victoire et l'âme d'Orithye comme butin, une inspiration soudaine là-bas, comme dictée par les Muses, emportant le discours de Socrate sur les cimes de la vision des lieux où habite la « race des dieux » et où les âmes parfaites sont en procession à travers et au-dessus de l'univers avant de redescendre sur la terre³⁹.

La topographie contient en effet les indications nécessaires pour situer à cet endroit précis l'histoire racontée par le mythe. Phèdre, qui s'était souvenu du mythe et qui l'évoque avec une surenchère de l'expression déictique du lieu (ἐνθ'ένδε)⁴⁰, n'avait pourtant jamais remarqué dans ses fréquentations habituelles de ce lieu la présence de l'autel de Borée, près du passage à gué de l'Ilissos en direction d'Agra et de ses sanctuaires consacrés à Déméter et à Artémis. Un passage à gué sur un chemin qui va vers des sanctuaires et des hauts lieux pour des rites d'initiation – le lieu choisi

donc, la mort et la vie, de même que le désir et la continence, se partagent ainsi le chemin et les agissements de l'âme, dans un sens à l'aller, qui est explicitement une *katabase*, une descente, et dans l'autre sens au retour, lors de la remontée vers Athènes. Serait-ce là une réplique platonicienne à l'image traditionnelle du chemin des âmes ? Serait-ce un indice que l'enjeu est dès le départ la perspective eschatologique d'un texte qui abordera la nature de l'âme ? Il y aurait alors une radicale différence entre les raisons de cette mise en scène, cachées sous les plis d'un décor parfaitement pensé, et la lecture du Prologue comme description d'un *locus amœnus*, lieu bucolique consacré aux plaisirs champêtres et à la contemplation de la nature, lecture selon une clef anachronique, d'élegie romaine ou post-humaniste. Nous y reviendrons.

39 *Phèdre* 246b-249b. C'est la partie visionnaire et mythologique de la palinodie de Socrate, qu'il ne convient pas plus que le mythologème d'Orithye d'interpréter comme l'avait demandé Phèdre au début. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur le parallélisme entre le lieu d'en bas, au bord de l'Ilissos, et le lieu d'en haut, où les âmes parfaites se retrouvent dans la « plaine de la vérité », lieu décrit par Socrate dans sa palinodie.

40 L'expression est répétée par Phèdre trois fois en quelques lignes (229b4, b7 et b9).

pour un autel consacré à Borée n'est certes pas anodin, qu'il fasse mémoire de la bataille navale gagnée par les Athéniens ou du « sacrifice » de la jeune fille du roi. Il n'est pas anodin car il signifie un passage entre deux règnes, celui d'« ici » et celui de « là-bas ». Or, quand Phèdre fait l'éloge de ce lieu dans le style le plus élégant du genre, les attributs qu'il choisit : « grâce » (χαρίεντα), « pureté » (καθαρά), « limpidité » (διαφανή), « parfaite adéquation » (ἐπιτήδεια)⁴¹ conviennent à la description d'un lieu propice aux âmes seules non à des vivants en chair et en os. Croyant décrire ce qu'il voit, il décrit, sans s'en douter, ce qui se trouve de l'autre côté, à savoir le « lieu des âmes » dont plus loin Socrate, dans l'emportement de sa vision inspirée, brossera plus en détail le « tableau ». En réalité, Phèdre ne décrit pas mais crée, comme Lysias, une évidence factice à partir de mots signifiant une visibilité et une actualité générique du vivant, spécifiques au pouvoir seul des mots. Il voile le lieu immanent et les choses, écarte la présence de tout ce qui s'y trouve physiquement au profit de ce qui est sans corps, comme la parole, et qui vient d'ailleurs : le mythe et ses interprétations, les discours d'école, les catégories et les significations, les lois de la Cité et les genres du *logos* – en somme, au profit de ce qui vient avec lui et que lui, Phèdre, projette indifféremment sur tout ce qui l'entoure. Ses interventions ne désignent pas ce qui est, mais réfèrent à lui-même et à son but auquel il associe maintenant Socrate. Ses paroles procèdent ainsi par retour sur elles-mêmes, ne donnant sens qu'à ce qu'elles donnent elles-mêmes à voir, comme si Phèdre était dépourvu de vision. Parler, pour lui, équivaut à ramener toute chose à son principe d'intelligibilité, et le visible lui-même à un principe de réduction qui le dépouille de toute possibilité d'accès à ce qui est propre au sensible lui-même. Parlant, Phèdre ne s'adresse en réalité qu'à lui-même, enfermé qu'il est dans un exercice d'école même quand il pose à Socrate une question anodine en apparence.

En suivant un brin distrait la démarche du Prologue, Phèdre peut en effet nous apparaître comme un fidèle « platonicien » par sa rhétorique élégante, en même temps que par la recherche des formes et des genres, seul accès ouvrant à un « platonicien » la connaissance de ce que doivent

41 Phèdre 229b9-10; je cite les mots tels qu'ils apparaissent dans le texte.

être les choses qui *sont réellement*. Cependant, critique ou simple ironie de la part de Platon, Phèdre est présenté comme un piètre « platonicien ». Dès le début du dialogue, Phèdre est persuadé de connaître ce dont il parle, mais s'avère manquer de précision sur tous les fronts, laissant flotter ses mots hors de la réalité qu'ils désignent, que celle-ci soit immanente ou transcendante à ce qui est dit. De toute évidence, Phèdre n'est pas observateur puisque son regard n'est pas « focalisé », pour ainsi dire, et qu'il ne sait pas distinguer entre ce qui s'étale sous ses pieds, à la portée des yeux, et ce que le visible révèle en tant que manifestation à celui qui sait voir. Comme il n'avait pas remarqué la présence de l'autel de Borée, clair indice topique justifiant la localisation traditionnelle de l'aventure mythique, ainsi ne remarque-t-il pas non plus que les éléments du décor, dans leur configuration même, se révèlent être, à qui sait les reconnaître, des quasi « citations » de *topoi* homériques et qu'ils se présentent par conséquent comme des indices de la nature même du lieu⁴². Platon compose donc le Prologue par la superposition de deux registres tenant en un seul et même lieu : l'un irréel, correspondant à l'âme encore jeune et tâtonnante de Phèdre, l'autre réel mais en même temps réalisé à partir

42 Source-rocher-herbe-fleurs-arbre : c'est le *topos* de la rencontre amoureuse selon la description homérique du lieu où Ulysse rencontre Calypso (*Odyssée*, V, 60-74), et c'est aussi le *topos* poétique et eschatologique par excellence, celui du lieu sacré. Une large partie de la postérité a privilégié la référence « bucolique » dans sa lecture du dialogue en raison du thème de l'amour abordé dans les discours de Lysias et de Socrate, et a escamoté la dimension eschatologique, référant au *topos* du « lieu sacré », lieu d'initiation et de rituel sacrificiel, dimension qui apparaît pourtant comme au moins aussi évidente dans le prologue du *Phèdre*. En effet, au début de l'*Iliade* (II, 305-310) Ulysse rappelle le « terrible » présage de la durée de la guerre, présage qui a lieu auprès d'une source et des autels (περὶ κρήνην ἱεροῦς κατὰ βωμοῦς) au pied d'un beau platane où coulait une eau claire (καλῆ ὑπὸ πλατανίστῳ, ὄθεν ῥέειν ἄγλαον ὕδωρ). Outre le parallélisme typologique entre le présage raconté par Ulysse et le mythe de l'enlèvement de la jeune Orithye par Borée (des sacrifices de jeunes vivants dans les deux cas, avec une iconographie symbolique de l'âme), c'est le rappel précis des indications topiques qui frappe (source et eau courante, platane, autels), comme si Platon avait laissé à Socrate le soin de « citer » Homère, sans le nommer, afin d'indiquer ainsi la nature du lieu et de présager en même temps de la nature du thème abordé dans le dialogue.

de poèmes, d'épopées et de mythes, lieu propre à l'âme accomplie d'un Socrate *psychagogue*, un Socrate qui construit en réalité ce lieu indicatif de *topoi* et de structures mythiques, un Socrate démiurge en quelque sorte, puisque dans le Dialogue c'est par lui que les rives de l'Ilissos nous sont données à voir.

Ironique, Socrate commence ainsi, dès le début, à donner une série de « leçons » de précision à Phèdre, des leçons sur le récit, la vue et la reconnaissance censées détacher l'amateur de rhétorique de tout « platonisme » scolaire, facile à imiter. Pour ce faire, Socrate commence par s'appeler lui-même *a-topos* (ἄτοπος, 229c6), *litt.* sans lieu⁴³, tel que Phèdre l'appelle aussi. Il reprend ensuite l'historiette évoquée par celui-ci en lui donnant pour commencer une genèse vraisemblable, fondée sur la configuration géologique du lieu et sur des circonstances imaginaires – en somme, sur des arguments de bon sens fondés sur l'ambiguïté fallacieuse des apparences, sorte de raisonnement que lui-même appelle « docte » (σοφίζομενος, 229c7). Mais, aussitôt après, Socrate se reprend et parle cette fois-ci en nom propre : ἐγὼ δέ, ὦ Φαῖδρε... (229d1). Le tissage serré des paroles du prologue réalise ainsi une toile de fond réunissant la nature et les figures qui feront l'objet du Dialogue. Dans tout ce qui se voit se joue en effet un drame, celui d'un *enlèvement*, figure de la récupération par le langage de la nature des choses immanentes. Ce drame, à la fois érotique et guerrier, se joue depuis toujours. Homère en témoigne puisque tout semble s'y trouver déjà. N'échappe à ce destin que celui pour qui la parole prend sens précisément à partir de cet *enlèvement* ; n'échappe donc que celui qui se met lui-même à la place de l'agent.

À la question que Phèdre, d'un ton complaisant, pose à Socrate : « es-tu persuadé que ce mythogème est vrai (ὦ Σώκρατες, σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθει ἀληθὲς εἶναι) ? » (229c5), nous avons vu que Socrate répond de manière biaisée. Mais il tente en même temps de corriger le défaut de Phèdre en lui donnant une leçon sur l'interprétation, puis,

43 Sur ce point, à savoir les significations que revêt le terme *atopos* pris ici dans le sens de lieu/non-lieu, et non dans le sens habituel (bizarre, extravagant) dans lequel Platon l'utilise le plus souvent, voir Mauro Bonazzi, éd. cit., p. 13-15, n. 19. Voir aussi *supra*, chap. III, le sens que prend le terme *atopos* à l'égard de la position de Socrate.

conjointement, une leçon sur le regard qu'il faut porter sur les choses. Or ces deux leçons visent et définissent le principe de « vérité ». Pour Socrate, la question sur la « vérité » des mythes est une question d'« incrédule » qui cherche des explications à tout. On se satisfait si dans la configuration d'un lieu on décèle des indices concordants et on conclut sur l'endroit précis et sur le déroulement exact des « faits » : même commis par des êtres divins, le crime n'est pas parfait dès lors qu'il laisse des « traces » dans la nature. Interpréter des mythes, en revanche, ne relève pas du même procédé herméneutique. S'il s'agit de « persuasion », le mythe reste une affaire de sophistes qui projettent des images fantastiques, relevant du mélange des genres, et les interprètent de manière « réaliste » ou « positive », se montrant ainsi capables de tout expliquer par des arguments et des développements logiques⁴⁴. Cette approche pourrait convenir à des « fils de la terre », comme Platon appelle dans le *Sophiste* les philosophes atomistes en les opposant aux éléates ; mais elle ne convient pas à ceux qui savent reconnaître dans les mythes les lieux et la voix d'un Homère ou d'un autre poète, c'est-à-dire une manifestation de ce qui prend sa source ailleurs, comme une révélation ou une parole inspirée, et qui a donc un tout autre but. Socrate laisse de côté par conséquent les explications « rationalistes » des sophistes, ayant une certaine grâce (*kharis*) bien qu'elles proviennent de savants dépourvus de *pistis*⁴⁵, et parle maintenant en son nom. Il est rare que Socrate se livre à des considérations sur le monde des dieux et des êtres divins relevant des mythes, sans citer des « autorités ». Mais ici Socrate parle d'une certaine expérience dont il faut bien distinguer le genre spécifique, en faisant sortir Phèdre du mélange des genres dans lequel il est plongé, ayant pris pour « autorités » Lysias et l'opinion de la cité qui, aux yeux de Socrate, ne sont justement pas les guides qui conviennent à l'apprentissage auquel Socrate voudrait que Phèdre aspire et s'applique désormais.

44 Une argumentation semblable, mais plus développée, se trouve dans *Euthyphron*, 6a5-c8, au sujet des mythes racontant guerres et déboires des dieux. C'est Socrate qui demande à Euthyphron s'il y croit vraiment ; puis Socrate déconstruit les mythes à la manière dont il déjoue l'interprétation des figures mythologiques dans le Prologue du *Phèdre*. Voir *supra*, chap. III.

45 *Phèdre* 229c6-d3.

À la question de la « vérité » Socrate répond donc par des arguments censés persuader son auditoire de la véracité des choses les plus invraisemblables, tel l'enlèvement d'une jeune fille par le vent. Il répond donc en invoquant des causes apparentes à ce qui ne peut pas s'être manifesté visuellement puisque dans un mythe il ne s'agit pas d'existants à proprement parler, mais de figures, d'images et d'actes ou de relations à propension révélatrice de ce qui englobe l'être sans s'y réduire. Socrate commet lui-même l'erreur de Phèdre en mimant ce que celui-ci semblait vouloir s'entendre dire. Puis, il change de sujet. Parlant en son nom, il passe de l'explication à l'interprétation, mais il choisit son objet ainsi que la toile de fond sur laquelle il projette à la fois son interprétation et les arguments de son refus de tout expliquer en matière mythologique. L'enchaînement n'est pour une fois pas serré et Socrate prend le temps de nommer explicitement les choses pour que Phèdre comprenne bien la leçon, alors que Socrate ne parle plus du mythogème d'Orithye et de Borée, point de départ précis de la demande de son compagnon. La question de la vérité incite désormais Socrate à aller de l'avant en prenant la vérité à son compte. Ce faisant, il insiste alors sur le rôle de la « croyance » (*pistis*). Le manque de *pistis* est en effet une seconde fois mentionné (229e2), toujours à propos de la méthode d'interprétation des sophistes, mais il est évoqué maintenant au sujet de ces créatures monstrueuses, Hippocentaures, Chimère, Gorgones et Pégases, de ces figures hétérogènes à l'égard desquelles il faut faire l'effort pénible de « redresser l'image » (*εἶδος ἐπανορθοῦσθαι*), afin de ramener l'apparente excentricité de ces représentations épiques à la vraisemblance (*εἰκός*) avec laquelle travaille la pensée au sujet du divin. Or cette occupation, fatigante car relevant d'une sagesse grossière (*ἀγροίκῳ τινὶ σοφίᾳ*), semblable à la science et aux difficultés de ceux qui labourent plutôt la terre que l'esprit, ne convient pas à celui qui cherche au contraire son bonheur, et au fond sa vérité (entendons : la réalité de son âme ou l'accès aux moyens propres de la pensée), dans le loisir consacré à l'étude (*σχολή*)⁴⁶.

46 J'y vois non une critique de la mythologie à travers ses représentations ou projections monstrueuses, mais plutôt l'opposition frontale de deux conceptions du travail noétique au sujet du divin : la transcendance

Si je reviens à ce passage, déjà largement commenté, et si je le glose ainsi au lieu de le citer en entier (229c6-e3), c'est pour mieux faire ressortir cette fois-ci deux autres aspects. Socrate insiste sur le côté figuratif des êtres monstrueux dont il cite les noms. Pour la plupart il les cite d'ailleurs au pluriel, comme pour montrer à travers le multiple qu'il ne se réfère pas aux « créatures » elles-mêmes (qui sont uniques), ni à leurs aventures respectives, mais aux représentations mentales du divin, ainsi qu'aux nombreuses figurations de ces monstres hétérogènes et du monde divin présents sur la poterie et sur les armes, dans les différents décors des bâtiments publics et des maisons, ainsi que dans les discours des sophistes qui en font usage pour illustrer les mélanges des genres ou donner des exemples d'actes opposés à la nature. Savoir « lire » cette *iconographie* du divin et pratiquer ainsi l'art de l'interprétation est une tâche pénible, et qui plus est, d'un gain mineur pour l'intellect⁴⁷. Ce genre de savoir herméneutique n'a d'effet que sur ceux qui, entourés à satiété de ces représentations, ne les voient guère, comme d'ailleurs ils n'écoutent pas plus les récits mythiques réitérés aux fêtes annuelles, mais s'étonnent et admirent les « savants » qui leur fournissent à l'occasion des explications astucieuses, raisonnables, objectives et raccordables à leur vie. En somme, c'est une occupation pour ceux qui cherchent des « propos de table ». Or Socrate ne peut que s'opposer à ce type de rapport aux mythes et à leurs

transposée comme altérité à travers des schémas épiques ou l'immanence du divin assumée comme manifestation de l'âme dans le tout du monde et de l'humain. Socrate oppose à l'interprétation des figures mythologiques la science réflexive à laquelle l'engage l'injonction delphique ; mais, aussitôt, Socrate fait en contrepoint l'éloge du lieu et assoit la citation du mythe dans le cadre naturel qui servira au dialogue sur l'amour et à son discours inspiré sur la nature et la destinée des âmes. Nous avons vu dans le chapitre précédent que cette complémentarité du *logos* platonicien est réduite à une vision unilatérale de la mythologie, une vision « théologique » dans l'interprétation de Proclus qui cite ce passage précis du *Phèdre* (*Théologie platonicienne*, Livre I, fin du chap. 4).

47 Plus loin, dans l'énumération des œuvres rhétoriques, Socrate va rappeler des chapitres d'un traité de Protagoras, dont celui qu'il appelle « le style imagé (εἰκονολογία) » (267c1), avec un terme proche de celui utilisé ici pour désigner les représentations mythologiques citées par Socrate dans sa réfutation de l'interprétation des mythes par les sophistes.

représentations qui l'écartent de la connaissance de l'âme et de lui-même, connaissance qu'il tire, lui, des récits et des images des poètes anciens qu'il récite et dont il se nourrit.

C'est donc le premier « détour » que fait Socrate dans ce dialogue riche en détours longs comme un bras du Nil, tels les mythes dits « égyptiens⁴⁸ », ou courts comme une image, tel l'attelage ailé qui répond au besoin d'un « récit court⁴⁹ ». Cet exposé, relativement étendu dans le Prologue et passablement critique, met en scène d'une part l'explication positive, par un lien de type causal, des faits probables déroulés dans un lieu incertain, et de l'autre l'interprétation de l'*interprétation* comme *redressement* des figures symboliquement hétérogènes, à qui les amoureux des symboles cherchent à donner un ordre interne, propre à leur assemblage de natures ou de genres distincts⁵⁰. Ce « détour » ne vise cependant pas directement le mythe lui-même car, de toute évidence,

306

- 48 La comparaison du détour avec un « long bras du Nil » est une allusion au passage 257d9-10 (ἀπὸ τοῦ μακροῦ ἀγκῶνος τοῦ κατὰ Νεῖλον). Mais ce passage, censé expliquer l'expression γλυκὺς ἀγκῶν (« doux détour ») dans la réplique de Socrate à Phèdre au sujet du discours des politiciens, est considéré par la plupart des éditeurs comme une interpolation (Robin, p. 56-57, n. 3; Velardi, p. 228, n. 188; Bonazzi, p. 149, n. 192). Je rapproche cette comparaison, malgré l'incertitude qui pèse sur son authenticité, d'une réplique de Phèdre qui ironise sur la facilité de Socrate à produire des « histoires égyptiennes » (Αἰγυπτίους ... λόγους ποιεῖς, 275b4-5), après que celui-ci ait raconté le mythe de l'invention de l'écriture par le « vieux dieu » Theuth dont l'emblème est l'ibis (274c4-275b3). Mais il y a aussi d'autres allusions platoniciennes à la nécessité d'un long détour ou d'un long circuit (μακρὰ ἢ περίοδος) dans un discours rhétorique ou philosophique: *Phèdre* 274a2-3; *Politique* 283b; *République* 504b.
- 49 *Phèdre* 246a4-5. Avant de présenter la vision de l'attelage ailé pour dire « comment est l'âme (οἶον μὲν ἐστί) », Socrate oppose les mythes qui révèlent « tout de l'ensemble et qui sont des divins et longs récits (πάντη πάντως θείας εἶναι καὶ μακρᾶς διηγήσεως) », à image vraisemblable (ἔοικεν) qui est un « récit court (ἐλάττονος) ». J'y reviendrai.
- 50 Pour une autre présentation de la critique de l'interprétation formulée par Platon au début du *Phèdre*, dans une optique différente de la nôtre puisque inscrite dans la perspective plus large d'une démarche diachronique de la critique philosophique de l'interprétation, et d'une critique de la métaphysique dans la foulée, de Platon à Gadamer, Ricœur et Derrida, voir Yvan Elissalde, *Critique de l'interprétation*, Paris, Vrin, 2000 (« Platon contre les herméneutes », p. 40-111, et sur le *Phèdre* en part. p. 50-57).

Socrate n'évoque pas des récits mais uniquement des conjectures et des représentations. Dépenser son temps et mettre à contribution son art de la parole pour chercher des raisons à des représentations, n'est guère une occupation digne d'un philosophe, car ces figures ne recourent pas des êtres et n'apportent rien ni à la compréhension des mythes eux-mêmes ni à l'homme qui se cherche lui-même. Pour ce dernier, dévider le fil d'un récit serait le seul acte qui vaille la peine, car le récit, pour Socrate, signifie une certaine mise en condition que le mythe actualise quand on l'écoute, et qui est censé structurer l'âme et en dispenser un savoir précis.

Balayant d'un revers de main les explications causales et les représentations, donnant congé à l'iconographie mythologique qui parsème les discours et les décors mondains, Socrate procède ensuite à un « autoportrait » intellectuel. Il déclare ce qu'il cherche, comment et dans quel but ; décline ses compétences, ses options et ses habitudes ; affirme la nature divine et unique de son destin ; se compare à un vivant simple et paisible, en se distinguant de Typhon, la bête polytropicque et incontrôlable comme le vent violent qui renverse l'ordre du monde ; puis, afin que le contraste produit par ses paroles puisse jouer ici son rôle de moyen privilégié d'expression sans que tout ne soit remis d'emblée en question, il finit brusquement sa dissertation, en remettant ainsi Phèdre sur le droit chemin sur lequel les deux hommes étaient partis⁵¹.

51 *Phèdre* 229e4-230a8. Tout ce passage, qui aboutit au lieu visé par Phèdre sous le grand platane, décline dans l'ordre : (i) le thème de la « connaissance de soi », le précepte delphique, (ii) la remise, au sujet des mythes, de la persuasion aux significations traditionnelles (πειθόμενος δὲ τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν), dont il n'y a pas lieu de chercher des explications rationnelles mais de suivre l'enseignement pratique ou rituel, et (iii) l'autoportrait même de Socrate en vivant de nature simple (non composée), aimable et dépourvu d'orgueil, bien qu'il sache qu'il participe en quelque sorte d'une destinée divine (ἡμερώτερόν τε καὶ ἀπλούστερον ζῶν, θείας τινός καὶ ἀτύφου μοίρας φύσει μετέχον). Platon brosse ainsi les principaux traits d'un « portrait » philosophique de Socrate au moment même où les deux hommes aboutissent à l'endroit qu'ils cherchaient, comme si le voyage initiatique devait nécessairement conduire Phèdre à remplacer son admiration pour Lysias par celle pour Socrate, avant que ce dernier ne procède à l'initiation proprement dite de Phèdre à la philosophie de Platon. Voir *supra*, chap. III, § « L'âme et l'autoportrait de Socrate ».

Arrivé à l'endroit qu'il cherchait, Phèdre reçoit donc, au lieu d'une réponse concernant une histoire de rapt de jeune fille, le « portrait » de celui qu'il a en face et qui, l'ayant conduit sous le platane, allait l'emmener encore ailleurs, à travers les arcanes d'une science qui porte sur l'âme et relève en même temps de la puissance et de l'expression de celle-ci. Car Socrate n'a pas encore fini sa leçon : il doit apprendre à Phèdre à *voir* l'endroit où il se trouve avant de le laisser au plaisir de faire sa lecture du texte de Lysias. Après avoir donné congé aux créatures hétérogènes et aux fantasmes des représentations, en laissant entendre que les explications causales des mythes ne présentent aucun intérêt puisqu'elles ne permettent ni de saisir la nature des choses ni de connaître les principes des êtres et des actes dont il est question, Socrate doit maintenant donner aussi une explication et attribuer une signification à l'aspect des choses immanentes en apprenant à Phèdre comment il faut regarder tout ce que lui montre ce qui l'entoure. En prenant maintenant la maîtrise sur son compagnon, Socrate doit, en d'autres termes, commencer par apprendre à Phèdre que le regard n'est pas seulement un instrument de perception, une faculté passive, mais qu'à partir de la saisie distinctive qui lui est propre il agit lui-même en vue du jugement et de l'intellection, et qu'il arrive donc à servir aussi à l'interprétation. Pour ce faire, et en réponse à l'éloge formulé par Phèdre au sujet du lieu plaisant où Borée est censé avoir enlevé Orithye, Socrate va donc devoir prononcer à son tour un éloge. Construit exclusivement à partir des données sensibles, ce dernier éloge sera consacré à la beauté du lieu où se trouve la source, l'autel d'Achéloüs, le grand arbre et le gattilier en fleur, lieu où Socrate procédera lui aussi à un enlèvement, celui de Phèdre, en en faisant un ami de la sagesse après l'avoir guéri de sa fascination aveuglante et mortifère pour les paroles « brillantes » de Lysias le rhéteur. Or, à la différence de l'évocation abstraite qu'avait brossée Phèdre dans son éloge composé de mots équivoques, désignant des qualités sans référent phénoménal unique et singulier (229b8-9), la description donnée par Socrate est une image cartographique précise réalisée en deux dimensions (230b2-c6), chacune mesurant avec exactitude un genre de particularités propres au lieu tel que Socrate le perçoit et arrive à le rendre apparent aussi aux yeux du lecteur.

L'une de ces dimensions prend l'expérience visuelle comme étalon : c'est la trame du dessin, du contour que présentent les choses (comme la forme carrée du platane) et du contraste sur lequel une peinture en clair-obscur joue comme le langage qui, ne pouvant jamais tout dire de ce que l'œil enregistre, supplée aux carences du *logos* par des images qui présentent l'ensemble à partir de distinctions et de relations concomitantes d'ombre et de lumière, comme un jeu entre les allusions et les formulations explicites. L'autre dimension naît de la confrontation, selon un ordre précis, de toutes les facultés de perception avec les manifestations de la nature (l'odorat est *celui* des fleurs du gattilier, le toucher, *celui* de l'onde fraîche de la source ou de la rivière, l'ouïe, *celle* de la stridulation des cigales, etc.), manifestations par lesquelles l'ordre naturel cache ses lois puisque la nature ne se montre jamais en elle-même mais toujours à partir de ce qu'elle engendre : la présence spécifiquement perceptible de chaque vivant singulier. Ces deux dimensions, l'une propre à l'« objet », l'autre donnée par le « sujet » qui exerce ses facultés (perception, représentation, intellection) sont complémentaires et portent dans leur rapport étroit les significations de l'ensemble des éléments et des êtres présents.

Il s'ensuit que le lieu décrit par Socrate est ainsi non seulement *situé* et *caractérisé*, mais que la parole arrive aussi à le surprendre en tant que vivant, et donc à le croquer *en mouvement*, sur le vif. Ce mouvement n'est pas principalement cinétique : le lieu vit et respire comme un grand corps animé, et le mouvement qu'arrive à rendre l'évocation topographique et sensitive de Socrate est évidemment celui de l'âme qui meut tout en animant à la fois chacun des vivants et l'ensemble. À la différence des figures et des représentations qui sont dans le vraisemblable à l'égard du vrai (πρὸ τῶν ἀληθῶν τὰ εἰκότα εἶδον), comme dans le discours des sophistes et des rhéteurs⁵², la parole, pour Socrate, saisit la présence effective dans son acte immanent : elle fait sentir l'odeur des fleurs, fait entendre, toucher et voir l'eau qui traverse le pré avec son frémissement et ses reflets, donne à respirer l'air qui est frais et parfumé, fait écouter le bruissement de vitalité qui bat son plein au cœur de l'été. À son dire, même les pieds

52 Voir plus loin les propos de Socrate sur l'usage des formes de style indirect dans les discours d'Événu de Paros, de Tisias, de Gorgias... (267a-b).

de Socrate sont à leur aise sur le tapis vert, autant que sa tête posée sur la pente douce couverte d'herbe succulente, arrosée par la source. Mais dans cette effectivité de la présence que recouvre chaque élément, et en particulier dans cette surenchère évidente de la vitalité, se cache, comme dans les mythes, la trame symbolique qui recèle l'objet de la description-éloge de ce lieu précis. Seuls les indices sont là – l'autel d'Achéloüs avec ses statuettes, l'apex de l'été indiqué par la floraison de l'arbuste et par le chant des cigales⁵³ –, mais ces indices suffisent pour que l'on reconnaisse le lieu où, selon la tradition, les âmes peuvent descendre ou monter en quittant le monde à ce moment précis de l'année.

Socrate énumère toutes les données sensibles. Ce qu'il indique peut conduire à une lecture symbolique et mythologique du lieu, et, au fond, à une *reconnaissance* de celui-ci, bien qu'il ne s'agisse, littéralement parlant, que d'une présentation stricte et précise de l'immanence phénoménale⁵⁴. Or, autant les traces symboliques sont « pauvres » visuellement, autant la donation phénoménale est « parlante » et ne peut qu'être « saturée »,

53 Dans son milieu naturel, méditerranéen, le gattilier (*agnus castus*) fleurit au plus tard à la mi-juillet. Quant aux cigales, elles commencent à chanter au moment précis du solstice de l'été, autour du 21 juin. Platon offre aussi une autre indication saisonnière qui place clairement la scène du Phèdre en juillet : l'allusion aux « jardinets d'Adonis » (276b-d), coutume liée à des fêtes nocturnes populaires à Athènes qui avaient lieu au moment de l'apparition de l'étoile Sirius (de la constellation du Chien) vers la fin juillet, lorsque la Terre et le Soleil se trouvent dans la plus grande proximité. Voir Marcel Détiéne, *Jardin d'Adonis. La mythologie des aromates*, Paris, Gallimard, 1972 (rééd. 1989).

54 Les quasi citations homériques dissimulées sous tous les éléments qui composent ce « décor » jouent un double rôle : elles signalent la dimension symbolique du lieu, mais elles font aussi office d'anamnèse et de définition de la lecture toujours biaisée de la perception des manifestations sensibles. Socrate *voit* le lieu parce qu'il connaît sa « bible » ; il le voit dans la mesure où il le *reconnaît*. Si pour lui l'évocation du lieu tient de l'éloge et de la description, donc des exercices de la rhétorique conséquents à la reconnaissance d'un *topos*, pour Platon en revanche, qui met en scène le lieu et les acteurs, l'allusion homérique est la première étape dans la mise en place du dispositif philosophique de la connaissance. L'appel à l'autorité permet de saisir le phénoménal et l'événement non dans la caducité de la *phusis*, mais selon l'ordre dévoilé par les mythes. Nous reviendrons sur le détail des allusions homériques et mythologiques dans le chapitre suivant.

pour employer le vocabulaire actuel de la phénoménologie⁵⁵, afin que de ce contraste ressorte la possibilité de saisir au sein même de l'apparaissant ce caractère imprévisible, inconditionnel et irréductible de la phénoménalité qui ne s'identifie pas à la seule réception sensible de la vie et de la mort, et qui empêche de réduire l'être à l'existant ci-présent. Toujours, ce qui se donne montre plus que ce qui est donné et saisi. L'âme qui meut l'ensemble ne se réduit pas à la vie et à la mort des entités de celui-ci, puisqu'elle ne s'identifie pas à la *phusis* et qu'elle n'est pas non plus réductible à l'*ousia* du mouvement par lequel elle se montre. C'est ainsi que doit procéder un bon discours, adapté à ce lieu censé servir de cadre pour que l'âme puisse se montrer en débordant et en se laissant saisir au même moment par le *logos*, son expression. La leçon *du regard* répond ainsi, par-dessus l'autoportrait de Socrate, à la question de la « vérité » du mythe et à la mise en discussion des arguments nécessaires pour assurer la pertinence de l'interprétation et donner une légitimité à la présence qui se fait jour *hic & nunc*.

Cependant, cette description du lieu n'est pas sans rapport avec le *portrait* d'un Socrate « vivant paisible et de nature simple » (voire unifiée), ayant toutefois quelque chose de « divin » tenant à son destin. Est-ce cette « divinité » (θείας) qui, pour certains, rend Socrate semblable à ce fils de Gaia ou d'Héra, l'orgueilleux et tempétueux Typhon vaincu par Zeus⁵⁶ ? Ou bien l'allusion à Typhon est-elle une manière par laquelle

55 J'emprunte à Jean-Luc Marion ce vocabulaire de l'expérience phénoménologique, phénomène pauvre/phénomène saturé, ainsi que les catégories de « visible » et de « révélé ». Voir en particulier : Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991 [Paris, PUF, 2013] ; *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001 ; *Le Visible et le Révélé*, Paris, Cerf, 2005.

56 Sur Typhon et plus largement sur toutes les figures mythologiques évoquées dans ce passage, voir Roberto Velardi (*op. cit.*, n. 42, p. 120-121), et sur les significations de l'évocation de Typhon par Socrate, la longue étude de Samuel Oliveira, « Τυφῶν and ἄτυφος μοῖρα ... », in Mário Jorge de Carvalho, António de Castro Caeiro, Hélder Telo (dir.), *In the Mirror of the Phaedrus*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2013, p. 23-61. Remarquons aussi, fine touche de la subtilité platonicienne, que tout de suite après avoir évoqué Typhon, à la suite des autres monstres auxquels celui-ci est associé (Chimère, Gorgone), Socrate invoque le nom d'Héra, l'une des deux mères supposées de Typhon (elle l'aurait conçu toute seule pour se venger de Zeus

Socrate se présente lui-même comme une possible réplique de Borée par son emportement à l'égard des jeunes gens dont l'âme, pas encore entièrement consciente de sa descente et son incorporation, n'a pas acquis la maîtrise des passions et ne peut du coup s'élever à la connaissance que chacune doit avoir d'elle-même ? Si on substitue les traits du lieu à celui de l'homme, les deux dimensions de la description socratique du *topos* sous le grand arbre, ajoutées à l'autoportrait de Socrate qui précède l'éloge ekphrastique, semblent éclairer l'enchaînement des deux prises de parole visant le lieu (celles-ci seraient-elles d'ailleurs annonciatrices des deux premiers discours du *Phèdre* ?) et semblent, en outre, rendre évident ce qui était resté ambigu dans l'antithèse avec Typhon. Comme il est difficile de s'imaginer qu'il y a des mots en trop dans les Dialogues de Platon, il faut tout prendre en compte, y compris les articulations implicites et les juxtapositions qui paraissent fortuites. Le « vivant » Socrate n'a rien à apprendre du lieu et des arbres, comme il l'affirme avec condescendance ironie à Phèdre qui ne comprend toujours pas⁵⁷, car le lieu même et les arbres que Socrate saisit sont en réalité *en lui*, « au bout » de ses facultés sensibles et à la portée de ses connaissances, à la mesure exacte dont lui-même participe du grand vivant cosmique. Socrate veut garder l'ordre, non le renverser, et voudrait même en être le gardien, s'il le fallait⁵⁸. Or

qui avait conçu ainsi Athéna). C'est en invoquant Héra que Socrate exprime sa stupeur devant la beauté du lieu ombragé, sous le platane, que les deux hommes venaient tout juste d'atteindre. Rappelons aussi que Typhon est l'un des monstres qui figurait sur le fronton du Hécatompédon (viesiècle av. J.-C.), le temple archaïque qui a précédé le Parthénon sur l'Acropole. Le monstre à trois bustes anthropomorphes (avec les attributs de la terre, de l'eau et de l'air) et une seule queue de serpent gigantesque, actuellement conservé dans le Musée de l'Acropole, est interprété comme l'une des figurations de Typhon, l'adversaire de Zeus. Les figures mythologiques évoquées ici par Socrate appartiennent toutes à l'époque des combats pour le pouvoir entre les deux dernières générations des dieux. Nous n'avons cependant aucune trace de l'état de conservation des sculptures du Hécatompédon et de la mémoire que les Athéniens pouvaient en avoir gardé du temps de Platon.

57 *Phèdre* 230d4, cité et commenté *supra*.

58 On peut y déceler un écho de la religiosité de Socrate dont parle Xénophon, d'un certain conformisme prôné par Socrate à l'égard des cultes traditionnels ou du moins d'un certain respect de la tradition. Pour une

de cet ordre – s'agit-il de l'harmonie cosmique, garante du *continuum* du vivant ? –, il n'y a pas de réplique ou de double. Du monde il n'y a pas d'altérité, si ce n'est l'*un, dieu* ou le *non-être*. Sa connaissance ne peut par conséquent avoir lieu autrement que par révélation, et elle suppose donc une préparation, voire une initiation. Seules les relations avec les hommes de la ville, desquels Socrate affirme avoir toujours « quelque chose à apprendre », donnent lieu à un échange et permettent de bâtir une connaissance dialectique. En revanche, la connaissance de l'animé comme principe ultime de l'apparaissant, du phénoménal dans sa totalité au-delà de l'être et de la *phusis*, ne peut que passer nécessairement par d'autres voies. Il faut saisir l'âme en soi-même, en étant soi-même l'agent qui se remémore et actualise ainsi sans cesse les données qui y sont inscrites. Se connaître soi-même, comme l'indique le mot delphique (τὸ Δελφικὸν γράμμα, 229e5-6), ne se réduit donc pas à saisir l'identité de « Socrate » en lui-même, le seul « vrai », *Ἀυτοσωκράτης*, comme dira Plotin⁵⁹, mais comprend aussi tout ce à quoi Socrate a trait et donne acte, en nommant, en décrivant et en en faisant l'éloge, et même ce à quoi il rend aussi justice, quand il le peut. Ou, plus exactement, Socrate en lui-même ne se réduit pas à son identité, mais comprend aussi ce que Socrate choisit et fait être par la connaissance qu'il a et par l'expression qu'il donne de ce qui se révèle et de ce qui se manifeste à lui : le jeune homme qu'il croise dans la rue, la rivière qu'il descend, l'arbre qui le réjouit de son ombre, la voix du *daimôn* qu'il entend parfois.

Si l'ensemble du Dialogue présente la construction et la déconstruction de ce fragile échafaudage de la vision et du *logos* révélateur qui sert à définir le jeu entre connaissance directe et connaissance indirecte propre à l'« objet » particulier de ce texte, l'âme en l'occurrence, le Prologue

présentation de ce trait socratique, notamment du rapport entre sa piété, la pratique du dialogue philosophique et le rejet par principe des traités « sur la nature » et sur les causes, rejet qui pourrait s'apparenter au refus d'interpréter les mythes et les créatures mythologiques, voir Tomás Calvo-Martínez, « La religiosité de Socrate chez Xénophon », dans Michel Nancy & Alonso Tordesillas (dir.), *Xénophon et Socrate*, Paris, Vrin, 2008, p. 49-64.

59 *Ennéade* V, VII, 1, 3 (Traité 18).

est non seulement ce qui prépare le lecteur à lever les yeux pour se rendre *spectateur* de la pièce à partir de la lettre du texte, mais aussi celui qui donne la clef pour comprendre la nécessité d'une telle structure et son enjeu pour la philosophie. Platon construira ensuite deux autres échafaudages sur ce même modèle, bien que plus sobres pour les moyens scénographiques : dans le *Sophiste*, pour définir les genres de l'être, et dans le *Théétète* pour définir la pensée. Dans les deux, comme dans le *Phèdre*, le langage sert de plan *katoptrique* et fait image, mais à chaque fois différemment. Ici, dans le *Phèdre*, l'âme, dont l'*ousia* est définie comme mouvement, se présente à l'œuvre, dans sa puissance agissante et cognitive à la fois. Elle se montre elle-même à travers les *images iconiques* du grand vivant et du vivant singulier qui en a la connaissance, en l'occurrence la description d'un lieu particulier et l'autoportrait qu'esquisse Socrate dans son rapport à ce lieu, et, simultanément, à travers des *effets de visibilité* scénique : expressions du désir qui se dévoile par des gestes, des postures et des actions. Phèdre, étourdi d'enthousiasme, quitte la ville sans trop y réfléchir et « brille » de plaisir en lisant le discours de Lysias (234d1-6). À son tour, Socrate se voile d'abord la tête pour parler, puis emporté par l'enthousiasme que lui insuffle la nature divine du lieu, tient un discours inspiré et se laisse emporter hors de lui par des visions, après avoir été arrêté dans son désir de quitter la scène par la voix du *daimôn*⁶⁰. Mais l'*ousia* automotrice de l'âme⁶¹ interdit à celle-ci de s'identifier à l'une ou l'autre de ces images ou de se révéler en entier exclusivement à travers l'un ou l'autre de ces effets scéniques et cinétiques. L'âme ne peut se réduire à une définition unique

60 Tout le second discours de Socrate est traversé d'enthousiasme (243a3-257b6). La Palinodie contient en outre un éloge du délire et une typologie des *maniai* (244a3-245c2). La voix du *daimôn* est entendue par Socrate juste avant de prononcer la Palinodie, comme une injonction et comme un signe avant-coureur ; c'est au moment du second *intermezzo* dialogal (241d4-243b8) que la voix du *daimôn* arrête Socrate qui veut traverser l'Illisos, ayant soudainement interrompu son discours prononcé avec la tête voilée.

61 *Phèdre* 245c5-246a2. Le mouvement par soi est le principal argument dans la démonstration (ἀποδείξις) de l'immortalité de l'âme. Dans la Palinodie ce passage précède l'image de l'attelage ailé. Voir *infra* chap. V et VI.

ni ne peut d'ailleurs emprunter l'identité d'un être, d'un lieu propre ou d'une forme figée sous les traits d'un « portrait ».

Principe perpétuellement en acte, l'âme se confond avec le vivant, le mouvant impossible à saisir, comme le visage est impossible à saisir n'étant jamais semblable à lui-même d'un instant à l'autre de ce processus perpétuel que nous appelons « vie ». En revanche, le visage est capable de prendre toutes les expressions et de jouer aussi tous les rôles qui lui incombent, bien qu'il ne puisse jouer tous les rôles que de manière séquentielle et dans un ordre précis – comme le langage d'ailleurs, expression de l'âme dans le « corps propre » du *logos*, ne peut signifier, lui non plus, que dans un seul sens pour dire « vrai », en l'occurrence, pour dire et pour montrer l'âme⁶². De la nature de l'âme il n'est en effet pas possible de saisir ce qu'elle est vraiment (ἀξίως λόγου κατανοῆσαι) sans en référer, selon un ordre précis qui relève du vivant lui-même, à la nature du tout (ἄνευ τῆς τοῦ ὅλου φύσεως)⁶³ – dira Socrate vers la fin du Dialogue. Mais comment remonter

62 *Phèdre* 264c2-5, d2-6; il s'agit de la comparaison du discours à un vivant (πάντα λόγον ὥσπερ ζῶον συνεστάναι), ayant un corps constitué à la manière des vivants (voir *supra* chap. I, note 4, p. 62-63), puis de l'illustration de cette conception du *logos* vivant par opposition avec un texte « flottant », construit de manière circulaire, tel celui connu comme l'« épitaphe de Midas ». Lu dans n'importe quel ordre, celui-ci ne peut rien raconter car il dit toujours la même chose et enferme ainsi la parole comme une tombe enferme le corps du défunt. Le *logos* doit rester vivant pour qu'il puisse constituer l'expression de l'âme, et pour cette raison il doit être à chaque fois unique et respecter un ordre qui fasse sens et soit univoque. On remarquera, par ailleurs, le parallèle discret entre les images « élégiaques » des quatre vers cités de l'épitaphe (l'eau qui coule, les arbres qui verdoient, le tertre et la statuette en bronze) et les éléments qui composent la scénographie mise en place dans le Prologue du *Phèdre*. Rappelons, par ailleurs, que ce petit texte (Socrate cite quatre des six vers connus) était réputé dans toute l'Antiquité, car il était attribué à Homère et critiqué par Simonide. Voir Pierre Judet de La Combe, *Homère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, p. 183-184.

63 *Phèdre* 270c1-2. Bien qu'elliptique et passablement obscure, cette assertion est célèbre; longuement commentée, de multiples et divergentes manières (comme le remarquait déjà Léon Robin, éd. cit., p. CXLVIII-CXLIX), elle affirme, sous le signe du doute qu'exprime l'interrogation de Socrate, que la connaissance de l'âme individuelle est dépendante de la connaissance de l'âme universelle, c'est-à-dire de la totalité du vivant. Le contexte est

à partir d'un seul vivant, et de chaque vivant particulier, à la totalité et au principe universel sans maîtriser aussi l'ordre précis des moyens ?

Serait-ce à cette fin que Platon mette Socrate en condition de parler en nom propre, et même d'esquisser son « portrait » dans le Prologue ? Projeté sur la toile de fond qui apparaît comme le support de visibilité nécessaire à ce texte, l'« autoportrait » de Socrate joue le rôle d'une démonstration de la distinction en même temps que de l'unité infracassable entre l'âme accomplie dans sa singularité et la phénoménalité de l'ensemble du vivant. Socrate ne cherche pas ce qui serait différent

316

celui de l'accès du langage à la connaissance, mais la question de Socrate déplace la discussion vers l'âme, et la réponse de Phèdre oriente à son tour la compréhension du principe énoncé par Socrate vers la nécessité de saisir le corps lui-même selon ce même moyen qui relie de manière indéfectible la partie au tout. Phèdre cite en effet Hippocrate et établit ainsi un parallèle entre la rhétorique et la médecine, qui n'est pas sans rappeler l'évocation inaugurale, toujours par Phèdre, du conseil du médecin Acoumène de prendre soin du corps après une joute intellectuelle (227a). Mais ici, dans la partie finale du Dialogue, le contexte est celui d'une discussion sur les méthodes de la connaissance et sur la nécessité d'un emploi philosophique de l'art du langage. Peut-on conclure à partir de cette assertion que la théorie de l'âme développée dans le *Phèdre* serait fondée uniquement sur le principe d'un *continuum* du vivant et donc sur l'indistinction conséquente entre l'âme du vivant singulier et l'âme universelle ? Rien n'est moins sûr. Comme notre analyse se concentre sur le Prologue et la Palinodie, nous n'entrons pas dans le détail de cette troisième partie du Dialogue consacré aux arts du langage et à la détermination des moyens les plus appropriés à la philosophie. Selon notre lecture, le Prologue et la Palinodie sont comme des « performances » (au sens actif et artistique du terme), des mises à l'épreuve du *logos* en relation avec l'âme selon plusieurs modèles d'expression qui sont définis et analysés dans la partie finale du texte. Or la raison pour laquelle Platon choisit cette stratégie dans le *Phèdre* tient au thème même auquel est confronté ici le *logos*, à savoir le désir (ou la nécessité) de saisir dans l'âme singulière d'un vivant l'âme *en tant que telle*, l'âme *tout court*. L'âme individuelle se révèle être de même nature que l'âme du tout, gardant son caractère divin, immortel, bien qu'elle soit incorporée ; elle est en outre indéterminée selon le genre, humain ou divin, mais demeure en revanche propre à chaque individu, le déterminant et se montrant à chaque fois différemment selon la parole que chaque être est capable de mettre en acte à l'adresse d'autrui. La condition d'une telle science particulière de l'âme est donc de la soumettre à l'épreuve du discours et d'en établir le principe et les règles sous le mode d'une initiation.

de lui (τὰ ἀλλότρια)⁶⁴, car rien de ce qui lui apparaît comme différent n'est réellement. Socrate réfère ici aux Gorgones, aux Pégases etc., non aux arbres et au lieu près de la source, évoqués plus loin⁶⁵. En revanche, saisir son identité met d'emblée en évidence le rapport entre la singularité et la totalité que recouvre l'âme – l'âme *de l'un* et l'âme *du tout*, toutes deux apparentes dans leur vie et leur mouvement, et pourtant dissimulant leur nature unique en même temps qu'elles jouent le rôle de révélatrices des distinctions et des contrastes dans le visible, le manifesté, l'évident. On ne peut connaître le propre de l'âme, comme le propre d'un visage particulier d'ailleurs, que par retour, en observant et en mesurant par la parole les effets produits, à condition que le regard sache à la fois reconnaître ce qu'il voit et ne pas transformer tout ce qu'il saisit ainsi en inconsistants reflets sur l'eau ou en représentations artificielles, monstrueuses puisque fictives et figées. C'est ce même mouvement que doit suivre le langage : passer des opinions et des discours d'école au dialogue et à la parole qui éclaire l'intellection tout en en faisant montre, une fois qu'elle a été assumée par l'orateur et prononcée en nom propre.

DE QUOI LA SORTIE DE LA CITÉ EST-ELLE L'IMAGE ? LE NATUREL ET LE PHÉNOMÉNAL

Revenons sur nos pas. Que signifie le choix de composer un Dialogue entre deux personnages qui sortent d'Athènes pour parler de l'amour, du beau, de l'âme et finalement des genres du langage lui-même ? Au fond, pourquoi fallait-il faire sortir de la Cité le discours, genre éminemment citadin ? Si le but était de chercher à connaître l'âme et de trouver l'approche discursive la plus juste à cet égard autrement que dans la *République*, le *Timée* et le *Phédon*, il est aussi clair qu'il fallait concevoir, en vue d'un thème pareil, des moyens spécifiques, en imaginant un lieu propice pour mettre à l'épreuve ces moyens à l'écart des modalités déjà utilisées ailleurs, plus spécifiquement sur les bancs de l'« école » devant plusieurs disciples. C'est comme si, par un retour volontaire sur des lieux

64 *Phèdre* 230a1.

65 *Phèdre* 230d4 sq., passage commenté *supra*.

évoqueurs de vieux *topoi* (sans jeu de mots), on cherchait maintenant à définir non seulement un accès propre à la saisie de l'âme, mais aussi à signaler la distance prise à l'égard des théories et des modalités anciennes de traiter d'un tel sujet. S'il est donc bien question de l'âme dès le départ, il semble alors évident que Platon a conçu la scénographie du *Phèdre* comme une stratégie de détournement qui lui permettait d'ouvrir une voie oblique, une voie qui ni ne rejetait ni ne s'appuyait exclusivement sur un choix parmi les moyens discursifs traditionnels, mais se présentait comme une voie réservée à une démarche solitaire, comme à une épreuve aux allures initiatiques. D'où, d'ailleurs, la multiplicité de régimes du langage passant allégrement des usages logiques et éristiques de la parole qui cherche le savoir et le jugement juste, aux usages imagés (rhétoriques et mythologiques) qui cherchent la persuasion ou qui ouvrent le champ de la réflexion éthique. Mais cette voie oblique, qui traverse plusieurs registres du langage et qui met à l'épreuve les genres du *logos* tout en en faisant parler les acteurs, est une voie qui, à l'évidence, sépare et oppose de manière topographique l'espace naturel et la Cité. Pourquoi ? Est-ce une manière de dire qu'il fallait sortir du régime des lois politiques pour passer sous le régime des lois de la *phusis* afin de parler de l'âme, c'est-à-dire, essentiellement de l'homme et du monde à travers ce qui les unit et les distingue en même temps ? L'homme serait-il plus libre dans la nature qu'il ne l'est dans la Cité, et plus heureux aussi, si l'on se tient à la définition socratique de la *skholè* évoquée comme alibi dès le départ ? Si c'est le cas – à savoir, qu'il faille construire artificiellement une opposition entre régime politique et lois naturelles –, cela signifie que la connaissance de l'âme n'est nullement réductible à l'image d'une « petite cité » dont les passions doivent être gérées par le *noûs* gouverneur, mais qu'elle nécessite, au contraire, un *estragement* de la Cité et l'effectuation d'une expérience quasi théurgique (la *phusis* est en effet le lieu des puissances divines) qui ne soit pas instituée comme un acte de manifestation, et au fond, comme un acte de fidélité politique et de dévotion publique. Ce n'est donc pas par les lois, qu'elles soient celles de la *polis* ou celles de la *phusis*, que l'homme s'accomplit et que l'on peut ainsi en saisir l'essence, à défaut de pouvoir le définir par la saisie de la singularité de son âme.

Mais la lecture du *Phèdre* ne nous engage pas non plus dans cette direction d'interprétation unilatérale, car l'âme ne s'identifie pas plus au domaine de la *phusis* qu'elle n'obéit par éducation aux seules lois de la Cité. Au contraire, elle s'en détache, car c'est elle, l'âme, qui règne sur tout ce qui est immanent, nature comprise, à l'aide du *logos*. Le *logos* est bien l'expression dont dispose l'âme et c'est aussi ce par quoi gouverne la partie supérieure de celle-ci, l'intellect – Socrate le répète dans la vision du voyage des âmes en deçà et au-delà du toit du monde, voyage dont il brosse l'image dans la Palinode. Mais pourquoi fallait-il sortir cette fois-ci de la ville pour parler d'âme, d'intellect et du *logos*, thèmes que Platon aborde maintes fois dans les Dialogues sans recourir à une stratégie particulière d'écart par rapport à la Cité ? Parler de l'âme au bord de l'Ilissos, à l'ombre d'un platane qui n'est pas dans le jardin de l'*Académie*, est-ce une autre sorte d'écart par rapport à l'écart dans lequel se trouve Socrate dans le *Phédon*, parlant de l'âme dans sa cellule de la prison, au cœur de l'*Agora* ? Ou est-ce pour signaler que le véritable angle d'approche de la question de l'âme dans le *Phèdre* est celui du rapport de l'âme individuelle à l'âme du « grand vivant », et qu'il fallait mettre en condition Socrate afin qu'il puisse donner acte à la révélation de leur nature unique et immortelle ?

Reprenons l'ordre des faits dans leur rapport au lieu. Phèdre et Socrate quittent la ville. Plus précisément, ils quittent le voisinage du temple de Zeus Olympien pour se diriger vers un endroit où il n'y a que des petits autels pour des sacrifices à des divinités présidant aux puissances naturelles, des divinités de l'eau et du vent, ainsi que des lieux consacrés à des rites de fécondité et de passage entre les royaumes et les genres. Le végétal, l'animal et le minéral se manifestent ici dans leur élément et s'articulent sans avoir besoin d'aucune expression particulière pour les identifier et pour déterminer leurs rapports d'opposition ou de corrélation. La rivière, les arbres, les cigales portent leurs noms et recèlent des « histoires », mais n'ont nullement besoin de définitions ou de démonstrations. C'est un espace tout autant libre de déterminations qu'entièrement peuplé de vivants ; un espace où les contrastes sont en perpétuel mouvement ; un espace vital bien que modelé par l'inanimé (la pente, le rocher) ; un espace dans lequel les interventions de l'homme s'insèrent discrètement et se voient à peine – en somme, un lieu ouvert aux puissances et aux êtres du

passage, comme une demeure propice aux dieux, aux âmes et aux démons. Immaîtrisable par la raison, ce lieu est réservé à la contemplation, dans le bruissement de la manifestation du « grand vivant », contemplation que ne peut relayer aucun discours. Or Socrate et Phèdre pénètrent sans égard dans cet espace qui n'est *a priori* pas le leur, en poursuivant le désir, celui de Phèdre en premier, de lire un discours. Les deux hommes quittent leur lieu d'origine et vont *ailleurs* tout en voulant garder le propre de la ville avec eux. Rien de plus étranger aux arbres et aux buissons, aux autels rustiques et au mystère d'une source d'eau claire ! Cette contrariété produite par Phèdre devra être corrigée par Socrate, tout comme l'offense à Éros des deux premiers discours devra être corrigée par la Palinodie prononcée également par Socrate.

320

Ce lieu apparaît en outre, du moins tel qu'il est décrit par Platon, comme une quasi « citation » d'Homère – c'est le lieu du présage sur la durée de la guerre de Troie décrit par Ulysse, le lieu de la rencontre entre Ulysse et Calypso ou entre Ulysse et Nausicaa, ou encore le lieu où Ulysse se réveille lorsqu'il est débarqué par les Phéaciens en Ithaque, près de la grotte où il faisait jadis ses dévotions et près en même temps du grand olivier du port⁶⁶. Selon les mots mêmes de Platon, atteindre ce lieu signifie avoir descendu à la source commune de la parole et de l'âme. Serait-ce alors une évocation du lieu rituel le plus ancien, dévolu à la mère nourricière, à la *phusis*, voire (*pace* aux platoniciens) à la *khôra*, au fondement du monde devenu réceptacle de la création ? Tel que Platon le situe et le décrit, ce lieu, à la fois sauvage et enchanteur, est un lieu de frontière entre l'immanent et le transcendant, un lieu où une source vient au jour et où l'eau douce et la chaleur assurent la fécondation et la nourriture, les conditions de la perpétuation de la vie. Mais ce lieu naturel est aussi un lieu cultuel, un lieu du plaisir érotique et du danger du rapt, un lieu destiné à des rituels de séduction, d'initiation et d'offrande afin de combler le désir ou exaucer un vœu d'abstinence. Il est le lieu générique de ce qui s'écoule et sans cesse se transforme, lieu partagé par l'eau et par le vent, lieu de l'inspiration, de la divination et de l'enthousiasme,

66 Je reviens dans le chapitre suivant sur certaines de ces références homériques.

c'est-à-dire d'acquiescement à la possession des dieux qui y habitent. Et il est aussi présenté comme le lieu des contrastes : lieu de la clarté maximale (de l'été, du soleil du matin, de l'onde claire de la source et de la rivière), en même temps qu'il est dépeint comme un lieu des ombres, plein de recoins sombres (l'ombre épaisse du grand platane ou celle de la grotte, des profondeurs de laquelle jaillit une source, et dans d'autres contextes un serpent⁶⁷), comme si ce lieu des contrastes était à la fois plein de mystères et gros de révélations. Bref, c'est le lieu de la vie et de la mort perpétuelle, de l'ascension et de la descente de l'âme, en un mot, un lieu où les cycles se bouclent et se réitèrent, depuis la plus fragile des caducités (les cigales, les fleurs et les feuilles périssables des herbes, du gattilier et du platane) jusqu'à la pérennité manifestée par le retour perpétuel des âmes. Dans la Palinodie, Socrate évoque en effet la réincarnation des âmes... Le lieu apparaît en tout cas sans couleurs pures : un lieu où les lumières et les ombres dessinent les volumes, mais ne laissent paraître aucune couleur franche⁶⁸. On sait qu'un gattilier a des fleurs mauves le plus souvent, que l'herbe est verte, que le platane a des teintes argentées et un tronc comme la peau du serpent, mais, tel qu'il est décrit, ce lieu se présente comme un grand dessin monochrome obombré, semblable au royaume des morts. Ce lieu est bien une *représentation*, et sa visibilité ne tient en effet que dans les mots.

En contrepoint avec la question concernant la sortie de la Cité, une seconde question s'impose. Pourquoi la présence de l'eau revêt-elle une

67 C'est le cas dans le lieu typologiquement semblable décrit dans *Iliade* II, vv 305-310; voir *infra*, note 71, p. 322-323 et plus loin, plusieurs précisions mythologiques et archéologiques dans le chap. V.

68 Pour le monde grec c'est la couleur qui assure la visibilité des choses et qui signifie aussi la vie. La double affirmation d'Aristote, « le visible est en effet la couleur (τὸ γὰρ ὄρατόν ἐστι χρώμα) », avant le déploiement de son analyse de la vue (*De anima*, 418a29 sq.), et « le principe de la vision est en quelque sorte lui-même coloré (τὸ ὀρώων ἔστιν ὡς κεκρωμάτισται) », dans l'analyse du sens commun (*ibid.*, 425b22-23), ne découle pas d'une véritable analyse optique mais correspond à une conception traditionnelle de la visibilité liée aux manifestations de la luminosité dont les couleurs sont des « incarnations » et dont les surfaces polies ou miroitantes sont les premiers « réceptacles ». Voir les études spécifiques de Charles Mugler dans son *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs. Douzième siècle de dialogue avec la lumière* Paris, Klincksieck, 1964.

singulière importance dans ce Prologue et sera-t-elle encore évoquée tout au long du Dialogue ? Pourquoi Platon choisit-il comme lieu de l'entretien la proximité avec la grotte-sanctuaire d'Achéloüs, la divinité archaïque des eaux, et notamment des fleuves et des sources nourricières et fécondes⁶⁹ ? La source, de même que la rivière, l'Ilissos, sont des eaux vives, douces, courantes et claires, propices à la présence des Nymphes, les divinités tutélaires de l'eau en même temps que de la poésie. Mais l'eau peut être aussi le lieu narcissique et mortifère par excellence⁷⁰ ; elle peut être claire comme elle peut être ténébreuse, lustrale tout autant qu'enivrante et dionysiaque, en contraste avec le soleil qui monte par une journée estivale, signalant le caractère apollonien d'un Dialogue, le *Phèdre*, qui ferait suite aux discours, musiques et ivresses nocturnes du *Banquet*. La tradition de ce type de lieux sacrés (grottes, sources) remonte très haut dans le temps, bien que leurs traces archéologiques soient difficiles à repérer et soient souvent chronologiquement plus récentes que les évocations textuelles⁷¹.

- 69 Dans la descendance directe des Titans, Achéloüs « au tourbillon d'argent », Ἀχελώϊόν τ' ἄργυροδίνην, est l'un des fleuves tourbillonnants que Thétis enfanta à Okéanos, selon Hésiode (*Théogonie*, 337-340). Il est la divinité des eaux douces et courantes, sources et eaux vives. Représenté avec tête anthropomorphe et cornes de taureau, signe de ses métamorphoses en animal impétueux, taureau ou serpent gigantesque, tel que le décrira Ovide dans le récit de son combat avec Héraclès/Hercule (*Métamorphoses*, IX, 1-100), Achéloüs est la divinité rustique par excellence, figure de la nature et des combats de l'homme avec les « éléments » déchainés. La maîtrise de la puissance des eaux courantes et leur utilisation pour fertiliser la terre, est symbolisée par la corne arrachée à Achéloüs et sa transformation en « corne de l'abondance », selon le récit d'Ovide. Mais la divinité archaïque, toujours entourée de Nymphes, est surtout associée à la fécondité et à la transformation perpétuelle qui régit le règne de la *phusis*.
- 70 Pour les interprétations du rapport entre présence et identité partant des lectures néoplatoniciennes du Prologue du *Phèdre* en relation avec l'élément aquatique, voir Pierre Hadot *Plotin et Porphyre. Études néoplatoniciennes*, chap. « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », Paris, Les Belles Lettres, 1999. Voir aussi *supra*, la fin du chap. II.
- 71 Un exemple de lieu ressemblant de près à celui décrit dans le *Phèdre* pourrait avoir été le bois sacré avec la fontaine sacrée d'Anna Perenna dans les environs de Rome, près de la porta Flaminia (aujourd'hui dans Parioli). Anna Perenna était l'une des premières divinités de Rome, peut-être étrusque, divinité de l'engendrement et de la maternité ; la fontaine

Est-ce donc pour rappeler les philosophes anciens et leurs traités « sur la nature » (Héraclite, Empédocle, Parménide, Anaxagore⁷²), ou bien pour accomplir un rituel secret (orphique ou pythagoricien ?) que Phèdre et Socrate sortent de la ville, quittent le régime des lois et de la raison, et descendent s'entretenir de l'amour, du beau et de l'âme sur les bords verdoyants de l'Ilissos, auprès d'une source gardée par Achéloüs et ses Nymphes ?

On ne saurait ici répondre à toutes ces questions, mais on peut au moins suggérer une hypothèse de lecture avant de revenir sur certains de ces aspects. Le Prologue du *Phèdre* associe les deux ordres qui déterminent un *topos* : l'ordre *naturel* et l'ordre *phénoménal*. Selon le premier, le lieu décrit avec ces deux repères sacrés – l'autel de Borée, lieu de sacrifice, et celui d'Achéloüs, consacré au culte de la fécondité, les deux presque juxtaposés – s'impose comme un lieu où s'accomplit un perpétuel rituel de passage (en l'occurrence, le passage des âmes associées et dissociées d'un corps), à cette condition près que la manière archaïque d'appréhender la *phusis* par le combat et les métamorphoses perpétuelles des puissances contraires, est ici revisitée par Platon et réinvestie par un usage philosophique de ces *topoi* dans les discours et dans le dialogue de Phèdre et de Socrate sur les vertus et les genres du *logos*. Celui-ci suit lui-même une sorte de rituel sublimé, un processus anagogique « de rapt » ou « de passage » dont le but est de connaître la nature ou l'*ousia* de l'âme. Mais en même temps, selon le second ordre, ce lieu, décrit selon ses fonctions rituelles archaïques, devient ici un *topos* « littéraire et philosophique », une « représentation

dite d'Anna Perenna est elle aussi décorée avec la tête d'Achéloüs (taureau à visage d'homme cornu) et les trois Nymphes (ses filles ?), comme à côté d'Athènes l'autel dans la grotte avec des statuette votives et la source, près de l'Ilissos. La description homérique du lieu arrosé par une source, avec des autels de sacrifices sous un beau platane, où est apparu le serpent avalant la couvée de passereaux (*Iliade* II, 305-310), est aussi une évocation précise de ce type de lieu archaïque de culte. Sur le thème littéraire antique de la grotte, avec son symbolisme mythologique archaïque, et sur les traces archéologiques de la tradition des grottes artificielles, voir l'ouvrage Henri Lavagne, *Operosa Antra*, *op. cit.*

72 Anaxagore est d'ailleurs nommément cité dans la partie finale du *Phèdre* (270a), et des allusions à Empédocle transparaissent aussi tout au long du texte.

canonique » en d'autres termes, afin de pouvoir porter, et au demeurant montrer, une signification en dehors du cadre rituel, cadre dans lequel l'acte est encore conçu comme un *engendrement* même s'il s'agit de l'enseignement et du savoir : « la vision du beau va enseigner l'homme appelé à devenir philosophe⁷³ ».

324

Autrement dit, la mise en scène dans le Prologue d'un lieu simultanément situé topographiquement et déployé visuellement comme un tableau pour accueillir un dialogue sur l'âme, l'amour et le beau aurait comme but de donner au *logos* la possibilité de servir à la fois de corps propre de l'âme, un corps à même de laisser l'âme se montrer d'elle-même à travers lui, et d'instrument pour la philosophie, laquelle fait œuvre précisément de son usage spécifique des pouvoirs déictiques et cognitifs du discours. C'est à cette fin que le Prologue met à l'épreuve les moyens dont dispose la parole confrontée au phénoménal : comment saisir à *sa source* ce qui apparaît et comment exprimer ce qui dans le phénoménal tient de la réalité physique d'une part, avec ses espèces et ses lois propres au vivant, et de l'autre tient de ce que les modalités de réception produisent elles-mêmes en construisant des images, des représentations et même des récits censés capter nature et principes qui se cachent dans le phénoménal, ou qui du moins restent en retrait. Pour cette raison ce lieu, dont la visibilité est la condition première, présente deux dimensions. L'une est topique et relève de l'ordre de l'étendue ; le lieu donne ainsi prise aux facultés de perception. L'autre dimension naît du contraste des valeurs (ou d'intensité) et du jeu des distinctions qui s'ensuit ; le lieu se construit alors comme une projection d'images en surimpression, tels le mythogème d'Orithye ou les références homériques transparentes projetées sur les rives de l'Ilisso pour donner une lisibilité aux apparences et pour signifier ainsi la distance que prend nécessairement la parole par rapport aux choses *en présence*. Donner une lisibilité et donc un sens signifie aussi voir la Forme (ici,

73 *Phèdre* 248c4 ; il est question, même si l'image est ici métaphorique, de l'ensemencement de l'âme par le *logos* à travers la vision. Voir sur ce point Andrea Nightingale, « The Mortal Soul and Immortal Happiness », dans Pierre Destrée, Zina Giannopoulou (dir.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge, Cambridge UP, 2017, p. 142-159, en part. § « The Immortal "Seed" of the Philosopher in the *Phaedrus* », p. 156-159.

le Beau) qui rehausse chaque chose au niveau de son intelligibilité. Les actes de paroles et les agissements des acteurs vont ensuite se dérouler dans cette scénographie, la concurrence entre le donné phénoménal et la puissance d'ostension du *logos* étant maintenue en sourdine et ponctuée par des rappels immanents : l'heure solaire, la chaleur, le parfum, le chant des cigales.

En tant que lieu « de la source », ce lieu se définit donc comme celui où s'engendrent en même temps que les âmes les formes du savoir et le pouvoir de distinction propre à la saisie philosophique (ou dialectique) des choses par le *logos*. À ce double titre, de naissance et de combat pour la maîtrise de l'expression, le lieu est nécessairement « mortifère » : descendue, l'âme, devenue une âme individuelle, est soumise aux lois du devenir propre à son corps physique et ne peut acquérir la sagesse que par des rituels de rapt et d'initiation. Elle doit mourir, elle, l'immortelle, pour pouvoir renaître selon sa vraie nature. La métaphore « agraire » de la semence et du rythme cyclique de la vie et de la mort est elle aussi récurrente, comme l'évocation de l'eau, tout au long du *Phèdre*, jusque dans l'histoire des « jardinets d'Adonis »⁷⁴. Mais en même temps, ce lieu devient un *topos* exemplaire de la philosophie à mesure que Socrate remplace l'« engendrement » du savoir par d'autres types d'action *paidétiques*, tel le loisir pour l'étude (*σχολή*) évoqué en contrepoint de la nécessité de se connaître soi-même, par contraste avec le savoir « épais » dont se nourrit la pratique de l'interprétation rustique (*agroikos*) des mythes (229e-230a).

Quelle est cette *leçon philosophique* que Socrate présente en accord avec le lieu choisi par Phèdre hors de la ville ? Il est nécessaire que toutes les choses soient à même d'être relayées par l'expression, par le *logos*, puisque le *logos* a un pouvoir de maîtrise sur la présence de tout dans

74 *Phèdre* 276b1-277a3. Remarquons le parallélisme entre la manière par laquelle on désigne le mythe d'Orithye, une sorte de « fable » sans véritable support épique, et celle par laquelle on évoque la pratique de la « petite culture », de la culture dans une coquille destinée à servir d'offrande au dieu de la fécondité : un événement fabuleux sans le substrat d'un récit et un petit essai de culture sans terre peuvent, l'un comme l'autre, servir de bancs d'essai, de « jouets » et d'« exemples » dans les discours des orateurs, mais n'ont rien à avoir avec les grands récits mythologiques ou avec les rituels accomplis lors des grandes fêtes religieuses des cités.

l'apparaître phénoménal, et que l'apparaître peut par conséquent être lui-même saisi comme une condition inscrite dans la nature substantielle des choses individuelles et des êtres singuliers – condition du multiple qui comporte en même temps la puissance de l'unité et la clef de son principe. L'apparaître phénoménal constitue non seulement la *face* par laquelle l'ordre naturel se laisse saisir, mais il est aussi la condition qui permet d'articuler une épistémologie à partir de l'ordre naturel. Mais il faut inscrire les choses du phénoménal dans une distinction des genres, passer donc par une approche dialectique et ontologique afin de s'assurer qu'un lien réciproque peut être tendu comme un fil continu entre la multiplicité et l'unité, comme entre l'identité singulière et la totalité. Ce lien réciproque est assuré par un usage adéquat du langage. C'est lui seul qui peut donner de la voix aux choses sensibles dans lesquelles brille l'évidence (*ἐναργής*) des Formes que l'âme, par nature, sait voir⁷⁵. C'est encore à partir de ce schéma que Plotin demande de concevoir (*νόησον*) l'Un, en renvoyant l'intellection à ce même type précis de lieu où s'associent une « source » et un « grand arbre » : une source qui n'a pas d'origine et irrigue tout sans jamais s'épuiser (*πηγήν ἀρχὴν ἄλλην οὐκ ἔχουσαν...*) et un arbre immense dans lequel la vie circule partout (*ἡ ζωὴν φυτοῦ μεγίστου...*), bien que le principe de vie soit immobile et qu'en n'étant pas lui-même multiple, il soit principe des manifestations multiples (*οὐ πολλὴ οὖσα, ἀλλ' ἀρχὴ τῆς πολλῆς*⁷⁶).

Chez Platon cependant, ce type de lieu à la fois précis et fictif que déploie le Prologue, dévoile aussi l'objectif du « drame » qui est en train de se jouer entre Phèdre et Socrate (*alias* Lysias et Platon) et qui se joue nécessairement en registre comique puisque Socrate pastiche le vieux mythologème athénien, le premier de toute la série de mythes que présente Socrate à Phèdre, comme il parodie Homère et le voyage initiatique d'Ulysse sur la mer, ici Socrate et Phèdre cheminant pieds nus dans le petit courant de l'Ilissos. À l'époque de Plutarque c'est encore l'aspect scénique et dramatique du *Phèdre* qui semble être la clef

75 *Phèdre* 250b5-6. Sur ce passage et sur le rôle de l'évidence dans la connaissance « directe » que l'on peut avoir du Beau, voir *supra* chap. II.

76 *Ennéade* III, VIII, 10, 5-14 (Traité 30).

courante de lecture⁷⁷, alors que les associations mythologiques : Phèdre-Orithye, Lysias-Pharmacée, Socrate-Borée (*alias* Typhon), relevant déjà de l'interprétation plus que de la lecture et du commentaire, sont l'œuvre de la postérité néoplatonicienne. En témoignent Hermias l'Alexandrin, le condisciple de Proclus auprès de Syrianus à Athènes, et avant lui Porphyre, bien que le rapprochement ne soit pas aussi clair chez ce dernier, dans l'*Antre des nymphes*, puisque Porphyre commente l'*Odyssée* (que reprend, il est vrai, le Prologue du *Phèdre*), mais ne se réfère pas explicitement au *Phèdre* lui-même⁷⁸. L'héritage de ce Prologue semble en tout cas avoir été double : la postérité épicurienne, surtout latine bien que Plutarque s'y réfère aussi dans l'*Erotikos*, a retenu les apparences de l'image présentée par le Prologue et en a fait le *topos* bucolique par excellence (*locus amœnus*), tandis que la postérité néoplatonicienne a privilégié le substrat révélé par les références mythologiques, dont elle s'est servi pour faire du Prologue du *Phèdre* un argument en faveur d'un enseignement initiatique auquel est soumise l'âme à travers des *topoi* homériques, ainsi que sous la figure de Socrate et sa devise tutélaire delphique. De l'héritage de cette seconde interprétation Proclus, dans la *Théologie platonicienne* (I, 4) fournit l'indice le plus clair, tandis que la lecture « naturaliste » et bucolique connaîtra un retentissant succès à la Renaissance et demeurera l'image la plus tenace d'une Antiquité « d'Arcadie » jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Mais, comme l'enseigne Socrate, l'interprétation peut trahir si on se met à vouloir redresser les figures et les symboles sans se connaître d'abord soi-même – lire : sans avoir une connaissance adéquate du singulier relié au

77 Voir le début de l'*Erotikos*, cité *supra*.

78 Bien qu'il n'y ait pas de référence explicite au *Phèdre*, les allusions à Platon et à la présence d'Homère dans les dialogues ne manquent pas dans l'ouvrage de Porphyre mentionné (*Gorgias*, *Phédon*, *République*, *Timée*). En outre, l'historiette d'Orithye et de Borée est citée (*L'Antre des nymphes dans l'Odyssée*, 26) et Borée tout seul est lui aussi évoqué plusieurs fois pour désigner le Nord, le vent « amoureux » (ἔρωτικὸν) et « nourricier », ou encore la direction de la génération des âmes qui naissent. Porphyre cite les références de Platon aux mythes et aux *topoi* homériques et insiste sur leur usage appuyé fait dans les dialogues comme s'il s'agissait de présenter des doctrines sacrées à travers des images, des symboles et des récits. Il n'en fait pas une théologie, puisque Platon lui-même ne pratique pas l'interprétation, mais prépare, nous l'avons vu, le terrain pour Proclus.

principe et au tout – et sans entretenir une relation de foi (*pistis*) avec ce que la lettre elle-même fait voir et donne à penser en l'énonçant comme il se doit. L'interprétation, dans ce cas, est une médiation qui peut trahir la connaissance quand on ne distingue pas ce qui vient de nous et ce qui, bien qu'étant en nous-mêmes, ne nous appartient toutefois pas. Il arrive que le lendemain on puisse encore entendre au petit matin le coq qui chante et le chien qui aboie au loin.

AU FIL DE L'EAU ET AU GRÉ DES DISCOURS.
LE PROLOGUE ET LA PALINODIE :
STRATÉGIES DU RENVERSEMENT

l'âme adore nager
Henri Michaux¹

Nous avons vu qu'une lecture archéologique du Prologue du *Phèdre* révèle un tissage serré de références mythologiques et de nombreux *topoi* homériques, et qu'en même temps le cadre brossé comporte les détails d'une cartographie précise du lieu. Platon énumère tous les éléments constitutifs nécessaires pour situer le Dialogue dans une temporalité et une spatialité qui lui soient à la fois propres et accessibles à chacun. Nous avons sous les yeux le lieu, nous pouvons suivre pas à pas le cheminement de Phèdre et de Socrate, nous pouvons les voir et les entendre et, simultanément, voir et sentir ce qu'ils voient et sentent. Mais cette mise en situation de présence immédiate construit une illusion. Le Prologue est peut-être conçu précisément pour montrer et déconstruire l'imparable fabrique de l'illusion : celle de l'expérience individuelle de la manifestation sensible et celle de l'accès à ce que la modernité a appelé l'événement.

C'est dans ce cadre, à la fois purement textuel (homérique, *i.e.* littéraire et mythologique) et passablement sensitif/sensoriel, que Platon place donc son Dialogue consacré à l'âme sous couvert d'une série de discours sur l'amour, le beau et les arts du *logos*. Suivons maintenant l'un des fils offerts d'emblée à la lecture du Prologue, à savoir le fil de l'eau. Nous découvrirons peu à peu : (i) l'articulation entre la structure discursive du Prologue et la nature *imaginale* (ou visionnaire) du lieu décrit, ainsi que les arguments qui justifient son double héritage, bucolique pour les uns,

¹ Henri Michaux, *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967 [1948], p. 110-111.

eschatologique pour les autres ; (ii) la parenté entre le lieu « naturel » du Prologue et celui du « séjour supra-céleste » des âmes évoqué dans la Palinodie, parenté qui nous permet d'y voir un lieu unique présenté à travers un renversement réciproque des données sensibles et intellectives ; (iii) les différences de régime discursif dans l'exercice de la parole entre la partie scénographique du Prologue et la partie visionnaire de la Palinodie proprement dite ; enfin, (iv) les possibilités de définir l'âme et les limites du langage de la représentation en regard avec l'intellection.

ARCHÉOLOGIE, AU FIL DE L'EAU

330

CADRE ET PROCÉDÉS

Entrons à nouveau dans le texte par sa porte d'entrée, le Prologue. La rencontre inaugurale entre Phèdre, sortant de la maison dite « de Morychus » pourvu du discours de Lysias, et Socrate qui déambule tôt le matin dans ce coin d'Athènes, près du temple de Zeus, est aussitôt suivie d'une mise en route des deux hommes sur un chemin commun. Ce chemin passe par l'une des deux portes proches de la ville, puis descend au long des murailles². Il se transforme donc en cours de route, en quittant d'abord les rues de la ville pour les chemins de la campagne (l'opposition *dromos/hodos* est aussitôt indiquée, 227a5-7), puis la terre pour l'eau. En sortant d'Athènes, les deux hommes entament en effet une *katabase* et choisissent pour cela de cheminer dans le lit frais de l'Ilissos, plaisant et peu profond en cette saison. Le filet d'eau courante, dont tous deux parlent en en vantant les mérites curatifs et le plaisir (229a4-6), s'invite à partir de ce moment dans le dialogue et ne demeure pas discret, comme ne sont

2 Léon Robin, en reconstituant le cadre du dialogue, qu'il ne considère nullement comme étant imaginaire (*op. cit.*, Introduction, p.X-XII), précise que si Socrate affirme vouloir suivre Phèdre jusqu'à Mégare, s'il le fallait (227d3), alors la porte de sortie des deux protagonistes devait être la porte Diomeïa, ouvrant sur la route de Mégare, et non la porte Itonia, plus près du lieu de la rencontre entre la maison dite « de Morychus » et l'Olympion. À partir de cette supposition, L. Robin calcule que le trajet effectué par Socrate et Phèdre dans le lit de l'Ilissos jusqu'à l'endroit où ils allaient s'arrêter, près du passage à gué vers le sanctuaire d'Agra, a dû être d'environ 500 m.

d'ailleurs discrètes ni la présence du règne végétal ni celle de la chaleur estivale qui accueillent les deux hommes sortis de la ville. On assiste au déploiement du plein régime existentiel de l'être sous couvert des aspects de la *phusis* et nous sommes invités à saisir cette plénitude par toutes nos facultés sensorielles et intellectives réunies.

Le Prologue dresse le cadre de la réalité vivante, active, existentiellement féconde au cœur de l'été. Le reste du Dialogue ne manque pas de rappels successifs des éléments et des puissances qui composent la mise en scène particulière de ce texte : la présence de l'eau qui coule et de celle qui jaillit, le soleil et la chaleur, les cigales et les Nymphes, divinités du lieu. Le lecteur est constamment appelé à se situer lui-même en regard avec le lieu savamment composé d'éléments et de puissances en interaction, lieu où le dialogue des deux hommes est censé se dérouler et, à partir d'un certain moment, entrer lui-même en interaction avec les éléments et les forces sauvages ou familières qui caractérisent ce *topos*. Or, chacun de ces rappels marque une étape sur un autre chemin que celui de la promenade matinale, le chemin sur lequel c'est Socrate qui emmène cette fois-ci Phèdre à la découverte de la « vérité » cachée par les choses, en l'occurrence, la découverte des puissances qui y sont inscrites et qui montrent, comme des reflets en mouvement, l'âme bien présente en *tout*. Mais quel est le statut de ce cadre, décrit avec soin et qualifié de « lieu en toute vraisemblance divin » (θεῖος ἔοικεν ὁ τόπος, 238c9-10) ? Se veut-il l'image « réaliste » de ce que les Romains verront comme le prototype d'un *locus amœnus*, lieu érotique par excellence³ ? Ou rappelle-t-il une scénographie de

3 Nous avons vu (chap. III et IV) qu'il s'agit d'un *topos* ambivalent, de la vie tout autant que de la mort, de la rencontre amoureuse (selon la description homérique du lieu où Ulysse rencontre Calypso, *Odyssée*, V, 60-74), en même temps que de l'évocation du sacrifice d'Orithye, figure rappelant le destin de Perséphone ou celui d'Adonis. C'est un lieu sacré, or le sacré est désigné comme un *topos* eschatologique par excellence. Une certaine postérité a privilégié la référence « bucolique » dans sa lecture du dialogue en raison du thème de l'amour abordé dans les discours de Lysias et de Socrate, et a escamoté la dimension eschatologique du « lieu sacré », lieu d'un rituel sacrificiel. Seule la tradition gnostique et une partie de la tradition néoplatonicienne (dont Hermias, ou Pseudo-Hermias, et Proclus partiellement) ont situé le *topos* du *Phèdre*, ainsi que les références homériques, dans la perspective eschatologique de la destinée de l'âme

théâtre, reconstituant un lieu bien connu des Athéniens, mais alors dans quel but ? Est-ce le renversement volontaire et comique d'un lieu et d'un rite initiatique, assorti d'un détournement subtil du schéma rituel au profit d'une science et d'une *tekhnê* du langage qui se voudraient *nouvelles*, celles que Socrate appelle du nom de la « philosophie » à la fin du Dialogue ? Une « philosophie » associée, en effet, le plus souvent à « Socrate », une « philosophie » qui se situe à hauteur d'homme et qui « va à pied », comme dira plus tard un chrétien, platonicien déclaré⁴, bien que cette « philosophie », *animée* à proprement parler, soit l'expression discursive du désir même d'élévation. Ou est-ce, plus traditionnellement, une confrontation entre les pouvoirs de la pensée et ceux de l'âme d'un vivant particulier, une confrontation présentée sous le mode d'un dialogue entre le récit des faits et l'analyse des genres du langage qui permettent à l'intellection de traverser avec l'âme les arcanes de son passage par la vie terrestre en les dévoilant par les vertus démiurgiques et épiphaniques

332

incorporée. Mais, de part et d'autre, la réception antique du lieu décrit dans le prologue du *Phèdre* montre clairement l'inscription de toutes les composantes à la fois dans une scénographie théâtrale et dans un genre « littéraire ». Rappelons-nous le début de l'*Erotikos* de Plutarque ou quelques vers du poème de Lucrèce (les deux cités *supra*) pour avoir une indication précise de l'interprétation strictement littéraire donné à cet héritage.

- 4 Dans une lettre adressée en 362 à Basile de Césarée, Grégoire de Nazianze prend son ami d'études comme témoin pour avouer leur préférence commune en faveur d'une « philosophie qui va à pied » (τοῦ τὴν πεζὴν στέργειν φιλοσοφίαν), en somme, leur passion pour l'étude et la vie contemplative aux dépens d'un engagement actif dans la vie politique et ecclésiastique. L'image d'une philosophie *qui va à pied* indique moins la philosophie péripatéticienne que celle associée à Socrate et peut-être aux habitudes des Cyniques, avec une étonnante interprétation morale qui va à l'encontre d'un engagement dans le sacerdoce et la vie pastorale. Vu le goût appuyé de Grégoire pour la culture antique et l'immense réputation dont jouissait encore le *Phèdre*, et notamment le Prologue et la Palinodie, il n'est pas incongru de voir dans cette expression une discrète allusion à la mise en scène du Dialogue sur l'âme et la philosophie sur les bords de l'Illyse. À moins que ce soit une allusion au *Timée* 40a2 où c'est par l'expression « va à pied » (πεζόν) qu'est désignée la quatrième espèce de vivants, celle des humains. Voir Grégoire de Nazianze, « Lettre VIII à Basile », § 2, dans *id.*, *Lettres*, texte établi et trad. Paul Gally, Paris, Les Belles Lettres, t. I, 1964.

du *logos* ? La présentation du cadre comporte des réponses à ces questions, à condition de lire le Prologue au détail près et de le contextualiser⁵. Mais rien n'indique cependant, et rien ne justifie d'ailleurs qu'il ne s'agit pas d'un cadre imaginaire. La précision topographique peut bien porter, au contraire, sur une construction produite de toutes pièces qui se sert d'une indication géographique et d'une description « réaliste » en les soumettant au but que poursuit l'ensemble du texte.

Platon prend un grand soin de fournir, explicitement, toutes les données nécessaires pour situer la thématique du Dialogue dans le contexte qui peut le mieux l'éclairer – à tel point qu'auprès d'un lecteur moderne de philosophie il obtient l'effet inverse. On est déconcerté par le déploiement d'un « paysage » (le terme est certes anachronique mais il s'agit bien d'une projection composée, non d'un environnement naturel donné), un « paysage » où mythes et pratiques rituelles s'entretiennent avec des indications botaniques et un relevé de la topographie locale dont l'exégète moderne peine à voir les raisons. Qu'aurait-il en commun ce lieu, si soigneusement situé et brossé, avec l'enseignement de la philosophie proprement dite ? Si la nature aime se cacher⁶, ici elle se cache, en effet, par l'excès de sa mise en évidence au profit de toutes les facultés sensibles réunies, vue, odorat, ouïe et toucher en premier lieu. Or cet excès de possibilités perceptives et ce débordement de phénoménalité irréductible à sa saisie immédiate, ce « phénomène saturé », comme on dirait de nos jours⁷, produit le plaisir et induit en même temps l'oubli de ce que l'on

- 5 Rappelons cette phrase par laquelle François Daumas commence son article « Sous le signe du gattilier en fleur », *Revue des études grecques*, t. LXXIV, fasc. 349-350, 1961, p. 61-68, en ligne : « Avec une finesse profonde, Helmut von den Steinen avait discerné que, par des détails infimes en apparence, Platon aimait diriger la pensée de son lecteur, pour peu qu'il ne fût pas "indiligent", vers le but ultime où devait le conduire à la fois la plus exigeante dialectique et l'art le plus subtil. » (p. 61; la référence en n. 1 à l'auteur cité par François Daumas : Helmut von den Steinen, « The Symbolism of the initial hint in Plato's dialogues », *Bulletin of the Faculty of Arts Fouad I University*, vol. XI, 2^e part., décembre 1949, p. 29-62).
- 6 Je fais encore une fois allusion à l'assertion bien connue attribuée à Héraclite : « nature aime se cacher (φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ) ».
- 7 Cette expression, propre à l'expérience phénoménologique, est définie par Jean-Luc Marion dans quelques ouvrages que nous avons déjà cités (voir

cherche. Soit on fait alors l'impasse sur le Prologue et sur les allusions ultérieures récurrentes aux données de l'environnement, soit on y reste, ravis par son charme comme Ulysse dans les bras de Calypso. Venue au monde, l'âme connaît elle-même ce dilemme devant la nature qui déploie l'écran de ses attraits. Le lieu décrit dans le Prologue, tout entretissé qu'il est de *topoi* homériques, répond précisément à ce dilemme.

L'âme se trouve face à des éléments et des puissances qu'elle ne connaît pas, ou plus précisément dans lesquels elle ne se reconnaît pas. En proie à l'attrait qu'exerce sur elle la *phusis*, l'âme peut se noyer comme elle peut aussi se réveiller à elle-même, car l'attrait comporte en lui la possibilité d'en sortir, mais cette libération est ambivalente : en l'absence du savoir que l'âme doit/devrait avoir d'elle-même, le désir enferme l'âme dans l'oubli ; en même temps, le désir coopère avec la *phusis* à la délivrance de l'âme par la mort physique. L'âme est ainsi confrontée à elle-même, comme mise à l'épreuve par la nécessité d'établir au sein même de sa nature unique, de son identité ou de son *ousia* essentielle immortelle, la distinction entre son statut d'âme individuelle, déterminée à partir de son chemin terrestre et potentiellement en proie à l'oubli, et l'âme *tout court*, celle qui, ne connaissant pas la séparation entre l'universel et l'individuel, investit tout, étant rationnelle, harmonique et en possession de la connaissance directe des Formes. Pour établir la distinction, Platon applique sa méthode habituelle – l'art de la distinction passe par les fourches des oppositions et du renversement des oppositions, ainsi que par une division des étapes de la cognition –, sauf que dans le contexte du *Phèdre* il ne le fait pas sous le mode d'une démonstration, mais par des mises en présence et des mises en situation⁸. La différence de traitement

supra, chap. IV, note 55, p. 311) : *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991 [Paris, PUF, 2013] ; *De surcroît. Études sur les phénomènes saturées*, Paris, PUF, 2001 ; *Le Visible et le Révélé*, Paris, Cerf, 2005 ; ajoutons le livre récent : *Reprise du donné* (Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2016).

8 Nous avons essayé d'esquisser au début du chapitre précédent un parallélisme entre cette mise en situation de la théorie de la connaissance propre au *Phèdre* et la présentation de la division des étapes de la connaissance telle qu'elle figure de manière démonstrative et de manière iconique, illustrative, dans les livres centraux de la *République*. Mais ce parallélisme, assez scolaire au demeurant, montre que le but du *Phèdre*

est d'autant plus notable que l'usage de la démonstration dans un passage précis de la Palinodie de Socrate est aussitôt accompagné, nous le verrons, par une recherche explicite du meilleur type de langage qui puisse convenir à la situation à laquelle la parole doit répondre : produire et transmettre un savoir ou conduire à un changement. Ainsi, le délire (sous ses trois ou quatre expressions détaillées au début de la Palinodie) renverse par une autre sorte de magie, par la possession divine exercée à travers signes ou visions et par un art initiatique de l'interprétation, la magie possessive des éléments et des forces de la nature exercée, dans le Prologue, par l'appel au plaisir immédiat des sens. La possession de l'esprit n'efface pas ni ne déloge l'ivresse sensorielle des facultés prises en possession par les forces de la nature, mais retourne le but en les faisant sortir de l'entropie. De même, la partie de la Palinodie concernant l'amour remet en place la visée de l'acte et la nature de la relation entre l'actant, l'agissement et l'objet de l'acte (dans la relation érotique), visée et taxinomie du désir renversées par le discours initial, celui de Lysias lu par Phèdre. Visiblement envoûté par l'habile rhéteur écouté dans la maison dite « de Morychus », Phèdre se présente surtout comme ignorant en matière de science suprême – la science de l'âme –, science qui conduit à l'identité avec son objet et qui ne permet par conséquent aucune équivocité et aucun changement topique qui relèverait d'une nature composite, faite à partir du multiple.

Mais ces oppositions et ces renversements d'oppositions, qui doivent conduire à la distinction et donc à la connaissance du « vrai » au sujet de l'âme (pas du beau, ni de l'amour, mais de l'âme à travers le beau et l'amour), sont non seulement mis à l'œuvre dans des situations données qui dissimulent la confrontation sous les oripeaux des exemples ; elles/ils sont en outre préparés, comme souterrainement, par la scénographie du Prologue. C'est celui-ci qui établit *de facto* le cadre permettant de définir l'âme sous ses deux angles d'approche : l'articulation entre l'âme unique et l'âme individuelle d'une part, la définition de la nature essentielle de l'âme

n'est pas celui d'une propédeutique de la cognition, mais vise à définir l'articulation du langage avec les facultés de l'âme, dont celle de la connaissance des Formes inscrite en celle-ci et à l'égard de laquelle le *logos* serait l'instrument de la réminiscence et de l'expression.

et la description de son dessein d'autre part. Ce cadre offre donc les moyens adéquats à la recherche et à l'établissement d'une *philosophie de l'âme*. Celle-ci se compose d'abord d'un exercice complet des facultés perceptives assorti de la recherche de la bonne rhétorique, adéquate à rendre compte des fruits de la perception et de la distance qu'impose le recours au *logos*. Cette rhétorique va aussi de pair avec la bonne connaissance des récits mythiques et de leur rôle à l'égard de la philosophie lorsque celle-ci se présente comme une science de la nature et de l'âme individuelle (229c-e). Vient ensuite l'acquisition de la science précise et totale (science de *tout ce qui est* et des *principes*), science qui s'accompagne de l'accomplissement du devoir de piété envers les divinités, celles du lieu comme celles avec lesquelles l'âme elle-même s'entretient comme dans un rapport de partage et de réciprocité. Au bout de ce parcours, l'apprenti philosophe acquiert le pouvoir de reconnaître son identité et d'affirmer son amitié (*philia*) à l'égard du « maître » (279c), amitié qui est une forme de reconnaissance de l'âme et, en termes socratiques, de « connaissance de soi »⁹.

Fruit d'un long processus qui a tout d'une initiation, cette amitié finale est définie par Phèdre lui-même comme une *koinônia* (κοινὰ γὰρ τὰ τῶν

- 9 Pour une lecture du *Phèdre* comme un dialogue focalisé sur le thème de la « connaissance de soi », voir la monographie de Charles L. Griswold, Jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus* (New Haven [co], Yale UP, 1986). La thèse de Griswold est séduisante et son interprétation du thème de la « connaissance de soi » comme à la fois psychologique et métaphysique apporte un éclairage particulièrement important sur cette articulation (et au fond sur la tentative de définir l'âme et l'intellect) dans toute la pensée antique classique et tardive héritière du précepte « socratique ». Ceci dit, le repérage d'un thème unique pour un dialogue relève plutôt de cette tentative de donner un caractère systématique à l'œuvre de Platon. Or un Dialogue comme le *Phèdre* précisément comporte une structure conceptuelle et littéraire complexe et difficilement réductible à l'univocité, les liens resserrés entre l'argumentation et l'écriture scénique plaidant pour une plurivocité de moyens utilisés afin de montrer au lecteur non seulement le bénéfice de suivre lui-même le précepte de Delphes (et de Socrate), mais lui montrer aussi la possibilité de connaître ce qui demeure indéfinissable pour la philosophie, l'âme pour ne pas la nommer. En pliant le *Phèdre* sur la thèse herméneutique de Griswold, nous faisons implicitement de l'âme le lieu de l'autorévélation du sujet, ce qui rapprocherait le dialogue platonicien de la philosophie de Plotin et en quelque sorte de la modernité.

φίλων, 279c5-6). Elle témoigne donc d'une réciprocité et d'un partage assumé, mais ce partage, et au fond cette amitié déclarée par Phèdre qui demande à Socrate de l'associer ainsi (καὶ ἐμοὶ ταῦτα συννεύου, 279c5) à sa prière à Pan, apparaît comme une image de cette autre réciprocité, invisible, entre l'humain et le divin, entre la beauté intérieure et celle des choses extérieures, entre l'immanent et le transcendant. Socrate confie ainsi à la divinité universelle, comprise dans son extension maximale, l'actualisation (ou la réalisation) de ce qu'il venait d'obtenir dans la fougue de ses discours successifs auprès de son compagnon de route, à savoir les conditions d'une métamorphose de Phèdre en « ami » de Socrate dans la maîtrise des vertus et dans la (re)connaissance du beau¹⁰. On pourrait, certes,

10 « O mon cher Pan et vous autres, toutes que vous êtes, divinités d'ici (ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῆδε θεοί), accordez-moi d'acquérir la beauté intérieure (δοίητέ μοι καλῶ γενέσθαι ἄνδοθεν), et pour les choses extérieures, faites que toutes celles qui m'appartiennent aient de l'amitié pour celles du dedans (ἔξωθεν δὲ ὅσα ἔχω, τοῖς ἐντὸς εἶναι μοι φίλια)! [...]». La prière de Socrate adressée au dieu Pan dans les dernières lignes du *Phèdre* (279b7-c3), dont je n'ai cité que la première partie, a elle aussi donné lieu à de nombreuses interprétations et parallèles avec d'autres *loci* platoniciens, dont celui signalé par Léon Robin (Platon, *Phèdre*, trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1933) avec le *Banquet* 220d (Socrate évoque dans sa prière au Soleil les *agalmata* des dieux que recèle son être intérieur à la manière d'un Silène). Remarquons toutefois quelques traits particuliers qui distinguent cette dernière prise de parole par Socrate dans le *Phèdre* et en font une sorte de dernière récapitulation du dessein du Dialogue, après celle formulée en 278b6-d8 et qui conduit, presque comme une exhortation, à la définition de la philosophie. La prière de Socrate est présentée comme pressée par la nécessité de quitter « maintenant » au plus vite les lieux. Phèdre reprend l'initiative du cheminement que Platon lui avait confié au début du dialogue. L'appel au départ (ἴωμεν) est deux fois prononcé, à commencer par Phèdre (279b4) qui le justifie par une nouvelle allusion aux conditions naturelles du site et de la journée d'été, maintenant finissante. La chaleur s'est adoucie, dit-il, comme si l'assaut des forces contraires, malveillantes, s'était tempéré, ou encore comme si l'élan était retombé une fois que l'effort de l'accomplissement avait atteint son but. Socrate résiste à l'appel au retour, prononce la prière, puis appelle lui-même au départ. La prière est comme un ultime devoir, un « salut » final à ceux qui avaient accompagné Phèdre et Socrate tout au long de leur parcours. Mais cet ultime devoir se présente à son tour comme un dévoilement de la nature du lieu, du but recherché et du rôle des deux acteurs. Le dieu Pan, bien qu'expression de la divinité du « tout », n'est pas

entrevoir sous ces termes une allusion pythagoricienne¹¹ et l'indication que cette philosophie de l'âme constitue à son tour un apprentissage à la réminiscence. Le texte lui-même nous arrête, cependant. Socrate invite Phèdre à reprendre le cheminement, cette fois-ci pour le retour vers la Cité, en bouclant ainsi le trajet du mouvement (*kinésis*) qui avait commencé par la sortie d'Athènes. On comprend, au terme d'une telle lecture, que le « paysage » d'apparence bucolique présente en réalité, comme une épure, les axes de la bonne conduite nécessaire pour accomplir le chemin que poursuit l'âme à travers le monde comme à travers un lieu dont la traversée est initiatique. Les abords souriants de l'Ilissos, entre les murailles de la Cité et le site des temples d'Agra, se révèlent être l'image par excellence du lieu intermédiaire entre le « haut » et le « bas », le lieu phénoménal où se rencontrent les puissances de la nature et des dieux, et dont il faut saisir

seul; il y a peut-être d'autres dieux ici-même, dit Socrate, qui agissent en même temps et dont il faut s'assurer la bienveillance en les reconnaissant. Qui sont ces autres (ἄλλοι) dieux? D'autres dieux immanents à ce lieu (le monde), ou des dieux qui sont là bien qu'ils soient transcendants? Socrate leur demande de veiller à ce que l'intérieur et l'extérieur soient en rapport d'amitié, de partage et de reconnaissance réciproque (*philia*), et leur demande aussi de lui donner la possibilité qu'advienne en lui la beauté (δοίητέ μοι καλῶ γενέσθαι τᾶνδοθεν). J'y vois pour ma part les échos de deux paroles de Socrate, l'une à son égard (230a4-6), l'autre concernant l'accès direct, « visuel », de l'âme au Beau (251a2-b2) : dans la première Socrate se présente comme participant lui-même d'une destinée divine comme s'il découvrait en lui quelque chose d'étranger et pourtant associée intimement à sa nature humaine; l'autre présente l'accès dans l'âme à la Beauté qui apparaît comme une image divine.

- 11 Il s'agit d'une expression qui revient plusieurs fois dans les *Dialogues* et que Diogène Laërce attribue à Pythagore (voir Luc Brisson, *Phèdre*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997², p. 234, n. 486). Cette allusion « pythagoricienne » ne serait d'ailleurs pas la seule dans le *Phèdre*, mais toutes sont assez discrètes, si tant est qu'elles soient véritablement des indices d'un certain pythagorisme qui caractériserait la doctrine de l'âme défendue par Platon dans ce texte. Mais c'est plutôt dans les reprises gnostiques et néoplatoniciennes (chez Porphyre ou Hermès) de la thématique et de certains *topoi* du *Phèdre*, que sont mises en évidence des proximités avec les doctrines pythagoriciennes, dans des contextes où Homère, Hésiode ou Empédocle étaient eux aussi interprétés sous un angle « mystique », pythagoricien. Pour une récapitulation des potentiels indices pythagoriciens dans le *Phèdre*, voir *supra*, chap. I, note 39, p. 103.

la leçon, en l'occurrence celle d'une philosophie *spécifique*, appliquée à la distinction entre la *phusis* (dans sa réalité à la fois attrayante et infernale) et le propre de l'âme (méta-physique ou supra-céleste). Cette leçon, Platon l'adresse aux lecteurs qui risquent, comme Phèdre, sensible mais insuffisamment instruit, de se laisser tromper par la beauté apparente des choses, des êtres et des mots.

CE QUI SE VOIT ET CE QUI EST DIT

De cette esquisse, trop rapide, reprenons pour une dernière fois, en les énumérant, les éléments qui composent la topographie du Prologue. Tous les éléments indiqués et tous les menus détails semblent pourvus d'un rôle : servir d'indice pour l'indiscernable, c'est-à-dire pour la nature et le lieu de l'âme, lieu investi par la vie et le mouvement incessant.

Le filet d'une eau courante, le plaisant Ilissos, apaisant de la chaleur estivale, est le premier élément par lequel *phusis* se manifeste. C'est l'eau dans/avec laquelle Phèdre et Socrate cheminent au départ, en allant vers le lieu où ils découvriront une autre sorte d'eau, celle d'une source¹². Indépendante du petit fleuve et pourvue de pouvoirs surnaturels, cette source jaillit sous le platane vers lequel les deux hommes se dirigent, en le voyant au départ de loin. On dirait que l'Ilissos coule vers la source ; ou, plus précisément, que selon la perspective ouverte par le cheminement des deux Athéniens l'eau du fleuve semble retourner vers l'eau de la source en inversant l'ordre naturel de l'écoulement. C'est comme si le trajet des deux hommes ouvrait à leur

12 C'est la source Callirhoè qui jaillissait dans l'Antiquité sur la rive droite de l'Ilissos, près du grand platane évoqué par Platon et du lieu du passage à gué vers le sanctuaire de Déméter (ou peut-être d'Artémis) à Agra ; cf. Léon Robin, *op. cit.*, p.XII. Selon la tradition, la source aurait servi à des bains rituels pour les jeunes filles, pour la préparation au mariage (cf. Robert M. Simms, « Agra and Agrai », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 43, n° 3, 2002, p. 219-229). Rappelons, par ailleurs, qu'aussi bien l'Ilissos que la source Callirhoè figuraient déjà à l'époque de Platon sur le fronton ouest du Parthénon, sous l'aspect de divinités anthropomorphes représentées allongées, dans les coins de la vaste composition consacrée à la confrontation entre Athéna et Poséidon. Le petit fleuve et la source sont à la fois des repères de la topographie athénienne et des lieux investis de pouvoirs divins.

insu une perspective inversée censée indiquer au lecteur la métamorphose discrète de l'Ilissos en symbole du Styx¹³ et de la promenade plaisante et prophylactique en trajet initiatique. Partir en gardant l'œil sur le repère du point d'arrivée indique bien une perspective (en termes modernes), mais ne dévoile pas nécessairement dans quel but. Au terme de leur voyage, Socrate montre à Phèdre la source auprès de laquelle séjournent les Nymphes et leur dieu cornu-écorné Achéloüs¹⁴, de leur présence invisible témoignant visiblement effigies et statuettes de culte (*ἀπὸ τῶν κορῶν τε καὶ ἀγαλμάτων*, 230b7¹⁵). *Phusis* est habitée par les dieux, mais la clef de cette évocation des pouvoirs surnaturels associés à une source n'est donnée que bien plus loin, en 263d5-e3, en rappelant non seulement le cadre précis de la discussion, mais en renversant aussi l'effet envoûtant produit par l'éloquence factice du discours de Lysias. Plus fort que le pouvoir des mots est celui des dieux ou des divinités tutélaires du *logos* et des agissements (*erga*) de l'âme, dont le *logos* est à la fois source et effet. L'eau est donc présente sous ses deux aspects ambivalents : l'eau courante, symbole du changement perpétuel et signifiant la matière mortifère dans laquelle l'âme risque d'être engloutie, et la source qui jaillit comme la lumière des ténèbres et qui est symboliquement donatrice de vie, étant gardée par les divinités de la puissance féconde de la *phusis*. Les allusions mythologiques et cosmologiques (Homère, Hésiode, Empédocle, Héraclite) s'articulent à l'éloquence inspirée à la fois par les Nymphes et par les Muses évoquées aussitôt après. Comme dans le cas de l'eau, *la parole est elle aussi ambivalente* : flot et source, mortifère et vitale (ou vivifiante) simultanément¹⁶.

13 Selon la tradition le Styx, frontière du royaume de l'invisible, le royaume de Perséphone, la fille de Déméter enlevée par Hadès, est le « fleuve qui coule vers sa source » (Hésiode, *Théogonie*, v. 776). Voir aussi plus loin (note 62, p. 383) une allusion à ce renversement symbolique qui indique le retour de l'âme à/vers son origine.

14 Sur Achéloüs, voir *supra* chap. IV, note 69, p. 322. Voir aussi Anca Vasiliu, « Mythologie de la source. Le silence du visible et son interprétation par Socrate (en relisant le prologue du *Phèdre*) », *Tropos. Rivista di Ermeneutica et critica filosofica*, n° 1/2014, 2014, p. 51-82.

15 Voir encore *supra* chap. IV, note 71, p. 322-323.

16 Bien qu'il n'aborde pas explicitement les questions précises du *Phèdre*, un article de Jean-Pierre Vernant (« Le fleuve "Amélès" et la "Mélète thanatou" », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, t. 150, 1960,

Le grand gattilier (*agnus castus*), enivrant par son parfum à l'acmé de la floraison dans laquelle Platon le présente ici, possède cependant, comme plante, la vertu de la continence à l'égard du désir. Simultanément, il attire par son odeur et aide par sa vertu à contenir le désir¹⁷. Situé près du gué

p. 163-179) est particulièrement éclairant sur la tradition de cette présence ambivalente de l'eau comme flot et comme source accompagnée de Muses, à laquelle Platon fait référence dans plusieurs dialogues, dont la *République* (le mythe d'Er). Vernant cite aussi Pausanias pour l'association entre une source d'eau fraîche et claire, le platane et la définition des délires et de leur guérison par purification (*Ibid.*, p. 177).

- 17 Dans les notes de sa traduction Luc Brisson (*Phèdre*, Paris, Flammarion, coll. «GF», 1997, p. 197, n. 49) souligne le caractère contradictoire (je dirais plutôt ambivalent) des significations qui sont assignées au gattilier en Grèce ancienne. Brisson cite d'une part les couronnes de gattilier par lesquelles était fêtée à Samos Héra en épouse de Zeus (Athénée XV 673 b sq.), et d'autre part le rituel athénien des Thesmophories au cours duquel les femmes se couchaient sur des feuilles de gattilier pour conserver leur chasteté (Pline, *Histoire naturelle*, XXIV, 59-63). Voir aussi ces références chez Roberto Velardi (Milan, BUR, 2008 [2006], p. 121, n. 43). Nous retrouvons aussi chez Plutarque (*Le démon de Socrate*, 6 [578E]) l'image des litières de gattilier et de bruyère sur lesquelles sont couchés des fidèles qui souhaitent atteindre l'état de pureté propice à une invocation, à la réception d'un présage ou à une communication avec le divin (Plutarque, *Œuvres morales*, t. VIII, éd. et trad. Jean Hani, Les Belles Lettres, Paris, 2003, p. 80, pour le texte, et p. 215, n. 2). Cette dernière référence mise à part, toutes les autres sont analysées par François Daumas dans « Sous le signe du gattilier en fleur », art. cit. Notons cependant une remarque de Daumas concernant le nom de la plante et l'étymologie (fausse) donnée par Dioscoride, qui relie ce nom (ἄγνος) au terme « pur » ou « chaste » (ἀγνός) : les vertus attribuées à la plante seraient justifiées par la proximité lexicale. C'est par cette proximité que Théodoret, s'inspirant de Dioscoride, expliquait dans son commentaire du Lévitique l'usage du gattilier pour l'abstinence : « [...] ce n'est point médicalement qu'il [Moïse] a prescrit d'user de ces rameaux de gattilier ; mais grâce à son nom, pour provoquer le souvenir de la tempérance » (P.G. LXXX, 341C, *apud.* art. cit., p. 64, n. 3). La même signification apparaît dans la métaphore inversée du « banquet » chez Méthode d'Olympe qui met en scène une réunion de femmes chastes dans un jardin animé, avec des arbres et des arbustes pourvus de parole, de mouvement et de vertus, dont celles de purification et de continence (Méthode d'Olympe, *Le Banquet*, Discours 10, II-VI, 260-278, Paris, Cerf, coll. « sources chrétiennes », n° 95, 1963, p. 287-303). Étant donné l'esprit de finesse qui caractérise la mise en scène soignée de ce Dialogue, je suis tentée d'aller encore plus loin dans la compréhension de ce choix de Platon de situer un gattilier près du lieu

et servant sans doute de jalon sur le chemin qui mène vers les sanctuaires d'Agra (temples de Déméter et d'Artémis)¹⁸, le buisson fleuri offre ses branches au culte, mais indique en même temps la voie qu'empruntent les âmes qui descendent dans la vie terrestre puis s'en vont. Sa floraison en juillet, au plus haut du soleil, sous le signe du Cancer, indique discrètement le moment où s'ouvre la porte par laquelle les âmes quittent le monde et remontent vers leur lieu céleste. L'allusion à Homère est transparente (portes du Soleil et des Songes, sous les signes du Cancer et du Capricorne, *Odyssée*, XIII, 109-112 ; XXIV, 9-12), allusion d'autant plus claire que Borée, « borne estivale et solsticiale de l'Orient »¹⁹, est ici lui-même

de la future discussion sur l'âme. La principale vertu de l'âme qu'évoquera Socrate dans la Palinodie est le souvenir, la réminiscence de la connaissance que l'âme a eue des Formes dans son périple au-dessus du firmament. L'âme doit pour cela se souvenir de sa véritable pureté et la soigner en la distinguant de l'*agnoia*, de l'ignorance ou l'oubli de sa nature essentielle. Ce serait, à travers le jeu phonétique *agnus-agnōia*, un premier indice du système de renversements par lequel opère Platon dans ce Dialogue.

- 18 Sur les temples et sanctuaires d'Agra, les rituels importants qui s'y déroulaient (appelés les « Petits Mystères ») et sur les possibles significations qui ressortent de cette indication sur le fond mythologique du Dialogue (Artémis/Déméter, chasteté/fécondité, vie/mort/immortalité), voir *supra*, chap. III, note 10, p. 191.
- 19 « Sed qui ab aestiua et solstitiali[s] orientis meta uenit, βορέας graece, latine aquilo nominatur », Apulée, *De mundo (Opuscules philosophiques et fragments)*, éd. et trad. Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 319). Dans son catalogue des vents et de leurs nominations grecques et latines (les chap. XIII-XIV du *De mundo* apuléien sont en réalité le résumé d'un chapitre des *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle, II, 3-29), Apulée rappelle immédiatement après l'évocation de Borée l'appellation homérique (« Homère le dit "aithrègènète" parce qu'il est généralement serein ») et l'étymologie grecque : « le mot "borée" dériverait de *boé* (= "cri"), parce que d'ordinaire il tonne en hurlant. » Sur l'authenticité de ce traité d'Apulée et sur son rapport étroit avec le traité anonyme (pseudo-aristotélicien) Περὶ κόσμου, voir *Ibid.*, Introduction, p. IX-XXXV et notes p. 309. La précision de la date à laquelle est censée se dérouler la promenade de Phèdre et de Socrate au bord de l'Ilissos, vers la moitié ou la fin du mois de juillet, est indiquée aussi par l'allusion finale aux « jardins d'Adonis » (276b-d), et donc implicitement à la fête qui se déroulait à Athènes à cette même date (cf. *supra* chap. IV, note 53, p. 310).

évoqué à travers le mythe de l'enlèvement d'Orithye²⁰. Le gattilier est lui aussi situé près de la source, à la frontière entre l'inquiétude du désir qui trompe l'âme sur l'identité de l'objet désiré et l'apaisement produit par la maîtrise des passions. Le buisson joue ainsi le rôle d'un instrument censé réveiller l'âme de son oubli, et la contenir en même temps pour qu'elle puisse suivre sans entrave le trajet qui est le sien. Platon s'en sert comme d'un indice pour signaler qu'en vue de leurs discours sur l'amour et sur l'âme, ainsi que pour le dialogue sur les genres et les vertus du *logos*, il situe les deux hommes dans le lieu propice et dans le temps précis du passage des âmes de la vie à la mort ou à une autre vie.

Deux repères sacrés s'enchaînent sur le chemin parcouru par les deux hommes sortis d'Athènes : un autel de sacrifice en plein air (*βωμός*), hissé sur un rocher, et, au terme de la descente, un sanctuaire de la fécondité (*ἱερόν*), aménagé dans une grotte près de la source. Hauteur et profondeur se trouvent ainsi associées à travers la juxtaposition de la mort et de la vie dont témoignent les deux lieux sacrés qui en sont investis²¹.

20 On retrouve cette allusion et cette association avec le mythe d'Orithye et de Borée chez Porphyre dans *L'autre des Nymphes dans l'Odyssee*, 26-27. Plusieurs allusions au *Phèdre* transparaissent d'ailleurs dans ce texte, dont une particulièrement notable pour notre lecture du dialogue platonicien qui est la transposition en termes d'*hypostasis* des deux lieux (*topoi*) de l'entendement noétique et sensible : ἡ νοητὴ ὑπόστασις et ἡ ἐνύλη ὑπόστασις (*L'autre des Nymphes*, 10, 5); voir pour ce dernier point Andrew Smith, « ΥΠΟΣΤΑΣΙΣ and ΥΠΑΡΞΙΣ in Porphyry », dans Francesco Romano & Daniela Patrizia Taormina (dir.), *Hyparxis e Hypostasis nel neoplatonismo* Florence, Olschki, 1994, p.33-41. En retournant à son tour à Homère, Porphyre reprend nécessairement le retour à des références homériques que Platon lui-même glisse dans la composition du Prologue, mais donne à ce retour une dimension initiatique plus explicite que dans le Dialogue de référence. Cette dimension initiatique du *Phèdre* est davantage mise en évidence dans l'exégèse de Proclus à certains passages du Prologue, dont la position de Socrate à l'égard du mythe d'Orithye (dans *Théologie platonicienne*, I, 4), ainsi que dans le commentaire d'Hermias. Les néoplatoniciens défendent la mythologie contre la physique, alors que la position de Platon est plus ambiguë et laisse entendre une certaine critique à l'adresse de la tradition mythologique, Homère compris.

21 On rappellera l'opposition symbolique entre les deux lieux sacrés qui tiennent en un seul cadre, juxtaposition de la fécondité et du sacrifice évoquée plus haut, chap. IV, note 38, p. 298-299.

Vu de loin comme repère du lieu, puis de près, le platane aide à mesurer le parcours par la distance. Il est grand, donc ancien ; on dirait qu'il est vieux d'âge, mais demeure néanmoins fier comme un immortel car ses racines plongent dans une source intarissable. Plotin se souviendra de cette association entre la source et un grand arbre pour évoquer de manière topique l'Un comme principe du multiple et définir ainsi le principe immobile de la vie²². C'est en outre un platane oriental comme espèce, donc parfaitement carré, comme le présente d'ailleurs Socrate avec précision et admiration : il est en effet « aussi large qu'il est haut » (πλάτανος αὔτη μάλ' ἀμφιλαφής τε καὶ ὑψηλή, 2 30b3). Son voisinage avec la source rappelle au détail près le lieu du présage concernant la durée de la guerre de Troie (*Iliade*, II, 304 sq.²³) : elle sera longue et coûteuse en vies.

- 22 L'association « platane-source » est l'un des grands *topoi* de la littérature mystique ancienne, lieu d'initiation et de divination. C'est encore à partir de ce schéma que Plotin demande de concevoir (νόησον) l'Un, en renvoyant l'intellection à ce même type précis de lieu où s'associent une « source » et un « grand arbre » (cf. *Ennéade* III, VIII [T. 30], 10, 5-14, cité *supra*, à la fin du chap. IV).
- 23 Au début de l'*Iliade* (II, 305-310) Ulysse rappelle le « terrible » présage de la durée de la guerre, présage qui a lieu auprès d'une source sacrée et des autels, au pied d'un beau platane où coulait une eau claire. Voir *supra*, chap. III, note 11, p. 192 ; chap. IV, note 42, p. 301 et note 71, p. 322-323. Peut-être faudrait-il rappeler aussi, dans la même veine des allusions à la tradition archaïque, la forte connotation symbolique du platane. Aussi bien chez Hérodote (*Histoires*, 7, 27, 2) que chez Xénophon (*Helléniques*, 7, 1, 38) il est question du « platane d'or » des Achéménides, dont Xénophon dit que malgré sa célébrité « il ne suffisait pas à faire de l'ombre à une cigale ». Il s'agit d'une œuvre archaïque offerte à Darius le Grand, prestige de la cour de Xerxès et devenue à l'époque des guerres médiques un symbole des ennemis des Grecs. Ici, le « très haut platane » serait comme l'enseigne de la frontière entre le monde grec et le monde oriental, deux modèles politiques et épistémologiques en conflit, et peut-être évoquerait-il aussi une frontière entre le monde révolu, archaïque, et le monde nouveau marqué par le prestige d'Athènes. Une autre interprétation est donnée au platane par Andrea Capra dans son ouvrage *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Center for Hellenic Studies, Harvard UP, 2014. Lisant le *Phèdre* comme « un art d'aimer », Capra fait d'Hélène le pivot du Dialogue (*ibid.*, p.86) et la figure qui hante Socrate à travers la référence à des textes dont elle est l'héroïne (Homère, Stésichore et Sappho, Gorgias et Isocrate) ; Hélène serait en même temps physiquement présente dans

Puis, dès l'approche du grand arbre et tout au long du dialogue, les cigales qu'on entend, mariant dans leur stridulation l'écho de la beauté des discours et celui de la folie amoureuse qui rend les discours inintelligibles, dans une évocation qui associe encore une comparaison homérique (*Iliade*, III, 140 *sq.*) et le mythe des hommes transformés en cigales en raison de leur amour fou pour le chant des Muses (259b5-d6), une ivresse qui les avait fait se tromper d'adresse et désirer le contraire de ce vers quoi le *logos* doit conduire l'âme : le souvenir de son origine.

Enfin, cette mort mystérieuse dont le lieu garde la mémoire et qui porte le nom d'Orithye²⁴. Cette mort est dissimulée dans la réunion

le *Phèdre* sous l'identité de son arbre rituel, le platane (*ibid.*, p.64-66). Mais Capra fait également du platane l'indication de l'Académie, comme dans toute la tradition romaine de ce *topos* du *Phèdre* (Pline, *Histoire naturelle*, 12, 3-5; Cicéron, *De oratore*) dont la Renaissance sera l'héritière dans sa conception des jardins et d'une certaine image à la fois savante et pastorale de l'Antiquité (Andrea Capra, *Plato's Four Muses*, *op. cit.*, chap. 4 «The Muses and the tree», p. 119-148). Pour d'autres études consacrées au platane dans le contexte topographique du *Phèdre*, voir les deux études d'André Motte («Le pré sacré de Pan et des Nymphes dans le *Phèdre* de Platon», *L'Antiquité Classique*, n° 32, 1963, p.460-476, en ligne, et *Prairies et jardins de la Grèce antique : de la religion à la philosophie*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1973), les articles de Marwan Rashed («La mosaïque des philosophes de Naples : une représentation de l'académie platonicienne et son commanditaire», dans Caroline Noirot & Nuccio Ordine (dir.), *Omnia in Uno, Hommage à Alain-Philippe Segonds*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p.27-49) et de Giovanni Reale «Le *Phèdre* : manifeste programmatique de Platon "écrivain" et "philosophe"», *Études philosophiques*, 1998, n° 1, p. 131-148, en part. p. 136-137), ainsi que l'ouvrage de Michael Marder (*The Philosopher's Plant*, dessins de Mathilde Roussel, New York, Columbia UP, 2014, en part. «Plato's Plane Tree», p. 1-18). Pour l'interprétation de la forme carrée du platane (indiquée par Socrate dans sa description) comme une allusion pythagoricienne, voir *supra* chap. III, note 7, p. 189.

24 Plusieurs sources indiquent l'existence d'au moins deux tragédies (perdues) consacrées à l'histoire d'Orithye enlevée par Borée : l'une d'Eschyle, l'autre de Sophocle. L'auteur anonyme du traité *Du sublime* cite de manière critique plusieurs vers du premier et un vers du second (ce dernier est d'ailleurs cité aussi par Cicéron), les deux passages étant consacrés à l'évocation des effets du tempétueux Borée «joueur de flûte» (*Du Sublime*, éd. et trad. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1939, III, 1-2). Pour l'auteur du traité *Du sublime* l'évocation de l'enlèvement ne relève pas de la tragédie mais serait «pseudo-tragique» (οὐ τραγιδᾶ ... ἀλλὰ παρατραγῶδα ...).

harmonique de la tétrade des éléments en mouvement perpétuel : l'eau qui coule et l'eau qui jaillit, la terre couverte d'herbe fraîche, humide et molle, l'air embaumé et le vent qui frémit et par moment souffle comme Borée, le feu doux du soleil matinal et celui de la chaleur vive du méridien qu'apaisent l'onde et l'ombre du platane²⁵. La mort porte comme toujours un nom unique et survient soudainement, emportant l'être comme une bourrasque²⁶, alors que la vie mobilise sans arrêt des puissances sans

Notons cependant, au-delà de ces considérations stylistiques tardives, que Platon situe le *Phèdre* dans un lieu déterminé par une « histoire » qui faisait déjà l'objet d'une représentation dramatique. Y aurait-il une dimension concurrentielle dans ce choix platonicien, qui éclairerait l'aspect scénique si particulier et l'importance donnée au Prologue dans la composition du *Phèdre* ?

- 25 Cette composition d'éléments contraires sous laquelle est évoqué le destin d'Orithye, la mort de la jeune fille du roi, rappelle typologiquement le destin d'Adonis, la figure mythologique de la séduction et de la mort de l'aimé d'Aphrodite dans la fleur de sa jeunesse ; la figure du jeune Adonis transparait à la fin du Dialogue à travers la fête des Adonies, aussi populaire à Athènes que la légende d'Orithye, et qui consiste à réaliser des petits jardins éphémères dans des vases, des coquilles ou des corbeilles, des jardinets pleins d'arômes, aphrodisiaques mais stériles. Comme Adonis, Orithye est jeune lorsqu'elle cueille des fleurs avec Pharmacée et se fait sur le coup enlever par Borée. Le cadre de l'enlèvement évoque celui du mythe d'Adonis : le pré humide à l'ombre en contraste avec le soleil estival qui sèche l'herbe, la fraîcheur de l'onde et la chaleur de l'été, la volupté associée à la magie botanique et à la mort. Si Orithye dans le Prologue et Adonis à la fin du Dialogue se répondent, nous avons alors une indication de plus de la composition parfaite du texte et de la subtilité avec laquelle Platon suggère au lecteur la thématique du destin de l'âme individuelle comme participante à la fois de la cyclicité de la nature et de la pérennité de son essence. Comme Adonis, Orithye ne serait alors qu'une nouvelle image de Perséphone, ou du moins un jalon significatif sur le chemin conduisant vers le temple d'Agra, consacré à Déméter et aux « Petits Mystères ». Sur la figure mythologique et littéraire d'Adonis, Marcel Détiéne, *Jardin d'Adonis. La mythologie des aromates*, Paris, Gallimard, 1972 (rééd. 1989).
- 26 La mort figurée comme un vent brusque et violent qui emporte une âme, pourrait être encore un rappel homérique dissimulé sous l'évocation du mythe de la mort d'Orithye. Au cœur de la nuit Pénélope supplie Artémis de lui donner la mort et que les vents l'enlèvent (*Odyssée* XX, v. 61-64) ; la malheureuse épouse d'Ulysse évoque le sort des filles orphelines de Pandareus, elles-mêmes enlevées par les vents (XX, v. 66-67) malgré la

nombre et sans nom, attisant les appétits sensuels du multiple pour les rassembler tous sous l'unité des opposés qui définit la perpétuité cyclique de la nature. Mise en branle par le mouvement sans arrêt des éléments, la tétrade dessine ainsi l'unité des quatre qui composent le cosmos : le ciel et la terre, les dieux et les hommes. C'est le cadre parfait dans et à travers lequel l'âme évolue, accomplissant son trajet et agissant tout au long par le désir et par sa maîtrise – agissements et mouvements qui proviennent d'elle, bien qu'elle semble en être la proie.

Notons aussi les repères mythologiques précis que Platon égrène dans le Prologue pour fixer le cadre autour d'une Orithye *en figure invisible de l'âme* (« courant dans les hauteurs », selon l'étymologie du nom, comme vers la demeure des dieux). Quels sont les dieux évoqués ici par Platon ? Zeus en premier, dont le temple est le point de rencontre et de départ des deux acteurs du dialogue. Puis Déméter, dont le temple (le *Métrôon* d'Agra) se trouve au bout du chemin qu'empruntent Phèdre et Socrate en sortant d'Athènes. Entre Zeus et Déméter, le lieu traversé par le cours d'eau apparaît, sous son dehors souriant, comme le royaume de Perséphone. Ayant déjà franchi dans leur descente les murailles de la Cité, Phèdre et Socrate s'arrêtent aux abords de cette autre frontière, dans le lieu où deux eaux se rejoignent, celle de la source et celle de la rivière. C'est le lieu idéal des serments, des présages et des récits initiatiques et eschatologiques. Les deux hommes sont accompagnés par Apollon ; le trajet du soleil guide en effet leur pas. Peut-être y a-t-il aussi une allusion à la sœur chaste et chasserresse d'Apollon, Artémis, dont un temple se trouvait également à Agra, lieu de sanctuaires et de rites d'initiation vers lequel menait le chemin qui traversait à gué l'Ilissos à l'endroit où Socrate montre à Phèdre le gattilier en fleurs. Le lieu même choisi comme un « port » pour « remettre pied à terre » (*katagôgê*) est mis par Socrate sous la tutelle d'Héra. L'air, en effet, vibre sous le platane, en attendant soit le coup de Borée, soit celui plus tumultueux de Typhon, avec lequel Socrate ne voudrait pas être confondu, même si, secrètement, il s'apprête à renverser (du moins dans la tête de Phèdre) l'ordre établi des choses. Au

protection des déesses (Aphrodite, Héra, Artémis et Athéna), mais appelle ensuite ces « vents » du nom des Harpyes (XX, v. 77-78).

carré des dieux olympiens, Zeus, Déméter (et Perséphone dans l'ombre d'Orithye), Apollon (et Artémis en filigrane) et Héra, s'ajoutent les dieux seconds, imparfaits, les divinités mineures des puissances naturelles et des messagers des dieux. Borée et Typhon, Achéloüs, fécond mais tumultueux lui aussi, Pan, Adonis (il sera cité plus loin, mais sa figure et son destin transparaissent dès le début sous l'évocation d'Orithye), les Nymphes et enfin les Muses. Le « tableau » est un paysage saturé par le divin²⁷. Ainsi les apparences se construisent avec de l'inapparent et s'y appuient. Ainsi se construisent également les oppositions : ce qui s'oppose ne s'oppose pas de manière à exclure l'opposant mais à servir d'appui pour ce qui dépasse le contraire puisqu'il appartient de fait à une réalité qui, elle, ne peut pas se montrer.

348

Parcouru topographiquement dans les deux sens, dans la descente au début, dans la remontée à la fin (*katabase* puis *anabase*, à laquelle, en réalité, on n'assiste plus), le « paysage » peut aussi se lire dans l'épaisseur de deux couches discursives de la représentation superposées²⁸. La première couche présente ce qui avance au-devant de la saisie sensible, étant mis en évidence par deux rhétoriques qui interfèrent : d'une part, l'*ekphrasis* de Phèdre, construite sur des *topoi* du style élégant (les attributs « génériques » d'un paysage : « charme, pureté, transparence »²⁹) ; de l'autre, le discours énumératif auquel se livre Socrate, brochant une cartographie précise composée d'indications topographiques et botaniques, entrecoupée d'impressions sur sa perception directe des éléments en présence et entretissée en même temps d'allusions « littéraires », homériques, qui

27 Ce « tableau » mythologique, digne des *Eikonès* de Philostrate, est à peine esquissé ici. Il mérite une analyse philologique approfondie, mettant en rapport les sources de Platon : Hésiode, Pindare et Empédocle principalement, outre Homère déjà évoqué à travers les références à des *topoi* précis. Il faudrait aussi lui associer les autres références mythologiques qui abondent dans la suite du *Phèdre*, dans la Palinodie et dans la discussion sur les genres du *logos*.

28 Voir *supra*, dans la première partie du chap. précédent et dans la note 4, p. 254-255 de ce même chapitre IV, des éléments d'ordre pictural d'une telle lecture, ainsi qu'un parallélisme suggéré par un passage du traité *Du sublime* qui pourrait indiquer que les Anciens avaient déjà cette perception du type d'image que propose Platon dans le Prologue du *Phèdre*.

29 *Phèdre* 229b8-9 (passage cité *supra* chap. II, note 37, p. 156).

lui permettent de formuler ce qu'il reçoit³⁰. Phèdre parle comme un sophiste qui prononce un éloge en fermant les yeux³¹, tandis que Socrate touche l'eau et l'herbe de son pied, hume les fleurs de gattilier, entend les cigales, regarde la forme de l'arbre, aperçoit les statuette auprès de la source, en donnant de la voix à tout ce qu'il perçoit. La seconde couche de la « représentation » est en revanche entièrement faite des références « littéraires » dont est tissé le Prologue. Elle présente en simultanée ce qui se tient en arrière-plan, en dirigeant de là le mouvement qui donne vie au tableau et le rend en même temps intelligible : le mythe, les divinités mineures du lieu, les chemins rituels vers les temples des dieux importants, cardinaux (Zeus, Déméter, peut-être Artémis), le caractère sacré de la nature (ou du monde) et la présence physique d'une frontière qui a tout d'un Styx séparant le royaume du visible et celui de l'inapparent, la rive où les hommes parlent et celle qui se tient en face, muette et sans images.

Nous avons remarqué à plusieurs reprises que dans un seul cadre deux plans se superposent chaque fois qu'il est nécessaire de donner corps à un lieu : le plan de l'évidence, présenté comme celui de la perception (ouvert à toutes les facultés sensibles), et le plan qui se tient en retrait et qui constitue le fondement de l'interprétation et de l'imaginaire, de la *phantasia* assurant l'écran des représentations nécessaires à la connaissance³². C'est à travers ces deux plans (correspondant aux deux facultés de l'âme, la saisie sensible et l'intellection) qu'émerge l'objet unique dont ce lieu est censé constituer l'image et nous livrer la connaissance : celle de l'âme, en l'occurrence. De même, nous avons remarqué que le tableau est décrit en noir et blanc. Platon ne mentionne aucune couleur puisque ce qu'il montre n'est qu'un lieu (appelons le « théâtre » ou « peinture ») d'ombres et de lumière censé servir de cadre pour ce qui tient de l'être et de sa nature animée perceptive et cognitive. Rien, en effet, ne tient ici de la réalité de

30 *Phèdre* 230b2-c5 (passage cité *supra* chap. II, note 38, p. 156-157).

31 Allusion au *Sophiste* 239e.

32 Pour la mise en scène et le rôle de la visibilité dans le Prologue du *Phèdre*, voir Monique Dixsaut, « Donner à voir : fonctions et significations des mythes platoniciens », dans Eyággelos Moutsópoulos & María Prōtopapá-Marnéli (dir.), *Plato, Poet and Philosopher*, Athènes, Academy of Athens Research centre on Greek philosophy, 2013, p. 119-134.

l'être à proprement parler, hormis les deux hommes qui dialoguent et par moment se regardent. Le vivant, qui nous apparaît si naturel, n'est de fait que le fruit mûri de leurs échanges ; il ne tient que par leurs paroles, et ne peut en effet être connu qu'à travers eux.

LA TEMPORALITÉ DU RÉCIT

350

Revenons encore sur nos pas, reparcourant le texte à la manière d'une spirale, et scrutons maintenant l'enchaînement entre les éléments de l'apparent décor et les moments de leur découverte. Nous sommes invités à saisir l'instant même de ce qui se déroule et se découvre aux yeux de Phèdre et de Socrate. Ce dernier dit ce qu'il fait ou ce qui a lieu en leur présence. Le temps s'identifie à l'instant même du récit ; il appartient donc à la parole, au *logos*, épouse littéralement la séquentialité discursive, évoluant au rythme d'un dialogue qui suit le parcours du soleil (Apollon) et dessine son mouvement céleste en l'observant à partir du seul lieu auquel le *logos* a accès puisque c'est lui-même qui le crée. Cette simultanéité commence par le jeu de cache-cache dont l'objet est le discours de Lysias dissimulé par Phèdre sous le manteau. Socrate joue sur la temporalité du récit et sur la scène qui se déroule entre lui et Phèdre en présence (228b-c). Le conditionnel de la reconstitution croise l'état des faits que la parole crée, comme si tout le dialogue n'était qu'un jeu mimétique sur une scène de théâtre où des comédiens font « comme si... ». Plus loin Phèdre lui emboîte le pas, mime ses phrases stéréotypées et se moque de Socrate de la même manière que l'avait fait Socrate en le rencontrant le matin ; il parle alors ouvertement de comédiens et d'échange de rôles (235c), en intimant à Socrate l'ordre de tenir un discours pareil à celui de Lysias, et mieux encore, s'il en est capable. Mais revenons au début, puisque celui-ci recèle, comme souvent dans les Dialogues, la clef de la lecture. Socrate reconstitue la scène du discours de Lysias dans la maison dite « de Morychus » : Lysias vient de finir son discours et Phèdre est saisi d'enthousiasme ; puis Socrate raconte qu'en sortant, muni du précieux rouleau du discours et étourdi par le désir de prolonger à tout prix le plaisir fourni par le rhéteur, Phèdre rencontre Socrate, comme si Socrate qui raconte la scène était un autre que le personnage de la rencontre matinale avec Phèdre. La réalité ne connaît

pas de témoignage autre que ce qui se donne *en présence* ; la parole qui l'évoque est aussi celle qui l'a produite. L'aspect ludique, voire ironique, n'est qu'apparence. Le théâtre n'est que l'effet de l'illusion quand nous nous trompons de réalité en oubliant que celle-ci, la « vraie », se cache dans la raison que lui donne le *logos* en se livrant. La réalité se cache dans le *logos*, ou plus précisément se constitue à partir de cette raison qui lui est étrangère et qui pourtant la structure et la conduit à acquérir l'intelligibilité. Mais ce *logos* n'est pas lui-même autonome ; il dépend, à son tour, d'une raison qui le rend audible et qui le conduit. Il est l'expression de l'âme, de ce qui se montre à travers lui et se donne en lui. Au-delà de la mythologie qui présente le récit du trajet des âmes (et à l'égard de laquelle la position de Platon demeure ambiguë, mi-critique mi-partie prenante), l'enjeu du *Phèdre* consiste à montrer cette réflexivité foncière que recèlent l'apparence et l'instant, réflexivité dans laquelle l'âme et le *logos* sont unis comme l'acte à la puissance qui le contient et le nourrit.

Comment une telle réflexivité pouvait-elle s'illustrer pour pouvoir définir l'âme à travers ses mises à l'épreuve, ses expressions d'autorévélation qui ne s'identifient pas nécessairement à des âmes individuelles, reliées à des corps ? En utilisant précisément les vertus d'*estrangement* (voire d'ivresse) et de mobilité à même de retourner à l'âme ce que l'âme elle-même donne à ces vertus. Le discours peut en faire la preuve, mais pas sur n'importe quel sujet. Il lui faut parler d'éros, fixer les termes du rapport qu'il établit et décrire l'acte à travers ses effets, puisque celui-ci, l'éros, est le seul à même de produire l'effet radical d'*estrangement* de la parole à l'égard d'elle-même et qu'en outre il est lui-même divin. Le *Phèdre* n'est pas un dialogue sur l'amour, ni sur le Beau, mais bien un dialogue sur l'âme, l'âme qui connaît le Beau (la seule Forme qui se voit puisqu'elle brille, 250b6) et qui connaît aussi l'amour comme *dunamis* et comme *pathos*. Doit-on comprendre que Platon soutient une théorie contradictoire, niant l'impassibilité de l'âme en même temps qu'il affirme son immortalité et argumente en sa faveur ? Ou doit-on se rabattre une fois de plus sur la solution de fortune qui consiste à créditer Platon d'une rupture conceptuelle entre d'une part la nature humaine et divine de l'âme, selon que l'âme s'identifie au vivant corporel ou à la nature vivante du tout, et de l'autre une identité radicalement séparée du corps selon laquelle l'âme se définit comme une

puissance en soi ? Remontons une dernière fois le filet qui nous conduit à la source.

TENIR LE CAP, AU GRÉ DES DISCOURS. RÉFLEXIVITÉ DE L'ÂME ET RÉFLEXIVITÉ DU *LOGOS*

À peine finie la lecture du discours de Lysias par Phèdre, Socrate, qui dit avoir regardé Phèdre devenir encore plus brillant que son nom ne l'indique par l'effet de la joie intime produite en lui par cette lecture (πρὸς σὲ ἀποβλέπων, ὅτι ἐμοὶ ἐδόκεις γάνυσθαι ὑπὸ τοῦ λόγου μεταξύ ἀναγιγώσκων), se déclare partant à son tour pour un tel délire (συνεβάκχευσα μετὰ σοῦ, 234d1-6). L'effet de miroitement renforce la puissance de l'éclat, mais ne certifie pas que ce qui produit un tel effet provient nécessairement de ce qui est vrai. Nullement dupe de la réaction de Socrate, Phèdre lui pose immédiatement la question du « vrai » : ἀλλ' ὡς ἀληθῶς... ? (234e1) C'est la deuxième fois dans le Dialogue que Phèdre pose à Socrate la question du « vrai » et, comme dans le cas du mythe d'Orithye (229c5), Socrate ne tarde pas à lui montrer que la question est inadéquate au sujet abordé. Encore sous l'emprise de l'admiration, Phèdre vacille, incapable d'identifier sur quoi porte en réalité son admiration : sur l'argumentation, sur le choix lexical ou sur l'orateur lui-même ? L'éclat semblait avoir rendu visible sur le visage de Phèdre le caractère brillant du lexique employé par le rhéteur. De ses mots émanait une lumière que la voix bien éduquée de Phèdre rendait d'emblée, comme la surface lisse et solide d'un miroir rend le rayon lumineux presque plus éclatant que la lumière qu'elle reçoit³³. C'est bien du vocabulaire « prodigieux » (ὑπερφῶς) au sein

352

33 On a déjà remarqué cette association entre le discours « passionné » et la luminosité des paroles « bien choisies » qui éclaire le visage de l'orateur et qui anime à la fois le *logos* et les choses qui sont nommées, association décrite par l'auteur du traité *Du sublime* (XXX, 1) en termes très proches (ironie mise à part) de ceux de Platon au sujet de l'effet du discours de Lysias sur Phèdre (*supra*, chap. II, note 16, p. 141). Une sorte de « lustre » (γάνουσιν τινα) se déploie sur les *logoi* qui arrivent à donner éclat et à animer les choses dont ils parlent. Car, ajoute l'auteur du traité, « les belles expressions sont en réalité la lumière propre de la pensée (φῶς γὰρ τῷ ὄντι ἴδιον τοῦ νοῦ τὰ καλὰ ὀνόματα) ». Il s'agit, selon l'éditeur et traducteur du

de l'ensemble que s'était émerveillé Phèdre en arrivant au terme de sa lecture (οὐκ ὑπερφυῶς τὰ τε ἄλλα καὶ τοῖς ὀνόμασιν εἰρησθαι; 234c7-8), et le caractère merveilleux des mots, relayé par la voix, s'était imprimé sur son visage comme pour se manifester visiblement. Mais Phèdre connaît Socrate assez bien pour comprendre en même temps que la participation déclarée de celui-ci à la « magie » du texte de Lysias pourrait signifier le contraire de ce que Socrate affirme d'emblée à cet égard.

S'agit-il, en effet, de mots bien choisis ? Sous quelles conditions les noms des choses peuvent-ils produire le plaisir manifesté par la brillance du visage, puisque c'est eux qu'avait vantés Phèdre (234c8) avant qu'il ne soit trahi par la nature de l'éclat que Socrate lui révèle en la lui signalant. Sous les mots, c'est évidemment le feu de l'éros qui couve, qui irradie et qui trahit³⁴. Le discours sur l'amour produit l'amour, mais évidemment pas pour l'argumentation ou pour le lexique. La réflexivité de l'âme se découvre dans son rapport au *logos*, et Platon l'indique et la met ainsi en scène avant de s'en servir pour montrer lui-même l'âme, comme il se doit. La suite de cet épisode est bien connue. Socrate compose à son tour un discours, sous couvert d'un pan de son manteau, sans doute pour éviter à Phèdre, soyons ironiques, de s'allumer à nouveau. Puis la voix du *daimôn* familier l'arrête lorsque Socrate s'apprête à franchir l'Ilissos en ayant

traité *Du sublime*, d'un *topos* rhétorique que l'on rencontre chez Cicéron, Plutarque et Cassius Longin (éd. cit., p. 42, n. 2). Il me semble toutefois que la source de l'image se trouve dans la réplique ironique de Socrate à l'adresse de Phèdre qui vient de finir, tout empourpré par le plaisir (γάνυσθαι), la lecture du discours de Lysias et qui loue précisément le caractère merveilleux (ὑπερφυῶς) des noms donnés aux choses (τοῖς ὀνόμασιν). La tradition tardive évoquée pourrait bien être elle-même l'héritière de l'un des Dialogues platoniciens les plus fameux à l'époque, avec la *République* et le *Timée*.

34 L'épisode du visage empourpré de Phèdre qui trahit son amour à la lecture du discours de Lysias prépare aussi, en quelque sorte, le terrain pour la définition de l'amour formulée par Socrate dans la Palinodie (255c-e, passage cité *supra* en introduction, note 13, p. 37-38 et chap. I, p. 108-109). C'est le même effet de luminosité rendu par le miroitement, de mimétisme et de cécité en même temps qui empêche le jugement et qui induit le mouvement du désir et le risque de l'oubli. L'envoûtement survient dès que l'on se trompe d'objet dans le mouvement d'attrait induit par le désir.

coupé court à la joute avec le rhéteur auquel Phèdre l'avait contraint. On ne franchira pas le Styx pour un mauvais discours.

Le jeu d'images sur la lumière du *logos* continue alors. Cette lumière fait concurrence à l'or, mais, contrairement à l'or, cette lumière est liquide et coule comme de source. Ainsi, les Anciens (Παλαιοὶ γὰρ καὶ σοφοὶ ἄνδρες καὶ γυναικες, 235b7), tels la « belle Sappho (Σαπφούς τῆς καλῆς) », « Anacréon le sage (Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ) » et bien d'« autres écrivains (συγγραφέων τινῶν) »³⁵, lorsqu'ils tiennent un langage sur l'amour bien supérieur à celui de Lysias, « puisent à des flots étrangers (ἐξ ἄλλοτριῶν ποθὲν ναμάτων) » et arrivent à créer un certain effet de « plénitude de l'âme » (plus précisément « une plénitude du siège des passions » : πλήρες πως ... τὸ στήθος...) « en remplissant les oreilles à la manière d'une cruche (διὰ τῆς ἀκοῆς πεπληρωσθαι με, δίκην ἀγγείου) » (235c3-d2). C'est Socrate qui exprime son admiration par ce jeu de métaphores liquides³⁶,

354

35 La « belle Sappho » rappelle par son qualificatif la première occurrence du « beau » dans le *Phèdre* qui est associée à Héra (Νῆ τὴν Ἥραν, καλὴ γε ἡ καταγωγή...) et qui caractérise le lieu divin sous l'exclamation de Socrate (le non-Typhon), suivie de sa description par Socrate qui décline la saisie sensorielle complète de ce lieu divin, sous le platane, auprès de la source gardée par les Nymphes (230b2-c5). Sappho, la poétesse de l'amour chanté, est donc belle, elle aussi, comme divine, et appropriée ainsi à transmettre la sagesse féconde de l'amour qui ne vient pas d'elle mais de sources différentes, des flots étrangers, mouvant et remplissant sans discontinuité l'activité de l'âme depuis une origine qui n'est pas immanente à leur action. Cette plénitude provient donc d'ailleurs; Socrate insiste sur l'altérité ou l'étrangeté (*allogrion, hetera*) de cette source qui remplit l'âme jusqu'au débordement de l'identité (οὐδὲν παρὰ γε ἑμαυτοῦ οὐδὲν αὐτῶν ἐννεόηκα, 235c7). Le jeu « identité-altérité » apparaît avec insistance dans tout le passage (235b6-d3) qui évoque les sages anciens, hommes et femmes, afin que Socrate puisse opposer ainsi au discours de Lysias une série prestigieuse de noms, dans le sillage desquels il allait inscrire son propre discours, tout en déplaçant l'origine des paroles tenues par les poètes, les écrivains, les sages et les savants, vers un « ailleurs ». Aucun mot n'appartient en effet à celui qui le prononce *hic & nunc*, car le fond d'où surgissent ces paroles est intarissable et donc immortel comme les dieux. La fécondité absolue assurée au *logos* n'est que la manifestation de l'origine divine de l'âme qui anime le *logos*.

36 Dans le *Banquet* (175d6-e1), Socrate avait utilisé une métaphore liquide relativement semblable pour désigner la transmission de la connaissance par un fil de laine à travers lequel le plein coule (ρεῖν) vers le vide. Bien plus

et qui souligne aussi la diversité de la parole inspirée dont l'effet est celui de toucher et de combler l'âme, alors que Phèdre parle, lui, d'icône en or d'une grandeur égale à son modèle (χρυσῆν εἰκόνα ἰσομέτρητον, 235d9) qu'il fera ériger en offrande à Delphes et qui représentera Socrate et lui-

connue que la métaphore de la cruche qui remplit les oreilles dans le *Phèdre*, cette métaphore du *Banquet* présente la transmission fluide (« aquatique ») de la connaissance comme une image de la condition corporelle et du contact à travers le toucher (ἡμῶν ἐὰν ἀπτώμεθα ἀλλήλων). L'eau (ἕδωρ) et l'écoulement (ῥεῖν, ῥέον) apparaissent explicitement dans le propos rapporté de Socrate à Agathon, dans le *Banquet*, tandis que dans le *Phèdre* c'est le flot des sources d'ailleurs (ἐξ ἀλλοτριῶν ποθὲν ναμάτων) qui est rapporté par les poètes (Sappho, Anacréon). Or la différence d'image qui apparaît entre ces deux métaphores liquides est tout aussi remarquable que le rappel formel qui rapproche une fois de plus le *Phèdre* et le *Banquet*. Il est question dans le *Phèdre* non d'un filet d'eau (transmis par un fil), mais de flots et de sources : ici-même νᾶμα, comme plus loin dans le passage 278b6 sq. où sont évoquées la « source des Nymphes » (τὸ Νυμφῶν νᾶμά) et à nouveau la poésie chantée ou épique (Homère), tandis que dans le Prologue apparaissent conjointement le flot de la rivière, l'Illisos, et une source, πηγὴ, qui jaillit sous le platane et qui est « gardée », comme il se doit, par la divinité des eaux douces, Achéloüs, et par les Nymphes (230b5 sq.). Cette insistance sur la présence d'une eau courante, douce (*i.e.* féconde) et intarissable donne par conséquent une toute autre dimension à la référence récurrente à l'eau dans le *Phèdre* par rapport au *Banquet*. Nous l'avons déjà souligné : il s'agit dans le *Phèdre* de l'eau en tant qu'élément qui assure la condition à la fois de la vie et du lien du monde naturel comme unité du tout vivant, élément à travers lequel s'effectue la venue au monde de l'âme et qui traduit aussi sa puissance d'épanchement en manifestant sa présence immanente et son pouvoir créateur, en lien avec les divinités encosmiques de la fertilité et de l'inspiration censée raviver la mémoire, les deux facultés principales dont est pourvue l'âme. L'eau est en effet l'élément sur lequel règnent les Nymphes et les Muses ; elle renvoie donc à la parole, au flot du langage inspiré que Socrate reçoit par les oreilles comme une cruche que l'on porte par ses anses (« oreilles ») pour la remplir à la fontaine (je remercie Jean-Claude Picot de m'avoir signalé cette possibilité de lecture du passage 235c3-d2 où les anses de la cruche sont aussi les oreilles de celui qui écoute un discours, un récit ou un poème). L'eau joue donc son rôle mythologique polymorphe : fécondité, inspiration, mort ; mais elle indique en même temps la thématique propre au *Phèdre*, celle de la relation fluide et dynamique entre l'âme de chaque vivant et l'âme du monde, relation manifestée à travers le flot des paroles et dont Platon se sert pour construire un discours sur la nature même de l'âme – au fond, un discours *beau*, un discours *parfait* sur l'âme *tout court*.

même ; deux « icônes », deux portraits d'hommes comme des masques (non des « statues », réservées aux cultes des dieux ou des héros), que Phèdre offrira à Apollon comme des substituts de lui-même et de Socrate, si du moins Socrate pouvait le rendre plus amoureux que ne l'avait rendu Lysias par le biais de son discours³⁷. Cet *intermezzo* du Dialogue entre les deux premiers discours n'a bien sûr rien de gratuit. Un discours lumineux provient nécessairement d'Apollon et un orateur aguerri ne peut que se reconnaître comme un servent du dieu-soleil. Mais pourquoi la lumière du *logos* serait-elle liquide pour l'un, sublime comme l'or brillant mais figée, pour l'autre ? Sans doute parce qu'il s'agit d'une lumière réfléchie, d'une lumière qui n'émane pas du *logos* mais que le *logos* est le seul à même de capter et de réfléchir. Pour Socrate cette lumière est fluide et intarissable puisqu'elle provient de l'âme et qu'elle se renouvelle donc perpétuellement dans la mesure où elle fait rejaillir dans l'âme le souvenir de sa divinité, souvenir que le *logos* relaie en faisant venir à travers la mémoire la connaissance des Formes que l'âme des meilleurs possède. Pour Phèdre, en revanche, cette lumière est un reflet de la lumière universelle que miroite la raison à travers chaque discours réalisé avec l'art idoine à son genre, or ce discours, s'il se rend parfait dans l'usage des règles, doit pouvoir demeurer à jamais, même quand aucune voix ne le porte à l'audition. Dans un cas comme dans l'autre, la lumière n'appartient pas au *logos* lui-même. Cependant, sur le statut du *logos*, les positions de Phèdre et de Socrate divergent encore. Le *logos* est pour Socrate l'image de la puissance réflexive que recèle l'âme individuelle et il est l'expression précise de cette condition selon laquelle l'âme, dans sa divinité et son immortalité, est toutefois soumise au temps imparti à chaque vivant. Pour cette raison, et parce que la lumière lui vient d'ailleurs, le *logos* ne peut pas garder éternellement cette lumière qui le rend brillant lorsqu'il la saisit de manière fugace, mais qui disparaît aussitôt, laissant la parole se noyer telle une écriture sur l'eau,

37 Seule la parole inspirée peut toucher et combler l'âme, or les cours d'eau et les sources, gardées par des Nymphes, sont des lieux privilégiés pour l'inspiration, comme le sont aussi les temples et les autels entourés d'images et de statuettes sacrées. Phèdre et Socrate tombent d'accord au moins sur cet aspect, à savoir que la parole amoureuse doit être « divine » pour être vraie.

selon une autre métaphore aquatique que Platon utilisera plus loin (278c7, ἐν ὕδατι γράψει) pour désigner le désir vain de fixer ce qui ne relève pas du « vrai », à savoir des Formes, mais seulement des normes qui régulent le devenir³⁸.

Suit le discours par lequel Socrate, obéissant à l'injonction de Phèdre, donne la réplique au discours de Lysias. Ce second discours fait durer la parole rhétorique jusqu'à l'heure de midi quand, à l'approche de la station la plus haute du soleil, au plus vif de la chaleur (selon la mention de Phèdre, 242a3 sq.), Socrate s'arrête soudainement, veut quitter la scène, mais reçoit le signe du *daimôn* et entend une voix qui explicite l'interdiction de clore le dialogue en traversant le cours d'eau au bord duquel les deux hommes étaient assis (242b8-c3). Or, à cet instant, ayant atteint chacun leur plénitude, soleil et *logos* se tiennent sur un axe unique avant de basculer chacun de l'autre côté du méridien, dans un mouvement opposé à celui qu'ils avaient jusque là effectué. Le Prologue est *maintenant* clos et c'est le second discours de Socrate qui commence à l'instant, en ouvrant ainsi le cœur du Dialogue³⁹. Ce sera

- 38 La métaphore utilisée dans le *Phèdre* reprend l'image des apparences se reflétant dans l'eau évoquée dans les livres centraux de la *République* (510a1 et 516b4). Pour le lien entre l'âme, l'eau et la parole, voir Lucia Saudelli, « Langage et médecine : la fin du *Cratyle* platonicien », *Revue des études grecques*, t. 133, n° 1-2020, p. 1-21, en part. p. 15 sur l'âme dans le *Phèdre*; la métaphore liquide dans le *Cratyle* aurait sa source chez Homère et les « poètes », non chez Héraclite. Je remercie l'auteur de m'avoir fait part de ce travail lorsqu'il était encore en chantier.
- 39 Le texte précise que Socrate et Phèdre effectuent une descente en sortant d'Athènes et en allant vers la source située sous le haut platane, au bord de l'Ilissos, mais que pendant la descente matinale des deux hommes le soleil, lui, montait vers le sommet du ciel. Le sens contraire de ces deux mouvements, cosmique et narratif, s'inverse à l'heure méridienne quand le soleil commence à décliner pendant que Socrate commence sa Palinodie et raconte la montée des âmes « au-dessus du monde ». Selon cette lecture, le moment du changement de direction entre les mouvements du *logos* et du soleil marquerait ainsi la fin de la première section du Dialogue et le début de la seconde, la partie centrale du *Phèdre*. Les indications scénographiques, données par le texte, révèlent ainsi la structure du Dialogue et conduisent en même temps à la compréhension du mouvement induit et du but visé par Platon. On pourrait y voir une tentative d'articulation audacieuse entre le mouvement phénoménal d'une part, associé au monde physique (le trajet de la lumière solaire qui monte et qui descend, de même que le

la rétractation⁴⁰. Socrate nous explique lui-même que la Palinodie, telle que Stésichore l'avait jadis composée, obéit à un rituel de purification archaïque (243a3-4) et constitue un exercice par lequel l'orateur, ayant suscité la colère des dieux, se dédit de son propos provocateur, se désapproprie du langage des hommes pour se retourner vers les dieux et se remettre à leur raison, en témoignant ainsi de leur existence, comme les récits, les mythes d'autrefois. Socrate retourne ainsi le miroir du *logos* afin que celui-ci ne reflète plus la raison des hommes mais désormais celle des dieux. Le discours n'enseigne plus une science mais, en régime palinodique, il éduque l'âme en la montrant du même coup, ou plus précisément, en la laissant se montrer d'elle-même à travers lui. Ce que Socrate exposera désormais n'est plus ce que les yeux

358

vent qui soulève Orithye en s'opposant à la gravité à laquelle est soumis un corps qui tombe naturellement), et le mouvement de l'âme, d'autre part, mouvement du désir, de l'entendement et du langage travaillant par *katabase* et *anabase*, retrait et avancement, démonstration et induction, analyse et contemplation. Le Dialogue serait alors la mise en scène du chiasme, philosophique par excellence, entre la phénoménalité et la science du principe du monde, en termes modernes : le chiasme entre l'immanent et la transcendance qui conditionne la possibilité même de l'immanence.

- 40 Selon cette proposition de « découpage » des parties du *Phèdre*, la composition du Dialogue semble plus équilibrée : un Prologue (en réalité, une première partie) qui comporte la mise en scène et les deux premiers discours sur l'éros ; une seconde partie dévolue à la Palinodie et à sa mise en valeur comme « cœur » du Dialogue ; enfin, la troisième partie, réservée à la discussion sur les modalités du langage, sur le discours adéquat au sujet de l'âme et à la définition de la philosophie. Sur la composition du *Phèdre*, voir les critiques évoquées par Léon Robin dans son introduction à l'édition et traduction du dialogue (*Phèdre*, trad. Léon Robin, *op. cit.*, p. XXVI, passage cité *supra*, chap. I). Selon notre hypothèse, non seulement la composition du texte apparaît ainsi plus harmonieuse, mais le sujet même du Dialogue ressort avec plus d'évidence : le *Phèdre* serait bien un Dialogue sur l'âme et sur les moyens du *logos* appropriés à la saisie de l'âme, le *logos* étant lui-même considéré comme l'expression de la *psychê*. On comprend aussi pourquoi, selon les anciennes classifications des Dialogues, le *Phèdre* apparaît sous le « genre moral » (ἠθικός) : il s'agit de « montrer » sous des caractères différents, singuliers, et par des expressions divergentes les πάθη de l'âme, les émotions et les réactions particulières de l'âme, des réactions qui pourtant n'affectent pas l'âme car son *ousia* est immortelle et est, à ce titre, unique et universelle, selon la démonstration qui suit au début de la Palinodie de Socrate.

peuvent d'eux-mêmes voir. Seule la parole fournira maintenant la visibilité et donnera de l'âme le mouvement requis pour que le *logos* puisse, à son tour, en saisir l'essence et la nature.

Est-ce à dire que les discours précédents avaient été conçus et perçus comme des *logoi* « libres » et que donc leur « magie » était immanente aux seuls mots ? Que l'effet envoûtant provenait de la seule puissance de l'art maîtrisé par le créateur des expressions et de leur syntaxe juste et harmonieuse dans la composition ? Que l'art déployé dans l'argumentation était un art « profane » et que l'amour vanté par les deux discours n'avait rien à partager avec la puissance des dieux, Éros ou Aphrodite qui traditionnellement en sont responsables ? Que le discours amoureux était une affaire réservée aux hommes, à leur talent et à leur éducation ? Que le délire, s'il venait à se produire, n'était qu'ivresse induite par la musique des mots et ravissement devant la beauté des figures de style réussies ? Que la passion qui meut et transforme le vivant, et qui au fond le détermine, est strictement conséquente à la persuasion et n'agit que sur les facultés du corps, nullement sur l'âme ou la raison ? Que la vérité tient de l'effet produit sur les sens et disparaît avec celui-ci ? Que dans le « tout » (*pan*) en mouvement il n'y a que l'expression du devenir perpétuel et de l'oubli qui assure une cyclicité sans entrave ? Socrate ne serait pas lui-même s'il l'admettait. Le syntagme *être lui-même* revient d'ailleurs plusieurs fois, soit dans la bouche de Socrate, soit dans celle de Phèdre, mimant Socrate.

Or à présent, Homère ayant été ouvertement évoqué et son modèle de *logos* mis en tort pour avoir trahi les maîtres divins de l'amour au profit d'un langage qui donnait sens aux actes à partir des faits des humains, langage dont Stésichore se dédit en interdisant tout sens à un tel propos, οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος (selon le premier vers cité par Socrate, 243a9), Socrate prononce sa propre Palinodie en prenant cette fois-ci, explicitement, la direction du rapport à l'égard de Phèdre⁴¹. Socrate prend, à proprement

41 Il y aurait comme une rivalité à l'égard d'Homère que Platon laisserait disparaître en choisissant maintenant de donner la parole à Stésichore en ouverture du second discours de Socrate, la pièce maîtresse du *Phèdre*, après s'être servi plusieurs fois des *topoi* de l'*Illiade* et de l'*Odyssee* pour broser le « tableau » dans lequel il installe les deux acteurs du dialogue. Les lectures anciennes des textes de Platon soulignent cette rivalité à l'égard d'Homère,

parler, le pouvoir sur l'âme de Phèdre en conduisant Phèdre à la découvrir lui-même, mais au prix d'une sorte de désappropriation⁴². Les allusions dissimulées dans le décor brossé par le Prologue sortent de l'ombre et deviennent dorénavant des références explicites, des affirmations, voire des dévoilements. Entre le *logos* et la manifestation des puissances vives et des présences, la relation s'inverse et s'éclaircit. La parole abandonne sa liberté factice et laisse monter en elle les pouvoirs dont elle est essentiellement l'expression, ceux de l'âme sous ses deux natures et états, l'âme du lieu (divin) et l'âme des deux vivants en présence, âme elle-même divine et humaine en même temps. L'eau demeure cependant toujours l'élément sous-jacent commun au propre de l'âme et à celui du *logos*, expression de l'âme ; elle est à la fois l'élément de la composition essentielle (substantielle et matérielle) et l'élément qui assure le lien. Elle lave/purifie, elle transporte et nourrit, mais elle sépare aussi et elle noie, étant le lieu de toutes les métamorphoses, de tous les changements, transferts et chemins, en même

même si leur argumentation se situe sur le plan stylistique, comme chez l'auteur *Du sublime* : « Platon n'aurait pas, à mon sens, fait fleurir de si grandes beautés sur les propositions de la philosophie (τῆς φιλοσοφίας δόγμασι) et n'aurait pas dans les matières poétiques (ποιητικὰς ὕλας) souvent introduit aussi la poésie des expressions (φράσεις), si, par Zeus, jeune athlète d'un rival depuis longtemps admiré, il n'avait pas de toute son âme lutté contre Homère pour s'assurer le premier rang. [...] N'est-ce pas en réalité un beau combat, n'est-ce pas la couronne la plus digne d'une glorieuse victoire, quand dans cette lutte contre les anciens la défaite même n'est pas sans honneur ? » (*op. cit.* XIII, 4). Quant à la citation de Stésichore en vue de composer un discours de rétractation sur le modèle de la palinodie (ou ode inverse) attribuée au poète lyrique de Sicile qui passait pour l'inventeur d'un genre rival à l'épopée, avec le rappel de l'aveuglement comme châtiment divin, voir les commentaires contextualisés de Pierre Judet de La Combe (*Homère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2017, p. 135-141) avec références au *Phèdre*, mais aussi à Euripide (*Hélène*) et à Isocrate (*Éloge d'Hélène*).

42 La scène décrite par l'échange des propos en 243e est sans équivoque sur la nature érotique de la relation que Socrate s'apprête à mettre en œuvre à l'égard de Phèdre. Mais cette relation ne relie pas deux corps déjà enlacés par le désir. Faisant émerger de leur désir commun le désir d'unité de l'âme, cette relation produit le contraire de l'amour corporel réduit à un rapport entre des individus ; elle produit une désappropriation du corps en vue de l'unification de l'âme avec sa nature universelle.

temps que leur support évanescant, fugace, périlleux ; en un mot, elle est le support de l'acte le plus audacieux, le voyage, la sortie du règne du « même » et le retour, en opposant au travers de cet acte la mémoire face au cyclique et à l'oubli.

Comparée à l'eau que l'on peut boire pour se purifier intérieurement d'une souillure ou d'une amertume – Platon joue sur l'opposition entre l'onde d'une rivière et l'eau salée de la mer, en visant la sonorité des paroles et en utilisant ici la métaphore lustrale (*ἐπιδυμῶ ποτίμῳ λόγῳ οἷον ἄλμυρὰν ἀκοὴν ἀποκλύσασθαι*, 243d4-5⁴³), après avoir parlé dans l'*intermezzo* des mots qui, puisés à des sources étrangères, sont versés dans l'oreille comme par une cruche (235c9) –, la Palinodie purificatrice commence par une analyse des discours de l'emportement. Cette analyse ne cible pas l'ouïe, la première des facultés sensibles visées par le *logos*. Elle commence, au contraire, par associer la pensée discursive (*dianoia*), l'opinion (*oiēsis*), l'intelligence (*noūs*) et le récit des événements (*historia*) à l'interprétation des signes extérieurs visibles (*σημείων*), comme la prédiction par les agissements des oiseaux (*διὰ τε ὀρνίθων ποιουμένων*, 244c8-9). Socrate parle de l'art de la divination, puis des prières expiatoires, purificatrices, apotropaïques et initiatiques, avant de mentionner la poésie inspirée par les Muses en citant les odes et d'autres genres dont la seule habileté (*tekhnē*) des hommes ne suffit pas pour ouvrir à ces productions langagières les portes de la poésie (245a3-8). La parole est une affaire double : de pouvoir et de transmission. Elle ne se réduit pas à constituer l'expression de la sagesse (*sophrosunē*) des hommes, puisque dans la prophétie, la prière ou la poésie elle donne voix au dieu (*ἐκ θεοῦ*, 244d4-5). Dans ces cas, il faut savoir préparer son âme pour laisser la parole venir d'elle-même et l'accueillir comme si, en captant ce qui vient d'ailleurs, la parole se montrait elle-même étrangère, provenant de rives inconnues ou de sources divines.

LES ARTS DU DÉLIRE ET DE LA DÉMONSTRATION

Les trois ou quatre types de *mania*, de délire et de paroles inspirées, sont bien connus ; ne nous y attardons pas. Mais retenons que ces sortes de

43 Je souligne l'allitération.

discours à partir de signes « divins » (du moins pour les discours qui ne portent pas sur l'amour) visent toutes un pouvoir d'agissement de la parole sur l'âme comme si celle-ci était un « corps » ou une « partie » de corps physique, et comme si la parole devenait à son tour un corps et agissait à la manière d'un corps, par un acte physique, telles une force motrice ou la puissance d'agir par un changement. Or cette corporéité donnée et partagée ainsi par l'âme et par le *logos* ne relève pas d'une définition et n'offre donc pas une connaissance de la nature de l'âme et du propre du *logos*, mais elle est censée produire/induire une inversion du rapport entre les deux.

362

Le *logos*, habituellement expression de l'âme, prend maintenant possession de celle-ci en vue de créer une « représentation » servant à un but eschatologique précis. Cette « représentation », d'ordre à la fois imaginal et performatif, joue le rôle de ce que dans une autre culture on a appelé un *schibboleth* : l'épreuve et le sauf-conduit, le prix « mythologique » prévu pour la douane, le prix de la possession ou de l'envoûtement payé pour une traversée qui s'effectue en conditions ultimes, lorsque rien d'autre ne peut témoigner d'une identité hormis la « représentation » qui repose sur cette corporéité commune donnée à l'âme et au *logos*, et en l'espèce, du second à la première, du *logos* à l'âme. La parole inspirée agit par cette corporéité donnée à l'âme comme *on donne sa parole* précisément pour témoigner de/par soi-même et passer ou dépasser l'épreuve requise. Car, en réalité, ce qui est visé de cette manière est tout l'inverse par rapport à ce qui apparaît en surcroît d'évidence. Ce n'est pas une corporéité réelle ou factice que l'on ferait endosser à l'âme, mais, au contraire, la possibilité de son détachement de toute attache par l'effet des mots ensorcelants. C'est la possibilité de pallier ainsi l'oubli le plus pernicieux aux yeux des Anciens, celui de la nature de l'âme et de son origine, en engageant du même coup le retour à son état de connaissance du vrai par l'anamnèse de ce que l'âme libre et pure a pu saisir, à force d'effort et de lutte, dans ce haut lieu de l'intelligible appelé « la Plaine de la Vérité » dans la Palinodie de Socrate (248b7). Or la guérison de son oubli passe par les mouvements opposés du désir et de son apaisement, de l'ivresse et du réveil, de l'aller et du retour, de la mort et de la vie, mouvements qui se manifestent par la motion et par les *pathêmata* d'un corps dont le

langage sert à la fois d'expression et de conduite vers la raison. Pourtant, ces mouvements opposés ne suffisent pas pour entraîner l'âme dans un processus d'anamnèse et donc de retour réflexif vers elle-même. Platon prend toujours des distances à l'égard de cette mythologie et de ces arts de l'envoûtement, même s'il laisse à Socrate le soin de ne pas être cohérent, clair et tranchant à tout moment. Ces mouvements de possession par les dieux ou par les Muses et de dépossession conséquente de soi sont des mouvements opposés, non réflexifs en eux-mêmes comme l'exige la nature essentielle de l'âme et celle de la voie que l'âme est censée emprunter, celle du *logos*. Il faut donc quelque chose de plus pour que l'âme s'y engage, en ayant en elle à la fois l'attrait du sensible et le pouvoir rationnel de quitter les rives de ce royaume, comme Ulysse qui finit par s'arracher à Calypso.

Les mouvements contradictoires du désir et de l'apaisement ne pouvant pas suffire, c'est la réflexivité de l'eau, révélée en communion avec celle du *logos*, tout aussi brillante que fuyante, qui s'avère adéquate, en introduisant une asymétrie entre les mouvements contraires de l'oubli et du souvenir, comme de l'ivresse et du réveil. La métaphore liquide et celle de la lumière sont pour cette raison les plus courantes pour désigner ici la nature de la parole en regard avec celle de l'âme. L'une comme l'autre présente d'une part un caractère instantané, puisque la parole, captant comme le miroir une lumière venue d'ailleurs, se révèle toujours à l'instant même de sa profération, et d'autre part une nature séquentielle, puisque c'est ainsi que le langage, comme la lumière, se déroule et s'enroule autour de chaque objet en l'éclairant, en lui donnant sens, en l'animant⁴⁴. Cette tension entre

44 Je m'approprie une figure du langage que brosse Socrate après avoir raconté le mythe de l'invention de l'écriture (*Phèdre* 275e1-3) : contrairement au *logos* qui s'écrit dans l'âme et qui est vivant et animé (276a), l'écriture (sur rouleau) oblige le discours à répondre de manière univoque qu'il soit roulé dans un sens ou dans l'autre, et à répondre ainsi sans s'adresser véritablement à celui qui l'écoute. Ici la circularité renvoie aussi à l'exemple de composition circulaire, tel que l'épithaphe de Midas cité auparavant par Socrate (264d3-7) ; voir *supra* chap. IV, note 62, p. 315. Mais l'image du discours qui s'enroule autour de tout puisqu'il est circulaire et qui met toujours tout en mouvement (bien qu'il soit de deux sortes, vrai ou faux) est en réalité un *topos* platonicien ; l'occurrence la plus connue est celle du *Cratyle* 408c2-3 (ὁ λόγος τὸ πᾶν σημαίνει καὶ κυκλεῖ καὶ πολεῖ ἀεί...).

l'instantané et le séquentiel montre comment l'âme se reflète dans le *logos* : elle se reflète en mouvement, puisque c'est sa nature, et, en se reflétant ainsi, elle produit par la ressemblance une image immédiate de l'unité, image ou plus exactement *idée* que l'on se fait ainsi de l'âme et qui suscite d'emblée la *dunamis* de l'attrait. Or c'est bien par cette asymétrie entre ce qui se manifeste de soi puisqu'étant par soi, et ce qui se manifeste à partir d'autre que soi, se montrant bien qu'il ne soit jamais par/en soi, telle la différence entre la lumière et son reflet (ou le modèle et son image), que le *logos* est à même d'offrir à l'âme le lieu et le moyen de son expression. L'âme se montre lorsqu'elle anime le discours qui en parle comme de soi. Elle, qui s'identifie comme mouvement par soi, se manifeste à travers ce qui prend acte à partir d'autre que soi, comme la parole à laquelle l'âme donne vie. Mais, en se montrant ainsi, l'âme *se* donne en même temps, *se* désapproprie de toute manifestation factice, *se* déleste de tout contraire et fuit en avant en entraînant avec elle non seulement la parole mais tout ce qui vient avec la parole, tout ce sur quoi la parole peut agir, car du tout c'est bien l'âme le moteur cosmique et elle est en outre « unique en son genre ». Je reprends ici, avec les mots de Platon, ce final du *Timée* (μονογενής ὢν, 92c9) qui semble reprendre à son tour une expression du poème de Parménide (μο[υ]νογενές, dans le fragment BVIII, 4), qualifiant ainsi ce qui *est* : l'étant unique *engendré* et pourtant *sans naissance* (ἀγέννητον), sans fin et entier. Mais restons dans l'enclos du *Phédre* malgré la tentation de rapprocher certains passages de la Palinodie de Socrate et de la cosmologie timéenne ; restons-y pour cerner la part fondatrice assignée à la « représentation » dans cette tentative platonicienne de constituer une science, ou plus exactement une sorte de métaphysique de l'âme. – Aristote visait le nerf de la théorie platonicienne en critiquant Platon pour ce rôle majeur assigné à ce que nous appelons de nos jours des fictions et des images, mais en agissant ainsi il se faisait l'écho d'une lecture des Dialogues « au premier degré », en interdisant l'ironie et la critique interne qui pouvaient laisser la porte ouverte à l'interprétation, et donc à une sorte de vision sceptique de la philosophie du Maître.

Après avoir décliné trois des quatre types de *logos* épris, en proie à ce qui n'est pas sa raison propre mais se tient sous le pouvoir des signes divins ou des Muses, Socrate change de registre et, pour pouvoir tenir un langage

qui soit « vrai » au sujet de l'amour, déclare « devoir aborder en premier la nature de l'âme, divine et humaine (Δεῖ οὖν πρῶτον ψυχῆς φύσεως περί, θείας καὶ ἀνθρωπίνης) »⁴⁵. Il s'avèrera que cette nature est commune et qu'elle est « sur-naturelle » puisque Socrate la montre comme immortelle (ἀθάνατον). Le passage concernant l'immortalité de l'âme (245c1-246a1) est lui aussi des plus célèbres du *Phèdre*, à la fois pour sa thèse et pour le mode de son exposé. L'approche ne se fait plus de l'extérieur, par l'inspiration des Muses, des Nymphes ou des dieux, mais par la démonstration (*apodeixis*), l'un des moyens propres du *logos*. Socrate commence ce quatrième tour de la Palinodie par le principe même (*arkhê*) de cette démonstration (245c2-5). Il nous faut observer, ἰδόντα dit-il, ses propres πάθη καὶ ἔργα, pour pouvoir penser vrai, τᾷληθὲς νοῆσαι, à propos de sa nature, ψυχῆς φύσεως περί (245c2-5). Socrate décrit ainsi le mode inductif de la démonstration qui ne peut pas se passer des données du « voir ». Il laisse ensuite surgir la détermination de l'âme comme « immortelle » de l'argument du mouvement par soi (αὐτοκίνητον) et infini (« de ce qui ne cesse jamais de se mouvoir », οὐποτε λήγει κινούμενον). La possibilité d'un tel mouvement tient dans la condition propre à l'âme d'être « source et principe de ce mouvement » (πηγὴ καὶ ἀρχὴ κινήσεως, 245c8-9)⁴⁶. Comme le principe est inengendré (ἀγένετον) – car c'est du principe que provient tout ce qui est engendré mais lui, le principe, ne provient pas de ce qui est engendré –, l'âme en tant que principe est inengendrée. Et pour cette même raison, l'âme est aussi incorruptible (ἀδιάφθορον). « Principe », assurant le « mouvement par soi », de même que l'« immortalité » et l'« incorruptibilité » constituent donc l'*ousia* et le *logos* de l'âme dans son identité avec elle-même (ψυχῆς οὐσίαν τε καὶ λόγον τοῦτον αὐτόν τις, 245e3-4). Identifiées à l'*ousia*, et non seulement à sa définition discursive ou à son expression propre, les conditions énumérées par Socrate ne sont pas des attributs (ou des prédicables), mais sont constitutives de l'essence

45 *Phèdre* 245c2-3.

46 Je reviens dans le chapitre suivant (VI) sur le mouvement propre de l'âme et donc sur cette tentative de saisie de l'âme par le biais de son automotricité. Pour la lecture controversée du passage 245c5-6 concernant le mouvement *par soi* ou le mouvement *éternel*, je suis la position de Léon Robin (voir également *infra* chap. VI, note 6, p. 395).

même de l'âme. La démonstration, par deux sortes de « syllogismes » enchaînés⁴⁷, est donc conditionnée par la monstration même que l'âme fait d'elle-même. L'*apodeixis* dévoile la *deixis* de l'âme⁴⁸, son acte même d'autorévélation. Comme la visée spécifique d'une *deixis* est l'*ousia* de la chose que l'on cherche à (dé)montrer, et que la *deixis* doit en outre prendre son point de départ dans une expérience sensible, la vision en l'occurrence, il apparaît clairement que le but de Socrate est d'affirmer ainsi que l'âme est bien pourvue d'une *ousia*, mais que cette *ousia* ne se révèle que par le mouvement qui est son « image ». Le mouvement est donc l'image de l'*ousia* de l'âme, mais n'est pas l'image ou l'acte de l'âme elle-même. Pourquoi ?

366

Le danger d'une réification conséquente de l'âme elle-même est aussitôt envisagé, Socrate citant à la suite de la démonstration les cas du corps inanimé qui reçoit le mouvement de l'extérieur, et celui du corps animé qui se meut par lui-même car ce mouvement correspond à la nature de l'âme (*ὡς ταύτης οὐσης φύσεως ψυχῆς*, 245e7). Le mouvement, dans son acte même, est une image de l'âme mais ne réduit pas l'âme à s'identifier à lui. L'âme a donc *et* une *ousia* *et* une *phusis* qui lui sont propres, mais sans être ou avoir pour autant un corps propre qui serait, comme un corps

47 L'usage de deux « syllogismes » (le terme est anachronique) dans ce contexte a donné lieu à un ample débat aussi bien chez les commentateurs anciens (Hermias, ou Pseudo-Hermias) que chez les historiens modernes de la philosophie platonicienne sur le type de démonstration et sur l'objet même de la démonstration : l'âme individuelle, toute âme, ou l'âme universelle. Voir les articles d'Angela Longo : « La réécriture analytico-syllogistique d'un argument platonicien en faveur de l'immortalité de l'âme (Plat. *Phaedr.* 245c-246a) : Alcinoos, Alexandre d'Aphrodise, Hermias d'Alexandrie », *Philosophie antique*, n° 9, 2009, p. 145-164, en ligne et « Division, définition et démonstration dans la dialectique et la rhétorique selon Hermias d'Alexandrie », dans Jean-Baptiste Gourinat & Juliette Lemaire (dir.), *Logique et dialectique dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 2016, p. 383-396.

48 Nous avons déjà signalé que la tradition de cette interprétation de la connaissance de l'âme par la démonstration qu'elle donne d'elle-même par le *logos* qui lui correspond, sous le mode *apodéictique*, s'est perpétuée jusqu'au VI^e siècle dans l'enseignement alexandrin de la philosophie platonicienne, selon le témoignage des *Prologomènes à la philosophie de Platon* V, 17, 30-32 (passage cité *supra* chap. II, note 22, p. 145).

physique, en mouvement. Il s'ensuit que n'ayant pas un corps propre l'âme peut animer un corps en s'y trouvant, bien qu'elle ne soit pas conditionnée par la nécessité d'être dans un corps pour *être elle-même*. A-t-elle pour autant un accès propre à l'être à défaut d'avoir une identité d'être, ou est-elle essentiellement au-delà de l'être, comme ce qui est foncièrement principe *de tout* et *de soi* ? La question au sujet du statut de l'âme n'est pas formulée ici en termes ontiques. À son tour, l'argumentation reposant sur le mouvement par soi (source et principe) et sur l'inengendrement et l'incorruptibilité comme *ousia* et *logos* de l'âme, longuement scrutée par l'historiographie, reste néanmoins un peu rapide, elle aussi, comme si Socrate, tout en la formulant selon les règles d'une démonstration, ne la tenait en réalité que pour des préliminaires à ce qui devait suivre.

LE CHOIX DE LA PAROLE ADÉQUATE

Deux chemins s'ouvrent en effet après cette *apodeixis* ; deux chemins de la parole, que Socrate présente en insistant sur la nécessité de choisir le langage adéquat. L'un consiste en un « long et divin récit » (θείας εἶναι καὶ μακρᾶς διηγήσεως) présentant « comment *est* » l'âme (οἶον μὲν ἐστί). Ce chemin est censé mener au *cœur* de l'âme, si l'on peut dire, car il vise à atteindre l'âme en son être, sa composition et ses attributs. Se déroulant à la manière d'un long mythe (comme une théogonie ou une cosmogonie), ce chemin est appelé « divin » soit en raison de son objectif (saisir la divinité de l'âme), soit parce que telle est sa nature (un *logos* théologique et initiatique). Mais Socrate déclare qu'il ne suivra pas ici ce chemin⁴⁹,

49 La voie de la *diégésis* est suivie dans le *Timée*, bien que le récit cosmogonique de Timée soit lui-même qualifié d'*eikos muthos*, d'histoire vraisemblable. En revanche, dans son discours palinodique du *Phèdre* Socrate déclare d'emblée qu'il choisit l'autre voie de l'expression, celle des représentations ou des images vraisemblables. La bifurcation, clairement indiquée après l'*apodeixis*, des chemins pris par les discours sur l'âme montre la distance et la différence des genres entre le *Phèdre* et le *Timée*. Pour cette raison, il me semble particulièrement important de ne pas lire la structure narrative du *Phèdre* dans la perspective des faits d'un démiurge et selon les explications géométriques et arithmétiques de la composition de l'âme selon le *Timée*, comme certaines lectures néoplatoniciennes l'ont fait ou du moins l'ont

en nous indiquant ainsi que la suite de son discours « palinodique » ne doit pas être prise pour une « mythologie ». Socrate, qui aime tant raconter ou inventer des mythes, ne veut pas que ses mots soient reçus dans ce cas comme une *histoire* que l'on raconte. L'autre chemin est celui de la « vraisemblance » (ἔοικεν) et c'est lui qu'empruntera l'exposé (ταύτη οὖν λέγωμεν), puisque ce chemin, déclare Socrate, est « humain et plus court » (ἀνθρωπίνης καὶ ἐλάττονος, 246a3-5⁰).

Pour la brièveté, tout est relatif : la Palinodie à ce moment de l'exposé est encore loin de sa fin, mais elle est, certes, plus courte qu'une épopée ou une théodicée entière d'Homère, d'Hésiode ou de Pindare. Quant à la « vraisemblance », en quoi consiste-t-elle à l'égard de l'âme ? Elle semble viser la manière par laquelle l'âme apparaît, se présente, ou plus précisément s'autorévèle à l'entendement humain. Bien qu'il ne s'agisse que de la possibilité de saisir l'âme dans sa manière de se montrer, cette « vraisemblance » correspond à « l'idée » par laquelle il est possible à l'homme de la connaître (περὶ δὲ τῆς ιδέας αὐτῆς, 246a2-3). La « vraisemblance » serait ainsi le lieu ou le moyen commun partagé à la fois par l'âme et par les capacités cognitives de l'homme, en l'occurrence la possibilité de connaître les idées. Si la démonstration (l'*apodeixis*) avait porté sur la nature essentielle de l'âme et avait visé par conséquent

368

lissé entendre (Hermias, en particulier). Socrate montre l'âme mais ne la fabrique pas ; il compose en revanche le *logos* qui montre l'âme et lui prête sa voix. Si Socrate reçoit aussi une fonction démiurgique et non seulement un rôle psychagogique dans le *Phèdre*, cette fonction se limite à la fabrication de différentes sortes de discours.

50 « Voilà qui suffit sur la question de son immortalité (ἀθανασίας αὐτῆς). Quant à ce qui serait une idée de l'âme (περὶ δὲ τῆς ιδέας αὐτῆς), voici ce qu'il en faut dire : dire comment elle est (οἷον μὲν ἐστὶ), c'est l'affaire de tout un récit, divin et long (θείας εἶναι καὶ μακρᾶς διηγήσεως) ; mais une vraisemblance [une image vraisemblable] (ἔοικεν), c'est humain et c'est plus court (ἀνθρωπίνης καὶ ἐλάττονος) ; c'est ainsi que nous parlerons (ταύτη οὖν λέγωμεν). » (246a2-5, trad. Léon Robin modifiée). On retrouve ici la dualité méthodologique propre à Platon : la *diègêsis* et la *mimêsis*. Voir Jacques Brunschwig, « Διήγησις et μίμησις dans l'œuvre de Platon », résumé publié dans la *Revue des études grecques*, n° 87, 1974, p. XVII-XIX, repris en version complète dans *Les Études philosophiques*, n° 181, 2018-1, p. 49-62, en ligne, en part. p. 55-56 sur ce passage du *Phèdre*.

l'âme dans son unicité (l'âme-une *en soi*, ni universelle ni individuelle), donner une « idée » de l'âme en choisissant la voie du possible à l'entendement, à savoir ce qui serait vraisemblable (*eoiken*), indique en revanche que le discours portera maintenant sur chaque âme ; il s'agira de l'entendement, en tant qu'idée, que chacune donne d'elle-même à chacun qui en est pourvu. L'« idée de l'âme » vise donc, par la vraisemblance, la composition qui incombe à la mise en situation double de l'âme : corporelle (humaine) et intellectuelle (divine), son intellection comprenant l'ensemble de sa nature duale, en l'occurrence l'articulation entre l'unicité et la pluralité, et en même temps le dépassement de la condition corporelle et de la pluralité par le retour de l'âme sur elle-même dans son ostension et son intellection (autorévélation, autoconnaissance). L'« idée » que l'âme donne d'elle-même est donc inhérente à sa mise en situation d'âme individuelle, se connaissant et se montrant ainsi à celui qui est pourvu d'elle et d'intellect. Le mode de connaissance qu'elle développe dans son hypostase individuelle correspond en outre au mode par lequel l'âme a la possibilité de voir elle-même les « idées », le Beau en l'occurrence, comme si elle se voyait en même temps elle-même dans cette vision qui correspond à la réminiscence, au souvenir et donc à la connaissance et à la conscience qu'elle a de sa nature⁵¹.

Mais avant de parler de cet échange entre l'agissement de l'âme et la monstration qu'elle donne d'elle-même, Socrate propose l'image qui peut offrir une « idée de l'âme », une image qui est à la fois commune et mythologique, puisqu'elle rappelle d'emblée une procession ou un concours de chars au long d'un trajet ascendant, sur le modèle de l'aurige d'Apollon montant au sommet du ciel comme le soleil. Ainsi, un attelage ailé avec deux chevaux répond à la nécessité d'avoir une « idée de l'âme », *idée* qui soit conforme à la fois avec la nature duale de l'âme (humaine et divine), avec son *ousia* identifiée au mouvement (corporel et incorporel), et avec la possibilité de chaque homme d'avoir un accès à la nature et à

51 La description de la « vue » du Beau par l'âme sera donnée par Socrate un peu plus loin dans la Palinodie, après l'image de l'attelage ailé et la procession des âmes (25ob sq.). Voir *supra* le chap. II consacré au rôle de la vision du Beau, seule Forme qui se voit selon Socrate dans la Palinodie.

l'essence de l'âme⁵². Cette *idée* se conforte donc d'une « vraisemblance » et s'y appuie à tel point qu'elle semble s'y identifier⁵³. La « vraisemblance » tient à défaut la place du vrai – affirme Platon ailleurs, même s'il attribue ce pis-aller aux sophistes⁵⁴. En d'autres termes : l'image mentale (l'*idée*) se traduit en une image verbale (une construction « vraisemblable ») qui prend appui sur une image visuelle immanente ou sur une représentation iconographique. Au terme de cet enchaînement, les trois sortes d'images

- 52 Un peu plus loin dans la Palinodie, après avoir décrit le sort des âmes imparfaites, leur jugement et les retours multiples engendrés par leurs imperfections, Socrate définit l'acte par lequel les âmes peuvent sortir du cycle des réincarnations: c'est l'anamnèse (249b8-c1 *sq.*). Or cet acte, décrit comme un mouvement vectoriel (εις), qui va « de la multitude des sensibles vers l'unité » (ἐκ πολλῶν ἰὸν [ιέναι] αἰσθήσεων εἰς ἓν), « est dit selon l'idée » (κατ' εἶδος λεγόμενον), car c'est ainsi que l'homme peut réunir les deux dans une compréhension réfléchie par le langage (δεῖ γὰρ ἄνθρωπον ξυνιέναι ... λογισμῶ ξυναιρούμενον). Sur ce passage de la Palinodie, aussi classique que disputé, voir Philippe Hoffmann & Marwan Rashed, « Platon, *Phèdre*, 249b8-c1 : les enjeux d'une faute d'oncials », *Revue d'études grecques*, t. 121, 2008-1, en ligne, p. 43-64 (la correction signalée leur appartient). La discussion est ici focalisée sur le *logismos*, non sur l'âme, mais la correction qui est proposée renforce la fonction réflexive que joue le *logos* à l'égard de l'âme, fonction d'autant plus fondamentale qu'elle est présentée comme sotériologique dans ce contexte. Citons la conclusion de l'article : « Le singulier εἶδος renvoie bien sûr à l'Idée, mais la connotation subtilement distributive que la préposition κατά lui confère infléchit sa compréhension dans le sens logistique et diéretique des derniers dialogues. [...] Cette "Idée spécifique", si l'on peut ainsi parler, représente une unité foncière que seul le λογισμός humain, ici-bas, peut exhiber, lui qui, dépassant la multiplicité sensible, règle ses processus de division sur le souvenir exclusif des entités monadiques que l'âme a contemplées, dans sa vie passée, aux confins du Ciel. » (art. cit., p. 59).
- 53 La vision de la vérité est la condition de la forme humaine, conclut Socrate en mettant un terme à la partie eschatologique de la Palinodie (le « décret dit d'Adrastée ») : οὐ γὰρ ἢ γε μήποτε ἰδοῦσα τὴν ἀλήθειαν εἰς τόδε ἦξει τὸ σχῆμα (249b6-7). L'usage du terme σχῆμα en contrepoint avec la vision « idéale » de la vérité, indique peut-être le régime noétique *et* de la vision « définie » de la définition « formelle » (schématique, eidétique, vraisemblable) attribuée à l'âme dans le contexte de son incorporation, que celle-ci soit temporelle comme dans le cas des humains, ou éternelle comme pour les dieux.
- 54 *Sophiste*, 240a-b.

s'identifient et l'on tient alors pour acquise la similitude de l'âme avec un char ailé ou avec des vivants ailés (cheval mythologique ou oiseau). Mais les trois – l'idée, l'image verbale, l'image visuelle – ne sont que le déploiement d'une réalité unique qui est la réalité de l'âme dans son agissement à l'égard d'elle-même, dans son expression à travers le *logos* et dans sa manifestation à travers les facultés sensibles qui lui correspondent.

De même qu'un char ailé avec un cocher et deux chevaux aux mœurs opposés permet à Socrate de donner à Phèdre une idée juste de la nature composite et des actions spécifiques de l'âme, ainsi, dire d'un dieu qu'il est immortel, ayant à la fois une âme et un corps qui demeurent ensemble éternellement, constitue une manière de représenter ou de façonner (*πλάττομεν*) ce dont l'homme n'a ni l'expérience sensible ni la possibilité de l'intellection (*οὔτε ἰδόντες οὔτε ἱκανῶς νοήσαντες*, 246c7-8)⁵⁵. La description qui suit, la procession des âmes des dieux dans un lieu situé hors du monde, sur et au-delà du ciel (*ἐπὶ τοῦ οὐρανοῦ et ὑπερουράνιον τόπον* 247b8, c2), ne tient aucunement d'une réalité topique. Cette description concerne ce qui est sans réalité immanente et ne relève, par conséquent, que d'une pure projection intellectuelle dont l'intellect seul, celui qui « gouverne l'âme » (*ψυχῆς κυβερνήτη μόνῳ θεατῇ νῶ*, 247c6-7), possède la contemplation et la science véritable. La représentation qui provient de cette projection est cependant « vraisemblable » puisqu'elle correspond à la manière dont l'âme se révèle d'elle-même à l'homme qui est animé. Mais pourquoi faut-il en tenir compte, si cette « vision », bien qu'adéquate, n'est en elle-même que « vraisemblable » ? Parce que cette représentation, bien que seulement « vraisemblable », relève néanmoins d'une projection noétique dont la possibilité est justifiée par la position suréminente de l'intellect qui dirige l'âme et qui a donc le pouvoir d'une

55 « Quant à la détermination de l'âme comme immortelle (*ἀθάνατον*), il n'est rien qui permette d'en parler de façon raisonnée (*ἐξ ἑνὸς λόγου λελογισμένον*). Mais nous nous faisons une représentation (*ἀλλὰ πλάττομεν*), sans en avoir ni l'expérience ni l'intellection (*οὔτε ἰδόντες οὔτε ἱκανῶς νοήσαντες*), un dieu immortel vivant (*θεὸν ἀθάνατόν ζῶον*), ayant une âme et ayant un corps (*ἔχον μὲν ψυχὴν, ἔχον δὲ σῶμα*), les deux étant unis pour un temps éternel (*τὸν αἰεὶ δὲ χρόνον ταῦτα ξυμπεφυκότα*). » (246c6-d2, trad. Léon Robin modifiée).

vue surplombante sur celle-ci. Cette vision suréminente de l'intellect mettant en évidence l'agissement de l'âme et montrant ainsi le rapport entre sa nature essentielle et la traduction de celle-ci par les deux sortes de mouvement (parfait, immortel et au fond immobile d'une part, soumis aux actions contradictoires des passions d'autre part), n'est toutefois pas la seule raison pour laquelle Platon brosse les images du « char ailé » et de la « procession des âmes divines ».

372

Socrate décrit cette représentation comme étant sans couleurs, sans figures et intangible (ἀχρώματός, ἀσχημάτιστος, ἀναφής – 247c5-6). Elle ne correspond donc à aucune expérience sensible et présente un lieu qui n'a de toute évidence ni réalité sensible ni indices physiques de la vie, mais s'identifie à l'essence même de ce qui « réellement est » (οὐσία ὄντος οὐσα, 247c6, et quelques lignes plus loin, τὰλλα ὡσαύτως τὰ ὄντα ὄντως, 247e4). En clair, cette représentation montre ainsi un lieu purement intelligible. En outre, elle prête à ce lieu intelligible sa propre extension afin qu'une multitude d'âmes puisse néanmoins s'y déployer. Son but n'est donc pas de produire une connaissance de la nature de l'âme, dont le passage qui précède la procession avait fait la démonstration. Elle se présente plutôt comme la mise en évidence d'une faculté ou puissance de l'âme *en exercice*, en l'occurrence la faculté de l'intellection, celle par laquelle l'âme se comprend, se saisit elle-même et peut aussi en donner une image adéquate. Ayant désigné l'intellect comme responsable de cette représentation de la destinée supra-céleste des âmes, Socrate doit en effet définir l'acte noétique et la nature de cette intellection, assignée ici à un dieu (θεοῦ διάνοια, 247d1-2), intellection censée produire une représentation ou une « idée » et montrer ainsi les âmes et le lieu de leur procession. Il s'agit, précise Socrate (nous glosions son propos), d'une projection de la « pensée discursive d'un dieu », pensée qui se donne à elle-même un objet comme « nourriture sans mélange », l'âme partageant avec cette pensée discursive divine la même nature, à savoir la possibilité d'être unique et de comprendre simultanément en elle le multiple, voire le tout, sans toutefois en participer elle-même. La « pensée dianoétique divine » se nourrit d'intellection et de science d'elle-même (sans mélange), en donnant à l'âme aussi la pensée capable de se nourrir d'elle-même, sauf que ce

pouvoir se déploie pour cette dernière sous la condition temporelle (διὰ χρόνου τὸ ὄν, 247d4), condition nécessaire à sa propre saisie⁵⁶.

LE LIEU RENVERSÉ

Il est certainement imprudent de tirer une conclusion hâtive de ce passage de la Palinodie consacré à la procession céleste des âmes des immortels, un passage aussi ardu à comprendre qu'il est difficile à situer dans le contexte des rapports de Platon avec l'héritage théologique de son

56 Citons, même s'il est un peu long, le passage de la Palinodie de Socrate que nous avons résumé et glosé : « À l'honneur de ce lieu supracéleste (ὑπερουράνιον τόπον) nul poète parmi ceux d'ici-bas n'a encore chanté d'hymne, et jamais ne chantera d'hymne qui y soit proportionné. Or voici ce qui en est ; car, si vraiment il est un cas où l'on doit avoir le courage de dire la vérité, c'est surtout quand on parle sur la Vérité ! Eh bien ! donc, la réalité qui réellement est sans couleur, sans figure, intangible (ἀχρώματός, ἀσημάτιστος, ἀναφής οὐσία ὄντος οὐσα) ; celle qui ne peut être contemplée que par le pilote de l'âme, par l'intellect (ψυχῆς κυβερνήτη μόνῳ θεατῇ νῶ) ; celle qui est le patrimoine du vrai savoir (τῆς ἀληθοῦς ἐπιστήμης γένος), c'est elle qui occupe ce lieu (τόπον). Il s'ensuit que la pensée d'un Dieu (θεοῦ διάνοια), en tant qu'elle se nourrit d'intellection et de savoir sans mélange (νῶ τε καὶ ἐπιστήμη ἀκηράτῳ τρεφομένη), et, de même, la pensée de toute âme (ἀπάσης ψυχῆς) qui se soucie de recevoir l'aliment qui lui convient, lorsqu'avec le temps elle a fini par apercevoir la réalité [de l'étant] (ιδούσα διὰ χρόνου τὸ ὄν), elle en éprouve du bien-être, et la contemplation des réalités véritables est pour elle une nourriture bienfaisante (ἀγαπᾷ τε καὶ θεωροῦσα ἀληθῆ τρέφεται καὶ εὐπαθεῖ), jusqu'au moment où la révolution circulaire la ramène au même point. Or, tandis qu'elle accomplit ce tour, elle a sous les yeux (καθορᾷ) la Justice en elle-même, sous les yeux (καθορᾷ) la Sagesse ; elle a sous les yeux (καθορᾷ) un savoir qui n'est pas celui auquel est lié le devenir (οὐχ ἢ γένεσις πρόσεστιν), qui n'est pas non plus celui qui se diversifie avec la diversité des objets auxquels il s'applique et auxquels, dans notre présente existence, nous donnons le nom d'êtres (οὐδ' ἢ ἔστιν που ἕτερα ἐν ἕτερω οὐσα ὧν ἡμεῖς νῦν ὄντων καλοῦμεν), mais le Savoir qui s'applique à ce qui est réellement une réalité (ἀλλὰ τὴν ἐν τῷ ὄντι ὄντος ἐπιστήμην οὐσαν). Après qu'elle a, de la même façon, contemplé les autres choses qui réellement sont des réalités [ontiques] (τᾶλλα ὡσαύτως τὰ ὄντα ὄντως θεασαμένη), après qu'elle en a fait son régal, de nouveau elle s'enfonce dans l'intérieur du ciel (εἰς τὸ εἶσω τοῦ οὐρανοῦ) et revient à son logis. » (247c2-e5 ; trad. Léon Robin).

temps. On peut néanmoins observer trois aspects qui nous permettent de formuler des hypothèses de lecture contextualisées, éclairant la thématique et la structure du *Phèdre*.

374

Le premier aspect provient d'une comparaison qui pourrait éclairer par son audace même la structure d'ensemble du *Phèdre*. La présentation dans la Palinodie du lieu où aboutissent les âmes les meilleures pour effectuer leur révolution apparaît comme une image inversée, en négatif, du « paysage » décrit dans le Prologue. Si ce dernier est un *topos* composé d'éléments et traversé par les vivants, s'il est donc mesuré à l'aune des repères précis d'espace donné et de temps saisonnier, et s'il est en outre constitué par les formes des corps qui s'y trouvent mais dont la réalité, bien que perceptible, ne tient *de facto* que dans les mots, le lieu supra-céleste en revanche ne présente, lui, aucune extension et ne peut être habité que par des êtres incorporels, des âmes détachées ou des dieux assimilés à des purs pouvoirs. Ce dernier lieu, bien que « situé » au-dessus du ciel (*ὑπερουράνιον τόπον*), est décrit comme atopique, car ce n'est qu'un « espace » de la circulation à la fois instantanée et perpétuelle, et qu'au fond il s'agit d'un lieu de la pensée, non de la nomination qui donne une réalité aux choses nommées, ni de la discursivité qui installe les choses dans une taxinomie topographique et séquentielle en leur assignant un ordre, une étendue et une temporalité analogues au langage. Malgré son caractère atopique et indicible, ce lieu « d'en haut » comporte toutefois une certaine réalité topique. On s'accordera qu'il s'agit de la réalité d'une image : il est question d'intériorité qui accueille les âmes et de nourriture appropriée à celles-ci, comme si le statut « vraisemblable » de ce non-lieu exigeait en effet des repères spécifiques pour la vraisemblance d'une « représentation » censée rendre appréhensible le mouvement et qui recourt, pour ce faire, au seul moyen de le saisir, à savoir par ce qui est mu. Ce lieu du mouvement sans corps, purement noétique, est donc distinct du lieu sensible qui est œuvre de la parole, bien que ce lieu noétique soit à son tour indiqué et même décrit par des mots. Mais si les deux *topoi*, sensible et noétique, sont tous deux les fruits du *logos*, l'usage de ce dernier est distinct dans le Prologue et dans la Palinodie.

Tout devrait par conséquent distinguer par l'usage même de la parole ce lieu « d'en haut » dont on ne peut par définition rien dire, de l'apparence

si saillante et souriante des abords de l'Ilissos qui accueillent pour une journée les deux hommes descendus d'Athènes. Dans un cas la parole suit le mouvement des deux hommes et en fait montre ; dans l'autre, c'est la parole elle-même qui se meut, en suivant le mouvement induit par l'inspiration des Muses dont elle se fait l'écho. Mais l'abstraction ou la séparation du corporel à laquelle se livre le discours inspiré de Socrate ne fait que reprendre, à l'envers, des repères de l'évidence sensible en courant le risque d'être prise à son tour pour immanente. Arrivées sur le toit du monde, les âmes des meilleurs se retrouvent dans un lieu qui les accueille comme des corps pris par un mouvement *corporel*, bien que ce lieu soit réservé à une circularité parfaite et perpétuelle qui n'exige ni espace, ni temps, ni changement. Relégué hors de l'être et du devenir, ce lieu est toutefois encore pensé selon les catégories de l'être. Mais, de ces repères comme la « périphérie » et « l'intérieur du ciel » ou des indications d'un mouvement d'aller-retour, la description se sert ici uniquement pour pouvoir renverser la topographie et montrer la transgression des lois physiques dans ce qui ne connaît pas le devenir (οὐχ ἢ γένεσις) et qui est en tout différent de la multiplicité que « nous appelons les étants » (οὐδ' ἢ ἐστίν που ἑτέρα ἐν ἑτέρῳ οὐσα ὧν ἡμεῖς νῦν ὄντων καλοῦμεν, 247e1-3).

Décrit comme un lieu naturel, le premier *topos*, celui du Prologue, correspond aux puissances réflexives du *logos* puisque, tout tissé qu'il est d'effets rhétoriques et de références mythologiques, il en est entièrement le fruit⁵⁷. Présenté comme gouverné par la *phusis*, sous l'emprise des lois de la nécessité et du destin (pour dire vite), ce lieu est en lui-même infernal. Or le *logos*, n'ayant prise directe ni sur les puissances contraires de la nature, ni sur l'insaisissable Hadès, ni sur l'haïssable nécessité, se déploie à travers la description phénoménale, bien que celle-ci soit dépourvue de « vérité », tout en appelant à la parole détournée et obscure des mythes qui renverse les apparences plaisantes créées par la description et en dévoile le dessein nécessaire à l'accomplissement de la connaissance, en l'occurrence le

57 Pour le tissage littéraire et philosophique des mythes dans le *Phèdre*, avec une analyse qui met l'accent sur le rôle séminal du Prologue dans la structure de l'ensemble et dans la définition de la thématique du dialogue, voir Daniel S. Werner, *Myth and Philosophy in Plato's Phaedrus*, Cambridge, Cambridge UP, 2012.

dépassement du phénoménal. Par contre, réservé aux âmes divines qui accomplissent la procession circulaire du cosmos en se nourrissant d'intellection et en contemplant les Formes (« l'âme tient sous ses yeux [καθορᾶ] la Justice et la Sagesse », 247d7), le second lieu, le lieu supra-céleste de la Palinodie, relève, pour sa part, de la puissance du *noûs* dont le propre est d'avoir en lui les Formes sous la condition spécifique des *noêta*, des intelligibles, et la capacité d'en faire des concepts et des représentations. Dans ce cas, le *logos* n'est pas référentiel et réflexif, puisqu'aucune réalité supra-céleste n'est à même de donner d'elle un reflet sensible, mais exprime le pouvoir créateur de la pensée ; ici le *logos* est donc lui-même démiurgique, intransitif et autoréférentiel, en accord avec les intelligibles qui lui servent de modèle structurel. Aurions-nous alors affaire, à travers l'actualisation topique de ces deux puissances du *logos*, réflexive et démiurgique, à une autre version des deux *topoi*, *aisthêton* et *noêton*, qui s'enchaînent dans *République* VII ? Ou aux deux « hypostases » de l'âme, noétique et incarnée (*enbulê*), comme les interprétera Porphyre en rapprochant ainsi du *Phèdre* les deux *topoi* de la *République*⁵⁸ ? Non, pas tout à fait, car Platon ne se répète pas en changeant de scénographie.

Le Prologue et la Palinodie du *Phèdre* décrivent ainsi, selon un acte de langage propre à chacun, un lieu investi par les âmes et traversé par elles, un lieu dont la seule définition est celle de constituer le lieu du passage, de signifier le chemin, le gué de la traversée, et de montrer en même temps les conditions topiques ou virtuelles de l'enlèvement ou de l'ascension par lequel se révèle le but du chemin. Ce lieu est unique mais, comme il est décrit à partir de deux perspectives noétiques distinctes et selon deux modèles discursifs différents, il se présente comme double, en donnant à voir successivement deux lieux : le second (dans l'ordre du texte) prend à revers les aspects du premier à la manière dont Stésichore retire par un chant second la vérité apparente, historique, d'un premier *logos*. Or, chacune des perspectives (descriptive et visionnaire) fait

58 *L'antre des Nymphes*, 10, 5 : ἡ νοητὴ ὑπόστασις et ἡ ἐνύλη ὑπόστασις (voir *supra*, note 20, p. 343). Nous n'avons pas pu consulter la toute récente nouvelle édition et traduction de ce texte : Porphyre, *L'Antre des nymphes dans l'Odysée*, éd., trad., notes et intro. sous la dir. de Tiziano Dorandi, Paris, Vrin, 2019, sortie après la fin de la rédaction du présent ouvrage.

de ce lieu *l'image de l'autre* par l'inversion du rapport entre ce qui se montre, phénoménalement, et ce qui invisiblement mais réellement est censé nourrir ou animer la scène décrite, en l'occurrence le mouvement induit qui caractérise l'âme et en fait à la fois le principe du vivant et la puissance du *logos*. La réalité d'image de l'étant et l'image induite par le *logos* vertueux de l'âme sont les deux faces, réversibles, de la « vérité » que défend ici Platon en mettant en rapport *katoptrique* les deux images topiques, sensible et noétique, pour montrer une « vérité » unique qui ne se réduit ni à l'être (à ce qui *seulement est*), ni au pouvoir épiphanique du langage (à une simple « vérité de parole »). Chaque image cache en effet l'autre puisque de fait elle la contient. Et chaque image laisse en même temps l'autre se révéler à travers elle, à mesure qu'elle est saisie selon les règles de l'art de l'expression (évidence, posture/position, contraste⁵⁹). Si le premier lieu est celui du pouvoir du *logos* mesuré avec ce à quoi ce pouvoir d'expression confère une réalité que la nature et les étants n'ont pas par eux-mêmes⁶⁰, le second correspond à ce qui, en amont, assigne au *logos* la puissance d'agir comme il lui est donné de le faire ici – à savoir, en révélant et en épousant la raison, et en donnant en même temps une expression de ce qui *réellement est*, les Formes et les concepts ou les idées,

59 Ce sont les règles selon lesquelles est construite la scénographie précise et subtile du *Phèdre* que nous avons successivement décrite et analysée *supra*, chap. III à V, selon des points de vue différents. En outre, ce rapport inversé entre les deux lieux, celui du Prologue et celui de la Palinodie, est lui-même discrètement suggéré par le rapport inversé des mouvements terrestre et céleste, celui des deux hommes qui descendent pendant que le soleil monte, et de la parole qui monte lorsque le soleil commence à décliner (voir *supra* note 39, p. 357-358). Cette correspondance entre le lieu décrit dans le Prologue et celui décrit dans la Palinodie est proposée aussi par A. Philip (« Récurrences thématiques et topologie dans le "Phèdre" de Platon », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 86, n° 4, 1981, en ligne, p. 452-476, en part. p. 466-467, mais autant son argumentation que son interprétation sont différentes de la lecture que nous proposons.

60 Nous avons vu, au long des analyses de la scénographie du Prologue, l'articulation de deux dimensions et de deux registres de l'image censée présenter la visibilité et l'évidence des choses, montrées grâce à la seule puissance des mots; en d'autres termes, la dérèification par le *logos* des choses qui paraissent corporelles dans leur réception sensible et auxquelles le *logos* lui-même donne, à sa manière, un corps.

pour Platon. En vue de ce but, la parole, censée s'identifier naturellement ce qu'elle crée, cherche aussi à rejoindre son principe et sa source, la réalité immuable et instantanée du monde – en l'occurrence, la réalité unique de l'âme cosmique en qui tout tient et qui ne connaît ni le devenir ni une différence essentielle à travers la multiplicité des étants (247e1-2). L'âme s'y confond, tout en accomplissant aussi deux autres rôles, car elle est non seulement motrice mais elle ouvre aussi l'accès à cette réalité du monde animé, si du moins elle a gardé les vertus acquises grâce à sa nourriture intellectuelle et à sa contemplation céleste (réminiscence et connaissance, en deux mots) lors de son passage par la « Plaine de la Vérité ».

378

Les deux lieux, celui de la réalité immuable et celui soumis à la caducité puisqu'il n'est que l'image et le reflet inversé du premier, représentent tous deux un lieu de passage, un lieu unique dont les âmes traversent éternellement les deux hypostases, en s'autorévélanant comme mouvement par soi des êtres animés au sein du grand vivant soumis au devenir, ou comme mouvement parfait, à la fois circulaire et atopique (ou non entropique), au sein de la *dianoia* divine. On pourrait résumer ainsi la dynamique du miroitement qui relie les deux représentations topiques et la cyclicité du mouvement qui caractérise leur traversée incessante : (i) l'âme anime le *logos* ; (ii) celui-ci exerce ce pouvoir réfléchi d'animation en donnant à son tour réalité au monde immanent, une réalité d'être par la parole ; mais, ce faisant, (iii) le *logos* découvre sa parenté avec cette réalité animée et retourne ainsi à l'âme ce qu'il a reçu d'elle, en accomplissant ainsi l'animation par son intellection comme source et comme principe d'un tout dont l'âme est à la fois séparée (par sa nature divine) et inséparable comme puissance (par le mouvement). Le *logos* révèle la situation paradoxale de l'âme et s'en fait la preuve. Il ne correspond pas au seul intellect comme partie gouvernante de l'âme, mais il est l'expression de toute la puissance d'animation (par soi et à l'égard d'autre que soi) qui définit l'âme. Il est donc principalement l'expression de l'âme et a pour cette raison un pouvoir d'animation, un pouvoir qui est à la fois réflexif (c'est-à-dire second par rapport à l'âme) et démiurgique (second par rapport au *noûs* gouverneur).

La conséquence de cette composition en miroir des deux lieux figurant dans le *Phèdre* est lourde de sens pour la conception de l'âme qui

transparaît. La puissance comprise dans la nature et dans l'*ousia* de l'âme est la même, pour les âmes des meilleurs (les âmes des dieux), comme pour toutes les autres, celles dont l'ascension est pénible et la vision de la réalité céleste conquise de haute lutte à travers le tumulte de la multitude cherchant à rejoindre la « Plaine de la Vérité » (248b). Cette puissance est celle donnée par l'immortalité qui définit la nature unique de l'âme, et la démonstration en est son acte même, le mouvement qui se nourrit de soi, se présente par soi et ne connaît jamais de fin. Comme au théâtre, l'unité du lieu est le gage de cette unité en puissance de la nature et de l'*ousia* de l'âme, que ce lieu soit perçu comme une étendue par les vertus du *logos* en tant qu'expression de la saisie sensible, ou comme non-lieu du mouvement perpétuel et instantané dans la représentation qu'engendre la pensée (*dianoia*) et que reprend encore le *logos* animé par le désir de ce qui « réellement est », à savoir, la réalité immuable, rationnelle et intelligible. Or cette unité, qui fait fond sur l'unicité de l'âme et qui relie le *logos* à la pensée réflexive et à la nature vivante du tout, comporte comme nécessité d'assortir une éthique à la philosophie comme science de l'âme. C'est peut-être là que se trouve la raison philosophique de la longue Palinodie que doit proférer Socrate pour mettre l'admirateur de Lysias sur le bon chemin, après l'avoir purifié d'une mauvaise interprétation discursive de l'éros (en tant que puissance de l'âme) et initié à la contemplation du vrai par un retour de l'âme vers la connaissance de ce qu'elle a reçu et porte toujours en elle.

Le second aspect relève d'une comparaison extrinsèque, pouvant nourrir une réflexion plus large sur la cohérence de la pensée de l'âme chez Platon. Le lieu eschatologique brossé dans la Palinodie de Socrate apparaît en radicale opposition avec le lieu éternel des âmes dans le *Phédon* (110c-e), décrit comme un lieu de lumière et de couleurs pures et intenses. La vision du lieu eschatologique du *Phédon* présente d'ailleurs elle aussi un renversement d'image entre la terre et le ciel, renversement dont une des expressions est celle du rapport réciproque de la hauteur et du creux (109c-d). Mais dans ce rapport entre le haut et le bas, le lointain de « là-bas » et l'horizon d'« ici même » (ἐνθάδε), au fond de la vallée comme au fond de la mer, le contraste qui est à la base de la vision sensible est inversé pour ce qui relève des moyens d'accès à la

visibilité donnés aux âmes : luminosité, couleurs nombreuses et intenses, pureté (λαμπροτέρων και καθαρωτέρων [...] και ἐκ τῶν ἄλλων χρωμάτων συγκεκριμένην ὡσαύτως, και ἔτι πλειόνων και καλλιόνων ἢ ὅσα ἡμεῖς ἐωράκαμεν)⁶¹. Restons cependant au constat de la similitude du procédé

- 61 *Phédon*, 110c2-7. Dans l'obscurité de sa prison, Socrate brosse le tableau bien connu du lieu qu'allait bientôt rejoindre son âme : « Or, dans cette région lointaine, c'est la totalité de la terre qui est faite de telles couleurs ; bien mieux, de couleurs beaucoup plus éclatantes et plus pures (λαμπροτέρων και καθαρωτέρων) que celles-ci [celles utilisées par les peintres, évoquées quelques lignes plus haut] : ici en effet elle est pourpre et d'une merveilleuse beauté, là elle est comme de l'or, ailleurs toute blanche et plus blanche que la craie ou que la neige ; et les autres couleurs dont elle est pareillement constituée sont aussi plus nombreuses encore et plus belles que toutes celles que, nous, nous avons pu voir (και ἐκ τῶν ἄλλων χρωμάτων συγκεκριμένην ὡσαύτως, και ἔτι πλειόνων και καλλιόνων ἢ ὅσα ἡμεῖς ἐωράκαμεν). C'est que, d'eux-mêmes, ces creux de notre terre, étant tout remplis d'eau et d'air, se donnent au milieu du bariolage des toutes les autres couleurs le brillant éclat d'une coloration uniforme, si bien que la terre présente l'aspect d'un bariolage continu dont le ton est uniforme. Quant à l'autre terre, constituée comme elle l'est, tout ce qui pousse y pousse en proportion (ἀνά λόγον τὰ φυόμενα φύεσθαι), arbres ou fleurs et fruits ; de même, de leur côté, ses montagnes ; les pierres y ont, dans le même rapport, plus de beauté pour le poli, pour la transparence, pour la couleur (λειότητα και τὴν διαφάνειαν και τὰ χρώματα καλλίω) ; les pierreries même d'ici-bas, celles que nous qualifions de précieuses, en sont des déchets, nos sardoines et nos jaspes et nos émeraudes et tout ce qui est de même sorte ; mais dans cette région lointaine, s'il n'est rien qui existe en ce genre, elles y sont plus belles encore que celles d'ici-bas. En voici la raison : les pierres de cette région sont pures (καθαροί) ; elles ne sont pas complètement rongées et corrompues, comme celles de la nôtre, par la putréfaction et la salure, dues aux mélanges dont ces lieux-ci sont le déversoir ; [...] » (110c1-e5, trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1949). Le contraste est frappant entre le chromatisme vif de la description du lieu supra-céleste dans le *Phédon* et le caractère achromatique de la description du lieu des âmes dans la Palinodie du *Phèdre*, cet achromatisme abstrait répondant à l'achromatisme du paysage « naturel » brossé dans le Prologue. Seul Phèdre, nous l'avons vu, utilise dans le Prologue les termes de « pureté et luminosité » (*Phèdre* 229b8-9) pour qualifier le lieu où avaient joué jadis les deux jeunes filles, Orithye et Pharmacée, avant que l'une ne fût emportée par Borée, et où maintenant il se promène lui-même avec Socrate, tandis que Socrate témoigne de ce lieu en le mesurant et en nommant chaque élément dont il est composé, laissant ainsi disparaître

de renversement, en même temps que sur l'impression de ce contraste frappant entre les deux visions eschatologiques du *Phèdre* et du *Phédon* sans y insister plus longuement. La vision épurée du *Phèdre* s'oppose par son clair-obscur à l'intensité de la phénoménalité sensorielle dont relève le paysage aux abords de l'Ilissos, phénoménalité qui sature les sens et capture l'âme dans ses rets. À l'inverse, la vision éclatante du *Phédon* promet à l'âme la libération de ses facultés à la sortie de sa prison de chair qui avait réduit la puissance réceptive de l'âme à des données pauvres et dégradées, comme des pâles imitations.

Enfin, retenons, en retournant au passage commenté de la Palinodie socratique (247c-d6), un troisième aspect : le lien étroit entre la nature des âmes des dieux et l'intellect qui gouverne l'âme, lien au sein duquel se dessine et se tient la représentation de la procession des âmes divines et de son lieu atopique. Ce lien rappelle la définition du *noûs* dans la partie finale du *Timée*. C'est la pensée discursive d'un dieu qui est ainsi définie et qui engendre une *représentation* comme seul moyen de se faire connaître lorsqu'il n'y a ni expérience ni intellection possible. Or cette pensée comporte un acte d'intellection et une science pure dont elle se nourrit (θεοῦ διάνοια, νῶ τε καὶ ἐπιστήμη ἀκηράτω τρεφομένη, 247d1-2), intellection et savoir qui ne résultent pas d'un contact hétérogène ou d'un alliage étranger, mais demeurent toujours intacts et entièrement identifiés, l'une et l'autre, à l'acte et à son objet. L'identité de l'acte et de son objet concerne ici, de toute évidence, l'âme. La pensée, en effet, intellige et se nourrit de la science qu'elle a de l'âme et dont elle fournit une représentation adéquate à la capacité réflexive de l'âme elle-même. Déployée, puisque c'est une *dianoësis*, cette pensée divine, qui se nourrit de la science qu'elle a de l'âme, est comme l'or : matière sublimée et lumière réifiée sans changement ni séparation. La comparaison avec l'or m'appartient ; bien qu'elle soit inspirée d'une image platonicienne récurrente, elle ne figure pas dans ce contexte qui, à dessein, ne présente aucune dimension susceptible de quelque réception sensible que ce soit. Le *logos* se constitue comme le reflet immanent de cette pensée discursive

la typologie des associations et les référents mythologiques qui en dévoilent les significations.

et il a à son tour une nature et une *ousia* à la fois divine et humaine, comme l'âme qui l'anime en lui imprimant son mouvement. C'est parce qu'il y a une parfaite homogénéité entre l'intellect et l'âme, que le *logos* peut être défini, dans sa double dimension rationnelle et expressive, comme le reflet (aussi parfait qu'un reflet puisse l'être) de la condition entière de l'âme : (i) mouvement par soi, dont elle est « source et principe » à la fois, (ii) double nature et (iii) immortalité. Or, en tant que reflet de l'âme, le *logos* rend lui aussi quelque chose à l'âme, en assurant à celle-ci la condition et le lieu de son autorévélation. L'art de la dialectique fait fond sur cet échange, tandis que la rhétorique, la « bonne » selon Socrate, relève de la définition du *logos* comme reflet de l'âme et se doit de le prouver dans la composition de discours portant sur l'âme précisément. Les deux arts du langage définis dans la partie finale du *Phèdre* sont donc conséquents au statut du *logos* auprès de l'âme et sont déterminés formellement par leurs rapports réciproques.

LA RÉVERSIBILITÉ DU MÊME

Qu'est-ce qu'est censé rétracter en réalité cette Palinodie, si tant est qu'il s'agisse malgré tout d'une épreuve purificatrice, non seulement d'un « hymne » consacré aux âmes immortelles, comme le présente à un moment donné Socrate lui-même (247c2) ? Cherche-t-elle à corriger le langage inadéquat de Lysias, pourvoyeur de cette vérité mensongère au sujet de l'âme que Socrate avait décelée dans le discours sur l'éros lu par Phèdre ? Doit-elle, en un mot, *redresser* la mise à l'envers des rapports entre l'âme, le corps et le *logos* que Socrate avait lui-même suivie dans sa réponse obligée par le genre de la joute oratoire ? Socrate voudrait alors prendre le dessus pour remettre Phèdre sur ce qu'il considère, lui, être le droit chemin de la parole, celui menant à la source qui ravive et qui nourrit à la fois l'âme et le *logos*. Ou est-ce que la « vraie » Palinodie ne commence qu'après ce préambule consacré à la démonstration de la nature immortelle de l'âme et à la vision de sa destinée cosmique dont devraient jouir tous les êtres, humains ou divins ? La Palinodie, dans ce cas, ne concerne *stricto sensu* que la présentation de la quatrième sorte de discours inspiré, le discours amoureux, discours qui retourne à l'âme ce qu'il a reçu d'elle comme un

flot de sa source (ἢ τοῦ ῥεύματος ἐκείνου πηγῆ, 255c1), selon la description quasi physique de la relation érotique, en l'occurrence, celle entre Zeus et Ganymède⁶². Plus loin, dans la discussion sur la rhétorique et la dialectique qui se déroule dans la partie analytique du *Phèdre*, Socrate précisera que les discours sur l'âme sont ceux par lesquels s'accomplit l'éloquence, l'art par excellence du *logos*, or ces discours, tenus à donner de l'âme « la description la plus exacte et la faire voir ainsi (ἀκρβεία γράψει τε καὶ ποιήσει ψυχὴν ἰδεῖν) », cherchent à montrer « si elle est unique et semblable à elle-même ou si elle est polymorphe à la manière d'un corps (πότερον ἔν καὶ ὁμοιον πέφυκεν ἢ, κατὰ σώματος μορφὴν, πολυειδές) »⁶³. Socrate se range derrière Thrasymaque pour évoquer cet exercice oratoire spécifique au sujet de

62 Peut-être sommes-nous tentés par une surinterprétation de la présence de l'eau et des métaphores aquatiques dans ce dialogue, mais il est difficile de ne pas voir dans cette proximité du flot et de la source, figurant aussi bien dans le Prologue que dans les métaphores du désir amoureux, une allusion de plus au Styx, le « fleuve qui coule vers sa source » (Hésiode, *Théogonie*, v. 776), comme nous avons remarqué aussi que l'Illissos lui-même semble couler vers une source selon le trajet qu'effectuent les deux hommes sortis d'Athènes. Pour approfondir cette piste herméneutique il faudrait toutefois analyser aussi, dans le même esprit, les référents mythologiques de ces métaphores, comme ici Zeus et Ganymède, le dieu et le jeune homme changeant chacun de nature afin que leur amour s'accomplisse, l'homme pouvant ainsi rejoindre l'Olympe et verser, rituellement, aux dieux leur boisson. Nous ne nous y engageons pas, car notre but n'est ici que ponctuellement « archéologique » au sujet des mythes. Ce que nous visons, le lecteur l'aura déjà compris, ce sont les arcanes de cette vaste articulation entre le fond mythologique et les enjeux philosophiques que Platon mobilise pour formuler une approche de l'âme en dehors des dichotomies inhérentes entre l'un et le multiple, la caducité du corps et l'immortalité de l'âme, l'âme du tout et l'âme individuelle, l'âme divine, guidée par la raison et impassible, et l'âme sujette aux passions. En mettant dès le départ en jeu un choix d'hypostases mythologiques et les analyses des genres du *logos*, le *Phèdre* cerne ainsi la possibilité de parler de l'âme dans sa singularité, afin de pouvoir la définir non par l'homme en général (ses facultés et son identité avec soi), mais comme ce qui fait de chaque homme cet homme qui se cherche en lui-même une fois qu'il a trouvé, comme Socrate, la voie de la philosophie. L'expérience de cette recherche définit la singularité et se déroule comme une pratique anagogique du *logos* philosophique.

63 *Phèdre* 270e-271b.

l'âme⁶⁴. On pourrait y déceler la critique par Platon d'une définition de l'âme à partir d'une pluralité de parties ou de puissances spécifiques, critique qui serait alors adressée à sa propre définition formulée dans la *République*. Mais on peut y voir aussi une référence précise à ce que Socrate avait entrepris ici même en proposant dans son troisième discours une démonstration de l'immortalité de l'âme unique, assortie d'une description détaillée du lieu et des agissements des âmes singulières dans leur pluralité et leur unicité concomitantes.

Évoquons une dernière fois la présence ambivalente de l'eau dans le *Phèdre*. Elle commence de manière physique, à partir de la mise en scène du Dialogue sur les bords de l'Ilissos, pour se couler ensuite dans l'intimité du texte, définir le langage comme un flot, indiquer sa source et porter la discussion vers le lieu où se découvre ce qui anime le débat. Polymorphe à son tour, l'eau signifie autant comme « élément » que par ses formes différentes de présence et de mouvement : (i) elle apparaît comme la métaphore du désir, de la vague qui submerge l'âme (251d)⁶⁵ ; (ii) elle indique par la source le lieu de l'inspiration comme lieu de passage, et

64 Je rappelle ce passage clef pour tout le dialogue, passage déjà cité *supra* en introduction, note 9, p. 29-30 : « Il est donc manifeste que Thrasymaque, ou tout autre qui donnera un enseignement sérieux de l'art oratoire (τέχνην ῥητορικὴν), commencera par dépeindre l'âme en toute exactitude (ἀκριβείᾳ γράψει τε καὶ ποιήσει ψυχὴν ἰδεῖν), par faire voir s'il est dans sa nature d'être une chose une et homogène ou si, à la façon d'un corps, elle est multiforme (πότερον ἓν καὶ ὁμοιον πέφυκεν ἢ, κατὰ σώματος μορφῆν, πολυειδές) ; car c'est cela, disons-nous, qui est montrer la nature d'une chose (φύσιν εἶναι δεικνύοναι). » (271a4-8.)

65 Il faudrait voir tout le passage 251b-252b. La métaphore du désir comme vague ou flot qui submerge l'âme apparaît plusieurs fois dans le *Phèdre* et elle est présente aussi dans d'autres dialogues (en *République* 485d-e, par ex.). Relayée par la médiation de la vue, la vague comporte cette ambivalence de l'eau d'être à la fois mortifère et vivifiante, de recouvrir, voire ensevelir (comme la matière informe), et de faire pousser en même temps, de permettre l'accroissement, de nourrir pour donner la forme du corps, et laisser aussi se produire les métamorphoses du devenir. Liée à la vue, elle est lumineuse, mais aussi aveuglante par son intensité. Comme flot elle peut avoir une direction unique qui emporte ou conduit l'âme vers le seul objet de son désir, ou bien elle peut avoir une puissance de dispersion dans la multiplicité des désirs si l'âme se trompe d'objet du désir.

désigne en même temps l'élément qui lave, apaise et guérit le corps, comme la Palinodie purifie et indique à l'âme le chemin de son salut ; (iii) elle est le bain dans lequel s'actualisent les changements du devenir ; (iv) mythologiquement, elle est le chemin de la vie tout autant que celui de la mort ; le chemin, c'est-à-dire le mouvement saisi dans le lit même de sa fluidité à l'œuvre, mouvement qui ne s'arrête jamais avant le terme de son accomplissement. Homère et Empédocle sont ici peut-être plus présents qu'Héraclite. Mais ne s'agit-il, précisément à travers cette présence insistante des références à Homère et des allusions mythologiques transparentes, d'un renversement de ce que prône la mythologie traditionnelle ? L'ambivalence de l'eau, dans une opposition parfaite des contraires, permet de rejoindre simultanément le changement continu qu'entraîne le flot mortifère et l'immortalité qu'assure la source claire, tandis que l'élément lui-même participe autant de la lumière qui brille dans la fugacité de l'onde en cherchant à s'écrire (276c6) comme les pensées s'écrivent dans l'âme (275d4-5 et 276a8-9)⁶⁶, que des ténèbres d'où un filet d'eau jaillit tel un rayon de soleil sorti soudain du sein de la terre, comme une âme venant prendre place ici-bas dans un corps engendré.

Pendant que Phèdre et Socrate dialoguent et prononcent des discours sur l'amour et sur l'âme, la vie bat son rythme et se signale par la chaleur, les cigales, l'onde de la rivière qui frémit et rafraîchit l'air. Mais les apparences sont trompeuses et il faut s'en dessaisir. La tâche n'est cependant pas facile, tant l'âme ne se connaît pas et ne sait se nourrir de ce qui peut raviver en elle le désir de la connaissance et lui apporter l'apaisement de l'inquiétude pour ce qui n'est pas pour elle éternellement, sauf dans le cas des dieux. La Palinodie est alors un don, une offrande dit Socrate dans la prière finale à Éros (257a3 sq.), tout autant qu'elle tient par son genre d'un rituel d'expiation, d'une épreuve de la reconnaissance par celui qui la tient de

66 Ces passages imagés du *Phèdre* (l'écriture sur l'eau comparée et opposée à l'écriture dans l'âme comme la caducité s'oppose à la fixation pérenne que doit constituer la mémoire en tant que faculté de l'âme) rappellent une autre métaphore aquatique censée qualifier la réflexivité du *logos* dans un passage du *Théétète* (206d1-4) où l'opinion (*doxa*) se reflète et s'imprime (ἐκτυπούμενον) dans ou à travers la fluidité du langage parlé (διὰ τοῦ στόματος ῥοήν) comme dans un miroir ou dans l'eau.

ses propres écarts et de la nécessité d'une désappropriation initiatique de soi pour se confier à un pouvoir reconnu comme plus grand, sans qu'il soit nécessairement étranger à soi. Au fond, la Palinodie sert à renverser la perspective sur le monde, en entraînant ce qui apparaît à révéler ce que la nature n'est pas prête à montrer seule et d'emblée.

L'ÂME MOUVEMENT ET LE MOUVEMENT DE L'ANIMÉ. SOURCE ET PRINCIPE

πηγή και ἀρχή κινήσεως

Phèdre 245c8-9

LES TROIS EXPRESSIONS SCÉNIQUES DU MOUVEMENT

Revenons pour conclure sur le rôle central que Platon assigne ici au mouvement en regard avec l'âme. Plus précisément, scrutons d'abord les types de mouvements qui permettent de saisir l'âme puisqu'ils en proviennent et sont, comme faits et passions apparentes de l'âme, les moyens par lesquels l'âme donne d'elle-même une image immanente. Une fois passées en revue ces manifestations sensibles, voyons ce que la saisie de l'âme par le mouvement laisse entendre du mouvement et ce qu'elle permet de connaître de l'âme en dehors de ce que celle-ci manifeste elle-même, en essayant de cerner de quelle « âme » parle Platon dans le *Phèdre*. De celle qui, traversant et animant le Dialogue entier, serait la manifestation de l'âme du tout sous toutes les expressions du vivant et de chacun des vivants pris à part, manifestation rendue explicite à travers les différents *logoi* ? Ou bien de celle dont Socrate constitue ici le « portrait », à savoir l'âme qui, dans sa singularité, anime l'être et le conduit inmanquablement à se retourner vers elle ? Peut-être qu'il ne faut pas trancher mais tenir ensemble ces deux options de lecture, en les considérant non pas comme divergentes, voire opposées, mais comme une articulation heureuse de complémentaires. Et peut-être qu'une seule question se cache en réalité sous les différentes possibilités d'interpréter le texte, la question qui au fond taraude toute l'histoire et qui est celle du statut qui revient au corps du vivant si son âme s'identifie à l'âme immortelle, quels que soient son

lieu d'action et son mode de manifestation. Ce serait présomptueux d'essayer de répondre à cette question, mais peut-on ne pas se la poser en lisant le *Phèdre* ?

Reprenons l'analyse transversale du texte. Trois expressions cinétiques de l'âme sont en effet mises en scène, déployées figuralemment et entrelacées avec des actes de parole tout au long du *Phèdre*. Ces trois sortes de mouvement – attendant à l'amour, à la vie et aux effets de la réflexivité propre à l'anamnèse et à la connaissance – sont tout autant des expressions sensibles de l'âme individuelle, dans son rapport au corps qui singularise chaque âme, que des faits ou actions spécifiques du mouvement auquel s'identifie l'*ousia* unique et universelle de l'âme, selon la définition qui ressort de la démonstration de son immortalité formulée par Socrate dans la Palinodie (245c-246a).

388

La première expression cinétique de l'âme apparaît en ouverture du Dialogue. C'est l'expression qui caractérise le mouvement du vivant amoureux et elle montre ici la mobilité du désir par son élan. La sortie de la ville se produit en effet sous le signe déclaré de l'élan. Pour Phèdre, le but est le plaisir ; il a hâte de mettre son corps à l'aise pour se donner toute la liberté de déguster le texte de Lysias. Pour Socrate, en revanche, la sortie, inattendue et quelque peu précipitée, se présente comme conséquente à son choix le plus cher, celui de fuir toute besogne futile à ses yeux. La fuite, l'expression la plus aiguë du désir, apparaît ici comme conséquente à une décision et a donc un autre but que le plaisir recherché par Phèdre. Socrate l'identifie, à l'aide d'une citation de Pindare, à son désir de *skholè*. L'élan du premier est donc univoque et la cause ne lui appartient pas, tandis que celui du second résulte d'une délibération avec soi. Mais dans les deux cas, le plaisir d'une part, le désir du mieux de l'autre, l'accomplissement consiste à s'exercer à un art, celui du *logos*. Le mouvement propre au désir, qui est au fond un cheminement intérieur, se manifeste ici par la marche. Or, indiqué au départ par la marche, dont le pas est mesure et limite à la fois, puis par le repos choisi pour le corps et par l'enlèvement soudain de celui-ci grâce à une force qui ne relève pas de la physique (enlèvement d'Orithye par un dieu manifesté comme un vent tempétueux, puis, successivement, l'élévation de la parole inspirée de Socrate et l'enthousiasme de Phèdre pour les mots « extraordinaires » de Lysias, puis pour la supériorité avérée de la parole de Socrate), ce mouvement du vivant amoureux qui se met

en marche et dont l'élan s'apparente parfois à un envol, montre à l'œuvre l'action du couple plaisir-douleur. C'est le couple de complémentaires qui définit le désir amoureux selon la description même qu'en donne Socrate dans la *Palinodie*. Phénoménalement parlant, ce couple se traduit par la confrontation entre la gravitation qui aspire tout corps et l'élévation qui s'oppose à cette force physique et qui montre à l'œuvre l'action d'une force contraire, propre à l'incorporel. Ainsi, sous le désir et sous la modalité d'un déplacement physique opposant l'immobilisme du repos ou l'entropie de la chute à la mobilité vive de l'élan, cette première expression du mouvement indique la condition double, corporelle et incorporelle, de l'âme, mue et motrice en même temps. L'évocation du plaisir et la nécessité de prendre soin du corps sur le conseil même d'un médecin figurent d'ailleurs dans les premières lignes du *Phèdre*, en contrepoint de la décision de Socrate de suivre au pas alerte Phèdre pour se confronter à un modèle d'éloquence et s'exercer à son tour dans l'art de bien parler.

La seconde expression immanente du mouvement est celle du souffle qui bat et qui s'entend sous la sonorité diffuse de la *phusis* faisant vibrer l'air dans les feuilles du platane et dans le chant des cigales, en même temps qu'il s'entend à travers le déploiement discursif du *logos*, dans l'unité créée entre la sonorité des mots, le rythme et l'émoi produit. Le bruissement inarticulé des vivants mêlé à la sonorité des mots et à la cadence des discours est explicitement évoqué à plusieurs reprises. Le Dialogue distingue et superpose par moment ces deux registres sonores, de la *phusis* et du *logos*, qui traversent le « paysage » de la même manière que le vent, la brise et la respiration le traversent et rendent vivante sa présence à travers la description. C'est l'évocation du mouvement organique et universel qui s'identifie à la cadence saisonnière de la vie et qui réalise en même temps le lien entre la condition mortelle de ce qui se manifeste et l'immortalité, l'incorruptibilité, l'inconditionnel, bref, la divinité de l'âme, insaisissable et pourtant présente à la fois en tant qu'âme du tout et en tant que moteur et vie de chaque vivant singulier qui bouge, désire, regarde, entend et est en outre à même d'en parler ou du moins d'en donner une expression signifiante. C'est le mouvement du vivant qui permet d'observer et d'ordonner les données constituant le fondement de ce qui s'appellera plus tard la connaissance naturelle ou empirique.

Enfin, la troisième expression présente tout au long du *Phèdre* un mouvement plus particulier, à la limite entre la *kinêsis* et la *dunamis*. Il s'agit des effets de la plasticité foncière de l'âme qui, malgré son *ousia* immortelle et incorruptible, sans cesse s'étend, s'épanche, coule et se transforme dans son rapport dedans-dehors, ou identité-altérité, se pliant sur elle-même dans la (re)connaissance émue du Beau, par exemple, et dans tout acte de remémoration, et se dépliant simultanément à travers la saisie des choses et la performance des actes de discours. Dans un autre Dialogue ce mouvement double, irréductible aux couples agent-patient ou acte-puissance, est signalé par la distinction propre à la connaissance par l'âme entre ce qui sent tout en tant que communément sensible et l'organe spécifique qui perçoit les propriétés de chaque chose (ὄργανα δι' ὧν αἰσθάνεται ἡμῶν τὸ αἰσθανόμενον ἕκαστα, *Théétète* 185c6-7¹). Il s'agit, autrement dit, de la distinction entre l'acte sensible et l'effet précis ressenti et rendu par chaque faculté de la perception, distinction qui ne signale pas différentes sortes de mouvement à proprement parler, mais permet de saisir l'âme en tant que *dunamis* commune de la perception et de la collaboration active entre la perception sensible propre à chacune des facultés et cette puissance qui caractérise l'*ousia* dynamique de l'âme en assurant en même temps son unité. De cette troisième expression du mouvement à la fois universel et unique dans/pour le singulier, seule l'âme constitue « la source et le principe », d'après la démonstration (l'*apodeixis*) de Socrate dans la *Palinodie*. C'est l'âme dans son essence, son *ousia*, en même temps que dans sa fonction de *dunamis* du vivant corporel qui meut le vivant, qui nourrit le désir et qui s'émeut elle-même tantôt de la peine et tantôt

1 Je n'ai cité qu'un petit fragment du passage plus long du *Théétète* 185c-186a. Plus loin il est question d'une opposition entre la conception d'une âme qui, elle-même et par elle-même, examine l'ensemble de ce qui est communément ressenti (ἀλλ' αὐτὴ δι' αὐτῆς ἡ ψυχὴ τὰ κοινὰ μοι φαίνεται περὶ πάντων ἐπισκοπεῖν, selon l'affirmation de Théétète), et la conception selon laquelle seulement certaines perceptions ou observations sont du ressort de l'âme elle-même, tandis que d'autres relèvent des facultés corporelles ([...] τὰ δὲ διὰ τῶν τοῦ σώματος δυνάμεων, thèse avancée par Socrate). L'*ousia* constitue ce que l'âme examine par elle-même, c'est-à-dire ce qui lui est communément sensible, tandis que les qualités sont examinées par l'intermédiaire des facultés.

de la lumineuse réminiscence réflexive ; c'est elle aussi qui anime le *logos* du tout et qui s'exprime en même temps à travers les *logoi* des amoureux de la sagesse, des Muses et du Beau ; c'est elle aussi qui descend auprès de la source et qui s'élève, à l'image du char d'Apollon qui sert de modèle pour l'image vraisemblable de l'âme, afin de rejoindre le lieu qui correspond à sa nature.

Par ces trois expressions du mouvement qui s'entrelacent et le traversent entièrement, le *Phèdre* est ainsi non seulement le plus cinétique des Dialogues platoniciens, mais aussi l'un de ceux qui agissent en produisant à bon escient un effet puissant sur l'émotion du lecteur. On devrait de fait dire qu'il est non seulement cinétique mais véritablement « cinématographique », si la comparaison n'était pas galvaudée, parce que le caractère dynamique du *Phèdre* ne tient pas seulement dans les paroles, mais se montre de manière visuelle et agit de manière performative en engageant son lecteur. Pour cette raison, le dialogue au bord de l'Ilissos produit savamment le plaisir, le doute et l'envoûtement par ses images détaillées et multiples, ainsi que par la musique de la langue déployée sur tous les registres sur lesquels les paroles des deux acteurs sont prononcées : du langage commun des propos de la rencontre matinale au discours rhétorique parfaitement maîtrisé, ponctué d'allitérations et de vers cités ; ou encore, de la parole inspirée hymnique à la démonstration rigoureuse et du jeu dialectique des arguments à l'évocation des Muses et à la prière adressée aux divinités du lieu, convoquées à tour de rôle pour éclairer les significations et les enjeux, tout en signalant la nature de l'expérience qui a lieu et qui, naturellement, nous englobe. Constamment, le *Phèdre* se déroule *devant* nous et *en* nous. Il présente une scénographie picturale en même temps qu'il tient une leçon de philosophie spéculative, ces deux dimensions de l'œuvre étant inséparables et leur lien renforcé à chaque palier formel ou thématique du texte. Bien que le mouvement en soi ne soit appelé explicitement que pour définir l'âme, la mise en scène de plusieurs expressions du mouvement montre de la manière la plus vive, et peut-être aussi la plus subtile, cette composition bidimensionnelle du texte, puisque le mouvement est par excellence le moyen d'ostension de l'âme, mais qu'il en est en même temps partie prenante, et qu'à ce titre il peut constituer une source de confusion entre l'âme et la *phusis*, et même

une source de risque pour l'être individuel, si les facultés sensibles ne sont pas reliées à la fonction gouvernante de l'âme et au *logos*. En d'autres termes, la composition du Dialogue correspond à la nature même de son objet, et l'adéquation du texte ainsi réalisée permet d'éviter non seulement l'hétérogénéité, mais encore le contresens qu'il y aurait à séparer le plan théorique de celui de l'effectivité, leur unité constituant essentiellement l'unité même de l'âme.

Ce mouvement au triple aspect concerne donc les agissements de l'âme, du corps et de la parole, et c'est lui aussi, le mouvement, qui donne l'unité forte de cet ensemble qui représente l'identité en soi de chaque vivant : âme, corps et *logos* réunis – ensemble dont le *Phèdre* est conçu comme une image totale. La possibilité de rejoindre l'unité de l'identité en soi à partir de la multiplicité des vivants et des manifestations sensibles est ainsi assurée par le mouvement. Or, comme cette possibilité est identifiée dans ce contexte à l'*ousia* de l'âme puisque l'âme, qui est automotrice, comporte nécessairement une *ousia*, cette *ousia* motrice s'étend par conséquent à l'ensemble des vivants et en assure donc l'unité, tout en se présentant aussi comme unique et sans genre. L'âme ne peut en effet comporter aucune négation à son égard, même quand elle endosse un corps. Étant toujours identique à elle-même, elle ne peut jamais être *autre* et participer du devenir², bien qu'elle emprunte au corps la plasticité du voilement et du dévoilement de sa nature, plasticité des passions et des vertus qui permet au *logos* de la montrer et même de la conduire, en la modelant sur le parcours à mesure que lui-même, le *logos*, se parfait en cherchant à s'en approcher et à la saisir. En outre, l'âme ne connaît pas le repos, car, en tant que « source

392

2 L'argument de l'absence de contraire de l'âme est évoqué aussi dans le *Phédon* (105d1-6). L'âme est présentée comme synonyme de vie (c'est la vie qui se confond dans ce contexte avec l'*ousia* de l'âme), or, comme le contraire de la vie est la mort, et comme l'âme porte toujours avec elle ce qu'essentiellement elle est, il n'est pas possible qu'elle ait aussi en/avec elle son contraire : « N'est-il pas vrai que jamais l'âme ne devra recevoir en elle le contraire de ce que, par soi, elle apporte toujours avec elle [...] ? (Ὅκοῦν ψυχὴ τὸ ἐναντίον ᾧ αὐτὴ ἐπιφέρει ἀεὶ οὐ μὴ ποτε δέξεται...) » (trad. Léon Robin). Ce passage du *Phédon* se rapproche à plusieurs titres de la « démonstration » de l'immortalité de l'âme dans le *Phèdre*, à commencer avec l'auto-identification de l'âme à ce qu'elle est éternellement.

et principe du mouvement », elle ne peut ni s'identifier totalement au mouvement lui-même ni s'arrêter d'engendrer, de générer et de nourrir perpétuellement le mouvement qu'elle-même induit. Essentiellement, l'âme ne relève donc pas du statut de l'être, ne se reconnaît en aucun de ses genres (ni même dans celui du mouvement) et n'a pas une réalité propre d'ordre ontologique hormis celle du mouvement par soi auquel s'identifie son *ousia* d'un genre unique. Voyons comment est présentée cette réalité non ontologique de l'âme et quel est le statut assigné à son *ousia* motrice autoréflexive. Telle qu'elle se dessine à partir de la Palinodie, en regard avec la description du lieu d'extension de l'âme qu'avait esquissé le Prologue, la situation apparaît en quelque sorte comme aporétique, bien qu'elle soit défendue comme relevant d'une approche dialectique dans la partie finale consacrée à l'analyse des genres du langage.

L'*ousia* de l'âme se définit par le mouvement, affirme Socrate dans un second temps de la Palinodie (245c2-e5), après l'évocation des différentes sortes de possessions divines (de la prophétie au délire amoureux) et avant d'illustrer par une image précisément cinétique la définition de l'âme conséquent à la démonstration de son immortalité. Quel que soit son mode d'action, ce mouvement est toujours le même puisqu'il constitue le mouvement par lequel l'âme se meut elle-même (*αὐτοκίνητον*). Toute âme est immortelle puisque toute âme se meut par elle-même, or ce qui se meut par soi est immortel ([...] *ψυχὴ πᾶσα ἀθάνατος. Τὸ γὰρ αὐτοκίνητον ἀθάνατον*).³ De cette démonstration en forme syllogistique tout ou presque a été dit. Soulignons cependant une conséquence qui pourrait ouvrir une perspective métaphysique à cette approche de l'âme circonscrite au mouvement et à ses expressions d'ordre phénoménal appelées du nom des passions et des faits ou agissements (*πάθη τε καὶ ἔργα*) de l'âme. Bien que

3 *Phèdre* 245c5-6. Ce début de la démonstration dite de l'immortalité de l'âme répond à l'injonction par laquelle Socrate clôt l'éloge du délire amoureux : il nous faut, dit-il, pour ceux qui ne sont pas convaincus par ce genre de discours, trouver mieux à leur répondre, à savoir, formuler une définition de la nature de l'âme, aussi bien pour l'âme divine que pour l'âme humaine, en regardant les passions et les agissements de l'âme pour pouvoir se faire une conception vraie : *Δεῖ οὖν πρῶτον ψυχῆς φύσεως περί, θείας τε καὶ ἀνθρωπίνης, ἰδόντα πάθη τε καὶ ἔργα, τάληθές νοῆσαι*. (245c2-4).

son *ousia* et son *logos* soient identifiés ensemble à ce mouvement par soi qui prouve l'immortalité de l'âme (Ἀθανάτου δὲ πεφασμένου τοῦ ὑφ' ἑαυτοῦ κινουμένου, ψυχῆς οὐσίαν τε καὶ λόγον τοῦτον αὐτὸν τις λέγων...)⁴, l'âme n'est toutefois pas réductible au mouvement qu'elle-même anime, qui garantit son immortalité, détermine sans faille son *ousia* et donne son *logos*. Ce mouvement fait acte de son immortalité, exclut toute possibilité que l'âme soit mue par un mouvement qui ne provienne pas d'elle, mais se distingue en même temps de l'âme elle-même afin de pouvoir montrer l'âme comme « source et principe du mouvement » ([...] ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὅσα κινεῖται τοῦτο πηγὴ καὶ ἀρχὴ κινήσεως)⁵. Ce mouvement qui meut l'âme est *de facto* à l'origine de tout ce qui se meut. Or, s'il y a une distinction, ou du moins une réserve, un écart entre l'âme et son *ousia* définie comme à la fois *mouvement* et *en mouvement* puisque le mouvement est ici par soi, alors le rapport entre l'âme et son *ousia* définie comme mouvement toujours en acte à partir de soi, ce rapport qui relie l'effet à la « source » et au « principe », et qui assure ainsi un lien direct en même temps qu'il distingue radicalement l'âme de ce dont elle est « source et principe », éclaire aussi et de la même manière le rapport actif et réciproque que l'âme entretient avec le *logos*.

Le rapport de l'âme avec son *ousia* cinétique concerne l'âme essentiellement, tandis que le rapport de l'âme avec le *logos* est double, nouménal tout autant que phénoménal. Mais ce rapport avec le *logos* a lui aussi partie liée avec le mouvement, car le *logos*, montrant à son tour l'âme, se pose aussi comme médiateur entre l'âme et le mouvement auquel celle-ci s'identifie et qu'elle anime, engendre, produit. Pourquoi ? Et comment le *logos* arrive-t-il à engendrer lui-même un mouvement capable d'emporter l'âme ? Est-ce en outre le *logos* qui conduit en quelque sorte l'âme, ou est-ce plutôt l'âme qui le conduit en réalité, lorsque l'orateur, en poète ou philosophe aguerri, laisse monter en lui la parole capable de suivre l'âme, de la montrer et d'en donner ainsi la teneur à travers ses agissements et émotions propres (*erga* et *pathê*) ? Pourquoi, en outre, après avoir distingué l'âme divine et l'âme humaine, la démonstration de l'immortalité par

4 Phèdre 245e3-4.

5 Phèdre 245c9-10.

l'automotricité n'a-t-elle qu'un seul objet, l'âme *tout court*, avant de rétablir la différence entre les hommes et les dieux à travers le récit de la destinée incorporelle propre à chacune des âmes, parfaite ou imparfaite encore ?

L'ÂME AUTOMOTRICE SE MEUT-ELLE EFFECTIVEMENT OU S'AUTORÉVÊLE-T-ELLE PAR LE MOUVEMENT DE L'ANIMÉ ?

Esquissons quelques remarques en marge de ces questions sans véritable réponse malgré leur immense héritage, en les prenant dans l'ordre inverse de leur formulation. Selon la démonstration proposée par Socrate dans la *Palinodie*, la réponse la plus obvie à la question concernant le mouvement propre de l'âme, dont l'automotricité constitue l'argument de l'immortalité, serait que l'âme se meut dans la mesure où elle meut ce qu'elle n'est pas et qui ne peut donc nullement se mouvoir par soi. En clair, si l'on peut dire, le mouvement par soi de l'âme se manifeste par le don sans fin que l'âme fait à tout ce qui autrement ne se meut pas. Or, en donnant le mouvement, il n'est pas nécessaire que l'âme soit elle-même en mouvement comme si elle se donnait en même temps à elle-même le mouvement. En revanche, si elle cessait de donner ce mouvement par lequel elle anime tout ce qui reçoit d'elle le mouvement, la vie même cesserait⁶. Autrement

6 *Phèdre* 245c6-8: « Ce qui en effet se meut soi-même est immortel, au lieu que, pour ce qui, moteur d'autre chose, est mù aussi par autre chose, la cessation de son mouvement est la cessation de son existence (Τὸ γὰρ αὐτοκίνητου ἀθάνατον· τὸ δ' ἄλλο κινουῦν καὶ ὑπ' ἄλλου κινούμενον, παῦλαν ἔχον κινήσεως, παῦλαν ἔχει ζωῆς). » J'ai cité la traduction de Léon Robin, malgré sa lourdeur ponctuelle, puisque j'adopte sa lecture d'un passage grec controversé (245c6) : l'automotricité, αὐτοκίνητον, et non l'éternité, ἀεικίνητον, du mouvement constitue l'argument de l'immortalité de l'âme, selon le papyrus d'Oxyrhynchus du III^e siècle ap. J.-C. et le commentaire d'Hermias, v^e s., et non selon la traduction de Cicéron et les manuscrits médiévaux que suivent d'autres éditions du *Phèdre*. Je cite aussi la traduction, plus claire, de Létitia Mouze, qui se rallie à son tour à la lecture de Léon Robin : « Car tout ce qui se meut par soi est immortel, tandis que le mouvement de ce qui meut quelque chose tout en étant soi-même mù par autre chose a une fin, de sorte que sa vie cesse aussi. » Platon, *Phèdre*, Livre de Poche, Paris, 2007 (p. 236, n. 1 pour les arguments de Mouze en faveur de la lecture de Robin).

dit, du fait de se mouvoir par elle-même l'âme ne finit jamais d'être en mouvement ; ce mouvement n'est cependant par pour elle mais pour ce à qui elle transmet le mouvement en tant que « source et principe du mouvement⁷ ». Bien qu'elle soit identifiée de manière essentielle (ousiologique) au mouvement absolu, le mouvement par soi, l'âme n'est pas en elle-même déterminée, de manière immanente, par le mouvement. En outre, ce mouvement qui meut et anime tout, ne provient pas non plus de l'âme à la manière d'un moteur, mais bien de l'*ousia* de l'âme, car l'âme n'a pas une existence engendrée mais constitue le principe engendrant de ce qui est⁸. *En soi*, l'âme se confond avec son *ousia* uniquement pour qu'il

7 *Phèdre* 245c8-d1 : « Il n'y a dès lors que ce qui se meut soi-même (Μόνον δὴ τὸ αὐτὸ κινουόν) qui, du fait qu'il ne se délaisse pas de soi-même (ἄτε οὐκ ἀπολείπον ἑαυτό), ne finit jamais d'être en mouvement (οὐποτε λήγει κινούμενον) ; mais en outre il est, pour tout ce qui encore est mû, une source et un principe de mouvement (ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὅσα κινεῖται τοῦτο πηγὴ καὶ ἀρχὴ κινήσεως). Or un principe est chose inengendrée (Ἀρχὴ δὲ ἀγένητον) ; [...] » (trad. Léon Robin).

8 Le parallélisme avec le moteur immobile ou premier moteur de *Métaphysique Lambda* est aussi troublant que trompeur. L'âme joue dans la Palinodie du *Phèdre* le rôle d'un principe ; elle est donc inengendrée, et elle est à ce titre immortelle, incorruptible et divine, comme l'intellect premier chez Aristote. Mais l'âme donne le mouvement aux vivants en leur assurant vie et connaissance, à la mesure de la maîtrise des passions et de l'éducation du pouvoir ou de la faculté de remémoration ; l'âme a donc la possibilité d'entretenir un lien complexe, direct et étendu avec ce qu'elle n'est pas (la *phusis*, le corps) par la vie et par le *logos*, tandis que l'intellect est, lui, radicalement séparé de toute hétérogénéité dans le contexte de la métaphysique aristotélicienne. L'intellect premier est relayé, selon le Stagirite, par un intellect second, non par l'intelligé et par le *logos*. Mais n'en tirons pas des conclusions hâtives, car ce rapprochement et ces différences méritent une étude approfondie. Sur ce vaste et difficile sujet, voir en particulier Sebastian Gertz, « Do Plato and Aristotle Agree on Self-Motion in Souls ? », dans John F. Finamore & Robert M. Berchman (dir.), *Conversations Platonic and Neoplatonic : Intellect, Soul, and Nature*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2010, p. 73-87 ; Stephen Menn, « Self-Motion and Self-Reflection: Hermias and Proclus on the Harmony of Plato and Aristotle on the Soul », dans James Wilberding & Christoph Horn (dir.), *Neoplatonism and the Philosophy of Nature* Oxford, Oxford UP, 2012, p. 44-67 et tout récemment, Sebastian Gertz, « Hermias on the Argument for Immortality in Plato's *Phaedrus* », dans John F. Finamore, Christina-Panagiota Manolea & Sarah Klitenic Wear (dir.), *Studies in Hermias'*

y ait la possibilité de parler de l'âme « en soi ». L'*ousia* de ce qui se meut par soi constitue, en termes modernes, la condition de possibilité d'une âme « objective » qui nous permet d'en parler et qui satisfait aux besoins d'avoir d'elle un *logos* : une notion et une raison. L'âme n'a cependant ni un fondement propre ni un « soi », puisque c'est elle qui donne le « soi » à tout ce qui est, comme elle donne par principe et sans cesse le mouvement, synonyme de vie. L'âme n'est donc ni le « sujet » de l'acte ni l'« objet » de celui-ci. Le caractère réflexif du mouvement est le seul indice que l'âme donne d'elle-même : l'âme s'autorévèle par ce caractère réflexif pendant que le mouvement qui désigne son *ousia* et comporte nécessairement ce même caractère, engendre le mouvement de l'animé – un mouvement infini à la fois singulier et universel.

L'âme se meut donc en mouvant en réalité le vivant animé et en ayant à disposition pour agir la double médiation kinesthésique de la *phusis* et du *logos* pour exprimer à la fois le mouvement du désir (du Beau), le mouvement de l'émoi érotique (le frisson) et l'apaisement conséquent au souvenir ou à la remémoration ouvrant à la clarté de la connaissance qui incombe à l'âme, la connaissance des Formes. N'étant pas le « sujet » de l'acte (car l'âme n'est ni l'agent ni le support du mouvement), pas plus qu'elle n'est l'« objet » mû par cet acte (puisque ce qui se meut est le vivant), l'âme n'est pas appelée « cause » mais bien « source et principe » (origine et aliment intarissable) du mouvement⁹. Dès lors que

Commentary on Plato's Phaedrus, Leiden/Boston, Brill, 2019, p. 84-99; et Angela Longo, « What Is the Principle of Movement, the Self-moved (Plato) or the Unmoved (Aristotle)? The Exegetic Strategies of Hermias of Alexandria and Simplicius in the Late Antiquity », *ibid.*, p. 115-141. Il convient de rappeler également, même si elle ne porte pas sur Platon directement, l'étude désormais classique de Stephen Gersh, *Kinesis akinetos. A Study of Spiritual Motion in the Philosophy of Proclus*, Leiden, Brill, 1973.

- 9 La différence entre les notions de « principe » et de « cause » me semble capitale pour comprendre le statut et le rôle que Platon assigne ici à l'âme et au mouvement. Pour comparaison, le sens de la réflexivité exprimée à l'aide du terme de « cause » (que Platon n'emploie pas), à savoir la « cause de soi », est donné explicitement par Philon d'Alexandrie lorsqu'il utilise la « cause de soi » en tant qu'argument en faveur de l'éternité du monde (τὸ αἴτιον αὐτῷ τοῦ ὑπάρχειν αἰδιδόν ἐστιν); comme dans les autres cas qu'il

le mouvement est par soi, l'âme devrait en subir l'effet. Mais, *de facto*, l'âme ne peut pas subir l'effet du mouvement bien qu'il n'y ait ni distance ni différence entre son *ousia* et ce qui est mû, parce que l'âme ne se laisse identifier à/par son *ousia* que pour donner à travers son *ousia* cinétique une expression ainsi qualifiée de ce qui est par elle, à savoir l'animé, le vivant, non de ce qu'elle est ou serait elle-même. Pourquoi ne s'identifie-t-elle pas elle-même à son *ousia* ? Parce que l'âme n'est pas quelque chose, n'a pas d'être et *a fortiori* n'a pas de déterminant. À la question *qu'est-ce que l'âme* la réponse ne peut être que : *voici un vivant*. L'âme maintiendrait ainsi une distance, se tiendrait dans un écart qui préserve intact son statut de *dunamis*, statut qui est capital puisqu'il permet à l'âme de ne pas se

398

cite (la santé ou le sommeil), l'argument de la « cause de soi » ne s'appuie pas sur une séparation mais au contraire sur l'immanence de la cause à l'égard de l'effet. Voir Philon d'Alexandrie, *De æternitate mundi*, éd. Roger Arnaldez, trad. Jean Pouilloux, Paris, Cerf, 1969, p. 122-123. Autrement dit, l'âme en tant que principe semble jouer un rôle transcendantal chez Platon dans le *Phèdre*, comme dans le *Phédon* d'ailleurs, où il est dit (105d4-5) que l'âme ne connaît pas de contraire (voir *supra*, note 2, p. 392), alors que le vocabulaire de la causalité inscrit la question de l'éternité dans le périmètre immanent de l'ontologie et il est proprement péripatéticien, comme chez Philon qui attribue l'argument de la « cause de soi » à Critolaos. En définissant la notion de « principe » qui est « inengendré » (245d1 et d8) et en ajoutant au « principe » la notion de « source » (πηγή) du mouvement, Platon esquisse dans le *Phèdre*, sous couvert du discours inspiré de Socrate, une théorie selon laquelle l'âme en tant que « principe » est séparée de ce dont elle est principe (ἀρχή), mais, bien que séparée, elle se donne en même temps sans cesse et intégralement lorsqu'elle donne ce dont elle est source et principe, à savoir le mouvement, synonyme de vie. En d'autres termes, l'animé ne participe pas de l'âme mais s'y identifie aussi longtemps qu'il est mû et comme nourri par celle-ci ; le vivant se confond donc avec l'âme tant qu'il est en vie, or cette âme est la sienne, propre et singulière, à la fois identique en tant que principe (c'est cela sa nature et son unité) et différente en tant qu'âme de ce vivant-ci par rapport à toutes les autres âmes parfaites ou imparfaites, divines ou humaines, de tous les vivants. Plusieurs paradoxes sont ici à l'œuvre : l'immobilisme de ce qui meut en se mouvant par soi, la séparation en même temps que la communion d'identité des vivants, le don de l'âme qui n'épuise jamais l'âme, la préservation concomitante de l'unité de nature et du caractère singulier de chaque vivant – des paradoxes qui ne cesseront pas d'alimenter la réflexion philosophique, tout autant que l'interprétation des textes anciens.

confondre avec l'être mais, au contraire, de faire, elle, de telle sorte que l'être soit.

On comprend dès lors que l'âme apparaît comme constituant la condition de l'être, que cette condition implique que l'être soit compris uniquement comme participant du monde et qu'il ne lui soit pas réservé ici un sens métaphysique car celui-ci revient *de facto* à l'âme, et que ce statut conditionnel de l'âme à l'égard de l'être est censé satisfaire à deux impératifs philosophiques. L'un, d'ordre phénoménal, donne de l'être la vision ou l'image de tous les vivants dans leur unité et leur multiplicité. L'autre, d'ordre conceptuel, permet d'accrocher ou d'articuler le *logos* à l'être en tant que vivant non d'une manière cosmologique ou ontologique (comme dans le *Timée* ou dans le *Sophiste*), mais selon une modalité cognitive à la fois sensible et théorétique (en poursuivant en quelque sorte le modèle et les illustrations figuratives des livres centraux de la *République*). Le *Phèdre* réalise ainsi le lien entre deux directions soigneusement séparées dans les autres Dialogues. Il propose pour cette raison une approche de l'âme *en situation* – c'est le rôle du déploiement scénographique, des nombreux recours mythologiques et de la mise en service à bon escient de multiples registres ou genres de langage – afin que la théorie de la perception, de la *prolepsis* et de la connaissance des intelligibles puisse intégrer aussi la perspective eschatologique de l'anamnèse et puisse servir également de base pour une éthique sous-jacente à la conduite de l'âme par les *logoi* sur l'amour et le Beau.

Dans l'ordre de la réalité des étants c'est le *logos* lui-même qui produit et relaie les expressions du mouvement censées montrer l'âme ; il relaie par la parole idoine les mouvements intérieurs propres aux vivants et les montre en même temps comme des mouvements qui s'extériorisent et qui peuvent, en situation, se donner à voir corporellement parlant. Mais le *logos* est-il alors l'instrument du *phrénos*, de la *psuchê* elle-même ou du *noûs* en fin du compte ? Est-il la parole des désirs et passions qu'il exprime (comme jadis la colère d'Achille qui s'exprime par la parole d'Homère, elle-même inspirée par la Muse) – désirs agissants et passions que le *logos* cherche à contenir puisqu'en leur donnant la parole il les confronte à leur limite, immanente ou transcendante ? Ou donne-t-il de la voix au souffle (*pneuma*) comme *dunamis* du vivant qui se meut perpétuellement puisqu'âme et *logos*

s'autogènèrent, et qu'en donnant parole et voix à l'âme le *logos* relie ainsi, de manière indéfectiblement réflexive, le vivant individuel au *tout* vivant, au *pan* cosmique ? Chaque vivant individuel serait alors le porte-parole, la raison parlante du vivant universel – que ce vivant singulier tienne ou pas un langage articulé (comme la voix des acteurs du *Phèdre* se chevauche par moment avec les stridulations des cigales). Ou bien le *logos* se définit-il principalement comme langage de la pensée, comme « traduction » par des mots et par des structures discursives imposées à l'intellection, le *logos* endossant alors le rôle double de guide et de faculté de l'âme, comme lorsqu'on dit *penser à haute voix* lors d'un acte de parole ? Le *logos* donnerait acte, dans ce cas, à une sorte de sixième sens qui comprend et exprime toutes les perceptions en les ordonnant et en les subordonnant en même temps aux buts de l'intellection : le savoir du monde et la maîtrise des actes par la sagesse. Selon qu'il porte sur les perceptions, le langage cherche à constituer le moyen adéquat de donner voix à chacune des perceptions sensibles au sein de leur ensemble, en faisant de chacune de ces facultés une « voix » qui réfléchit l'ensemble et en montre la structure. L'organicité de l'ensemble parle alors comme un *tout*, comme une entité à part entière à travers chaque biais sensoriel relié à la capacité d'expression propre au langage approprié. Et selon que le *logos* porte non sur l'exercice des facultés mais sur les « faits » (*erga*), les désirs et les agissements de l'âme, il devient en quelque sorte son « cheval », l'expression qui emporte l'âme à la manière d'un « corps » en mouvement.

Cependant, si l'âme, qui n'a pas d'être à proprement parler, agit néanmoins comme une sorte de corps puisqu'elle se montre, elle qui est « source et principe de mouvement », en train d'être elle-même en mouvement sous l'impact du désir suscité tantôt par ses propres facultés sensibles et tantôt par le *logos*, il convient d'analyser ce mouvement ostentatoire de l'âme selon les modalités spécifiques de représentation dans le *Phèdre* et selon les actes ou les agissements que ce mouvement entraîne dans le Prologue et la Palinodie. Nous pouvons ainsi distinguer deux sortes de « voyages » dont l'âme fait l'objet malgré sa nature motrice essentielle qui devrait la placer, elle, en tête et lui confier plutôt le rôle du moteur que celui du cocher et d'un objet mû. Ces deux mouvements se présentent en effet sous le mode de deux sortes de « voyage » selon lesquelles l'âme qui

les effectue acquiert la possibilité de se montrer « corporellement » à la fois à travers le mouvement du vivant qu'elle anime, et à travers le *logos* qu'elle nourrit et qui lui rend en échange l'expression et la capacité d'être elle-même touchée, comme en proie à l'émotion. Ces deux « voyages » sont complémentaires et figurent tous deux dans le *Phèdre* sous des indications précises de direction (descente et ascension) et de milieu élémentaire qui assure la condition de l'acte cinétique : d'une part un voyage censé se dérouler symboliquement dans/par l'eau, en suivant le mouvement gravitationnel des métamorphoses à travers lesquelles l'âme est entraînée malgré son incorruptibilité dans la multiplicité et dans le devenir d'une corporéité physique, dont elle semble partager le destin sans qu'elle en soit essentiellement atteinte ; de l'autre, le voyage qui a lieu dans/par l'air, selon les images noétiques de l'enlèvement et du char ailé, voyage au cours duquel l'âme doit tenir elle-même les rênes de ses actes et diriger, par l'entremise de l'intellect gouverneur (sa faculté supérieure et non un *noûs* séparé), le mouvement qui l'arrache à l'entropie corporelle et la conduit à rejoindre son lieu et sa nature essentielle. C'est le mouvement du désir retourné vers l'âme elle-même et censé la reconvertir à sa propre destinée, celle de la connaissance contemplative des Formes et de l'amour de cette sagesse qui s'exprime par la maîtrise du pouvoir du *logos*. Si l'âme n'est pas préparée à conduire elle-même l'aurige, à l'instar du dieu solaire ou d'un roi, elle en prend quand même le chemin, mais elle est emportée dans ce cas vers le haut par une puissance étrangère, comme Orithye est enlevée par le vent Boréal. Dans la *Palinodie* de Socrate, comme dans le *Prologue*, Platon présente les images de ces deux sortes de « voyage » de l'âme, et indique aussi les deux mouvements ascensionnels, par soi et par un autre, en en faisant à chaque fois la *diégésis* appropriée à la représentation.

Mais quel est dans ce contexte le rôle du *logos* non à l'égard de l'âme mais par rapport au *noûs* ? *A priori* le *noûs* n'est pas soumis aux contraintes discursives et aux genres de langage parce qu'il ne travaille pas avec des mots et des phrases mais produit d'emblée les images révélatrices des intelligibles, les idées spécifiques et les représentations conceptuelles qui se fabriquent à partir de la mémoire et de l'imagination. L'intellect fait lui-même apparaître sur son « écran » ce qu'il « voit » ; il travaille donc, immobile et taisible, avec ce qui ne lui est pas étranger, comme les

sons et le rythme d'un poème ou d'un récit, par exemple, mais provient uniquement de lui et peut à jamais demeurer auprès de lui. Contemplant en lui-même, le *noûs* se conçoit lui-même sans couture, sans alliage et sans une « nourriture » différente de ce qu'essentiellement il est. Comme l'âme, le *noûs* demeure dans l'ipséité, alors que le *logos* se trouve toujours à la frontière entre l'identité et l'altérité, et se tient de fait en chemin, dans l'intermédiaire traversé par une voie qu'il creuse lui-même. Cependant, ni l'âme ni le *noûs* n'apparaissent en contexte platonicien comme des monades fermées sur elles-mêmes. Pourquoi ? Et quelle est la part commune, si tant est qu'il y en ait une, entre ce que l'on devine de la divine raison (*noûs*) telle qu'elle apparaît chez Anaxagore¹⁰, et l'intellect comme faculté supérieure de l'âme, le *noûs* enraciné dans le ciel, selon la *Timée*, ou encore le *noûs* gouverneur de l'âme dans le *Phèdre*¹¹ ? Si le *logos* apparaît comme l'expression de l'âme seule, perceptive et affective, s'il est le lieu même de son ostension dans les désirs, les passions et les discours, et s'il offre aussi le terrain sur lequel l'âme peut mettre en acte ses vertus en vue d'accomplir sa nature divine en faisant montre par la parole de la connaissance des Formes dont elle dispose par parenté ou

10 Anaxagore et la théorie de la divinité du *noûs* principe universel qui lui est attribuée sont évoqués dans le *Phèdre* (270a3-8) de manière ironique, presque à la façon dont Aristophane met en scène Socrate dans les *Nuées*. Dans le *Cratyle* aussi, dans le contexte d'une esquisse de définition de l'âme par différents noms, Anaxagore est évoqué comme celui qui soutient l'indistinction entre le *noûs* et la *psuchê* (400a8-10).

11 Nous laissons volontairement de côté ici la *République*, le *Phédon* et les *Lois* qui sont des Dialogues tout aussi fondamentaux pour la question que nous posons. Notre but n'est pas de dresser une théorie unifiée de l'âme et du *noûs* chez Platon (peut-on d'ailleurs prétendre qu'elle existe ?), mais de comprendre les enjeux d'un texte et de saisir la question de l'âme à l'œuvre à travers un texte précis qui lui est consacré, au-delà, ou plutôt en-deçà de ce que nous pourrions en tirer comme une possible théorie claire et univoque de l'âme à partir d'une analyse comparative ou intertextuelle. C'est donc le *Phèdre* comme œuvre en elle-même dans son entier, non la théorie qui nous intéresse en premier, bien que la raison pour laquelle le *Phèdre* nous apparaît comme une œuvre, voire comme un chef-d'œuvre, tient précisément de l'art avec lequel Platon fait émerger une théorie de l'âme à partir d'une articulation subtile entre les genres de langage et les sujets explicitement abordés : l'amour et le Beau.

par acquisition contemplative, en revanche, un rapport direct du *logos* avec le *noûs* n'apparaît pas explicitement. C'est comme si l'intellect était exempt non seulement de verbe mais aussi de toute action étrangère à sa nature, y compris celle qui consiste à dominer les choses par les noms, les raisons et les significations que le *logos* leur donne, quand il ne les crée pas lui-même de toutes pièces.

LIEU ET CORPS DU MOUVEMENT

Revenons un instant aux enjeux déjà évoqués d'une lecture « phénoménologique » du Prologue du *Phèdre* afin de saisir ce décalage à l'égard du *logos* dans le rapport de l'âme et du *noûs* avec lui, et en l'occurrence la propension de l'intellect, en tant que faculté gouvernante de l'âme, à travailler prioritairement avec les images (*eidos*, *eikôn*, *noëma* ou *phantasma*) – des images, des représentations et parfois des concepts qui sont comme des reflets des Formes, que l'intellect conçoit ou saisit en lui et qui ne sont pas toutes (ou tous) nécessairement des images verbales (discursives) ou des impressions en provenance des facultés sensibles. Attentive plus particulièrement aux modalités par lesquelles l'âme se manifeste tout en déterminant elle-même les moyens de sa propre saisie, par une sorte d'autogouvernance qui surpasse la simple participation universelle du vivant, cette lecture, que j'appelle faute de mieux « phénoménologique », peut en effet révéler le statut de l'âme dans sa relation avec le corps. Cheminant à travers le lieu minutieusement décrit par le Prologue, puis au bout du trajet des âmes dans la Palinodie, cette lecture nous mène à découvrir comment l'âme joue à l'égard du corps le rôle que joue sa propre faculté intellectuelle à l'intérieur d'elle-même : elle guide et se reflète en même temps dans ce qu'elle anime et conduit ainsi à sa propre perfection. La conséquence se reporte sur le statut du corps. Celui-ci ne s'identifie pas à l'être – ce n'est pas le caractère existentiel des étants qui intéresse ici Platon¹² –, mais il fait corps commun (si on peut dire)

12 Nous ne sommes pas sous le coup d'une définition qui conduirait tout droit à la théorie aristotélicienne de l'âme entéléchie du corps puisque toute la discussion du *Phèdre* est mise sous le signe de la médiation du *logos* et de

avec les relations que l'âme elle-même institue et tisse avec tous les étants comme avec des éléments en interaction et en mouvement qui composent un lieu, relations par lesquelles l'âme fait de ce lieu *son propre corps* en même temps que *son lieu propre* de manifestation. L'âme s'approprie non un corps étranger qu'elle anime en s'incarnant, mais le corps qu'elle-même engendre en quelque sorte et qui lui correspond aussi intimement que peut la représenter son propre reflet. Le corps apparaît dans ces conditions comme *le lieu* que l'âme elle-même détermine (réalise) et dont elle définit les limites lorsqu'elle se met en relation avec (le) *tout*. L'âme se montre alors comme étendue et coextensive avec *tout* et fait de ce *tout* un topos vivant auquel elle s'identifie ou, du moins, à l'égard duquel elle reconnaît une parenté garante de l'unité de nature sans la médiation nécessaire du *logos* ; ou, plus précisément, en laissant au *logos* un seul rôle, celui de rendre manifeste cette parenté essentielle entre l'âme et la nature du tout corporel et animé avec lequel l'âme s'identifie sous le mode de la réflexivité.

La réflexivité constitue dans ces conditions la définition même, et seule, de l'âme : cette définition *dit* tout de l'âme mais ne s'arrête sur aucune détermination, fut-elle négative ou aporétique comme l'immortalité démontrée par l'argument de l'automotricité qui caractérise l'*ousia* de l'âme. Car, en disant tout, cette réflexivité ne dit en réalité rien de l'âme elle-même. Elle expose ou exprime, en revanche, ce que l'âme est capable de refléter, de structurer et d'articuler formellement, et de *dire* ainsi de tout, ou du moins de laisser *se dire* ainsi de tout. Or le *logos* est le miroir de cette réflexivité agissante de l'âme et peut, à cet égard, être muet en révélant la rationalité (ou la beauté) du tout vivant, comme il peut aussi être audible et discursif en créant lui-même le reflet sensible de cette réflexivité foncière de l'âme. En d'autres termes, le *logos* est le miroir du miroir psychique, le miroir fidèle de la *dunamis* miroitante à laquelle

la condition d'accès aux Formes qui est réservée à l'âme et au processus de l'anamnèse. S'il faut lui trouver à tout prix des filiations, cette définition de l'âme recèlerait plutôt des échos pythagoriciens et éléates, échos auxquels l'interprétation néoplatonicienne est davantage sensible, Hermias en particulier. Mais nous ne nous engageons pas ici dans une telle archéologie philosophique qui nous détourne et nous dépasse.

s'identifie l'âme¹³. L'automotricité de l'*ousia* psychique signale cette capacité d'agir éternellement à partir de soi, or cette capacité, ou plus précisément cette *dunamis* autogénérative est aussi l'expression de l'unité parfaite de l'âme *sui generis* à travers les différentes hypostases existentielles des êtres animés.

Décrit comme un *tout* vivant, le « paysage » du Prologue déploie de manière à la fois phénoménologique et structurelle l'image du rapport réflexif que l'âme entretient avec elle-même à travers le corps vivant : ce *tout* ou *corps immanent du monde* se trouve dans une interaction continuelle avec les corps individuels des vivants qui le parcourent, l'instituent et se saisissent aussi eux-mêmes en parcourant ce *tout* qu'eux-mêmes déterminent par leur saisie. La description qu'entreprend Socrate dès l'arrivée avec Phèdre sous le platane, met en valeur chaque détail du lieu vivant et chacune des facultés sensibles concernées en vue d'établir cette relation à la fois réflexive et constitutive entre le vivant individuel et l'ensemble de l'animé. Et c'est à ce *tout* (*Pan*), qui se tient toujours présent en lui et autour de lui, que Socrate adresse sa prière finale en faisant de l'immanent l'expression du lieu *ci-présent* qui recèle, sous un nom divin, l'union sacrée de la *phusis* et de la vie. En d'autres termes, c'est l'âme du lieu intégral et intégrant (ou âme universelle) en interaction avec les âmes

13 J'emprunte cette expression « miroir de miroir » (κατόπτρου κάτοπτρον) à un platonicien tardif, Grégoire de Nysse. Le Cappadocien, qui ne cite pas le *Phèdre* bien qu'il ait très probablement connu le texte tant certains de ses propos sont proches (notamment sur la Beauté comme prototype de toutes les formes et image du Bien), emploie cette expression dans *De hominis opificio* (XII, 161 C-D) pour définir la relation de miroitement à travers laquelle le *logos* et l'âme noétique administrent la nature du créé (οἷόν τι κατόπτρου κάτοπτρον γινομένην [...] οἰκονομουμένην ὑπ' αὐτοῦ φύσιν ἔχεσθαι τοῦ νοῦ λογιζόμεθα). Voir Grégoire de Nysse, *La Création de l'homme*, trad. Jean Laplace, Paris, Cerf, 2002 [1944], p. 131. Un commentaire de ce passage, ainsi qu'une analyse de l'usage des expressions de redoublement des termes *image*, *reflet*, *miroir* pour définir la transposition verbale de la réflexivité de l'âme et du *noûs* à travers leur rapport au *logos*, usage qui devient récurrent dans l'Antiquité tardive de Philon d'Alexandrie à Proclus, dans Anca Vasiliu, *Penser Dieu. Noétique et métaphysique dans l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, 2018, chap. « L'image divine et son reflet. Réflexivité, incorporation et réversibilité, de Platon à Porphyre », p. 111-140.

individuelles se mouvant visiblement, ou avec les forces inapparentes comme les divinités des eaux et des vents, qui s'octroient ou s'engendrent ensemble un corps propre à chacune et qui projettent ou donnent aussi une image de ce corps singulier à même de présenter l'âme de manière sensible, eidétique, *phantastique* ou conceptuelle. Ce *topos* philosophique et mythologique, *lieu* et *corps* simultanément, se révèle alors comme une extension de chaque âme qui se constitue au contact avec toutes les données sensibles du « paysage » soigneusement égrenées par Socrate. Nous traversons ainsi un lieu que nous pouvons à la fois reconstituer de manière phénoménologique et projeter dans le registre *phantastique* par l'entremise de ses multiples références mythologiques, un lieu auquel l'âme s'identifie et à travers lequel elle se révèle aussi, autant de manière immanente et phénoménale, qu'à travers le *dire* des différents *logoi* (mythes, poèmes, discours inspirés ou prières). Ce *lieu* et ce *tout* corporel et incorporel auquel le lieu s'identifie et que l'âme anime à travers chacun des vivants présents, comporte cependant une clef, une seule, dont Socrate semble savoir se servir alors que Phèdre, à l'évidence, en ignore l'usage. On n'entre pas dans le domaine de l'âme sans égard et sans courir le risque de perdre son chemin et, du coup, de se perdre soi-même en chemin. Comme l'âme, ce domaine est un champ sans cesse mouvant et ouvert à toutes les possibilités de fougue ou de pétrification.

Pour saisir ce que recèle ce « paysage » (comme expression du *tout* immanent, englobant les savoirs et les actes ou les faits présents et anciens), la clef, en l'occurrence la règle que suit Socrate, est de considérer le *tout* dans/selon la relation de réciprocité : celui qui le saisit en fait partie, et le *tout* qu'il saisit n'est à son tour que la partie émergente qui est donnée à chacun selon ses capacités de saisir cette partie comme un *tout* apparent, et de se saisir en même temps comme participant à ce *tout* qui se montre et se donne à lui¹⁴. C'est encore le don de cette réciprocité que demande Socrate

14 Sont bien connus les passages du *Théétète* (204a-205e) et du *Sophiste* (243d6-245e5) où Platon expose d'une part les sens et la différence entre les deux notions, *pan* et *holon*, qui désignent l'ensemble et le tout unitaire, et de l'autre la fonction de différentiel que jouent ces deux notions par rapport à l'Un et à l'Être. Mais dans le *Phèdre* (voir en particulier 270c-d) le *tout* n'est pas appelé à jouer un rôle ontologique ; son évocation renvoie

dans sa prière finale adressée à Pan et aux autres divinités du lieu. Il l'appelle du nom de l'amitié (*philia*) et en précise les termes : l'amitié entre ce qui est en lui (ἐν τὸς εἶναι μοι) et ce qui se tient au-dehors (ἔξωθεν)¹⁵. La saisie de cette réciprocité entre le tout et la partie comme une relation d'intégration et comme une expression reconnue de l'unité réclame les capacités conjointes du *logos*, expression de l'âme, et de l'intellect ; ce dernier permet à la fois la liberté à l'égard du polymorphisme immanent et le contact avec soi conséquent à la reconnaissance de l'unité ou de la parenté dont le soi est l'expression propre. Rien ne s'arrête donc « là », dans l'immédiat de la saisie sensible, et rien ne se limite à « ça », au déroulé scénographique d'un « paysage » immanent, connu et étranger à la fois. Le « paysage » est lui-même le résultat de ce qui est décrit par des prises de parole qui reprennent les données de la perception, les effets de la confrontation d'arts rhétoriques différents et des acquis intellectifs et référentiels (nous avons vu que le « paysage » est en réalité tissé de mythes et de citations homériques). Le corps individuel répond ainsi au corps naturel puisque les deux prolongent et partagent, des deux côtés d'une frontière invisible, la communauté de l'âme : une communauté d'une autre nature que celle de la *phusis* selon laquelle le corps individuel est soumis au devenir et à la destruction. La nature essentielle de l'âme à la fois transcende le *topos* et fonde son immanence à travers son expression, le *logos*, qui en fixe les données et dessine la limite à travers laquelle s'institue la possibilité du rapport réciproque. Ce rapport ne peut toutefois s'actualiser que si l'âme et son expression, qui entretiennent une réciprocité vivante avec le topique et le corporel, sont en même temps conduits par une vue d'ensemble et une maîtrise du but assurées par l'intellect. Or, suréminent à l'égard de l'âme, et contenant le tout, mais immobile et impassible en même temps, ce dernier ne se déploie ni dans la temporalité de l'étant ni dans la composition et la

au *kosmos* (le grand vivant) et à la *phusis*, avec une interrogation de Socrate sur l'unité et le multiple qui dévoile le souci d'écarter le polymorphisme inhérent au rapprochement de l'âme avec la nature et à la réduction de la vie à l'actualisation des fonctions du corps.

¹⁵ *Phèdre* 279b8-c1. Passage évoqué et commenté plusieurs fois dans les chapitres précédents, cité *infra*, Conclusion, note 1, p. 440-441.

séquentialité par lesquelles tout langage apprivoise, suit et se mesure au vivant (πάντα λόγον ὡσπερ ζῶον, 264c3).

En contexte platonicien on doit cependant formuler aussi autrement ce principe clef de la réciprocité. Le *topos*, présenté à la manière d'un « lieu bucolique », est-il un lieu de la mémoire ou bien fait-il place à l'oubli, en montrant ses attraits irrépessibles auprès des plus faibles d'esprit ? Si la bonne rhétorique est celle dont Socrate dit, dans la partie finale du Dialogue, qu'elle doit relever des discours sur l'âme, alors le *topos* de la première partie du *Phédre*, partagé qu'il est entre un lieu ici-bas et un lieu supra-céleste, représente bien un modèle de discours sur l'âme, un modèle que Platon propose sous le mode le plus animé et imagé, mais aussi le plus obscur, puisqu'il est entièrement construit sur l'inversion entre la saturation de la perception sensible et la phénoménalité pauvre de la représentation noétique, en somme sur l'inversion entre *aisthêsis* et *phantasia*, réalité sensible et réalité conceptuelle ou abstraction noétique qui sont les deux faces de l'ostension de l'âme. Or c'est cette inversion en miroir des données qui est censée garantir la réciprocité et rétablir l'ordre en ravivant la mémoire du « vrai » et en bannissant l'oubli. Et c'est cette inversion que présente aussi l'ode inversée qu'est la Palinodie. Mais, en présentant cette inversion, la Palinodie révèle quelque chose de plus, à savoir la raison pour laquelle il fallait opérer ce renversement. Pour que l'âme (en l'occurrence, chaque âme) puisse retourner vers elle-même, découvrir sa nature et enclencher le processus d'anamnèse qui la conduit à la (re)connaissance des Formes, deux conditions sont nécessaires : l'âme doit agir par elle-même en respectant le mouvement qu'elle-même induit, et doit avoir aussi la puissance de se montrer elle-même, en faisant acte de son agissement par la médiation du *logos*. L'argumentation de Lysias au sujet de l'amour avait pris à revers ces deux conditions. Dans son discours l'agissement de l'âme va à l'encontre du mouvement propre (va contre nature, si on peut dire, dès lors que l'homme donne ses faveurs à celui qui ne l'aime pas et qu'il n'aime pas non plus), et le discours lui-même n'atteint pas l'âme puisque la réciprocité est absente (ou s'annule) et que le *logos* lui-même est disjoint de ce dont il doit constituer l'expression (il déclare un amour qui n'est pas). Socrate répond deux fois à cette erreur « monstrueuse » à l'égard de l'âme, de l'éros et du statut du *logos* à leur

égard. D'abord en redressant ce qui était « tordu » en utilisant les mêmes moyens, puis en réamorçant le discours sur des bases formelles totalement étrangères à ce qui venait d'être formulé. La Palinodie commence avec la typologie et l'éloge conséquent des *maniai*, des formes de délire, à l'opposé du discours argumenté et si explicitement rationnel de Lysias.

Ce qui est caché et ce qui se révèle (dans ce qui apparaît tout autant qu'à travers ce qui n'apparaît pas) sont en effet les deux faces d'une réalité unique, une réalité donnée comme à la fois « immémoriale » et « vraie », deux faces du « même » reliées de manière dialectique par la série des trois discours. Chacune de ces faces, cachée et révélée à tour de rôle, renvoie à l'autre en se distinguant et en lui étant en même temps reliée par l'instrument commun d'occultation et de révélation qu'est le *logos*. Qui plus est, le discours de Lysias est lui-même construit sur le mode de l'inversion. Or le rôle de Socrate est précisément celui de rétablir le « bon » renversement de l'ordre, de retourner l'évidence sur elle-même en lui faisant révéler ce qui n'est pas évident; non comme un rhéteur qui produit par les arguments une évidence inversée mais factice, une contre-vérité, ni comme un sophiste qui prétend trouver le sens en redressant les assemblages monstrueux des figures mythologiques, ni comme le tumultueux Typhon qui sème le chaos en voulant renverser l'ordre du monde et le pouvoir des dieux, mais bien avec art, comme Stésichore qui avait retourné le statut « historial » des paroles homériques, ou du moins avait changé la compréhension des récits mythologiques comme des « simples histoires que l'on raconte »¹⁶. La vérité n'est pas celle que

16 Il faudrait voir dans l'épisode inaugural au sujet du mythe dans le Prologue (229c5-230a3) une préparation au renversement que formulera Socrate dans sa Palinodie en citant le vers de Stésichore (243a9). Nous avons vu qu'à la question de Phèdre concernant la vérité du mythe d'Orithye (σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθει ἀληθὲς εἶναι; 229c5), Socrate formule deux approches du récit: l'une comme s'il s'agissait de faits vraisemblables, justifiés par la topographie du lieu où l'« aventure » des héroïnes est censée s'être passée (229c6-10), l'autre en mettant en avant le précepte delphique, la « connaissance de soi », afin d'indiquer ainsi où se tient le vrai lieu du mythe, le lieu où la vérité prend le pas sur la persuasion en faisant surgir des mythes une expression du divin appropriée en même temps à la foi et à l'entendement (229d1-230a3). Sur l'interprétation de ce passage, ses rapprochements avec un passage des *Lois* II et son écho chez Proclus

révèle le récit des faits (οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος dit Socrate, en citant deux fois ce vers de la Palinodie de Stésichore, 243a9) ou celle que présente la description des choses apparentes du monde. La vérité, il faut la chercher *ailleurs*, non *ici*. Et c'est le second discours de Socrate qui engage l'âme de Phèdre à se retourner vers son origine, en lui rappelant qu'elle est humaine et divine simultanément, qu'elle est immortelle et qu'elle a eu la vision supra-céleste de la mystérieuse « Plaine de la Vérité » et des Formes qui s'y trouvent¹⁷. Une fois l'âme de Phèdre retournée, Socrate peut enfin parler *en ami* des moyens mis en place dans l'usage du langage pour poursuivre le bon chemin qui lui est réservé. Le discours sur *éros* devient alors un discours qui fait fond sur la *philia*, comme si l'amour devait conduire de lui-même à l'amitié, où tout est reconnaissance réciproque des âmes et partage de l'unité donnée, au-delà de l'échange instauré par le lien de la nécessité.

Revenons à la démonstration de l'immortalité de l'âme et au rôle assigné au mouvement. Après avoir affirmé que ce qui se meut par soi-même ne peut jamais cesser de se mouvoir puisqu'il ne peut pas se détacher de soi-même (οὐκ ἀπολείπον ἑαυτό), et que, ne pouvant guère quitter sa nature et ne finissant donc jamais d'être en mouvement, il meut de la même manière ce qui n'a pas le mouvement de/par soi, étant pour celui-ci « source et principe de mouvement » (245c8-10), Socrate indique les conséquences directes et dérivées de ces affirmations. Il enchaîne sur la définition du principe : chose inengendrée et incorruptible, sans début et sans fin

(*Théologie platonicienne* I, 4) et chez Ernst Cassirer (dans les premières pages de *Sprache und Mythos* [*Langage et mythe*, trad. Ole Hansen-Love, Les Éditions de Minuit, 1973]), voir *supra* chap. III, p. 196-199 et p. 219-236.

17 Selon Hermias, le retournement, l'*epistrophê* et l'*anagogê* de l'âme de Phèdre serait amorcé par Socrate dès le début de son premier discours, en réponse au discours de Lysias, dès lors que Socrate commence par évoquer les Muses et déclare son intention de détourner l'admirable jeune homme qui l'écoute vers un discours meilleur. Voir *In Phaedr.* 49 et 53, 24 – 54, 4, exégèse de *Phèdre* 237a7-b1 et référence indirecte à *Phèdre* 250e5 (cf. Herm., *In Phaedr.* 53, 30-31). Je remercie Benedetto Neola de m'avoir signalé cette interprétation d'Hermias.

(245d1-e2)¹⁸. Corrélé avec l'identité à l'égard de soi de ce qui se meut éternellement, identité qui soutient le mouvement et s'exprime à travers lui, le mouvement par soi nous est présenté comme relevant de la nature du principe, lequel est par définition immortel. Serions-nous mis ainsi devant un cas de circularité (ou de sphéricité), figure éléate de la perfection et de l'infini de l'être ? Ou bien Platon laisse-t-il poindre l'idée que la démonstration visant la nature de l'âme relève d'une situation radicalement métaschématique, philosophiquement irréductible à une figure dont on connaît par avance la règle de construction logique et géométrique ? Tant qu'il est question du mouvement par soi auquel Socrate identifie l'*ousia* et le *logos* de l'âme¹⁹, la démonstration semble concerner le domaine strict du vivant (ou âme « créée ») dans son étendue cosmique, comprenant la sphère des astres dont le mouvement, parfait et éternel, apparaît ici encore comme paradigmatique. Cependant, la démonstration ne s'arrête pas à cette unique conclusion.

Socrate indique à la fin de la section apodéictique de la Palinodie quelque chose de plus qui pourrait être soit une conclusion dérivée, soit le biais d'une autre possibilité de compréhension de ce bref ensemble d'arguments démonstratifs. Quel que soit le type de mouvement, par soi ou par réception de l'extérieur, la motricité est indiquée comme synonyme d'animation. Mais, autant dans le cas d'une motricité reçue du dehors le corps en lui-même demeure inanimé (Πᾶν γὰρ σῶμα, ᾧ μὲν ἔξωθεν τὸ κινεῖσθαι, ἄψυχον), autant dans le cas du mouvement par soi d'un corps, ce corps est animé de lui-même et cette autorévélation du corps animé

18 Bien connue, la définition aporétique du principe – tout provient d'un principe mais lui, le principe, ne provient de rien, de même qu'un principe ne peut pas s'anéantir – apparaît dans le contexte comme un bref rappel scolaire inséré dans une démonstration elle-même réduite à un schéma classique d'argumentation, comme si tout ce passage n'était pour Socrate qu'un transit nécessaire entre deux régimes apparentés de langage, depuis la typologie des discours inspirés vers son propre discours inspiré qu'il appellera lui-même un hymne consacré à l'âme.

19 *Phèdre* 245e3-5 : « Maintenant qu'a été rendue évidente l'immortalité de ce qui est *mû* par soi-même (ἀθανάτου δὲ περασμένου τοῦ ὑφ' ἑαυτοῦ κινουμένου), on ne se fera pas scrupule d'affirmer que c'est là l'essence de l'âme, que sa notion est cette notion même (ψυχῆς οὐσίαν τε καὶ λόγον τοῦτον αὐτόν τις λέγων οὐκ αἰσχυνεῖται). »

indique la nature même de l'âme (ὥ δὲ ἐνδοθεν αὐτῷ ἐξ αὐτοῦ, ἔμψυχον, ὡς ταύτης οὐσης φύσεως ψυχῆς²⁰). Par conséquent, la relation de l'âme avec le corps ne semble pas faire obstacle à l'immortalité de l'âme, puisque l'âme garde son caractère de principe, demeurant inengendrée et immortelle en dépit de son incorporation, comme si le corps en tant que tel n'avait ni réalité ni existence propre tant qu'il relève de l'animé et que celui-ci seul se détermine et s'autoqualifie en se mouvant *par lui-même*, selon la définition qui incombe à tout ce qui a trait à l'âme²¹. S'il s'agit d'un vivant, seule l'âme compte à son égard, elle qui ne relève pas de la condition de l'être, et pour nous la possibilité d'y avoir accès se réduit par conséquent non au corps particulier de tel vivant, mais uniquement au mouvement identifié comme principe et déterminé comme *ousia* afin d'assurer un support à l'expression ou à l'image singulière que l'âme donne d'elle-même à travers le mouvement de ce corps animé. Autrement dit, dans le cas des vivants le corps animé n'est nullement une altérité pour l'âme mais apparaît comme son *identité différée*, son image ou son *alter-ego*, dirait-on de nos jours. Par contre, un corps qui n'est mû que du dehors constitue une altérité véritable, étrangère à l'égard de l'âme. Un corps qui tombe, telle une pierre par exemple, se meut selon un mouvement qui obéit aux lois de la nécessité s'il n'a pas en lui la puissance de s'opposer ou d'agir autrement, or ce corps, n'ayant pas l'âme comme principe, ne peut avoir ni intériorité ni singularité, mais seulement une nature propre, différente de celle de l'âme.

Une fois de plus, le rapport entre le dehors et le dedans, déjà évoqué par Socrate en parlant de lui-même dans le Prologue (230a), et qui sera encore évoqué dans la prière au dieu Pan sur laquelle se clôt le Dialogue (279b7-c1), constitue la clef de la compréhension de l'âme telle que Platon la présente dans le *Phèdre*. Sous le signe d'une recherche d'accord harmonique, voire

20 *Phèdre* 245e5-7 (je traduis en glosant).

21 *Phèdre* 245e7-246a : « Mais, si c'est bien ainsi qu'il en est [à savoir qu'un corps animé tient de lui-même le principe et qu'en cela consiste bien la nature même de l'âme], si ce qui se meut soi-même n'est pas autre chose que l'âme (μη ἄλλο τι εἶναι τὸ αὐτὸ ἑαυτὸ κινῶν ἢ ψυχὴν), alors nécessairement l'âme devra être à la fois inengendrée et immortelle (ἐξ ἀνάγκης ἀγέννητόν τε καὶ ἀθάνατον ψυχὴ ἄν εἴη). »

d'*amitié*, propre à une relation entre des complémentaires, non entre des opposés, ce rapport présente les deux faces de la saisie de l'âme à partir du lien que celle-ci entretient avec le corps, et donc à partir de son hypostase existentielle et singulière : d'un côté ce rapport signale la distinction entre l'animé et l'inanimé sous le mode opératoire du mouvement par soi ou par autre que soi ; de l'autre, il signale la nature commune de l'âme individuelle et de l'âme du tout, comme le gage de l'unité en même temps que de l'unicité de l'âme *sui generis*. Socrate rebondit d'ailleurs immédiatement sur la nécessité de montrer l'âme afin de parler de sa nature, et brosse dans les lignes qui suivent l'image du char ailé, non sans signaler la rupture de ton qu'il opère à ce nouveau départ et le choix qu'il fait en remplaçant à l'égard de la nature de l'âme le récit (διηγήσις), traditionnel à ce sujet, par une image vraisemblable (ἔοικέ...) ²² qui place le sujet sur un autre registre de langage et donc dans un autre rapport avec celui qui en parle, Socrate, en l'occurrence, ou la Muse dont Socrate est pour l'occasion la voix.

Mais, avant de s'engager dans cette nouvelle étape de la Palinodie, la clôture de la démonstration de l'immortalité de l'âme par l'argument de l'automotricité se fait sur la base d'un paradoxe (et, peut-être, d'une apparente incohérence assumée) qui consiste (i) à enlever tout soupçon de soumission de l'âme au corps lors d'une incorporation ; (ii) à signifier que le vivant est un animé du même ordre essentiel que l'âme en elle-même, à savoir qu'il se meut par lui-même et qu'en ayant le principe en lui il a nécessairement l'immortalité au même titre que l'âme elle-même qui est inengendrée, bien que le vivant soit par nature engendré et que son corps physique soit corruptible ; et (iii) à montrer que le caractère individuel et singulier du vivant tient uniquement à l'âme et au lien de celle-ci avec le corps animé, mais non au corps particulier lui-même. Le corps vivant n'est dans ces conditions qu'une sorte de produit dérivé de l'âme : il est à la fois sa construction sensible, imaginative (ou virtuelle) et conceptuelle,

22 *Phèdre* 246a (passage cité et commenté *supra* chap. V, note 50, p. 368). Le choix semble distinguer, pour les besoins de la cause défendue ici par Socrate, le mythe cosmologique (long récit divin) d'un poème ou d'un discours à visée éthique, plus court puisqu'opérant avec des images, et ne visant pas le *vrai* mais le « vraisemblable » qui incite à chercher par soi-même et en soi-même le *vrai*.

son expression passionnelle et le support de son mouvement incessant d'autoréflexion. Cette conclusion, pour le moins surprenante, est difficilement conciliable avec la fabrication de l'âme dans le *Timée* et avec la conception, récurrente dans les Dialogues, du corps comme tombeau de l'âme²³. Socrate se montrerait-il ainsi en désaccord avec Platon ? Ou bien

- 23 La projection d'une opposition entre le corps et l'âme à travers la définition du corps comme un sépulcre pour l'âme, prisonnière du corps, apparaît plusieurs fois dans les Dialogues, y compris dans la Palinodie de Socrate dans le *Phèdre* 250c5; voir aussi les passages les plus connus du *Cratyle* 400c1-2 et du *Gorgias* 493a3. Mais à chaque fois cette métaphore du corps-tombeau, fondée sur la proximité phonétique des mots (σῶμα-σῆμα), est en réalité attribuée soit à une tradition (« certains disent... [τινὲς φασιν] »), comme dans le *Cratyle*, soit à un savant (« j'ai entendu dire un savant... [ἤκουσα τῶν σοφῶν] »), comme dans le *Gorgias* où Socrate citerait Philolaos (fragm. 15 D, cf. *Gorgias*, trad. Maurice Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1949, n. 1), Platon laissant ainsi entendre qu'il mettait à distance cette conception dualiste dont la postérité ne tardera pas, malgré tout, à lui attribuer durablement la paternité. Mais rappelons aussi que le contexte de cette métaphore dans le *Cratyle* est celui d'une discussion sur les différentes possibilités de nommer et en l'occurrence de définir l'âme (399d-400c), et que le jeu de la proximité phonétique grecque entre le corps et le tombeau est aussitôt contrebalancé par Socrate à l'aide de l'autre sens du mot σῆμα qui est celui de signe. Dans ce cas, le corps serait non le sépulcre mais ce par quoi l'âme se manifeste et signifie: καὶ διότι αὐτῷ τούτῳ σημαίνει ἃ ἄν σημαίνη ἢ ψυχῆ, καὶ ταύτῃ "σῆμα" ὀρθῶς καλεῖσθαι (*Cratyle* 400c3-4). Ce sont les « mêmes », ajoute Socrate, qui affirment que le corps est à la fois « tombeau » et « signe », alors que les « Orphiques » (Ορφεῶν), dit-il, considèrent le corps comme la prison dans laquelle l'âme expie ses fautes (400c5 sq.); cette dernière comparaison, attribuée en effet à des formules initiatiques utilisées dans les Mystères, apparaît aussi dans le *Phédon* (62b3), où elle prend une résonance toute particulière en raison de la situation dans laquelle se trouve Socrate. Dans le *Phèdre*, la métaphore du corps sépulcre (et la comparaison tout aussi célèbre avec l'huître pour décrire l'attachement coupable de l'âme au corps) surgit au moment où Socrate parle de l'accès de l'âme à la connaissance des Formes, et notamment de la vision du Beau dans une lumière éclatante que rien n'arrête quand l'âme est pure, débarrassée de son tombeau ou de sa coquille qui porte le nom du corps. Le passage évoque, ici aussi, le contexte mystérique par le terme « éportés » (ἐποπτεύοντες, *Phèdre* 250c4) et laisse volontairement plâner l'ambiguïté sur le statut du corps, à la fois signe et tombe, ou encore inexpression, insignifiance (ἀσημαντοὶ τούτου ὁ νῦν δὴ σῶμα περιφέροντες ὀνομάζομεν, 250c5-6, je souligne). On pourrait

Platon, en donnant à l'âme seule la possibilité de qualifier ainsi le vivant individuel dans sa singularité en même temps que dans son unité avec le vivant immortel, indiquerait-il de cette manière, sous couvert d'un Socrate inspiré par les Muses, une thèse qu'il ne peut pas soutenir dans un discours d'un autre genre que le mythe ou l'hymne, ou encore dans une vision eschatologique apparentée aux deux²⁴ ?

dire que cette occurrence du *Phèdre* est la formule la plus explicite par laquelle Platon condamne le corps à un statut mortifère par rapport à l'âme immortelle, mais ce serait céder à l'interprétation la plus courante et facile. Il m'apparaît plus clairement que Socrate entend ici le corps non comme un frein à la connaissance dont l'âme est naturellement pourvue, mais comme ce que l'âme doit ramener vers elle, vers sa constitution essentielle afin que le corps puisse devenir son expression, voire son instrument, par une initiation aux vertus de l'âme (intégrité, simplicité, immobilité, félicité – selon l'énumération qui précède les considérations sur le corps). Le corps n'est pas hétérogène par rapport à l'âme, dès lors que l'âme n'a pas une identité d'être et ne connaît ni différence, ni qualification particulière, ni contraire. C'est le rapport institué avec le corps que l'âme s'approprie et qu'elle façonne pour en faire le lieu et le support idoine de sa manifestation, selon l'inclinaison de la puissance de l'âme suite à ses choix, ses agissements et ses attraits. Toute la partie de la Palinodie consacrée au trajet des âmes et à l'éloge du délire amoureux utilise des images qui mettent en scène les manifestations corporelles des agissements de l'âme. Même la suite du passage où le corps se fait appeler sépulcre, est consacré à l'éloge d'une faculté corporelle de l'âme, celle de la vision (250d). En somme, le corps animé est une/la dimension coextensive et le siège des facultés de l'âme, lieu par excellence de son expression. Il ne devient insignifiant ou inexpressif (comme opaque ou invisible) que lorsque l'âme elle-même se laisse englober par l'oubli de sa nature. Le corps tombe alors comme une pierre sous le coup de la gravitation, car il n'est plus animé, n'a plus le principe du mouvement en lui ; l'âme n'est pas pour autant « libérée » car elle doit, au contraire, subir l'effet de son absence de vertu. Il reste néanmoins à savoir pourquoi Platon choisit la forme poétique, « inspirée », pour cet exposé concernant l'âme, comme s'il n'était pas possible de parler en nom propre et de bâtir une démonstration à ce sujet.

24 Rappelons que dans le *Ménon* aussi l'immortalité de l'âme de l'homme est attribuée par Socrate aux dires des prêtres, des prêtresses, de Pindare et plus largement des poètes qui sont tous des êtres divins (ἄλλοι πολλοὶ τῶν ποιητῶν, ὅσοι θεῖοι εἰσιν, 81b1-2). Socrate cite à cet égard un fragment de poème de Pindare qui évoque le passage par le royaume de Perséphone et donc la mort des mortels qui cependant ne détruit pas l'âme (*Ménon* 81b-d). Plus explicitement que dans le *Phèdre*, il s'agit dans le *Ménon* de

Remarquons une fois de plus que Socrate ne distingue pas une âme divine d'une âme humaine tout au long de la section démonstrative de la Palinodie. Bien qu'il ait annoncé la distinction dans l'exhortation à la définition de la nature de l'âme (245c2-4), dès qu'il commence à formuler la réponse la distinction disparaît, et toute la démonstration tourne autour de la notion de mouvement déterminante pour l'âme *tout court*. C'est par le mouvement que Socrate répond à la nécessité que lui-même avait formulé en termes de conception vraie au sujet de la nature de l'âme scrutée à travers les passions et les actes ou agissements de celle-ci (Δεῖ οὖν πρῶτον ψυχῆς φύσεως περί, θείας τε καὶ ἀνθρωπίνης, ἰδόντα πάθη τε καὶ ἔργα, τᾶλθηθῆς νοῆσαι, 245c2-4). Or, en arrivant au terme de la démonstration, on apprend que l'âme seule qualifie le vivant, sans qu'il y ait eu nécessité de recourir à une distinction de genres (humain ou divin), que le corps n'oppose pas de contrariété à l'âme puisqu'il est en quelque sorte le produit de celle-ci au sein d'une parenté d'âme qui ne sépare pas l'individu corporel de l'ensemble du monde animé, et que le mouvement parfait, identifié à l'*ousia* de l'âme, comprend aussi le *logos* de celle-ci (245e3-5)²⁵. L'absence de distinction humain/divin n'est cependant pas anodine. Elle indique, d'une part, le plan sur lequel Socrate situe cette saisie de la nature de l'âme au sein de la Palinodie ; il ne s'agit pas d'étants qualifiés mais de la nature en soi de l'âme dont l'*ousia*, identifiée au mouvement, assure la condition d'ostension de l'âme indépendamment de toute détermination (platane, cigale, Socrate, Orithye, Nymphé, eau vive, etc.). Mais, d'autre part, elle signale aussi que l'âme, dans sa condition corporelle, ne se trouve ni en situation de dépendance, ni en situation de séparation, ni en état de mélange, quel que soit le genre concerné, un homme ou une divinité, puisqu'elle est précisément une puissance commune, une source et un principe, mais non un être déterminé et qualifié comme tel. Par conséquent, cette puissance, identifiée essentiellement au mouvement par soi, ne consiste pas en un mouvement à proprement parler de l'âme elle-

distinguer entre plusieurs procédés de validation de la connaissance par la réminiscence selon la nature de l'objet, le discours inspiré étant celui qui convient à la démonstration de la nature immortelle et unique de l'âme, homogène avec celle de la nature entière.

25 Voir *supra*, note 21, p. 412.

même, mais elle désigne la possibilité infinie de l'âme de se réfléchir dans l'identité essentielle du mouvement et de l'animé. Cette identité, qui est le propre de la vie, ne réduit pas dans ces conditions la vie à une capacité ou à une dimension intrinsèque à la *phusis*, puisqu'elle est commune aux corps et aux incorporels, même si le « divin » s'entend ici comme encosmique et non transcendant, à proprement parler. Quoi qu'il en soit, de cette puissance motrice autoréflexive de l'âme il n'y a que l'image qui peut induire une représentation (mimétique, vraisemblable ou incongrue – tel que le « voyage » de l'âme, ou la croissance de plumes et d'ailes, ou l'illumination soudaine d'un visage accompagnée d'un frisson²⁶) et, bien sûr, le *logos* qui donne, sous certaines conditions et selon les genres, une description sensée et vivante, en ayant lui-même la capacité de se signaler comme animé sous le mode d'un discours « inspiré ».

L'IMAGE DE LA *DUNAMIS*

Comment se meut l'attelage avec cocher, chevaux et ailes, cette « image vraisemblable » par laquelle Socrate répond à la question qu'il pose lui-même au sujet de ce que l'on peut savoir de l'âme elle-même²⁷ ? Cette « image vraisemblable » présente en réalité un assemblage invraisemblable, une association purement mentale d'éléments qui n'ont qu'un rôle de signifiant et une force d'évocation poétique. Tournant autour de l'âme sans que son nom soit prononcé, car l'identité du sujet est sans ambiguïté, la question qui signale maintenant de manière frontale la nécessité de savoir quelque chose sur l'âme elle-même, indique aussi les deux modalités d'approche qui seront envisagées après la démonstration de l'immortalité. Il faut discuter maintenant autour de « l'idée d'âme » (περὶ δὲ τῆς ἰδέας αὐτῆς, ὧδε λεκτέον) et pour ce faire, dire « comment

26 La description expressive du désir amoureux dans la Palinodie offre une palette large d'images qui suggèrent les mouvements d'envol, de course, de bondissement, de rapidité et souvent d'irrégularité, images de la force incarnée par la figure d'un cocher conduisant un attelage et manifestée par la maîtrise du mouvement et par la nécessité de l'alimenter en même temps.

27 C'est le passage 246a-d qui fait suite à la démonstration de l'immortalité de l'âme.

elle est » (οἶον μὲν ἐστί)²⁸. « Comment elle est » revient à parler de son mouvement, puisque c'est ainsi que Socrate avait défini l'*ousia* et le *logos* de l'âme, et que seule une *ousia* peut être qualifiée (selon Platon). Mais, ajoute aussitôt Socrate, parler de son mouvement demande un récit entier, grand et divin (πάντη πάντως θείας εἶναι καὶ μακρᾶς διηγήσεως), ou alors il faut se contenter de broser une image, humaine et courte (ὧ δὲ ἔοικεν, ἀνθρωπίνης τε καὶ ἐλάττονος)²⁹, en décrivant le mouvement par une stase qui le montre et nous en fait part en l'arrêtant sur un instant et sur une instance en mouvement. Comment se meut l'âme réclame, en d'autres termes, de raconter le monde : non une cosmogonie (comme dans la *Timée*), ni *a fortiori* une théogonie, non, donc, un récit des origines, mais bien l'*histoire en cours* du monde animé dont seuls les dieux seraient capables de donner le récit complet puisqu'ils ont en leur pouvoir les tenants et les aboutissants de ce qu'ils gouvernent en se tenant en même temps en dehors.

Coextensif avec la totalité de ce qui se meut par soi et est par conséquent toujours en train de se mouvoir, ce récit ne peut en effet se faire que d'un point de vue extérieur et immobile, non à partir de ce qui participe sans cesse de ce mouvement. Le vivant en revanche, animé et se mouvant donc lui-même continuellement, ne peut avoir de lui-même qu'une connaissance courte, à l'échelle précise de lui-même, et ne peut saisir l'âme pour en avoir une idée que d'une manière partielle et séquentielle, par des instants qui la montrent abstraitement, par la décomposition du flux dans une multitude de stases que nous appellerons de nos jours des « arrêts sur image ». Le point de vue « divin » est celui que dessine une perspective métaphysique à travers les grands mythes, tandis que le point de vue « humain » s'inscrit dans une recherche nécessairement hétérogène puisqu'il tente de concilier les forces contradictoires de l'âme et de la *phusis* qui se partagent le périmètre unique du monde immanent. Or, selon la typologie des langages du *Cratyle* 408c, ce dernier point de vue adopte le langage tragique, celui qui incombe à la destinée de l'humain, et prend, dans la Palinodie comme dans le Prologue du *Phèdre*, la voie directe, scénique, de

28 *Phèdre* 246a3-4.

29 *Phèdre* 246a4-6.

la représentation, en conservant bien sûr la dimension tragique inhérente au choix de cette seconde perspective et, au fond, inhérente à l'absence de véritable alternative pour le genre qu'il représente, celui des humains. Encore autrement dit, parler du mouvement suppose qu'on puisse l'arrêter et nécessite, en outre, une sortie de la condition temporelle inhérente au mouvement. Mais l'arrêt du mouvement est impossible pour l'âme puisque l'essence de celle-ci est éternellement mouvement. En revanche, il est possible de sortir l'animé de sous la condition du temps en substituant au mouvement et à la temporalité de l'étant la puissance motrice et la cadence séquentielle du langage. Portant dans sa lettre la mesure de ce qu'il dit sur la nature de l'âme, nature dont il devient ainsi, simultanément, le reflet et le verbe, le discours s'engage alors à parler du seul destin des âmes délestées de ce qui est corruptible dans la condition des vivants. Il s'en suit que toute approche de l'âme s'inscrit dans ce cas, par nécessité, dans une perspective eschatologique.

Après l'*apodeixis* de l'immortalité, l'image vraisemblable ou représentative du mouvement de l'âme fournie par Socrate brosse le modèle d'une structure motrice, l'aurige, et dessine le mouvement de celle-ci à la manière d'une procession ascendante. L'image est détaillée, précise dans ses données élémentaires, sa structure et sa composition, dynamique comme pour créer la *mimésis* d'un mouvement alerte, d'emportement, de fougue, presque d'enlèvement et de vol, mettant en œuvre tout l'art de la parole pour créer et accentuer l'évidence du caractère actif d'un mouvement *en cours*, déroulé sous nos yeux. L'image est cependant surprenante car peu visible et peu mimétique comme telle, à la limite de l'irreprésentable. On peut, certes, lui faire la violence habituelle des exégètes en prenant le propos imagé de Socrate pour une allusion aux concours sportifs de chars³⁰. Ces derniers nous donneraient

30 On peut certes s'interroger aussi sur les sources iconographiques de cette image du char ailé, image à connotation eschatologique évidente. Mais l'archéologie et l'herméneutique iconographique ne sont pas le but de cette étude. Il faut en revanche retenir la manière dont Socrate présente l'image de l'âme, à la fois dans le détail de la composition d'un attelage et dans la décomposition de son mouvement pour indiquer justement le caractère dynamique d'une représentation en elle-même statique. La technique

en retour une illustration de ce que Socrate, s'appuyant sur l'imaginaire le plus commun des Grecs, entendait produire comme effet sur Phèdre : l'éclairer et l'émouvoir, comme par un coup de stimulation passionnelle semblable à celui que ressentent les spectateurs d'une course, pariant sur les vainqueurs potentiels et s'y substituant ainsi eux-mêmes pour assoupir leur soif de victoire. Ce serait cependant céder une fois de plus à une lecture de premier degré, comme celle que fustige Socrate en évoquant les Centaures, Chimères, Pégases et Méduse dont certains savants rhéteurs de la ville s'emploient à décrypter le rôle symbolique dans les mythes anciens. Mais la Palinodie n'est pas un discours rhétorique. Elle tient une parole qui relève d'une structure rituelle, initiatique, et veut produire un effet radicalement différent de celui d'un discours ; elle doit par conséquent frapper par son caractère dissemblable, en contraste saillant avec la vraisemblance annoncée à l'égard de ce que l'image est censée représenter. Lorsqu'on tente de la *regarder*, l'image de l'attelage ou char ailé nous apparaît comme une figuration incongrue, fournissant des ressemblances partielles et des assemblages fictionnels d'éléments, produisant un effet puissant d'expression du mouvement, mais laissant en même temps s'installer un effet second d'étrangeté par rapport à tout qui se meut habituellement à la manière d'un véhicule tiré par une force motrice (des chevaux, par exemple). Deux agents moteurs sont associés dans l'image, les chevaux et les ailes, sous la direction unique d'un cocher, lui-même en mouvement, nécessairement, mais lui-même pris aussi d'un envol puisqu'il est à son

descriptive utilisée par Socrate pour créer un espace animé comme image de la *dunamis* est en quelque sorte semblable à celle utilisée par Homère dans la description du décor figuratif mouvementé du bouclier d'Achille (*Iliade* XVIII), ainsi qu'à celle employée par les artisans dans nombre de figures du mouvement (courses ou combats) sur les vases grecs archaïques ou classiques, à cette différence près qu'un certain naturalisme est recherché à partir du IV^e siècle et qu'à l'époque de Platon on préfère représenter le mouvement non par la multiplication des jambes, par exemple, mais par le déploiement des pans et plis des vêtements. Voir, par exemple, les représentations classiques (sur céramique) de la poursuite d'une Orithye à robe dépliée par un Borée aux sandales ailées. Mais, pendant longtemps encore la figuration de l'« idée » de mouvement par soi, propre au vivant, reste tributaire du schéma figuratif de la répétition du « mû », autrement dit, à la décomposition en stases du mouvement animé.

tour soutenu par des ailes. La ressemblance n'est qu'induite par une compréhension intellectuelle globale de la représentation, car, à l'œil, l'image montre quelque chose d'impossible en réalité. Le lecteur est ainsi sommé de comprendre qu'il a affaire à une *vraie* image – dissemblable, fictionnelle ou fantastique –, et qu'il faut saisir *comme tel* ce que les mots lui font voir par ce qu'ils montrent, tout autant que par ce qu'ils signifient. La vérité n'est pas dans l'image, elle est en lui, mais l'image l'aide à la trouver, en le conduisant à découvrir ce que précisément le lecteur-spectateur doit saisir en lui-même.

Et que doit-il saisir ? Une âme incorporelle, se mouvant éternellement d'elle-même, non un attelage tiré par des chevaux et porté par des ailes. L'image signifie donc quelque chose de différent, à l'écart de ce qu'elle montre de manière sensible, visuelle, appropriée à sa capacité figurative. Tout est par conséquent *vraie fiction* dans cette image vraisemblable, mais non-mimétique, proposée par Socrate ; tout est pure représentation, création de l'imagination, sauf le langage qui la produit, sous-tend son réseau complexe de références immanentes et d'invention, et tend cette image à nos yeux et à notre lecture. L'image qui surgit, s'expose et demeure dans la mémoire, partage ainsi avec le langage qui l'a produite une réalité propre à la fois sensible et réflexive, de même qu'un but commun, celui de conduire à une saisie idoine de la nature de l'âme dont les facultés créatrices et réceptrices sont *de facto* parties prenantes aussi. Or ce sont cette image dans sa dimension visuelle verbale et ce langage dans sa dimension plastique sonore, qui se substituent à ce qu'il est impossible de saisir autrement : le mouvement en cours de l'animé qui ne s'arrête jamais, la structure de l'animé lui-même pourvu d'une âme et de la projection corporelle de celle-ci, ainsi que le destin même des âmes, qui les conduit à traverser la frontière entre deux mondes quel que soit leur degré de perfection. Cependant, en répondant à l'injonction qu'il avait lui-même formulée – la nécessité de savoir quelle est « l'idée » que l'on puisse avoir de l'âme et du « comment elle est » –, Socrate ne produit pas seulement une fiction poétique mais indique aussi le double plan d'action des facultés de l'âme.

L'âme se meut et est mue, se dirige et est dirigée, donne à voir le monde sensible, mais se laisse elle-même saisir par des moyens sensibles, visuels,

bien que selon une stratégie qui renverse le mimétisme immanent des opérations cognitives fondées sur les données du sensoriel (les *ὄρατά* et les *δοξαστά*, selon la leçon de la fin du livre VI de la *République*). L'âme se montre ainsi d'elle-même dans la Palinodie comme si celle-ci en était l'œuvre, et ce faisant montre à la fois le *logos* en tant que son expression privilégiée, et sa réflexivité dans/par le *logos* en tant que réponse à la question du « comment elle est » (*οἷον μὲν ἐστὶ*). Cette dernière question ne vise pas des qualités communes ou accidentelles de l'âme, mais concerne l'agissement et les faits qui incombent à l'âme de par sa nature éternellement cinétique : « comment elle est », c'est-à-dire « comment bouge-t-elle », si son mouvement induit un déplacement topique (comme dans le cas de l'élan, du désir, de la fuite) ou s'il engendre une métamorphose intime réflexive et sans répit (comme dans le cas d'un processus dianoétique, anagogique ou psychagogique). Autrement dit, la question du « comment » vise exclusivement l'*ousia* de l'âme puisque le mouvement par lequel cette *ousia* unique s'identifie, est le seul à relever de la condition de l'existant, étant ainsi à même de raccorder l'âme en elle-même et le vivant. Or il faut comprendre, dans ces conditions, que l'image de l'âme ne se réduit pas à celle du « char ailé » mais que le Prologue et la Palinodie en entier sont censés nous donner ensemble une image de l'âme, dans le déploiement de ses facultés et dans son rapport d'expression avec le *logos* (lui-même déployé selon plusieurs genres), et que dans ce cadre topique, corporel et discursif complet l'attelage, les chevaux et les ailes ne constituent que l'image du mouvement, ou plus précisément, l'image de la *dunamis* à laquelle s'identifie l'âme dans son rapport au vivant, à l'animé.

Rappelons maintenant les éléments et la structure de cette composition incongrue que brosse Socrate et qui nous apparaît sous la forme d'un attelage classique mais pourvu d'ailes, se mouvant grâce à une puissance qui assure naturellement (*ξυμφύτῳ δυνάμει*, 246a7) l'association étrange de deux agents moteurs : les chevaux d'une part, des vivants à part entière, et des ailes porteuses (*ὑποπτέρου*, 246a7) de l'autre. Ces dernières indiquent les moyens ou les instruments par excellence de la faculté motrice elle-même, une faculté motrice déterminée *a priori* par une seule direction, les hauteurs, mais non exempte de la possibilité de changer la

direction et de descendre au lieu de s'élever (246c3-5, 246d6). Ainsi, le déplacement de l'attelage s'effectue à la fois selon la traction animale et grâce à des ailes qui soutiennent et renforcent le mouvement, tout en lui imprimant l'orientation propre à leur nature, bien qu'il y ait aussi un cocher censé conduire (et le cas échéant maîtriser) les deux chevaux de l'appareillage. En tant que vivants, les chevaux se meuvent en ayant le principe du mouvement en eux. Les ailes, en revanche, sont l'expression d'un mouvement par soi d'un autre ordre, puisque les ailes traduisent une volonté ou un désir de se mouvoir et un choix particulier de la direction. Synonymes d'une victoire « divine » sur la gravitation, les ailes figurent parmi les attributs habituels des dieux et des démons ; par extension, elles indiquent le royaume dans lequel se tiennent les âmes dépourvues de corps. L'assemblage des deux forces motrices du char est en effet étrange, mais la raison de cette association n'est pas obscure puisque Socrate distingue aussitôt deux genres d'attelage en reprenant la distinction entre les dieux et les hommes qu'il avait abandonnée tout au long de la démonstration concernant l'immortalité de l'âme. En distinguant par la composition et par le mode de se mouvoir les chars conduits par les dieux des chars dirigés par les hommes, Socrate spécifie maintenant parmi les vivants ceux qui sont mortels et ceux qui sont immortels (θνητόν τε καὶ ἀθάνατον ζῶον ἐκλήθη³¹). Mais comment établit-il la différence, une fois qu'il a mentionné le nom commun de « vivant » ? Autrement dit, comment l'animé peut-il être mortel dès lors que l'âme est immortelle, tel que Socrate venait de le démontrer, si « animé » signifie avoir l'âme en soi comme principe et source de mouvement ? Après avoir distingué deux hypostases sous lesquelles agit le mouvement par soi, l'âme *sui generis* et l'animé, Socrate répond au paradoxe en *rappelant* une définition du vivant : « a été appelé du nom de vivant l'attelage d'une âme et d'un corps », un tout-ensemble (ξύμπαν) solidement ajusté (ψυχή καὶ σῶμα παγόν³²). Bien qu'hétérogène, cet ensemble agit de concert tant l'appareillage est parfaitement réalisé.

31 *Phèdre* 246b5-6, passage qui fait suite à l'évocation de la situation des deux chevaux aux mœurs contraires qui caractérise les attelages conduits par les hommes.

32 *Phèdre* 246c6-7 : ζῶον τὸ ξύμπαν ἐκλήθη, ψυχή καὶ σῶμα παγόν, [...]. Telle qu'elle est formulée (« ce qu'on a appelé un vivant... »), cette définition

Tout au sujet de la dénomination commune de « vivant » assignée aux mortels et aux immortels ne s'explique pourtant pas par cet art merveilleux du rassemblement et de l'ajustement du corps et de l'âme qui assure le parfait fonctionnement du principe de mouvement que chaque vivant a en lui. Portant toujours et en totalité (πάσα παντός) la charge de l'animé, l'âme s'y identifie. Cependant, au cours de ses révolutions

424

semble faire allusion au *Timée* 43a3-5 où l'assemblage des quatre éléments dont est composé le corps physique est réalisé à l'aide de joints serrés et subtils qui assurent l'unité du tout. Prenons garde cependant à la différence qui apparaît entre les usages de la technique du rassemblement dans le *Timée* et dans le *Phèdre*. Les jeunes artisans divins du corps unique de chaque individu utilisent des sortes de « chevilles » (γόμφοις) pour la réunion des éléments physiques qu'ils empruntent au grand tout réalisé par leur père, tandis que l'âme immortelle avec ses révolutions périodiques est introduite comme dans une demeure dans cet ensemble corporel où tout afflue et reflue ([...] τὰς τῆς ἀθανάτου ψυχῆς περιόδους ἐνέδου εἰς ἐπίρρυτον σώμα καὶ ἀπόρρυτον, *Timée* 43a5-6). Les enfants du demiurge divin réalisent cet ouvrage selon le principe qu'ils avaient reçu et qui est appelé « le principe immortel du vivant corruptible » (ἀθάνατον ἀρχὴν θνητοῦ ζῶου, *Timée* 42e8). Dans le *Phèdre*, en revanche, le lien concerne la jointure de l'âme elle-même avec le corps dans le cadre d'une description et d'une mise en scène censées montrer l'articulation du mouvement physique et de la *dunamis* psychique comme principe du mouvement par soi. La possibilité même du mouvement tient de la solidité de cet ensemble, aussi incongru, en effet, que l'association des chevaux et des ailes qui le montre. L'ostension de l'âme relève de son *ousia* identifiée au mouvement dont l'âme est source et principe. Cependant, montrer le mouvement n'est pas plus aisé, à moins que le *logos*, qui partage cette identité ousiologique cinétique de l'âme (*Phèdre* 245e4), ne devienne lui-même lieu et reflet de ce mouvement. Le « char ailé » constitue alors la réponse « humaine » que le langage peut donner. Cette réponse est vraie à une condition : qu'elle ne soit pas perçue de manière mimétique, comme si on y voyait la représentation d'un combat sportif ou d'une parade militaire. Il serait tentant de saisir dans le *Phèdre*, et notamment dans la Palinodie, l'esquisse d'une solution « littéraire » et « phénoménologique » de l'aporie dans laquelle demeure le *Timée* au sujet de l'articulation entre l'âme immortelle et le corps soumis à la corruption. Le *Phèdre* proposerait dans ce cas une vision alternative au *Timée*, ou du moins offrirait une sorte de résolution sceptique, si la philosophie ne devait servir, comme disait Socrate dans sa prison (*Phédon* 82e), qu'à aider l'âme à se détacher de sa clôture corporelle, au lieu de nous conduire à acquiescer à la solution facile d'une conception dualiste *avant la lettre*.

célestes intégrales (πάντα δὲ οὐρανὸν περιπολεῖ), l'âme, bien que toujours la même selon son *ousia* immortelle et incorruptible, apparaît néanmoins de manières multiples et différentes, selon le lieu et la forme sous laquelle elle naît (ἄλλοτε ἐν ἄλλοις εἶδεσι γιγνομένη)³³. Elle peut à la fois gouverner le cosmos étant parfaitement accomplie en elle-même et pourvue d'ailes pour parcourir le monde entier (τελέα μὲν οὖν οὔσα καὶ ἐπτερωμένη, μετεωροπορεῖ τε καὶ πάντα τὸν κόσμον διοικεῖ – mais naît-elle dans ce cas ?), comme elle peut perdre ses ailes et tomber sous le coup d'une attraction inverse à l'élévation, vers un corps solide qui semble dès lors se mouvoir de lui-même, bien que ce ne soit en réalité qu'à travers la potentialité dynamique de l'âme que ce corps se meut (αὐτὸ αὐτὸ δοκοῦν κινεῖν διὰ τὴν ἐκείνης δύναμιν³⁴). Il y aurait par conséquent deux sortes de mouvement par soi : le mouvement de l'âme elle-même (motrice et mue par elle-même en même temps) et celui du corps animé (lui aussi, à la fois moteur par la présence de l'âme et mû par elle). En réalité, « tout » s'accomplit par l'agissement de l'âme selon ce partage entre le mouvement en soi qui est principe et le mû dont l'agent du mouvement se tient en lui sans que le mû s'y identifie entièrement. Mais ce partage n'est qu'*apparent*, puisqu'il n'est considéré que depuis un seul point de vue : celui du corps animé. Il se peut toutefois que ce partage n'ait en réalité pas de vrai fondement si, en se fiant à la vision cosmique brossée par Socrate, on comprend que « tout » est simultanément mouvement et en mouvement à partir du principe unique du mouvement³⁵. La distinction ne relève alors que de l'action et est déterminée par la nature du rapport de l'animé au principe et à la source du

33 Phèdre 246b7-8. En le glosant, je traduis ce passage de manière un peu différente de Léon Robin.

34 Phèdre 246c1-5.

35 On remarquera, au demeurant, l'insistance ponctuelle sur le lexique du « tout » : *panta* revient trois fois dans l'espace de quelques lignes (246b7-c2), comme pour marquer le caractère vivant du monde dans lequel s'inscrit chaque vivant, cet emboîtement assurant l'unité de l'âme à travers l'être, et comme pour souligner en même temps la nécessité de situer le discours de l'âme en dehors de ce « tout », dans une perspective eschatologique, la seule qui puisse, ne serait-ce qu'au prix d'une fiction (mythe ou poème), rendre compte de ce qui est en cours et dont le discours lui-même partage la nature par transfert d'expression ou par substitution.

mouvement : d'une part le mouvement apparent, le mouvement *animal* du vivant pour lequel l'action est aussi une passion, de l'autre le mouvement *psychique* de l'âme en elle-même qui s'apparente à un acte immobile (bien que l'âme soit décrite comme ailée), et qui ne subit pas (ou ne devrait pas subir) de passion dès lors que l'*ousia* de l'âme est incorruptible.

426

Ce dernier aspect sur lequel pourrait s'établir ici une différence dans le mouvement qui rend manifeste l'âme dans l'animé sans la réduire au sort de celui-ci, se double d'un autre aspect, plus intime et plus pertinent à montrer la nature même de l'âme. La distinction se manifeste aussi comme une différence de réflexivité, entre celle de l'animé qui n'est pas continue en raison des passions, et celle de l'âme elle-même qui est, elle, entièrement, parfaitement et perpétuellement autoréflexive. Mais doit-on comprendre que ces aspects de la différence entre la réflexivité parfaite, car éternellement autoréflexive, et celle qui est temporelle, menacée par la faiblesse et même en proie à l'oubli, signalent la nature même de la distinction entre les deux sortes de mouvement de ceux qui ont le principe du mouvement en eux-mêmes ? Et si on accepte qu'il y a bien une différence qui subsiste dans cette identité autocinétique commune entre l'âme comme telle et l'animé, s'agit-il alors d'une différence de genres ou d'espèces, d'une différence de degrés de perfection, ou bien d'une véritable différence ontologique greffée, paradoxalement, sur l'unité ousiologique de l'âme-mouvement ? En outre, est-ce, dans ce dernier cas, une différence radicale (transcendantale) ? Voyons la suite du célèbre passage imagé de la Palinodie évoquant à la fois la *dunamis* propre à la nature de l'âme et le mouvement proprement dit, sous la double forme d'une circulation périodique et d'un voyage à chaque fois unique, puisque ce voyage suit le trajet que chaque vivant, humain ou divin, accomplit. Socrate avait déjà commencé à décrire le voyage comme s'il avait sous les yeux une course d'auriges. Maintenant, une fois la distinction des mouvements par soi établie, Socrate cerne au plus près le mouvement lui-même et sa source.

La définition du vivant comme assemblage bien ajusté d'une âme et d'un corps correspond au vivant mortel ($\theta\nu\eta\tau\acute{o}\nu$ ³⁶). Socrate l'énonce mais ne s'approprie pas cette « leçon », comme s'il s'agissait d'une idée

reçue ou d'un emprunt à un autre genre de discours que celui qu'il tient ici et maintenant. Quant à l'autre vivant, immortel, Socrate s'empresse d'affirmer qu'aucun langage ne peut le saisir à partir d'un raisonnement seul : ἀθάνατον δὲ οὐδ' ἐξ ἐνὸς λόγου λελογισμένου. La redondance phonétique frappe, tout autant que le pouvoir partagé qui se dessine en contrepoint entre le mortel et la puissance du *logos* à définir ce dernier, comme si la réduction du pouvoir logique à l'égard de l'immortel était la contrepartie de la perfection de l'immortalité elle-même en raison de l'absence de contrariété. S'opposant au principe du mouvement par soi qui ne peut jamais se contredire et donc s'arrêter, la finitude du vivant mortel demande l'éclaircissement d'un raisonnement, contrairement à l'immortalité qui est comprise dans le principe et ne permet aucune saisie par la faculté qui associe le langage à la pensée. Seule une image que l'on invente et produit de toute pièce (ἀλλὰ πλάττομεν – lire : une image sans référent, non-mimétique par excellence), pourrait indiquer qu'un divin immortel se définit à son tour par l'union d'une âme et d'un corps (θεὸν ἀθάνατόν τι, ζῶον, ἔχον μὲν ψυχὴν, ἔχον δὲ σῶμα), à condition, ajoute Socrate, de considérer cette union comme éternelle (τὸν αἰὲ δὲ χρόνον ταῦτα ξυμπεφυκότα), et comme un moyen qui s'accorde ainsi avec le divin dans le respect de sa nature immortelle (ἅπη τῷ θεῷ φίλον), alors que l'assemblage des deux dans le cas du vivant mortel, aussi parfait soit-il, ne peut qu'être une union temporelle³⁷. La distinction des deux sortes de mouvement par soi, secondée par celle qui différencie les deux genres de vivants, met ainsi en concurrence les deux moyens d'expression, le *logos* et l'image : le moyen de la raison discursive et celui par lequel le langage est débordé, bien que l'artisan de l'image qui remplace le langage soit encore ce dernier. Mais la juxtaposition des deux moyens d'expression, en écho au choix de l'image au profit du récit, choix dont Socrate avait déjà fait part en quittant la démonstration de l'*ousia* cinétique de l'âme pour montrer « comment est l'âme » et donner « une idée de celle-ci » (246a), pourrait s'avérer le signe de l'expérience à laquelle Socrate engage maintenant Phèdre, et nous-mêmes, lecteurs de sa Palinodie.

37 Phèdre 246c6-d3 ; j'ai glosé en retraduisant le passage.

Nous devons donc séparer le langage qui nous concerne, qu'il soit ardu ou tragique, des images qui sont les « aimables fictions » par lesquelles le langage cherche à s'accorder avec la nature du divin. La raison discursive est bien l'expression adéquate de l'âme incorporée et correspond au mouvement par soi de l'animé sous son hypostase de vivant mortel, soumis à la contrariété de son principe qui est, lui, immortel ; tandis que de l'âme en soi, dont l'*ousia* est *de facto* immortelle, comme du vivant divin qui comporte le même principe du mouvement par soi et qui est sans contrariété puisque lui-même est immortel, le *logos* ne peut pas être l'expression idoine. Le *logos* n'est ni éternel ni immortel, bien qu'il soit coextensif avec l'âme dont il exprime le mouvement et qu'il peut aussi la toucher, l'émouvoir, la pousser à l'actualisation cinétique des passions. En montrant l'âme de cette manière, le *logos* ne montre toutefois que l'hypostase singulière de l'animé, qu'il s'agisse du vivant individuel ou du grand vivant surpris à l'échelle de l'âme de l'individu. En revanche, à l'égard de l'âme en elle-même, il ne peut nullement la toucher pour la rendre manifeste, il peut seulement se faire lui-même son « corps », et la remplacer en quelque sorte, en s'animant et en jouant le rôle d'un moteur. Mais, il va de soi que ce « corps » réflexif de parole, c'est encore l'âme qui l'engendre, bien que le *logos* apparaisse comme le seul à agir en vue de ce dévoilement immanent. Cependant, le *logos* a tout de même une puissance qui le rend apte à interagir non seulement avec l'âme du vivant, mais aussi avec le mouvement éternel de l'âme elle-même, mouvement qu'il reçoit en lui comme d'une inépuisable source.

Le *logos* a en effet la capacité de s'autotranscender, parfois à travers le silence, et le plus souvent en donnant une image qui peut signifier et montrer la limite à l'intérieur de laquelle se situe le lien entre l'animé, comportant en soi le principe du mouvement, et le corps en mouvement, qu'il soit celui d'un vivant mortel ou d'un dieu. Or cette possibilité de réduction dont est pourvu le langage révèle l'opération de conversion proprement métaphysique à laquelle Socrate nous convie. Soit s'initier en matière de divinité de l'âme en subissant la voie d'une initiation de l'âme elle-même ; c'est la voie de la psychagogie sur laquelle Socrate entend emmener Phèdre pour l'abstraire d'un usage purement instrumental du langage, et cette voie conduit à accepter aussi des représentations qui se substituent au *logos*

et s'adaptent par des moyens extérieurs à la cause (comme les figurations des attelages et des ailes). Soit produire à partir de la source même que représente l'âme en tant que mouvement qui se nourrit de soi-même, un renversement et une conversion conséquente du vivant vers l'âme, en subissant aussi une forme d'initiation non pas autoréflexive, comme celle de l'âme à l'égard d'elle-même, mais hétéroréflexive (si l'on peut dire), comme celle de l'ensemble corps-âme envers l'âme, une fois que l'âme a été elle-même soumise à la conversion et à la remémoration de sa nature et de la connaissance des Formes dont l'accomplissement de sa destinée l'a pourvue une fois pour toutes. En termes de mouvement, ce serait le choix entre la circularité du mouvement traduisant la révolution cyclique des âmes, selon une vision mythologique de la perfection cosmique dont la rotation des astres sert de modèle, d'une part, et de l'autre, le trajet ascendant-descendant qui traverse sans cesse les données plurielles du monde selon une vision philosophique qui associe la puissance d'actualisation réflexive de l'âme au pouvoir du langage à harmoniser les complémentaires et à exprimer, dialectiquement dira Socrate plus loin dans le *Phèdre*, le lien entre le pouvoir d'animation des êtres et celui de la réduction abstraite, conceptuelle, du processus d'intellection ; en d'autres termes, le lien ou plus précisément l'unité de l'âme manifestée simultanément à travers sa puissance motrice et à travers sa puissance d'intellection auto-réflexive. Parménide (ou plus généralement les Éléates et Pythagore) d'un côté, Homère (et la tradition dite « mythologique ») de l'autre, se tiendraient derrière ces deux options théoriques complémentaires qui traduisent soit la circularité, soit la conversion univoque de l'âme rejoignant une fois pour toutes (comme dans le cas des « héros ») sa nature divine et immortelle.

Socrate recourt ensuite à une évocation du principe du mouvement sous l'aspect de l'aile³⁸. Celle-ci est l'image même de la *dunamis*, puisqu'elle comporte la puissance du vol et qu'elle a en outre le pouvoir de renverser la loi de la *phusis*. L'aile emmène naturellement vers le haut (πέφυκεν ἢ πτεροῦ δύναμις τὸ ἐμβριθὲς ἄγειν ἄνω), en s'opposant ainsi à la force d'attraction de tout corps solide vers le bas ; or le haut est le lieu où habitent les êtres du genre divin (τὸ τῶν θεῶν γένος οἰκεῖ). Par conséquent, la *dunamis* dont l'aile

38 *Phèdre* 246d6 sq.

est pourvue et dont elle donne aussi l'image par son mouvement de vol et d'ascension, est nourrie par cette attraction vers le haut qui fait accroître dans l'aile la part divine de sa *dunamis*. Plus elle s'élève, plus tout ce qui est corporel mais arrive à s'élever, comme porté par des ailes, participe du divin et partage ses qualités que Socrate énumère : beau, sage, bon et tout ce qui est du même ordre (καλόν, σοφόν, ἀγαθόν και πᾶν ὅ τι τοιοῦτον, 246e1). Cette *dunamis*, dont l'aile sert ici de paradigme, se nourrit d'un pouvoir qu'elle a en elle et qui lui donne la possibilité de s'accomplir à mesure qu'elle reflue vers elle-même comme vers sa source. L'aile porte donc, comme de surcroît, le pouvoir moteur de l'aurige tiré par des chevaux et conduit vers le haut le char que dirige le cocher, comme si elle se substituait en réalité à la fois au mouvement animal et à la gouvernance de l'intellect. L'assemblage incongru d'un attelage avec des ailes constitue la représentation fictive, l'image fantasque que l'on se forge des dieux, et notamment du char ailé de Zeus (Ζεύς, ἐλαύνων πτηγὸν ἄρμα, 246e5). Mais en même temps, cette image qui met en évidence la force d'attrait du divin comme une aspiration à l'envol, et qui dissimule par son évidence même (rhétorique) le langage qui la crée et la sous-tend, montre précisément la *dunamis* de l'âme à l'égard de l'animé et à l'égard du *logos*. Socrate performe cette dynamique par son discours à la fois inspiré, attiré vers le haut, et partageant avec le genre palinodique la nécessité de mettre à l'envers la force entropique d'un langage qui, à force d'argument et contre-argument, ne sortirait jamais de son enclos et ne saurait retourner autrement à sa source en s'autodépassant.

En formulant la prière à Éros par laquelle se clôt la Palinodie, Socrate affirmera au sujet de son propre discours que le caractère poétique, le choix des noms et la recherche de l'éloquence constituent les moyens mis en œuvre pour aider Phèdre à se détacher de l'envoûtement produit par le discours de Lysias (257a), tandis que le genre palinodique lui-même signifie (et doit produire en même temps) la conversion nécessaire du langage et de la vie à la philosophie³⁹. Les deux moyens d'expression à

39 *Phèdre* 257b3-7 : « [Socrate s'adresse à Éros en incriminant Lysias pour l'offense que le rhéteur lui a faite par son discours] tourne-le plutôt, ainsi que l'a été déjà son frère Polémarque, vers la philosophie (ἐπι φιλοσοφίαν δέ), afin que son amoureux, ici présent, ne soit plus comme aujourd'hui entre deux selles ! mais que sans partage, au sujet de l'amour il emploie

nouveau cités, le *logos* et l'image, sont une fois de plus utilisés aussi comme des indicateurs pour les deux mouvements par soi complémentaires qui s'associent et se distinguent, afin de montrer tantôt le vivant ayant le principe du mouvement en lui, et tantôt l'âme elle-même comme une source qui nourrit le mouvement par son épanchement sans cesse et sous des formes multiples, âme qui attire en même temps vers elle, aspirant dans un mouvement inverse de conversion à l'unité chacun des êtres animés. En utilisant d'une part l'expression qui produit les images du beau, du sage, du bon, et de l'autre le désir d'aller vers ce que ces images réfléchissent et révèlent à travers le *logos*, l'âme montre une seule dynamique à travers les deux sortes de mouvement par soi, la dynamique ascendante, censée aspirer vers l'immortalité ou du moins conduire vers la perfection du mouvement circulaire régulier. La connaissance des Formes en est une conséquence, et elle sert en même temps de preuve pour la divinité essentielle de l'âme.

À l'exception de l'*incipit*, consacré à l'éloge des *maniai* et des *logoi* arrimés au divin, toute la Palinodie est traversée par cette complémentarité des moyens d'expression cherchant à saisir tantôt le mouvement qui tend vers la circularité parfaite et infinie des âmes, et tantôt le mouvement qui anime et nourrit le vivant de manière éternelle ou sur sa trajectoire temporelle, en le soumettant aux contraintes d'un appareillage de la force animale et de la *dunamis* de l'âme elle-même présente dans chacun des vivants, parfait ou imparfait. Statuée par l'*apodeixis*, par l'identification principielle de l'*ousia* psychique au mouvement par soi, cette complémentarité des moyens de l'expression et des mouvements par soi qui ne peuvent pas s'identifier tant que demeure la différence entre les êtres mortels et immortels, est aussitôt présentée à l'œuvre, déclinée dans le détail de son fonctionnement et analysée selon la distinction dont elle provient, mais à l'intérieur d'une vision cinétique et plastique dont le but est de montrer le dépassement de la dichotomie. Bien que traversée par la complémentarité, la Palinodie est en même temps subsumée à la vision

sa vie à faire des discours philosophiques! (πρὸς ἔρωτα μετὰ φιλοσόφων λόγων τὸν βίον ποιῆται)» (trad. Léon Robin retouchée).

unitaire et globale d'un « tout » auquel rien n'échappe et qui ne peut être saisi autrement que par son unité. Or de cette unité, seule la philosophie aurait, faute de mieux, le dernier mot. Pourquoi ?

432

Socrate donne une image du mouvement par lequel l'âme se montre à travers les vivants puisque c'est elle qui les anime, constituant pour eux le principe du mouvement et la source qui les nourrit sans répit. Mais il ne réduit pas l'âme à ce qui se montre à travers les vivants. Il lui laisse la possibilité de ne pas pouvoir être saisie ni définie, car le seul moyen de la saisir et de la définir, à savoir le *logos*, n'a pas de pouvoir sur l'âme mais se trouve, au contraire, dans la subordination à son égard, comme ce qui provient en effet de celle-ci et ne dépend au fond *que* de celle-ci. Le *logos* est même le seul qu'engendre l'âme, elle qui n'a pas d'être ni de nature propre, et qui ne connaît pas de *genesis*, d'engendrement d'elle-même. En ayant le *logos* comme seule expression, l'âme montre ce qu'elle peut donner d'elle à la mesure exacte de cette expression, et c'est ainsi qu'elle met au monde son pouvoir de réflexion. Le langage doit alors rester dans cette relation de transparence avec l'âme en respectant la condition de constituer son miroir vivant, ou, s'il s'écarte, il lui faut savoir qu'il prend le risque d'abîmer sa qualité envers l'âme et d'entraîner, par conséquent, l'obscurcissement du lien entre le vivant et l'unité à laquelle chaque vivant appartient. Cependant, même dans sa plus grande fidélité à l'égard de l'âme, le langage ne couvre pas tout, sauf s'il pouvait se hisser non seulement sur le toit du monde ou sur le dos du ciel (247b7-9), comme les âmes des meilleurs, mais aller encore au-delà du monde de l'être, ce que le *logos* ne peut pas. L'âme est en elle-même précosmique (ou supracosmique), mais son action (identifiée à son *ousia*) est encosmique ; c'est là, dans le monde, qu'elle opère et c'est de cette condition aussi qu'elle tient la possibilité d'alimenter de son mouvement les mouvements périodiques, tout autant que ceux de chaque vivant qui traverse la composition de l'ensemble cosmique. Toutefois, bien qu'agissant sous le règne physique du monde, l'âme n'est cependant pas soumise à la loi de la *phusis*. Son mouvement est éternel et elle-même est à ce titre immortelle et incorruptible. Quoiqu'il arrive, l'âme n'est pas soumise à l'événement. En revanche, le *logos* est soumis à la temporalité et ne peut avoir ni une vue d'ensemble ni une approche de la condition extraterritoriale, ou non topique, de l'âme. Tout au plus il

peut s'en remettre aux meilleurs des vivants, aux dieux, qui connaissent la perfection de la cyclicité et l'existence des Formes, et peuvent donc rendre compte de l'unité et de l'harmonie qui tiennent le tout dans un ensemble éternel et incorruptible, au-delà des trajets ascendants-descendants qui sont l'image des hypostases que traversent tous les vivants. Or la « sagesse » que représente la philosophie, telle que Socrate la définit à la fin de la Palinodie, et encore à la fin du dialogue avec Phèdre, constitue le reflet du reflet de la connaissance acquise par les meilleurs des vivants : ceux qui, à l'instar des astronomes et des géomètres, ont à la fois le savoir de la perfection du mouvement et le pouvoir de contempler les Formes dans leurs âmes. Parmi ceux-là, certains sont des dieux et se montrent sous certaines conditions mais ne parlent pas, et d'autres sont des philosophes investis du pouvoir anagogique du *logos*, comme si non seulement leur âme mais eux-mêmes étaient ailés et capables d'entraîner tout un attelage.

CONCLUSION

ODE ET CONTRE-ODE ? QUELQUES HYPOTHÈSES EN GUISE DE RÉFLEXIONS FINALES

INITIATION À LA PHILOSOPHIE

Nous venons de parcourir le *Phèdre* comme si nous avions affaire à une mise en scène concertée de la philosophie : portant sur l'âme, la parole philosophique est censée la montrer à la fois par ce qu'elle en dit et par son incarnation singulière dans celui qui tient de manière rigoureuse le discours consacré, en suivant lui-même le chemin propre de l'âme, en un mot, l'ascension. Pour cette raison, les deux acteurs commencent par descendre à la source, près de l'autel de la fertilité, précisément là d'où est censé partir le chemin d'une âme incarnée ; et pour cette raison aussi, le premier mouvement qui renverse la *katabase* en cours des deux intellectuels athéniens est l'enlèvement légendaire (donc perpétuel) de la jeune fille, athénienne elle aussi, Orithye, dont l'âme est soulevée avec son corps par une puissance simultanément physique et divine, sous la figure du vent du Nord, le vent « d'en haut ». Une descente vers la source, là où la parole d'une âme incarnée commence son déploiement, suivie d'une conversion instantanée, sous le coup de l'inspiration, aussi soudaine qu'une bourrasque, sont mises en scène sous l'aspect estival et innocent d'une promenade dans un paysage champêtre souriant. La recherche d'une voie pour la saisie de l'âme *en présence* constitue le nerf de cette création surprenante, et sa réalisation, par un mélange patent de genres du langage, donne lieu à une invention, celle de la philosophie.

La dimension poétique et performative du *Phèdre* est en effet inséparable de la dimension philosophique. Cette unité forte n'est pas seulement formelle – littérairement ce Dialogue est considéré comme l'un des plus beaux du genre –, car cette unité, structurelle à la pensée même de Platon, devient ici l'un des objectifs mêmes de la monstration.

Si l'âme est bien le sujet de ce texte, il fallait faire du Dialogue une œuvre qui montre l'unité en acte des deux puissances qui relèvent de l'âme : la puissance démiurgique créatrice du vivant et la puissance réflexive responsable de la cognition et de la conscience même du vivant. La composition tripartite du Dialogue, telle que nous l'avons proposée – (i) le Prologue avec les deux premiers discours, (ii) la Palinodie et (iii) le débat analytique sur les genres du *logos*, la dialectique et la rhétorique –, déploie en outre l'interpénétration des deux dimensions de l'œuvre (poétique et philosophique) et des deux puissances actives de la *dunamis* unique de l'âme (la vie et la capacité réflexive), en définissant ainsi l'âme en dehors des dichotomies traditionnellement relevées. Il n'y a donc pas une opposition entre la partie performative, dramatique et scénographique du texte, et la partie démonstrative et académique, mais un tissage serré de références mutuelles entre l'ostension et la démonstration de l'âme autour du « joyau » central de la pièce, la Palinodie, qui est à la fois dans le texte et extérieure au texte, comme une parole venue d'ailleurs et tenue avec une voix de résonance, à la manière d'un écho et d'un reflet de ce qui ne peut pas tenir dans les mots ni se réduire à leur stricte expression. La Palinodie joue ainsi, dans le registre du *logos*, le rôle de l'âme dans le registre de la *noêsis* : elle s'y trouve, comme dedans, mais s'en distingue toutefois par sa puissance génératrice et médiatrice simultanément. L'âme a en outre accès par ses facultés (dont la vision en premier) aux Formes, à leur vérité et aux idées ou aux concepts qui constituent les conditions de possibilité de cet accès. Par conséquent, en ayant en elle l'accès, elle en a aussi la mémoire, que le *logos* ravive sous des conditions précises de mise en situation et d'exercice maîtrisé de l'art du langage.

Le *Phèdre* propose ainsi une définition non de l'âme mais des possibilités d'accès à celle-ci par l'entremise des *erga* et des *pathè* de l'âme dont le *logos* est l'expression en même temps que le relais conséquent des faits. Ce dernier doit d'ailleurs être toujours tenu pour l'expression la plus proche et la plus fidèle de l'âme, à la fois par *sungeneia* et par *homoiôsis* – association presque redondante par laquelle Platon dessine l'articulation entre un lien, la parenté, qui relève de la nature commune, et un acte substantivé, la ressemblance, qui dépasse la parenté naturelle puisqu'il

induit la tension vers quelque chose de plus intime, comme une identité différée, promise à l'accomplissement au terme d'un processus de perfectionnement réducteur de toute médiation. À ce terme, le *logos* se résorbe en silence et devient transparent, en se métamorphosant en regard. Aux théories de l'âme de la *République* (la structure tripartite de l'âme), du *Timée* (l'âme unique du grand vivant et de l'individu) et du *Phédon* (l'immortalité de l'âme individuelle), le *Phèdre* ajoute ainsi la nature propre et l'expression de l'âme en soi sans distinction patente des genres humain et divin, en définissant l'*ousia* de l'âme (le mouvement par soi), en appelant à la détermination de son expression, le *logos*, et de sa divinité en lien avec celle de l'éros, et en montrant en même temps l'indétermination foncière de l'âme dans son élan vers l'Un et dans son accomplissement comme suppôt muet, contemplatif à l'égard des Formes. La Palinodie contient ces trois registres sur lesquels la parole de Socrate tient avec succès le pari du *Phèdre* : définir la nature *sui generis* et l'expression propre de l'âme. Ces trois registres – la définition de l'âme par l'*ousia* cinétique, la détermination à travers le choix du meilleur *logos*, avec la révélation de sa divinité à travers le *logos* érotique, et l'indétermination foncière de l'âme qui permet à celle-ci à la fois de tendre vers l'unité en se laissant conduire par la faculté hégémonique de l'intellect et de cultiver les vertus qui suscitent l'anamnèse de sa nature en même temps que la reconnaissance des Formes – sont successivement traversés par Socrate dans son discours inspiré par le dieu de l'amour. Les deux autres parties du Dialogue, le Prologue en amont, et le dialogue sur les proximités et les différences entre rhétorique et dialectique en aval, s'emploient à détailler, à délier et à relier ces trois registres réunis dans la Palinodie en mettant en acte tous les moyens de l'art : les mythes, la démonstration, l'exercice même de la dialectique, l'usage des images, les références textuelles et topiques, les prières et les exhortations, le dialogue comique et le dialogue d'école. À y regarder de près, rien n'échappe au contrôle qu'exerce la structure donnée au Dialogue, structure qui n'est pas seulement complexe et subtile, mais qui se veut en outre autoréflexive puisque ce qu'elle met en scène est identique à ce qui la conçoit et l'anime tout au long du texte. D'où le caractère vivant et visuel qui frappe encore le lecteur sensible au charme du *Phèdre*.

Or, au-delà de l'œuvre, parfaite et belle grâce à cette structure aussi pure que la figure géométrique d'un cristal, et toute aussi vive qu'un corps animé, le pari de Platon est de faire de la philosophie elle-même non seulement l'expression la plus idoine de cette structure, mais aussi le reflet de la puissance qui la conçoit et la rend opératoire à l'égard de la totalité du vivant. Platon donne ainsi à la philosophie un pouvoir d'accès à ce lieu où la force vive, autogénératrice et autoréflexive, semblable à l'*ousia* de l'âme, se mue sans perdre son identité et se déploie sans quitter son unité. En montrant et en se montrant en permanence elle-même, sans que la réflexivité se ferme pour autant en autoréférence, la pensée s'approprie ainsi, comme un pouvoir, la *dunamis* de l'âme, et avec cette puissance elle reçoit aussi le *logos*, le pouvoir de l'expression. La philosophie, selon le *Phèdre*, poursuit avec précision l'intégralité de ce processus en même temps qu'elle le décrit et le théorise ; mais, toujours selon le *Phèdre*, elle ne peut le rendre audible et intelligible, ni *a fortiori* l'enseigner, qu'en se (re)mettant elle-même en cause et en (re)prenant part à ce processus perpétuel à travers une mise en scène et un scénario à chaque fois nouveau, parfaitement adapté aux conditions *hic & nunc* de l'écoute et de l'entendement. Pour cette raison, la structure qui est donnée au Dialogue re-joue de manière subtile, et quasi cryptée, le scénario d'une *initiation* – (i) épreuve, (ii) purification assortie d'une vision, (iii) accomplissement ou perfection –, sans que le rituel sous-jacent à cette initiation soit clairement identifié comme orphique, pythagoricien, éléate ou issu d'une autre forme de pratique, nécessairement secrète, au service d'un dieu ou d'une doctrine. Cette initiation est censée s'accomplir *ipso facto* en chacun, à travers le rituel auquel participe le lecteur en parcourant le trajet poétique et philosophique du *Phèdre*. En outre, le *psychagogue* Socrate agit tout autant en « maître » qu'il se laisse saisir à la manière d'un comédien, comme si Platon mettait lui-même l'ensemble du processus sous le signe d'une initiation mimée sur scène. La composition est néanmoins structurée de telle sorte que tout au long de ses trois parties le lecteur puisse, comme Phèdre, emboîter peu à peu le pas d'un Socrate marchant lui-même sur les traces d'un dieu.

Comment se reflètent dans la composition du *Phèdre* les trois étapes génériques d'une *initiation* ? Par son caractère performatif et par son

mouvement même de descente, le Prologue, déployant l'extension des facultés de l'âme incorporée, correspond à une « mise à l'épreuve » de celle-ci. Ainsi assistons-nous à une épreuve physique d'abord : la mise en route et le cheminement des deux hommes sous le conseil d'un médecin soucieux de mettre en harmonie le corps et les efforts intellectuels. Cette première étape de l'épreuve est suivie de deux autres, la première sur l'entendement des mythes (« crois-tu que ce mythogème est vrai ? »), la seconde dévolue à une joute de deux exercices rhétoriques qui se présentent comme des figures imposées, exercices consacrés à l'appropriation sensible du lieu, puis à la définition de l'amour. La Palinodie suit, quant à elle, un « rituel ancien de purification », tel que Socrate l'affirme explicitement (243a3-8). C'est donc la Palinodie, le cœur vivant en même temps qu'« étranger », en quelque sorte, au corps immanent du Dialogue, qui livre en réalité la clef du texte. Elle permet de saisir le dessein de l'ensemble à travers la trame conventionnelle d'une initiation qui porte sur l'âme elle-même (sujet et objet identifiés à une nature unique) et dont le savoir que le « myste » est censé acquérir s'appelle la philosophie. La « purification » opérée par la Palinodie est présentée sous le mode de la « vision » – l'image vraisemblable du char ailé et de la procession des âmes –, une « vision » illuminatrice, produite par le verbe exclusivement et visant l'organe même de la vision, comme un repli contraint de l'âme sur elle-même. Enfin, le dialogue sur les genres du *logos* et les arts du langage, la dialectique et la rhétorique aboutit à la maîtrise technique de la philosophie. Cet aboutissement est à la fois une appropriation des meilleurs moyens de l'intellection et une forme finale de perfection, autant qu'il est possible à l'humain. La philosophie, telle que Socrate la définit, constitue la forme de l'« accomplissement » réservée à l'humain puisqu'elle est fondée exclusivement sur les vertus de la parole – parole qui lave, qui touche, qui donne à voir et qui initie aux arcanes de la dialectique –, cet « accomplissement » grâce à la maîtrise des vertus du *logos* conduisant, par la découverte d'un amour idoine (*philia*), vers quelque chose qui dépasse la faiblesse des mots, en l'occurrence vers la sagesse divine (*sophia*).

Deux conséquences se laissent déceler à la fin de ce processus initiatique : d'une part l'éros, devenu *philia*, acte et expression de chaque âme à l'égard

d'une autre comme à l'égard d'elle-même, ne porte plus sur l'horizontalité d'un rapport humain mais s'élance dans un désir d'unité avec le principe divin que l'âme découvre comme *le sien* ; d'autre part, l'« intérieur » (ou l'âme du vivant individuel) s'accorde dorénavant avec le « dehors », ou du moins devrait s'accorder sans s'y confondre et sans s'y opposer non plus. L'âme singulière et l'âme universelle partagent la même nature, ce qui permet à chaque âme qui participe au concert de l'ensemble du vivant d'agir en accord avec cette nature commune, s'assurant ainsi la connaissance universelle en même temps que la conscience de sa puissance dans la propension à actualiser en elle-même l'unité par l'harmonie et l'équilibre entre le tout et sa propre singularité saisie comme partie de l'ensemble, mais qui se connaît aussi, en elle-même, comme un *tout* unique. La perfection est alors atteinte quand, au déclin de la lumière diurne, phénoménale, une autre lumière prend la relève, tel un autre soleil qui se lève en éclairant la voie du retour d'une âme. Celle-ci s'élève alors avec la puissance que lui donnent le savoir autoréflexif acquis (ou conscience de sa nature et de son destin) et l'actualisation conséquente de ses vertus. Sur cette voie l'ensemble est renversé, aussi bien les repères et les contraintes du nécessaire dans le champ de la *phusis* que la cyclicité du mouvement universel, et même celle du ciel parfait des astres. Cette mise à l'envers, vue à travers la seule perspective théorique et plastique que peut en donner le *logos*, correspond toutefois, presque point par point, à la première partie du trajet effectué par l'âme, de telle sorte que les deux parties s'articulent et se suppléent à travers cette inversion, dans une relation de réciprocité parfaite et, au fond, d'unité reconnue.

La prière finale de Socrate au dieu Pan rend aux mots près cet idéal de perfection sous le mode d'une exhortation à la condition par laquelle cette perfection s'accomplit, à savoir la sagesse, comportant habileté tout autant que tempérance (*σοφός* et *σώφρων*) dans la maîtrise de l'accord structurel, harmonique ou mathématique, entre les parties et le tout. Cette exhortation marque la clôture du processus d'initiation¹ et invite à l'action

1 *Phèdre* 279b8-c3 : « 'O mon cher Pan et vous autres, toutes tant que vous êtes, Divinités d'ici (ὦ φίλε Πάν τε καὶ ἄλλοι ὅσοι τῆδε θεοί), accordez-moi d'acquérir la beauté intérieure (δοίητέ μοι καλῶ γενέσθαι τ'ἄνδοθεν), et,

qui suit (Ἰωμεν)². Les deux acteurs reprennent la marche, tandis que Platon abandonne maintenant le lecteur à son propre sort sur les rives, désormais vespérales, de l'Ilissos. Mais, au-delà de ce jeu de clôture et d'ouverture simultanées propre au caractère scénique du *Phèdre*, doit-on conclure que la « leçon sur l'âme » consiste à décrire l'âme, à défaut de la définir, comme ce qui se parfait par ce qui l'aspire en l'obligeant à dépasser sa condition corporelle, l'âme ne constituant nullement en elle-même une perfection pour le corps animé ? Que le corps, qu'il s'agisse du corps physique ou d'un substitut tissé de paroles, ne sert en effet que de lieu d'épreuve et d'écran d'ostension saisonnière pour l'âme ? Que Platon assigne toujours au corps la part encombrante de la coquille, bien que ses articulations avec l'âme soient soigneusement nouées, et même perpétuelles dans le cas des dieux, de telle sorte que les âmes puissent amorcer sans entrave leur voyage céleste, puis se tenir, se bousculer et revenir pour se nourrir dans leur séjour au-dessus du monde comme si, débarrassées du corps physique, les âmes demeureraient néanmoins des vivants soumis à des besoins et trahis par leurs désirs et leur comportement conséquent ?

pour les choses extérieures, faites que toutes celles qui m'appartiennent aient de l'amitié pour celles du dedans (ἔξωθεν δὲ ὅσα ἔχω, τοῖς ἐντός εἶναι μοί φίλια)! Puissé-je aussi me persuader de la richesse du Sage (Πλούσιον δὲ νομίζοιμι τὸν σοφόν)! Et puisse être ma fortune juste de la grandeur qu'il faut, pour que le seul capable de l'emporter et de l'emmener, ce soit l'homme tempérant (τὸ δὲ χρυσοῦ πλῆθος εἴη ὅσον μήτε φέρειν μήτε ἄγειν δύναιτο ἄλλος ἢ ὁ σώφρων)! » (trad. Léon Robin.)

- 2 « Allons! » (279c6). Le *Phèdre* se clôt sur ce dernier mot de Socrate qui réamorçe le mouvement en invitant à la remontée vers la Cité, comme si Socrate, ayant au départ suivi Phèdre dans la promenade à laquelle l'avaient poussée son élan matinal et le conseil d'un médecin, rappelle maintenant à son « ami » sa toute première question : ποῖ καὶ πόθεν; (« vers où et d'où ? », 227a 1). Le mouvement procède toujours dans un sens puisqu'il est topique; même lorsqu'il est circulaire il va toujours vers un but immanent, bien que le mouvement circulaire n'ait ni début ni fin. La parole, en revanche, en participant du mouvement qui l'anime, a pour sa part la possibilité de sortir du topique et d'indiquer par sa visée « le principe et la source » d'un autre mouvement, celui même dont précisément elle participe et dont elle aussi l'unique expression. Or, de cet autre mouvement le principe est par définition transcendant, tandis que la source, nourrissant de son animation le *logos*, constitue ce qui perpétuellement relie, pour le dire avec les mots récurrents de Socrate, « le dehors et le dedans ».

L'ÂME, LA PENSÉE ET LE RÔLE DE L'IMAGE

Ces questions massives surgissent en effet à la lecture du *Phèdre* sans qu'aucune réponse n'y soit clairement donnée. Peut-être faut-il comprendre qu'une réponse unique et univoque à de telles questions n'est pas envisageable, mais que des réponses multiples peuvent en revanche faire leur chemin dans l'esprit de chaque lecteur, dans la temporalité spécifique et avec les moyens propres à chacun. Peut-être faut-il se résoudre à ne pas chercher la confirmation d'une thèse universelle dans chaque Dialogue mais accepter que, du moins dans certains cas aussi emblématiques que le *Phèdre*, l'œuvre soit volontairement conçue comme ouverte, à la manière d'une mise en discussion, en situation et en perspective d'une thématique dont le fin mot ne porte pas sur l'objet même mais sur les moyens requis à sa recherche.

442

Après la formulation d'une première hypothèse de lecture qui consiste à voir dans la composition du *Phèdre* la trame générique d'une initiation mise en scène et sécularisée en quelque sorte afin de conduire le « myste » vers l'acquisition d'une science « nouvelle » sous le nom de la « philosophie », revenons en cette fin du parcours sur une autre hypothèse qui a conduit souterrainement notre analyse. Y a-t-il un rapport entre l'âme qui se meut et l'intellection ? S'il y en a un, ce rapport, qui n'est pas abordé tout au long du *Phèdre* mais surgit à un moment précis de la Palinode, pourrait alors éclairer une certaine position de Platon au sujet de la sorte d'âme dont il est ici question et du lien qu'elle entretient avec le corps. Si on considère que l'âme pense et qu'elle exerce des actions spécifiques à l'intellection (délibération, jugement, connaissance), celles-ci n'apparaissent que dans les manifestations immanentes des vivants qui occupent la scène du Dialogue et que Platon décrit avec plus de minutie qu'ailleurs. Certes, le problème du rapport entre l'âme et l'intellect chez Platon est particulièrement complexe puisqu'il n'est nulle part abordé de manière explicite et frontale ; il nécessite par conséquent un travail d'analyse transversale de l'œuvre, ou du moins de certains des Dialogues les plus concernés : le *Timée*, la *République*, le *Théétète*, le *Phédon*, le *Sophiste*, les *Lois* – pour ne citer qu'eux. La réduction au *Phèdre* ne peut qu'induire une perspective courte et fausser le débat que génère Platon à ce sujet, à

commencer avec la position critique d'Aristote dans son traité sur l'âme et dans certains livres de la *Métaphysique*, Lambda en particulier. Mais le *Phèdre* a toutefois son mot à dire à ce sujet. Revenons-y donc brièvement, en guise d'ouverture vers d'autres lectures possibles de ce Dialogue à tant d'égards si surprenant pour nous, lecteurs modernes, car si c'est bien le texte le plus scénique de Platon, cette forme lui est donnée en raison même de la nature du thème choisi et de la nécessité de répondre aux besoins que ce thème réclamait à ses contemporains pour qu'il soit reconnu comme tel – bien que nous ne sachions pas *comment* cette structure formelle, à la fois scénique et initiatique, était censée agir sur son « public ». Pourquoi parler de l'âme réclamait-il un tel dispositif ? Et si l'âme pour Platon ne se confond pas avec les passions, ni avec les fonctions qui assurent la vie à un corps biologique, si elle s'identifie, au contraire, à une *dunamis* et recèle le pouvoir de nourrir et de maîtriser par l'expression le désir le plus puissant, celui de l'amour, pour en faire la condition d'accès au Beau et à la (re) connaissance des Formes, quelle serait dans ce cas la différence propre qui distingue l'âme de l'intellect ? Au-delà de la fonction hégémonique du *noûs* qui doit conduire l'âme comme un cocher l'aurige, selon la vision brossée par la Palinodie, peut-on saisir dans ses ostensions à travers les différents *logoi* comment pense l'âme et comment elle se pense elle-même du même coup, puisque c'est à elle-même que Socrate donne sa voix sous l'inspiration des Muses ?

Dans les mises à l'épreuve successives des facultés sensibles, comme dans l'épreuve de celles qui impliquent mémoire, imagination et intellection par les moyens de la logique, l'âme déploie en chaque circonstance, presque visiblement pourrait-on dire, une pensée *de et par* l'image. Le *Phèdre* met constamment la parole en situation et l'âme en rapport avec des images, en leur soumettant la constitution complexe d'une image scénographique qui les intègre bien qu'elle soit *de facto* leur produit, ainsi que des images vraisemblables, concurrentielles avec les récits, qui sont comme des miroirs de la parole et de l'âme, des miroirs dans lesquels le lecteur peut saisir des représentations et apprendre à les regarder en même temps comme autant de reflets de ses propres capacités d'imagination et d'expression. Mais que doit-on toutefois comprendre par pensée de l'image et que doit-on en conclure au sujet des facultés propres de l'âme et de la vie même du corps

qu'elle anime ? Si nous étions, comme Aristote, persuadés que l'âme (du moins une partie du *noûs* appelé « intellect pratique ») ne pense pas sans images³, cette pensée de l'âme à travers différentes sortes d'images et à la manière d'une projection intime de représentations (*phantasmata*) serait l'indice que l'âme dont il est question dans les discours et dans la discussion au bord de l'Ilissos est bien l'âme individuelle, incorporée, et que son activité intellectuelle serait dépendante du corps puisqu'elle fonctionnerait grâce aux impressions (*pathemata*). Corroborée avec l'épreuve des facultés sensibles déployée à dessein dans l'appropriation topique et sensitive du « paysage » idyllique, cette pensée de l'âme par différents types d'images enchaînées rattacherait alors l'âme, inexorablement, au destin du corps. Or Socrate fait, au contraire, la démonstration de l'immortalité de l'âme tout en utilisant à profusion le pouvoir d'expression des images sensibles ou eidétiques, ainsi que le primat de la vision et de la puissance contemplative de l'âme, et présente ainsi, à travers ce double pouvoir démonstratif et épiphanique du discours, l'incorruptibilité de l'âme conséquente à sa nature divine, unique pour les humains comme pour les dieux.

Comment faut-il comprendre cette patente contradiction ? Que l'âme soit pourvue de facultés d'ordre corporel indépendamment de son incorporation ? Qu'elle dispose d'un corps propre ou du moins d'une corporéité immanente à sa nature unique, humaine ou divine ? Ou bien que les facultés dites corporelles ou sensibles des êtres animés ne sont en réalité qu'une extension topique et un reflet des activités de l'âme et des

3 C'est l'affirmation bien connue du *De anima* III, 7 (431a16-17), que le Stagirite reprend à plusieurs reprises dans ce troisième livre du traité (432a4-9 et 12-14), et même dans le premier livre (403a7-10), ainsi que dans le traité sur la mémoire (*De memoria*, 449b30-450a1), sans la rendre pour autant plus explicite en attribuant ce travail intellectif par les images aux facultés spécifiques de l'âme : la mémoire ou l'imagination. Voir à ce sujet, Jean-Louis Labarrière, « "Jamais l'âme ne pense sans phantasme" », dans Pierre-Marie Morel (dir.), *Aristote et la notion de nature. Enjeux épistémologiques et pratiques*, Bordeaux, Histoire des pensées, 1997, p. 149-179 et, plus récemment, Carlos Steel, « "The Soul Never Thinks without a Phantasm" : How Platonic Commentators Interpret a Controversial Aristotelian Thesis », dans Benedikt Strobel (dir.), *Die Kunst des philosophischen Exegese bei des spätantiken Platon- und Aristoteles- Kommentatoren*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 185-223.

facultés strictement psychiques ? Que l'âme ne voie pas comme un œil mais que l'œil voit, en revanche, parce qu'il est vivant et donc pourvu d'âme ? Pourtant, l'œil seul n'est pas vivant et ne voit pas s'il est coupé du reste. Si c'est l'âme qui « voit » à travers l'œil physique, comme elle « voit » en elle-même l'éclat de la Beauté ou l'évidence des représentations et des idées, alors le corps entier du vivant « voit » en quelque sorte, c'est-à-dire exerce la perception sensible que lui confère l'âme dont il est pourvu, alors qu'en lui-même le corps n'a ni facultés ni mouvement propre⁴. Le vivant entier s'identifie dans ce cas à l'âme et l'incorporation individuelle et temporelle de celle-ci ne serait qu'illusion ou défaut de perspective puisqu'elle attribuerait une réalité ontique à l'apparition phénoménale qui surgit de la confrontation des facultés psychiques avec des données topiques et séquentielles qui ne sont pas celles de l'âme, car celle-ci est instantanée et atopique en elle-même. Le mouvement même dont l'âme est « source et principe » ne serait lui non plus que l'illusion produite par la perspective depuis laquelle nous « parlons », puisque nous envisageons le mouvement par l'image des corps en mouvement, mus ou se mouvant par eux-mêmes, alors que l'âme ne se meut pas mais demeure toujours en elle-même comme puissance d'elle-même, parfaite et éternelle. Il n'y aurait dans ces conditions ni descente et ascension d'âmes, ni évolution circulaire et donc cyclicité, mais le *logos* se servirait de ces moyens de suggestion empruntés à la perception immédiate et à la science. Le « voyage » et l'incorporation d'une âme ne seraient par conséquent que des projections eidétiques, censées donner une réalité effective à l'âme individuelle malgré son statut non ontique, des projections ou des représentations qui s'appuient en même temps sur la dimension cosmique de l'âme, coextensive à la fois avec le monde dans sa réalité d'être et avec la nature dans sa puissance d'engendrement.

4 Plotin sera le grand héritier de cette conception de la perception sensitive (et notamment visuelle) qui détermine l'âme individuelle tout en la gardant détachée des fonctions du corps. Sur cet aspect voir Eyjolfur Kjalar Emilsson, *Plotinus on Sense-Perception. A Philosophical Study*, Cambridge, Cambridge UP, 1988 (sur le rôle déterminant de la vue pour l'âme, en part. p 28-29).

Admettons qu'au fond tout ne serait donc que spectacle et affaire de parole. La parole n'est pas pour autant mensongère et productrice de faux si elle est rendue à l'âme comme à sa source, si elle est donc prise comme l'expression idoine de celle-ci, et si elle se voit conférer à travers cette reconnaissance le rôle qui précisément lui incombe, celui de sortir le vivant de son oubli et de son entropie. Mais la parole doit dans ces conditions être vertueuse et capable de refléter entièrement et droitement (sans déformations ou inversions) la réflexivité structurelle de l'âme par laquelle celle-ci se manifeste comme *vie* de l'être. L'âme se montre alors en s'identifiant à l'animé mu continuellement par ce désir dont l'amour est l'image la plus fidèle. Pourquoi l'amour ? Parce que l'amour constitue l'acte propre de l'âme-*dunamis*, motrice par le désir et mue par les passions, que c'est par lui que l'âme anime le *logos* en en faisant son expression, et que l'amour détient par conséquent un double pouvoir : sur les manifestations « corporelles » de l'âme en même temps que sur le *logos* qui montre et signifie ces manifestations. L'amour est en effet le seul à pouvoir désenclaver l'être de son identification corporelle pour déplacer cette identification vers l'âme sans détruire pour autant l'être ; le seul aussi qui oblige le vivant à en parler et à prendre ainsi conscience de lui-même, le faisant sortir de son identité réductrice et illusoire (ou déformatrice) avec le sort du corps soumis au devenir ; le seul, en somme, capable d'enlever l'être de son état de possession mortifère de lui-même pour l'attirer et le situer dans l'âme et non l'inverse. Car l'âme n'est pas captive de l'être, comme enfermée dans un tombeau⁵, et ne dépend pas de lui mais au contraire, c'est elle qui anime l'être, déploie toutes ses facultés et l'aspire simultanément vers elle jusqu'à ce que l'être arrive à se confondre avec l'âme dans laquelle il se tient et qui ne l'enferme pas puisque la condition de vivant (ou d'être animé) est infinie et indéterminée. La contradiction à l'égard du sort réservé au corps résiste pourtant à toutes ces spéculations auquel se prête le discours imagé de Socrate et la place royale qu'il donne au *logos* amoureux. Il n'en reste pas moins que l'âme peut tout faire, et

5 Nous avons vu (*supra* chap. VI, note 23, p. 414-415) que cet « adage » est chaque fois attribué à une « certaine tradition » et que Platon n'y adhère pas, bien qu'il le cite plusieurs fois dans le *Phèdre*, le *Cratyle* ou le *Gorgias*.

même souffrir d'oubli dans ses attaches passionnelles à un corps, sauf se corrompre et périr, alors que le corps apparaît et disparaît comme Adonis, Perséphone, Orithye...

Le Prologue présente l'âme sous le mode performatif de ses facultés sensibles. En même temps il dépeint un lieu de transit, à la frontière où se décide le sort du corps. Le début du Dialogue est pour cette raison résolument topique et le jeu des acteurs permet de donner au caractère topique l'extension, la densité élémentaire, la temporalité et la mobilité – en somme, toutes les dimensions de la réalité immanente du vivant. À partir de ce cadre, somatique et matériel, la traversée qu'effectuent Phèdre et Socrate en parlant, dessine les deux registres concomitants de la manifestation de l'âme : la sensorialité et la parole qui va avec. Mais la parole ne traduit pas la perception ; au contraire, elle l'induit, ou du moins renforce les effets, corrige les données, dirige l'attention et complète l'ensemble en révélant et en dissimulant à tour de rôle ce qu'elle (nous) présente comme aspects et comme évidences du *topos* géographique et des acteurs. À ce travail d'ostension des traits topiques du « paysage » sensible, la parole ajoute sa propre production d'images, soit directes (par le récit), soit référentielles (citations ou allusions). Mais le tableau de l'âme sensitive déployée à travers le corps du vivant n'est pas complet, car le Prologue comporte aussi une vectorialité. Au départ, c'est le corps qui décide du mouvement de l'équipée ; le désir de la détente (incarné par Phèdre) et le conseil du médecin (rappelé en partant) mettent le corps au premier plan. Par l'évocation des pieds qui prennent possession du lieu et des sens visuel, auditif et olfactif qui s'approprient à leur tour les données sensibles de l'environnement, le corps demeure au centre de l'attention. Cependant, le corps ne peut conduire le mouvement entamé que sur une distance limitée à l'échelle de quelques pas. À la première épreuve, celle dite « d'Orithye », Socrate prend aussitôt la direction et change la recherche du plaisir corporel pour un but différent. La description d'une autre recherche, qui ne nomme pas son objet mais indique le lieu et la modalité – l'intérieur comme *topos* du « soi » et la *skholè* –, signale que la direction n'appartient plus au corps mais qu'elle revient dorénavant à la parole et que la parole sert d'exercice pour ramener au-devant de la scène ce qu'il faut connaître mais qui n'a pas pour vocation de se montrer de

soi-même en toute occasion. Avec l'évocation d'Orithye et de la riposte de Socrate au sujet de la vérité des mythes, c'est l'âme qui prend donc la relève du corps, renverse l'ordre en substituant le psychique à l'ontique et dévoile dorénavant sa puissance et ses facultés à cheval sur l'ensemble du vivant, sans partage entre les complémentaires qui la composent : dehors et dedans, action et passion, sensible et intelligible. En tant que mouvement, l'âme ne peut pourtant pas diriger elle-même les actes qu'elle anime et les discours qui s'y déroulent. Un temps, elle se laisse guider par le *logos*, en emboîtant le pas des discours sur l'amour ; puis, c'est le tour du *noûs* de la conduire dès qu'elle quitte le régime temporel de l'être.

448

Là, le mode performatif change lui-même de registre. Il s'agit maintenant de laisser se manifester quelque chose qui non seulement ne peut pas se montrer d'emblée et qui n'a pas de corps propre ni *a fortiori* de topos, mais qui n'a en outre aucune détermination immanente, ni le moindre trait qui pourrait laisser se dessiner une ombre ou donner un reflet. Le mode performatif ne peut que se déployer dans le registre des images de toutes pièces inventées. Mais cette invention ne relève pas d'un artisan iconographe ou d'un habile maître du langage. C'est l'âme qui fait surgir ces images et qui devient le support sensible de la performance par laquelle nous sommes censés saisir non plus l'âme dans sa totalité mais cette partie d'elle qui la surplombe et qui agit au moyen des représentations qu'elle-même lui fournit. Il s'agit, bien sûr, de l'intellect. L'âme joue maintenant pour le *noûs* le jeu que les facultés sensibles, présentées comme « corporelles », puisqu'attachées à des parties du corps, avaient joué pour elle, sauf que l'âme accomplit ce rôle à l'aide d'images vraisemblables et de représentations de substitut. La Palinodie est la forme littéraire donnée par Socrate à cet exercice second de la monstration de l'âme et de l'intellect. Mais comment faire de l'âme le support de cette forme, le support d'un discours censé montrer la fonction spécifique de l'intellect à l'égard de l'âme ? Par une contre-ode, un discours inspiré aux accents hymniques, une ode nouvelle, bien que se réclamant d'un modèle ancien, qui prend à contre-pied la première performance, celle de l'âme elle-même, ayant fait corps commun avec le vivant dont elle est le principe et qui est à son tour le support du déploiement corporel, c'est-à-dire séquentiel, topique et imaginal, de l'âme. Cette ode seconde renverse la vérité apparente de la

première : « il n'y a pas de vérité dans ce *dire* », dit Socrate en citant deux fois Stésichore. En quittant le champ dominé par les mots recherchés et multiples, « extraordinaires » faiseurs de vérité comme les mots de Lysias vantés par Phèdre, et en donnant congé aussi à toute parole qui peut induire la fascination des facultés sensibles, l'hymne palinodique consacré à l'âme recourt à un autre pouvoir du langage, décentré, non immanent, métalinguistique (comme nous l'avons appelé plus haut⁶), afin de sortir l'âme de sous l'emprise d'un *logos* strictement discursif et y substituer la vérité instantanée de la pensée, celle dont la pensée est pourvue, à laquelle l'âme a accès par contemplation puisque la pensée est en même temps en elle, et qui induit dans l'âme individuelle l'anamnèse, la capacité de reconnaître les Formes et se souvenir de sa nature entière. Certes, on peut voir dans cette réciprocité inversée du Prologue et de la Palinodie une nouvelle mise en scène de l'articulation des deux *topoi*, *aisthêton* et *noêton*, de la *République*, mais, nous l'avons déjà dit, le *Phèdre* a de toute évidence un autre but.

L'âme individuelle (ici : « Socrate ») traverse dans sa singularité ces deux exercices. C'est d'ailleurs elle-même, l'âme individuelle, qui les produit et se soumet à leur épreuve, chaque fois à l'aide d'une image qu'elle donne d'elle et qui s'avère être à la fois son reflet et son instrument d'actualisation et de médiation le plus approprié et le plus fidèle. En réalité, plusieurs sortes d'images entrent en jeu et coopèrent avec les différents *logoi*. Nous n'allons pas les énumérer et les définir une fois de plus ; tout au long de nos lectures successives, nous les avons largement évoquées, en montrant aussi leur construction plastique, scénographique et verbale. Il faudrait en revanche retenir de la leçon particulière du *Phèdre* que si le *logos* est l'expression de l'âme, l'image constitue le mode opératoire par lequel l'âme pense et connaît ce qu'elle possède ; et qu'en outre l'un ne va pas sans l'autre lorsqu'il s'agit de parler *en philosophe* de l'âme. Pour cette raison on peut considérer que l'âme individuelle, dont Platon brosse le destin en commençant avec l'évocation d'Orithye, correspond à l'intellect pratique, selon la théorie d'Aristote, et que le rôle des images prend sa justification dans la faculté de l'imagination. Mais le Stagirite, comme à son habitude,

6 *Supra* chap. I, principalement p.69-75.

emprunte beaucoup à Platon mais se doit de trahir son esprit. Car chez Platon, du moins dans le *Phèdre*, l'âme qui pense en faisant émerger des images que dépeint le *logos*, n'est pas seulement la partie inférieure de l'intellect, celle qui doit garder le contact avec les facultés ayant prise avec le corps. L'image est *de facto* présente à tous les niveaux de l'intellection, y compris dans l'appréhension des objets mathématiques, comme dans le *Timée*, et dans la saisie contemplative des Formes et la connaissance qui s'ensuit, comme dans le *Phèdre*. La difficulté ne relève donc pas de la prégnance des images qui pourraient détourner l'âme et lui faire oublier sa nature, ses vertus et l'inhérence de son parcours, puisque les images apparaissent ici comme des alliées fidèles à l'âme. L'accès par la vision au Beau et la reconnaissance des choses grâce à la vision du Beau dont l'âme est pourvue en étant en même temps amoureuse de cette vision, englobe l'ensemble des facultés de l'âme et associe l'intellection à ce processus. Comme dans le cas du fonctionnement du *noûs*, cet accès est en outre défini de manière réflexive dans la Palinodie, comme une autoréflexion dont l'âme est à la fois le sujet et l'objet.

Cependant, si la difficulté ne tient pas à ce fonctionnement quasi sensible de l'âme, et si l'âme n'est pas engourdie par le spectacle qu'elle donne et qu'elle reçoit mais demeure, au contraire, éveillée et aux aguets de tout ce que ce spectacle lui révèle de la Beauté dont elle a en elle-même les reflets, le texte reste en revanche muet sur l'attache de l'âme individuelle au corps et sur le sort réservé à ce dernier. Tout au plus, Socrate laisse entendre que si l'âme se pense elle-même, elle se pense nécessairement comme un corps éternellement mobile et auquel elle est toujours associée, comme dans le cas des dieux. L'*ousia* de l'âme, identifiée au mouvement, serait le fruit de cette pensée autoréflexive par laquelle l'âme révèle elle-même son *logos* et se définit (245e3-5). Mais peut-on à partir de là identifier cette espèce particulière de corps interne à l'âme à un « véhicule », sous l'image de l'aurige ailé, qui serait nécessaire à l'*ousia* éminemment motrice de l'âme ? Je ne crois pas, si l'on s'en tient à la lettre de la Palinodie, car l'âme n'est toutefois pas réductible à son *ousia* ni contrainte à posséder pour cela un corps, comme elle n'est pas circonscrite au domaine de l'être ni soumise aux lois de la *phusis*. Précosmique et encosmique en même temps, étant appelée à la fois « source » et « principe », l'âme doit se tenir par conséquent

à la fois dans le monde et hors du monde, simultanément « dedans » et « dehors », « immanente » et « étrangère » comme principe transcendant. En elle-même l'âme est unique, qu'elle soit individuelle ou universelle, et le mouvement, ou plus exactement la translation entre les deux lieux, situations ou hypostases n'est pas la sienne, puisque l'âme n'est pas topique ni déterminée par la condition existentielle. Le corps-véhicule censé effectuer le trajet de l'élévation ne peut constituer par conséquent ni un hypothétique corps de l'âme ni le corps précis d'un vivant singulier ; il est le produit d'une représentation qui provient, certes, des capacités réflexives de l'âme et qui montre une image adéquate de celle-ci, mais qui ne prétend nullement figurer comme telle l'âme individuelle et son fonctionnement spécifique en lien avec un corps particulier.

La difficulté de saisir le lien qu'entretient l'âme avec le corps cache en réalité deux contradictions. D'une part, la nature réflexive de l'âme et l'implication des images à tous les niveaux de l'intellection excluent la possibilité d'une intellection radicalement séparée et éloignent donc la possibilité qu'il y ait chez Platon une vraie métaphysique de l'âme, accordant à celle-ci l'autonomie et la direction ou l'hégémonie dont est pourvu le *noûs*. De l'autre, l'âme individuelle, dont Socrate brosse le « portrait » en parlant en nom propre, n'apparaît pas clairement comme une âme qui identifie les traits de sa singularité en les accordant au concert donné par la nature unique de l'âme, mais semble plutôt encline à partager ses traits avec ceux qui proviennent de son lien avec un corps particulier, malgré le caractère périssable de ce dernier. Or c'est ce lien qui semble déterminant pour le caractère individuel d'une âme et qui semble infléchir aussi son destin, en décidant si elle reste soumise temporairement aux plaisirs, comme Ulysse chez Calypso, si elle succombe aux charmes et rejoint un chœur de cigales, ou si elle s'élève grâce à la réminiscence et à ses vertus cognitives, en convertissant ces liens en ailes qui la portent vers la demeure céleste. Autrement dit, l'âme a beau être définie comme immortelle, et divine à ce titre, elle demeure toutefois bridée par ses liens avec le corps tant qu'elle se singularise dans chaque vivant, même si on ne considère pas, comme le Stagirite, que l'âme ne constitue que la perfection, l'accomplissement, la forme qui structure la matière et assure l'entéléchie du corps qu'elle anime. Socrate raconte des mythes, rappelle

les Anciens et laisse une place au merveilleux, mais n'arrive pas à sortir de l'impassé que lui tendent ces contradictions. À moins que l'on accepte de voir dans son discours la dimension démiurgique qui s'associe à celle des pouvoirs réflexifs de l'âme. Chaque âme serait en elle-même un démiurge, à condition, pour elle, d'avoir la science qui incombe à ce service. La philosophie répondrait précisément à cet impératif. Mais on subordonne encore l'âme à une perfection qui ne relève pas structurellement d'elle bien qu'elle en provienne : la perfection du discours comme expression de l'âme et agent révélateur de sa puissance de production et d'engendrement. Le *logos* serait-il dans ce cas le coopérateur de l'âme dans son acte dynamique et démiurgique permanent ? Et est-ce aussi à cette même coopération que participerait alors l'image omniprésente dans la demeure ?

452

Le caractère initiatique que revêt la structure du Dialogue, telle que nous l'avons proposée, signale une succession d'étapes qui ne sont pas anodines ni détachées de la recherche d'un tel effet. Épreuves, purification, accomplissement – se succèdent et s'appliquent à l'âme individuelle sous la figure des deux acteurs de la scène. Les épreuves des facultés sensibles et du *logos*, présentées au long du Prologue, mettent en place l'extension topique et temporelle de l'âme dans sa vie au monde. La purification, réalisée ensuite par la Palinodie comme une élévation au cours de la vision qu'elle déploie, vient effacer et résorber dans l'âme l'extension topique et temporelle du Prologue, extension étrangère à la nature essentielle de l'âme. Exempte des conditions topiques, mais en en gardant la mémoire et la sensibilité, l'âme devient alors maîtresse de ses capacités démiurgiques et s'accomplit en ayant acquis la science d'elle-même, la philosophie, et ses moyens d'expression, la dialectique et la bonne rhétorique. Elle peut ainsi animer de son mouvement perpétuel un amour pour lequel elle engendre aussi un corps qu'elle voudrait incorruptible comme elle. Le lexique somatique employé par Socrate, parlant du désir, du regard, du frisson, de la nourriture céleste des âmes, situe dans le registre métaphorique la réalité ontique que Platon assigne au *logos* philosophique. C'est la réalité propre d'un discours qui ne connaît de perfectionnement et d'accomplissement que par ce qui le dépasse et dont il arrive toutefois à constituer l'expression par la tension du désir qui l'anime et qui l'apparente au désir amoureux. Or cette réalité du discours philosophique est partagée avec celle de l'âme

et elle n'est évidemment pas véritablement ontique mais, par essence, noétique, verbale et imaginaire. Pourquoi cette réalité ne serait-elle pas ontique ? Parce que Platon en fait la réalité spécifique d'un acte, celui du désir (sous les aspects de l'éros et de la *philia*), et que cet acte correspond à la visée du mouvement d'attraction universelle qu'induit l'âme et qui conduit toujours vers l'union – l'union de l'âme avec ce qui *apparaît* à l'extérieur, bien que l'âme comprenne tout en elle puisque rien ne peut être sans avoir d'âme. Mais il n'en reste pas moins que la seule condition de possibilité pour l'âme de rejoindre l'Un, au-delà de l'unité universelle sous le signe de l'absorption de l'être en elle, impose de ne pas réduire l'âme à son *ousia* cinétique, de ne pas l'identifier à la « raison mécanique » du monde vivant, et de ne pas la confondre non plus avec l'immortalité immanente des dieux, qu'elle soit en hypostase individuelle ou cosmique. La connivence avec le *logos* animé comme un corps – un corps de paroles visibles, partageant avec l'âme sa nature foncièrement réflexive – sert dans le *Phèdre* à éviter cette réduction, ou du moins à suggérer le piège d'une telle réduction théorique. Est-ce cependant un pis-aller ? Une ruse, sophistique dans sa manière, pour éviter les contradictions en chargeant la parole de faire un jeu de substitut corporel, comme sur la scène ? Un artifice qui détourne l'attention pour éviter à Platon de dévoiler les limites d'une science, assortie d'un art de l'expression, à laquelle Socrate donne le nom de « philosophie » ?

*

Ne restons pas sur des interrogations rhétoriques au moment de donner congé au lecteur patient. Revenons une dernière fois au risque que nous avons pris, celui de considérer que l'enjeu de ce Dialogue est de nous faire toucher du doigt l'âme dans son hypostase unique et singulière, ici même sous le nom de Socrate, et, au fond, l'âme en nous-mêmes. Ce risque provient de la situation à laquelle un tel texte soumet son lecteur, à savoir l'inquiétude quant à son accès à un chef-d'œuvre recouvert de l'immense héritage auquel il a donné lieu. Sommes-nous encore en état de lire le *Phèdre* de Platon sans en infléchir la perspective par un ralliement subreptice à la vision monadique de Plotin, à l'herméneutique dualiste de Porphyre, aux positions mystagogiques d'Hermias ou aux interprétations

théologiques de Proclus – pour ne citer que ces lectures dont nous avons vu ponctuellement les distances prises à l'égard du texte platonicien ? Et sans avoir non plus sous nos yeux l'image tenace d'un paysage bucolique dans lequel les peintres académistes ont situé le « monde idéal », en associant à jamais la vie heureuse à une topographie comprenant des arbres et quelques ruines antiques près desquelles méditent et discutent des hommes vêtus du chiton ?

454

Le Dialogue sur le bord de l'Ilissos, consacré au choix et à la définition des moyens idoines à la saisie de l'âme, n'est pas exempt de difficultés et de contradictions. Peut-être son but est-il d'ailleurs de nous les soumettre, en nous frappant par l'effet de surprise savamment produit par l'articulation d'une beauté étrange, qui se dérobe à toute définition, et d'un élan qui nous y conduit et nous laisse la désirer, en nous abandonnant sur le seuil d'une vision. L'âme nous apparaît comme une entité fluctuante, à la fois fluide et réfléchissante, en permanente mobilité non en elle-même mais dans ses moyens d'ostension qui lui appartiennent et qui nous sont en même temps *adressés*, nous permettant de la saisir dans son interférence apparente avec la phénoménalité de l'être et avec l'engendrement physique. Cette mobilité est coextensive avec le mouvement universel, ordonné et désordonné. Mais cette mobilité n'est pas celle de l'âme en elle-même ; cette mobilité tient en elle, lui est circonscrite, comme immanente à son essence, et c'est par elle que nous pouvons aussi y accéder, selon notre condition de vivants. En même temps, l'âme, de même que le monde que l'âme contient en lui donnant d'être coextensif et co-présent avec elle, bien qu'elle soit raison et source du monde, ne se suffit pas à elle-même puisqu'elle ne se détermine pas à partir d'elle, de son essence identifiée au mouvement, ou de la puissance d'engendrement qu'elle confère à la nature. L'âme ne se détermine et ne s'accomplit éternellement qu'à partir de ce qui la dépasse. Platon n'introduit pas ainsi une « hiérarchie » de principes ni une rupture « ontologique », comme ses successeurs antiques ou modernes. Il propose un décalage entre deux espèces de perfections, l'une toujours en acte, l'autre toujours dans la puissance d'agir, en situant de cette manière la métaphore artisanale sous-jacente à ce double modèle, foncièrement asymétrique, dans l'ouverture d'un accomplissement à venir et d'un cheminement nécessaire – quitte à donner à cet « à-venir » le sens

d'un retour et prêter ainsi le flanc à une compréhension de ce processus sous le mode d'une clôture de cycle appelant à un nouveau commencement. Si dans le monde l'âme assure un mouvement qui s'identifie à la vie et qui est circulaire (ou cyclique), en elle-même l'âme ne se meut pas ni ne peut s'accomplir elle-même par le mouvement qu'elle donne au vivant. L'âme comporte toutefois une mobilité. Formellement parlant, celle-ci serait linéaire et non circulaire comme celle de la sphère cosmique, mais sans induire pour autant un déplacement puisque l'âme, étant partout, ne peut qu'être immobile à l'égard de tout et d'elle-même. Linéaire donc, et vectorielle par conséquent, sans être topique pour autant, cette mobilité de l'âme se traduit comme désir, ou comme attraction. L'accomplissement de l'âme est bien conséquent au mouvement, mais vise ce qui dépasse la mobilité immanente puisque le désir emmène l'âme à chercher sa détermination comme unité non pour s'identifier à cette unité avec soi, mais afin de s'approcher ainsi de l'Un.

Bien qu'elle ait en elle le principe de l'unité et le désir de rejoindre l'Un, l'âme n'a pourtant pas une détermination propre qui puisse donner à la puissance de son unité de soi les qualités essentielles d'homogénéité ou de simplicité radicale et d'unicité absolue dont seul l'Un dispose et à l'égard desquelles l'âme ne peut qu'être le suppôt d'un reflet ou la condition de possibilité d'un dédoublement fidèle mais second, et infini ou non fini pour cette raison. En elle-même l'âme n'a donc comme moyen d'autodétermination que le *logos* que lui fournit sa fonction motrice universelle, *logos* qui est aussi son médiateur, son expression, son organe de communication, son moyen d'autorévélation. Or le désir – par lequel on traduit tant bien que mal la force d'attraction vers un accomplissement transcendant et le mouvement qui l'accompagne – conduit l'âme à la fois vers elle-même et vers ce dont elle nourrit en elle un amour sans fin puisqu'elle y voit son unique « dieu », son principe inatteignable d'accomplissement. Cet amour resterait cependant sans objet si l'âme n'avait pas aussi la capacité de l'exprimer et de le montrer par la grâce des vertus (ou qualités essentielles) qu'elle possède et dont elle fait montre elle-même. L'âme individuelle comporte toutes ces données de l'âme en soi : sa mobilité désirante, son unité de principe avec soi et l'inachèvement qui nourrit son élan tendu vers le mieux. Et comme l'âme

en soi, elle coopère de manière démiurgique avec le *logos* qui lui permet de se montrer à elle-même, s'autorévéler à travers son amour, se distinguer par ses vertus dans l'épreuve de ses liens fortuits, arbitraires ou passionnels avec ce qu'elle n'est pas, et se définir ainsi, chemin faisant. Cependant, l'art par lequel l'âme individuelle arrive à maîtriser le *logos* pour qu'il soit son instrument en même temps que son expression, nécessite, comme tout art, un apprentissage. Cet art recèle en outre un secret autour duquel tourne, toute une matinée, la discussion entre deux intellectuels sortis jadis d'Athènes.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE¹

ÉDITIONS ET TRADUCTIONS D'ŒUVRES ANCIENNES

ALCINOOS, *Enseignement des doctrines de Platon*, texte établi et commenté par John Whittaker et trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

APULÉE, *Opuscles philosophiques et Fragments*, éd. et trad. par Jean Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

ARISTOTE, *Organon IV*, trad. par Jules Tricot, Paris, Vrin, 2000 [1995].

DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, trad. sous la dir. de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris, La Pochothèque, 1999.

Du sublime, éd. et trad. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 1939.

EURIPIDE, *Hélène*, éd. et trad. Henri Grégoire & Louis Méridier, dans *Tragédies*, t. V, Paris, Les Belles Lettres, 1950.

GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *Lettres*, t. I, texte établi et trad. Paul Gallay, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

GRÉGOIRE DE NYSSE, *La Création de l'homme*, trad. Jean Laplace, Paris, Cerf, 2002 [1944].

HERMIAS, *In Platonis Phaedrum Scholia*, éd. Carlo M. Lucarini & Claudio Moreschini, Berlin, De Gruyter, Bibliotheca Teubneriana, 2012.

HÉSIODE, *Théogonie*, éd. et trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « classiques en poche », 2008.

HOMÈRE, *Iliade*, éd. et trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1945-1949.

—, *Odyssée*, éd. et trad. Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres Poche, 2001.

1 Les éditions des textes anciens et les études citées dans cette bibliographie sont celles qui figurent dans les notes de l'ouvrage, à quelques rares exceptions près concernant soit des parutions récentes, ultérieures à la rédaction, soit des études qui abordent les mêmes thèmes mais d'une manière différente, de sorte que la référence dans les notes ne m'a pas semblé s'imposer.

- JAMBLIQUE, *Vie de Pythagore*, éd. et trad. Luc Brisson et Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2011.
- JULIEN L'EMPEREUR, *Misopogon*, éd. et trad. Christian Lacombrade, Paris, Les Belles Lettres, coll. « classiques en poche », 2003.
- Les Sophistes*, trad. sous la dir. de Jean-François Pradeau, Paris, GF Flammarion, 2009 ; en part. « Discours doubles », trad. et présentation Louis-André Dorion, vol. 2.
- LUCRÈCE, *De rerum natura*, trad., intro et notes José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997 [1993].
- Medioplatonici. Opere, frammenti, testimonianze*, éd. et trad. par Emmanuele Vimercati, Milan, Bompiani, 2015.
- MÉTHODE D'OLYMPE, *Le Banquet*, intro et éd. par Herbert Musurillo, trad. Victor-Henry Debidour, Paris, Cerf, coll. « Sources Chrétiennes », 1963.
- PHILON D'ALEXANDRIE, *De eternitate mundi*, intro. et notes Roger Arnaldez, trad. Jean Pouilloux, Paris, Cerf, 1969.
- PIC DE LA MIRANDOLE, *Oratio De hominis dignitate*, trad. Yves Hersant, Paris, éd. de l'Éclat, 1993.
- PLATON, *Alcibiade*, éd. et trad. Maurice Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1946 ; nouvelle édition, avec trad. revue par Marie-Laurence Desclos, Paris, Les Belles Lettres, coll. « classiques en poche », 1996.
- , *Cratyle*, éd. et trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1931.
- , *Euthyphron*, éd. et trad. Maurice Croiset, Les Belles Lettres, 1946.
- PLATONE, *Fedro*, éd. et trad. par Roberto Velardi, Milan, BUR, 2008 [2006].
- , *Fedro*, éd. et trad. Mauro Bonazzi, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi Classici, 2011.
- PLATON, *Gorgias*, éd. et trad. Alfred Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1949.
- , *Hippias Majeur*, éd. et trad. Alfred Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1949.
- , *Le Banquet*, éd. et trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
- , *Le Politique*, éd. et trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- , *Le Sophiste*, éd. et trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- , *Lois*, t. I-VI, éd. et trad. Édouard des Places, Paris, Les Belles Lettres, 1951 ; t. VII-XII, éd. et trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- , *Ménon*, éd. et trad. Alfred Croiset, Paris, Les Belles Lettres, 1949.
- , *Phédon*, éd. et trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1949.

- , *Philèbe*, éd. et trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- , *Phèdre*, éd. et trad. Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, 1933.
- , *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997 [1989].
- , *Phèdre*, éd. et trad. Claudio Moreschini & Paul Vicaire, Paris, Les Belles Lettres, coll. « classiques en poche », 1998.
- , *Phèdre*, trad. par Létitia Mouze, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- , *Théétète*, éd. et trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- , *Timée*, éd. et trad. Albert Rivaud, Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- PLOTIN, *Ennéade I*, éd. et trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, coll. « classiques en poche », 1997.
- PLUTARQUE, *Cœuvres morales*, t. I, éd. et trad. André Philippon, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- , *Cœuvres morales*, t. VIII, éd. et trad. Jean Hani, Les Belles Lettres, Paris, 2003.
- , *Erotikos*, éd. et trad. Robert Flacelière, revue par Françoise Frazier, Paris, Les Belles Lettres, 2008.
- PORPHYRE, *L'Antre des Nymphes dans l'Odyssée*, éd. et trad. sous la dir. de Tiziano Dorandi, Paris, Vrin, 2019.
- PROCLUS, *Théologie platonicienne*, t. I, éd. et trad. Henri-Dominique Saffrey & Leendert Gerrit Westerink, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- PSEUDO-ARISTOTE, *Rhétorique à Alexandre*, édition et traduction par Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- PSEUDO-OLYMPIODORE, *Prolégomènes à la philosophie de Platon*, texte établi par Leendert Gerrit Westerink, trad. Jean Trouillard, avec la contribution d'Alain-Philippe Segonds, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- SALOUSTIOS, *Des Dieux et du monde*, éd. et trad. Gabriel Rochefort, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*, éd. et trad. Jacqueline de Romilly, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

ÉTUDES SUR LE PHÈDRE

- BALTZLY, Dirk, « Journeys in Plato's Phaedrus: Hermias' Reading of the Walk to the Ilissus », dans John F. Finamore, Christina-Panagiota Manolea & Sarah Klitenic Wear, *Studies in Hermias' Commentary on Plato's Phaedrus*, Leiden/Boston, Brill, p. 7-24.

- BRISSON, Luc, « L'unité du *Phèdre* de Platon. Rhetorique et philosophie dans le *Phèdre* », dans Livio Rossetti (dir.), *Understanding the Phaedrus, Proceedings of the II Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1992, p. 61-76.
- CAPRA, Andrea, *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, Center for Hellenic Studies, Harvard UP, 2014.
- CASERTANO, Giovanni (dir.), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, Loffredo, 2011.
- DAUMAS, François, « Sous le signe du gattilier en fleurs », *Revue des études grecques*, t. 74, 1961, p. 61-68.
- DERRIDA, Jacques, « La pharmacie de Platon », dans Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997, p. 255-403.
- DE VITA, Maria Carmen, « L'organismo vivo del λόγος (Plat. *Phaedr.* 264c): storia de un'analogia », *Hermes, Zeitschrift für Klassische Philologie*, t. 137, n° 3/2009, p. 263-284.
- EDMONDS III, Radcliffe G., « Putting Him on a Pedestal: (Re)collection and the Use of Images in Plato's *Phaedrus* », dans Pierre Destrée & Radcliffe G. Edmonds III (dir.), *Plato and the Power of Images*, Leiden/Boston, Brill, 2017, p. 66-87.
- FERRARI, Giovanni R. F., *Listening to the Cicadas. A Study of Plato's Phaedrus*, Cambridge UP, 1987.
- FINAMORE, John F., MANOLEA, Christina-Panagiota, KLITENIC WEAR, Sarah (dir.), *Studies in Hermias' Commentary on Plato's Phaedrus*, Leiden/Boston, Brill, 2019.
- GERTZ, Sebastian, « Hermias on the Argument for Immortality in Plato's *Phaedrus* », dans John F. Finamore, Christina-Panagiota Manolea & Sarah Klitenic Wear (dir.), *Studies in Hermias' Commentary on Plato's Phaedrus*, Leiden/Boston, Brill, 2019, p. 84-99.
- GRISWOLD, Charles L. jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, Yale UP, 1986.
- GOULET, Richard, « Hermeias d'Alexandrie » [Scholies sur le *Phèdre*], *Dictionnaire des philosophes antiques*, t. III, Paris, éd. du CNRS, 2000, p. 639-641.
- HOFFMANN, Philippe et RASHED, Marwan, « Platon, *Phèdre*, 249b8-c1 : les enjeux d'une faute d'oncials », *Revue d'études grecques*, t. 121, n.1, 2008, p. 43-64.
- LECLERC, Christine, « Socrate aux pieds nus. Notes sur le préambule du *Phèdre* de Platon », *Revue de l'histoire des religions*, t. 200, n. 4, 1983, p. 355-384.

- LEFKA, Aikaterini, « La floraison du logos platonicien au sein de la *phusis* : le *Phèdre* et les *Lois* », dans Édouard Delruelle & Vinciane Pirenne-Delforge, Kêpoi. *De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, Presses universitaires de Liège, 2001, p. 127-144.
- LONGO, Angela, « La réécriture analytico-syllogistique d'un argument platonicien en faveur de l'immortalité de l'âme (Plat. *Phaedr.* 245c-246a) : Alcinoos, Alexandre d'Aphrodise, Hermias d'Alexandrie », *Philosophie antique*, t. IX, 2009, p. 145-164.
- , « Division, définition et démonstration dans la dialectique et la rhétorique selon Hermias d'Alexandrie », dans Jean-Baptiste Gourinat & Juliette Lemaire (dir.), *Logique et dialectique dans l'Antiquité*, Paris, Vrin, 2016, p. 383-396.
- , « What Is the Principle of Mouvement, the Self-moved (Plato) or the Unmoved (Aristotle)? The Exegetic Strategies of Hermias of Alexandria and Simplicius in the Late Antiquity », dans John F. Finamore, Christina-Panagiota Manolea & Sarah Klitenic Wear (dir.), *Studies in Hermias' Commentary on Plato's Phaedrus*, Leiden/Boston, Brill, 2019, p. 115-141.
- MOTTE, André, « Le pré sacré de Pan et des Nymphes dans le *Phèdre* de Platon », *L'Antiquité Classique*, n° 32, 1963, p. 460-476, en ligne, https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1963_num_32_2_1379.
- MOUZE, Létitia, « Que Platon a volé le mythe aux poètes pour le donner aux philosophes », dans Emmanuelle Jouët-Pastré et Rossella Saetta-Cottone (dir.), *Usages philosophiques de la poésie. Huit études sur les dialogues platoniciens*, Paris, éditions de Boccard, 2018, p. 181-214.
- NEOLA, Benedetto, « La testimonianza di Ermia Alessandrino per una nuova interpretazione di *Fedro* 246a6-7 », *Koinônia*, t. 43, 2019, p. 181-203.
- OLIVEIRA, Samuel, « Τυφῶν and ἄτυφος μοῖρα : Socrates' Anthropological Either/Or in the *Phaedrus* (229e-230a) », dans Mário Jorge de Carvalho, António de Castro Caeiro, Hélder Telo (dir.), *In the Mirror of the Phaedrus*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2013, p. 23-61.
- PALUMBO, Lidia, « και ἀσχολίας ὑπέρτερον (Pl. *Phdr.* 227b10). Sulla citazione di Pindaro nel prologo del *Fedro* di Platone », *Estetica. Studi e ricerche*, vol. IX, n° 1, 2019, p. 199-214.
- PHILIP, A., « Récurrences thématiques et topologie dans le "Phèdre" de Platon », *Revue de Métaphysique et de Morale*, vol. 86, n° 4, 1981, p. 452-476, en ligne, <https://www.jstor.org/stable/40902341?seq=1>.
- PONCE, Emma, « Empédocle dans la palinodie du *Phèdre* », *Les Études Philosophiques*, 2019-4, p. 623-661.

- REALE, Giovanni, « Le *Phèdre* : manifeste programmatique de Platon “écrivain” et “philosophe” », *Études philosophiques*, 1998, n° 1, p. 131-148.
- ROSSETTI, Livio (dir.), *Understanding the Phaedrus, Proceedings of the II Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1992.
- THEIN, Karel, « A Much Disputed “Whole” at *Phaedrus* 270 », *Croatian Journal of Philosophy*, vol. 12, n° 34, 2012, p. 139-151.
- TRABATTONI, Franco, *Platone. Fedro*, Milan, Bruno Mondadori, 1995.
- VASILIU, Anca, « Comment parler du beau ? L’âme et ses discours dans le *Phèdre* », *Chôra*, vol. 9-10, 2011-2012, p. 33-65.
- , « Mythologie de la source. Le silence du visible et son interprétation par Socrate (en relisant le prologue du *Phèdre*) », *Tropos. Rivista di Ermeneutica e critica filosofica*, n.1, 2014, p. 51-82.
- , « L’émot et l’évidence. Des échos du *Phèdre* dans le traité *Du sublime* », *Les Études Philosophiques*, 2020-4, n° 204, p. 75-101.
- WERNER, Daniel S., *Myth and Philosophy in Plato’s Phaedrus*, Cambridge UP, 2012.
- WYLLER, Egil, « Plato’s concept of Rhetoric in the *Phaedrus* and its Tradition in Antiquity », *Symbolae Osloenses LXVI*, 1991, p. 51-69.

ÉTUDES SUR LA PHILOSOPHIE ANCIENNE

- ANNAS, Julia, « Self-Knowledge in early Plato », dans D.J. O’Meara (dir.), *Platonic Investigations. Studies in Philosophy and History of philosophy*, n. 14, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1986, p. 111-138.
- BETTINI, Maurizio, « Construire l’invisible. Un dossier sur le double dans la culture classique », *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, N.S. 2, Paris-Athènes, Editions EHESS, 2004, p. 217-230.
- , *Il ritratto dell’amante*, Turin, Einaudi, 1992 ; trad. fr. *Le Portrait de l’amant(e)*, trad. Geneviève Bouffartigue, Paris, Belin, 2011.
- BLÖSSNER, Norbert, « The City-Soul Analogy », dans G.R.F. Ferrari (dir.), *The Cambridge Companion to Plato’s Republic*, Cambridge UP, 2007, p. 345-385.
- BRAGUE, Rémi, « The body of the speech. A new hypothesis on the compositional structure of Timaeus’ monologue », dans Dominic J. O’Meara (dir.), *Platonic Investigations. Studies in Philosophy and History of philosophy*, n° 13, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1985, p. 53-83.

- BRISSON, Luc, « Le discours comme univers et l'univers comme discours. Platon et ses interprètes néoplatoniciens », dans *Le Texte et ses représentations*, « Études de littérature ancienne », t. III, Paris, Presses de l'ENS, 1987, p. 121-128.
- , « La *Lettre VII* de Platon, une autobiographie ? », dans Marie-Françoise Baslez, Philippe Hoffmann & Laurent Pernot (dir.), *Invention de l'autobiographie, d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris, Presses de l'ENS, 1993, p. 37-46.
- BRUNSCHWIG, Jacques, « Διήγησις et μίμησις dans l'œuvre de Platon », *Revue des études grecques*, vol. 87, 1974, p. XVII-XIX (résumé) ; repris en version complète dans *Les Études philosophiques*, 2018-1, p. 49-62.
- CALAME, Claude, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin-Poche, 2009 (2002).
- CALVO-MARTÍNEZ, Tomás, « La religiosité de Socrate chez Xénophon », dans Michel Nancy & Alonso Tordesillas (dir.), *Xénophon et Socrate*, Paris, Vrin, 2008, p. 49-64.
- CHARLES-SAGET, Annick, « Le double sens de la *tekhnè* chez Plotin », *Oriens-Occidens*, n° 5, 2004, p. 3-21.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, « Plotin en mouvement », *Archives de Philosophie*, vol. 64, n° 2, 2001, p. 243-258.
- COULTER, James A., *The Literary Microcosm. Theories of Interpretation of the Later Neoplatonists*, Leiden, E.J. Brill, 1976.
- DÉTIENNE, Marcel, *Jardin d'Adonis : la mythologie des aromates*, Paris, Gallimard, 1972.
- DIXSAUT, Monique, *Les Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris, Vrin, 2001.
- , « Donner à voir : fonction et signification des mythes platoniciens », dans Eýáγγελος Μουτσόπουλος & Μαρία Πρωτοπαπά-Μαρνήλι (dir.), *Plato, Poet and Philosopher*, Athènes, Academy of Athens Research centre on Greek philosophy, 2013, p. 119-134.
- DUMONT, Jean-Paul, *Les Écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 1991.
- EMILSSON, Eyjólfur K., *Plotinus on Sense-Perception. A Philosophical Study*, Cambridge UP, 1988.
- FERRARI, Franco, « Separazione asimmetrica e causalità eidetica nel *Timeo* », dans Linda M. Napolitano-Valditara (dir.), *La sapienza di Timeo. Riflessioni in margine al Timeo di Platone*, Milano, Vita et Pensiero, 2007, p. 147-172.

- , « Dinamismo causale e separazione asimmetrica in Platone », dans Francesco Fronterotta (dir.), *La scienza e le cause a partire dalla Metafisica di Aristotele*, Naples, Bibliopolis, 2010, p. 33-72.
- , « Asimmetria e non-reversibilità nella metafisica di Platone », dans Roberto Radice & Glauco Tiengo (dir.), *Seconda navigazione. Omaggio a Giovanni Reale*, Milano, Vita e Pensiero, 2015, p. 219-232.
- FRONTEROTTA, Francesco, « La visione dell'idea del bello. Conoscenza intuitiva e conoscenza proposizionale nel *Simposio* (e nella *Republica*) », dans Anastasio Borges de Araújo Jr. & Gabriele Cornelli (dir.), *Il Simposio di Platone: un banchetto di interpretazioni*, Naples, Loffredo, 2012, p. 97-114.
- GERSH, Stephen E., *Kinesis akinetos. A Study of Spiritual Motion in the Philosophy of Proclus*, Leiden, Brill, 1973.
- GERTZ, Sebastian, « Do Plato and Aristotle Agree on Self-Motion in Souls ? », dans John F. Finamore & Robert M. Berchman (dir.), *Conversations Platonic and Neoplatonic: Intellect, Soul, and Nature*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2010, p. 73-87.
- GONZALEZ, Francisco, « The Power and Ambivalence of a Beautiful Image in Plato and the Poets », dans Pierre Destrée & Radcliffe G. Edmonds III (dir.), *Plato and the Power of Images*, Leiden/Boston, Brill, 2017, p. 47-65.
- GRASSO, Elsa, « Images dans le texte: l'eikonologia platonicienne », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2013-4, « Platon et l'art d'écrire », p. 525-541.
- HADOT, Pierre, *Plotin et Porphyre. Études néoplatoniciennes*, Paris, Les Belles Lettres, 1999.
- , *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- JUDET DE LA COMBE, Pierre, *Homère*, Paris, Gallimard-Folio, 2017.
- LABARRIÈRE, Jean-Louis, « "Jamais l'âme ne pense sans phantasme" », dans Pierre-Marie Morel (dir.), *Aristote et la notion de nature. Enjeux épistémologiques et pratiques*, Bordeaux, Histoire des pensées, 1997, p. 149-179.
- LAVAGNE, Henri, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome, École française de Rome, 1988.
- MACRIS, Constantin, « Pythagore. Annexe II », dans Richard Goulet (dir.), *Dictionnaire des philosophes antiques*, t. VII, Paris, CNRS éditions, 2018, p. 1103-1107.
- MARDER, Michael, *The Philosopher's Plant*, New York, Columbia UP, 2014.
- MENN, Stephen, « Self-Motion and Self-Reflection: Hermias and Proclus on the Harmony of Plato and Aristotle on the Soul », dans James Wilberding

- & Christoph Horn (dir.), *Neoplatonism and the Philosophy of Nature* Oxford, Oxford UP, 2012, p. 44-67.
- MOORE, Christopher, « Images of Oneself in Plato », dans Pierre Destrée & Radcliffe G. Edmonds III (dir.), *Plato and the Power of Images*, Leiden/Boston, Brill, 2017, p. 88-106.
- MORGAN, Kathryn, A., *Myth and Philosophy from Presocratics to Plato*, Cambridge UP, 2000.
- MOTTE, André, *Prairies et jardins de la Grèce antique : de la religion à la philosophie*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1973.
- MUGLER, Charles, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs. Douze siècles de dialogue avec la lumière*, Paris, Klincksieck, 1964.
- NIGHTINGALE, Andrea, « The Mortal Soul and Immortal Happiness », dans Pierre Destrée & Zina Giannopoulou (dir.), *Plato's Symposium. A Critical Guide*, Cambridge UP, 2017, p. 142-159.
- PAPAIOANNOU, Stratis, « Animate statues: aesthetics and mouvement », dans Charles E. Barber et David Jenkins (dir.), *Reading Michael Psellos*, Leiden/Boston, Brill, 2006, p. 95-116.
- PÉPIN, Jean, *Théologie cosmique et théologie chrétienne*, Paris, PUF, 1964.
- , « Linguistique et théologie dans la tradition platonicienne », *Langages*, vol. 65, mars 1982, p. 91-116.
- PERNOT, Laurent, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993.
- RAMBOURG, Camille, *Topos. Les premières méthodes d'argumentation dans la rhétorique grecque des V^e-IV^e siècles*, Paris, Vrin, 2014.
- RASHED, Marwan, « La mosaïque des philosophes de Naples : une représentation de l'académie platonicienne et son commanditaire », dans Caroline Noirot et Nuccio Ordine (dir.), *Omnia in Uno, Hommage à Alain-Philippe Segonds*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 27-49.
- RIBOULLAULT, Denis, « *Hortus academicus*. Les académies de la Renaissance et le jardin », dans Michael Jakob (dir.), *Des jardins et des livres*, Genève/Coligny, Métis presses/fondation Martin Bodmer, 2018, cat. exp., p. 23-34.
- ROUVERET, Agnès, « Peinture et arts visuels à l'époque du *Sophiste* de Platon », communication présentée au colloque international « Sur le *Sophiste* de Platon », organisé par Dimitri El-Murr et Suzanne Husson à l'université Paris-Sorbonne en janvier 2013.

- SASSI, Maria Michela, « The indiscret charm of brightness: from Early Greek Thought to Plato », dans Katerina Ierodiakonou (dir.), *Colour Psychology in the Greco-Roman World*, Vandœuvre, Fondation Hardt, t. LXVI, 2020, p. 5-41.
- SAUDELLI, Lucia, « Langage et médecine : la fin du *Cratyle* platonicien », *Revue des études grecques*, vol. 133, 2020-1, p. 1-21.
- SIMMS, Robert, « Agra and Agrai », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 43, n° 3, 2002, p. 219-229.
- SCHNEIDER, Jean, « Usage de la première personne et autobiographie dans la poésie lyrique archaïque », dans Marie-Françoise Baslez, Philippe Hoffmann & Laurent Pernot (dir.), *Invention de l'autobiographie, d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris, Presses de l'ENS, 1993, p. 21-36.
- SMITH, Andrew, « ΥΠΟΣΤΑΣΙΣ and ΥΠΑΡΞΙΣ in Porphyry », Francesco Romano & Daniela Patrizia Taormina (dir.), *Hyparxis e Hypostasis nel neoplatonismo*, Florence, Olschki, 1994, p. 33-41.
- STAVRU, Alessandro, *Il potere dell'apparenza. Percorso storico-critico nell'estetica antica*, Naples, Loffredo, Naples, 2011.
- STEEL, Carlos, « “The Soul Never Thinks without a Phantasm” : How Platonic Commentators Interpret a Controversial Aristotelian Thesis », dans Benedikt Strobel (dir.), *Die Kunst des philosophischen Exegese bei des spätantiken Platon- und Aristoteles- Kommentatoren*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 185-223.
- SVENBRO, Jan, « La découpe du poème. Notes sur les origines sacrificielles de la poésie grecque », *Poétique*, n° 58, 1984, p. 215-232.
- TSOUNA, Voula, « Socrate et la connaissance de soi : quelques interprétations », *Philosophie antique*, n. 1, 2001, p. 37-64.
- VASILIU, Anca, *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, PUF, 2010.
- , « Les trois amours platoniciens ou la philosophie à hauteur d'homme », *Philosophie antique*, n° 12, 2012, p. 237-269.
- , *Image de soi dans l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, 2012.
- , *Penser Dieu. Noétique et métaphysique dans l'Antiquité tardive*, Paris, Vrin, 2018.
- VERNANT, Jean-Pierre, « Le fleuve “Amélès” et la “Mélété thanatou” », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, vol. 150, 1960, p. 163-179.
- , *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1985.
- , *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989.

AUTRES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES CITÉES

- AUSTIN, John L., *Écrits philosophiques*, trad. Lou Aubert et Anne-Lise Hacker, Paris, Les Éditions du Seuil, 1994.
- CASSIRER, Ernest, *Langage et mythe. À propos des noms de dieux*, trad. O. Hansen-Love, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973 (éd. orig. Yale UP, 1953).
- CAVELL, Stanley, *The Senses of Walden*, 1972 ; *Sens de Walden*, trad. fr. par Bernard Rival & Omar Berrada, Théâtre Typographique, Paris, 2007, p. 52.
- ELISSALDE, Yvan, *Critique de l'interprétation*, Paris, Vrin, 2000.
- MARION, Jean-Luc, *La Croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991.
- , *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, 1997.
- , *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001.
- , *Le Visible et le Révélé*, Paris, Cerf, 2005.
- , *Reprise du donné*, Paris, PUF, 2016.
- MICHAUX, Henri, *La Nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967.

Index

INDEX DES AUTEURS ANCIENS, DES PERSONNAGES
& DES ŒUVRES CITÉES

A _____

- ALCINOOS 135, 366.
Didaskalikos 134.
- ALEXANDRE D'APHRODISE 366.
- ANACRÉON 354, 355.
- ANAXAGORE 50, 323, 402.
- ANTIPHONE
1^{ère} Tétralogie 70.
- APOLLONIUS DE RHODES 296.
- APULÉE
Apologie 38.
De Deo Socratis 117, 124.
De mundo 342.
- ARISTOPHANE 153.
Nuées 402.
- ARISTOTE (LE STAGIRITE) 35, 65,
78, 290, 364, 444, 449, 451.
Catégories 269.
De anima 44, 321, 444.
De memoria 444.
Éthique à Nicomaque 124.
Métaphysique 26, 44, 63, 70, 173,
396, 443.
Rhétorique 70, 160.
Secondes Analytiques 267, 268.
- ARISTOTE (PSEUDO-)
Rhétorique à Alexandre 70, 160.
- ARISTOTE (PSEUDO-)
Peri kosmou 342.
- AULU-GELLE
Nuits attiques 342.

B _____

- BASILE DE CÉSARÉE 332.

C _____

- CASSIUS LONGIN 353.
- CICÉRON 122, 345, 353, 395.
De oratore 345.
- CRANTOR DE SOLES 291.
- CRITOLAOS 398.

D _____

- DÉMÉTRIOS
Du Style 70, 160.
- DESCARTES 217.
- DIOGÈNE LAËRCE 10, 338.
Vies et doctrines des philosophes illustres 259.
- DIOSCORIDE 341
- DIOTIME 51, 52, 74, 81, 83, 86, 87,
90, 91, 94-96, 121, 134, 135, 137,
139, 153, 167, 169, 176, 227.

E _____

- EMPÉDOCLE 323, 338, 340, 348, 385.
- ESCHYLE 50, 296, 345.
- ÉSOPE 179.
- EUDORE D'ALEXANDRIE 22.
- EURIPIDE
Hélène 103, 109, 121, 360.
- ÉVÉNUS DE PAROS 309.

G _____

GORGIAS 309.
Éloge d'Hélène 154, 344.

GRÉGOIRE DE NAZIANZE
Lettre VIII à Basile 332.

GRÉGOIRE DE NYSSE
De hominis opificio 405.

H _____

HÉRACLITE 144, 251, 271, 333, 340,
357, 385.

HERMIAS (PSEUDO-) 14, 15, 78,
121, 140, 192, 195, 235, 250, 287,
327, 331, 338, 366, 368, 404, 453.
Scholies sur le Phèdre 103, 132, 235,
275, 343, 395, 410.

HÉRODOTE
Histoires 344.

HÉSIODE 104, 180, 272, 296, 338,
340, 348, 368.
Théogonie 154, 192, 322, 340, 383.

HOMÈRE 21, 50, 92, 93, 102, 103,
106, 112, 113, 161, 180, 202, 272,
292, 293, 296, 302, 303, 315, 320,
326, 327, 338, 340, 343, 344, 348,
355, 357, 359, 360, 368, 385, 399,
429.

Iliade 192, 195, 301, 321, 323, 344,
345, 359, 420.

Odyssée 21, 162, 301, 331, 342, 346,
359.

I _____

ISOCRATE 50, 157.
Éloge d'Hélène 344, 360.

J _____

JAMBLIQUE 15, 140, 195.
Sur les mystères 143.
Vie de Pythagore 22.

JULIEN (L'EMPEREUR)

Misopogon 293.

L _____

LUCRÈCE 14, 332.
De rerum natura 229, 290.

LONGIN (Pseudo-)

Du Sublime 50, 141, 147, 157, 212,
254, 255, 345, 348, 352, 360.

LYSIAS 17, 51, 64, 69, 72, 75, 101,
112, 113, 127, 134, 136, 156-158,
163, 176, 187, 194, 208, 209, 216,
223, 241, 250-252, 256, 276, 279,
285-287, 294, 297, 300, 301, 303,
308, 314, 326, 327, 330, 331, 335,
340, 350, 352-354, 356, 357, 379,
382, 388, 410, 430.

M _____

MÉTHODE D'OLYMPE
Le Banquet 341.

N _____

NONNOS DE PANOPOLIS 296.
NUMÉNIUS 138, 173.

O _____

OLYMPIODORE (PSEUDO)
*Prolégomènes à la philosophie de
Platon* 26, 145, 366.

OVIDE

Métamorphoses 192, 322.

P _____

PARMÉNIDE 71, 79, 364, 429.
PAUSANIAS 296, 341.
PHILON D'ALEXANDRIE 173, 397,
405.
De aeternitate mundi 398.

PHILOLAOS 414.
 PHILOSTRATE 14.
Eikones 38, 109, 229, 348.
 PIC DE LA MIRANDOLE 106.
Oratio De Homini dignitate 78, 85.
 PINDARE 17, 18, 50, 161, 176, 180,
 272, 296, 348, 368, 388, 415.
Isthmiques 18.
 PLATON
Alcibiade 27, 37, 38, 68, 69, 71,
 77-79, 90, 99, 100, 101, 106, 108,
 207, 217.
Apologie de Socrate 38, 215.
Banquet 27, 47, 49, 51, 52, 69, 74,
 79-88, 90, 91, 93-95, 97, 121-123,
 130, 134-136, 139, 147, 153, 154,
 167, 172, 226, 227, 234, 322, 337,
 354, 355.
Charmide 207.
Cratyle 47, 49, 68, 227, 251, 357,
 363, 402, 414, 418, 446.
Euthyphron 220, 221, 247, 262,
 303.
Gorgias 47, 49, 68, 226, 327, 414,
 446.
Hippias majeur 51, 122, 124, 125,
 127, 128, 160.
Lettre VII 83, 118, 174.
Lois 197, 198, 199, 201, 202, 227,
 234, 402, 442.
Lysis 274.
Ménon 415.
Parménide 174, 226.
Phédon 44, 47, 49, 125, 132, 136,
 167, 215, 239, 291, 317, 319, 327,
 379-381, 392, 398, 402, 414, 424,
 437, 442.
Phèdre (toutes les pages de
 l'ouvrage).
Philèbe 20, 142, 143, 266, 298.
Politique 142, 226, 306.

Protagoras 226.
République 47, 49, 50, 82, 90, 93,
 136, 169, 172, 174, 177, 207, 215,
 227, 234, 239, 254, 259, 260, 263,
 267, 284, 285, 306, 317, 327, 334,
 341, 353, 357, 376, 384, 399, 402,
 422, 437, 442, 449.
Sophiste 19, 20, 27, 49, 63, 68, 71,
 75, 79, 106, 111, 124, 142, 154,
 167, 226, 260, 263, 282, 285, 303,
 314, 349, 370, 399, 406, 442.
Théétète 18, 47, 49, 63, 68, 82, 111,
 115, 116, 143, 154, 167, 234, 285,
 314, 385, 390, 406, 442.
Timée 23, 26, 27, 33-35, 44, 47, 49,
 86, 93, 99, 140, 145, 148, 167,
 173, 174, 226, 239, 258, 260, 291,
 317, 327, 332, 353, 364, 367, 381,
 399, 402, 414, 418, 424, 437, 442,
 450.
 PLINE L'ANCIEN
Histoire naturelle 341, 345.
 PLOTIN 14, 22, 121, 138, 139, 154,
 172, 173, 175, 176, 233, 336, 445,
 453.
Ennéades I, VI (Traité 1) 38, 51,
 109, 122, 137, 168, 169, 170, 171,
 173, 174.
Ennéade III, V (Traité 50) 137.
Ennéade III, VIII (Traité 30) 173,
 326, 344.
Ennéade IV, III (Traité 27) 268.
Ennéades V, VII (Traité 18) 313.
Ennéades V, VIII (Traité 31) 122,
 137.
Ennéade VI, VII (Traité 38) 233.
 PLUTARQUE 14, 291, 353.
Comment le jeune doit lire les poèmes
 179.
Erotikos 229, 290, 327, 332.
Le démon de Socrate 341.

POMPONIUS ATTICUS 122.

PORPHYRE 14, 140, 233, 338, 453.

Vie de Plotin 138.

L'Antre des nymphes dans l'Odyssée
327, 343, 376.

PROCLUS 14, 15, 79, 109, 121, 135,
138, 140, 179, 188, 195, 232, 235,
236, 239, 240, 275, 287, 291, 327,
331, 405, 409, 454.

Commentaire de l'Alcibiade 145.

Commentaire des Éléments
d'Euclide 143.

Théologie platonicienne 53, 132,
188, 223-231, 233, 234, 305, 327,
343, 410.

PROTAGORAS 305.

PYTHAGORE 21, 22, 103, 226, 338,
429.

225, 226, 230, 232-236, 238-242,
248-250, 252, 253, 255-257, 266,
272, 274-280, 282, 285-289, 293,
294, 296-317, 319-321, 326, 327,
329-332, 335, 337-339, 342, 344,
347-350, 352-359, 361-365, 367-
370, 372, 373, 375, 379, 380, 383,
385, 387-390, 393, 395, 398, 401,
406-423, 426, 427, 429-433, 437,
438, 440, 441, 444, 447-453.

SOLON 112, 113.

SOPHOCLE 50, 296, 345.

STÉSICHORE 50, 93, 102-106, 109,
180, 344, 358, 359, 360, 409, 410,
449.

STOBÉE 22.

SYRIANUS 15, 121, 192, 195, 235,
327.

S

SALOUSTIOS

Des Dieux et du monde 143.

SAPPHO 50, 344, 354, 355.

SEXTUS EMPIRICUS 123.

SIDOINE APOLLINAIRE 290.

SIMONIDE 315.

SOCRATE 10, 15, 17, 18, 21-24, 26,
27, 29, 40, 42, 46, 51-53, 57, 63-65,
67-70, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 81, 83,
90-93, 95, 96, 99-108, 110, 112-
115, 121-124, 126-129, 132-136,
139, 145, 146, 149-165, 169, 170,
172, 175, 176, 179, 180-182, 184,
186-189, 191-196, 198-220, 223,

T

THEMISTIUS 271.

THÉODORET 341.

THRASYLLE 10, 122, 136.

THRASYMAQUE 22, 29, 50, 123, 383,
384.

THUCYDIDE

La guerre du Péloponnèse 201.

TISIAS 70, 309.

X

XÉNOPHON 312, 313.

Helléniques 344.

INDEX DES PERSONNAGES MYTHOLOGIQUES

A _____

ACHÉLOÛS 112, 157, 165, 192, 193, 203, 225, 296, 298, 308, 310, 322, 323, 340, 348, 355.

ACHILLE 399, 420.

ADONIS 55, 113, 190, 191, 252, 310, 325, 331, 342, 346, 348, 447.

ANNA PERENA 322, 323.

APHRODITE 154, 191, 219, 346, 347, 359.

APOLLON 18, 163, 293, 347, 348, 350, 356, 369, 391.

ARTÉMIS 154, 190, 191, 298, 299, 339, 342, 346-349.

ATHÉNA 21, 312, 339, 347.

B _____

BORÉE 52, 105, 111, 113, 152, 158, 159, 168, 183, 188-192, 195, 198-201, 203, 204, 226, 230, 236, 240, 252, 296-301, 304, 308, 312, 327, 342, 343, 345, 346-348, 380, 401, 420.

C _____

CADMOS (« Sidonien ») 197, 198.

CALYPSO 21, 162, 168, 301, 320, 331, 334, 363, 451.

CENTAURES 420.

CHIMÈRE 152, 159, 200, 212, 229, 304, 311, 420.

CIRCÉ 168.

D _____

DÉMÉTER 103, 190, 191, 298, 299, 339, 340, 342, 346-349.

E _____

ÉROS 108, 137, 251, 252, 281, 291, 297, 359, 385, 430.

G _____

GAIA 195, 311.

GANYMÈDE 383.

GORGONE 152, 159, 200, 207, 218, 229, 233, 304, 311, 317.

H _____

HADÈS 191, 340, 375.

HARPYES 347.

HÉLÈNE 102, 103, 109, 219, 344.

HÉRA 156, 160, 161, 162, 195, 288, 291, 297, 311, 312, 341, 347, 348, 354.

HÉRACLÈS/HERCULE 192, 193, 322.

HERMÈS 30.

HIPPOCENTAURES 159, 200, 207, 304.

M _____

MÉDUSE 420.

MUSES 15, 94, 102, 103, 106, 134, 145, 251, 299, 340, 341, 345, 348,

355, 361, 363-365, 375, 391, 399,
410, 413, 415, 443.

N _____

NARCISSE 90, 109, 168, 171.

NAUSICAA 293, 320.

NYMPHES 112, 113, 157, 163, 165,
225, 242, 296, 298, 322, 323, 331,
340, 348, 354-356, 365, 416.

O _____

OKÉANOS 192, 322.

ORITHYE 52, 53, 55, 103, 105, 111-
113, 152, 158, 161, 168, 179-184,
188, 190, 191, 193-196, 198-200,
204, 206, 207, 209, 214, 218, 219,
222, 223, 226, 229, 230, 232-235,
240, 242, 250-252, 294-297, 299,
301, 304, 308, 324, 325, 327, 331,
343, 345-348, 352, 358, 380, 388,
401, 409, 416, 420, 435, 447-449.

ORPHÉE 226.

P _____

PAN 111, 214, 238, 251, 278, 281,
291, 296, 297, 337, 348, 405, 407,
440.

PÉGAS 152, 159, 200, 207, 218, 233,
304, 317, 420.

PÉNÉLOPE 346.

PERSÉPHONE 55, 113, 191, 331, 340,
346-348, 415, 447.

POSÉIDON 339.

S _____

SILÈNE 175, 337.

STYX 340, 349, 354, 383.

T _____

THÉTIS 192, 322.

THEUTH 251, 252, 306.

TITANS 322.

TYPHON 159, 161, 195, 200, 213,
218, 238, 294, 307, 311, 312, 347,
348, 354, 409.

U _____

ULYSSE 21, 57, 161, 162, 168, 169,
293, 301, 320, 326, 331, 334, 344,
346, 363, 451.

Z _____

ZEUS 129, 190, 195, 204, 277, 311,
312, 319, 330, 341, 347-349, 360,
383, 430.

INDEX DES AUTEURS RÉCENTS

A _____

ANNAS, Julia 207.
AUSTIN, John L. 71, 105.

B _____

BALTZLY, Dirk 275.
BARBER, Charles E. 144.
BASLEZ, Marie-Françoise 104, 118.
BÉNATOUÏL, Thomas 115.
BERCHMAN, Robert M. 396.
BETTINI, Maurizio 104, 190.
BLÖSSNER, Norbert 215.
BONAZZI, Mauro 302, 306.
BORGES DE ARAÚJO JR., Anastácio
130.
BRAGUE, Rémi 140.
BRISSON, Luc 21, 93, 118, 200, 296,
338, 341.
BRUNDSCHWIG, Jacques 368.

C _____

CALAME, Claude 154.
CALVO-MARTÍNEZ, Tomás 313.
CAPRA, Andreea 197, 219, 274, 344,
345.
CARVALHO, Mário Jorge de 213, 311.
CASERTANO, Giovanni 274.
CASSIRER, Ernest 219, 220, 221,
223, 410.
CASTRO CAEIRO, Antonio de 213,
311.
CAVELL, Stanley 61, 104.

CHARLES-SAGET, Annick 170.
CHRÉTIEN, Jean-Louis 22.
CORNELLI, Gabriele 130.
COULTER, James A. 140.

D _____

DAUMAS, François 333, 341.
DELRUELLE, Édouard 293.
DERRIDA, Jacques 24, 206, 250, 306.
DESTRÉE, Pierre 130, 213, 324.
DETIENNE, Marcel 310, 346.
DILLON, John M. 235.
DIXSAUT, Monique 21, 212, 274,
349.

E _____

EDMONDS III, Radcliffe G. 130, 213.
EL MURR, Dimitri 282.
ELISSALDE, Yvan 306.
EMILSSON, Eyjólfur K. 445.

F _____

FERRARI, Franco 26.
FERRARI, Giovanni R. F. 130, 215,
274.
FINAMORE, John F. 235, 275, 396.
FRONTEROTTA, Francesco 26, 130.

G _____

GADAMER, Hans 306.

GERSH, Stephen E. 397.
 GERTZ, Sebastian 396.
 GIANNOPOULOU, Zina 324.
 GONZALEZ, Francisco 130.
 GOULET, Richard 103, 235.
 GOURINAT, Jean-Baptiste 366.
 GRISWOLD, Charles L. 79, 132, 207,
 274, 336.

H

HADOT, Pierre 154, 271, 322.
 HEIDEGGER, Martin 71, 273.
 HOFFMANN, Philippe 93, 104, 370.
 HORN, Christoph 396.
 HUSSERL, Edmund 273.
 HUSSON, Suzanne 282.

I

IERODIAKONOU, Katerina 282.

J

JAKOB, Michael 290.
 JENKINS, David 144.
 JUDET DE LA COMBE, Pierre 315,
 360.

K

KLITENIC WEAR, Sarah 235, 275,
 396.

L

LABARRIÈRE, Jean-Louis 444.
 LALLOT, Jean 93.
 LAVAGNE, Henri 290, 323.
 LE BOULLUEC, Alain 93.
 LEFKA, Aikaterini 293.
 LEMAIRE, Juliette 366.
 LONGO, Angela 366, 397.
 LUCARINI, Carlo M. 235.

M

MACRIS, Constantinos 103.
 MANOLEA, Christina-Panagiota
 235, 275, 396.
 MARDER, Michael 345.
 MARION, Jean-Luc 32, 273, 311, 333.
 MENN, Stephen 396.
 MERLEAU-PONTY, Maurice 273.
 MICHAUX, Henri 329.
 MOREL, Pierre-Marie 444.
 MORESCHINI, Claudio 235.
 MORGAN, Kathryn A. 199.
 MOORE, Christopher 213.
 MOTTE, André 290, 345.
 MOUTSÓPOULOS, Eyággelos 212,
 274, 349.
 MOUZE, Létitia 395.
 MUGLER, Charles 321.

N

NAPOLITANO-VALDITARA, Linda
 M. 26.
 NARCY, Michel 313.
 NEOLA, Benedetto 192, 235, 410.
 NIETZSCHE, Friedrich 78.
 NIGHTINGALE, Andrea 324.
 NOIROT, Caroline 290, 345.

O

OLIVEIRA, Samuel 213, 311.
 O'MEARA, Dominic J. 140.
 ORDINE, Nuccio 290, 345.

P

PALUMBO, Lidia 18.
 PAPAIOANNOU, Stratis 144.
 PÉPIN, Jean 118, 143, 145, 154.
 PERNOT, Laurent 104, 161.
 PHILIP, A. 377.
 PICOT, Jean-Claude 355.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane 293.
PROTOPAPÁ-MARNELLI, Maria 212,
274, 349.

R _____

RADICE, Roberto 26.
RAMBOURG, Camille 201.
RASHED, Marwan 290, 345, 370.
REALE, Giovanni 50, 62, 345.
RIBOULLAULT, Denis 290.
RICCEUR, Paul 306.
ROBIN, Léon 62, 69, 94, 277, 306,
315, 330, 337, 339, 358, 365, 395.
ROMANO, Francesco 343.
ROUVERET, Agnès 282.

S _____

SASSI, Maria Michela 282.
SAUDELLI, Lucia 357.
SCHELLING, Friedrich Wilhelm
Joseph von 223.
SCHNEIDER, Jean 104.
SIMMS, Robert 191, 339.
SMITH, Andrew 343.
STAVRU, Alessandro 154.
STEEL, Carlos 444.
STEINEN, Helmut von den 333.
STROBEL, Benedikt 444.

SVENBRO, Jan 140.

T _____

TAORMINA, Daniela Patrizia 343.
TELO, Hélder 213, 311.
THOREAU, Henry David 61.
TIENGO, Glauco 26.
TORDESILLAS, Alonso 313.
TRABATTONI, Franco 215.
TSOUNA, Voula 207.

U _____

USENER, Hermann 219.

V _____

VASILIU, Anca 38, 115, 141, 151,
173, 212, 229, 340, 405.
VELARDI, Roberto 154, 157, 160,
161, 276, 284, 296, 306, 311, 341.
VERNANT, Jean-Pierre 153, 154, 190,
340, 341.
VIMERCATI, Emmanuele 22.

W _____

WERNER, Daniel S. 199, 274, 375.
WILBERDING, James 396.
WYLLER, Egil A. 62.

TABLE DES MATIÈRES

Prélude. Mise en condition	9
Introduction. L'approche infinie et la part de la découverte continue	17
Marcher sur les pas d'un dieu	17
Montrer l'âme : laisser la parole venir.....	28
Architectures scéniques de la parole et de l'image de l'âme	44

PREMIÈRE PARTIE

Λόγος, Κάλλος, Μῦθος : la triade des *tropoi* de l'âme

Chapitre I. Philosophie à hauteur d'homme.	
Position de la parole et du vivant	61
<i>Comment parler</i> , est-ce la question ?	65
Dire et montrer	69
Parlons donc de l'amour. Dire et contredire (<i>le Banquet</i> et <i>le Phèdre</i> , parallèles et divergences)	79
Le passage à l'acte et la question de la vérité	101
Chapitre II. Parler du Beau pour montrer l'âme	
(du <i>Phèdre</i> de Platon à celui de Plotin)	121
Le Beau est-il le sujet de la discussion ?	122
L'âme du discours	139
Voir le Beau	155
Le pouvoir mortifère. Le Beau selon Plotin	168
Chapitre III. Lieu sans récit. Socrate face au mythe d'Orithye	
(du <i>Phèdre</i> de Platon à celui de Proclus).....	179
Régimes et caractéristiques de l'image scénique.....	179
Que signifie le refus socratique d'interpréter ?	196
L'âme et l'autoportrait de Socrate.....	208
L'interprétation du refus de Socrate par Proclus	219
Les enjeux de la position socratique à l'égard du mythe et de son usage proclien	236

SECONDE PARTIE
L'ostension de l'âme. Prologue et Palinodie

486

Chapitre IV. L'image de l'âme à la sortie de la Cité	247
Sortir pour parler.....	249
Schéma de la construction : scénographie et science du vivant.....	252
La présence, le manifesté et l'évident (<i>intermezzo</i>).....	266
Préparation au visible : la mise en espace du langage et l'usage du contraste	274
Étendue et spatialité de la pensée et du langage.....	279
Distinction, contraste, évidence.....	283
Retour sur le mythe comme pierre d'achoppement.....	294
De quoi la sortie de la Cité est-elle l'image ? Le naturel et le phénoménal.....	317
Chapitre V. Au fil de l'eau et au gré des discours.	
Le Prologue et la Palinodie : stratégies du renversement	329
Archéologie, au fil de l'eau.....	330
Cadre et procédés.....	330
Ce qui se voit et ce qui est dit.....	339
La temporalité du récit.....	350
Tenir le cap, au gré des discours. Réflexivité de l'âme et réflexivité du <i>logos</i> ..	352
Les arts du délire et de la démonstration.....	361
Le choix de la parole adéquate.....	367
Le lieu renversé.....	373
La réversibilité du même.....	382
Chapitre VI. L'âme mouvement et le mouvement de l'animé.	
Source et principe	387
Les trois expressions scéniques du mouvement.....	387
L'âme automotrice se meut-elle effectivement ou s'autorévèle-t-elle par le mouvement de l'animé ?.....	395
Lieu et corps du mouvement.....	403
L'image de la <i>dunamis</i>	417
Conclusion. Ode et contre-ode ?	
Quelques hypothèses en guise de réflexions finales	435
Initiation à la philosophie.....	435
L'âme, la pensée et le rôle de l'image.....	442
Bibliographie	461
Index des auteurs anciens, des personnages & des œuvres citées	475
Index des personnages mythologiques	479
Index des auteurs récents	481