



HAL
open science

Proust et Platon. Convergences linguistiques, érotiques et philosophiques

Hélène Charcharé

► **To cite this version:**

Hélène Charcharé. Proust et Platon. Convergences linguistiques, érotiques et philosophiques. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA017 . tel-01618025

HAL Id: tel-01618025

<https://theses.hal.science/tel-01618025v1>

Submitted on 17 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COMUE Sorbonne Paris Cité

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

École doctorale ED 120

LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

Doctorante : HÉLÈNE CHARCHARÉ

**Thèse : PROUST ET PLATON
Convergences linguistiques, érotiques et philosophiques**

Nom du directeur : MIREILLE NATUREL

Date de soutenance : 27.01.2017

Composition du jury

- Annick **BOUILLAGUET**, Professeur des universités émérite, Université de Marne-la-vallée
- Philippe **CHARDIN**, Professeur en Littérature générale et comparée, Université François Rabelais de Tours
- Luc **FRAISSE**, Professeur de Littérature française, Université de Strasbourg
- Florence **GODEAU**, Professeur en Littérature générale et comparée, Université Jean Moulin-Lyon III
- Mireille **NATUREL**. Maître de conférences HDR en Littérature française, Sorbonne Nouvelle Paris 3

RÉSUMÉ DE LA THÈSE PROUST ET PLATON

La thèse intitulée *Proust et Platon* se fonde principalement sur les affinités qui unissent les deux génies. Bien qu'il y ait un écart temporel considérable entre eux, on essaie d'élaborer un rapprochement à trois temps.

Une première partie est consacrée à **l'étymologie et la philosophie du langage**, à savoir à l'effort de Proust et de Platon afin d'établir la rectitude du nom par rapport à la chose qu'il représente. Dans un tout premier temps, on met pour lors le langage à l'épicentre de notre analyse, en s'efforçant de localiser les différentes tendances –cratylisme, hermogénisme, naturalisme, conventionnalisme– dans un dialogue capital : le *Cratyle*. En deuxième lieu, c'est l'étymologie qui ranime toute cette effervescence linguistique, en représentant un sujet pivotal chez Proust et chez Platon : elle questionne l'emploi des mots et des noms, ainsi que leur relevance avec la chose qu'ils représentent. L'autre grande théorie linguistique proposée est l'*hermogénisme*, dû à la théorie d'Hermogène chez *Cratyle*. Il prétend mettre en avant la thèse centrale du disciple de Socrate qui soutient que les noms sont justes en fonction d'une convention entre les interlocuteurs qui les utilisent.

Dans un deuxième temps, c'est **l'amour** dans toutes ses manifestations qui prend le relais. Il est question de l'œuvre la plus délectable de Platon, le *Banquet*. On va commencer en mettant en avant le propre rôle du banquet en tant qu'institution dans l'antiquité. Là on trouve sans aucun doute le champ le plus fécond afin de parler d'éros adolescent, de l'androgynie, mais aussi d'ἀγάπη. Mais le *Banquet* a aussi son côté aristophanesque : en attribuant au grand comédien l'articulation de son mythe le plus célèbre, Platon a voulu peut-être mettre en lumière le côté le plus parodique de l'éros. Toutefois, ce mythe paradisiaque déclenche aussi l'examen de bien des thèmes qui concerne l'homosexualité en Grèce d'antan. La partie proustienne sur l'amour se consacre dans un premier temps à l'importance du banquet mondain, lieu d'apprentissage social, érotique et artistique pour le narrateur. Ensuite, il repose sur les différentes manifestations de l'ἔρως et de l'ἀγάπη dans la *Recherche* : amitié, inversion, procréation artistique.

La dernière étape de la deuxième partie est vouée à **la mort et l'au-delà dans l'antiquité grecque** et les trois narrations de descentes à l'enfer dans le corpus platonique. On constatera que la mort constitue au même titre que l'amour le leitmotiv incontournable de la *Recherche* également.

Pour la partie finale, on a choisi un titre sans doute déconcertant : Δεύτερος πλοῦς, seconde navigation. Par là, on voudrait souligner l'effort de Platon et de Proust d'atteindre les vérités les plus inabornables en empruntant des sentiers iconoclastes : pour Platon, il s'agirait de la réminiscence, de l'esthétique idéale et du mythe, tandis que la section proustienne est axée sur le temps et la mémoire, l'esthétique et les diverses techniques narratives de la *Recherche*.

On espère qu'à la fin de cette recherche les reflets contigus mis en évidence dans les œuvres de Platon et de Proust se seraient convertis en éclats miroitants.

Mots-clés en français : Proust, Platon, Cratyle, spermatique, androgyne, ascétisme

Titre de la thèse en anglais : Proust and Plato

SUMMARY OF THE THESIS *PROUST AND PLATO*

The thesis entitled *Proust and Plato* is mainly based on the affinities between the two great figures of universal scope. Although there is a significant time gap between them, we have tried to develop an approximation in three distinct parts.

The first part is devoted to **etymology and philosophy of language**, namely the effort of Proust and Plato to establish the correctness of the name against the thing it represents. At first, we put the language at the epicenter of our analysis, in an effort to locate the various tendencies, –cratylism, hermogenism, naturalism, conventionalism –, in a critical dialogue: the *Cratylus*. Secondly, it is etymology that revives the linguistic effervescence, representing a pivotal topic in both Proust and Plato: it questions the use of words and names, as well as their relevance with the thing they represent. The other great linguistic theory proposed is *hermogenism*, named after the theory of Hermogenes in the *Cratylus*, who argues that the names have been invented on the basis of an agreement between the people who use them.

Secondly, it is **love in all its manifestations** that takes over: the focus is on the most delightful work of Plato, the *Banquet*. We will start by highlighting the role of the banquet as an institution in antiquity. These are without a doubt the most appropriate surroundings to talk about pederasty, the androgyne, but also ἀγάπη. Nevertheless, the *Banquet* also has its Aristophanian side: by assigning to the great comedy writer the articulation of his most famous myth, Plato perhaps wanted to highlight the more satirical side of eros. However, this idyllic myth also triggers the review of many themes concerning homosexuality in ancient Greece. The Proustian part on love is dedicated initially to the importance of the aristocratic banquet, place of the social, romantic and artistic initiation of the Narrator. It is furthermore based on the different manifestations of ἔρως and ἀγάπη in the novel: friendship, homosexuality, artistic procreation.

The last stage of the second part is dedicated to **death and the beyond in Greek Antiquity** and the three tales of nekylia in the Platonic corpus. We will underline the existence of it as a leitmotiv in the Proustian novel as well.

The final section has a rather disconcerting title: Δεύτερος πλοῦς, a second navigation. Here, we would like to emphasize the effort of Plato and Proust to reach the most unfathomable truths by taking iconoclastic paths: for Plato, it would be reminiscence, Ideal aesthetics and myth, while the Proustian segment focuses on time and memory, aesthetics and the narrative techniques of the novel.

We hope that at the end of this study the contiguous reflections highlighted in the works of Plato and Proust will have turned into dazzling sparkles.

Mots-clés en anglais : Proust, Plato, Cratylus, spermatic, androgyne, asceticism

PROLÉGOMÈNES

La place de Platon au centre d'une étude littéraire de nos jours pourrait sembler une aberration rébarbative : qui pourrait s'intéresser à vrai dire au prédicateur de l'idéalisme dans un monde profondément matérialiste ? Un Grec, nonobstant, ou toute personne qui prend part à notre éducation classique, étant donné que « *le nom de Grecs désigne moins un peuple particulier, qu'une société d'hommes éclairés et polis ; si l'on appelle Grecs plutôt ceux qui participent à notre éducation que ceux qui partagent notre origine*¹ », ne pourrait pas méconnaître l'apport du disciple réputé et de son maître de calibre inatteignable à la philosophie de tout temps. Bien que la plupart du monde civilisé se soit intéressé plutôt au disciple de Platon, Aristote, qui paraît plus humain, plus abordable que lui, puisqu'il a préféré polariser sa philosophie autour de l'homme, tandis que Socrate prônait l'élévation vers le royaume des Formes, ce sont, chez nous – encore aujourd'hui –, Platon et Socrate les vrais protagonistes de notre philosophie. Pour un Athénien, qui plus est, c'est l'aura du paysage, la fréquentation des lieux les plus étroitement liés aux philosophes, l'Agora, l'Académie de Platon, lieux qu'on parcourt tous les jours et qui ne nous laissent pas oublier la grandeur idéaliste. Pour un Grec, pour lors, lire Proust signifie s'immerger dans une ambiance familière : on reconnaît immédiatement des points de contact, des nuances si intimes avec la philosophie idéaliste. Le fait que ces affinités pivotales pour un Grec semblent passer inaperçues par un Français a constitué le principe génésiaque de cette thèse, le principal objectif de laquelle serait à juste titre de mettre en lumière ces convergences multiples, formelles et incontestables qui prétendent séduire les lecteurs et les critiques qui s'avèrent être les fervents partisans d'une absence d'influence qu'aurait eue notre grand philosophe sur Proust.

Il est vrai pourtant que ces points communs ne représentent que des échos sur l'œuvre d'un auteur si féru de philosophie, dans la mesure où on peut y détecter les empreintes de plusieurs philosophes et de divers courants philosophiques : « *les philosophes se reflètent en Proust plus qu'ils ne commandent principalement sa pensée : c'est parce qu'ils se reflètent tout à tour en lui, et en beaucoup plus grand nombre que ne le laisserait supposer l'hypothèse de tel ou tel maître dominant*² ». Dans cette condition, on a entrepris une étude de convergence de ces deux figures de proue, n'aspirant point à la recherche comparatiste ou intertextuelle, dans l'attente que l'amateur de Proust, aidé de ce rapprochement, puisse au cours de ces pèlerinages à « *Illiers [...] objet d'un culte, [...] lieu d'inspiration [et de] sanctification*³ » du génie proustien, percevoir les mêmes reflets, les mêmes points de contact entre les deux. C'est, à vrai dire, un pont qu'on aspire à construire entre deux nations, deux civilisations, deux ères, deux génies au premier abord entièrement divergents.

La rédaction de cette étude est faite suivant un plan peu orthodoxe : vu qu'on cherchait à localiser des reflets, il nous a paru peu seyant de faire tourbillonner les deux génies dans un duel d'affrontements constants, d'où personne ne sortirait sans

¹ Isocrate, *Panegyrique*, §50, chez <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/isocrate/pane.htm>

² Luc Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1^{ère} édition 2013, p.559

³ Mireille Naturel, "Du lieu de pèlerinage au réseau européen. Le cas de la maison de tante Léonie", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2009, vol. 109, p.831-2

doute indemne. Dès lors, on a opté pour une solution de compromis : les laisser se prélasser chacun de son côté dans sa propre gloire, en procédant à l'élaboration des parties indépendantes où on allait à la découverte, microscope à la main, d'idées et de syllogismes convergents. En plus, la rédaction des trois parties sur Platon a précédé celles sur Proust pour maintes raisons. De prime abord, c'est une raison de chronologie, d'ancienneté et d'emprunts : apparemment c'est Proust qui a puisé dans la source platonicienne. Ensuite, c'est une volonté de familiarisation avec la philosophie grecque et d'orientation dans un univers vaste et rarement abordable aujourd'hui chez le monde occidental. Enfin, c'est l'idée directrice d'un plan latent qui instaurerait des liens étroits entre les deux génies à l'aide des leitmotives, localisés d'abord chez Platon et développés chez Proust : le motif spermatique, la place de la métaphore, l'ἑξάκις, l'ascétisme, constitueront des termes récurrents tout au long de l'étude, en lui empruntant un air de solidité thématique voulue.

Autre trait hérétique : la présence d'une introduction assez étendue, qui prélude la première partie intitulée *Étymologie et philosophie de langage*, dont le rôle est de familiariser le lecteur avec la philosophie platonicienne. Philosophie qui n'est pas forcément le produit d'une parthénogénèse, mais constitue l'évolution naturelle, l'amalgame des courants philosophiques précédents, notamment des présocratiques. Pour mieux digérer les prémisses socratiques, il fallait retracer leur épanouissement dans des théories matricielles. Cela aurait investi sans doute le texte d'une ampleur historique recherchée, d'une part ; de l'autre, il aurait apparemment mis mieux en lumière la volonté de l'homme de tout temps de s'interroger sur le langage, l'amour, la mort ou le temps. Mais, en priorité, il aurait imposé des liens de transversalité¹ entre les différentes parties et idées déployées au cours de l'étude : chaque élément, tout redondant qu'il puisse paraître, sert de donnée introductive pour l'exposition de l'idée respective : autre subterfuge de consolidation thématique. Pour encadrer cet effort d'immersion historique, on a, de surcroît, opté pour la présence d'un bon nombre de citations, d'étendue et de longueur variables. En courant le danger d'assommer le lecteur, on a penché pour la voix des maîtres, plutôt que pour une paraphrase ou une glose ; d'ailleurs, cela converge, paraît-il, vers une polyphonie ainsi qu'une polychromie stylistique qui pourraient sembler finalement pittoresques. Que le lecteur soit averti.

En ce qui concerne le contenu de l'étude, on a suivi la trame de la *Recherche*, qui va de l'âge des noms et des choses à l'âge de l'inversion, de l'amour, de la mort et de la découverte de la vocation artistique – en termes platoniciens, c'est autour du *Cratyle*, du *Banquet* et du *Phèdre*, du *Ménon* et de la *République* qu'on a essayé de trouver des ressemblances. Dans un tout premier temps, on a mis le langage à l'épicentre de notre analyse, en s'efforçant de localiser les différentes tendances – cratylisme, hermogénisme, naturalisme, conventionnalisme – dans un dialogue capital : le *Cratyle*. Au fait, c'est l'étymologie qui inspire tout cette effervescence linguistique, en constituant un sujet pivotale chez Proust et chez Platon : elle questionne l'emploi des mots et des noms, ainsi que leur relevance avec la chose

¹ Terme de Gilles Deleuze, développé au cours de l'étude.

qu'ils représentent. La problématique d'une langue idéale plane sur les méditations des deux génies : pour Platon il s'agit d'une langue Idéale, tandis que pour Proust il est plutôt question de pureté, de recherche du génie de la langue française. Ainsi, il entreprend l'examen des dires de ses personnages, en essayant de tracer les atavismes, la couleur locale, l'usure du temps. Pour lui, c'est plutôt le langage en tant que fait social qui est mis en valeur : d'où sa portée ontologique en tant que moyen de connaissance d'autrui. Du reste, c'est la connotation artistique du langage qui fascine le narrateur de la *Recherche* : l'art de l'écriture, l'emploi de la métaphore, l'effet impressionniste jouent un rôle liminaire dans ses préoccupations.

Dans un deuxième temps, c'est l'amour dans toutes ses manifestations qui prend le relais. Il est question de l'œuvre la plus délectable de Platon, le *Banquet*. On commencera en mettant en avant le propre rôle du banquet en tant qu'institution dans l'antiquité. Là on trouve sans aucun doute le champ le plus fécond afin de parler d'éros adolescent, de l'androgynie, mais aussi d'ἄγάπη. La figure de Diotime y domine : c'est grâce à elle qu'on va s'initier aux mystères les plus hermétiques de l'amour Idéal, d'un amour qui peut nous conduire à la contemplation de la Beauté suprême. Mais le *Banquet* a aussi son côté aristophanesque : en attribuant au grand comédien l'articulation de son mythe le plus célèbre, Platon a voulu peut-être mettre en lumière le côté le plus parodique de l'éros. Toutefois, ce mythe paradisiaque déclenche aussi l'examen de bien des thèmes qui concernent l'homosexualité dans la Grèce antique. Grâce à Alcibiade enfin, on va connaître la perspective la plus pernicieuse de l'éros, celle qui se traduit en envie, en jalousie et en l'appropriation de l'autre. *Phèdre* représente l'autre pôle de cette deuxième séquence. Le dialogue introduit de nouveaux thèmes dans la problématique de l'amour, comme l'antéros et l'amour-psychagogue.

En ce qui concerne Proust et l'amour, on accentuera dans un premier temps l'importance du banquet mondain, lieu d'apprentissage social, érotique et artistique pour le narrateur. Ensuite, on se concentrera sur les différentes manifestations de l'ἔρως et de l'ἄγάπη dans la *Recherche* : amitié, inversion, procréation artistique. La dernière étape de cette seconde partie est consacrée à la mort et l'au-delà. Il s'agit d'une sous-partie qu'on a d'une manière délibérée essayé d'isoler du reste de l'étude, en ajoutant plusieurs pages blanches préposées et postposées. Ainsi, on voudrait fournir l'impression, même schématique, d'une descente aux enfers avant la dernière partie apocalyptique. Ce qui nous y occupera c'est exactement cela : le grand thème de la mort dans l'antiquité, les trois narrations des descentes à l'enfer dans le corpus platonicien, ainsi que l'allégorie d'une catabase narrée dans le roman proustien.

Pour la partie finale, on a choisi un titre sans doute déconcertant : Δεύτερος πλοῦς, seconde navigation. Par là, on voudrait souligner l'effort de Platon et de Proust pour atteindre les vérités les plus inabordables en empruntant des sentiers iconoclastes : pour Platon, il s'agirait de la réminiscence, de l'esthétique idéale et du mythe, tandis que la section proustienne est axée sur le temps et la mémoire, l'esthétique et les diverses techniques narratives de la *Recherche*. Mais cette partie sera aussi ancrée dans le dialogue en tant que forme d'expression privilégiée : on

contestera l'affiliation générique du dialogue philosophique ainsi que son dynamique dans l'œuvre platonicienne. Chez Proust, on s'orientera vers ses applications les plus innovantes.

Dans un tout dernier temps, on expliquera le choix du titre : pourquoi *Proust et Platon* et non *Platon et Proust*, ce qui sera le choix logique vu le plan de la thèse ? Cela est dû à deux raisons principales : d'une part, cette étude est destinée à des lecteurs français dont le point de départ et de référence serait toujours Proust. De l'autre, on voudrait souligner une fois de plus notre engouement pour l'architecture cyclique : bien qu'on commence avec Platon, on finit avec Proust : ces deux pôles peuvent et doivent se considérer comme interchangeables malgré leur appartenance à une économie narrative structurelle. En dernier lieu, le *et* du titre peut paraître ambivalent : s'agit-il d'une conjonction ou d'une disjonction ? Le lecteur est libre d'adopter l'une ou l'autre solution. Avant tout, l'auteur de cette thèse a opté pour la méthode socratique : encourager le lecteur, via la maïeutique du texte lu (Socrate en serait indigné !), de prononcer ses propres vérités, en espérant à la fois qu'à la fin de cette recherche les reflets contigus mis en évidence dans les œuvres de Platon et de Proust se seront métamorphosés en éclats miroitants.

TABLE DE SIGLES ET D'ABRÉVIATIONS

En ce qui concerne les références à la *Recherche*, on a utilisé les éditions de la Pléiade en quatre volumes. Le numéro du volume précède celui du titre. On a utilisé les abréviations suivantes :

SW, pour *Du côté de chez Swann*

JFF, pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

CG, pour *Le Côté de Guermantes*

SG, pour *Sodome et Gomorrhe*

PR, pour *La Prisonnière*

AD, pour *Albertine disparue*

TR, pour *Le Temps retrouvé*

PREMIÈRE PARTIE :

Étymologie et philosophie du langage

Le choix de faire du paramètre linguistique le prodrome d'une étude sur Proust et Platon n'est en aucune manière aléatoire : le langage est considéré dès le début de cette thèse comme le fondement ainsi que comme la substance agglutinante possédant la propriété de lier étroitement parmi eux tous les éléments constitutifs de cet ouvrage. C'est pour la même raison qu'il forme une sorte de cercle vicieux en se plaçant aussi à sa fin : c'est l'alpha et l'oméga qui régit le statut et le fonctionnement de toute partie intercalaire. Dès lors, le langage s'empare d'un rôle privilégié qu'il n'a pas forcément ni chez Platon ni chez Proust puisqu'il est, d'une manière ou d'une autre, répudié chez eux en tant que moyen d'atteindre la connaissance. Nonobstant, c'est avant tout ce voyage de découverte, de la toute puissance de la langue humaine jusqu'à son abjuration par les deux génies, qui semble le plus valoir la peine, cette odyssee de la civilisation et de la connaissance humaines qui nous amène dès l'aube de l'histoire au sommet philosophique de la science de l'homme. Durant ce voyage, on repérera tous les pivots du langage humain : le développement de la phonétique et de l'étymologie, les théories autour de la naissance du langage et son lien éventuel avec l'ontologie et la philosophie. Cette préface longue et parfois fastidieuse sert aussi, d'une part, d'introduction à la philosophie de Platon puisqu'elle se concentre en particulier sur les achèvements des philosophes présocratiques. D'autre part, elle prétend servir de proème de toute cette étude dans la mesure où elle nous familiarise avec la philosophie grecque, la place de Platon dans celle-ci, ainsi que les éventuels points de contact avec le second pilier de l'étude, Marcel Proust.

Ceci dit, on mettra en lumière l'autre composante de cette première partie sur Platon, son dialogue *Cratyle*, qui représente l'épitomé de toute la connaissance linguistique qu'on étudie dans les pages qui suivent.

Philosophie du langage

Au 1^{er} siècle av.J.-C. Diodore de Sicile¹ donne la définition du mot ἔτυμον (étymon) : c'est la signification véritable d'un mot conformément à son origine. Le mot ἔτυμον en tant que terme émane de l'adjectif ἔτυμος qui signifie *vrai* et s'utilise déjà par Homère : « ψεύσομαι ἢ ἔτυμον ἔρεω ; » (« *Est-ce erreur de ma part?...est-ce la vérité ?*² »). Le mot partage le même radical avec un autre adjectif homérique ἑτέος qui signifie aussi *véritable, authentique*. D'où le nom propre Ἐτεοκλῆς (Étéocle), le fils du mariage incestueux d'Œdipe et de Jocaste, frère de

¹ Deborah Levine Gera dans *Ancient Greek Ideas on speech, language and civilization*, (Oxford University Press, New York, 2003, p. 28) attribue l'invention du mot à Chrysippe, le philosophe stoïcien du III^e siècle av.J.-C.

² Homère, *L'Odyssée*, chant 4, vers 140, texte établi et traduit par Victor Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1^{ère} édition 1924, 2^{ème} édition revue et corrigée 1933, p. 82

Polynice, Ismène et Antigone, nom qui est détecté pour la première fois sur une tablette mycénienne de linéaire B, syllabaire archaïque du grec ancien. D'un mot du même radical provient d'ailleurs le verbe ἐτάζω, d'où le verbe grec ἐξετάζω (examiner), d'une signification primaire *chercher la vérité, examiner de fond en comble*. Toute la famille donc de ces mots et en particulier le mot ἔτυμον dénote la recherche de la vérité des mots, à savoir le dépistage de leur origine, laquelle s'identifie avec la signification du départ ou d'origine, la première et véritable définition étymologique de base.

Isidore de Séville est un religieux du VII^e siècle, évêque métropolitain d'Hispalis (Séville), une des principales villes du royaume wisigothique. Son œuvre majeure est *Étymologies (Etymologiae)*, constituée de vingt livres, qui propose une analyse étymologique des mots divisée en 448 chapitres. Par cette œuvre, il essaie de faire un compendium de l'ensemble du savoir antique et de transmettre à ses lecteurs une culture classique en voie de disparition. Il nous fournit en plus la définition du mot *étymologie* : « I.xxix. *Etymology (etymologia) is the origin of words, when the force of a verb or a noun is inferred through interpretation. Aristotle called this σύμβολον (sign), and Cicero adnotatio (symbolization), because by presenting their model it makes known (notus) the names and words for things.*¹ » Le mot *force* a une connotation entièrement platonique. C'est Socrate le premier qui ait parlé de δύναμις d'un mot.

Saint Athanase d'Alexandrie (un des quatre grands docteurs de l'Église Orthodoxe) joue sur le même plan d'interprétation qu'Isidore de Séville et réunit rectitude et interprétation noétique dans une définition qui va être célébrée par tous les dictionnaires étymologiques : « Ἐτυμολογία ἐστὶν ἡ τῆς δυνάμεως τοῦ ὀνόματος ὀρθότης, ἐξ αὐτοῦ τοῦ νοῦς ἐρμηνευομένη² », c'est-à-dire : « *l'étymologie est la force de la rectitude d'un nom, inférée par l'interprétation noétique*³ ».

Antoine Court de Gébelin nous fournit une définition exhaustive, en faisant remarquer que le mot : « [*é*]tymologie est composé des mots grecs logos, parole, et étymos, vrai ; ce dernier mot s'est formé de l'oriental, tym ou tum, qui signifie, perfection, justice, vérité, sans laquelle il n'y a rien de parfait. Étymologie signifie donc parole vraie, mot juste et exact : elle consiste dans la connaissance parfaite de la valeur des mots, de leurs rapports avec leurs objets, de leur origine, de leurs révolutions. Connaître un mot, c'est en effet connaître les causes qui lui firent assigner le sens dont il est revêtu, la langue dont il est originaire, la famille à laquelle il tient, les altérations qu'il a éprouvées. L'art étymologique consiste dans les principes et les règles au moyen desquelles on découvre toutes ces choses.⁴ »

¹ Isidore de Séville, *The Etymologies*, translated by Stephen A. Barney, W.J. Lewis, J.A. Beach and Oliver Berghof, with the collaboration of Muriel Hall, Cambridge University Press, Cambridge, 1^{ère} édition 2006, réédition 2007, p.54

² Friedrich Wilhelm Sturz, *Etymologicum Graecae Linguae Gudianum*, Éditions Weigel, Lipsiae, 1818, p.216

³ Faute de traduction officielle, je traduis moi-même.

⁴ Antoine Court de Gébelin, *Histoire naturelle de la parole ou Grammaire universelle à l'usage des jeunes gens*, avec un discours préliminaire et des notes de M. le comte Lanjuinais, Plancher / Eymery / Delaunay éditeurs, Paris, 1^{ère} édition 1816, p.29-30

Autour du mot et son étymologie il y a en effet toute une philosophie, la philosophie du langage, dont les origines se perdent dans l'Antiquité. Et il ne s'agit pas seulement d'étymologie mais d'une enquête assidue afin de trouver la source primitive de chaque mot, c'est-à-dire la première représentation verbale de la notion d'un objet par l'homme laquelle – une fois l'écriture introduite – se transforme en représentation écrite. Georges Mounin écrit : « Grâce à Révész (*Origine et préhistoire du langage*), on pourra toujours prendre connaissance des vieilles hypothèses depuis l'Antiquité reculée jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Les thèses biologiques posaient que le langage est né lentement de l'évolution des mouvements et des sons spontanément expressifs (*pooh-pooh theory*) des émotions chez l'animal et chez l'homme ; ou bien qu'il est le produit de l'imitation des cris ou bruits naturels (*bow-wow theory*). Les thèses anthropologiques étaient plus diverses : l'origine du langage était attribuée soit aux corrélations symboliques entre la valeur impressive d'une production sonore et son sens (*ding-dong theory*) ; soit aux émissions sonores accompagnant l'effort musculaire (*yo-he-ho theory*) ; soit au développement du premier babil enfantin, soit à celui du chant ou même des gestes expressifs. Certaines thèses ont tenté de s'appuyer sur l'acquisition du langage par l'enfant, ou sur les formes linguistiques observées chez les peuples primitifs, ou sur la pathologie du langage. Les thèses proprement philosophiques ont soutenu soit que le langage est inné, soit qu'il est acquis, soit qu'il résulte d'une invention volontaire mais fortuite, ou d'une découverte non moins accidentelle. Les thèses théologiques posaient que le langage est le don d'un dieu.¹ »

La liste de Georges Mounin paraît exhaustive ; elle contient à peu près toutes les tendances parues qui ont essayé de décrire l'amorce de la parole chez l'homme. Pour nous faciliter la tâche, on a restreint considérablement l'éventail des hypothèses formulées en les adaptant à notre objet de recherche et en nous concentrant sur quatre lignes directrices majeures – à savoir la mythologique, la philosophique, la religieuse et la sociale – qui couvrent le développement chronologique et scientifique (au sens large du mot) de l'humanité. Essayons donc de remonter dans le temps afin de suivre cet itinéraire qui conduit l'homme d'un stade primitif et sauvage à la prise de conscience de soi-même et à l'établissement du fondement de la linguistique moderne.

1. La théorie mythologique Pour commencer, on devrait signaler les mythes qui prétendent expliquer l'avènement de la parole. Dans la mythologie égyptienne, c'est le dieu Thot qui assure l'établissement de l'écriture. *Thot* est le nom grec de Djehouti, le dieu lunaire de Khemenou (Hermopolis Magna) en Moyenne-Égypte. Il est également l'inventeur du langage : il est la *langue d'Atoum* (dont le nom ressemble mystérieusement au mot *étymon*) et le dieu des scribes. En tant qu'incarnation de l'intelligence et de la parole, il connaît les formules magiques auxquelles les dieux ne peuvent résister. Selon la légende, celui qui était capable de déchiffrer les formules magiques du *Livre de Thot* pouvait espérer surpasser en grandeur même les dieux. Le respect que Thot inspire lui vient de son savoir illimité. « Divinité lunaire, Thot est surtout le dieu de l'écriture, des opérations intellectuelles, celui qui sépare les langues. Habile calculateur, maître des divisions du temps, du calendrier et

¹ Georges Mounin, *Histoire de la linguistique des origines au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1967, 4^{ème} édition corrigée 1985, p.23

des chiffres, il est le scribe des dieux mais aussi celui qui, par sa connaissance de l'écriture, peut agir sur les choses en tant que magicien, car, dans la pensée égyptienne, le signifiant équivaut au signifié.¹» Toutes les sciences sont en sa possession : il connaît tout et comprend tout. En tant que détenteur de la connaissance, il est chargé de la diffuser. C'est pourquoi il a inventé l'écriture. Les anciens égyptiens pensaient que le savoir et la connaissance leur avaient été transmis par des livres et des écrits que Thot avait volontairement abandonnés dans des temples.

Pour les Akkadiens (peuple ancien qui habitait les régions de Mésopotamie, Babylone et Assyrie), c'est l'homme poisson Oès ou Oannès qui a diffusé les arts et les sciences sur terre. Il s'agit d'une divinité chaldéenne mentionnée par Bérose (prêtre chaldéen, astronome et historien né à Babylone) au III^e siècle av. J.-C. dans son œuvre *Babylōniaká* (*Histoire de Babylone*). On racontait que cet être, à corps et tête de poisson, seconde tête et pieds humains, à voix humaine, était sorti de la mer Érythrée (selon les anciens dans Le Périple de la mer Érythrée, ce terme désignant à la fois la mer Rouge, l'océan Indien et le golfe Persique), pour enseigner aux Babyloniens, qui vivaient sans lois à l'état animal, l'écriture, les sciences et les principaux arts (arpentage, agriculture, etc.). On pourrait dire qu'Oannès est une figure mythologique, héritière des traditions de la Mésopotamie et du Golfe persique, un des avatars de Neptune appelé Ea. « *Son importance, loin de diminuer après l'unification du pays sous l'égide de Babylone, augmentait encore. [...] On ne saurait exprimer plus nettement la vérité bien connue que toute civilisation est un produit de l'élément humide, du commerce et de la navigation.*²» Apparemment, la mer dans les civilisations primaires s'identifie à toute idée de bien matériel et spirituel.

Les Chinois ont deux théories cosmologiques qui essaient d'expliquer la création du monde et de la civilisation : « *l'une philosophique et savante, du caractère de celles des philosophes ioniens [...], l'autre populaire. Suivant cette dernière, le grand créateur (P'an Ku) naquit du chaos. [...] C'était un géant à deux cornes et à deux défenses, tout couvert de poil, qui se mit à l'œuvre pour donner à la terre sa forme actuelle. C'était en même temps un démiurge, comme l'Oannès babylonien, qui donna aux hommes la civilisation par l'enseignement oral, après quoi il eut la discrétion de disparaître sans laisser de traces, s'épargnant de graves désappointements*³».

La culture indienne attribue à « *Soma, the Avestan Haoma ("the Pressed Juice") [...] the deity of the whole of the ninth book of the Rgveda and of six hymns elsewhere*⁴» la création de la parole: « *When quaffed, he stimulates speech and is the lord of speech. He is a maker of seers, a protector of prayer, and his wisdom is extolled.*⁵» Cependant, il y a d'autres dieux secondaires qui prétendent être les maîtres de la parole: « *Visvakarman ("All-Maker"), whose name is used earlier as an epithet of Indra and the sun. [...] He is winged, and is a lord of speech, and he assigns their names to the gods.*⁶» En ce qui

¹ *Dictionnaire de l'Antiquité*, sous la direction de Jean Leclant, Éditions Quadrige/Dicos poche, Paris, 1^{ère} édition 2005, p. 2187

² Alexandre Haggerty Krappe, *Mythologie Universelle*, Payot, Paris, 1^{ère} édition 1930, p.320

³ *Ibid.*, p.406

⁴ A. Berrisdale Keith and Albert J. Carnoy, *The mythology of all races*, vol. VI : *Indian/Iranian*, Marshall Jones Company, Boston, 1^{ère} édition 1917, p.46

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 52

concerne la mythologie de Brahmanas maintenant, c'est « *Brhaspati [who] is declared to be "Lord of the Metres," and also "Lord of Speech" (Vacaspati)* ¹ ».

Pour la culture arabe, la création du monde s'est faite en deux temps. En premier lieu, Allah « *a assemblé les lettres par quatre ou cinq, construisant chaque fois un nom, dont la profération créait la chose correspondante* ² ». Allah compose dès lors un alphabet parfait, étant donné que l'arabe est le parangon des langues selon ses adeptes. On constate clairement la similitude avec la *Genèse*, où Dieu procède à la création du monde par le biais des commandements verbaux.

Lucrèce est l'auteur d'un seul livre inachevé, *De rerum natura*, un long poème passionné qui décrit le monde selon les principes d'Épicure. Il y fournit une théorie matérialiste, naturaliste et antithéologique, la seule de la culture romaine, sur l'origine du langage : « *Quant aux divers sons du langage, c'est la nature qui poussa les hommes à les émettre, et c'est le besoin qui fit naître les noms des choses.* ³ » L'écriture survient beaucoup plus tard, comme le couronnement pourrait-on dire du développement humain, et elle est due aux poètes : « *Déjà des tours solides mettaient leurs existences à l'abri ; déjà la terre cultivée était divisée et délimitée ; déjà la mer était fleurie de voiles légères... ; et l'on assurait déjà des secours et des alliances par des traités réguliers, quand les chants des poètes commencèrent à confier à la mémoire les exploits accomplis ; et l'on ne peut guère placer plus haut l'invention de l'écriture.* ⁴ »

Néanmoins, ce sont les Grecs ceux qui ont atteint l'apogée de la créativité et de l'imagination en ce qui concerne les mythes sur l'origine du langage. Hésiode dans *Les travaux et les jours* raconte qu'Héphaïstos et Hermès dotent Pandore de parole humaine. Héphaïstos lui instille la parole : « *le père des dieux et des hommes [...] commande à l'illustre Héphaïstos de tremper d'eau un peu de terre sans tarder, d'y mettre la voix et les forces d'un être humain et d'en former, à l'image des déesses immortelles, un beau corps aimable de vierge* ⁵ », tandis qu'Hermès lui fait don de la voix tout avec des mensonges et des récits trompeurs : « *un esprit impudent, un cœur artificieux seront, sur l'ordre de Zeus, mis en elle par Hermès, le Messager, tueur d'Argos* ⁶ ».

Hermès est le dieu qui se rattache le plus fréquemment à l'invention du langage. Étant le messager des dieux, il est nécessairement associé à la parole, la communication et l'interprétation. Selon Socrate, le nom même du dieu « *se rapporte au discours et le fait d'être interprète (hermēneûs), autrement dit, messager, voleur, baratinier et habile marchand, que toute cette activité relève du pouvoir du discours. Comme nous le disions plus haut, parler (eîrein), c'est faire usage du discours et le mot qu'Homère emploie souvent : emēsato, veut dire machiner. À partir de ces deux mots, le législateur prescrit, pour ainsi dire, de voir dans ce dieu celui qui a machiné (mēsámenon) le dire et le discours [et rappelons que « dire » c'est « parler » (eîrein)] : « Hommes, celui qui a machiné (emēsato) la parole (eîrein), nous devrions l'appeler Eiré-mēs » ; et nous, à présent,*

¹ *Ibid.*, p. 92

² Georges Mounin, *op.cit.*, p. 117

³ Lucrèce, *De la nature*, tome II, livre V, v.1028-30, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, Paris, 1920, p.222

⁴ Lucrèce, v.1440-8, *op.cit.*, p. 237-8

⁵ Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, vers 59-64, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 1947, p.88

⁶ *Ibid.*, vers 67-69

en croyant enjoliver le nom, nous l'appelons Hermès. [En tout cas, Iris a vraisemblablement été appelée ainsi à partir d'érein (« dire »), parce qu'elle est messagère]¹».

Diodore de Sicile dans le premier Livre de sa *Bibliothèque Historique* fournit d'autres témoignages qui affermissent le rôle d'Hermès en tant qu'inventeur du langage : « XVI. 1. En effet, ce fut Hermès qui fixa le premier une articulation précise pour le langage commun de l'humanité, qui attribua des noms à maints objets qui n'en possédaient pas encore, qui inventa l'écriture et régla le culte et les sacrifices dus aux dieux. [...] 2. C'est de lui que les Grecs apprirent à exprimer leur pensée (*herméneia*) et c'est pourquoi ils l'ont nommé Hermès.²» Hermès incarne pour lors toute une série de rôles et d'attributs inexplicables pour les anciens, à savoir l'articulation, la dénomination des objets, l'écriture et les rites religieux ; au fur et à mesure que l'homme se développe, il va se rendre compte de soi-même et de son environnement – la démythification d'Hermès signifierait une meilleure conception de son microcosme et du macrocosme qui l'entoure.

Euripide dans *Les Suppliantes* met en évidence d'une part que le langage est un don divin et, de l'autre, il nous présente la procédure élémentaire de la production de la parole, étant influencé apparemment par les théories contemporaines régnantes qui marquent un net progrès dans la conception mythologique, plus pragmatique et plus encline au facteur humain : « THÉSÉE : Et je rends grâce au dieu qui régla l'existence des mortels, autrefois confuse et bestiale ; qui nous donna, d'abord, la raison, puis la langue, messagère de la parole, et rendit nette notre voix.³» Le grand auteur tragique met en relief que c'est ce don précieux-ci qui nous distingue des animaux : « Et cependant la brute n'a ni la parole ni l'usage de la raison et elle est d'une nature inférieure.⁴»

C'est avec ces petits pas dès l'univers mythologique à la réalité analytique que l'homme grandit et devient ami de la sagesse (philosophe), capable et disposé à observer le monde d'une façon plus anthropocentrique.

2. La théorie philosophique Avec les premiers philosophes, on observe que l'homme devient plus avide à expliquer les mystères du monde qui l'entoure et de sa propre existence par le biais des lois naturelles. Il abjure ses convictions mythologiques et fonde sa connaissance sur les lois physiques. Archélaos de Milet est un philosophe grec présocratique du V^e siècle av. J.-C. Disciple d'Anaxagore et un des maîtres de Socrate, il est venu se fixer à Athènes pour y enseigner la philosophie des Ioniens : on l'a surnommé le Physicien, parce qu'il s'occupait surtout de la nature (*physis*). Il est le premier qui ait dit que la voix est produite par la percussion de l'air :

¹ Platon, *Cratyle*, 408ab, *Œuvres complètes* sous la direction de Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 2008, p.221

² Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, Livre 1, texte établi par Pierre Bertrac et traduit par Yvonne Vernière, Les Belles Lettres, Paris, 1993, p.48-49

³ Euripide, *Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, vers 203-204, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Les Belles Lettres, Paris, 1994, p.110-1

⁴ Euripide, *Les Troyennes* (suivi d'*Iphigénie en Tauride* et d'*Électre*), vers 671-2, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Les Belles Lettres, Paris, 1959, p.56

« πρῶτος δὲ εἶπε φωνῆς γένεσιν τὴν τοῦ ἀέρος πλῆξιν¹ », le premier c'est-à-dire à s'intéresser à la procédure de l'articulation de la voix et à essayer de l'expliquer se fondant sur une base anatomique et sur des lois naturelles.

Platon dans *Protagoras* prétend marier la tradition mythologique avec celle de la philosophie physique en ajoutant aux dons divins un nouveau, celui de la parole articulée. C'est Prométhée² celui qui l'offre à l'humanité : « *Puisque l'homme avait sa part du lot divin, il fut tout d'abord, du fait de sa parenté avec le dieu, le seul de tous les vivants à reconnaître des dieux, et il entreprit d'ériger des autels et des statues de dieux ; ensuite, grâce à l'art, il ne tarda pas à émettre des sons articulés et des mots.*³ » Ce qui est extraordinaire ici avant toute chose c'est l'échelonnement de la procédure de l'articulation qui met la prise de conscience religieuse à l'origine de la création artistique, mère celle-ci de la parole articulée... Pour Deborah Levine Gera « *this passage may be the earliest extant reference to the phonetic articulation of speech*⁴ ».

Diodore de Sicile coïncide en mettant en lumière : « VIII. 3. *Alors que leur voix était au départ inintelligible et confuse, ils s'habituaient insensiblement à articuler les paroles et, convenant de symboles représentatifs de chaque objet, ils en vinrent à reconnaître la signification attribuée à chaque mot.*⁵ » L'historien et chroniqueur grec avance considérablement la théorie de l'articulation en la rattachant à la création des symboles conventionnels pour faciliter la mémorisation du discours ; en plus, juste après il justifie la diversification de la parole articulée en créant une scène de Tour de Babel : « VIII.4. *Mais comme des groupes de ce genre se formaient à travers toute la terre habitée, tous n'usaient pas du même idiome, puisque chaque société s'était constituée son propre langage au petit bonheur. C'est pour cette raison que l'on constate une telle variété dans le caractère des langues et que ces agrégats primitifs ont servi d'embryons à tous les peuples.*⁶ »

Cicéron, d'autre part, souligne la liaison étroite entre *raison* (mens), parole et développement de l'homme et accorde, lui, à l'intelligence la primauté de la race

¹ Διογένης Λαέρτιος, Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκμησάντων, Βιβλίον Β', éd. H. S Long, Oxford, 1964 chez <http://www.kennydominican.joyeurs.com/GreekClassics/dl02.html>

² « *Fils du Titan Japet et de la Néréide Asie, ou de l'Océanide Clyméné, et frère d'Atlas, de Ménœtios et d'Épiméthée, Prométhée, doué d'une clairvoyance extraordinaire (contrairement à Épiméthée qui agit avec un temps de retard), ne participe pas au combat qui oppose les dieux aux Titans ; ces derniers ne comptant que sur leur force pour s'emparer du pouvoir, refusent de recourir à la ruse, seul moyen de vaincre le maître de l'Olympe. Son frère Ménœtios périt lors de l'affrontement, foudroyé par Zeus. Prométhée éprouve une grande haine pour Zeus, qui le lui rend bien. Pourquoi tant d'animosité de la part du dieu tout-puissant ? Parce que, justement, Prométhée a pris parti pour le genre humain contre les dieux, parce qu'il a su trouver la faille dans l'omnipotence divine. [...] Selon les traditions les plus récentes, Prométhée crée les premiers hommes dans une argile de Panopée, en Béotie, à laquelle il mêle "une parcelle d'autres éléments pris un peu partout". C'est Athéna, qui lui voue une certaine affection, qui anime les créatures. On fait parfois intervenir le vol du feu à ce moment : les êtres qu'il vient de créer n'ayant qu'une enveloppe charnelle et menant une vie végétative, Prométhée dérobe dans l'Olympe, ou dans les forges d'Héphaïstos, sur l'île de Lemnos une étincelle de feu qu'il dissimule à l'intérieur d'une tige de fêrulle ; cette étincelle devient ainsi l'âme humaine. Dotés de cette intelligence, les hommes abandonnent leur vie primitive. Révolté par ces trahisons, Zeus châtie Prométhée.* » Source : Jean-Claude Belfiore, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Larousse, Paris, 1^{ère} édition 2003, p. 542-3, version digitale chez Gallica

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005360.r=mythologie+grecque.langEN>

³ Platon, *Protagoras*, 322a, *Œuvres complètes*, op.cit., p.1447

⁴ Deborah Levine Gera, op.cit., p.134

⁵ Diodore de Sicile, op.cit., p.37

⁶ *Ibid.*, p.37-38

humaine, en rendant en même temps la production de la parole une affaire purement anthropocentrique. Il esquisse ici une petite histoire de l'humanité du temps sauvage à l'avènement de l'intelligence et du progrès dans tous les secteurs : « II.3.

L'intelligence a permis à l'homme de remédier à la lenteur de sa marche par l'usage de <bêtes de somme> et des voitures ; c'est elle aussi qui, alors qu'elle avait trouvé les hommes émettant des sons inharmonieux, des balbutiements confus, a séparé les sons pour en former des groupes ; et c'est ainsi que, comme des signes, elle appliqua des mots aux choses et, grâce à elle, les hommes naguère sans lien entre eux, furent unis par les plus agréables des liens ; le langage. C'est par un acte analogue de l'intelligence que l'invention de quelques lettres suffit à faire désigner et à rendre les sons de la voix, qui paraissaient innombrables ; on put ainsi échanger des propos avec les absents, transmettre par écrit ses volontés et conserver des documents sur les événements d'autrefois. À ces inventions s'ajouta celle du nombre, nécessité pratique et en même temps seule réalité immuable et éternelle ; la première, elle nous donna aussi l'idée de lever nos regards vers le ciel sans que ce fût une vaine contemplation des astres en mouvement, mais, grâce au dénombrement des nuits et des jours, <on put mesurer le temps>.¹»

Par ailleurs, depuis la période classique de l'histoire grecque (elle correspond à la majeure partie des V^e et IV^e siècles av. J.-C.) jusqu'à aujourd'hui, un des intérêts prépondérants de la philosophie du langage a toujours été d'essayer de définir la relation parmi les trois dimensions linguistiques essentielles i.e. parmi le langage, la pensée et la réalité (l'objet en question). Les façons diverses de concevoir cette relation résultent de différences des relations parmi ces trois dimensions. De nos jours, cette tripartition paraît évidente mais, à vrai dire, elle s'avère être l'aboutissement d'un labeur long et persistant. En guise d'initiation, on devrait aborder la définition de la notion élémentaire de **mot**, laquelle est issue de celle de **nom** : tous les 'mots' étaient appelés des 'noms' (ὀνόματα). Isidore de Séville écrit sur le nom: « I.vii. *The noun (nomen) is so called as if it were 'denoter' (notamen), because by its designation it makes things known (noscere, ppl. notus) to us. Indeed, unless you know its name (nomen), the knowledge of a thing perishes.*²» À son tour, la notion du nom procède de celle du nom propre : désigner, c'est d'abord appeler par son nom un homme, un dieu ou une chose. Les noms ont été longtemps considérés comme les premiers mots, à l'origine du langage.

Cette prééminence du nom doit beaucoup aux mythes archaïques sur l'origine du langage. La tradition orphique³ puis pythagoricienne⁴ et plus tard stoïcienne¹ se

¹ Cicéron, *La République*, tome II, livres II-VI, texte établi et traduit par Esther Bréguet, Les Belles Lettres, Paris, 1991, p.71

² Isidore de Séville, op.cit., p.42

³ « L'orphisme est un courant religieux qui propose à ses adeptes le salut de l'âme par l'ascèse et l'initiation. Le point de départ historique de l'orphisme, rattaché au Thrace Orphée, se situe au VI^e siècle av. J.-C, fondé sur le mythe de la naissance de Dionysos à Zagréus. Les premiers écrits de la tradition orphique sont attribués à Onomacrite. Les Hymnes orphiques et les Argonautiques orphiques sont datés, quant à eux, entre le II^e et le V^e siècle apr. J.-C. » Source : Jean-Claude Belfiore, op.cit., p.473

⁴ « L'école pythagoricienne est une école philosophique de l'Antiquité fondée par Pythagore. Dans son histoire la plus ancienne, le mouvement se présente sous deux aspects : tantôt comme un groupe d'intention religieuse, une secte dont le genre de vie est dominé par l'ascétisme et les purifications, tantôt, au contraire, comme un groupe d'action politique, une hétérie dont l'activité est principalement orientée vers la gestion des affaires publiques. Selon la tradition la plus répandue, les pythagoriciens sont des hommes tout de blanc vêtus, qui fuient le contact des femmes en couches, évitent d'entrer dans la maison d'un mort, refusent énergiquement de croquer une fève ou

fonde sur l'intervention d'un **onomatothète** (Hermès dans la version mythologique) qui les aurait fixés. Ce sont les stoïciens qui « *apparently postulated an original rational language, conceived by rational man, with the first word expressing the nature of things they named. Words were corrupted over time, and in parallel fashion, primitive man who originally lived rationally and in harmony with nature, subsequently changed for the worse. [...] The Stoics seem to have described namegivers, wise men who imposed the perfect correspondence in language between word and thing, and such wise men were, according to the Stoics, the first kings*² ». Les stoïciens croyaient que ces mythes archaïques représentaient des allégories cosmologiques modifiées au cours du temps. L'étymologie servait à déchiffrer le message sacré que les premiers onomatothètes avaient caché dans le mot.

Pythagore et ses disciples sont ceux qui introduisent le rôle d'onomatothète dans la philosophie du langage. On attribue à eux des préceptes oraux (appelés *acousmates*) inspirés de Sept Sages³ en tant qu'enseignement oral qui se passe de toute démonstration et qui a valeur de sentence divine. Ces maximes étaient l'œuvre des *acousmatiques*, aussi appelés politiques, administrateurs ou législateurs. Ils s'occupaient apparemment du bon fonctionnement matériel et de l'organisation politique, législative et sociale de la cité pythagorienne. Jamblique écrit : « *La philosophie des "acousmatiques" est constituée de maximes orales dépourvues de démonstration et d'argument : "c'est ainsi qu'il faut faire". Et le reste, tout ce qu'il a dit, les "acousmatiques" s'efforcent de le préserver comme les doctrines divines. Ils ne prétendent ni parler de par eux-mêmes ni ils ne pensent qu'il le faille, mais ils regardent comme les mieux préparés à la sagesse ceux d'entre eux qui ont reçu le plus grand nombre de maximes. Dans l'ensemble, les "maximes", <comme on les appelle>, se répartissent en trois sortes. Les unes en effet indiquent "qu'est-ce que c'est ?", d'autres "qu'est-ce qui est le plus..?", d'autres enfin "qu'est-ce qu'il faut faire ou ne pas faire ?". Voici des exemples de maxime du type*

de manger un œuf. Leur existence quotidienne paraît encombrée de tabous et d'interdictions de tout genre, tandis que leur vie communautaire, avec la règle du silence, les degrés d'initiation, le mystère dont elle aime à s'entourer, ressemble étrangement à celle d'une de ces confréries dont les esséniens ou les thérapeutes offrent l'exemple les plus évident pour la période qui précède immédiatement l'ère chrétienne. » Source : Dictionnaire de la Grèce antique, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1^{ère} édition 2000, p.1112

¹ « *Le stoïcisme est une école philosophique de la Grèce antique, fondée par Zénon de Citium au début du III^e av. J.-C. On l'appelait le « Portique » (Stoà en grec) à cause de la colonnade dite "bariolée" (ornée de peintures) où Zénon dispensait son enseignement, sur l'agora. L'aspect le plus connu de cette philosophie est l'impassibilité du sage et sa soumission au destin, qui firent de "stoïcisme" un nom commun dès le XVII^e siècle. » Source : Dictionnaire de l'antiquité, op.cit., p.2073. « On peut dire du stoïcisme qu'il est un naturalisme, en ce sens qu'il implique, surtout en ses débuts, une connaissance de la nature telle qu'elle puisse fonder une sagesse pratique en même temps que spéculative. D'où l'importance de la physique, science concrète de l'univers considéré comme un Tout vivant. Pour la secte, le Monde était un et plein, sans place pour l'indétermination, englobant dans son unité l'ensemble des existants, du minéral jusqu'à l'homme, et même jusqu'aux dieux : dans cette perspective, la théologie est partie intégrante de la physique. » Source : Dictionnaire des grandes philosophies, sous la direction de Lucien Jerphagnon, Privat Éditeur, Toulouse, 1^{ère} édition 1973, p. 361*

² Deborah Levine Gera, op.cit., p.25

³ « *La liste la plus ancienne des Sept Sages que nous ayons conservée remonte à Platon (Protagoras, 343 ab), qui nomme dans l'ordre : Thalès de Milet, Pittacos de Mytilène, Bias de Priène, Solon d'Athènes, Cléoude de Lindos, Myson de Chénée et, enfin, Chilon de Sparte. Mais la tradition des Sept Sages est certainement plus ancienne, ainsi que le suggère, entre autres, le témoignage de Diogène Laërce (I, 22), qui se réfère lui-même à Démétrios de Phalère, suivant lequel la liste des Sept Sages aurait été fixée à Athènes sous l'archontat de Damasio en 582-581 av. J.-C. De fait, il semble que les Sept Sages aient tous vécu au début du VI^e siècle av. J.-C. [...] [Ils] ont tous en commun d'être des hommes réputés et reconnus pour leur sens pratique et leur habileté (sophia) politique. » Source : Dictionnaire de l'antiquité, op.cit., p.2000-1*

"qu'est-ce que c'est ?" : "Qu'est-ce que les îles de bienheureux? – Le soleil et la lune."
 "Qu'est-ce que l'oracle de Delphes ? – La tetraktys, c'est-à-dire l'harmonie, selon laquelle chantent les Sirènes." Exemple de maximes "qu'est-ce qui est le plus..?" : "Qu'est-ce qui est le plus juste ?- Le nombre, et en second lieu ce qui donne leur nom aux choses." ¹» La figure de l'onomatothète est une figure non déterminée – dieu, démon, philosophe, sophiste...; il est significatif que dans le texte de Jamblique la référence est au neutre, sans doute pour éviter la mention d'un homme ou d'une femme et, surtout, pour passer sous silence un renseignement apocryphe .

Cette croyance à la parfaite correspondance entre nom et chose due à un onomatothète est fondée sur un axiome appelé plus tard théorie *physei* (φύσει), et elle est due aux présocratiques. Pour Héraclite, père du mobilisme universel², le nom de l'objet exprime son essence mais, dans la plupart des cas, seulement un aspect de cette essence et avant tout sa relativité avec son contraire (concordia discors), ce qui oblige à une perception empirique et par conséquent sophistique et doxastique de l'objet. Le philosophe arrive à une telle conception parce que, selon lui, le nom contient un oracle contradictoire et difficile à déchiffrer : « *Le prince dont l'oracle est à Delphes ne parle pas, ne cache pas, mais signifie.* ³» Le fragment est difficilement déchiffré si on ne le lit pas sous la lumière de l'opposition traditionnelle entre oracles par signes et oracles par mots. L'oracle de Delphes s'avère être l'exemple d'un oracle par mots. Alors Héraclite veut dire que même les mots, au fond, n'éclaircissent pas la vérité, ils ne nous donnent pas que de signes de la réalité. Les noms divins d'ailleurs correspondent à cette loi physique et couvent ce côté antinomique : « *L'Un le seul sage ne veut être appelé et veut le nom de Zeus.* ⁴» Les interprètes héraclitiens traduisent ce fragment par un jeu de mots : « *Zénos onoma=le nom de la Vie. Si la Chose accepte et refuse le nom de la Vie, c'est parce qu'elle serait à la fois vie et mort. Le couple de la vie et de la mort n'est lui-même qu'un couple entre ceux qu'elle pourrait accepter et refuser. Le nom ne donne jamais qu'un de ses aspects en masquant l'aspect contraire. Le nom dans ce cas ne dit quelque chose de clair que par jeu. Plutôt que de le traduire, ne suffirait-il pas de l'utiliser comme un signe indiciel, fait pour désigner quelque Chose de tout à fait difficile à trouver ?* ⁵» Autre fragment capital pour la compréhension de la philosophie héraclitienne sur le langage est le fragment LXVII : « *Dieu est jour-nuit, hiver-été, guerre-paix, richesse-famine, (tous contraires : l'intellect est cela). Il prend des formes variées, tous comme <le feu> qui, quand il se mêle à des fumées, reçoit un nom conforme au*

¹ Jamblique, *Vie de Pythagore*, introduction, traduction et notes par Luc Brisson et Alain Philippe Segonds, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 2011, p.46-7

² « *L'une des doctrines les plus connues d'Héraclite est celle de la constatation du changement perpétuel de toutes choses, synthétisée dans la célèbre formule forgée par Platon : panta rhéi (« tout s'écoule ») et dont les "fragments du fleuve" (22 B 12, 49 a, 91 DK) sont considérés comme emblématiques. Puisque le point de départ et le point d'arrivée du changement sont les opposés, la thèse du mobilisme universel se relie à l'autre grande découverte d'Héraclite : la coexistence des opposés, simultanément ou en succession qui garantit l'existence de chaque chose.* » Source : *Dictionnaire de l'antiquité*, op.cit., p. 1043

³ Héraclite, fragment XCIII, *Les Présocratiques*, édition établi par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1^{ère} édition 1988, réédition 1995, p.167

⁴ *Ibid.*, fragment XXXII, p.154

⁵ Clémence Ramnoux, *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1959, p.304

*goût de chacun.*¹» On pourrait interpréter de deux façons différentes ce fragment : ou dieu réunit en lui tous les contraires, ou on n'a pas une compréhension exacte de la nature de dieu et dès lors on essaie de l'illustrer par des contraires. Les experts du philosophe présocratique optent pour la deuxième interprétation, puisque le philosophe présocratique prône avant tout le mobilisme, doctrine qui élève au rang de maxime universelle la fluidité de toute chose. Pour Héraclite, en définitive, c'est seulement la façon noétique qui traduit la capacité humaine de raisonner, laquelle conduit à la compréhension parfaite d'un monde qui change perpétuellement. Il pense aussi que les noms ne sont pas exacts parce que langage et pensée ne constituent pas une unité – le savoir seul s'identifie avec la pensée qui gouverne tout. C'est celui-ci l'aspect le plus important qu'il ajoute à la philosophie du langage : « *Un est le savoir / Il connaît la pensée / par qui sont gouvernées toutes choses au moyen de toutes choses.*²».

Parménide est un des principaux représentants de l'école éléatique³. Il distingue entre 'ὀνομάζειν' et 'λέγειν', entre c'est-à-dire l'action de nommer et l'action de parler, mais à la fin il est d'accord avec Héraclite que i) les noms réfléchissent partiellement l'essence de la chose et ii) il y a deux façons de penser, la doxastique et la philosophique :

*« Mais il ne reste plus à présent qu'une voix
Dont on puisse parler : c'est celle du "il est". [...]
Que l'on peut nommer car celle-ci n'est pas
La voie qui conduirait jusqu'à la vérité [...]
C'est pourquoi ne sera
Qu'entité nominale <et pur jeu de langage>
Tout ce que les mortels, croyant que c'était vrai,
Ont d'un mot désigné.⁴»*

L'action par conséquent de nommer ne conduit qu'au mensonge et à la déception parce que c'est pure *doxa*, opinion sophistique. C'est l'opinion philosophique qui se trouve au-dessus des mortels.

Des renseignements indispensables sur le nom et sa provenance naturelle nous ont été fournis par le papyrus de Derveni, un document découvert en 1962 dans une tombe aristocratique de la nécropole de Derveni (Macédoine), dans le nord de la Grèce. Il s'agit des fragments d'un traité philosophique portant le commentaire

¹ Héraclite, *Les Présocratiques*, op.cit., p.161

² *Ibid.*, fragment XL, p.155

³ « *Les philosophes éléates forment une école à Élée, ville d'Italie, au sud de Salerne.[...]Le premier témoignage est celui de Platon, lorsqu'il recherche (Le Sophiste,242 d) ceux des Anciens qui ont entrepris de déterminer avec précision en quel nombre et de quelle nature sont les êtres. Certains ont dit que les êtres sont trois, d'autres deux, "quand à notre tribu éléate, qui a commencé avec Xénophane [de Colophon] et même plus anciennement encore (c'est-à-dire, qui est d'une antiquité vénérable et quasi divine), elle expose que ce que l'on nomme tout est un". C'est pourquoi l'éléatisme apparaît comme le premier monisme en philosophie. [...] Son plus illustre représentant, Parménide, n'enseigna sans doute pas le rigoureux monisme ontologique que parfois on lui attribue. Sa polémique contre l'héraclitéisme l'a probablement entraîné à exprimer en des formules extrêmes son émerveillement devant la paradoxale correspondance entre les lois de l'esprit et celles du monde extérieur. »*

Source : *Dictionnaire de la Grèce antique*, op.cit., p. 489

⁴ Parménide, fragment VIII, *Les Présocratiques*, op.cit., p.261-2

allégorique sur un poème orphique ; le texte transmet une théogonie, élaborée peut-être dans l'entourage du philosophe présocratique Anaxagore de Clazomènes. Le papyrus, qui date du milieu du IV^e siècle av. J.-C. (pendant le règne de Philippe II de Macédoine) est le plus ancien manuscrit retrouvé en Europe. Examinons de près la colonne XVII du manuscrit, laquelle se réfère aux noms accordés au dieu : « *Il existait avant de recevoir un nom ; ensuite alors, il reçut un nom. En effet, et l'air existait avant que les réalités actuelles se fussent constituées, et il existera toujours, car il ne vint pas à l'être, mais il existait [déjà]. Et la raison pour laquelle l'air fut appelé par un nom a été montrée dans les vers précédents. Mais, "il vint à l'être" – voilà ce que l'habitude leur fit considérer– lorsqu'il reçut le nom de Zeus, exactement comme si auparavant il n'existait pas. Et ce sera le "dernier", dit-il [le poète], que sera celui-là, lorsqu'il reçut le nom de Zeus et c'est à ce nom-là qui continue à être le sien jusqu'à ce que les réalités actuelles se soient constituées avec la même forme, là précisément où elles étaient en suspens dans leur existence antérieure. <Et il veut montrer que> les réalités devinrent telles qu'elles sont grâce à celui-là, et qu'une fois venues à l'être <elles sont toutes> dans celui-là. Et il veut le signaler dans le vers que voici : "Zeus est la tête, Zeus est le milieu, et c'est à partir de Zeus que toutes choses ont été construites". <En disant que les réalités ont une> "tête", il recourt à une formule voilée pour dire que...la tête vient à être le pouvoir < [qui préside à] la constitution> ...s'être constituées...<"Zeus était le souffle de toutes choses, Zeus était la destinée (Moira) de toutes choses">. ¹» La conception orphique sur la valeur du nom est bien surprenante : évidemment, toute chose existait avant d'être nommée, mais le sens de son nom 'existait' aussi dans cet état chaotique. Il faut ainsi admettre que les noms sont établis par la nature ou suivant la nature de chaque chose et en plus qu'ils proviennent d'une nature surhumaine (Zeus), en gardant en elles une partie infime de ce pouvoir divin. La chose obtient une existence véritable seulement après son "baptême" linguistique « *exactement comme si auparavant [elle] n'existait pas* ». Voilà l'importance primordiale accordée par les présocratiques et les orphiques au nom : il a une allure latente divine, il couve une portion de souffle cosmique, un peu à l'instar de la Forme platonique qui est reflétée dans toute chose sur la terre. Eschyle renforce cette position en s'exclamant dans *Agamemnon* : « *Qui donc, sinon quelque Invisible qui, dans sa prescience, fait parler à nos lèvres la langue du Destin, donna ce nom si vrai à l'épousée qu'entourent la discorde et la guerre, à Hélène ?* ²» Platon d'ailleurs a fondé le *Cratyle* sur cette justesse naturelle des noms.*

Qui plus est, l'auteur du papyrus de Derveni place l'onomatopée au cœur même de la cosmogonie, en admettant qu'il y a des dénominations dues à l'usage aussi : « Col. XVIII : *...et <que> toutes les autres réalités sont dans l'air, parce qu'elles sont le souffle de celui-ci. Ce souffle-là donc, Orphée lui donna le nom de "Moire (Destinée)". [...] En effet, c'est la pensée qu'Orphée appelle Moire. Car il lui apparaissait clairement que c'était ce nom-là qui s'y appliquait le mieux parmi ceux qu'absolument tous les hommes lui donnèrent. En effet, avant qu'il fût appelé Zeus, il y avait la Moire, pensée du dieu, éternelle et partout répandue. Mais lorsqu'il fut appelé Zeus, on a considéré, par habitude, qu'il vint à l'être, alors qu'il existait déjà avant bien qu'il n'eût <pas> reçu ce nom. <C'est pourquoi il*

¹ Fabienne Jourdan, *Le papyrus de Derveni*, Les Belles Lettres, Paris, 2003, p.17

² Eschyle, *Agamemnon, Les choéphores, Les Euménides*, tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, 1^{ère} édition 1925, réédition 1993, vers 681-7, p. 34

dit> "Zeus le premier" <vint è l'être, parce qu'il a d'abord> existé...¹» Il est fascinant que la pensée de dieu précède la création : elle conduit la parole qui assure le déclenchement de la cosmogonie. L'auteur reconnaît également qu'il y a des noms multiples pour chaque chose ou être et Orphée a dû en choisir le meilleur. On devrait souligner que l'onomatopée fait partie intégrante de la cosmogonie et de la genèse du monde orphique – on doit nommer une chose pour qu'il commence à exister d'une façon légitime (même aujourd'hui...) ; la cosmogonie doit être donc également une *onomatopée*². La recherche adonc de la justesse naturelle des mots à travers la dissection étymologique ne répond qu'à ce principe primordial : le nom et la chose constituent un ensemble inséparable car l'existence de la chose dépend de sa dénomination et vice versa. D'un autre point de vue, on devrait également faire ressortir que comme le langage a été articulé au cours des événements cosmogoniques, de la même façon le langage (le logos) se trouve au point de départ de la création cosmique. Il ne s'agit pas par conséquent d'une création ex nihilo fortuite, mais d'une qui a été dirigée par un intellect (Zeus), qui a d'abord façonné la matière indistincte et après il lui a donné des noms : « Col.XIX. : <Du fait que><toutes les réalités, et chacune en particulier> ont été appelées à chaque fois du nom de ce qui seul domine en elles ; "Zeus", d'après le même principe, fut le nom par lequel furent appelées toutes les choses. [...] Et il [le poète] l'assimile à un roi – c'est ce nom là, en effet, qui lui apparaissant clairement convenir pour lui parmi ceux que l'on emploie – lorsqu'il s'exprime ainsi : "Zeus est le roi, et Zeus à la foudre éblouissante est celui qui a le pouvoir sur absolument tous les êtres. Il dit qu'il est "le roi" parce que <bien qu'il y ait de nombreux pouvoirs>, un unique <pouvoir> domine [...]»³ Le même procédé noétique se poursuit dans les Écritures Saintes : « Au commencement était le Verbe et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu.⁴ » Le passage biblique est également éloquent : il égale Logos et Dieu en une puissance hybride verbale/divine, puissance créative mais aussi onomatopéique. Paul Ricœur enrichit cette conception biblique en se concentrant toutefois sur l'homme : « le Seigneur veut bien s'appeler logos et que la création, selon l'écriture, procède de la Parole. [...] L'homme est homme parce qu'il parle : d'un côté le langage n'existe que parce que chaque homme parle ; mais le langage vit à la façon d'une institution à l'intérieur de laquelle nous naissons et mourons⁵ ». Ricœur pour lors identifie non seulement Dieu et Parole mais aussi homme et Parole. Il élève le langage au rang d'une institution surhumaine qui enveloppe l'homme, une sorte de dimension à l'instar des quatre dimensions qui régissent l'espace et le temps humains.

L'identification qui résulte de la concentration des pouvoirs en une figure sacrée onomatopéique est, sans doute, au centre de la prohibition de changer la prononciation des noms divins ou encore d'éviter de les prononcer. Les *Oracles Chaldaïques*, œuvre du Julien dit le Chaldéen ou de son fils surnommé le Théurge, ne

¹ Fabienne Jourdan, op.cit., p.18

² Terme inventé par Walter Burkert dans "La genèse des choses et des mots : Le papyrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle", *Les Études Philosophiques*, octobre-décembre 1970, n°4, p.450

³ Fabienne Jourdan, op.cit., p.19

⁴ *La Bible de Jérusalem*, "L'Évangile selon Saint Jean", I.1, version digitale chez <http://www.bibliacera.com/bj.php>

⁵ Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1955, réédition 2005, p.131

nous est parvenu qu'en fragments. Il s'agit d'un recueil d'oracles de théurgie (magie supérieure) écrit en hexamètres dactyliques. Il se présente comme un recueil de révélations oraculaires. Franz Cumont écrit : « *À la suite de Platon, les théurges chaldéens opposaient nettement le monde intelligible des Idées au monde sensible des apparences : ils avaient donc de l'univers une conception dualiste. Au sommet de leur panthéon ils plaçaient l'Intellect, qu'ils appelaient aussi le Père (Νοῦς πατρικός). Ce dieu transcendant, qui s'enveloppe de silence, est déclaré impénétrable, et cependant il est parfois représenté comme un Feu immatériel, d'où tout est issu.*¹ » Le Père donc des Oracles, ce Νοῦς πατρικός – ce qui veut dire 'intellect paternel' en grec – est la figure analogue du démiurge suprême du papyrus de Derveni. On lit dans les *Oracles* : « *Ne change jamais les noms barbares.*² » Et dans le commentaire de Psellus : « *1132c. [...] il y a chez les peuples des noms livrés par Dieu, qui ont dans les rites une force ineffable. Ne les transpose donc pas en grec [...] changés en noms grecs, ils perdent leur force. Pour moi, je ne reçois pas les rites chaldaïques et je n'adhère pas à cette foi. Mais je t'ai à peine dévoilé l'obscurité de l'oracle.*³ » On ne doit pas changer les noms parce qu'ils représentent la nature de ce qu'ils nomment. En changeant même leur prononciation on risque de commettre un sacrilège, dont les répercussions pour la théurgie sont désastreuses.

Jamblique croit, lui aussi, que même la transposition dans une langue barbare nuit à la magie des mots : « *car si c'était une convention qui décidait de l'établissement des noms, il serait sans importance de prendre les uns pour les autres ; mais s'ils dépendent de la nature des êtres, ceux qui s'en rapprochent davantage sont aussi, j'imagine, plus agréables aux dieux ; d'où il appert combien on a eu raison de préférer la langue des peuples sacrés à celles des autres hommes ; car, à être traduits, les noms ne conservent pas entièrement le même sens : chaque peuple a des caractéristiques impossibles à transposer dans la langue d'un autre ; ensuite, même si on peut traduire ces noms, en tout cas ils ne gardent plus la même puissance ; de plus, les noms barbares ont à la fois beaucoup de solennité et beaucoup de concision, ils ont moins d'ambiguïté, de variété, et les mots qui les expriment sont moins nombreux ; pour toutes ces raisons ils s'accordent aux êtres supérieures*⁴ ». Sur cela s'aligne le texte apocryphe d'Hermès Trismégiste : « *exprimé dans la langue originale, ce discours conserve en toute clarté le sens des mots : et en effet la particularité même du son et la propre intonation des vocables égyptiens retiennent en elles-mêmes l'énergie des choses qu'on dit. Pour autant donc que tu en aies le pouvoir, ô roi – et tu peux tout –, préserve bien ce discours de toute traduction, afin que de si grands mystères ne parviennent point jusqu'aux Grecs et que l'orgueilleuse élocution des Grecs [...] ne fasse [...] pâlir et disparaître la gravité, la solidité, la vertu efficace des vocables de notre langue*⁵ ».

On pourrait d'ailleurs rapprocher langage, étymologie et mémoire en ayant comme point de départ un petit écrit sophistique anonyme qu'on appelle

¹ Franz Cumont, *Lux perpetua*, publié par la marquise Maillé et Louis Canet, Éditions P. Geuthner, Paris, 1949, p.363-4

² *Oracles Chaldaïques*, fragment 150, avec un choix de commentaires anciens, texte établi et traduit par Édouard des Places, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1971, réédition 1989, p.103

³ *Ibid.*, p. 169-170

⁴ Jamblique, *Les mystères d'Égypte*, livre VII.5, traduit du grec par Édouard des Places, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1966, réédition 1993, p.184

⁵ Hermès Trismégiste, tome II : *Asclépius, Traités XIII-XVIII*, XVI.2, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1946, réédition 1992, p. 232

généralement *Dissoi Logoi*. Les deux mots grecs signifient en français "des mots différents" et constituent un exercice rhétorique qui remonte au III^e siècle av. J.-C., lequel propose le débat d'un sujet rhétorique *in utramque partem* (en exposant à la fois les arguments de l'une et de l'autre côté). Le but de cet exercice s'avère être la compréhension profonde et totale du sujet, en forçant le futur rhéteur à considérer le sujet de la part de son rival afin d'anticiper ses arguments. Dans la liste des astuces utilisées par les rhéteurs, il y en a un qui s'appelle **mnémotechnie**, la technique c'est-à-dire de la mémoire : « *Il distingue mémoire des mots et mémoire des choses, selon une division qui subsistera dans les exposés plus étendus que nous possédons encore (Rhétorique à Hérennius, Cicéron, Quintilien) et qui témoigne de la volonté de faire du langage un objet autonome. Cet art de la mémoire se fonde sur l'idée que ce qu'on a appris fait un tout [...]. Pour retenir quelque chose de nouveau, il faut donc le rattacher à ce qu'on sait déjà [...]. Ainsi, pour retenir les noms propres Χρύσιππος (Chrysippe=cheval d'or) et Πυριλάμπης (Pyrilampe=Feu brillant), on les décomposera en χρυσός+ἵππος (or+cheval), et en πῦρ+λάμπειν (feu+briller). On voit qu'il s'agit de rendre conscient le processus de la mémoire qui est à la base même de la compétence linguistique : le langage n'est pas une juxtaposition à l'infini de mots isolés, irréductibles les uns aux autres ; on peut établir entre eux des rapprochements, commencer à esquisser un réseau, un système. Et un système fondé sur les propriétés matérielles des mots, celles qu'on peut manipuler à volonté. Il est notable que l'auteur a pris pour exemple des noms propres, sans doute sentis comme difficiles à retenir en ce qu'ils n'ont pas de "sens" ; qu'à cela ne tienne : on peut les mesurer à des mots qui en ont un et retrouver des segments signifiants déjà bien ancrés dans la mémoire.¹* »

Selon Socrate, il s'agit de l'astuce mnémotechnique de Hippias : « ...la mnémotechnie [...] : c'est dans cette technique que tu te considères comme le plus illustre [...]² ». On peut comprendre par conséquent que l'exercice le plus adéquat afin de rendre la mémoire plus efficace est l'étymologie et en particulier celle des noms propres. À part cet avantage évident, l'étymologie nous aide à établir des ramifications infinies entre les mots de notre vocabulaire en se fondant sur ce jeu de dissection linguistique. Et celui qui domine la mémoire domine aussi le Temps, parce que pour lui le passé n'existe pas, rien ne se perd, il vit et il agit dans un présent continu grâce à l'emploi de la mnémotechnie.

En dernier lieu, on devrait mettre en vue la relation étroite parmi ce que l'auteur du papyrus de Derveni appelle *souffle de Zeus*, à savoir cette portion cosmique qui se trouve au commencement de toute création en tant que partie infime divine, la philosophie grecque et la religion chrétienne. Ce souffle divin paraît être pour les présocratiques la seule explication de l'existence de toute chose, une fois que, d'après Méliossos, le non-être ne peut pas engendrer l'être : « *Toujours était ce qui était, et toujours il sera. Car s'il résultait d'une génération, avant cette génération c'eût été nécessairement le néant. Si cela avait été alors le néant, en aucun cas rien n'aurait pu provenir du néant.*³ » Ce ne sont pas seulement les éléates³ mais les atomistes⁴ aussi qui

¹ Françoise Desbordes, *Idées grecques et romaines sur le langage*, Ens Éditions, Lyon, 2007, p.33

² Platon, *Hippias mineur*, 368dc, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.560

³ Méliossos, fragment B1, *Les Présocratiques*, op.cit., p.308-9

⁴ « *La notion d'atomisme antique ne s'applique pas à une école, mais à un mouvement de pensée. À l'atomisme d'Abdère, illustré par Leucippe et Démocrite (fin V^e- début IV^e siècles av. J.-C.), succède l'atomisme épicurien.*

épousent la même conviction. Démocrite croyait, selon Diogène Laërce, que « [r]ien ne saurait être engendré à partir du non-être et rien ne saurait, en se corrompant, retourner au non-être.¹ » Lucrèce est également d'accord, mais exclut Dieu de la création : « Le principe que nous poserons pour débiter, c'est que rien n'est jamais créé de rien par l'effet d'un pouvoir divin². [...] En outre et réciproquement, la nature résout chaque corps, mais ne le détruit pas jusqu'à l'anéantissement.³ » Anaxagore l'appelle **μόριον θεού** : « Il dit clairement : En toute chose se trouve renfermée une partie de chacune des choses, excepté l'Intellect ; mais seules certaines choses renferment aussi l'Intellect⁴ », c'est-à-dire il y a une partie infime d'une intelligence supérieure qui se renferme dans chaque chose. La même croyance est vérifiée dans la Bible : « Alors Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant.⁵ » Ce point commun est un des plusieurs que les érudits soulignent dans leur étude comparative des Écritures Saintes. Les recherches scientifiques convergent, de nos jours, sur le fait qu'un des fondements de l'Église Chrétienne de l'Est – l'Orthodoxe, bien entendu – a été le néoplatonisme, un assortiment de croyances philosophiques datant de philosophes présocratiques, enrichi au cours de siècles par des croyances des philosophes du début de notre ère. Les points convergents de la philosophie grecque (appelée *profane* par les Pères de l'Église) avec la doctrine chrétienne constituent une totalité surnommée **discours spermatique**. Le terme, inventé par les érudits chrétiens comme la culmination de l'acceptation de la sagesse préchrétienne, a une origine stoïcienne en tant qu'ensemble de notions communes. Ces notions ne constituent pas une somme de connaissances innées, mais trouvent leur origine dans la représentation : elles sont par conséquent « naturelles (ἐμφυτοί), spontanément produites, communes à tous les hommes. C'est l'acte de l'hégémonie qui saisit la conclusion d'un raisonnement (p.ex. de la beauté et de l'ordre du monde est conclue l'existence des dieux), ou opère une induction rationnelle (p.ex. de la comparaison entre les actes immédiatement sentis comme bons est dégagée la notion du bien⁶ ».

Cicéron attribue la notion de connaissance spermatique à Épicure. Il écrit : « Seul en effet il [Épicure] vit en premier lieu qu'il y a des dieux parce que la nature elle-même a gravé une notion de leur existence dans l'âme de tous. Car quel est le peuple ou quel est le genre d'hommes qui n'ait, sans enseignement, une sorte d'idée préalable des dieux qu'Épicure appelle la prescience, c'est-à-dire une certaine conception de la chose reçue préalablement par la conscience, sans laquelle rien ne peut être entrevue, ni recherché, ni

[...]Tous [ses représentants] soutiennent que la réalité matérielle est constituée de particules « insécables », selon la signification du mot grec *átomos*. L'atomisme et donc d'abord une théorie physique. Toutefois, ses tenants développent également des thèses relatives à la théorie de la connaissance et à l'éthique. » Source : *Dictionnaire de l'antiquité*, op.cit., p.270

¹ Démocrite, *Les Présocratiques*, op.cit., p. 750

² Lucrèce, tome I, livre I, v.149-50, op.cit., p.7

³ *Ibid.*, v. 215-8, p. 10

⁴ Anaxagore, fragment XI, *Les Présocratiques*, op.cit., p. 675

⁵ *La Bible de Jérusalem*, "Genèse" 2 :7, op.cit., <http://www.biblia-cerf.com/BJ/gn2.html>

⁶ Origène, *Contre Celse*, tome I, livres I et II, Collection Sources Chrétiennes n°132, introduction, texte critique, traduction et notes par Marcel Borret, Les Éditions du Cerf, Paris, 1967, notes des pages 85-6

considéré.¹» Cela se rapproche d'ailleurs à la notion de πρόληψις (prolepse) de Diogène Laërce. Diogène était un poète et doxographe grec du III^e siècle après J.-C. On ne sait que peu de choses sur lui ; le fait est d'autant plus paradoxal une fois qu'il représente souvent l'unique source que nous ayons sur la vie et les doctrines de nombreux philosophes. C'est par exemple uniquement par lui que nous connaissons les lettres d'Épicure et ses maximes capitales, ainsi que les testaments de certains philosophes. Il écrit sur le discours spermatique : « [Les Épicuriens] repoussent la dialectique, la jugeant superflue ; selon eux, il suffit en effet que les physiciens s'avancent en s'appuyant sur les sons qui se rapportent aux choses. C'est pourquoi, dans le Canon, Épicure dit que les critères de la vérité sont les sensations et prénotions, et les affections. Mais les Épicuriens disent qu'il y a aussi les appréhensions imaginatives de la pensée ; et lui en parle aussi bien dans le résumé destiné à Hérodote que dans les Maximes Capitales. "Toute sensation, dit-il, est dénuée de raison et totalement dépourvue de mémoire ; en effet, elle n'est pas mue par cette dernière, et lorsque quelque autre chose la meut, elle n'est pas capable d'y ajouter ou d'en retrancher quoi que ce soit."²» Ce passage est significatif avant tout pour le rapprochement entre premiers sons et premières notions, pour rattacher c'est-à-dire les notions spermatiques disséminées par une existence divine aux premiers sons émis par l'homme. Sur cela, en particulier, Épicure écrit : « Il faut en premier lieu, Hérodote, avoir saisi ce qui est mis sous les sons, afin que, nous y référant, nous puissions juger des choses d'opinion, qu'elles soient objets de recherche ou de doute, et que toutes choses ne restent pas non jugées, pour nous les démontrant à l'infini, ou que nous n'avons que des sons vides. Car il est nécessaire que, pour chaque son de voix, la notion primitive soit sous le regard et n'ait en rien besoin de démonstration, si toutefois nous devons avoir à quoi rapporter ce qui est objet de recherche ou de doute, c'est-à-dire d'opinion. De plus, il faut observer toutes choses d'après les sensations, et, de façon générale, d'après les appréhensions immédiates, soit de la pensée, soit de n'importe lequel des critères, de même encore d'après les affections présentes, afin que nous ayons de quoi procéder à partir des signes à des inférences au sujet de ce qui attend confirmation et de l'invisible.³» L'examen et le déchiffrement de chaque son, la découverte de son message caché, sert à disperser les ténèbres de l'incertitude qui l'entoure en annulant la philologie des opinions autour de lui. La notion primitive, cette particule de vérité qui y couve devrait s'isoler et être interprétée par toute faculté humaine. La semence linguistique va ainsi s'épanouir.

Parménide, d'autre part, est le premier qui ait parlé d'un seul Dieu dans un monde largement et obstinément polythéiste. La notion du monothéisme constitue

¹ Cicéron, *De natura deorum*, livre I. XVII.44, introduction, traduction et notes par M. van den Bruwaene, Collection Latomus, vol.107, Bruxelles, 1970, p.102-5

² Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, X.31, traduction française sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, introduction, traduction et notes par J.-F. Balaudé, L.Brisson, J.Brunschwig, T. Dorandi, M.-O. Goulet-Cazé, R.Goulet et M.Narcy, Le Livre de Poche, 1999, p.1260-1

³ Épicure, *Lettres et Maximes*, Lettre à Hérodote, 37-8, texte établi et traduit avec une introduction et des notes par Marcel Conche, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition 1987, 8^{ème} édition 2009, p.99-101

une des notions centrales du discours spermatique : « *Puisque au présent il est, tout entier à la fois, un et un continu.*¹ ». Xénophane nous invite à remercier Dieu :

*«Mais il faut, quand on est rempli de bonne humeur,
D'abord en rendre hommage à Dieu par un hymne
Fait de mythes pieux et de paroles pures.
Ensuite après avoir versé la libation
Et demandé <à Dieu> qu'il nous donne la force
D'œuvrer dans la justice – en vérité c'est là
Notre premier devoir²»,*

dans une sorte de prière qui ressemble beaucoup aux prières chrétiennes.

Justin de Naplouse ou Justin de Néapolis est apologiste et philosophe chrétien, également connu comme Justin Martyr ou encore Justin le Philosophe. Il est vénéré comme saint et martyr par les chrétiens. Il écrit dans sa deuxième *Apologie* : « *Les Stoïciens ont établi en morale des principes justes : les poètes en ont exposé aussi, car la semence du Verbe est inné dans tout le genre humain*³ ». Même dans le temps avant Jésus Christ, quand la notion de Verbe n'existait pas, sa semence s'épanouissait dans les œuvres des philosophes et des poètes. Un peu plus bas, il justifie en plus la vocation spermatique de Platon : « *Je suis chrétien, je m'en fais gloire, et, je l'avoue, tout mon désir est de le paraître. Ce n'est pas que la doctrine de Platon soit étrangère à celle du Christ, mais elle ne lui est pas en tout semblable, non plus que celle des autres, Stoïciens, poètes et écrivains. Chacun d'eux en effet a vu le Verbe divin disséminé dans le monde ce qui était en rapport avec sa nature, et a pu exprimer ainsi une vérité partielle ; mais en se contredisant eux-mêmes dans les points essentiels, ils montrent qu'ils n'ont pas une science supérieure et une connaissance irréfutable.*⁴ » Les propos de Saint Justin sont vraiment audacieux. Il assure que Platon et les autres poètes et philosophes qui ont écrit sur le Divin ont vu le Verbe et ont composé leur œuvre conformément à cette connaissance disséminée. Leur seule contradiction réside dans leur impuissance humaine de se mettre d'accord. De nouveau, c'est l'insuffisance mortelle qui pose le problème d'homogénéité doctrinale dans la longue histoire de la religion.

Origène écrit à propos du discours spermatique : « *Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant que le même Dieu ait semé dans les âmes de tous les hommes ce qu'il a enseigné par les prophètes et le Sauveur ; cela, pour que chaque homme soit sans excuse au jugement divin, car il a l'exigence de la loi inscrite dans son cœur.*⁵ » Origène apparemment marie la conception stoïque avec la biblique en joignant à la métaphore de la dissémination celle de l'inscription dans tout cœur humain du mot de l'Évangile, mission que les disciples devraient accomplir après la Pentecôte : « *Allez donc, de toutes les nations faites des disciples, les baptisant au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit, et leur*

¹ Parménide, fragment VIII, vers 6-7, *Les Présocratiques*, op.cit., p. 261

² Xénophane, 1^{ère} Élégie, vers 14-18, *Les Présocratiques*, op.cit., p.113-4

³ Justin, *Apologies*, II.VIII.1, texte grec, traduction française, introduction et index par Louis Pautigny, Alphonse Picard et fils éditeurs, Paris, 1904, p.164-5

⁴ *Ibid.*, II.XIII.2-3, p.176-7

⁵ Origène, I.4.6-11, op.cit., p.86-7

apprenant à observer tout ce que je vous ai prescrit. Et voici que je suis avec vous pour toujours jusqu'à la fin du monde.¹»

Eusèbe de Césarée n'est pas reconnu comme un Père de l'Église mais ses écrits historiques ont une importance capitale pour la connaissance des trois premiers siècles de l'histoire chrétienne. Il précise dans son *Histoire Ecclésiastique* : « *Et qu'il y a une substance antérieure au monde, vivante et subsistante, qui a secondé le Père et Dieu de l'univers dans la création de toutes les choses créées, appelée Verbe de Dieu et Sagesse, en outre des preuves exposées plus haut, on peut l'apprendre de la Sagesse elle-même, qui découvre très clairement ce qui la concerne par la bouche de Salomon : "Je suis la Sagesse qui habite dans le conseil ; je m'appelle science et intelligence. Par moi les rois règnent et les puissants écrivent la justice. Par moi les grands sont magnifiés et les tyrans par moi dominant la terre." Et elle ajoute : "Le Seigneur m'a créée principe de ses voies pour ses œuvres ; avant les siècles, il m'a établie ; au commencement, avant de faire la terre, avant de faire couler les sources des eaux, avant de fonder les montagnes, avant toutes les collines, il m'a engendrée".²» Cette substance indéterminable, dotée de pouvoir générateur, s'identifie au Verbe. Le Verbe d'Eusèbe n'est pas Jésus Christ, mais le troisième de la Sainte-Trinité, le Saint Esprit. Il va initier les hommes aux mystères divins en plantant en eux la semence religieuse : « *Quand déjà les semences de la religion eurent été jetées [...] dans la foule des hommes et que, toute la nation qui descend des anciens Hébreux se fut ralliée à la religion³».**

Athanase d'Alexandrie écrit avec éloquence dans son livre *Contre les païens* : « *Tout ce dont nous venons de parler, nous avons démontré que ce n'est pas autre chose que l'erreur introduite dans la vie ; mais le chemin de la vérité nous conduira à Dieu qui existe réellement. Et pour connaître ce chemin et le prendre sans nous tromper, nous n'avons pas besoin d'autre chose que de nous-mêmes ; et si Dieu est au-dessus de tout, le chemin qui conduit à lui n'est pas loin de nous ni hors de nous, mais il est en nous, et il est possible de trouver en nous son point de départ, comme Moïse l'enseignait quand il disait : "La parole de la foi est au-dedans de ton cœur." Ce que le Sauveur aussi a indiqué et confirmé en disant : "Le royaume de Dieu est au-dedans de vous." Puisque nous avons en nous la foi et le royaume de Dieu, nous pourrions facilement contempler et nous représenter le roi de l'univers, le Verbe sauveur du Père.⁴»*

Évagre le Pontique, premier systématiseur de la pensée ascétique chrétienne, souligne : « *Mais il n'y avait pas de temps où la vertu n'existait pas et il n'y en aura pas où elle n'existera plus, car les semences de vertu sont indestructibles.⁵» Et un peu plus bas : « *Cet "arbre de vie" est celui qui était planté au milieu du Paradis ; après le péché, il est**

¹ La Bible de Jérusalem, "L'Évangile selon Saint Matthieu", 28 :19-20, op.cit., <http://www.bibliacerf.com/bj.php>

² Eusèbe de Césarée, *Histoire Ecclésiastique*, livres I-IV, I.2.14-5, Collection Sources Chrétiennes n°31, texte grec, traduction et annotation par Gustave Bardy, Les Éditions du Cerf, Paris, 1952, p.9

³ *Ibid.*, I.2.22, p. 11

⁴ Athanase d'Alexandrie, *Contre les païens*, II.30, dans la collection Sources Chrétiennes n°18bis, texte grec, introduction, traduction et notes par Pierre Thomas Camelot, Les Éditions du Cerf, 2^{ème} édition revue et corrigée 1977, p. 151

⁵ Évagre le Pontique, *Scholies aux Proverbes*, 62, Collection Sources Chrétiennes n°340, introduction, texte critique, traduction, notes, appendices et index par Paul Géhin, Les Éditions du Cerf, Paris, 1987, p. 153

interdit à Adam d'y touché, puisque il a rejeté les semences de justice desquelles "naît l'arbre de vie".¹»

Saint Grégoire Palamas a développé dans sa pensée cet adage des Pères, selon lequel Dieu s'est fait homme, pour que l'homme devienne Dieu. Il résume une longue tradition à ce sujet, à laquelle il se veut fidèle et qui touche à la question la plus fondamentale du christianisme, celle du salut ou de la déification de l'homme. Il met en lumière dans son œuvre célèbre *Défense des Saints Hésychastes* : « nous possédons à l'intérieur de nous-mêmes les images des "raisons" qui sont dans l'intelligence créatrice ²».

On a d'ailleurs plusieurs évocations bibliques sur ce même sujet, dans le *Livre de Job* notamment : « Il [Dieu] tient en son pouvoir l'âme de tout vivant et le souffle de toute chair d'homme.³» Dans l'*Évangile selon Saint Marc* : « Et il disait : " Comment allons-nous comparer le Royaume de Dieu ? ou par quelle parabole allons-nous le figurer ? C'est comme un grain de sénevé qui, lorsqu'on le sème sur la terre, est la plus petite de toutes les graines qui sont sur la terre ; mais une fois semé, il monte et devient la plus grande de toutes les plantes potagères, et il pousse de grandes branches, au point que les oiseaux du ciel peuvent s'abriter sous son ombre.⁴» Et dans la *Première Épître de Saint Jean* : « Quiconque est né de Dieu ne commet pas le péché parce que sa semence demeure en lui ; il ne peut pécher, étant né de Dieu.⁵»

Somme toute, c'est Platon le philosophe qui a insisté le plus sur le problème de la provenance des mots. Au cours de ses dialogues, on constate qu'un des sujets philosophiques les plus litigieux était celui de φύσις (nature) versus νόμος (loi, convention). On pourrait résumer la controverse philosophique qui se manifeste de la façon la plus détaillée dans *Cratyle* en une question : les mots sont-ils naturels, c'est-à-dire inspirés et infligés à l'humanité grâce à l'intelligence divine via un nomothète, ou sont-ils une simple création humaine, dictés par le besoin de communication sociale ?

3. La théorie religieuse Elle s'accumule d'abord autour d'une protolangue fournie d'une source religieuse ou ayant comme but le culte religieux. Selon Friedrich Max Müller, philologue et orientaliste allemand, père de la théorie linguistique taquinement surnommée "ding-dong"⁶, la mythologie nous fournit les

¹ *Ibid.*, 132, p. 229

² Grégoire Palamas, *Défense des Saints Hésychastes*, I.1.3, introduction, texte critique, traduction et notes par Jean Meyendorff, Éditions Louvain, Spicilegium sacrum Lovaniense, Paris, 1973, p. 12

³ *La Bible de Jérusalem*, "Job", 12 :10, op.cit., <http://www.biblia-cerf.com/BJ/jb12.html>

⁴ *La Bible de Jérusalem*, "L'Évangile selon Saint Marc", 4 :30-2, op.cit., <http://www.biblia-cerf.com/BJ/mc4.html>

⁵ *La Bible de Jérusalem*, "La Première Épître de Saint Jean", 3 :9, op.cit., <http://www.biblia-cerf.com/BJ/1jn3.html>

⁶ « La théorie "ding-dong" est une variante de la théorie "la-la". Selon elle, la première langue de l'humanité aurait été comparable au babil enfantin, pure expression d'un jeu rendu possible par la position du larynx. C'est l'hypothèse d'un phonéticien, Ivan Fonagy, fin XIX^e siècle. Cette thèse a été étendue à un niveau plus esthétique en 1884 par le linguiste danois Otto Jespersen, qui estimait que le chant, le plaisir du son mélodieux, avait précédé le langage. Jespersen était persuadé d'une liaison entre le son et le sens. Qu'il y ait liaison entre le son et le sens, cela nous rapproche de l'onomatopée. Néanmoins, imaginer l'homo erectus fredonnant dans la savane relève d'une imagination un peu osée. Quant à la version "babil enfantin", elle rejoint l'assimilation qui a été faite de l'esprit des "primitifs" à celui des enfants, ce qui est carrément du racisme. Aucune espèce ancienne ne fonctionne comme les enfants de l'espèce descendante, un adulte est un adulte ; et l'homme préhistorique, avec un cerveau

éléments rudimentaires afin d'établir les fondements d'une science du langage. Il écrit : « *If mythology is an old dialect, outliving itself, and, on the strength of its sacred character, carried on to a new period of language, it is easy to perceive that the historical method of the Science of Language would naturally lead here to most important results. Take only the one fact, which no one at present would dare to question, that the name of the highest deity among the Greeks and Romans, Ζεύς, and Jupiter, is the same as the Vedic Dyaus, the sky, and the old German Zio, Old Norse Tyr, whose name survives in the modern names of Diensdag or Tuesday. Does not this one word prove the union of those ancient races? Does it not show us, at the earliest dawn of history, the fathers of the Aryan race, the fathers of our own race, gathered together in the great temple of nature, like brothers of the same house, and looking up in adoration to the sky as the emblem of what they yearned for, a father and a God?*¹ » Ainsi, les premiers mots auraient surgi, d'après Max Müller, du besoin primordial de l'homme primitif de rendre hommage à son créateur, identifiant le concept de l'existence divine au mot *ciel*, mot qui traduit traditionnellement le siège des dieux et qui renferme des connotations religieuses et métaphysiques. Dans son ouvrage *Essai de mythologie comparée* il met en évidence : « *Durant cette période primitive, antérieure à la formation des nationalités distinctes, chacun des mots ariens était, dans un certain sens, un mythe. Les mots, à l'origine, étaient tous appellatifs ; ils exprimaient un des nombreux attributs caractéristiques d'un objet ; le choix de ces attributs implique une sorte de poésie instinctive que les langues modernes ont complètement perdue. [...] le langage était une poésie fossile. [...] Les langues ariennes possèdent donc un commun trésor d'anciens noms qui avaient à l'origine un pouvoir expressif et poétique.*² » À part les fondements de la théorie ding-dong qu'on voit s'établir ici, ce sont les mots *ariens/ariennes* qui ont énormément dérangé les critiques, au point de rejeter aujourd'hui l'œuvre considérable de Max Müller au nom du racisme.

Au cours de XX^e siècle, Éric Gans prétend que la parole a émergé d'abord dans un contexte sacré, constituant l'imitation des cris qui accompagnaient le sacrifice rituel collectif d'un membre marginal de la société : « *The crisis produced by mimetic rivalry will tend to polarise the violence of the group as a whole against an individual arbitrarily designated as the cause of the crisis. The victim will presumably be a marginal figure – diseased, crippled, of strange appearance or origin – apt to arouse the suspicions of the group. With the collective murder of this victim the group discharges its aggression and at the same time creates the condition for the coincidental emergence of the sacred and of representation. [...] Because the appearance and murder of the victim not only resolve a specific crisis but produce a communal peace not otherwise accessible, the group will tend to reproduce the original event by the murder of new victims now designated in advance. Thus, ritual sacrifice arises as representation of the original event. It is in this context that Girard situates his brief remarks on the origin of language, which he sees as*

plus petit, ne se comportait pas comme un enfant d'homo sapiens, ce qui lui aurait joué bien des tours dans la jungle. Il en est de même du langage, qui se fonde sur la communication, pas sur le jeu. » Source :

<http://bbouillon.free.fr/univ/hl/Fichiers/Cours/langage3.htm>

¹ Friedrich Max Müller, *Chips from a German workshop*, vol. IV, Charles Scribner's Sons, New York, 1881, p.210

² Friedrich Max Müller, *Essai de mythologie comparée*, Éditions A. Durand, Paris, 1^{ère} édition 1859, p. 41-3

*emerging from ritual reproduction of the cries accompanying the crisis and murder.*¹» À part le point nodal pour l'évolution du langage qui est narré ici, il y a d'autres aspects cruciaux qu'on devrait souligner. D'une part, la description d'un accouchement véritable du langage accompagné de douleurs d'enfantement de la victime, qui deviennent des cris joyeux en s'articulant aux bouches de ses bourreaux. D'autre part, l'articulation de la parole qui joue un rôle pacificateur et en dernier lieu – mais non le moindre – l'institution de la parole en tant que partie intégrante de l'expression sacrée. Qui plus est, ce vocabulaire originel était, selon Éric Gans, rare et sacré, se composant des variations du nom de dieu pour désigner les différentes notions/objets : « *This object thus designated is by this very fact sacralised, rendered significant to all, and for that reason inaccessible.*² » On devrait enfin faire remarquer le mot *significant* utilisé par l'auteur, qui est si étroitement lié avec les termes saussuriens signifiant/signifié. Éric Gans avance un pas de plus en disant que : « *The Saussurian "signifié" is much like the Platonic Idea, an a posteriori reflection of the signifier in an "ideal" world constructed from words*³ », ce qui nous renvoie d'ailleurs à la conception d'un langage humain étroitement lié au divin (discours spermatique).

René Girard fait ressortir d'ailleurs le désir et la violence à titre de forces motrices du rite sacrificiel et, apparemment, de la production de la parole: « *Dans la crise sacrificielle, il faut renoncer à attacher le désir à tout objet déterminé, si privilégié qu'il paraisse, il faut orienter le désir vers la violence elle-même [...] Nous revenons à une idée ancienne mais dont les implications sont peut-être méconnues : le désir est essentiellement mimétique, il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle.*⁴ » Le côté mimétique du désir joue le rôle définitif aussi pour la production de la parole. Notamment, au cours du processus du bouc émissaire s'établit une sorte de symbolisation humaine, fondement de toute interaction sociale. Ainsi : « *[l]e signifiant, c'est la victime. Le signifié, c'est tout le sens actuel et potentiel que la communauté confère à cette victime et, par son intermédiaire, à toutes choses. Le signe, c'est la victime réconciliatrice. Parce que nous comprenons sans peine que les hommes veuillent rester réconciliés, au sortir de la crise, nous comprenons aussi que les hommes s'attachent à reproduire le signe ; c'est-à-dire à pratiquer le langage du sacré, en substituant à la victime originelle, dans les rites, des victimes nouvelles pour assurer le maintien de cette paix miraculeuse.*⁵ » Les mots *signifiant* et *signifié* orientent le lecteur vers une interprétation de nature linguistique de l'épisode de la victime émissaire. Au vrai, un peu plus bas, Girard nous fournit les fondements d'une théorie de l'origine du langage assez originale : « *On voit très bien que le langage articulé, l'échange des paroles comme tous les autres échanges, doit se constituer, lui aussi, à partir du rite, à partir des hurlements et des cris qui accompagnent la crise mimétique et que le rite doit reproduire eux aussi, puisqu'ils précèdent et peut-être conditionnent l'immolation salvatrice. On conçoit*

¹ Eric Gans, *The origin of language : A formal theory of representation*, University of California Press, California, 1981, p.11-2

² *Ibid.*, p.41

³ *Ibid.*, p.27

⁴ René Girard, *La violence et le sacré*, Coll. Pluriel, Grasset, Paris, 1^{ère} édition 1972, réédition 1993 p.204

⁵ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Éditions Bernard Grasset, 1^{ère} édition 1978, réédition 1989, p. 112

sans peine que, dans la pratique rituelle, autour de la victime, ces cris d'abord inarticulés commencent à se rythmer et à s'ordonner comme les gestes de la danse, autour de l'acte sacrificiel, puisque c'est dans un esprit de collaboration et d'entente que tous les aspects de la crise sont reproduits. Il n'y a pas de culture au monde qui n'affirme comme premiers et fondamentaux dans l'ordre du langage, les vocables du sacré.¹» Ces vocables du sacré seraient ambivalents, pleins de sens opposés au début, car : « le sacrifice se présente de deux façons opposées, tantôt comme une "chose très sainte" dont on ne saurait s'abstenir sans négligence grave, tantôt au contraire comme une espèce de crime qu'on ne saurait commettre sans s'exposer à des risques également très graves.²» L'ambivalence du langage primitif serait équivalente à celle du sacré primitif dont il est la représentation : « Hubert et Mauss, dans leur Essai sur la nature et la fonction du sacrifice, invoquent le caractère sacré de la victime. Il est criminel de tuer la victime parce qu'elle est sacrée... mais la victime ne serait pas sacrée si on ne la tuait pas. Il y a là un cercle qui recevra un peu plus tard et qui conserve de nos jours le nom sonore d'ambivalence.³»

Giovanni Battista ou Giambattista Vico nous fournit une origine du langage à trois étapes. En fait, il y avait trois espèces de langues : « La langue divine mentale, dont les signes sont des cérémonies sacrées, des actes muets de religion. [...] Cette langue fut nécessaire aux premiers âges où les hommes ne pouvaient encore articuler. La seconde langue fut celle des signes héroïques ; c'est le langage des armes pour ainsi parler, et il est resté celui de la discipline militaire. La troisième est le langage articulé qui parlent aujourd'hui toutes les nations.⁴» À ces trois langues correspondent trois espèces de caractères. À la langue divine de « caractères divins, proprement hiéroglyphes⁵». À la langue héroïque « des universaux poétiques, qui servaient à désigner les diverses espèces d'objets qui occupaient l'esprit des héros⁶». Et à la troisième langue correspondent les caractères vulgaires « puisque le vulgaire a sur elles une sorte de souveraineté⁷».

La Bible et la bibliographie chrétienne représentent une source intarissable d'informations concernant la provenance de la parole. Les premiers auteurs chrétiens prétendent marier les doctrines existantes avec la naissante. Philon d'Alexandrie est un philosophe juif hellénisé. Il attribue le rôle d'onomatothète au premier homme, à savoir Adam : « I.20. Pourquoi (Dieu) amène-t-il tous les animaux à l'homme pour qu'il leur attribue des noms ? (Genèse 2,19) [...] (L'écriture) a montré clairement le grand embarras de ceux qui s'adonnent à la philosophie, en faisant savoir que ces noms-là sont attribués et ne viennent pas de la nature. Car chacun est correctement appelé d'un nom qui lui convient, conformément à sa nature, grâce à la compréhension d'un homme doué de savoir et supérieur en sagesse. Et l'attribution des noms n'est pas pour le sage seulement, mais aussi pour le premier-né de la terre. En effet, il fallait que le chef de la race humaine et le roi de tous les êtres nés de la terre obtînt aussi ce grand privilège, afin que, comme il avait été le premier à voir les animaux, il fût aussi digne le premier de commander à tous et qu'il fût aussi le premier à introduire et à trouver les noms. Car il eût été absurde de les laisser

¹ Ibid., p. 113

² René Girard, *La violence et le sacré*, op.cit., p.1

³ Ibid.

⁴ Giambattista Vico, *Œuvres choisies : La science nouvelle*, Ernest Flammarion Éditeur, Paris, 1894, p.557

⁵ Ibid., p. 558

⁶ Ibid.

⁷ Ibid., p. 559

sans nom et recevoir leur nom d'un cadet, ce qui eût été abolition du privilège et de la gloire de l'aîné. Cependant, il faut de plus estimer que l'attribution des noms était adéquate, en sorte que, d'un coup, au moment même où il attribua le nom et où l'animal l'attendit, (celui-ci) fut frappé à l'énoncé du nom attribué comme par une chose qui lui était familière et connaturelle.¹» Ce langage-ci va beaucoup plus tard être appelé langage *adamique*. Philon, qui marie évidemment la tradition philosophique avec la religieuse, souligne qu'il s'agit d'un langage conventionnel et pas naturel (aux termes cratyléens), dicté par un onomatothète agissant en position de force en tant qu'aîné (la *Bible* fait référence au droit d'aînesse en évoquant la rivalité entre les frères jumeaux Ésaü et Jacob, fils d'Isaac et Rebecca). La corruption de cette formule linguistique originelle constitue le thème central du *Cratyle* : on doit reconstruire ce langage primitif afin de dévoiler ses secrets, ce qui signifie également que « *the studies of etymologies is a serious philosophical pursuit, for it is an attempt to recover the original form of words in order to uncover their true meanings and reveal the essences of the objects they denominate. Thus we find a whole series of etymologies in the Cratylus and considerable Stoic interest in etymology as well* ²».

Grégoire de Nysse, théologien et Père de l'Église, insiste sur le fait que Dieu n'a pas créé le langage pour les hommes mais leur aurait donné le pouvoir de le faire eux-mêmes et la liberté de le développer, ce qui coïncide avec le principe chrétien du **libre arbitre** : « 252. *As it is, the nature of things, being fixed by God, remains constant, whereas the words which denote them are divided into such a multitude of languages [300] as to make even counting them not easy. If anyone brings up the confusion at the Tower as contradicting what has been said, not even there is it said that God made human languages, but that he confused the existing one, so that not all could understand everyone else. 253. As long as life was the same for all, and was not yet divided into many different nations, the human population all lived with one language. But once by divine purpose the whole earth had to be occupied by human beings, they were pulled apart and scattered this way and that in accordance with their language-groups, and became adapted to this or that manner of speech and language, taking the common language as making a bond of common mind with each other; they were not at variance in their knowledge of realities, but they differed in the framing of words. 254. Stone and wood do not appear different to different people, but the names used for wood do vary in each group; thus, our argument holds firm, when it classes human words as inventions of our own conceptual thought. Neither in the beginning, while all mankind shared the same language, do we learn from scripture that any instruction about divine words was given to men, nor over those divided into various different languages does a divine law prescribe the way each person speaks. Rather, having decided that men should speak in other tongues, God allowed our race to make its way articulating sounds as each group pleased for the definition of names.*³»

Examinons maintenant comment les Écritures Sacrées traitent le problème de la parole. D'un côté, dans *Genèse*, Dieu nomme Lui-même les choses qu'Il crée :

¹ Philon d'Alexandrie, *Quaestiones in Genesim*, livres I-II, introduction, traduction et notes par Charles Mercier, Éditions du Cerf, Paris, 1^{ère} édition 1979, p.85

² Deborah Levine Gera, op.cit., p. 25-26

³ Gregory of Nyssa, *Contra Eunomium, An English version with supporting studies*, Proceedings of the 10th International Colloquium on Gregory of Nyssa, Edited by L.Karfiková, Scot Douglas and Johannes Zachhuber, Ed. Brill, Leiden, 2007, p.115-6

« Dieu appela la lumière jour et les ténèbres nuit. Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour¹ », et de l'autre l'homme nomme les animaux : « Yahvé Dieu modela encore du sol toutes les bêtes sauvages et tous les oiseaux du ciel, et il les amena à l'homme pour voir comment celui-ci les appellerait : chacun devait porter le nom que l'homme lui aurait donné. L'homme donna des noms à tous les bestiaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes sauvages, mais, pour un homme, il ne trouva pas l'aide qui lui fût assortie.² » Le théologien allemand Gerhard Von Rad³ distingue deux types de mots dans la *Bible* : le **mot créatif** que Dieu utilise pour créer l'univers, ce qui s'entend comme la manifestation extérieure de la pensée de Dieu, et le **mot-miroir** qui se trouve dans l'*Ancien Testament*, c'est-à-dire le mot qui reflète en tant que miroir la nature de l'objet désigné. L'hypothèse de la conception d'un langage suivant laquelle le nom correspond à la nature de l'objet désigné est d'ailleurs confirmée par les étymologies citées dans la *Bible* : "Babylon" de l'hébreu "balal" qui signifie "confondre", "Adam" c'est celui qui appartient à la terre, "Ève" veut dire "vie".

D'autre part, on l'appelle nom-miroir parce que, en plus, il n'y a pas de relation arbitraire entre le nom et l'objet une fois que le nom exprime la nature de l'objet correspondant. L'idée de la fonction "miroir" du langage se trouve aussi chez Homère où on a maintes étymologies notamment dans l'*Odyssée*⁴; en plus, elle est largement développée dans le *Cratyle*. Homère analyse le nom de son héros – Ulysse (Odysseas) qui est d'abord dérivé de l'adjectif ὀδυσαίμενος (odyssámenos) qui signifie "haïssable, odieux", nom que son grand-père Autolykos lui avait donné parce que lui-même était considéré ainsi quand il était venu à Ithaque. De plus, Ulysse tout au long de l'*Odyssée* provoque la colère des dieux. Homère est le premier d'ailleurs qui adopte la double appellation de l'objet, ce qui traduit la diversité de la pensée et de la parole : le fils d'Hector s'appelle Scamandrios (appartenant à la rivière Scamandre) par son père et Astyanax (chef de la ville) par le peuple de Troie. Cette double désignation ne met pas en doute la nature de l'objet nommé ; elle lui attribue la possibilité de différents points de vue autour de dite appellation.

Un récit biblique, d'ailleurs, s'avère être au cœur même du problème linguistique : il s'agit du récit de la Tour de Babel lequel « associates language and building. Irish grammarians of the 7th century CE will contend that the very materials of the Tower of Babel – clay, water, bitumen – represent the various parts of speech = the structure of language and the construction of the Tower are analogous⁵ ». Cette théorie linguistique se trouve développée dans *Auraicept na n-Éces* (*Le premier livre d'un érudit*), écrit par différents grammairiens irlandais. Ils racontent le bâtiment de la Tour de Babel et le fait de la dispersion des langues, identifiant la langue gaélique à la langue adamique :

¹ *La Bible de Jérusalem*, "Genèse", I,5, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, éditions du Cerf, 1998. J'ai consulté la version digitale <http://www.biblia-cerf.com/bj.php>

² *Ibid.*, II,19-20,

³ Peter Schmitter, "The emergence of philosophical semantics in early Greek Antiquity", *Logos and Language*, Journal of General Linguistics and Language Theory, vol. II, n°2, 2001, p.45-56

⁴ *Ibid.*

⁵ Deborah Levine Gera, op.cit., p.133

« *Two and seventy building materials
 In equal quantity, he [God] used,
 Including lime and pitch
 And earth and cement . [...]
 Others say, however, that only nine materials were in the Tower [...]
 clay and water, wool and blood, wood and lime, acacias, flax thread,
 and bitumen, de quibus dicitur:
 Clay, water, wool, and blood,
 Wood, lime, and flax thread of a full twist,
 Acacias, bitumen with virtue,
 The nine materials of Nimrod's Tower [...]
 noun, pronoun, verb, adverb, participle, conjunction,
 preposition, and interjection are their names: Nomen, pronomen,
 verbum, adverbium, participium, conjunctio, interjectio.¹»*

On trouve dans le même livre l'énumération des trois langues-mères : l'hébreu, le grec et le latin, d'où 72 nouvelles langues ont émané, traduisant la confusion totale voulue par Dieu. Il est évident que l'école linguistique irlandaise considère comme acquise l'écriture allégorique de la *Bible* et, sur ce point de départ, essaie de déchiffrer chaque élément du mythe biblique. La quête de la langue primaire, la langue adamique, ne représente pas seulement le Graal des Irlandais du VII^e siècle, mais aussi celui des linguistes contemporaines, d'Umberto Eco notamment, qui dans *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* a élaboré, sous la lumière de la globalisation naissante, l'éventualité d'une langue commune, alter ego de la langue adamique : « *Si la tendance à l'unification européenne va de pair avec la tendance à la multiplication des langues, l'unique solution possible réside dans l'adoption complète d'une langue européenne véhiculaire.²»*

Examinons maintenant de près le récit biblique qui se trouve au cœur de la polémique linguistique. Il fait part de la *Genèse*, 11.1-9 : « *Tout le monde se servait d'une même langue et des mêmes mots. Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre : Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu ! La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent : Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre ! Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit : Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant, aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. Yahvé les dispersa de là sur toute la face de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants*

¹ George Calder, *Auraicept na n-Éces, The scholar's primer*, edited from eight manuscripts, with introduction, translation of the Ballymote text, notes and indices, Editions John Grant, Edinburgh, 1917, p.23

² Umberto Eco, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Éditions du Seuil, Paris, 1997, p.378

de la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre.¹» Les Pères de l'Église et les interprètes des Écritures Saintes – notamment l'Archimandrite Ioïl Giannakopoulos qui a fait la traduction la plus prestigieuse de l'Ancien Testament en grec moderne – soulignent que le fait qui déclenche la rage de Dieu c'est l'effort des êtres humains de bâtir quelque chose au-dessus de leurs forces, à savoir leur orgueil démesuré pour devenir dieux, à la façon de Satan qui est persécuté du Paradis à cause de son orgueil. Ce péché capital² s'avère être le détonateur de l'idolâtrie, maladie que Dieu essaie d'éliminer radicalement. L'Archimandrite ajoute une note historique au mythe biblique en mettant en évidence qu'il y avait dans la réalité une tour babylonienne, l'Etemenanki ("la maison-fondement du ciel et de la terre"), une ziggourat³ dédiée au dieu Mardouk à Babylone. À l'origine haut de sept étages, il ne subsiste plus rien de l'édifice hormis son empreinte au sol (III^e millénaire av.J.-C.)⁴.

Pour Isidore de Séville également, l'orgueil constitue la racine de la dispersion babélonienne. Il écrit sur la diversité des langues : « IX.i. *The diversity of languages arose with the building of the Tower after the flood, for before the pride of that Tower divided human society, so that there arose a diversity of meaningful sounds, there was one language for all nations, which is called Hebrew.*⁵» En ce qui concerne l'origine du

¹ *La Bible de Jérusalem*, op.cit., <http://www.biblia-cerf.com/bj.php>

² « On appelle vices capitaux [...] ceux qui donnent naissance à d'autres, principalement selon la raison de cause finale. Or cette origine peut être considérée de deux façons. 1° D'après la condition du pécheur : il est attaché au maximum à une fin, à partir de laquelle il passe le plus souvent à d'autres péchés. Mais cette origine ne peut faire la matière d'une technique, parce que les dispositions particulières des individus varient à l'infini. 2° D'après la nature même des choses et le rapport des fins entre elles. À ce point de vue, un vice sort le plus souvent d'un autre vice, ce qui fait que ce mode d'origine peut être l'objet d'une connaissance technique. [...] Capital vient de caput, qui veut dire tête. Or la tête, au sens propre, est cet organe qui est le principe et qui a la direction de l'organisme tout entier. De là, métaphoriquement, le nom de tête donné à tout ce qui est principe et exerce une direction. [...] Il ne semble pas qu'on puisse dire qu'il y a sept péchés capitaux, qui sont : la vaine gloire, l'envie, la colère, l'avarice, la tristesse, la gourmandise, la luxure. » Source : Saint Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, I.2.84 chez http://docteurangelique.free.fr/saint_thomas_d_aquin/oeuvres_completes.html

³ « Une ziggurat ou ziggourat est un édifice religieux chaldéen et assyrien, formé de plusieurs tours superposées, dont le volume diminue à mesure qu'elles sont plus haut placées. Le terme vient de l'akkadien ziqurratu(m) (féminin, parfois abrégé en ziqratu, en Assyrie siqurratu ou securattu), dérivé du verbe zaqāru, 'élever', 'construire en hauteur'. On peut donc le traduire par 'la très haute'. Parfois ces tours étaient quadrangulaires. La Mésopotamie a été couverte d'édifices de ce genre dont la forme rappelait un peu celle des pyramides d'Égypte. De ces monuments il ne reste rien que parfois quelques étages inférieurs ; on se représente ce qu'ils ont été surtout par les figurations que l'on en trouve quelquefois dans les bas-reliefs assyriens. La description la plus précise que l'on peut donner est celle qu'Hérodote nous a laissée du temple de Bel à Babylone (Hérodote, I, 181-3) : « C'est un carré régulier qui a deux stades en tous sens (370 mètres). On voit au milieu une tour massive, qui a un stade (185 mètres), tant en longueur qu'en largeur ; sur cette tour s'en élève une autre, et sur cette seconde encore une autre et ainsi de suite, de sorte que l'on en compte jusqu'à huit. La montée se fait extérieurement, au moyen d'une rampe qui tourne successivement autour de tous les étages. À peu près au milieu de la montée, il y a une chambre et des sièges, où s'assoient et se reposent ceux qui ont entrepris de monter jusqu'au sommet. Dans la tour supérieure est un grand sanctuaire et dans ce sanctuaire un grand lit richement garni, auprès duquel se dresse une table d'or. On n'y voit pas de statue, personne n'y passe la nuit, qu'une femme du pays désignée par le dieu lui-même entre toutes ses compagnes à ce que disent les Chaldéens qui sont les prêtres de ce dieu... » Ce monument existait encore au temps de Ctésias sous les successeurs d'Alexandre ; mais il était à moitié en ruine déjà. Xénophon durant la retraite de Dix Mille a rencontré un temple de ce genre qui était peut-être à Ninive et qui mesurait 61 mètres de hauteur et 31m50 de longueur. Certains archéologues ont vu dans ces ziggurats ou tours à étages et en pyramides, des observatoires et non des temples. On sait, en effet, que l'observation des astres était fort développée chez les anciens Chaldéens et que leur astrologie leur a donné dans les populations de l'antiquité un grand prestige. Il est exact que ces tours se terminaient par un petit pavillon ou chapelle qui pouvait parfaitement servir d'observatoire. L'importance même de ces constructions semble bien prouver qu'ils avaient un caractère religieux. » Source : *Encyclopédie des Beaux-arts*, tome II, sous la direction de Louis Hourticq, Librairie Hachette, Paris, 1925, p. 323

⁴ Ioïl Giannakopoulos, *L'Ancien Testament, Genèse*, tome 1, Éditions Lydia, Thessalonique, 1986, p.107

⁵ Isidore de Séville, op.cit., p. 191

langage et la philologie autour de la protolangue il souligne : « IX.i.11. *It is hard to determine what sort of language God spoke at the beginning of the world, when he said (Genesis 1:3), "Be light made", for there were not yet any languages. Or again, it is hard to know with what language he spoke afterwards to the outer ears of humans, especially as he spoke to the first man, or to the prophets, or when the voice of God resounded in bodily fashion when he said (Mark 1:11), "Thou art my beloved Son." It is believed by some that the language in these places was that single one which existed before the diversity of languages. As for the various language communities, it is rather believed that God speaks to them in the same language that the people use themselves, so that he may be understood by them.*¹ » On devrait mettre en vue qu'Isidore de Séville représente une longue tradition d'érudits qui croient à la monogénèse des langues humaines à partir de l'hébreu, la langue-mère. L'hébreu en tant que langue adamique est proposé à cause surtout de l'essor des études hébraïques. Les grands philosophes du Moyen Âge et de la Renaissance (Nebrija, Lefèvre d'Étaples, Dubois etc.) insistent sur la localisation des rapprochements lexiques qui justifieraient l'évolution des langues romanes dès l'hébreu. La même thèse dominerait aussi au cours du XVII^e siècle, due principalement à l'ouvrage d'Étienne Guichard *Harmonie étymologique des langues, où se démontre que toutes les langues sont descendues de l'hébraïque* (1606). À l'aube des Lumières, les philosophes et les érudits emprunteraient – on va le voir – d'autres sentiers, moins religieux et plus philosophiques. L'envoûtement de la thèse de la monogénèse de la langue toutefois ne s'éteindrait jamais.

Dante dans *De Vulgari Eloquentia* incrimine aussi le péché capital de l'orgueil en nous offrant une autre version plus dramatique du fait biblique:

« Adonc l'homme incurable, sous la persuasion du géant Nemrod, présuma dans son cœur de vaincre non seulement la nature par son art, mais l'auteur même de la nature qui est Dieu ; et il emprit de bâtir dans Sennaar une tour qui par la suite fut appelée Babel, c'est-à-dire confusion, par laquelle il espérait monter au ciel, dans la folle entente non pas d'égaliser mais de surpasser son créateur. Ô clémence démesurée de l'empire céleste ! Entre tous, quel père eût souffert de son fils tant d'insultations ? Mais se dressant le fouet au poing – non pas un fouet ennemi, ains un fouet paternel, en d'autres temps déjà coutumier des coups – il châtia le fils rebelle d'une correction pitoyable et mémorable en même temps. Presque tout le genre humain, assurément, s'était rassemblé dans l'ouvrage d'iniquité : qui commandait, qui traçait les plans, qui maçonnait les murailles, qui les réglait au niveau, qui à la truelle passait l'enduit, qui tâchait à fendre les roches ou à les transporter par mer ou par terre, et diverses équipes se livraient à diverses autres besognes, lorsque, tombant du ciel, une telle confusion les vint frapper, que tous ceux-là qui d'un seul et même langage servaient l'œuvre commune cessèrent d'ouvrer, rendus étrangers les uns aux autres par la multitude des langages, et jamais plus ne se trouvèrent d'accord pour la même entreprise. Seuls en effet ceux qui étaient rassemblés dans un même ouvrage gardèrent un même langage : par exemple tous les architectes en avaient un, tous ceux qui roulaient des rochers un autre, tous ceux qui les

¹ *Ibid.*, p.192

taillaient un autre, et ainsi en fut-il de chacun des corps de métier. Autant il y avait de besognes diverses tendant au grand œuvre, en autant de langues dès lors voyons-nous déjoint le genre humain ; et plus les besognes étaient excellentes, plus est grossière et barbare à présent leur parlure.¹»

Dante dès lors est adepte d'une dispersion de langues bien différente : celle qui se fonde sur la profession de chaque homme et non sur sa race. Les diverses langues produites seraient donc des langues plutôt techniques de terminologies analogues et pas de véritables langues caractéristiques de chaque peuple.

Étienne Bonnot de Condillac, abbé de Mureau fournit une perspective toute différente de l'épisode babélien et de la langue adamique : « *Adam et Ève ne durent pas à l'expérience l'exercice des opérations de leur âme, et, en sortant des mains de Dieu, ils furent par un secours extraordinaire, en état de réfléchir et de se communiquer leurs pensées. Mais je suppose que quelque temps après le déluge, deux enfants de l'un et de l'autre sexe aient été égarés dans des déserts, avant qu'ils connussent l'usage d'aucun signe. [...] Tant que les enfants dont je viens de parler ont vécu séparément, l'exercice des opérations de leur âme a été borné à celui de la perception et de la conscience, qui ne cesse point quand on est éveillé ; à celui de l'attention qui avait lieu toutes les fois l'on serait porté à admettre l'opinion de Diodore de Sicile et de Vitruve, que les premiers hommes ont vécu pendant un temps dans les cavernes et les forêts, à la manière des bêtes, n'articulant que des sons confus et indéterminés, jusqu'à ce que, s'étant associés pour se secourir mutuellement, ils soient arrivés par degrés à en former de distincts par le moyen de signes ou de marques arbitraires convenues entre eux, afin que celui qui parlait pût exprimer les idées qu'il avait besoin de communiquer aux autres : c'est ce qui a donné lieu aux différentes langues; car tout le monde convient que le langage n'est point inné.²» L'abbé devient donc le fondateur d'une théorie linguistique innovante, la théorie "peuh-peuh" (pouh-pouh theory), d'après laquelle le langage primitif aurait pu être constitué d'interjections émotionnelles, exprimant, par des sons, des humeurs ou des sentiments. Il compose par ailleurs son propre puzzle de la multiplicité de langues en faisant un assortiment des théories religieuses et historiques de son temps. Il admet l'origine divine de l'homme, déclare que l'avènement de la pensée raisonnée est due à un miracle de Dieu, mais il met au centre de l'intérêt historique non la tour de Babel mais le déluge, événement un peu plus ancien que le bâtiment de la tour. Mais l'abbé propose des innovations supplémentaires : dans son ouvrage majeur *Traité des sensations* (1754) il met en vue que l'ordre naturel des choses prend sa source dans les cinq sens, que la façon dont les hommes ressentent les choses varie considérablement d'un individu à l'autre, et qu'un homme n'est que ce qu'il a acquis. Toutes les facultés ou idées innées sont rejetées. Condillac est ainsi l'inventeur de la philosophie sensualiste qui va plus loin que l'empirisme³ de Locke : il affirme non seulement qu'il n'y a pas*

¹ Dante, *De Vulgari Eloquentia*, 1.VII.4-7, dans *Œuvres Complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965, p.561-2

² Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, dans *Œuvres Complètes*, Lecoq/Durey et Tourneux Libraires, Paris, 1^{ère} édition 1822, p.192-3

³ L'empirisme est une méthode philosophique qui prétend se fonder uniquement sur l'expérience. Il « s'oppose au rationalisme classique et innéiste. Le débat entre les deux thèses s'est poursuivi à travers toute l'histoire de la philosophie. Certains philosophes ont essayé de les concilier. D'après Platon, les principes de la

d'idées innées, mais qu'il n'y a pas non plus de capacités mentales innées. Pour le sensualisme, sensation et connaissance sont coextensives, et toute connaissance, toute réflexion, tout jugement, tout acte d'imagination, n'est, en dernière analyse, qu'une sensation mémorisée, modifiée, associée ou comparée avec d'autres sensations. Les questions qu'aborde le sensualisme concernent notamment les relations entre les sensations, les idées, les jugements et le langage. On pourrait sans doute rapprocher le sensualisme et le langage gestuel ou d'action, qui est un langage naturel dans la mesure où il vient directement de l'esprit en même temps avec le ressenti et n'accompagne pas un autre mode de communication afin de le rendre plus intelligible – il en est la base. Pour des intérêts purement historiques, c'était Juan de Pablo Bonet le fondateur du langage gestuel. Il publie en 1620 la *Réduction des lettres à leurs éléments primitifs et art d'enseigner à parler aux muets*, l'ouvrage pionnier de l'éducation oraliste des sourds et premier manuel d'orthophonie, de logopédie et de phonétique en Europe.

La théorie de la langue universelle, à l'instar de la langue adamique, a connu un grand essor grâce au désir latent qu'elle présuppose : le retour au paradis d'avant la Chute. Ces adeptes sont des personnes pas nécessairement linguistes mais avant tout visionnaires, idéalistes, convaincues qu'une langue commune pourrait signifier moins de guerres, plus de compréhension et de solidarité parmi les peuples. Celui qui a le premier parlé de langue universelle c'est Thomas More. Il participe pleinement au renouveau de la pensée qui caractérise cette époque, ainsi qu'à l'humanisme, dont il est le plus illustre représentant anglais. Dans son œuvre littéraire *Utopie* il écrit :
« Les Utopiens apprennent les sciences dans leur propre langue. Cette langue est riche, harmonieuse, fidèle interprète de la pensée ; elle est répandue, plus ou moins altérée, sur une vaste étendue du globe. Jamais avant notre arrivée les Utopiens n'avaient entendu parler de ces philosophes si fameux dans notre monde ; cependant, ils ont fait à peu près les mêmes découvertes que nous, en musique, dialectique, arithmétique et géométrie. S'ils égalent presque en tout nos anciens, ils sont bien inférieurs aux dialecticiens modernes ; car ils n'ont encore inventé aucune de ces règles subtiles de restriction, amplification, supposition, que l'on enseigne à la jeunesse dans les écoles de logique. Ils n'ont pas approfondi les idées

science sont innés à l'âme ; d'après Aristote, ils résultent du concours de l'expérience et de la raison ; les épicuriens ont professé, au contraire, un empirisme absolu. Au XVII^e siècle, contre la théorie des idées innées de Descartes, Locke a soutenu que toutes nos connaissances ont leur origine dans notre expérience, soit externe, soit interne. D'après Leibniz, les principes sont innés à l'état de "petites perceptions", c'est-à-dire de jugements inconscients ou virtuels, mais l'expérience est nécessaire pour les faire passer à l'état d'aperceptions, c'est-à-dire de jugements clairement aperçus et consciemment appliqués. L'empirisme a pris dans la philosophie de David Hume et dans celle de Stuart Mill la forme de l'associationnisme. Des associations résultant de l'expérience de l'individu suffiraient, d'après eux, pour expliquer notre conception des principes et la croyance que nous avons en leur nécessité et leur universalité. D'après Herbert Spencer, ils sont innés chez l'individu, mais ils se sont lentement formés à travers la suite des générations humaines par l'accumulation d'expériences concordantes et les associations de plus en plus invincibles qui en ont résulté. Par la double hypothèse de l'évolution et de l'hérédité, Spencer concilie Kant et Stuart Mill, comme Leibniz avait concilié Descartes et Locke. L'empirisme logique est une doctrine récente, dite aussi doctrine de l'École de Vienne, qui, sous sa forme originelle, prétendait réduire l'acquisition de la connaissance à la constitution d'énoncés de fait et à la combinaison de ces derniers selon des procédés tautologiques. Ces vues sont particulièrement contestées par la doctrine de connaissance ouverte qui souligne le mouvement de va-et-vient entre le moment empirique et le moment théorique de la recherche. On distingue un empirisme matérialiste (Bacon, Hobbes, Locke) et un empirisme idéaliste (Berkeley, Hume, Mach, Avenarius).» Source : *Grand Larousse encyclopédique*, tome IV, Éditions Larousse, Paris, 1^{ère} édition 1961, p. 510

secondes ; et, quant à l'homme en général ou universel, suivant le jargon métaphysique, ce colosse, le plus immense des géants, que l'on nous fait voir ici, personne en Utopie n'a pu l'apercevoir encore.¹» La langue utopique est en conséquence une langue concise, précise et hostile à la description abstraite. Thomas More croit qu'elle pourrait concurrencer la langue grecque, langue traditionnelle de la philosophie, une fois que les termes de cette langue ne seraient pas vides de sens et ainsi tangibles et assimilables par tout le monde.

René Descartes s'inscrit dans la même ligne de syllogisme en écrivant dans sa célèbre *Lettre au Père Mersenne* :

« Au reste, je trouve qu'on pourrait ajouter à ceci une invention, tant pour composer les mots primitifs de cette langue, que pour leurs caractères ; en sorte qu'elle pourrait être enseignée en fort peu de temps, et ce par le moyen de l'ordre, c'est-à-dire, établissant un ordre entre toutes les pensées qui peuvent entrer en l'esprit humain, de même qu'il y en a un naturellement établi entre les nombres ; et comme on peut apprendre en un jour à nommer tous les nombres jusques à l'infini, et à les écrire en une langue inconnue, qui sont toutefois une infinité de mots différents, qu'on pût faire le même de tous les autres mots nécessaires pour exprimer toutes les autres choses qui tombent en l'esprit des hommes. Si cela était trouvé, je ne doute point que cette langue n'eût bientôt cours parmi le monde ; car il y a force gens qui emploieraient volontiers cinq ou six jours de temps pour se pouvoir faire entendre par tous les hommes. Mais je ne crois pas que votre auteur ait pensé à cela, tant parce qu'il n'y a rien en toutes ses propositions qui le témoigne, que parce que l'invention de cette langue dépend de la vraie philosophie ; car il est impossible autrement de dénombrer toutes les pensées des hommes, et de les mettre par ordre, ni seulement de les distinguer en sorte qu'elles soient claires et simples, qui est à mon avis le plus grand secret qu'on puisse avoir pour acquérir la bonne science. Et si quelqu'un avait bien expliqué quelles sont les idées simples qui sont en l'imagination des hommes, desquelles se compose tout ce qu'ils pensent, et que cela fût reçu par tout le monde, j'oserais espérer ensuite une langue universelle fort aisée à apprendre, à prononcer et à écrire, et ce qui est le principal, qui aiderait au jugement, lui représentant si distinctement toutes choses, qu'il lui serait presque impossible de se tromper ; au lieu que tout au rebours, les mots que nous avons n'ont quasi que des significations confuses, auxquelles l'esprit des hommes s'étant accoutumé de longue main, cela est cause qu'il n'entend presque rien parfaitement. Or je tiens que cette langue est possible, et qu'on peut trouver la science de qui elle dépend, par le moyen de laquelle les paysans pourraient mieux juger de la vérité des choses, que ne font maintenant les philosophes. Mais n'espérez pas de la voir jamais en usage ; cela présuppose de grands changements en l'ordre des choses, et il faudrait que tout le monde ne fût qu'un paradis terrestre, ce qui n'est bon à proposer que dans le pays des romans². »

¹ Thomas More, *Utopie*, traduction française de l'œuvre anglaise par Victor Stouvenel en 1842, version digitale chez

http://classiques.uqac.ca/classiques/More_thomas/1_utopie/utopie_Ed_fr_1842.pdf p.51

² René Descartes, *Lettre au Père Mersenne* (20 novembre 1629), dans *Descartes, Choix de lettres*, Collection dirigée par Laurence Hansen-Løve, introduction et commentaire par Éric Brauns, 1^{ère} édition 1988, réédition 2008, version digitale chez

http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_letters.pdf , p.32-3

Descartes donc s'oppose non pas au projet d'une langue universelle mais à la *méthode*. L'inventeur potentiel de dite langue cherche à la créer à partir d'unités univoques qui seraient les mots. Or, Descartes souligne, il n'y a pas de mots universels – les mots représentent des entités vivantes qui évoluent et changent avec les peuples qui les parlent. Ce sont les *idées* qui sont universelles, non pas les mots qui représentent ces idées-ci. Pourtant, il est impossible d'établir une liste des ces idées : le savoir ne peut pas être une juxtaposition encyclopédique, il doit suivre une loi de succession. On peut toutefois dénombrer les idées comme on compte les nombres ; on pourrait ainsi remonter par l'analyse aux idées premières et, à partir d'elles, établir les idées qui en découlent. La problématique cartésienne est très proche du projet étymologique de Socrate dans le *Cratyle* : lui également cherche par le biais de la dissection étymologique de remonter jusqu'à la forme primaire du mot afin de saisir sa signification véritable, son essence au sens littéral du mot. Descartes est, de plus, certain que l'invention d'une telle langue dépend de la vraie philosophie : de la méthode, de l'ordre et de la discipline que seule la philosophie peut garantir : c'est pourquoi il paraît presque sûr qu'une telle langue ne pourrait être en usage : il faudrait des vrais philosophes pour l'utiliser, au moins des personnes qui épouseraient l'analyse philosophique comme Descartes l'avait dépeinte. En conséquence, ce n'est pas l'éventualité d'une langue universelle qui paraît insoutenable mais la possibilité d'être adoptée par des gens qui ne sont pas des philosophes pratiquants.

Après Descartes, c'est Gottfried Wilhelm Leibniz qui a conçu le projet d'une encyclopédie ou *bibliothèque universelle*, régies d'une langue universelle. En critiquant Descartes, Leibniz fait des remarques sur le langage mais aussi sur la langue adamique. Yvon Belaval écrit : « *Mais si la faculté de la parole relève de la raison seule, les langues sont de convention. [...] Point de langue adamique dont les nôtres seraient dérivées. Descartes paraît même rejeter la filiation des langues et l'enseignement de l'étymologie : le peuple, qui compose les langues, s'est-il assujetti aux rêveries du linguiste ? [...] Plutôt que corruption d'une langue adamique, nos langues sont le perfectionnement, par le peuple et l'usage, de balbutiements primitifs. Une langue adamique ou naturelle supposerait quelque ressemblance de nos paroles avec les choses qu'elles signifient : et elles ne leur ressemblent pas davantage que la sensation au mouvement qui la provoque. Ainsi, " l'assemblage qui se fait dans le raisonnement n'est pas celui des noms, mais bien celui des choses signifiées par les noms ; et je m'étonne que le contraire puisse venir à l'esprit de personne." [Troisièmes réponses, p.139]¹ .» Leibniz croit clairement à une « langue universelle. Son invention dépendrait "de la vraie philosophie" – cartésienne – qui, "tant pour composer les mots primitifs de cette langue que pour leurs caractères", procéderait "par le moyen de l'ordre, c'est-à-dire établissant un ordre entre toutes les pensées qui peuvent entrer dans l'esprit humain, de même qu'il y en a un établi entre les nombres..." ; mais cette entreprise suppose qu'on ait "bien expliqué quelles sont les idées simples qui sont en l'imagination des hommes des quelles se composent tout ce qu'ils pensent , et que cela fût*

¹ Yvon Belaval, *Leibniz critique de Descartes*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1960, p.181

reçu par tout le monde" (Lettre à Mersenne, 20 novembre 1629, p.81). Descartes ne la croit pas réalisable. Leibniz lui consacre sa vie.¹»

Le philosophe allemand a fait la première esquisse de son projet linguistique dans *Dissertation sur l'art combinatoire* (*Dissertatio de arte combinatoria*, 1666), ouvrage supplémentaire de sa thèse doctorale. Selon Louis Couturat, il n'a pas écrit un ouvrage entièrement consacré à la langue universelle, mais plusieurs textes relatifs dispersés dans diverses éditions. Il souligne que Leibniz : « rêvait d'une langue qui fût non seulement l'expression adéquate de la pensée, mais un instrument de la raison. L'usage international devait être le moindre avantage de cette langue : non seulement les mots devaient traduire la définition des idées, mais ils devaient rendre sensibles aux yeux leurs connections, et par suite les vérités relatives à ces idées, de telle sorte qu'on pût les déduire par des transformations algébriques, et remplacer le raisonnement par le calcul. Cette langue procédait directement de la conception de la Caractéristique universelle, c'est-à-dire d'une Algèbre logique applicable à toutes les idées et à tous les objets de la pensée²». Il est significatif que le philosophe allemand associe, à l'instar de Descartes, la langue universelle à la mathématique et aux idées primaires. Sa conception paraît beaucoup plus développée et élaborée que celle de Descartes, mais elle a, conformément à Couturat, le grand défaut d'un principe de base insoutenable : « les idées ne se combinent pas entre elles suivant un mode de composition symétrique et uniforme comme la multiplication arithmétique ; elles ont entre elles des relations hétérogènes et très variées, qui correspondent précisément aux particules, et qui devraient s'exprimer par autant d'opérations différentes³».

Leibniz est d'ailleurs fondateur de la théorie onomatopéique, que Max Müller surnommerait théorie "ouah-ouah" (bow-wow theory) : c'est l'imitation des sons naturels par les onomatopées. Il affirme cette position dans *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1765). La thèse a été défendue par Johann Gottfried Von Herder⁴. Saussure, le premier linguiste moderne, s'élèvera fortement contre cette théorie. Pourtant, la recherche historique montre que l'onomatopée est plus fréquente qu'on ne croit, surtout si l'on remonte à l'indo-européen pour trouver les racines des mots. Giambattista Vico est aussi adepte de l'évolution onomatopéique du langage : « La langue articulée commença par l'onomatopée, au moyen de laquelle nous voyons toujours les enfants se faire très bien entendre. Les premières paroles humaines furent ensuite des interjections, ces mots qui échappent dans les premiers mouvements des passions violentes, et qui dans toutes les langues sont monosyllabiques. Puis vinrent les pronoms.⁵» Il s'agit apparemment d'une évolution phonétique du langage, des sons plus simples et mono-sémantiques aux sons plus composés et multi-sémantiques.

¹ *Ibid.*, p.183

² Louis Couturat et Léopold Leau, *Histoire de la langue universelle*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1^{ère} édition 1903, p.23

³ *Ibid.*, p.27

⁴ « Johann Gottfried Herder est un écrivain allemand. [En 1767 il proclame] [...] dans les Fragments sur la littérature allemande que " le génie de la langue est en même temps le génie de la littérature d'un peuple ". Il crée [...] dans les Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité (1784-1791) et les Lettres sur le progrès de l'humanité (1793-1797), une théorie de l'évolution des organisations humaines. » Source : *Grand Larousse encyclopédique*, tome V, Éditions Larousse, Paris, 1^{ère} édition 1962, p.860

⁵ Giambattista Vico, op.cit., p. 420

À part la théorie littéraire et philosophique, on a des langues construites qui ont survécu la stérilité du laboratoire linguistique et se sont répandues dans la population, aspirant à l'universalité. Il s'agit des langues artificielles, notamment le volapük, l'espéranto, et l'interlingua : chacune de ces langues mères a engendré à son tour des langues filles, bercées elles aussi par le même rêve.

Le volapük (de *vol* et *pük*, mots tirés des termes anglais *world*, univers, et *speak*, parler) est une langue universelle inventée et répandue en 1880 par le prêtre catholique allemand Johann Martin Schleyer. Il connaît un succès rapide, faisant en quelques années plus de cent mille adeptes en Europe et en Amérique. Cependant, ce succès apparent est suivi de conflits internes qui ont provoqué la disparition de la langue. En effet, non seulement la grammaire du volapük était relativement complexe malgré sa régularité, mais surtout le vocabulaire, à cause de la déformation arbitraire des mots d'origine, était presque impossible à assimiler. « *Elle avait l'anglais populaire pour base principale, mais avec des simplifications capricieuses, des déclinaisons arbitraires, une conjugaison archaïque, un aspect rébarbatif du vocabulaire, un manque général d'harmonie et surtout une incapacité d'évolution, défauts qui ont causé son échec.*¹ »

L'espéranto a été conçu à la fin du XIX^e siècle par Ludwig Lazarus Zamenhof dans le but de faciliter la communication entre personnes de langues différentes. « *The word Esperanto is the present participle of the verb esperi—"to hope", used substantially. It was under the pseudonym of Dr. Esperanto that Zamenhof published his scheme in 1887 at Warsaw, and the name has stuck to the language. Before publication it had been cast and recast many times in the mind of its author, and it is curious to note that in the course of its evolution he had himself been through the principal stages exhibited in the history of artificial language projects for the last three hundred years. That is to say, he began with the idea of an a priori language with made-up words and arbitrary grammar, and gradually advanced to the conception of an a posteriori language, borrowing its vocabulary from the roots common to several existing languages and presenting in its grammar a simplification of Indo-European grammar.*² » Fondé sur une grammaire régulière, c'est-à-dire sans exceptions, l'espéranto est une langue globalement agglutinante où les mots se forment à partir d'un nombre limité de racines lexicales et d'affixes. Ces particularités ont facilité l'apprentissage de l'espéranto en le constituant la seule langue artificielle vivante avec des locuteurs actifs répartis dans la plupart des pays du monde.

L'interlingua (latino sine flexione) est une langue construite élaborée par Giuseppe Peano en 1903. « *Peano based his conception of an auxiliary language on the common word material of the European languages, and a revival of a simplified Latin, i.e., a Latin without inflexions. His main contribution was the publication of his Vocabulario Commune, which contained those roots that are common to the European languages. The 1915 edition contains 14.000 words which are in current use. Interlingua is considered to be the most extreme naturalistic system, containing a minimum of grammatical rules.*³ » Elle est

¹ Renseignements tirés du *Grand Larousse encyclopédique*, tome X, Éditions Larousse, Paris, 1^{ère} édition 1964, p. 879

² W. J. Clark, *International language: Past, present and future. With specimens of Esperanto and grammar*, J.M. Dent and company, London, 1^{ère} édition 1907, p.108

³ H. Jacob, *A planned auxiliary language*, Dennis Dobson Limited, London, 1^{ère} édition 1947, p. 84

la deuxième langue construite à avoir survécu à l'épreuve du temps après l'espéranto, bien que son succès soit relatif car elle ne compte que quelques milliers de locuteurs, soit très loin après l'espéranto.

Le débat autour de la langue universelle est banni du champ de la recherche scientifique en 1866 au moment de la fondation de la Société de Linguistique de Paris. Il ne serait ressuscité qu'un siècle plus tard avec les recherches de l'américain Merritt Ruhlen en particulier, qui avec son ouvrage *L'origine des langues : sur les traces de la langue mère* (1994) surprend en soutenant que toutes les langues passées et présentes n'ont qu'une seule langue-mère pour origine. Depuis lors, des linguistes, des généticiens et des paléontologues ont essayé de rallumer ce sujet de dispute oublié de la linguistique mondiale, en se recourant dans leur plus grand nombre à l'étude comparative des langues de la planète. L'échec retentissant des langues artificielles et l'omniprésence de l'anglais, qui est qualifié de *killer language*, la "langue -assassin" des langues moins dominantes, ont fait du mythe de la langue adamique un débat tout à fait contemporain.

4. La théorie sociale La dernière ligne directrice des théories de la naissance du langage est la sociale. Selon Deborah Levine Gera « *speech is also a social, civilizing tool leading to the formation of regulated communities, and the construction of houses. [...] We find a link between language, thought and society: speech is both a cognitive tool and a social instrument*¹ ». Apparemment, la parole est une condition sine qua non pour la création d'une société d'hommes. La réunion quotidienne des hommes primitifs autour du feu a conduit lentement à la production des sons, d'abord variés et confus, afin d'établir une sorte de communication élémentaire. Au cours du temps et à cause de leur répétition, ces sons-ci se sont transformés en mots qui désignaient un objet d'usage quotidien. Conformément à Marcus Vitruvius Pollio, connu sous le nom de Vitruve « *[L]es hommes primitifs naissaient comme les animaux sauvages, dans les forêts, dans les grottes, dans les bois et n'avaient pas d'autre nourriture pour vivre que les aliments offerts par la nature. Il arriva quelque part que les arbres, en masse serrée, battus à coups redoublés par les vents des tempêtes, frottant leurs branches les unes aux autres, firent jaillir le feu : terrifiés par cette flamme violente, ceux qui étaient près de cet endroit s'enfuirent. Puis, quand le phénomène s'apaisa, ils s'approchèrent et, constatant le grand bien-être que donnait à leur corps la tiédeur du feu, ils l'entretenaient en y ajoutant du bois, firent s'approcher d'autres hommes et, le leur indiquant par les signes, ils leur firent comprendre quelle pouvait en être l'utilité. Les hommes qui, ainsi rassemblés, émettaient des sons formés par leur souffle, fixèrent des mots, tels qu'ils les avaient produits dans leur pratique quotidienne, et il advint ensuite, comme conséquence, qu'en désignant de manière répétée les choses d'usage courant, ils commencèrent à parler et créèrent ainsi un langage commun*² ». Diodore de Sicile attribue la naissance de la parole non au rassemblement autour du foyer primitif mais à la peur produite par les animaux sauvages : « *Cependant, face aux attaques des bêtes sauvages, l'intérêt les poussa à s'entraider, la peur les fit se grouper et se*

¹ Deborah Levine Gera, op.cit., p.145

² Vitruve, *De l'architecture*, livre II, texte établi et traduit par Louis Callebaut, introduit et commenté par Pierre Gros, Les Belles Lettres, p.4

reconnaître peu à peu entre eux d'après leur type physique ¹». Par conséquent, tous les deux sont adeptes d'un établissement conventionnel de la parole, forcé par la nécessité de la communication due à la création des premières sociétés.

Épicure, fondateur de l'épicurisme², l'une des plus importantes écoles philosophiques de l'Antiquité, propose d'autre part une origine naturelle du langage. Les mots et les différents noms utilisés par les premiers hommes formaient l'expression de leurs sentiments et étaient dictés directement par la nature. La raison et l'intelligence (que Cicéron signalait comme moteurs de la parole) ne survenaient qu'ultérieurement afin d'élaborer un langage plus raffiné. Épicure est donc défenseur d'un langage de nature instinctive et affective, obligatoirement différent dès lors d'un peuple à l'autre, une fois que son établissement ne se fondait pas sur une sorte de convention unanime (ce qui surviendrait plus tard de façon obligatoire bien évidemment) mais sur l'instinct et le sentiment : « 75. Il faut admettre d'autre part que la nature (humaine) a reçu maint enseignement de tout genre des choses elles-mêmes, comme elle en a subi mainte contrainte ; qu'ensuite le raisonnement perfectionne ces données naturelles et y ajoute sa part d'invention, plus vite dans certains cas, plus lentement dans d'autres ; que dans certaines périodes de temps <les progrès sont plus rapides>, et moindres dans d'autres. Il en résulte que les noms ne sont pas le résultat d'une convention passée à l'origine, mais que les différentes natures d'hommes elles-mêmes, au sein de chaque peuple, suivant les affections appropriées qu'elles ressentaient, les représentations appropriées qu'elles recevaient, émettaient de l'air ayant reçu une conformation appropriée de chacune de ces sensations ou de ces représentations : en admettant en outre que les sons différaient avec les régions au sein d'un même peuple. 76. C'est par la suite seulement que, dans chaque peuple, au langage individuel on substitua un langage commun, de manière à pouvoir entre soi se désigner les choses, avec moins d'ambiguïté et plus de brièveté. De plus, ceux qui introduisaient certaines choses inconnues de la communauté, se trouvant seuls à les connaître, fournissent certains sons, dans la nécessité où ils se trouvaient de désigner ces choses, et les auditeurs rattachant ces sons à l'objet qui en provoquaient régulièrement

¹ Diodore de Sicile, livre I, VIII.2., op.cit., p.37

² L'épicurisme est une école philosophique fondée à Athènes par Épicure en 306 av. J.-C. Elle entra en concurrence avec l'autre grande pensée de l'époque, le stoïcisme, fondé en 301 av. J.-C.

L'épicurisme est une méthode philosophique axée sur « celle de Démocrite. À l'instar de celui-ci, Épicure considère la nature comme matérielle et composée d'atomes en mouvement, dont les combinaisons forment toutes les choses. Mais, alors que l'atomisme de Démocrite était régi par un déterminisme mécanique rigoureux, celui d'Épicure admet le hasard, en vertu d'une certaine "déclinaison" spontanée des atomes (clinamen) qui introduit une certaine indétermination. Son matérialisme est le même que celui de Démocrite et repose sur l'idée de la matière éternelle sans aucune intervention des dieux. L'âme elle-même, faite d'atomes subtils, est matérielle et mortelle : il n'y a donc pas d'au-delà. La morale d'Épicure a pour but le bonheur de l'homme, qu'elle cherche à atteindre par un usage raisonnable des plaisirs, recommandant ceux qui sont naturels et nécessaires, et fuyant ceux qui ne sont ni naturels ni nécessaires. Ce n'est donc pas un hédonisme. Le bonheur qu'elle envisage est fait de repos, de paix, d'ataraxie, d'accord avec la nature, de libération à l'égard des préjugés. Son "calcul des plaisirs" aboutit à une austérité relative et à une sagesse. L'école d'Épicure, ou "Jardin d'Épicure", était un lieu de calme, un asile, un refuge amical où régnaient la frugalité et le travail, une sorte d'îlot de sérénité au sein de la société tourmentée d'alors ; dans l'épicurisme, comme dans le stoïcisme, il s'agit de trouver en soi un refuge, le plus réduit possible, afin d'échapper aux coups du sort. L'individualisme ne s'étale pas avec complaisance, mais se replie sur une "position de défense" pour rester "libre" en son for intérieur. Lucrèce a écrit à propos d'Épicure : "Ce fut un dieu, oui, un dieu, celui qui le premier découvrit cette manière de vivre que l'on appelle maintenant la sagesse, celui qui par son art nous fit échapper à des telles tempêtes et à une telle nuit pour placer notre vie en un séjour si calme et si lumineux."» Source : *Grand Larousse encyclopédique*, tome IV, op.cit., p. 611

*l'émission, arrivèrent ainsi à les interpréter.*¹» Épicure exclut d'emblée l'existence d'un onomatothète surhumain, car il précise que la situation humaine est faible et de ce fait incompatible avec la divine : toute chose humaine est donc affaire de ce monde mortel uniquement.

Diogène d'Oenoanda (ou Oinoanda) est un épicurien grec enthousiaste du II^e siècle après J.-C. qui a fait graver un résumé de la philosophie d'Épicure sur un portique de mur dans la ville antique de Oenoanda en Lycie d'Asie Mineure. Les fragments du mur retrouvé, qui s'étendait initialement sur 80 mètres, constituent une importante source de la philosophie épicurienne. Dans le fragment 10, il nous renseigne sur l'origine de la civilisation et celle de la parole: « *(As time went on?) fleeing from the wintry weather they came to devise houses and, as a result of the wrappings which they made for their bodies, covering them with leaves or plants or skins – for they were already killing animals – they thought of clothes, not flexible (textile?) as yet but thick (felt?) perhaps, or of some kind or other . And then the passage of time put into their minds, or the minds of those who came after them, the loom also. So neither for these skills nor for any other do we need to bring in Athena or some other god; they all arose from their needs and chance happenings combined with time. And for the sounds of speech also – I mean the nouns and verbs of which men born of earth first made utterance – do not let us introduce Hermes as an instructor as some do – that is obviously idle talk – nor let us believe those philosophers who say that names were given to things by prescription and teaching so that men might have symbols of them for the sake of easy communication, one with another. The idea is absurd, in fact it is more absurd than any absurdity as well as being quite impossible that anyone should bring together so many multitudes being only one himself – for as yet there were no...nor even letters where there were no sounds; for as to these...to bring them together (by?) word of command – and after bringing them together that he should instruct them like a schoolmaster, taking hold of a (stick) and touching each thing should say as he did so, "This is to be called stone, and this wood, and this man or dog..."*²». Diogène par conséquent suit à la lettre la doctrine épicurienne, laquelle prétend que le langage n'est pas d'origine divine mais a été inventé pour répondre aux besoins et aux circonstances de la vie. Les philosophes épicuriens insistent d'ailleurs que les dieux n'ont rien à faire avec les inventions humaines – le langage en particulier n'est pas le don d'Hermès, d'un autre dieu ou l'œuvre d'un onomatothète comme beaucoup de philosophes prétendent.

Lucrèce est d'accord avec Épicure sur l'origine naturelle du langage. De plus, lui aussi, il ne veut rien entendre d'onomatothète. Il énumère tout au cours d'une longue tirade toutes les raisons contre cette éventualité : « *Quant aux divers sons du langage, c'est la nature qui poussa les hommes à les émettre, et c'est le besoin qui fit naître les noms et les choses : à peu près comme nous voyons l'enfant amené par son incapacité même de s'exprimer avec la langue, à recourir au geste qui lui fait désigner du doigt les objets présents. Chaque être en effet a le sentiment de l'usage qu'il peut faire de ses facultés. [...] Aussi penser qu'alors un homme ait pu donner à chaque chose son nom, et que les autres aient appris de lui les premiers éléments du langage, est vraiment folie. Si celui-là a pu*

¹ Épicure, *Lettres, Pensées maîtresses*, traductions et notes par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, Paris 2000, p. 27-30

² Diogenes of Oenoanda, *The fragments*, A translation and commentary by C.W. Chilton, published for the University of Hull by Oxford University Press, Oxford, 1971, p.7

désigner chaque objet par un nom, émettre les divers sons du langage, pourquoi supposer que d'autres n'auraient pu le faire en même temps que lui ? En outre si les autres n'avaient pas également usé entre eux de la parole, d'où la notion de son utilité lui est-elle venue ? De qui a-t-il reçu le premier le privilège de savoir ce qu'il voulait faire et d'en avoir la claire vision ? De même un seul homme ne pouvait contraindre toute une multitude et, domptant sa résistance, la faire consentir à apprendre les noms de chaque objet ; et d'autre part trouver un moyen d'enseigner, de persuader à des sourds ce qu'il est besoin de faire, n'est pas non plus chose facile : jamais ils ne s'y fussent prêtés ; jamais ils n'auraient souffert plus d'un temps qu'on leur écorchât les oreilles des sons d'une voix inconnue.¹ » Il faudrait d'ailleurs faire ressortir que tous les auteurs antiques proposent comme arrière pensée latente pour l'invention du langage son utilité, à savoir le besoin, la nécessité impérative de communiquer et de se faire comprendre. Celui-ci pourrait être, d'après Deborah Levine Gera « *an intermediary stage between sounds and names, a stage when man realized the convenience or usefulness, the utilitas of naming* ² ».

D'autre part, dans *Alcibiade* (110d-112d), Platon nous dévoile un autre aspect de la parole : celui de son pouvoir unificateur et pacificateur. Socrate et Alcibiade sont d'accord après un long échange d'opinions que c'est plus facile de coïncider sur des questions des mots et de la parole que sur des problèmes moraux ou autres, à savoir ces problèmes-ci fournissent plus d'occasions de concorde sociale. Platon ouvre un débat considérable en mettant ainsi en évidence la valeur primordiale de la parole et de sa science, la rhétorique.

Isocrate était l'un des dix orateurs attiques³. Il est également le fondateur d'une école de rhétorique célèbre, qui a formé nombre d'orateurs. Son idéal de culture, qu'il appelait *philosophie*, enseignait que l'art de bien parler passait par l'art de bien penser. Il s'est opposé de cette manière aux sophistes et à Platon. Dans *Nicooclès* il assure que le discours et l'art de la persuasion s'avèrent être des outils primordiaux afin de garantir une société pacifique et ordonnée. L'extrait pourrait facilement se caractériser comme le panégyrique de l'utilité de la parole :

¹ Lucrèce, tome II, vers 1028-56, op.cit., p.222-3

² Deborah Levine Gera, op.cit., p.176

³ On appelle *orateurs attiques* les grands orateurs ou logographes du V^e et du IV^e siècle av. J.-C. dont le style de discours a été traditionnellement opposé sur le fond et sur la forme au style d'Asie mineure, dit l'asianisme. Leur liste varie suivant les auteurs, mais on retient généralement dix noms, donnés par le pseudo-Plutarque et dont l'origine remonterait à Caecilius de Calé Acté et Denys d'Halicarnasse : Antiphon (le premier dont les discours aient été publiés), Andocide (amateur si l'on peut dire, car les discours que l'on a de lui touchent sa propre vie -il est considéré comme un orateur de second rang), Démosthène (qui met son éloquence au service de ses convictions politiques), Dinarque (logographe pro-macédonien), Eschine (adversaire de Démosthène), Hypéride (adversaire de Philippe comme Démosthène), Isée (spécialiste des affaires d'héritage, remarquable par la netteté de son argumentation et la fermeté de son langage), Isocrate (le rhéteur philosophe, créateur de la période oratoire -sa phrase est d'une admirable architecture), Lycurgue (adversaire de Philippe – son éloquence moralisatrice et sévère indique un homme incorruptible et grave, qu'on a pu comparer à Robespierre) et Lysias (spécialiste des plaidoyers civils, considéré comme le modèle de l'éloquence attique, sobre et nuancé). Sources : Wikipédia https://fr.wikipedia.org/wiki/Orateurs_attiques et *Dictionnaire des biographies*, publié sous la direction de Pierre Grimal, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1958

« 5. En fait c'est pour avoir négligé de procéder, sur chaque point, à des distinctions de cet ordre qu'ils se trouvent mal disposés à l'égard de la parole, et si grande a été leur erreur qu'ils ne s'aperçoivent pas qu'ils prennent une position hostile devant la forme d'activité qui, parmi toutes les ressources de la nature humaine, est à l'origine des biens les plus grands. 6. Mais, parce que nous avons reçu le pouvoir de nous convaincre mutuellement et de faire apparaître clairement à nous même l'objet de nos décisions, non seulement nous nous sommes débarrassés de la vie sauvage, mais nous nous sommes réunis pour construire des villes ; nous avons fixé des lois ; nous avons découvert des arts et, presque toutes nos inventions, c'est la parole qui nous a permis de les conduire à bonne fin. 7. C'est la parole qui a fixé les limites légales entre la justice et l'injustice, entre le mal et le bien ; si cette séparation n'avait pas été établie, nous serions incapables d'habiter les uns près des autres. C'est par la parole que nous confondons les gens malhonnêtes et que nous faisons l'éloge des gens de bien. C'est grâce à la parole que nous formons les esprits incultes et que nous éprouvons les intelligences ; car nous faisons de la parole précise le témoignage le plus sûr de la pensée juste ; une parole vraie, conforme à la loi et à la justice, est l'image d'une âme saine et royale. 8. C'est avec l'aide de la parole que nous discutons des affaires contestées et que nous poursuivons nos recherches dans les domaines inconnus. Les arguments par lesquels nous convainquons les autres en parlant, sont les mêmes que nous utilisons lorsque nous réfléchissons ; nous appelons orateurs ceux qui sont capables de parler devant la foule et nous considérons comme de bon conseil ceux qui peuvent sur les affaires s'entretenir avec eux-mêmes de la façon la plus judicieuse. 9. En résumé, pour caractériser ce pouvoir, nous verrons que rien de ce qui se fait avec intelligence, n'existe sans le concours de la parole ; la parole est le guide de toutes nos actions comme de toutes nos pensées ; on recourt d'autant plus à elle que l'on a plus d'intelligence ; aussi les gens qui osent blâmer ceux qui se consacrent à l'éducation et à la philosophie, doivent-ils encourir la même haine que les gens qui commettent des fautes envers la puissance divine.¹ »

On constate ici la primauté que même les philosophes qui se contredisent accordent à la parole. Elle est la force motrice des premières agglomérations humaines mais aussi la cause qui assure leur intégrité. Dégrader son importance équivaut à une sorte d'hybris envers les dieux.

Si on voyage dans le temps vers l'époque moderne, les exemples des personnalités qui prônent l'origine sociale du langage ne manquent pas. John Locke était un philosophe anglais, l'un des principaux précurseurs des Lumières. Sa théorie de la connaissance était qualifiée d'empiriste, car il considérait que l'expérience est l'origine de la connaissance. Sa théorie politique est l'une de celles qui ont fondé le libéralisme² et la notion d'*État de droit*. Il écrit à propos de la langue : « Dieu avait

¹ Isocrate, *Discours II, Panégyrique, Plataïque, À Nicoclès, Nicoclès, Evagoras, Archidamos*, texte établi et traduit par Georges Mathieu et Émile Brémond, Les Belles Lettres, Paris, 1961, p.121

² « Le libéralisme est une doctrine de philosophie politique qui "défend l'application de la liberté dans la société". [...] La conception libérale de l'homme est celle de l'*homo oeconomicus*, "être de raison qui n'aspire qu'à se procurer le maximum de gain pour le minimum de peine". En agissant ainsi librement, il permet la réalisation de l'ordre économique naturelle. Les intérêts individuels et l'intérêt général de la société concordent et

dessein que l'homme soit une créature sociable [...] Il l'a aussi doté du langage [...] L'homme a donc par nature les organes ainsi façonnés qu'ils sont capables de former des sons articulés que l'on appelle mots. Mais cela ne suffirait pas pour produire du langage [...] il fallait encore que l'homme soit capable d'utiliser les sons comme signes de conceptions internes, d'en faire des marques tenant lieu d'idées à l'intérieur de son esprit : il peut ainsi les faire connaître aux autres et transmettre de l'un à l'autre les pensées de l'esprit humain. [...] Les mots, par l'usage courant et répété qui en est fait, en viennent comme on l'a dit à susciter certaines idées avec une telle régularité et une telle facilité que les gens ont tendance à supposer entre mot et idée une liaison naturelle. Mais les mots ne signifient que les idées particulières des gens, et cela par une institution tout à fait arbitraire.¹» Le nouveau morceau du puzzle ajouté par le philosophe anglais dans la longue histoire de la philosophie du langage s'avère être le terme *arbitraire* qui caractérise la relation entre mot et idée, concept purement saussurien. La pensée raisonnée devrait nécessairement précéder la production de la parole.

Le philosophe allemand Leibniz insiste également sur le caractère social du langage : « Dieu, ayant fait l'homme pour être une créature sociable, lui a non seulement inspiré le désir et l'a mis dans la nécessité de vivre avec ceux de son espèce, mais lui a donné aussi la faculté de parler, qui devait être le grand instrument et le lien commun de cette société. *C'est de cela que viennent les mots, qui servent à représenter, et même à expliquer les idées.*²»

Jean-Jacques Rousseau est un des plus illustres philosophes qui se soient occupés de ce sujet et a en plus écrit un *Essai*. Examinons de près ses convictions :

« Chapitre 1. La parole distingue l'homme entre les animaux : le langage distingue les nations entre elles ; on ne connoît d'où est un homme qu'après qu'il a parlé. L'usage et le besoin font apprendre à chacun la langue de son pays. [...] [L]a parole, étant la première institution sociale, ne doit sa forme qu'à des causes naturelles. [...] [L]e désir ou le besoin de [...] communiquer ses sentiments et ses pensées lui en fit chercher les moyens. Ces moyens ne peuvent se tirer que des sens, les seuls instruments par lesquels un homme puisse agir sur un autre. Voilà donc l'institution des signes sensibles pour exprimer la pensée. Les inventeurs du langage ne firent pas ce raisonnement, mais l'instinct leur en suggéra la conséquence. Les moyens généraux par lesquels nous pouvons agir sur les sens d'autrui se bornent à deux, savoir, le mouvement et la voix. Chapitre 2. [...] [L]'origine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes ; il seroit absurde que de la cause qui les écarte vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine ? Des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la

s'harmonisent. Pour l'école libérale, l'individu est donc l'agent économique auquel il convient d'accorder le maximum de liberté. L'État et les groupes privés ne doivent pas, par leur intervention, gêner le libre jeu de la concurrence entre individus ». Source : *Grand Larousse encyclopédique*, tome VI, Éditions Larousse, Paris, 1^{ère} édition 1962, p.731

¹ John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, livre III, traduction, notes et index par Jean-Michel Vienne, J.Vrin, Paris, 2003, p.33-45. En italiques dans le texte.

² Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essai sur l'entendement humain*, chronologie, bibliographie, introduction et notes par Jacques Brunschwig, GF Flammarion, Paris, 1990, p.213. En italiques dans le texte.

haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix. Chapitre 3. Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître ; le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appela les choses de leur vrai nom que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poésie ; on ne s'avisa de raisonner que longtemps après. Chapitre 4. [...] Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire et de la syntaxe, la première langue, si elle existoit encore, n'eût gardé des caractères originaux qui la distingueroient de toutes les autres. Non seulement tous les tours de cette langue devroient être en images, en sentiments, en figures ; mais dans sa partie mécanique elle devoit répondre à son premier objet, et présenter aux sens, ainsi qu'à l'entendement, les impressions presque inévitables de la passion qui cherche à se communiquer. [...] Cette langue auroit beaucoup de synonymes pour exprimer le même être par ses différents rapports ; elle auroit peu d'adverbes et de mots abstraits pour exprimer ces mêmes rapports. [...] Au lieu d'arguments elle auroit des sentences ; elle persuaderoit sans convaincre, et peindroit sans raisonner ; elle ressembleroit à la langue chinoise à certains égards ; à la grecque, à d'autres ; à l'arabe, à d'autres. Étendez ces idées dans toutes leurs branches, et vous trouverez que le Cratyle de Platon n'est pas si ridicule qu'il paroît l'être.¹»

On trouve ici un prodigieux mélange des théories déjà formulées : le langage est d'origine sociale, il est naturel, des onomatopées l'auront inventé, il ne répond pas à l'utilitas mais aux demandes affectives des premiers hommes, l'homme avait d'abord parlé un langage purement figuré et, surtout, Rousseau accentue le prestige et le calibre scientifique du *Cratyle*.

Nikolaï Marr historien et linguiste, géorgien de naissance prétend que le langage était une sorte de phénomène de classe, une invention sociale, fruit du contact répété et du travail en commun². Sa théorie s'est surnommée ultérieurement "ho-hisse" ("yo-he-ho theory"), pourtant Marr l'appelle "théorie japhétique"³ (du nom de Japhet, l'un des trois fils de Noé, qui serait l'ancêtre de tous les Indo-européens). Elle postule une origine commune aux langues caucasiennes, sémitiques-hamitiques, et basques. Il s'agit en particulier d'une thèse dite *stadiale* qui tire l'attention sur des liens étroits entre des sociétés matriarcales, patriarcales, esclavagistes, féodales, capitalistes, socialistes et les langues parlées par ces sociétés. Marr prône la doctrine de l'existence d'une seule protolangue, bercée et épanouie à partir des quatre exclamations originelles : sal, ber, yon, roš. L'évolution inéluctable de la langue ainsi que ses changements parfois radicaux n'arrivent pas à inhiber le travail de la "paléontologie linguistique", qui cherche à discerner les éléments

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres Complètes de J.J. Rousseau* avec les notes de tous les commentateurs, Éditions Dalibon Libraire, Paris, 1826, p.213-227

² On trouve la même position chez G. Révész dans *Origine et préhistoire du langage*(1950).

³ « Cette nouvelle doctrine linguistique fut jugée antimarxiste par Staline dans son ouvrage *Le Marxisme et les questions linguistiques* (1950), où il s'oppose à la théorie japhétique de Marr, en lui reprochant de considérer qu'une langue se développe seulement d'après les événements historiques vécus par un peuple, et de négliger complètement qu'elle reflète le degré de son économie et de sa vie sociale, à chaque époque. » Source : *Grand Larousse encyclopédique*, tome VI, Éditions Larousse, Paris, 1^{ère} édition 1962, p.310

constituants de tout langage humain. Mais Marr, dans sa quête désespérée des partisans en faveur de ses théories, a eu l'idée d'ajouter une couleur marxiste à ses spéculations : il prône que les langues modernes tendent à fusionner vers un langage commun dans une société communiste. Cette conviction devient l'argument liminaire de sa campagne massive de 1920 à 1930 dans l'Union Soviétique, d'après laquelle il préconise l'emploi de l'alphabet latin au détriment du cyrillique, ce qui servirait à amollir les diversités langagières du pays et homogénéiser ses ethnicités constituantes. Pour Marr, la pluralité langagière s'avère être l'avatar de l'inégalité sociale et, par conséquent, de la lutte des classes¹.

On a essayé de faire un résumé de toutes les conceptions capitales qui composent l'essence de la philosophie du langage. Examinons maintenant de près le livre qui occupe une place privilégiée dans ce domaine philosophique, le dialogue que Platon a consacré à ce sujet, à savoir le *Cratyle*.

Le Cratyle

Le dialogue per se Le dialogue se déroule entre Hermogène (membre de l'entourage socratique), Cratyle (partisan de la doctrine héraclitienne du flux perpétuel) et Socrate. Cratyle soutient que l'origine des mots est naturelle tandis qu'Hermogène prétend que les choses n'ont reçu leur expression dans le langage que de l'usage et par suite d'une convention. Selon Cratyle, le nom dispose d'une rectitude naturelle, c'est-à-dire qu'entre le mot et la chose il y a une filiation de sorte que le mot reproduit la nature de la chose. Hermogène par contre embrasse l'opinion que l'attribution des noms aux choses est une sorte d'accord arbitraire de façon qu'ils résonnent la volonté humaine. Socrate n'a pas suivi la conférence de Prodicos de Céos (philosophe présocratique grec) et ne dispose pas alors de connaissances spécifiques sur le sujet. Néanmoins, en imitant l'exemple du sophiste céen concernant la rectitude des noms primaires, il décide d'exposer son opinion personnelle.

D'après Cratyle, le nom correct est celui qui se compose de sons particuliers à l'imitation de la consistance naturelle de la chose en question, ainsi que toute autre option fondée sur des critères différents soit erronée. Socrate semble épouser d'abord cette opinion. Si on accepte qu'il y ait discours vrai et faux, on doit accepter qu'il y ait aussi des noms vrais et des noms faux. Et une fois qu'on conçoit la langue en tant qu'instrument de communication, on devrait aussi prétendre que le premier **onomatothète** a choisi le nom correct parce que le nom correct ne peut pas être le résultat d'un choix personnel –par contre, chaque action qui se réfère à la réalité

¹Informations inspirées de l'article correspondant chez http://fr.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Marr

devient partie de cette réalité (ἐν τι εἶδος τῶν ὄντων 386e¹) et doit pour lors s'exécuter en accord avec l'essence naturelle des choses. Il faut donc que notre arbitraire soit limité et l'éventualité de la création d'une langue "personnelle" exclut. L'arbitraire concernant l'onomatopée révèle l'arbitraire dans la conception de la réalité, ce qui renvoie à la conception subjective et relativiste de la sophistique. Cependant, les choses disposent d'un fondement stable – indépendant du sujet pensant – qui doit s'adapter à cette loi impérieuse et produire les noms, en reconnaissant qu'ils sont surtout les marques de la consistance des choses et, en plus, instructifs sur les éléments de la réalité. Ce qui signifie qu'en utilisant les noms on échange des renseignements à propos d'eux et aussi on peut faire une nette distinction entre eux ayant comme critère la nature spécifique de chacun.

L'onomatopée est donc une science et l'onomatopéiste est nécessairement guidé par la forme originelle de l'Idée, c'est-à-dire par la forme nominale la plus pure, ce qui d'ailleurs garantit la rectitude de tous les noms dans toutes les langues : si les mots expriment d'une façon appropriée l'essence de la chose et sa fonction, la différence des phonèmes n'importe pas. Mais l'onomatopéiste doit être guidé par le dialecticien, seul capable de critiquer et de porter une opinion sur la vérité des êtres.

Lorsque Cratyle conclut, c'est le tour de Socrate d'intervenir. Et ici commence la célèbre séquence étymologique à travers laquelle le philosophe veut indirectement mettre en évidence que la recherche de la consistance véritable des êtres, la connaissance la plus profonde de leur vérité et la conquête de la connaissance essentielle ne sont pas le résultat d'une simple recherche étymologique ou de n'importe quelle recherche philologique, mais les produits d'une étude philosophique incessante et d'une méditation intérieure. Il parle donc de l'origine et de l'**étymologie** des mots et des noms (entre autres : dieu, démon, homme, Zeus, soleil, justice etc.). Au cours de son exposé, il met en évidence maints facteurs qui contribuent à la recherche étymologique à savoir les changements survenus au cours du temps, l'étude de formes lexicales obsolètes qui peuvent s'avérer décisives dans la découverte de la signification véritable des noms actuels, la "contamination" du vocabulaire d'une langue par d'autres langues même barbares etc. Il lie la langue grecque avec la doctrine héraclitienne du mouvement et du changement perpétuels, en culminant ainsi son analyse, qui semble toucher les confins de la parodie lorsqu'il n'hésite pas à chercher une origine éléatique de la langue grecque bien que cette théorie constitue l'antipode philosophique de la première².

L'examen des noms montre que la plupart d'entre eux sont des dérivés ou des composés, ce qui conduit à la conclusion que derrière tous il y a des noms primaires qui ne peuvent pas être analysés davantage. Néanmoins, la question demeure : comment le nom est-il associé à sa signification ? Socrate fournit une réponse vraisemblable : par le biais de la langue on essaie d'imiter l'essence des choses et de

¹ Platon, *Cratyle*, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1994, p.70

² Fondée par Xénophane de Colophon, en Campanie, dans le sud de l'Italie actuelle, à Élée, d'où le qualificatif éléatique, l'école éléatique se centre sur la doctrine de Parménide. Contrairement à Héraclite qui prêche le devenir des choses (mobilisme universel), Parménide cherche la stabilité (immobilisme universel).

la matérialiser avec les lettres et les syllabes. C'est comme cela que les mots primaires se sont créés. On peut le constater si on compare le signifiant et le signifié : d'habitude le processus interne qui a lieu dans le premier (le mot) est proportionnel à celui du second (l'objet). Selon Socrate alors le mot est un instrument qui doit être confectionné d'après l'Idée même de la chose à laquelle il doit servir et il doit aspirer à la communication des Idées. Le choix d'ailleurs des lettres semble s'accorder avec le but ultérieur d'attribuer la nature et le caractère de la chose, sauf des exceptions dues à des raisons typiques (euphonies ou autres). Pour tout cela Socrate examine sommairement la nature propre et l'aspect fonctionnel de beaucoup de lettres et parvient à la conclusion que le nom est une imitation aussi parfaite que possible de la chose par le son, il est une **onomatopée**. On apprend donc qu'il y a plusieurs types d'onomatopées, non pas seulement celles qui s'attachent aux qualités extérieures et passagères des choses mais aussi celles qui se réfèrent aux qualités essentielles et durables qu'elles matérialisent en quelque sorte pour les rendre susceptibles d'être exprimées par le son. Bien sûr, on ne peut pas prétendre que dans l'état actuel de la langue tous les mots sont des onomatopées. Mais au commencement des langues n'est-il pas possible qu'il en ait pour que l'homme primitif pût exprimer les choses qui l'entouraient ?

Les points de vue de Socrate ont tout à fait justifié Cratyle – le grand philosophe cependant altère sa syllogistique. Il s'écarte de l'avis qu'un nom est ou n'est pas correct, en introduisant le facteur de la gradation de la rectitude des noms. Cratyle insiste que l'utilisation d'un nom faux n'a pas de sens, elle constitue un son inutile qui ne dit rien. Mais la gradation de la rectitude peut être conçue grâce à l'exemple de l'image peinte : elle illustre les points principaux du prototype naturel, la conception desquels varie d'un peintre à l'autre. En se fondant sur le raisonnement que l'image est pour la vision ce que le nom est pour l'ouïe, Socrate conclut que le nom constitue une image vraie, même partiellement fausse, de la chose signifiée. L'objection de Cratyle repose sur le fait que l'image, même ratée, est l'imitation d'un modèle qu'on est capable d'identifier. La modification du nom pourtant le change radicalement. La contradiction vient pour souligner que l'image illustre seulement certains éléments du prototype et en plus les extérieurs – l'intérieur du corps, l'esprit, la vie ne peuvent pas être reproduits, et au cas où ils l'étaient, ils constitueraient une reproduction et non une illustration.

En ce qui concerne maintenant l'arbitraire de l'imposition conventionnelle des noms, il est plausible que pour chaque cas il y a une "limitation" naturelle : il y a des sons et des lettres naturellement plus adéquates afin de reproduire la présence naturelle d'une chose représentée. Leur utilisation est conforme aux matières primaires de la peinture, à savoir les couleurs les plus appropriées pour illustrer la présence naturelle de l'objet. Ceci n'exclut pas l'onomatopée conventionnelle (et potentiellement arbitraire) : maints sons, naturellement "impropres" pour représenter un trait particulier, réussissent à le représenter avec clarté, en desservant donc suffisamment la vocation du signifié. Pour les chiffres, par exemple, quelle pourrait être l'opportunité naturelle des sons qui forment leurs noms ? Ainsi la convention, la

conformité et l'usage convergent afin d'équilibrer les difficultés qui émergent au cours de la détermination "naturelle" des noms.

On est prêt maintenant à examiner si la connaissance des noms a quelque chose à voir avec la connaissance de la réalité. D'après Cratyle, cette association traduit un besoin primordial. On peut selon lui faire confiance aux premiers onomatothètes parce que leur critère paraît d'un seul tenant ferme : ils emploient partout les principes de la doctrine héraclitienne du mouvement et changement perpétuels. Socrate intervient pour secouer cette certitude en montrant que l'onomatothésie dans plusieurs cas a suivi les critères des Éléates qui prônent l'immobilité et la stabilité. Il est en conséquence possible de distinguer deux types de noms : les dénotatifs du mouvement et les dénotatifs de l'immobilité. L'avis de Cratyle couve une contradiction : est-il possible – une fois que les premiers onomatothètes savaient la vérité sur les choses et, d'après elle, ils ont déterminé les noms – qu'on soutienne que seule l'étude de la signification des noms révèle leur vérité ? Il a dès lors recours à la possibilité que les noms ont une origine divine, mais – dans ce cas – on devrait accepter qu'une seule catégorie contienne de noms véritables. Pour aboutir à dite conclusion, on doit étudier la réalité elle-même, on doit en conséquence étudier les noms en les comparant l'un à l'autre (438 e). L'examen des noms serait donc la méthode la plus efficace pour connaître la réalité.

À la fin du dialogue, Socrate souligne le fait qu'il y a des choses stables, éternelles et inaltérables comme le Bien, le Beau etc. ; or il est raisonnable de contester la doctrine héraclitienne. De toute façon, on ne peut pas avoir confiance aux noms pour nous aider à connaître la réalité.

Somme toute, la contribution du *Cratyle* à la philosophie du langage est significative et repose principalement sur la distinction entre un niveau matériel et un niveau mental du mot. Le niveau matériel est composé de sons et de syllabes, tandis que le mental est défini comme l'idée du nom. La relation entre les deux est conventionnelle. En plus, suivant sur cela Héraclite et Parménide, Platon distingue entre l'apparence empirique d'un objet et son idée. Lorsqu'il développe le modèle idéal d'un nom qui peut saisir l'essence d'un objet, Platon définit la relation entre la signification idéale, i.e. l'idée d'un nom représentant une connaissance correcte de la chose en question et la Forme ou Idée de l'objet désigné en tant que relation φύσει (naturelle). Socrate examine aussi la fonction-miroir des mots en analysant leur niveau matériel et tire la conclusion (après la série des étymologies) qu'elle n'existe pas. Il démontre ainsi que la signification des noms n'a rien à voir avec la nature de l'objet désigné. Par contre, la signification des mots représente uniquement ce qu'on pense (διανοεῖσθαι 434e) sur les choses. Les mots peuvent communiquer à l'interlocuteur ce que le sujet parlant veut dire grâce à une convention entre les deux (ξυνθήκη 434e -435e) sur le sens de chaque mot. Par conséquent, la connaissance véritable peut seulement être atteinte par le biais de la raison (νοῦς 440c) et nullement à travers l'étymologie ou l'analyse des sons.

Bien évidemment, les étapes de la maïeutique socratique représentent des théories linguistiques qui méritent notre attention particulière. En conséquence, on a distingué trois thèses qui doivent être étudiées à fond : **1.** le conventionnalisme **2.** le naturalisme et **3.** le langage idéal. Examinons de près ces trois tendances linguistiques.

1. Conventionnalisme Avant de commencer, on devrait signaler que le terme "convention" est bien plus antérieur que *Cratyle*. Il a été utilisé pour la première fois par Démocrite¹, le premier philologue selon Victor Goldschmidt². Proclus, dans son *Commentaire sur le Cratyle* écrit : « *Democritus who said that names are conventional formulated this idea in four dialectical proofs. First, from homonymy : different things are called by the same name ; therefore, the name is not natural. Second, from polyonymy : for if different names suit one the same thing, they suit one another as well, which is impossible. Third, from the changing of names : if names are natural, why did we change the name of Aristocles to "Plato", but Tyrtaeus to "Theophrastus"? Fourth, from the deficiency of similar [derivative] terms: why from "thought" do we say "to think", but from "justice" we do not also derive a verb? Therefore, names are arbitrary, not natural. Democritus himself calls the first type "polysemantic" (polysémon), the second "equipoised" (isorrhopon), the third "metonymous" (metónumon), and the fourth "nameless" (nónumon).*³ » Ce n'est pas seulement le travail comparatif de Démocrite qu'on devrait louer ici, mais en plus l'invention de termes chers pour les linguistes modernes. On comprend que la thèse de la convention est centrale dans la doctrine démocritéenne. On a d'ailleurs un fragment du philosophe présocratique qui prône la convention en tant que caractéristique universel : « *Démocrite, quant à lui, abolit les phénomènes qui concernent les sens, et pense qu'aucun phénomène n'apparaît conformément à la vérité, mais seulement conformément à l'opinion, ce qu'il y a de vrai dans les substances consistant dans la réalité des atomes et du vide : Convention que le doux, dit-il en effet, convention que l'amer, convention que le chaud, convention que le froid, convention que la couleur ; et en réalité : les atomes et le vide.*⁴ » Pour le philosophe atomiste donc il n'y a rien qui soit naturel dans le monde et qui puisse être senti de la même manière par tous. La convention est pour lui le synonyme de l'opinion, de la *doxa* sophistique que Socrate condamne avec virulence. Il y a deux types de conventionnalisme : le modéré et le radical.

¹ Démocrite d'Abdère était un philosophe grec considéré comme matérialiste en raison de sa conviction en un univers constitué d'atomes et de vide. Il a été disciple de Leucippe, le fondateur de l'atomisme. Il a étudié des domaines si variés qu'on le considère parfois comme un des premiers encyclopédistes. « *Excellent écrivain, on a conservé de lui de nombreuses maximes. En mathématiques, il traitait certains problèmes délicats et utilisait, semble-t-il, une méthode intuitive d'intégration pour déterminer certains volumes.* » Source : *Dictionnaire des biographies*, op.cit., p.421

² Victor Goldschmidt, *Essai sur le Cratyle*, J.Vrin, Paris, 1981 (reprise de l'édition de 1940), p.16

³ Proclus, *Commentaire sur le Cratyle*, 6.1.20-7.1.6, translated by Brian Duvick, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1^{ère} édition 2007, p.14-5

⁴ Démocrite, fragment IX, *Les Présocratiques*, op.cit., p.845. En italiques dans le texte.

1. a. Conventionnalisme modéré L'extrait du dialogue qui se réfère à cette position linguistique est le suivant (c'est Hermogène qui parle) : « *Ma foi Socrate, pour ma part, malgré tous les entretiens que j'ai eus avec lui et avec d'autres, je n'ai pu me laisser persuader que la rectitude de la dénomination soit autre chose que la reconnaissance d'une convention. À mon avis, quel que soit le nom qu'on assigne à quelque chose, c'est là le nom correct. Et change-t-on de nom en mettant fin à la première appellation, pour moi, le second nom n'est pas moins correct que le premier [...]. Car aucun être particulier ne porte aucun nom par nature, mais il le porte par effet de la loi, c'est-à-dire de la coutume de ceux qui ont coutume de donner des appellations.*¹ » La convention est dès lors une théorie linguistique purement anthropocentrique, une fois qu'elle se fonde sur la conception que l'homme a du mot et sur son effort de produire une représentation linguistique (verbale et écrite) par le biais d'une loi qu'il impose comme telle. Tous les deux sont arbitraires et, en plus, la dénomination peut être sujette à des changements, si toutefois il y a un accord unanime. Par conséquent, le vocabulaire de chaque peuple est une affaire politique une fois qu'il est l'œuvre des nomothètes spéciaux appelés *onomatothètes*. On a suffisamment éclairé la notion de l'onomatothète qui a une amorce pythagorique et est ardemment soutenue par les stoïciens. Ici cette notion est étroitement liée à celle du nomothète, puisque l'onomatothète agit en imposant des lois. Hermogène est donc, d'abord, adepte d'un conventionnalisme on pourrait dire *modéré*, une fois qu'il admet une sorte d'objectivité dans l'imposition de la dénomination par le biais des lois des onomatothètes. Socrate le considère également comme une thèse dans les confins du rationnel.

1. b. Conventionnalisme radical Assez rapidement toutefois il va échelonner ses arguments et atteindre le conventionnalisme *radical* : « **HERMOGÈNE** : *Pour ma part, Socrate, je ne tiens pas que la rectitude d'un nom soit autre chose que ceci : je peux, moi, appeler chaque chose du nom que je lui ai imposé. Il en est de même aussi pour les cités : je les vois, chacune nomme d'une façon particulière des choses identiques, les Grecs en se distinguant d'autres Grecs, et les Grecs en se distinguant des Barbares.* **SOCRATE** : *Voyons, Hermogène, est-ce que les êtres aussi t'apparaissent ainsi : est-ce qu'ils ont une réalité particulière pour chaque individu – comme le disait Protagoras, avec sa formule "l'homme est la mesure de toutes choses", prétendant que telles les choses m'apparaissent, telles elles sont pour moi, et que telles elles t'apparaissent, telles elles sont pour toi ? Ou bien les êtres te semblent-ils maintenir eux-mêmes une certaine stabilité de leur propre réalité ?*² » Socrate donc éclate et relève le ridicule de la conviction d'Hermogène, en ponctuant, qui plus est, la formule de Protagoras, le père du relativisme. Platon rejoint ainsi le problème de la convention politique et de la convention linguistique en attribuant l'emploi arbitraire des noms au relativisme moral, comme on lit dans le *Phèdre* :

« **SOCRATE** : *Supposons que je veuille moi te persuader toi d'aller combattre l'ennemi après avoir fait l'acquisition d'un cheval ; que ni l'un ni l'autre ne sachions ce qu'un cheval ; que cependant je ne connaisse qu'une chose te*

¹ Platon, *Cratyle*, 384de, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.197

² *Ibid.*, 385d-386a, op.cit., p.198-9

concernant : que Phèdre prend pour un cheval celui des animaux domestiques qui a des longs oreilles...

PHÈDRE : Ma foi, Socrate, ce serait ridicule...

SOCRATE : Non, pas encore. Mais, si maintenant je voulais sérieusement te persuader, en composant un éloge de l'âne, que j'appellerais "cheval" et dont je dirais que c'est une bête dont l'acquisition est inestimable à la maison comme en campagne, parce qu'elle sert de monture au combat, qu'elle est capable de porter des bagages et qu'on peut l'utiliser pour un tas d'autres choses...

PHÈDRE : Ce serait alors le comble du ridicule, Socrate.

SOCRATE : Dis-moi, est-ce qu'il ne vaut pas mieux être ridicule que redoutable et agressif ?

PHÈDRE : C'est évident.

SOCRATE : Ainsi donc, quand l'orateur, qui ignore ce qu'est le bien et le mal, trouve une cité dans la même ignorance et qu'il entreprend de la persuader, non pas en faisant l'éloge de "l'ombre d'un âne", qu'il prendrait pour un cheval, mais en faisant l'éloge du mal comme s'il agissait du bien ; quand, après s'être enquis des opinions du grand nombre, il lui aura persuadé de faire le mal au lieu du bien, quelle sorte de fruit, penses-tu, l'art oratoire doit-il, dans ces conditions, récolter étant donné ce qu'il a semé ?

PHÈDRE : Un fruit assez mauvais, sans doute.¹»

Le relativisme est une doctrine philosophique multiforme qui traverse les siècles depuis l'Antiquité gréco-romaine. Elle a fait son apparition grâce à Protagoras, qui la résumait ainsi : « *L'homme est la mesure de toute chose* ». « *Cette doctrine, selon laquelle il n'est d'autre connaissance réelle que la connaissance relative et transitoire de nos sens, caractérise toute philosophie uniquement empiriste. Elle a pris deux formes principales : le relativisme criticiste ou subjectif, et le relativisme objectif. Le premier a son expression dans la philosophie de Kant. Il consiste à dire que nous ne pouvons pas connaître les choses "absolument", c'est-à-dire "telles qu'elles sont en elles-mêmes". Le relativisme objectif consiste à soutenir que nous ne pouvons connaître que du relatif ou, en d'autres termes, que nous ne pouvons connaître "le tout de rien" ni les premiers principes d'aucune chose, que ce soit la matière, l'esprit, le temps, l'espace, la force, etc.²» L'exemple de Phèdre se rattache à la célèbre sentence du sophiste Protagoras que Socrate réfute dans le *Théétète* et qui s'avère être la première norme de la philosophie relativiste. La réalité est selon le sophiste bien différente pour chaque individu. Il n'y a pas de réalité objective mais une pléthore de réalités subjectives. Si toutefois les êtres parviennent à un accord, ce serait un fait accidentel grâce à un compromis mutuel. Le relativisme constitue ainsi la doctrine des onomatothètes conventionnalistes, qui produisent des appellations et des changements des dites appellations à leur gré.*

À part le relativisme sophistique qui est dans la ligne de mire de Platon ici, c'est aussi le mobilisme d'Héraclite qui est attaqué. On a déjà souligné les grandes lignes de la doctrine héraclitienne qui prône l'écoulement perpétuel du monde. « *Tὰ πάντα ῥεῖ* » dès lors pour le grand philosophe présocratique :

¹ Platon, *Phèdre*, 360b-d, *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 1275-6

² *Grand Larousse encyclopédique*, tome IX, Éditions Larousse, Paris, 1^{ère} édition 1964, p. 114

*« Pour ceux qui entrent dans les mêmes fleuves
autres et autres coulent les eaux
et des âmes aussi s'exhalent des substances humides.¹ »*

On doit mettre en évidence par ailleurs l'influence que le philosophe éphésien a exercée sur Platon avant la rencontre avec Socrate et l'initiation au monde des Formes. L'attaque au maître de jadis représente un règlement de comptes avec son passé mobiliste et un serment de fidélité à son maître contemporain. Pourtant les traces héraclitiennes abondent dans le *Cratyle*. C'est Socrate qui dit : « *De leur côté, ceux qui l'on appelée *ōsia* pensaient sans doute, à la façon d'Héraclite, que tous les êtres s'en vont et que rien ne demeure²* », ou encore : « *Héraclite dit, n'est-ce pas, que "tout passe" et que "rien ne demeure" et, comparant les êtres au courant d'un fleuve, il dit "qu'on ne pourrait entrer deux fois dans le même fleuve".³* »

2. Naturalisme Cette école linguistique occupe une place privilégiée dans le dialogue, une fois qu'elle subit un développement beaucoup plus large de la part de Socrate. Elle comprend trois branches : le naturalisme formel, l'étymologique et le phonétique.

2. a. Naturalisme formel On commence par une version assez formelle : « *SOCRATE : Eh bien alors, Hermogène, établir un nom n'est pas l'œuvre de n'importe qui, mais celle d'un fabricant de noms en quelque sorte. Voilà ce qu'est, semble-t-il, le législateur – de fait, l'espèce d'artisan la plus rare du monde⁴* », où Socrate rejette d'emblée l'existence des onomatothètes conventionnalistes pour admettre une onomatothésie plus proche à la nature de l'objet désigné. Il arrive, après le fameux exemple de la navette, à cette conclusion : « *Dans ces conditions, mon bon, n'est-ce pas aussi le nom naturellement adapté à chaque chose que ce fameux législateur doit savoir transposer en sons et en syllabes, et, quand il fabrique et établit tous les noms, ne doit-il pas avoir en vue ce qui est le nom en soi, pour avoir autorité en la matière ? Sans doute, chaque législateur ne transpose pas dans les mêmes syllabes, il ne faut pas du tout l'oublier : c'est que tous les forgerons ne transposent pas non plus dans le même fer, tout en fabriquant le même objet dans le même but. Et pourtant, pourvu qu'ils transposent la même forme, même si c'est dans un fer différent, l'instrument reste correct, qu'on le fabrique ici ou chez les Barbares, n'est-ce pas ?⁵* » La théorie du naturalisme en conséquence se trouve aux antipodes du conventionnalisme : le centre d'intérêt n'est plus l'homme mais la chose. On examine la nature de l'objet qu'on veut nommer et on cherche la dénomination la plus proche. Qui plus est, selon cette procédure, on arrive à une transposition parfaite dans toutes les langues, ce qui serait impossible pour l'onomatothète conventionnaliste.

¹ Héraclite, fragment XII, *Les Présocratiques*, op.cit., p.149

² Platon, *Cratyle*, 401d, op.cit., p.215

³ *Ibid.*, 402a, p.216

⁴ *Ibid.*, 389a, p.202

⁵ *Ibid.*, 389de, p.203

2. b. Naturalisme étymologique Bien entendu, l'amateur de la vérité n'est pas entièrement convaincu. Il veut pousser l'examen jusqu'au bout. D'une part, il fait ressortir l'identité du nom : il n'est pas une *chose* sinon un *instrument* qui « *selon sa "norme" (οὐσίᾳ) agit sur les objets*¹ ». Il sert à la fois à distinguer et à instruire (388bc). Ensuite il entreprend une longue et laborieuse recherche de la racine de chaque mot, dans le but de découvrir sa nature : pour lui, on est seulement capable de pratiquer l'étymologie correctement une fois qu'on connaît la nature de la chose que la formule étymologique prétend représenter. C'est apparemment le naturalisme *étymologique* qui est en train d'attirer le philosophe maintenant. Il s'agit d'une pratique bien habituelle pour les Grecs anciens, puisque « *[l]e nom, pour les Grecs, possède une vertu magique, il peut exprimer le caractère de celui qui le porte et il est lié mystérieusement à sa personne*² ». Ainsi, si on veut connaître à fond quelqu'un ou quelque chose, on examine son nom. Il s'agit également d'une pratique héraclitienne puisque le maître présocratique a esquissé sa philosophie en utilisant l'étymologie et les jeux de mots. Il écrit dans le fragment XLVIII : « βίος τῷ οὖν τόξωι ὄνομα βίος, ἔργον δέ θάνατος », c'est-à-dire : « *À l'arc le nom de bandeur, /Mais son œuvre est la mort.*³ » Ici on devrait expliquer qu'il y a en grec le mot βίος qui signifie *vie* et le mot βίός qui signifie *arc*. Héraclite joue avec le changement d'accent qui accorde une double signification étymologique au mot, pour y incorporer à la fois la vie et la mort ou la vie qui donne la mort.

On devrait également souligner que les étymologies à la Socrate se concentrent seulement sur le contenu sémantique latent du mot : Socrate pour lors essaie de déchiffrer une sorte de message que les onomatothètes avaient apparemment caché dans le mot. Pour Gérard Genette : « *La plupart d'entre elles sont à proprement parler des analyses de mots, des ces "analyses syntagmatiques" (dix-neuf=dix+neuf, cerisier=cerise+ier) dont Saussure fera les révélateurs de la motivation relative.*⁴ » L'étymologie moderne en revanche est une discipline diachronique qui étudie l'origine des mots et s'appuie sur des lois de la phonétique historique et sur l'évolution sémantique des termes envisagés.

L'étendue de la partie étymologique et sa signification véritable a obsédé un grand nombre des critiques de Platon. D'une part, il y en a ceux qui croient que les étymologies sont correctes et constituent un assortiment de connaissances du temps de Socrate. Pour Victor Goldschmidt « *[c]et inextricable dédale d'étymologies [...] qui ressemblent à des oracles captieux plutôt qu'à un fil d'Ariane*⁵ » représentent « *une vaste encyclopédie de théories théologiques, cosmologiques et morales ayant trait à la conception du flux perpétuel. [...] On comprend ainsi le nombre prodigieux d'étymologies qui a tant dérouté les critiques et qui, en effet, se justifierait difficilement si les étymologies et les théories qu'elles exposent, inventées de toutes pièces par Platon, servaient uniquement à*

¹ Victor Goldschmidt, *Essai sur le Cratyle*, op.cit., p.58

² *Ibid.*, p.10

³ Héraclite, *Les Présocratiques*, op.cit., p. 157

⁴ Gérard Genette, *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1976, p.19

⁵ Victor Goldschmidt, *Essai sur le Cratyle*, op.cit., p.90

*ridiculiser la méthode étymologique*¹». Platon a opté pour l'exposé étymologique pour rendre hommage, selon le même critique, à son maître Cratyle qui « *par éclectisme, puisait dans toutes les philosophies, anciennes et contemporaines, pour appuyer la doctrine d'Héraclite, en les exposant sous forme étymologique* ²». De cette façon « *Platon opère une κάθαρσις de toute hypertrophie d'érudition acquise à l'école de Cratyle*³». Goldschmidt souligne aussi la fonction mnémotechnique que l'étymologie opère dans l'œuvre de Platon, une fois que les efforts étymologiques abondent dans les dialogues. Il pense qu'il « *est fort probable que dans l'enseignement de l'Académie, l'étude des noms constituait le premier degré de l'initiation philosophique. [...] Il est possible, en outre, que Platon ait fait intervenir, dans une certaine mesure, l'analyse étymologique dans ces études. Comme jeu de mots, elle pouvait servir à souligner le sens de tel terme, à fournir une formule frappante à telle définition*⁴». Les apprentis philosophes recourent donc à l'étymologie afin de les aider, en tant que point de départ, à se souvenir de l'enseignement du maître et à développer un argument. Helen Peraki-Kyriakidou fait ressortir un autre aspect très intéressant de l'usage des étymologies: « *the commentators [of Homeric scholia] use etymologizing not only to explain words but also in order to create focal points in their interpretation, much as poets did in their poetry. Through this process they are in a position to emphasize certain elements of their interpretation as they think fit*⁵». L'étymologie pour lors constituait un point nodal autour duquel se bâtissait à la fois le travail de l'interprétation homérique d'une part et de l'autre l'argument philosophique. Albert Rivaud écrit que Platon a voulu tout d'abord « *dresser un bilan définitif de la science de son temps, dégager d'un grand fatras ce qui peut servir à mieux connaître la vérité et à mieux régler l'action*⁶».

Rachel Barney a signé une des études les plus remarquables sur le *Cratyle*. Elle met en avant une triple signification du secteur étymologique : « *First, the etymological section is a rational reconstruction of a 'Cratylan' position on the correctness of names, where Cratylus stands for a contemporary intellectual practice of using etymology to disclose the natures of things [...]; second, it is an inspiration episode [...]. More important, the etymological section is also an agonistic display. Socrates is depicted as beating etymology-mongers at their own game.*⁷» Examinons de près les idées directrices de Rachel Barney. En premier lieu, elle relève l'argument de la thèse naturaliste que Socrate essaie de construire d'une façon rationnelle. En second lieu, elle note un détail très intéressant que Socrate ne manque pas de ponctuer au cours du dialogue : celui d'une inspiration divine qui fait de Socrate le porte parole d'un génie surhumain : « *SOCRATE : (...) cette sagesse qui soudain, à l'instant, vient de tomber sur*

¹ *Ibid.*, p.93

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.141

⁴ *Ibid.*, p.194

⁵ Helen Peraki-Kyriakidou, "Aspects of ancient etymologizing", *The Classical Quarterly*, New series, vol. 52, n°2, 2002, p.488

⁶ Albert Rivaud, *Les grands courants de la pensée antique*, Éditions A. Colin, Paris, 3^{ème} édition 1938, p.89

⁷ Rachel Barney, *Name and nature in Plato's Cratylus*, Routledge Editions, New York, 1^{ère} édition 2005. J'ai utilisé la version digitale publiée chez Taylor & Francis e-Library, p.48-9

<http://www.scribd.com/doc/59703254/29/Bibliography>

moi, je ne sais d'où... HERMOGÈNE : Ça, oui, Socrate, j'ai tout bonnement l'impression que tu te mets à vaticiner comme ceux qui ont un accès d'inspiration divine.

SOCRATE : En tous cas, Hermogène, c'est Euthyphron du dème de Prospalte que je rends surtout responsable de mon accès de savoir. Dès l'aube, j'ai été en sa compagnie et j'ai prêté l'oreille à ses propos. Il se peut donc que, dans son état d'inspiration divine, il ait non seulement empli mes oreilles d'un savoir divin, mais qu'il se soit emparé de mon âme.¹»

Rachel Barney propose une double lecture de cette déclaration de Socrate : « *The significance of the inspiration episode, then, is the opposite of what it might at first seem. What inspiration offers is not an authoritative message, but one which, because of the need for further interpretation, cannot simply be embraced as an authority. We may presume it to be correct, but we will need to work out what it means before we can be guided by it. And this working out will be less a matter of exegesis than inquiry : what the presumption of correctness entails is precisely that we can find out what the inspired message meant by discovering the facts of the matter. So an oracle summons us to the investigation of how things are.*²» Elle ponctue en plus le fait que le subterfuge de l'inspiration divine joue le rôle d'un agent de distanciation à la fois de la source divine des étymologies et de l'explication rationnelle qu'on pourrait demander d'elles. On ne devrait pas toutefois rejeter si facilement l'argument du poids d'autorité que Socrate veut peser sur le fait de l'inspiration divine. Les dieux représentaient effectivement l'autorité suprême pour les Grecs anciens – leur bienveillance constituait le voile privilégié qui couvrait toute activité qui valait la peine. Ce que Socrate veut tout d'abord obtenir c'est exactement ce respect d'autorité que l'inspiration divine lui accorde. Une fois couvert de cette autorité, il va interpréter le message divin d'une façon dialectique. L'épisode donc du pactole étymologique au cœur du *Cratyle* devrait être lu sous la double lumière d'un point de départ divin et d'une interprétation dialectique. Les deux à la fois lui instillent un statut de prestige indéniable. D'ailleurs, c'est ce lien cher entre l'empire des Formes et celui des mortels que Socrate veut concilier, en plaçant lui-même en tant qu'intermédiaire entre les deux, comme un vrai Philosophe. En dernier lieu, cette interprétation hybride dote l'exposition de connaissances à titre d'agôn de Socrate d'une allure triomphatrice, pourvue d'une connotation précieuse avant même que la tirade étymologique ne commence.

Georges Grote insiste sur le caractère véridique des étymologies, se fondant sur des témoignages postérieurs : « *The Platonists even thought them full of mysterious and recondite wisdom. Dionysius of Halikarnassus³ highly commends Plato for his speculations on etymology, especially in the *Kratylus*. Plutarch⁴ cites some of the most*

¹ Platon, *Cratyle*, 396de, p.210

² Rachel Barney, op.cit., p.56-7

³ On a tracé le passage de Denys d'Halicarnasse (historien, rhéteur, et grammairien grec du début du 2^{ème} millénaire) : « Chapter 16, 6-7. *On these points [of the different natural sounds] much has been said by our predecessors, the most important contributions being by the first of them to introduce the subject of etymology, Plato the disciple of Socrates, in his *Cratylus* especially, but in many other places as well.* » Source : Dionysius of Halicarnassus, *On literary composition*, edited with introduction, translation, notes, glossary and appendices by W. Rhys Roberts, Macmillan and Co LTD, London, 1910, p.161

⁴ Plutarque dans son ouvrage *Œuvres Morales, Isis et Osiris* (tome V, 2^{ème} partie, texte établi et traduit par Christian Froidefond, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1988, p.60-1) fait référence aux étymologies platoniques de *Cratyle* et souligne leur caractère scientifique en essayant de tracer la racine étymologique de différents noms grecs et égyptiens. Léon Parmentier (*Traité d'Isis et d'Osiris*,

*singular etymologies in the Cratylus as serious and instructive.*¹» Grote critique sévèrement les thèses de son temps qui prônent le caractère parodique des étymologies cratyléennes, inventées pour ridiculiser les étymologies de Protagoras. Il remarque qu'il n'y a pas de preuve que les Sophistes s'occupaient même d'étymologie. Au contraire « *these etymologies are announced by Sokrates as exemplifying and illustrating a theory of his own respecting names: which theory (Sokrates himself expressly tells us) is founded upon the direct negation of the cardinal doctrine of Protagoras*² ». En d'autres termes, la série étymologique est l'œuvre de Socrate lui-même et constitue une séquence de conjectures bona fide sur l'origine des mots qu'il examine. N'oublions pas qu'une bonne partie d'entre elles est, d'après les spécialistes, plus que plausible.

David Sedley est convaincu que Platon pensait que les étymologies étaient correctes, au moins « *"exegetically correct" – that is, that they correctly analyse the hidden meanings of the words. This must be kept quite distinct from the thesis that the etymologies are "philosophically correct", which could be the view that the meanings which they attribute to words convey the truth about their nominata*³ ». Autrement dit, il y a une vérité linguistique en elles mais non une vérité philosophique.

R.M. van den Berg, qui a fait une étude pénétrante du *Commentaire de Proclus sur le Cratyle* dit que : « *it comes as a surprise to find that Proclus, like many Platonists before him, assumes that the etymologies from the Cratylus provide reliable information about the nature of things*⁴ ». Pour Proclus, comme d'ailleurs pour bon nombre d'auteurs antiques, l'étymologie constituait une véritable science. L'étymologiste efficace devrait être compétent dans huit secteurs : différents dialectes, usage poétique, distinction entre noms simples et noms composés, attribution du nom correct à la chose respective, observation de l'usage différent du même mot par les différents peuples, modifications des mots, propriétés des lettres de l'alphabet, distinction des ambigüités et des homonymes (Proclus, *Commentaire sur le Cratyle*, 39.12-42.17). Proclus lui-même utilise l'étymologie pour corroborer ses croyances. Dans son *Commentaire sur le Timée* il écrit : « *De fait, le sentiment commun des hommes estime que aïôn est dit d'après aëi eînai, de même que chronos est dit d'après la choréïa, qui est un mouvement et qui a son être substantiel dans le devenir*⁵ » Plotin également est amateur de la science étymologique. S'étant intéressé au concept de l'éternité, il essaie de décoder son essence à travers l'étymologie : « VII(45).1. *Mais si l'on imagine ce que c'est le temps avant d'avoir contemplé l'éternité, on peut par la réminiscence remonter du sensible à l'intelligible pour se représenter l'être auquel*

Éditions Henri Lamertin, Bruxelles, 1^{ère} édition 1913, p.90) met en évidence que la conséquence de l'implication de *Cratyle* dans les étymologies de Plutarque « *serait d'admettre, avec les Héraclitéens, que les mots expriment l'essence (φύσις) des choses* ».

¹ Georges Grote, *Plato and the other companions of Sokrates*, Vol.II, Thoemmes Press, reprint of 3 volumes of John Murray editions 1865, Bristol, 1992, p.519

² *Ibid.*, p. 522

³ David Sedley, "The etymologies in Plato's *Cratylus*", *The Journal of Hellenic Studies*, vol.118, 1998, p.140

⁴ R.M. van den Berg, *Proclus' commentary on the Cratylus in context, Ancient theories of language and naming*, Brill Editions, Leiden, 2008, p. XV

⁵ Proclus, *Commentaire sur le Timée*, livre IV, 8.15-8, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1968, p.25

ressemble le temps, s'il est vrai que le temps ressemble à l'éternité [...] car éternité [αἰών] vient des mots qui signifient : étant toujours [ἀεί ὄντος].¹» Apparemment l'auteur néoplatonicien croit à la fonction didactique de l'étymologie et l'utilise fréquemment pour illustrer ses dires. Cependant, l'exemple préliminaire a été donné par Hésiode qui écrit dans la *Théogonie* : « c'est là que prit terre la belle et vénérée déesse qui faisait autour d'elle, sous ses pieds légers, croître le gazon et que les dieux aussi bien que les hommes appellent Aphrodite, pour s'être formée d'une écume, ou encore Cythérée, pour avoir abordé à Cythère²», et un peu plus bas : « Et, quand Persée lui eut tranché la tête, le grand Chrysaor surgit, avec le cheval Pégase. Tous deux reçurent ces noms, l'un parce qu'il était né aux bords des flots d'Océan, l'autre parce qu'en ses mains il tenait une épée d'or.³» Hésiode donc a recours à l'étymologie pour expliquer l'essence de la divinité, les mots qui représentent le mieux possible la quintessence de sa nature.

Par ailleurs, Susan B. Levin met en valeur une optique toute différente des étymologies: « I propose that the Cratylus, rather than functioning purely as a work in a heavily insular philosophical tradition (with sophistic influences), represents a major locus of intersection in classical antiquity between the philosophical tradition and a non-philosophical, literary tradition. [...] I argue that in the etymological section of the Cratylus Plato takes as a central opponent the literary tradition from Homer through Euripides.⁴» En d'autres termes, Levin propose une sorte d'agôn différent de celui de Barney, une fois qu'il a comme rival l'histoire littéraire et non les sophistes. Apparemment, Levin fonde sa problématique sur l'aversion de Platon pour les poètes et les hommes littéraires en général, manifestée tout au long de ses dialogues.

D'autre part, il y a également des critiques qui n'ont perçu qu'une tendance satirique voire parodique dans la tirade étymologique. Michel Butor en analysant le langage de *Finnegan's Wake*⁵ remarque : « Tout le langage de Finnegan's Wake est une sorte de préfiguration de cet état vers lequel nous désirons que le langage tende. Il est un rêve de langage. Cette unité entre le sens et le son d'un mot se réalise de la façon la plus marquante dans le calembour étymologique tel qu'on le trouve dans le Cratyle [...] On lie le mot à un autre, ou même à une phrase, de sonorité comparable qui l'explique. [...] [D']ordinaire le calembour est une figure humoristique et sarcastique : il nous réserve une surprise. On nous révèle que le mot que nous avons cru lire ou entendre n'était qu'une apparence et que la signification véritable qui se cache dessous est tout autre.⁶» Michel Butor réfute pour lors l'origine scientifique des étymologies et attribue à Socrate des intentions purement ludiques, voire parodiques : « On peut considérer la parodie comme

¹ Plotin, *Ennéades*, III, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1925, réédition 1963, p. 127

² Hésiode, *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, vers 194-200, op.cit., p.39

³ *Ibid.*, vers 280-3, p.42

⁴ Susan B. Levin, "What's in a name?: A reconsideration of the Cratylus' Historical Sources and Topics", *Ancient Philosophy*, vol. XV, n°1, spring 1995, p.91-2

⁵ *Finnegan's Wake* (1939) est une œuvre littéraire de James Joyce. Réputé comme étant un texte difficile, voire illisible et intraduisible, *Finnegan's Wake* est néanmoins considéré comme un monument de la littérature du XX^e siècle. On dit ce livre "traduit de l'anglais" mais, en fait, il mêle plusieurs langues, à un tel point que certains spécialistes prétendent qu'il n'y a pas de langue de départ.

⁶ Michel Butor, "Esquisse d'un seuil pour Finnegan", *La Nouvelle Revue Française*, n° 60, décembre 1957, p.1039

une extension du calembour. Au lieu de suivre seulement un mot ou une formule, on suit tout un texte, non point au général dans son détail, mais dans son style, dans son allure.¹»

Malcolm Schofield signale également : « *But for the most part [of his etymological essay] Sokrates is occupied in a curious form of amusement, pursued with a good deal of frivolity and with frequent acknowledgement of the forced, arbitrary and tendentious character of many of his derivations. Scholars have often suspected some satirical motivation.²»* Louis Méridier commente dans la même ligne de critique : « *Les rapprochements [étymologiques] rappelés ci-dessous sont parfois de simples jeux de mots ; en plusieurs cas le ton du badinage est manifeste ; et même si Platon n'est pas le premier à en sourire, il ne peut certainement y voir autre chose que des vraisemblances.³»* Et un peu plus bas : « *Les étymologies du Cratyle, on l'a vu, sont présentées dans l'ensemble avec une intention fort nette de dérision.⁴»*

Un autre point significatif concernant l'exposition étymologique s'avère être l'insistance de Socrate dans la procédure étymologique sur les noms de dieu. On a déjà fait ressortir l'extrême importance avec laquelle les anciens traitaient les noms des dieux (Stoïciens, papyrus de Derveni, oracles chaldaïques). Cicéron commente : « *Ils <les Grecs> pensaient en effet que tout ce qui apporte un grand avantage au genre humain ne peut se produire sans la bonté des dieux envers les hommes. C'est pourquoi ils donnaient le nom du dieu lui-même à ce qui provenait du dieu, comme lorsque nous appelons le blé Cérès et le vin Liber. [...] Parfois, quand une notion elle-même représente une valeur importante, c'est ce qu'elle signifie qu'on appelle dieu, comme la Bonne Foi, l'Intelligence [...] Ces notions ont une valeur si grande qu'elle ne peut être contrôlée que par un dieu : aussi est-ce la notion elle-même qui a été divinisée. Dans le même genre, les noms de Désir, de Volupté, de Venus Lubentina ont été divinisés. [...] [L]es noms que je viens de citer indiquent quelle puissance réside en chacun de ces dieux.⁵»* Les notions cicéroniennes semblent être très proches des Formes platoniciennes. À vrai dire, les Grecs anciens se montraient particulièrement respectueux envers les dieux. Toute leur vie se fondait sur cette révérence ; les dieux étaient le point de départ de toute activité, ils contrôlaient la vie mortelle en tant que vrais marionnettistes. Il paraît alors très naturel pour un peuple, qui a eu la tendance manichéenne bien avant l'heure, que toutes les notions bonnes et nobles émanaient des dieux, qu'elles constituaient des matérialisations en quelque sorte divines. Tout ce qui est relatif aux dieux est sacré, intouchable par la main humaine. Ces croyances constituaient de maximes fixes, parce que la stabilité est une qualité divine.

Damascius le Diadoque a été le dernier diadoque (successeur) de Platon ou scolarque (recteur) de l'Académie d'Athènes, fondée par Platon en 387 av. J.-C. Il essaie d'expliquer l'obsession de Socrate pour les noms divins : « *Pourquoi un tel respect chez Socrate pour les noms des dieux ? On répondra que c'est parce que, depuis*

¹ *Ibid.*, p.1041

² Malcolm Schofield, *The dénouement of the Cratylus* dans *Language and Logos, Studies in Ancient Greek Philosophy*, Cambridge University Press, Bath, England, 1^{ère} édition 1982, p.63

³ Platon, *Œuvres complètes*, Tome V, 2^{ème} partie : *Cratyle*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, Paris, 1931, p.19

⁴ *Ibid.*, p.19-20

⁵ Cicéron, *La nature des dieux*, livre II, XXIII, traduit et commenté par Clara Auvray-Assayas, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. 83

longtemps, ces noms propres à chacun d'entre eux ont été consacrés et qu'il serait insensé de déstabiliser les choses fixes ; ou bien c'est parce que chaque nom est naturellement approprié à chaque dieu, selon ce qui est dit dans le Cratyle ; ou encore parce que ces noms sont aussi des statues vocales des dieux, comme le dit Démocrite.¹» Cette conception de Damascius s'avère être le point de contact entre l'analyse étymologique et l'analyse phonétique qui suit. Apparemment, la dissection étymologique, des noms des dieux surtout, est fort étroitement liée à leur constitution onomatopéique.

2. c. Naturalisme phonétique La thèse naturaliste culmine avec le naturalisme *phonétique*. Socrate cherche dans la prononciation des mots des traces de leur nature. La tentative n'est pas innovante ; elle trouve son origine chez les Stoïciens : « VI. *Discerning the origin of words is like the interpretation of dreams ; it is a matter of each man's ingenuity. The Stoics [...] think that there is no word whose definite origin cannot be explained. [...] [T]hey assert that you must search until you arrive at some sort of similarity of the sound of the word to the thing [similitudo] [...] The Stoics believed that <words like "acre" bitter> where the impression made on the senses by the things is in harmony with the impression made on the senses by the sounds are, as it were, the cradle of words. Next, we come to the transferred use of words, when a name is derived not from a similar thing but, as it were, from a nearby thing [vicinitas]. The term "piscina" (fish pond) is applied to baths, in which there are no fish and nothing like fish [...] by similarity but is borrowed because of a certain proximity. We can thus move on to contrariety [contrarium]. It is thought that a lucus (sacred grove) is so called because minime luceat (it has little light) and bellum (war) because it is not bella (pretty).²» Les Stoïciens admettent donc trois relations entre le mot et la chose qu'il représente : la similitude onomatopéique, la proximité et la contrariété « *exemplified by the notorious lucus a non lucendo³* ». Ils cherchent dès lors à définir le sens d'un mot en l'associant à la définition d'un autre mot avec lequel il partage quelques affiliations phonétiques.*

Cette caractéristique qui identifie étymologie et phonétique va être un des aspects centraux de la langue philosophique de Leibniz, à l'instar de la *lingua adamica* qu'il prône en tant que langue originelle. Selon le travail comparatif de Leibniz, les parentés entre les langues confirment que toutes les langues sont dérivées d'une langue originelle. Adam, le premier homme, devrait avoir produit les premiers sons en imitant des sons naturels, en utilisant c'est-à-dire l'**onomatopée**. Suivant cette problématique, Adam a également effectué la tâche de la dénomination des créatures, attribuée à lui par Dieu, par le moyen de l'onomatopée : « *Telles se découvrent les toutes premières origines des noms chaque fois que l'on peut remonter jusqu'à la racine de l'onomatopée. Mais, généralement, l'écoulement du temps et la multitude des déplacements humains ont transformé et obscurci les significations anciennes et originelles. Les langues n'ont pas été sacrifiées en vertu d'un décret, ni créées par une quelconque loi ; elles sont nées d'une sorte d'impulsion naturelle des hommes qui adaptent*

¹ Damascius le Diadoque, *Commentaire sur le Philèbe de Platon*, texte établi, traduit et annoté par Gerd Van Piel, Les Belles Lettres, Paris, 2008, p.9

² Augustine, *De dialectica*, translated with introduction and notes by B.Darrell Jackson, D.Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1975, p.91

³ A.A.Long, *Stoic reactions to Plato's Cratylus* dans *Le style de la pensée*, recueil de textes en hommage à Jacques Brunschwig, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p.396

les sons à leurs sentiments et à leurs émotions. Je fais une exception pour les "langues artificielles" dont celle de Wilkinsius [...] Mais dans les langues qui se sont formées progressivement, se sont créées des mots, selon l'occasion, par analogie du son avec l'émotion qui accompagnait la perception du réel. Je croirais volontiers qu'Adam ne s'y prit pas autrement pour nommer.¹» Frédéric Nef accentue ce qu'il définit comme "cratylisme leibnizien" : « Le Cratylisme de Leibniz n'est pas un accident dans son système. Le lien entre le son et l'idée ne peut pas être laissé au hasard, en vertu du principe de raison. Le Cratylisme de Leibniz consiste alors d'une part, à affirmer, contre Aristote et la tradition de l'arbitraire du signe, la motivation du son et d'autre part à faire retour à certains éléments proches de la doctrine platonicienne des sons élémentaires.²» En d'autres termes, c'est la doctrine onomatopéique qui intrigue le philosophe allemand et qui fait de lui un adepte de la thèse naturaliste onomatopéique.

Jean-Jacques Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues* (1781) poursuit : « la plupart des mots radicaux seroient des sons imitatifs ou de l'accent des passions ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y feroit sentir continuellement³».

Court de Gébelin écrit à propos de l'origine de la parole chez l'homme : « Les sons furent destinés par leur nature à peindre ou à désigner les sensations ; et les intonations devinrent également, par leur nature, absolument différente de celle des sons, la peinture des idées. En sorte que tous les mots se subdivisent en deux grandes classes ; mots qui peignent les sensations, mots qui peignent les idées ; et ces classes se subdivisent en d'autres relatives aux sensations et aux idées. Ainsi, on voit les mots sortir de la nature et s'étendre avec les connaissances, tandis qu'ils se ramènent tous à ces premiers éléments sans lesquels il n'existerait point de langage.⁴» Son et sensation, par conséquent, intonation et idée s'avèrent être des notions très étroitement liées avec le langage onomatopéique, une fois qu'elles sont *naturelles*. La thèse onomatopéique et l'analyse de chaque lettre d'un mot suivant la conviction qu'elles représentent des véhicules symboliques en tant que premiers éléments linguistiques est au centre de l'intérêt de la théorie interjectionnelle (pooh-pooh theory) également, d'après Ludwig Noiré⁵.

Ernest Renan pense également que le langage onomatopéique se trouve aux origines de la parole humaine : « L'imitation ou l'onomatopée paraît avoir été le procédé ordinaire d'après lequel ils formèrent les appellations. La voix humaine étant à la fois signe et son, il était naturel qu'on prît le son de la voix pour signe des choses de la nature. D'ailleurs, comme le choix de l'appellation n'est point arbitraire, et que jamais l'homme ne se décide à assembler les sons au hasard pour en faire les signes de la pensée, on peut affirmer que de tous les mots actuellement usités, il n'en est pas un seul qui n'ait eu sa raison suffisante, et ne se rattache à travers mille transformations à une élection primitive. Or, le motif déterminant pour le choix des mots a dû être, dans la plupart des cas, le désir d'imiter l'objet qu'on voulait exprimer. [...] La langue des premiers hommes ne fut donc, en quelque

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *L'harmonie des langues*, présenté, traduit et commenté par Marc Crépon, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 172-3

² Frédéric Nef, "La langue universelle et les langues : Leibniz biface ?", dans *Critique*, août-septembre 1979, n° 387-8, tome XXXV, p.744

³ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op.cit., p.226

⁴ Court de Gébelin, op.cit., p.98-9

⁵ Ludwig Noiré, *The Origin and Philosophy of language*, The Open Court Publishing Company, Chicago, 2^{ème} édition revue et augmentée 1917, p.5

sorte, que l'écho de la nature dans la conscience humaine.¹» La position de Renan est donc tout à fait cratyléenne, dans la mesure où il épouse l'origine naturelle et onomatopéique du langage et admet par ailleurs que les relations entre les sons et les mots sont régies par l'imitation de l'objet désigné.

Ce sont exactement ces relations que Socrate cherche à vérifier durant l'apogée de son exposition naturaliste. Les résultats auxquels il est parvenu sont réellement admirables. Il ne donne qu'une esquisse de cette correspondance entre le signe et la chose signifiée ; cependant, si rapide que soit cette esquisse il n'y a rien ou presque rien à y reprendre, et elle a été suivie souvent trait par trait par les philologues de nos jours. Ces résultats sont en résumé les suivants² :

- la lettre ρ (ροή) exprime l'idée de mouvement, de flux (la *r* français)
- la lettre ι (ίέναι) le mouvement pénétrant (la *i* français)
- les lettres σ, ζ, φ, ψ (σεισμός) le souffle, le gonflement, l'agitation (*s, z, f, ps*)
- la lettre λ (λείον) exprime le glissement (*l* français)
- la γλ (γλίστρον) la viscosité (*gl* français)
- la ν (ένδον, έντός) le mouvement vers l'intérieur (*n* français)
- la ο (στρογγυλός) la rotondité (*o* français)
- les α, η (μέγας, μῆκος) la grandeur, l'étendue (*a, e* français)
- et les δ, τ, γ (δεσμός, στάσις) l'arrêt, l'obstacle (*d, t, g* français)³.

¹ Ernst Renan, *De l'origine du langage*, Michel Levy Frères Éditeurs, Paris, 2^{ème} édition 1858, p.135-6

² Court de Gébelin fournit son propre alphabet onomatopéique : « *Le son A, le plus haut de tous, désigne l'état dont on est affecté, ce qui nous est propre, par conséquent ce qu'on possède, ce dont on jouit, de même que la domination et la priorité. De là ces expressions françaises : Il a une grosse fièvre, où A désigne l'état dont on est affecté. Il a de grands biens, où A désigne ce qu'on possède. Cet équipage est à la reine, où A désigne la propriété. Il a écrit, où A désigne qu'on est parvenu à l'état auquel on aspirait, relativement à l'écriture. Il en est de même de la plupart des autres langues. Le son HÉ extrêmement ouvert, qui s'écrit aussi H, AI, AE, et dont l'aspiration s'adoucit en khè, ghé, que, etc., signifie la vie, et tout ce qui sert à l'entretien de la vie, comme les champs, la terre, les plantes, etc. Le son E désigne tout ce qui est relatif à l'existence, à la qualité d'être. De là, le verbe E, d'où le François, il est, être, etc. Le son I, prononcé souvent EI, AI, signifie la main, le toucher, et toutes les idées qu'emporte celle de main, puissance, protection, aide, poignée, aile, etc. Le son O, cri de l'admiration, devint le nom de la lumière, une des sensations les plus flatteuses : il devint également le nom de tout ce qui cause cette sensation, du feu, du soleil, des yeux, et du sens de la vue. Le son U, qui peint l'action d'attirer les liquides, de humer, servit à désigner l'eau, l'humidité, les humeurs, l'action même de humer. Ce son s'est changé tantôt en hy, tantôt en o ; de là hydre et hydropisie, dont l'un désigne un serpent des eaux, et l'autre une maladie causée par les eaux. Le son OU, qui peint le bruit des vents, tout ce qui agite l'oreille, désigne l'oreille, le sens de l'ouïe, les vents, les vagues, etc. Ainsi les sons deviennent la base d'un vocabulaire très étendu qui renferme les premières connaissances de l'homme, ces connaissances physiques et naturelles qui tiennent à son bien être et à sa conservation, et sans lesquelles il ne serait rien, il ne pourrait acquérir aucune perfection.* » op.cit., p.99-101

Leibniz a également insisté sur quelques lettres de l'alphabet onomatopéique et a essayé d'expliquer l'étymologie des mots, notamment celle de l'œil, à la façon de Socrate : « *Car il semble que par un instinct naturel les anciens Germains, Celtes, et autres peuples apparentés avec eux, ont employé la lettre R pour signifier un mouvement violent et un bruit tel que celui de cette lettre. [...] Or, comme la lettre R désigne un mouvement violent, la lettre L en désigne un plus doux.* » *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Ernst Flammarion Éditeur, Paris, 1913, p.230. En ce qui concerne l'étymologie du mot œil : p.231-2

³ Renseignements dus largement à l'étude de Charles Cucuel, *L'origine du langage dans le Cratyle*, Annales de la faculté des Lettres de Bordeaux, Ernst Leroux éditeur, Paris, 1890, p.321-2. J'ai consulté la version digitale chez <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32693843r>

Ce que Socrate essaie d'établir ici c'est que les mots constituent des formes onomatopéiques qui traduisent – littéralement à la lettre – leur nature véritable. À part l'argument naturaliste évident, il y a une tendance théurgique très importante à l'origine de cette conception. R.M. van den Berg signale: « *Neoplatonists from Jamblichus onwards, including Proclus, practiced theurgy, i.e. magical rituals as a way to get in touch with the divine. In these rituals so called "symbola" played an important role: these were certain animals, plants and stones that were believed to be sacred to specific gods and when added to a statue of that god, they would help to attract the powers of that god. Here these symbols are compared to the sounds that make up a name. I take this to refer to the theory of "first names" discussed in Cratylus 426b, according to which the most primitive simple names from which all other names have been constructed are certain sounds which represent certain qualities.*¹ » Autrement dit, ces sons fondamentaux constituent des sons sacrés qui, à part leur utilité théurgique, ont été utilisés pour construire l'alphabet humain. La tentative onomatopéique de Socrate est revêtue d'une allure toute différente et bien plus sérieuse que la simple imitation phonétique. Il acquiert un statut sacré ; l'alphabet humain devient le rejeton d'un archétype divin. Et le débat autour de l'étymologie n'est plus un débat linguistique, mais une exposition théurgique et philosophique, une fois qu'on se réfère au royaume des Formes.

Le côté théurgique de l'étymologie a été fort développé par Proclus. Dans sa *Théologie Platonicienne* il note :

« De fait, dans le Cratyle, c'est tout simplement à propos des êtres divins que Socrate estime devoir montrer que les noms ont été correctement établis ;[...]Donc pour le dire en bref, parmi les noms ceux qui sont du tout premier degré, tout à fait propres et réellement divins, doivent être considérés comme établis au niveau des dieux eux-mêmes ; ceux qui sont du deuxième degré et qui existent au niveau de l'intellect comme des similitudes des noms du premier degré, il faut dire qu'ils ont un statut démonique ; ceux qui enfin sont au troisième degré en dessous de la réalité et qui sont produits au niveau du discours en recevant à cet ultime niveau une apparence des êtres divins, nous dirons qu'ils sont révélés par les spécialistes agissant tantôt sous une inspiration divine tantôt de manière intellectuelle et mettant au jour des images mobiles de leurs visions intérieures. Car, de même que l'intellect démiurgique fait venir à l'existence dans la matière des apparences des formes toutes premières qu'il contient, produit des images temporelles des êtres éternelles, des images divisibles des êtres indivisibles et des êtres réellement êtres des images qui ont la consistance de l'ombre, de la même manière, je pense, notre connaissance scientifique elle aussi, qui prend pour modèle l'activité productrice de l'intellect, fabrique au moyen du discours des similitudes de toutes les autres réalités et en particulier des dieux eux-mêmes : en eux, ce qui est sans complexité elle le représente par du complexe, ce qui est simple, par du divers, ce qui est unifié, par de la multiplicité. Puisqu'elle produit les noms de cette manière-là, notre conscience scientifique les présente à cet ultime niveau comme des images des êtres divins ; en effet, elle produit chaque nom comme

¹ R.M. van den Berg, op.cit., p.141

une statue des dieux, et de même que la théurgie, par de certains signes, symboliques, invoque la bonté généreuse des dieux en vue de l'illumination de statues confectionnées artificiellement, de même aussi la connaissance intellectuelle relative aux êtres divins, par des compositions et des divisions des sons articulés, révèle l'être caché des dieux. C'est donc à juste titre que Socrate dans le Philèbe dit qu'il va jusqu'à éprouver pour les noms des dieux une crainte qui passe toute limite, en raison de son respect à leur égard. Car, il faut révéler même les échos les plus dégradés qui nous parviennent des dieux et, par cette vénération, s'établir au niveau de leurs modèles du tout premier degré.¹»

On devrait faire remarquer les points significatifs de cet extrait : d'abord, la distinction tripartite de la provenance des noms : divins, démoniques, fournis de génies inspirés ou des philosophes sans doute. Dans la suite, le processus divin qui consiste en la création des choses matérielles et des noms à l'image du monde Idéal immatériel. Et en dernier lieu, mais non le moindre, la procédure humaine qui crée par le biais du discours « *des similitudes de toutes les autres réalités et en particulier des dieux eux-mêmes* ». Ces noms fabriqués par le génie mortel sont des "statues" des dieux, c'est-à-dire ils accomplissent la même fonction rituelle et cultuelle que les statues matérielles. La même métaphore des statues se trouve ailleurs dans la *Théologie Platonicienne* : « *Si, en examinant chaque cas, tu peux découvrir la providence qui s'étend à toutes choses par la similitude, tu trouveras que, grâce à elle, le monde entier est devenu une statue des dieux éternels, que toutes les totalités qui sont en lui, sont semblablement suspendues à leurs propres modèles, que les âmes universelles forment toujours un chœur de danse autour de l'intelligible.²»*

D'un autre point de vue, on pourrait également attribuer l'insistance de Socrate sur l'étymologie des noms de dieux à ceci aussi : les représentations phonétiques des noms divins pourraient se tracer à l'origine étymologique de tout mot humain, une fois qu'ils ont fourni l'alphabet phonétique qui se trouve à l'origine du langage. Ces sons-ci sont apparemment aussi sacrés que les noms divins. Une fois qu'on a attribué chaque son à sa signification latente respective, on pourrait automatiquement saisir l'essence de la nature de la chose exprimée. Il s'agit donc de l'alphabet d'un langage idéal, au sens philosophique du mot, que Socrate prétend instituer ici, effort entrevu par bon nombre de ses critiques.

Proclus dans son *Commentaire sur le Timée* nous fournit des renseignements supplémentaires sur les noms divins : « *Et bien donc, le nom de "Ciel" et le nom de "Monde" signifient les puissances visibles qui sont dans l'Univers, l'un (Monde) en tant que l'Univers émane de là-haut, l'autre (Ciel) indiquant le retour à la Source. Mais il doit exister aussi un nom divin qui indique la permanence de l'Univers dans la Source, comme signe de la marque apposée par le Démonstrateur en tant que l'Univers est aussi inséparable de l'Être, comme nom ineffable, indicible, connu des dieux seuls. Car il y a des noms appropriés pour chaque ordre de réalités, divins pour les réalités divines, discursifs pour les discursives,*

¹ Proclus, *Théologie platonicienne*, livre I, 29, texte établi et traduit par H.D. Saffrey et L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1968, p. 123-5

² Proclus, *Théologie platonicienne*, livre VI, 3, vers 19-22, texte établi et traduit par H.D. Saffrey et L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1997, p. 16

conjecturaux pour les conjecturales. Cela, Platon l'a dit lui-même dans le *Cratyle* (391DE, 392A), quand il approuve Homère de donner aux mêmes objets certains noms chez les dieux, et d'autres selon l'estimation des hommes.¹» En fait, Platon écrit dans le *Cratyle* :

« HERMOGÈNE : Et que dit Homère, Socrate, au sujet des noms ? En quel endroit en parle-t-il ? SOCRATE : En plusieurs endroits. Les plus importants et les plus beaux sont ceux où, à propos des choses identiques, il distingue entre les noms donnés par les hommes et les noms donnés par les dieux. Ne crois-tu pas qu'il y dit de grandes choses, d'admirables choses, concernant la rectitude des noms ? Car bien évidemment, les dieux donnent, en accord avec la dénomination correcte, les noms qui sont précisément les noms par nature, ne crois-tu pas ? HERMOGÈNE : Je sais bien en tout cas que s'ils nomment, ils nomment juste. Mais quels sont ces noms dont tu parles ? SOCRATE : Ne sais-tu pas qu'à propos du fleuve de Troade, qui livrait un combat singulier contre Héphestos, il dit que : Les dieux l'appellent Xánthos et les hommes Skámandros² ? HERMOGÈNE : Si. SOCRATE : Bien, et alors ? Ne crois-tu pas que ce soit chose précieuse de savoir en quoi il peut être plus correct d'appeler ce fleuve Xánthos, plutôt que Skámandros ?³» Examinons de près cette double

appellation homérique. Dans la mythologie grecque, le Scamandre était un fleuve arrosant la plaine de Troie, où il était vénéré comme un dieu-fleuve sous le nom de Xanthe ou Xanthos. D'après la légende, il avait été créé par Héraclès qui, assoiffé, a creusé la terre et a fait jaillir une source. Selon Homère, il était le fils de Zeus⁴. Pour Hésiode, il est le fils de Téthys et d'Océan : « *Téthys à Océan enfanta les fleuves tourbillonnants - Nil, Alphée [...] et le divin Scamandre.*⁵» Strabon écrit que le premier nom du fleuve était Sirbos ou Sirbis. Durant l'invasion persane il est appelé Sirbe, qui veut dire jaune parce que l'eau du fleuve est teintée du sol de la plaine alluviale au long de laquelle il coule – le mot Xanthos d'ailleurs veut dire *blond* en grec.

Aphrodite y a trempé ses cheveux pour les dorer afin d'affronter dans toute sa beauté le jugement de Pâris. Xanthos a engendré Teucros, Callirrhoe et Strymo, qui sont des ancêtres des rois et héros troyens. Il fait partie du camp des dieux, accompagnant Apollon, Arès, Artémis, Aphrodite et Léo qui aident les Troyens à combattre les Grecs lors de la guerre de Troie. Il participe aux combats, notamment après le massacre de nombreux Troyens par Achille⁶. Le héros grec est sauvé du dieu-fleuve avec l'intervention d'un autre dieu, Héphestos, qui allume un feu divin asséchant les eaux du fleuve. On peut ainsi comprendre que le nom Xanthos se réfère à la qualité intrinsèque du fleuve et à son avatar divin. Plutarque, d'autre part, écrit sur la

¹ Proclus, *Commentaire sur le Timée*, livre II, 273, 18-30, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1968, p.117-8

² Homère, *Illiade*, tome IV, chant XX, vers 72-4, texte établi et traduit par Paul Mazon, avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Languimier, Les Belles Lettres, Paris, 1938, p.26 : « *et, face à Héphestos, le grand fleuve aux tourbillons profonds, celui que les dieux appellent le Xanthe et les mortels le Scamandre.* »

³ Platon, *Cratyle*, 391d-392a, op.cit., p.205

⁴ Homère, *Illiade*, chant XXI, vers 1-3, op.cit., p.45 : « *Mais dès qu'ils atteignent le gué du beau fleuve, du Xanthe tourbillonnant, dont le père est Zeus immortel, Achille les coupe en deux.* »

⁵ Hésiode, *Théogonie*, vers 338-346, op.cit., p.44

⁶ Homère, *Illiade*, chant XXI, vers 145-8, op.cit., p.50-1 : « *Achille bondit sur lui. L'autre fait front : il sort du fleuve, deux javelines à la main. Le Xanthe a mis la furie en son cœur, dans le dépit qu'il éprouve pour les jouvenceaux massacrés qu'Achille a sans pitié mis en pièces dans ses ondes.* » Il y a aussi deux chapitres entiers consacrés à la colère de Scamandre, vers 200-382, p.53-60

dénomination Scamandre : « *Le Scamandre est un fleuve de la Troade, qui, anciennement, s'appelait le Xanthe ; il changea de nom pour la raison que je vais dire. Scamandre, fils de Goryhas et de Démodice, ayant paru tout à coup dans le lieu où l'on célébrait les mystères de Rhéa, la déesse le rendit furieux, et il courut précipitamment se jeter dans le Xanthe, qui, depuis, fut appelé Scamandre.*¹ » En conséquence, le nom Scamandre est dû à un homme, non aux dieux – il est dès lors un nom de statut inférieur par rapport au nom divin.

Proclus s'occupe ailleurs de la distinction entre noms divins et noms humains pour souligner l'usage différent et l'attribution des qualités analogues chez le sujet désigné : « *En effet, de même que les connaissances des dieux diffèrent de celles des âmes partielles, de même aussi y a-t-il une différence entre les noms donnés par les dieux, qui expriment l'essence entière des objets nommés, et les noms donnés par les hommes, qui ne saisissent qu'une partie de l'essence. Comme donc Platon savait qu'il en allait ainsi pour le Monde avant même que celui-ci existât, je veux dire que son nom chez les dieux est autre que son nom apparent, il a tout à la fois laissé ce nom inexprimé et, par un détour plein de circonspection, joint ce nom au Monde comme un signe de la marque placée en lui par Dieu : car les mots "**de quelque nom possible**" et "**qu'il agrée**" sont un hymne secret à la louange du nom cosmique en tant qu'il a reçu en part une essence ineffable et divine, pour que ce nom soit le pendant de celui que Platon mentionne. C'est pourquoi aussi on livre en tradition chez les THÉURGES les noms divins du Monde, les uns appelés "ineffables", les autres en usage commun chez eux, ceux-là exprimant les puissances invisibles qui sont dans le Monde, ceux-ci les éléments visibles qui en sont les constituants.*² » Proclus pense dès lors que Platon connaissait les appellations divines du monde mais les passaient sous silence à cause de leur caractère théurgique qui prônait l'ineffabilité. Apparemment, la dénomination divine se référerait aux qualités inhérentes (naturelles) et stables parce qu'elles s'identifient aux Formes perpétuelles, et les noms humains aux qualités mortelles et passagères, une fois qu'elles se réfèrent au monde du flux humain.

Un grand débat s'ouvre ainsi, suivant la distinction entre noms divins et noms humains. Dans la mesure où on peut les distinguer, cette différence demeure un point de référence. Pourtant, on fait face à une entrave élémentaire quand on manque de moyens afin de pénétrer jusqu'à la vérité intrinsèque de chaque mot. Ce problème rudimentaire rend l'usage du langage épineux, trompeur même, puisque on ne peut identifier la plupart des fois le principe d'utilisation de chaque mot. Et cela parce que le même mot pourrait se référer à la chose humaine ou à la Forme respective : le verbe *être* qualifie le fait d'exister d'une Idée et d'une entité humaine, le mot *beauté* a son correspondant Idéal mais peut aussi déterminer un être humain. Si alors en bon dialecticien on arrive à cette dissection hybride du langage, on affronte la tromperie linguistique radicale. Les étymologies par conséquent: « *with their attribution of the flux doctrine to particular names, are to be accepted as a sort of metaphor for this*

¹ Plutarque, *Œuvres morales*, tome V, traduites du grec par Dominique Ricard, Lefèvre Éditeur, Paris, nouvelle édition revue et corrigée 1844. J'ai utilisé la version digitale :

<http://remaele.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/fleuves.htm>

² Proclus, *Commentaire sur le Timée*, livre II, 274, 6-19, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1968, p.118

*structural weakness of language*¹». Le mot **métaphore** est très intéressant en tant que terme linguistique. Il traduit une figure de style dont les origines se dessinent dans la *Poétique* d'Aristote : « *La métaphore consiste à transporter le sens d'un mot différent soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit par analogie.*² » Le mot en soi signifie *transport* en grec, à savoir une transposition de sens et/ou d'images d'un pôle sémantique à un autre. Le procédé devient donc un outil linguistique protéiforme, doté d'emblée d'une allure héraclitienne de flux éternel, puisque les qualités attribuées reposent sur l'interaction et le transport, principes sui generis du mouvement perpétuel. De la même manière, la liaison entre langage de source divine et humaine accapare de dimensions multiformes une fois qu'elle est *métaphorique*, dans la mesure où elle transpose des qualités ou des nuances sémantiques d'un pôle Idéal à un pôle humain, qualités que – forcément – le sujet humain est incapable d'avoir. Celui qui domine l'emploi conforme de la métaphore est, d'après Aristote, un homme érudit et doté de talent singulier : « *C'est un grand point de savoir user convenablement de chacune des ressources que nous venons d'indiquer, ainsi que des mots composés ou étrangers. Mais le point le plus grand de beaucoup, c'est de bien manier la métaphore. C'est la seule qualité qu'on ne puisse emprunter à autrui, et la marque d'un génie naturel ; car faire des métaphores exactes, c'est saisir les ressemblances des choses.*³ » Platon se surnomme "le naturel philosophe", parce qu'il s'agit d'un génie philosophique naturel et parce qu'il s'est intéressé à la nature, l'essence des choses. Il a fait, le premier, preuve d'un usage métaphorique insolite : celui du transport des notions du monde Idéal au monde mortel.

Par ailleurs, ce transport de notion d'un objet à un autre est un trait inhérent du langage humain. Henri Bergson ponctue : « *Si donc les fourmis, par exemple, ont un langage, les signes qui composent ce langage doivent être en nombre bien déterminé, et chacun d'eux rester invariablement attaché, une fois l'espèce constituée, à un certain objet ou à une certaine opération. Le signe est adhérent à la chose signifiée. Au contraire, dans une société humaine, la fabrication et l'action sont de forme variable, et, de plus, chaque individu doit apprendre son rôle, n'y étant pas prédestiné par sa structure. Il faut donc un langage qui permette, à tout instant, de passer de ce qu'on sait à ce qu'on ignore. Il faut un langage dont les signes – qui ne peuvent pas être en nombre infini – soient extensibles à une infinité de choses. Cette tendance du signe à se transporter d'un objet à un autre est caractéristique du langage humain. [...] Ce qui caractérise les signes du langage humain, ce n'est pas tant leur généralité que leur mobilité. Le signe instinctif est un signe adhérent, le signe intelligent est un signe mobile.*⁴ » Les fourmis, s'ils disposent d'un langage, c'est d'un langage inné qu'il s'agit et, pourrait-on dire, littéral et mono-sémantique dans la mesure où il y a une notion pour un seul objet et cette notion ne peut pas être transportée à un autre objet parce qu'il n'y a pas besoin de le faire : le langage est inné, on n'apprend rien de nouveau. Pourtant le langage humain est acquis, ce qui

¹ Rachel Barney, op.cit., p.76

² Aristote, *Poétique*, chapitre XXI, §4, traduite en français et accompagnée de notes perpétuelles par J.Barthélemy Saint-Hilaire, A. Durand Libraire, Paris, 1858, p.112

³ *Ibid.*, chapitre XXII, §14, p.123-4

⁴ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, dans *Œuvres*, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1959, 3^{ème} édition 1963, p.629

signifie qu'il y a un transport constant des notions des objets connus aux objets inconnus au cours de la procédure qu'on appelle d'ordinaire *apprentissage*. Cette mobilité parmi les différents objets et notions est qualifiée d' "intelligente" par Bergson. Elle est apparemment ce qui nous distingue des animaux. Le philosophe est ainsi d'accord avec Aristote que le langage métaphorique est un signe d'intelligence.

La mobilité de la métaphore favorise selon Bergson l'intuition. La métaphore, la comparaison et les autres tropes viennent pour remplir la lacune de l'inexprimable, en particulier pour les idées abstraites qui : « *nous inviteraient donc ici à nous représenter l'esprit sur le modèle de la matière et à le penser par transposition, c'est-à-dire, au sens précis du mot, par métaphore. Ne soyons pas dupes des apparences : il y a des cas où c'est le langage imagé qui parle sciemment au propre, et le langage abstrait qui parle inconsciemment au figuré. Dès que nous abordons le monde spirituel, l'image, si elle ne cherche qu'à suggérer, peut nous donner la vision directe, tandis que le terme abstrait, qui est d'origine spatiale et qui prétend exprimer, nous laisse le plus souvent dans la métaphore.*¹ » Or la métaphore est d'emblée un outil artistique, une fois qu'elle sert à matérialiser l'abstrait : « *l'identité est du géométrique, et la ressemblance du vital. La première relève de la mesure, l'autre est plutôt du domaine de l'art : c'est souvent un sentiment tout esthétique qui pousse le biologiste évolutionniste à supposer parentes de formes entre lesquelles il est le premier à apercevoir une ressemblance : les dessins mêmes qu'il en donne révèlent parfois une main et surtout un œil d'artiste.*² » L'observation du réel, à savoir, est un grand talent. Pourtant, l'observation de l'abstrait dans le but de la localisation des ressemblances requiert l'œil artistique. Pour établir des ressemblances entre le monde réel et le monde Idéal toutefois, on a besoin d'un œil *philosophique*.

Giambattista Vico fournit un élan tout nouveau à ce trope protéiforme, en le rattachant aux fables et à la conception anthropocentrique de l'homme, ce qui l'éloigne petit à petit de son analogue Idéal. Il écrit : « *Le plus brillant [trophe] et pour cela même le plus fréquent et le plus nécessaire, c'est la métaphore. [...] toute métaphore est l'abrégé d'une fable. – Ceci nous donne un moyen de juger du temps où les métaphores furent introduites dans les langues. Toutes les métaphores tirées par analogie des objets corporels pour signifier des abstractions, doivent dater de l'époque où le jour de la philosophie a commencé à luire. [...] Il est digne d'observation que, dans toutes les langues, la plus grande partie des expressions relatives aux choses inanimées sont tirées par métaphore du corps humain et de ses parties, ou des sentiments et passions humains. Ainsi, tête pour cime ou commencement, bouche pour toute ouverture [...] Nous avons dit dans les axiomes que l'homme ignorant se prenait lui-même pour règle de l'univers ; dans les exemples cités ci-dessus, il se fait de lui-même un univers entier. De même que la métaphysique de la raison nous enseigne que, par l'intelligence, l'homme devient tous les objets (homo intelligendo fit omnia), la métaphysique de l'imagination nous démontre ici que l'homme devient tous les objets faute d'intelligence (homo non intelligendo fit omnia) ; et peut être le second axiome est-il plus vrai que le premier, puisque l'homme, dans l'exercice de l'intelligence, étend son esprit pour saisir les objets, et que, dans la privation de l'intelligence, il fait tous les objets de lui-même, et pour cette transformation devient à lui*

¹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, dans *Œuvres*, op.cit., p.1285

² *Ibid.*, p.1299

*seul toute la nature.*¹» Les propos de Vico nous renvoient à la célèbre sentence du sophiste Protagoras : « *l'homme est la mesure de toute chose* », ce qui veut dire que l'homme est le critère de tout, c'est celui qui crée les différences en ce qui concerne le langage, le savoir, la sensibilité ou la perception. L'axiome se trouve au cœur de l'agnosticisme et du relativisme radical, c'est qui traduit un univers diamétralement différent de celui de Platon, une fois qu'un schisme total s'est produit entre le deux mondes : il n'y a guère d'approximation avec le monde des Formes mais une stagnation anthropocentrique. La métaphysique de la raison et celle de l'imagination ne sont que des effets secondaires de l'imaginaire humain. À vrai dire, l'homme perd la partie la plus essentielle de son bagage de ressemblance, une fois qu'il se voit ancré dans ce monde fini. La métaphore platonicienne s'avère être un outil surhumain, presque divin dans ce contexte.

Hans-Georg Gadamer croit que l'emploi métaphorique est dû à une atmosphère de doute que la problématique platonicienne veut instaurer : « *Croire dans le mot et en douter, voilà ce qui caractérise la position du problème correspondant à la manière dont les Lumières grecques ont conçu la relation entre le mot et la chose. Elle fallait du nom qui était archétype [...] un antitype [...]. Le nom que l'on donne et que l'on peut changer motive le doute sur la vérité même du mot.*²» Cette atmosphère de doute devrait ouvrir la voie vers une dialectique de la connaissance qui ne s'appuierait pas sur les mots mais qui prônerait qu' « *il ne faut juger de la "propriété" du mot qu'à partir de la connaissance des choses*³ », ce qui coïncide avec le dénouement du *Cratyle*.

Concentrons-nous maintenant sur la procédure en soi de l'attribution des noms par l'onomatopée divin ou non, à savoir ce passage cher de l'immatérialité intellectuelle à la matérialité verbale. Conformément à Platon, pensée et parole constituent une unité inséparable : « *L'ÉTRANGER : Pensée et discours sont, en réalité, la même chose, mais n'avons-nous pas réservé le nom de "pensée" à ce dialogue intérieur que l'âme entretient, en silence, avec elle-même ? THÉÉTÈTE : Absolument. L'ÉTRANGER : Et le flux sonore qui émane de l'âme et qui sort par la bouche, n'est-il pas appelé "discours" ?⁴*» Dans le *Théétète* d'ailleurs il ajoute que ce dialogue intérieur immatériel se matérialise en parole extérieure : « *SOCRATE : ...rendre apparente sa propre pensée au moyen de la voix, avec des expressions et des mots, en figurant son opinion dans le flux qui passe à travers de la bouche, comme en un miroir ou dans de l'eau*⁵ ».

Les néoplatoniciens enrichissent ce concept platonicien. Plotin écrit : « *C'est peut-être à la formule verbale qui accompagne la pensée qu'il appartient d'être reçue dans l'imagination. Car la pensée est un indivisible, en tant qu'elle ne s'est pas exprimée extérieurement, tant qu'elle reste intérieure, elle nous échappe ; le langage, en la développant et en la faisant passer de l'état de pensée à celui d'image, reflète la pensée*

¹ Giovanni Battista Vico, op.cit., p.399-400. En italiques dans le texte.

² Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Éditions du Seuil, 1^{ère} édition 1976, réédition 1996, p.428

³ *Ibid.*, p.430

⁴ Platon, *Sophiste*, 263 e, 3-5, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1869

⁵ Platon, *Théétète*, 206d 1-5, *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 1970

comme un miroir ; et ainsi la pensée est perçue, elle se fixe et elle est rappelée.¹» On peut facilement distinguer l'analogie entre pensée-langage (=image de la pensée) et théorie naturaliste : mot=image de la chose qu'il représente. On devrait également insister sur l'utilisation du mot-clé pour la thèse naturaliste *miroir*, mot qu'on a déjà mis en valeur dans la théorie religieuse de la philosophie du langage.

Dans le cinquième livre des *Ennéades*, Plotin essaie de définir la relation de l'intellect avec l'âme, en la parallélisant à celle de l'âme avec la parole dans un rang tout différent cette fois, le rang divin : « *Telle est la chose précieuse et divine qu'est l'âme : recherche Dieu avec assurance à l'aide d'un tel principe et remonte jusqu'à lui ; il n'est pas du tout loin et tu y parviendras : les intermédiaires ne sont pas nombreux. Considère donc, en cette âme divine, comme la partie la plus divine celle qui est voisine de l'être supérieur après lequel et duquel vient l'âme : car bien qu'elle soit telle que l'a montrée notre discours, elle est une image de l'intelligence ; comme la parole exprimée est l'image du verbe intérieur de l'âme, ainsi elle est le verbe de l'Intelligence et l'activité selon laquelle l'intelligence émet la vie pour faire subsister les autres êtres.*² » Plotin en conséquence nous peint l'image d'une âme divine universelle identique à celle de l'intelligence d'où émane la vie, à l'instar de la parole, produit du dialogue intérieur de l'âme. Il y a une étrange affinité avec la puissance divine dans le papyrus de Derveni et avec le Verbe chrétien : la parole investit des pouvoirs créateurs, elle devient la mèche qui fait déclencher le monde matériel. Proclus suit la même syllogistique et fait ressortir que les pensées de dieu deviennent les images matérielles de ses pensées : « *Car il met lui-même la main avant les autres à la création aussi de ces espèces mortelles et, ce qui doit être créé, il le crée par sa seule parole – car les paroles du Père sont des pensées démiurgiques et ces pensées sont des actions créatrices*³ ».

Platon, d'autre part, dans le *Timée* culmine sa doctrine sur la création du cosmos en précisant : « *et il accorda la prééminence à la révolution du Même et du Semblable, car, seule, il la laissa sans division*⁴ ». Proclus dans son *Commentaire sur le Timée* interprète ce passage ainsi : « *Quant à l'expression "il appela" (ἔπεφίμισε), Platon l'a amenée de la façon la plus adéquate au présent sujet. Comme en effet les noms ont été imposés aux cercles selon l'élément dominant, "il appela" indique le fait que les cercles ont reçu leurs noms non pas d'après l'ensemble de leur substance, mais d'après ce qui domine en eux. En outre, le fait aussi que l'imposition des noms ait eu lieu après la création indique que les noms qui sont proprement tels visent à exprimer la nature même des réalités : car ce n'est pas alors que le cercle du Même n'existait pas encore que le Démiurge lui a donné ce nom, mais il a ainsi appelé le cercle qui avait été par lui créé tel. Ou plutôt, et dans la création de ce cercle il y a déjà, de la manière la plus autoritative, une raison essentielle de le nommer tel, et l'imposition du nom coïncide avec la création, s'il est vrai que, dans ce cas-là aussi, il n'y a pas coupure entre l'intellection et l'opération créatrice, mais que les dieux créent par le fait même qu'ils prennent intellection. Car c'est ainsi que, par le seul fait*

¹ Plotin, *Les Ennéades*, livre IV, 3.30, 7-10, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1927, p.99

² Plotin, *Les Ennéades*, livre V, 1.3, 1-9, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1931, p.18

³ Proclus, *Commentaire sur le Timée*, livre V, 222, 2-5, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1968, p.84

⁴ Platon, *Timée*, 36c 4-5, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1995

de leur donner un nom, ils font exister les choses.¹» Il est clair donc que le démiurge a suivi la procédure philosophique à la lettre, à savoir il a défini les choses créées avant de les nommer, comme on l'a déjà signalé à propos du papyrus de Derveni. Comme les faits de parler et de nommer matérialisent nos pensées immatérielles inspirées par les Idées, de la sorte la création du monde et l'attribution des noms constituent les matérialisations des pensées divines, elles sont les images matérielles des ses pensées. Dans ce même dialogue – le *Timée* – Platon précise que Dieu a créé le monde à son propre image : « *Disons maintenant pour quelle raison celui qui a constitué le devenir, c'est-à-dire notre univers, l'a constitué. Il était bon, or, en ce qui est bon, on ne trouve aucune jalousie à l'égard de qui que ce soit. Dépourvu de jalousie, il souhaita que toutes choses devinssent le plus possible semblables à lui.*²» Et un peu plus bas : « *Or, quand le père qui l'avait engendré constata que ce monde, qui est une représentation des dieux éternels, avait reçu le mouvement et qu'il était vivant, il se réjouit et, comme il était charmé, l'idée lui vint de le rendre encore plus semblable à son modèle.*³» On trouve la même conception dans l'*Ancien Testament*, mais, là-bas, la ressemblance avec Dieu est uniquement réservée à l'homme, la plus parfaite des créatures : « *Genèse, 1.26 : Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre. 1.27 : Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, homme et femme il les créa.*⁴»

Proclus insiste sur le fait que cette création à l'instar du royaume des Formes constitue un ensemble des puissances divines d'un tout autre degré : « *Car le démiurge paraît assurément rendre toutes choses semblables à lui-même, <et>, comme le dit Timée, étant bon, c'est au moyen de cette volonté boniforme elle-même, qu'il paraît rendre toutes choses semblables à lui-même; et, en particulier, il fait au monde le don de l'ordre du temps, le rendant ainsi plus semblable au Vivant intelligible, et, d'une manière générale, c'est par le moyen de la ressemblance au modèle du Tout qu'il produit toutes choses et mène à la perfection sa propre création. Mais, dans le démiurge, toutes choses sont sous le mode de la cause, y compris les genres inférieurs des dieux ; et, de même que le démiurge est la plénitude de tous les êtres qui sont avant lui, de même aussi contient-il les causes unifiées de tous ceux qui viennent après lui. [...] et le démiurge fait venir à l'existence ces choses d'une manière unifiée, tandis que les dieux qui le suivent le font d'une manière divisée.*⁵»

Autrement dit, le pouvoir de produire des êtres identiques est un pouvoir sui generis divin. Dieu pourtant ne crée pas directement les choses humaines. Il attribue cette tâche aux dieux secondaires. En revanche, il fournit lui-même les Formes qui sont présentes dans le monde matériel.

Dans son œuvre *Sur le Premier Alcibiade de Platon*, Proclus met en évidence que tous les mondes, non seulement notre propre monde mais aussi tous les autres, contiennent des noms de dieu : « *D'ailleurs, remplir de son nom tous les hommes est une*

¹ Proclus, *Commentaire sur le Timée*, livre III, 255, 12-24, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1967, p.298

² Platon, *Timée*, 29de, *Œuvres complètes*, op.cit., p.1990

³ *Ibid.*, p.1996

⁴ *La Bible de Jérusalem*, op.cit., <http://www.biblia-cerf.com/BJ/gn1.html>

⁵ Proclus, *Théologie platonicienne*, livre VI, 3.7-25, texte établi et traduit par H.D. Saffrey et L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1997, p. 15

admirable image de l'être de là-haut. Car les noms indicibles des dieux ont rempli l'univers tout entier, comme le disent les Théurges, et non pas ce mode-ci seulement, mais aussi toutes les puissances supérieures au monde : et de fait, le nom transmetteur qui s'élanche sur les mondes infinis a reçu cette puissance.¹»

Chez le *Commentaire sur le Parménide*, Proclus fait un résumé de toutes les conceptions précédentes : « *Finally, the statement that the forms have given their names as well as their beings to the things in this world is a remark of genius and well worthy of Platonic principles. Those who think that names exist only by convention make the multitude responsible for conventional usage and assert that names have their origin in perceptible things ; for these, being before everybody's eyes, are the first to have received specific names, and from them, by the use of certain analogies, the wiser men set names for invisible realities. Thus if they should call God an eternal living being, and "living being" denotes the perceptible being, then this sensible thing will have the name primarily, and God will have it derivatively, as a result of our transferring the name to him by analogy, and it will not matter whether we call God "living being" or by any other name that we choose to put upon him, even as a certain man once imposed upon his slaves the names of certain conjunctions. But those who think that names have a natural origin say some names are suited for some things, and others for others. Each name carries a likeness of the object to which it is applied, i.e. the properties of its component parts and their number and particular combination , they think, make the name and image of the "accident", that is, the object. They therefore would entrust the findings of names to the wise, as Socrates says in the Cratylus (390d) when he puts names under the authority of the dialectician, and makes each name refer primarily to an immaterial form and secondarily to sensible things.²» Il précise donc le débat entre conventionnalisme et naturalisme en soulignant le côté ridicule de la thèse conventionnaliste, il fournit le mot-clé *likeness* qui s'identifie à l'image – la statue – des Formes et, surtout, il rend hommage à Socrate et aux philosophes en tant que seuls compétents d'assigner les noms aux choses perceptibles, une fois qu'ils connaissent leurs Formes respectives.*

On a ainsi suffisamment éclairci la relation étroite dominante aux temps de Platon qui unissait étymologie, phonétique et noms de dieu. De ce point de vue, la tirade étymologique de *Cratyle* obtient une allure beaucoup plus mystique et significative. La leçon étymologique devient une leçon théologique et chaque mot un mot d'origine divine. Cette leçon théologique a conduit les érudits à découvrir une autre fonction de la partie étymologique, la *pédagogique*. Platon pourrait utiliser l'étymologie dans son Académie en guise de jeu linguistique qui susciterait l'intérêt de ses étudiants afin de les diriger loin du monde matériel, vers le royaume des Formes, comme on a déjà fait ressortir dans la partie du naturalisme étymologique. En se rendant compte du fait que chaque mot humain a un fond divin, le prétendu philosophe, sidéré, allait déchiffrer progressivement la splendeur du monde Idéal et dédierait assurément sa vie à la contemplation des Formes, à savoir à la philosophie. Proclus écrit : « *C'est cela que Socrate montre dans le Cratyle, mêlant ainsi le jeu et le*

¹ Proclus, *Sur le Premier Alcibiade de Platon*, Tome II, 150.9-15, texte établi et traduit par A. Ph. Segonds, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1986, p.214. En italiques dans le texte.

² Proclus, *Commentary on Plato's Parmenides*, 849.14-850.7, translated by Glenn R. Morrow and John M. Dillon, Princeton University Press, New Jersey, 1^{ère} édition 1987, p.219

sérieux.¹» Évidemment, l'opposition entre le jeu et le sérieux est un trait typiquement platonicien.

La partie étymologique en tant que jeu pédagogique joue dans le *Cratyle*, pour bon nombre de critiques platoniciens, le rôle focal destiné au **mythe** dans les autres dialogues de Platon. Dans la plupart d'entre eux, le mythe constitue la pierre angulaire autour de laquelle se construit la problématique de chaque dialogue. Cela se fait pour plusieurs raisons. D'abord, le mythe fournit une pause à la fois pédagogique et ludique de l'enseignement philosophique exigeant. Ensuite, parce qu'il aide à l'enchaînement de diverses thèmes philosophiques en étant utilisé comme instrument mnémotechnique. Et enfin, Platon utilise les mythes à titre de subterfuge philosophique, jouant le rôle c'est-à-dire d'une invention purifiée et affranchie – censurée même – de tout élément qu'un mortel ignorant ne devrait pas connaître du royaume des Formes, à l'instar des histoires allégoriques que Jésus-Christ utilisait au cours de son enseignement.

Léon Robin fait aussi ce rapprochement assez étrange mais curieusement pertinent entre étymologie et mythe. En effet, il souligne que Platon a maintes fois recours à l'étymologie (*Phèdre* : 244bd, *Timée* : 43 c, 45 b, 62 ab, *Lois* : IV.714a, XII.957 e), ce qui rend l'argument de la parodie ou de l'ironie caduque : « *un jeu qui se prolonge à un tel point cesse d'être un jeu, et l'ironie devient fastidieuse à force de se répéter* ² ». Il rattache donc le leitmotiv étymologique à la narration mythique que Platon utilise fréquemment afin d'illustrer d'une manière bien plus vivante la dialectique : « *Platon me semble user de l'étymologie ainsi qu'il use du mythe, comme d'un moyen secondaire de rendre tangible une intuition que, pour des raisons accidentelles ou profondes, il est incapable de révéler sous une forme scientifique.* ³ » Le mythe n'est au fond qu'une histoire dont l'intention peut varier : « *Si les étymologies sont elles-mêmes une variété du mythe, c'est qu'elles tentent de retracer l'histoire vraisemblable de la dénaturation d'un langage primitif.* ⁴ » Et en plus, le mythe est narré sous la connivence entre narrateur et auditeur qu'il n'est pas vrai : « *Il s'ensuit que seul est en droit d'employer la vraisemblance du mythe, celui qui sait ce qu'est la vérité, et comme un moyen de préparer l'âme à recevoir celle-ci.* ⁵ »

L'enseignement à base mythologique constitue une doctrine stoïcienne très répandue, louée qui plus est par Aristote qui prétend que la narration d'allure mythologique constitue le précurseur de la spéculation philosophique : « *et voilà comment c'est être encore philosophique que d'aimer les fables, qui cherchent à expliquer les choses, puisque la fable, ou le mythe, ne se compose que d'éléments merveilleux et surprenants* ⁶ ». Proclus dans son *Commentaire sur la République* marie

¹ Proclus, *Théologie platonicienne*, tome V, V.3.4-5, texte établi et traduit par H.D. Saffrey et L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1987, p.16

² Platon, *Œuvres complètes*, tome IV : *Phèdre*, traduction et notice de Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1933, p. CXVII

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Aristote, *Métaphysique*, tome 1, livre 1, chapitre 2, vers 982b, 10-13, traduit en français avec des notes perpétuelles par J.Barthélemy-Saint-Hilaire, Librairie Germer-Baillièrre et Compagnie, Paris, 1879, p.18

harmonieusement le mythe en tant que produit de badinage et le royaume des Formes : « *Maintenant, puisque toute la providence relative au monde sensible, selon laquelle les dieux prennent part à la démiurgie avec Héphaestos, est dite un "jeu" (παιδιά) des dieux – c'est pourquoi, me semble-t-il, le Timée dénomme les dieux qui résident dans le monde "de jeunes dieux" (42D6) en tant qu'ils président à des réalités toujours en renouveau et qui valent qu'on s'amuse avec elles –, ce caractère particulier de la providence des dieux qui exercent leur activité sur le monde, les mythoplastes ont coutume de l'appeler un "rire".¹* »

On pourrait ainsi établir que la narration mythologique représente un des axes de l'enseignement platonicien et sans doute prétendre que la séquence étymologique relève du trait cher qui rattache langue et mythe, nom et être. Comme on l'a déjà fait remarquer, le langage a une origine divine, les noms en particulier représentent des statues verbales des dieux. De ce fait, le récit mythologique, en tant que récit allégorique de la vérité Idéale, représente l'ensemble d'un langage qui est au-dessus du langage humain, une fois qu'il incarne l'intuition mythique et le lien avec l'au-delà qui se trouve à la base de toute réflexion philosophique et religieuse. Ernst Cassirer explique : « *Que le nom et l'être entretiennent un rapport intérieur et nécessaire, que le nom ne désigne pas seulement l'être, mais qu'il soit l'être lui-même et que la force de l'être soit contenue en lui, sont quelques unes des présuppositions fondamentales de l'intuition mythique elle-même. Il semblait que l'étude philosophique et scientifique des mythes visait elle aussi, de son côté, à faire siennes ces présuppositions. Elle transforma ce qui dans le mythe lui-même vit encore à l'état d'intuition et de conviction immédiates en un postulat de la pensée réfléchissante ; elle éleva, à l'intérieur de son domaine, la parenté entre le nom et la chose ainsi que leur identité latente au rang d'une exigence de la méthode.²* » Mais on va étudier le rapport entre mythe et philosophie de façon plus intense dans la troisième partie.

Même si la partie étymologique n'est pas vraiment de l'étymologie, elle nous fournit un clin d'œil précieux à l'effort de Socrate de faire ressortir la valeur intrinsèque du langage et son affinité avec la philosophie. L'étymologie socratique nous aide d'abord à atteindre la connaissance de soi, au même titre que le célèbre γνῶθι σαυτόν (connais-toi toi-même), cette inscription placée sur le fronton du temple³ de la pythie de Delphes qui nous incite à connaître avant tout notre monde

¹ Proclus, *Commentaire sur la République*, tome 1, dissertations I-VI (*Rép.* I-III), 127.5-11, traduction et notes par A.J. Festugière, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1970, p.147

² Ernst Cassirer, *Langage et mythe, À propos des noms des dieux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973, p.10

³ Dans le livre de Proclus *Sur le Premier Alcibiade de Platon* (tome 1, texte établi et traduit par A. Ph. Segonds, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1985) A. Ph. Segonds cite le commentaire d'Olympiodore sur l'inscription de Delphes (p.LXXXII-III) : « *il faut savoir que l'inscription n'est pas gravée au fronton du temple. En effet, comme on avait vu que tous ceux qui venaient là interrogeaient ou sur leurs enfants (comme Laios) ou sur les magistratures (comme Cylon) ou sur des guerres (comme Crésus), tandis qu'on ne prêtait aucune attention à soi-même comme on le dit des Mégariens, c'est pour cette raison qu'il fut prescrit de s'occuper d'abord de soi-même et, cela fait, de chercher afin de connaître les autres choses. En outre, l'ordre fait connaître ce qui reçoit cet ordre, à savoir l'homme qui est une âme rationnelle. L'inscription dit, en effet, Connais-toi toi-même ; cela est dit à l'âme capable de se connaître. En effet, le corps ne connaît pas, non plus que le composé âme-corps ne connaît pas le corps ; et l'âme végétative ne connaît pas. Mais pourrait-on dire, si l'âme végétative ne connaît pas, du moins est-ce l'âme irrationnelle ; mais il n'est pas question de cette âme :*

intérieur avant de nous lancer à la conquête des autres et de l'univers. Pour Socrate¹, la connaissance du microcosme intérieur de chacun égale la connaissance de tout le monde. L'étymologie est proposée en tant que tremplin adéquat afin d'atteindre ce but : elle nous renseigne sur le monde intérieur et extérieur, sur les dieux et avant tout sur les Formes, la contemplation desquelles devrait représenter le but ultérieur de chacun. À part un bagage précieux aux mains du chef de l'Académie, l'étymologie devient une sorte d'instrument pédagogique qui couvre un immense éventail de découvertes physiques et surtout métaphysiques. D'aucuns ont prétendu que Socrate a voulu mettre en lumière la valeur philosophique de l'étymologie pour proposer la création d'un langage Idéal. L'instauration à la fois d'un alphabet onomatopéique et d'un lien cher entre langage et royaume de Formes rend cette supposition fort vraisemblable.

3. Langage idéal/Idéal On pourrait résumer les traits caractéristiques du langage étudié par Socrate dans le *Cratyle* en ceci : il s'agit d'une sorte de langage qui a été créé en ayant comme point de départ le royaume des Formes. Son fondement est l'alphabet onomatopéique à valeur théurgique, son utilité dans le monde des mortels la représentation du dit royaume. Dieu a créé ce monde à son image, par suite même la langue utilisée par ses créations devrait être à son image. Une seule divergence : l'incompatibilité de deux mondes rend le besoin d'un langage adapté aux limitations humaines impératif. On distingue ainsi une double valeur de ce que Rachel Barney appelle *cratylese* : d'une part une valeur linguistique d'un langage idéal, à savoir un langage parfait, le parangon des langages, et de l'autre une valeur philosophique d'un langage Idéal à connotation entièrement Formelle. Socrate semble s'interroger sur la possibilité d'une fusion de deux.

D'un côté, la théorie du langage-modèle se cristallise au cours de l'examen de deux écoles linguistiques : parlant soit de conventionnalisme soit de naturalisme, Socrate est en quête du mot convenable pour la chose respective : le souci de la rectitude s'annonce du titre du dialogue à la fin sibylline. Les divers sentiers que le philosophe emprunte afin d'atteindre la vérité linguistique favorisent, pourrait-on dire, la tendance naturaliste : les mots plus compatibles avec le modèle perfectionniste sont ceux qui imitent la nature de l'objet désigné. Le choix pourtant des noms devrait être

l'inscription ajoute "soi-même" ; or l'âme irrationnelle ne se connaît pas elle-même (elle ne peut, en effet, se tourner vers elle-même ; seule l'âme rationnelle le peut). D'autre part, les êtres célestes et connaissent et se connaissent eux-mêmes, en tant qu'ils se tournent vers eux-mêmes. Mais le "Connais-toi toi-même" ne leur convient pas non plus ; en effet, si l' [inscription] dit "connais", c'est qu'il y a eu passage de l'ignorance au savoir (ce qui est la perfection de l'âme) ; or ces êtres connaissent éternellement. Par conséquent, l'inscription s'adresse à la seule âme rationnelle. Donc le rôle que joue cette inscription chez Apollon est tenu, dans les temples des Égyptiens, par les miroirs disposés devant les temples et qui veulent dire la même chose que l'inscription de Delphes (les Égyptiens plaçaient ces miroirs pour se connaître eux-mêmes, parce qu'ils désignent toujours les réalités au moyen d'énigmes, tandis que les grecs le font au moyen d'inscriptions) ; et le rôle que tient chez Plotin le premier traité dans les Ennéades : Qu'est-ce que le vivant et qu'est-ce que l'homme?, où il montre que le vivant est le composé âme-corps, tandis que l'homme est l'âme, - ce rôle est tenu chez Platon par l'Alcibiade, qui a justement ce but. Fin de la leçon. »

¹ Proclus, *Sur le Premier Alcibiade de Platon*, 6.13-7, op.cit., p.5 : « comment pourrions-nous préférer quelque autre sujet de recherche soit parmi les étants soit parmi les êtres soumis au devenir, quand nous entendons Socrate en personne déclarer : Il me paraît ridicule, quand je m'ignore moi-même, de scruter ce qui appartient aux autres choses. »

la tâche d'un onomatothète-philosophe : c'est lui seul qui soit le plus capable de saisir la vérité essentielle de la chose et d'attribuer la dénomination idoine. Le choix linguistique est, d'une façon ou d'une autre, un devoir philosophique.

De l'autre côté, la doctrine du langage à l'imitation de l'empire des Formes surgit par suite de l'interprétation théurgique de l'examen étymologique des noms de dieux. Il paraît compatible avec la doctrine Idéale du philosophe, mais présente des handicaps considérant sa fusion dans le monde des mortels. Il est sans doute parfait pour un monde parfait, mais incompatible et redondant pour un monde régi de lois humaines. Cela pourrait sans doute interpréter la fin du dialogue, qui ponctue le fait qu'on ne doit pas avoir confiance dans les noms pour nous aider à connaître la réalité. Platon répète le même avertissement dans le *Politique* : « *Et si tu persévères à ne pas être pointilleux à l'égard des noms, tu te montreras à mesure que tu avanceras en âge toujours plus riche en réflexion.*¹ » Les noms, convoitant une existence hybride entre le monde humain et le monde Idéal, ne peuvent pas représenter une réalité homogène ; ils demeurent ainsi sans relâche des avatars rudimentaires d'un monde virtuel qu'on veut mais ne peut pas contempler à cause de notre existence inférieure. Le fait de devenir philosophe et de pouvoir atteindre ce monde, utopique pour le reste de l'humanité, devrait être le but de tout être humain ; c'est celle au moins la mission véritable de l'intermédiaire entre les deux niveaux d'existence : de nous en montrer la voie. Examinons cet article du crédo idéaliste, en se concentrant d'abord sur le lien entre le *Cratyle* et la théorie de la connaissance socratique, avant de nous pencher sur le langage en tant qu'art et en tant que procédure dialectique, tandis qu'on étudiera dans un tout dernier temps l'allure ontologique de ce dialogue liminaire.

3. a. Le chapitre cratyléen d'une théorie de la connaissance En se fondant sur cette prémisse, Louis Méridier met en vue que le but primordial de Platon dans un dialogue qui surprend d'emblée avec son exposition et son dénouement indécis est d'esquisser « *une théorie de la connaissance : l'étude linguistique qu'il présente n'en est que l'enveloppe et le prétexte. [...] Ce n'est pas la linguistique, mais la dialectique qui peut conduire à la vérité*² ». Autrement dit, le philosophe voudrait nous montrer la voie la moins sinueuse vers la sagesse et non pas jeter les fondements d'une théorie linguistique. Le problème est que cette prétendue théorie de la connaissance, de la manière qu'elle a été formulée au cours du dialogue, demeure sur une vaste échelle une théorie **apophatique** : elle postule ce que la connaissance n'est pas, non ce qu'elle est vraiment. Elle conclut qu'on ne doit pas se fonder sur le conventionnalisme, le naturalisme, l'étymologie, les mots et le langage en général, mais seulement sur la réalité. La connaissance est-elle donc la réalité ? Et quelle réalité exactement ? Celle qui repose sur la vérité humaine ou sur la vérité Idéale ? Ou sur une fusion des deux ? L'être humain ne peut pas l'atteindre à travers le déchiffrement linguistique, mais – au vrai – comment pourrait-il l'atteindre ? Le dialogue n'arrive pas à proposer une problématique immédiate et fournit le mot-clé

¹ Platon, *Politique*, 261e, *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 1374

² Louis Méridier, op.cit., p.30

de *réalité* seulement au dénouement. Et il s'agit d'une réalité non-héraclitienne dont le philosophe est adepte. C'est au moins la seule chose qui reste claire à la fin du dialogue, la seule maxime que Socrate établisse comme telle : la vérité ne s'identifie pas à l'écoulement perpétuel mais elle égale la stabilité, les choses fixes, les choses sur lesquelles on peut exprimer des avis unanimes, les valeurs universelles.

Du reste, Socrate ne rejette pas entièrement la vérité linguistique, se fondant sur le principe de la gradation de la rectitude des noms. Suivons ses dires : « *S'il est possible d'apprendre les choses au mieux par les noms, mais s'il est aussi possible de les apprendre par elles-mêmes, laquelle des deux façons d'apprendre sera la plus belle et la plus claire : partant de l'image l'étudier elle-même en elle-même, en se demandant si elle est ressemblante, et étudier du même coup la vérité dont elle est l'image, ou bien, partant de la vérité, l'étudier elle-même en elle-même et se demander du même coup si son image a été convenablement exécutée?*¹ » Évidemment, il est plus logique d'examiner la chose elle-même au lieu de l'image de la chose, mais, au moins, l'image de la chose ne nous donne pas de renseignements suffisants sur la chose pour s'en faire une idée ? On rejette l'image quand on a la chose, mais si on n'a pas accès à la chose, ne devrait-on pas faire avec son image ? Et en ce qui concerne les concepts abstraits – tels que la prudence, la justice, le courage et la continence – comment pourrait-on pénétrer leur vérité si on n'examine pas des exemples *tangibles* de chaque vertu, si on n'examine pas leurs *images* ?

3. b. Le langage en tant qu'art (technè) On devrait maintenant examiner la métaphore de la "peinture verbale" que Socrate utilise dans le but d'esquisser la valeur inférieure du mot qui représente la chose. Socrate dit : « *Voyons donc, Cratyle, s'il y a moyen de nous réconcilier. Pourrais-tu affirmer que le nom est une chose, et que ce dont il est le nom en est une autre ? CRATYLE : Certes. SOCRATE : Tu reconnais donc aussi que le nom est une sorte d'imitation de la chose ? CRATYLE : Plus que tout au monde. SOCRATE : Les peintures elles aussi sont donc, d'après toi, un autre mode d'imitation de certaines choses ? CRATYLE : Oui. SOCRATE : Voyons donc – car il se peut que je ne comprenne pas ce que tu veux dire, et tu pourrais bien avoir raison. Est-il possible, oui ou non, de distribuer ces deux sortes d'imitation, les peintures et ces noms dont nous parlions, en les appliquant aux choses dont elles sont les imitations ? CRATYLE : C'est possible.*² » Cette analogie entre chose/mot=image trouve sa racine dans l'analogie qu'on a déjà élaboré entre dieu-créditeur et les créations à son image, en tant que matérialisations de ses pensées immatérielles. Socrate se concentre ici sur l'inclination de l'âme humaine à produire des images par le biais de la peinture. Pourtant, ce n'est pas la tendance artistique humaine qui est en jeu ici, mais le talent d'assimiler le supérieur (l'Idée de la chose) à l'inférieur (l'image peinte). L'être humain devient ainsi créateur à l'image de son propre Créateur, un démiurge humain. L'analogie n'est pas insignifiante une fois que dans la tradition platonicienne le but de l'homme est de devenir une image de dieu : « *SOCRATE : C'est pourquoi aussi il faut essayer de fuir d'ici là-bas le plus vite possible. Et la fuite, c'est de se rendre semblable à un dieu selon ce qu'on*

¹ Platon, *Cratyle*, 439ab, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.253

² *Ibid.*, 430a-c, p.243

peut ; se rendre semblable à un dieu, c'est devenir juste et pieux, avec le concours de l'intelligence.¹» Le pouvoir de créer des images est en fait un pouvoir divin ; cependant il accapare des connotations entièrement négatives selon Platon s'il est attribué à des artistes professionnels dont le but unique est de peindre ou de sculpter des répliques de la réalité en éloignant l'attention et la contemplation des hommes du monde Idéal. Platon critique en particulier les artistes dont la perception n'est pas tellement perçante et par conséquent ne fournissent que des reproductions défectueuses. D'où la célèbre condamnation de la totalité des artistes dans la *République* : « L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre. C'est ainsi, par exemple, que nous dirons que le peintre peut nous peindre un cordonnier, un menuisier, et tous les autres artisans, sans rien maîtriser de leur art. Et s'il est bon peintre, il trompera les enfants et les gens qui n'ont pas toutes leurs facultés en les montrant de loin le dessin qu'il a réalisé d'un menuisier, parce que ce dessin leur semblera le menuisier réel.²» Le dieu seul est le créateur des choses naturelles – il devrait alors avoir « le nom de créateur naturel³ » pour se différencier des créateurs humains en maintenant son statut supérieur.

Platon condamne ainsi d'une part la vocation artistique mais de l'autre trouve dans l'analogie de l'image un outil cher afin d'illustrer sa doctrine. Il écrit dans le *Politique* : « L'ÉTRANGER : Or à mon avis du moins, notre portrait du roi n'a pas encore atteint son achèvement. Au contraire, nous ressemblons à des statuaires qui, dans leur zèle parfois intempestif à charger des détails ou à agrandir plus qu'il ne le faut chacune de leurs œuvres, en retardent l'achèvement. À l'instant et de la même manière, dans l'intention de faire apparaître non seulement de façon rapide, mais aussi de façon grandiose la faute commise dans nos analyses précédentes, parce que nous estimons que seuls les paradigmes imposants convenaient au roi, nous nous sommes chargés de la masse imposante du mythe, forcés d'en utiliser une portion plus importante qu'il n'eût fallu. Ainsi avons-nous donné une démonstration trop longue sans réussir en tous cas à donner au mythe une fin. Au contraire, notre discours fait l'effet d'un portrait dont les contours extérieurs ont l'air de bien se présenter, mais qui n'a pas encore reçu ce relief que donnent les couleurs préparées et l'harmonie de leur ton. Or, c'est à l'exposé, c'est au discours plutôt qu'à la peinture ou à toute activité manuelle, qu'il convient de donner à quiconque est capable de suivre l'image d'un être vivant ; pour les autres au contraire, on le fera au moyen d'activités manuelles.⁴ » L'analogie entre le développement du mythe et l'élaboration d'une toile est éloquent. Platon ne critique pas le peintre, il critique la disproportion et le manque d'harmonie qui entraînent l'échec et l'inefficacité. Le paradigme de la peinture donne lieu à un paradigme moral : « La modération est la meilleure des choses.⁵ »

D'ailleurs, dans les *Lois* il écrit :

¹Platon, *Théétète*, 176ab, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1933

²Platon, *République*, livre X, 598bc, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1767

³*Ibid.*, 597d, p.1766

⁴Platon, *Politique*, 277a-d, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1393

⁵ Maxime ancienne attribuée à Cléobule de Lindos, personnage à la fois historique et mythique et homme politique de la Grèce antique.

« L'ÉTRANGER D'ATHÈNES : Je dis aussi, pour ce qui touche à l'agrément, le plaisir suit la connaissance, mais que c'est la vérité qui réalise la rectitude et l'avantage, le bien et le beau. CLINIAS : C'est bien cela.
 L'ÉTRANGER D'ATHÈNES : Et que dire des arts représentatifs qui consistent en la fabrication de choses qui sont ressemblantes ? N'est-il pas vrai que, si ces arts arrivent à ce résultat, ce qui suit le plaisir qu'ils donnent, quand ils en donnent, mériterait au plus haut titre le nom d'"agrément". CLINIAS : Oui.
 L'ÉTRANGER D'ATHÈNES : Oui, mais, je le suppose, la rectitude propre à ces arts viendra, pour se prononcer de manière générale, de la correspondance atteinte dans le domaine de la quantité et de la qualité, mais non pas du plaisir. [...] Ne pouvons-nous donc pas, d'après les raisonnements que nous tenons ici, affirmer qu'il ne convient en aucune façon que le critère, pour l'imitation dans son ensemble, soit le plaisir ou l'opinion, lorsque cette dernière se trouve dépourvue de vérité [...] mais que c'est la vérité qui est le critère, et en aucune façon autre chose. [...] Oui, ceux-là aussi qui recherchent ce qu'il y a de plus beau dans le chant et l'art des Muses doivent rechercher, semble-t-il, non pas ceux qui sont plaisants, mais ceux qui présentent de la rectitude. Car il y a de la rectitude dans l'imitation, comme nous le soutenons, lorsqu'on parvient à reproduire la chose imitée en respectant sa grandeur et ses qualités. [...] Dès lors, il faut semble-t-il que le poète sache, pour chacune des œuvres qu'il compose, en quoi elle consiste pour éviter de s'y tromper. En effet, si l'on ne connaît pas sa nature, ce qu'elle souhaite exprimer et ce qu'en vérité elle veut représenter, on aura vraiment de la peine à discerner si son dessein est correct ou fautif. [...] N'est-il pas vrai que pour chacune des images, que ce soit en peinture, dans le domaine des Muses ou dans tout autre domaine, pour être un juge sensé il faut satisfaire à ces trois critères : d'abord savoir en quoi consiste l'image, puis comment on la réalise correctement, puis, en troisième lieu, comment on la fait de bonne qualité par le moyen de la parole, du chant et du rythme.¹ »

Platon nous offre ici le vade-mecum du bon artiste. Ses principes : l'imitation de la vérité, la rectitude de l'imitation, la connaissance de la nature de l'œuvre poétique, les critères de la peinture. En contredisant la fermeté de la *République*, l'Étranger des *Lois* admet toutes les représentations artistiques une fois qu'elles obéissent aux exigences de la vérité et de la rectitude. Qui plus est, Platon ne parle pas d'analogies ici mais des lois qui régiront la vie des citoyens. L'art, pour lors, pour servir d'exemple, doit être exemplaire.

C'est celui-ci, à vrai dire, le côté bénéfique de l'art ; ce côté qui ressemble le plus au monde Idéal parce qu'il est beaucoup plus ressemblant à la vérité et à la réalité. Sous ces conditions, l'art étymologique pourrait servir d'outil afin de construire un langage idéal/Idéal. Il s'agit d'un art euphémiquement parlant parce que l'artiste serait le dialecticien, seul capable de s'entremettre entre le monde humain et le monde Idéal, tandis que le seul modèle de l'artiste serait le monde des Formes. Jean Wahl pense par ailleurs que « le vrai problème de Platon c'est : comment faire du

¹ Platon, *Lois*, II, 667c-669b, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.726-8

langage à proprement parler un art¹». Il met en valeur aussi une conception très intéressante : « à une interprétation du langage telle que nous présente Platon, c'est-à-dire du langage lié à l'héraclitisme, même si l'héraclitisme n'est pas le vrai, on pourrait opposer la conception bergsonienne du langage, suivant laquelle le langage fixe les réalités, et c'est d'essence éléatique² » : il s'agit d'un art, par conséquent, comparable à la beauté éternelle du monde Idéal. Socrate, du reste, est convaincu que l'étymologie est un art. Il dit : « Mais alors, les noms sont dits dans le but d'instruire ? CRATYLE : Bien sûr ! SOCRATE : Faut-il donc affirmer que c'est là un art et qu'il a ses partisans ? CRATYLE : Bien sûr ! SOCRATE : Qui sont ces artisans ? CRATYLE : Ceux précisément dont tu parlais au début, les législateurs. SOCRATE : Pouvons-nous donc affirmer aussi, oui ou non, que cet art se manifeste chez les hommes de la même façon que les autres arts ?³ » Les outils de l'artiste-étymologiste sont les lettres. S'il compose un mot dont les lettres ressemblent à son essence, c'est un artiste compétent. Le verdict de la section naturaliste est que les lettres du mot devraient représenter le mieux possible la chose. Elles deviennent ainsi des paradigmes de l'essence de la chose, véhicules verbaux et écrits de sa propre substance, évocateurs de la Forme respective. Platon insiste sur l'importance des lettres tout au long de son œuvre⁴. Dans la *République* il écrit : « de la même manière qu'en ce qui concerne la lecture nous n'avons pas une maîtrise satisfaisante que lorsque les lettres, dont le nombre est limité, ne nous échappent plus dans tous les mots où elles sont combinées et que nous ne leur accordons plus d'importance, comme s'il ne fallait pas les reconnaître, que ce soit dans un petit ou dans un grand mot, mais que nous faisons l'effort de les saisir partout parce que nous ne deviendrions pas des lecteurs avant d'en être là... – C'est vrai. – ...et aussi que les images des termes écrits, si elles apparaissaient par hasard à la surface des eaux ou des miroirs, nous ne saurions pas les reconnaître avant d'avoir reconnu les lettres elles-mêmes, mais il s'agit du même art et de la même étude...⁵ ». Dans le *Théétète* (202e et sq.), il fait une analyse phonétique semblable à celle de *Cratyle* et il tire la conclusion que les lettres seules, en tant qu'avatars des premiers éléments, ne peuvent pas fournir une définition de la chose et, par conséquent, ne nous aident pas à connaître la chose. Il faut les "tisser ensemble" pour avoir une définition de la chose, pour la connaître. Ainsi : « il est impossible que l'un quelconque des éléments premiers soit exprimé par une définition, car il ne lui appartient que d'être seulement nommé : car il a seulement un nom. Tandis que, disent-ils, les choses qui, de ces éléments, aussitôt se constituent, tout comme elles sont faites de leur entrelacs, de même les noms des éléments deviennent, une fois tissés ensemble, une définition : car des mots tissés ensemble, c'est qu'est une définition.⁶ »

3. c. Le langage en tant que procédure dialectique Le mot *définition* est étroitement lié à la connaissance chez Platon. En fait, R.M. van den Berg fait

¹ Jean Wahl, *Les problèmes platoniciens, Le Cratyle, Les Cours de Sorbonne, Fascicule II, Centre de documentation universitaire, Tournier et Constans, Paris, 1939, p. 64*

² *Ibid.*, p.77

³ Platon, *Cratyle*, 428 e-429a, op.cit., p. 241-2

⁴ À part les deux exemples qui suivent, Platon examine les lettres dans le *Sophiste* (252 e et sq.), le *Politique* (277d-278e), le *Timée* (48bc) et le *Philèbe* (17ab et 18bd).

⁵ Platon, *République*, 402ab, op.cit., p. 1564

⁶ Platon, *Théétète*, 202bc, *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 1964

observer: « *Like the Middle Platonists before him, Proclus believes these etymologies offer some sort of definition (ὀρισμός), since definition is one of the four procedures of dialectic, the etymological section can be seen both as a demonstration of a dialectical technique and as a first course on the nature of things.*¹ » Les quatre procédures dialectiques sont, en rangeant par ordre décroissant: division, définition, démonstration et analyse: « *The projector of the dialectical technique is Intellect, since it generates dialectic as a whole from itself as a whole. Just as all things proceed from one, it institutes the art of division. As each thing is synthesized into a single circumscription of its identity, it institutes that of definition. As the Forms are mutually present to each other, and each thing therefore both is what it is and partakes of the rest of the Forms, Intellect institutes the technique of deductive proof. And as all things revert to the One itself and their proper principles, it produces the art of analytical reduction.*² » L'étude des noms joue un rôle liminaire non seulement dans la définition des choses, mais aussi dans les trois autres procédures.

En conséquence, pour atteindre la connaissance il faut commencer avec le nom. Platon met cet aspect en valeur dans la *VII^e Lettre* : « *Pour tout ce qui est, trois facteurs doivent être présents, qui permettent d'en obtenir la connaissance : le quatrième est la connaissance elle-même ; en cinquième lieu, il faut placer ce qui est précisément l'objet de la connaissance et ce qui existe vraiment. Premier facteur, le nom ; second facteur, la définition ; troisième facteur, la représentation ; quatrième facteur, la science.*³ » La connaissance de quatre premières choses est une condition sine qua non pour l'approche cognitive de la cinquième. Le philosophe-étymologiste pour lors en empruntant la voie de la sagesse doit suivre cet ordre afin d'atteindre son but. Car « *lorsque quelqu'un saisit, sans définition, l'opinion vraie de quelque chose, que sur la chose elle-même, son âme est dans le vrai, certes ; mais qu'elle connaît, non. Car qui n'est pas capable d'en donner ou accueillir la définition est dépourvu de science sur la chose en question ; tandis que si, en plus, il s'assure de sa définition, tout ce que je viens de dire, l'en voilà devenu capable, et il est dans une disposition parfaite vis-à-vis de la science.*⁴ »

Le nom en particulier a deux qualités linguistiques intrinsèques selon Socrate : il sert à distinguer et à instruire : « *SOCRATE : En nommant avec l'instrument qu'est le nom, que faisons-nous? HERMOGÈNE : Je ne peux répondre. SOCRATE : N'est-ce pas que nous nous instruisons mutuellement en distinguant entre elles les choses comme elles sont ?*⁵ » Le nom a alors un pouvoir discriminatoire et informatif à la fois sur la chose qu'il représente. Cette qualité hybride se projette à la qualité hybride respective du discours/logos. Puisque la division/distinction de l'être en trois parties – la partie désirante (τὸ ἐπιθυμητικόν), la partie irascible (τὸ θυμοειδές) et la partie rationnelle (τὸ λογιστικόν) – qui est faite en fonction de l'attitude qu'elles adoptent à l'égard d'un seul et même objet, s'alignant sur le principe qui régit toute argumentation, constitue l'essence de la dialectique tout au long des dialogues platoniciens et la dialectique est la seule véritable forme d'enseigner (d'informer c'est-à-dire), on pourrait donc appliquer cette aptitude fonctionnelle binaire du nom à petite échelle à

¹ R.M. van den Berg, op.cit., p.137-8

² Proclus, *On Plato's "Cratylus"*, 2.5-13, op.cit., p. 11-2

³ Platon, *Lettre VII*, 342a4-b3, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.656

⁴ Platon, *Théétète*, 202bc, op.cit., p. 1964

⁵ Platon, *Cratyle*, 388bc, op.cit., p. 201

la grande échelle du discours philosophique dont il représente le moule et la partie constituante.

De ce point de vue, on pourrait dire que le *Cratyle* incarne le premier chapitre d'une théorie de la connaissance, théorie qui se poursuit dans le *Sophiste*, le *Théétète* et les dialogues ultérieurs pour se culminer à la *Septième Lettre*. L'examen linguistique du *Cratyle* nous met en vue qu'on ne peut pas se fier aux noms, une fois qu'ils fournissent une image déficiente de la réalité. En conséquence, même la définition en tant que procédure dialectique doit être défectueuse, une fois qu'elle se fonde sur ces mêmes mots. La *VII^e Lettre* nous prévient donc qu'il faut avoir recours à tous les facteurs qui conduisent à la connaissance et pas seulement aux mots. Le discours/logos à savoir est d'emblée déceptif et ne pourrait jouer qu'un rôle heuristique, un support de la dialectique et non sa pierre angulaire.

Un autre point significatif du discours/logos comme il est élaboré dans l'œuvre platonicienne en commençant par le *Cratyle* s'avère être le développement des parties du discours. Dans le *Cratyle* Socrate souligne : « *s'il est possible aussi de distribuer les noms de façon incorrecte, de ne pas faire l'attribution des noms qui conviennent chaque fois mais d'attribuer parfois les noms qui ne conviennent pas, il serait possible aussi de faire la même chose avec des verbes. Et s'il est possible d'imposer ainsi verbes et noms, nécessairement on pourra aussi le faire avec les énoncés.*¹ » L'imposition d'un nom qui ne convient pas pourrait par conséquent s'étendre à tous les composantes du discours et s'appliquer même à l'échelle des énoncés. Dans le *Sophiste* Socrate poursuit : « *c'est – il me semble – à partir de cette composition des verbes et des noms, qui surgit réellement et véritablement le discours faux*² ». Ce sont celles-ci les toutes premières tentatives d'esquisser une syntaxe linguistique dans l'histoire de la grammaire universelle. La discrimination parmi les différentes formes du discours n'est pas primordiale seulement pour la dialectique – une fois qu'elle fractionne la fausseté à toutes les composantes du langage et pas seulement au nom – mais aussi pour la linguistique en tant que science puisque le développement qu'elle va subir à partir d'Aristote serait monumental. On fournit un schéma récapitulatif ci-dessous pour mettre en lumière le progrès prodigieux de la syntaxe, subie à sa grande échelle par les philosophes grecs.

¹ *Ibid.*, 431bc, op.cit., p. 244

² Platon, *Sophiste*, 263d, op.cit., p. 1869

Platon	Aristote	Stoïciens - Stage 1	Stoïciens – Stage 2	Stoïciens- Stage 3	Denys le Grammairien ¹	Priscien ²	tradition moderne
ὄνομα (nom)	ὄνομα (nom)	ὄνομα (nom)	ὄνομα (nom)	ὄνομα (nom) προσηγορία (nom commun)	ὄνομα (nom)	nomen	adjectif
			προσηγορία (nom commun)				nom
				Μεσότης/ πανδέκτης (adverbe)	ἐπίρρημα (adverbe)	interiectio	interjection
						adverbium	adverbe
ῥῆμα (verbe)	ῥῆμα (verbe)	ῥῆμα (verbe)	ῥῆμα (verbe)	ῥῆμα (verbe)	ῥῆμα (verbe)	verbum	verbe
					μετοχή (participe)	participium	participe
	σύνδεσμος (conjonction)	σύνδεσμος (conjonction)	σύνδεσμος (conjonction)	σύνδεσμος (conjonction)	πρόθεσις (préposition)	prepositio	préposition
					σύνδεσμος (conjonction)	coniunctio	conjonction
		ἄρθρον (article)	ἄρθρον (article)	ἄρθρον (article)	ἀντωνυμία (pronom)	pronomen	pronom
					ἄρθρον (article)		article

¹ Denys le Grammairien ou le Thrace : « sa vie est peu connue, sa chronologie incertaine. [...] [Elle] semble s'être écoulée entre 170 et 90 av. J.-C. D'après le Souda [...] et les plus anciens témoignages [...] il serait, malgré l'ethnique accolé à son nom, né à Alexandrie. Selon R.Pfeiffer, History of classical scholarship from the beginnings to the end of the Hellenistic Age, Oxford 1968, p.266, il devrait d'être ainsi qualifié à la consonance thrace du nom de son père, Τήρης. [...] À Alexandrie, il fut l'élève d'Aristarque [...] jusqu'aux années 144-143 av. J.-C. [...] [Il] doit sa célébrité à la Τέχνη γραμματική qui lui est attribuée. Ce texte, accompagné de scholies, [...] est considéré comme l'ouvrage inaugural de la discipline et de la tradition grammaticale. Reprenant en se les réappropriant certaines des analyses que sophistes, philosophes ou philologues avaient consacrées au langage, il est le seul manuel de grammaire alexandrine qui nous soit parvenu. Il ne s'agit pas en effet d'un ouvrage savant, mais d'un bref compendium scolaire qui, à partir du X^e siècle, servit d'introduction (εἰσαγωγή) aux Canons de Théodose d'Alexandrie. » Dictionnaire des philosophes antiques, tome II, publié sous la direction de Richard Goulet, CNRS Éditions, Paris, 1^{ère} édition 1994, p.742-4

² Priscien de Césarée fut un grammairien et poète latin du VI^e siècle. Né à Césarée de Maurétanie, aujourd'hui Cherchell en Algérie vers 470, sous la domination vandale, il s'installe à Constantinople où il tient en 525 une école latine renommée. Son principal ouvrage est sa grammaire (*Institutio de Arte Grammatica*) « en 18 livres, qui résume la tradition des grammairiens antiques » [*Dictionnaire des biographies*, op.cit., tome 2, p.1205]. Elle a été la base de l'enseignement des Lettres jusqu'à la Renaissance.

Du côté purement philosophique cependant, l'effort de Socrate de disséquer la phrase pourrait s'interpréter des façons différentes. Il se peut par exemple qu'il veuille diviser le corps d'un discours faux en ses parties qui soient au contraire vraies. On pourrait par exemple prétendre que "la terre tourne autour de la lune", phrase apparemment fautive. Toutefois, chaque mot de la phrase représente une entité qui est en soi tout à fait correcte. Cette lecture de l'effort syntaxique de Socrate est proposée par I.M. Crombie¹ et Nicholas Denyer² et a inspiré beaucoup plus tard une grande figure de la philosophie moderne, Bertrand Arthur William Russell. Russell a développé l'idée de *description définie* en opposition à la philosophie du langage fréquentée (langage à prétention universelle dû à Friedrich Ludwig Gottlob Frege qu'on va étudier en comparaison) dans son livre *Problèmes de philosophie* : « Par une "description" j'entends une expression de la forme "un quelque chose" ou "le tel ou tel". J'appelle une expression de la forme "un quelque chose", une description "ambiguë" ; une expression de la forme "le tel ou tel" (au singulier), une description "définie". Ainsi "un homme" est une description ambiguë, et "l'homme au masque de fer" une description définie.³ » À la différence donc du nom propre, une *description définie* ne nomme pas un objet, mais affirme, selon Russell, qu'il existe un et un seul objet qui satisfait cette description. Dans l'article *Sens et dénotation* (1892), Frege distinguait la *dénotation*, qui est l'objet désigné par l'expression, et le *sens*, qui est la manière dont elle le désigne. Il précise : « Cherchons maintenant quels sont le sens et la dénotation d'une proposition affirmative prise comme un tout. Le contenu d'une telle proposition est une pensée. Cette pensée est-elle le sens ou la dénotation de la proposition ? Admettons que la proposition ait une dénotation. Si on y remplace un mot par un autre mot qui a même dénotation bien qu'ayant un sens différent, ceci ne peut avoir aucune influence sur la dénotation de la proposition. Mais on constate que la pensée subit une modification ; car la pensée contenue dans la proposition : " l'étoile du matin est un corps illuminé par le soleil" est différente de la pensée contenue dans : " l'étoile du soir est un corps illuminé par le soleil". Si quelqu'un ignorait que l'étoile du soir est l'étoile du matin, il pourrait tenir l'une de ces pensées pour vraie et l'autre pour fautive. La pensée ne peut donc pas être la dénotation de la proposition ; bien plutôt faut-il y voir le sens de la proposition. Mais qu'en est-il alors de la dénotation ? Faut-il même poser la question ? Peut-être la proposition, en tant qu'elle constitue un tout, a-t-elle un sens mais aucune dénotation. On peut s'attendre en tout cas à rencontrer des propositions de cette nature, tout comme il existe des parties de proposition pourvues d'un sens mais sans dénotation. Appartiennent à ce genre les propositions qui contiennent des noms propres sans dénotation.⁴ » Russell, au contraire, considérerait qu'une description définie n'avait aucun sens (il employait le terme de *signification*), alors qu'elle n'a une dénotation que dans certains cas. « Parmi les fonctions propositionnelles, la description a un statut particulier qui lui confère un intérêt à

¹ Ian Mac Hattie Crombie, *An examination of Plato's Cratylus*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962-1963

² Nicholas Denyer, *Language, thought and falsehood in Ancient Greek philosophy*, Routledge, London/New York, 1993

³ Bertrand Russell, *Problèmes de philosophie*, introduction et traduction de l'anglais fondées sur l'édition d'Oxford University Press de 1912 de François Rivenc, Bibliothèque philosophique Payot, Paris, 1^{ère} édition 1989, p. 75

⁴ Friedrich Ludwig Gottlob Frege, *Sens et dénotation* dans *Écrits logiques et philosophiques*, traduction et introduction de Claude Imbert, Éditions du Seuil, Paris, 1971, p.108-9

*la fois logique, ontologique et épistémologique. Par exemple, dans la proposition définie : "la plus haute montagne de la Lune", ce qui est signifié paraît clair. S'il y a des accidents de terrain relativement élevés sur la Lune, cette périphrase grammaticalement correcte pourrait dénoter une entité singulière apte à satisfaire à cette fonction. Si c'est un constituant objectif, rien de plus simple et naturel. Si cet objet (généralement porteur d'un nom) faisait défaut, la fonction n'aurait pas de répondant ; tel est le cas de l'expression : "l'actuel roi de France " ; et cela prouve que la qualité de la périphrase ne suffit pas à garantir l'existence de l'entité sans nom désignée par elle et qu'un élément extra-logique et extralinguistique est requis pour qu'un symbole incomplet ait vertu ontologique et épistémologique. Des descriptions indéfinies telles que "l'avocat rencontré à Paris" n'ont pas un sort meilleur. On s'expose, attendu que les descriptions sont très fréquentes, à confondre les descriptions avec des noms propres à peine déguisés, alors qu'elles peuvent n'avoir aucun répondant authentique. La métaphysique traditionnelle abonde en fantômes de ce genre.¹» Les descriptions définies n'ont de signification que dans une proposition complète. De façon générale, c'est la distinction elle-même entre sens et dénotation qui pose problème, selon Russell. On remarque que l'enjeu fondamental de la thèse russellienne est très simple : de quoi parle-t-on ? À quelles réalités fait-on référence ? À quoi peut bien servir en effet une proposition qui ne dénote rien, alors qu'elle a un sens ? La problématique de Russell se fonde apparemment sur l'enjeu platonicien qui vacille entre le monde Idéal et le monde humain, entre la vérité linguistique du mot et la réalité humaine. En particulier, la distinction russellienne entre noms propres et descriptions définies est parallèle à une autre distinction, celle entre la connaissance par *acquaintance* et la connaissance par description. Pour donner un nom à une chose, il est nécessaire d'être en contact direct avec cette chose. Il est donc possible de donner un nom propre aux personnes ou aux choses dont on a eu, ou dont on a actuellement l'expérience. Dans ce cas, l'existence de la chose nommée est indubitable. Il est, d'autre part, possible de connaître les objets dont nous n'avons pas l'expérience directe par la description. Socrate, par exemple, ne nous est connu que comme le maître de Platon. Beaucoup d'autres noms propres sont aussi des descriptions définies, masquées derrière ce nom. Dans ce cas, l'existence de l'objet décrit n'est pas certaine ; nous reposons uniquement sur le témoignage d'autrui. N'est-il pas, à vrai dire, la même polémique que Platon verse aux sophistes et à la connaissance doxastique ? L'héritage platonicien se révèle beaucoup plus profondément enraciné dans la culture globale qu'on croyait.*

3. d. Vers une lecture ontologique du *Cratyle* ? La question demeure toutefois : est-il possible de fabriquer une langue idéale ? Platon admet qu'il s'agit d'un art, il énumère les outils et la procédure, il établit la réalité en tant que toile de fond, la connaissance comme but, mais à la fin il semble rejeter la potentialité même d'une telle entreprise, puisque la réalité ne peut pas être reflétée dans le langage, de façon suffisante au moins. L'éventualité persiste pourtant à travers les siècles. On a déjà suivi les efforts de Descartes et de Leibniz vers l'esquisse d'une langue surtout *philosophique*, à savoir entendue et manipulée uniquement par des génies

¹ *Encyclopaedia Universalis*, tome 20, édition conçue et réalisée sous la présidence de Giuseppe Annoscia, directeur artistique : Bernard Couvelaire, Éditeur à Paris, 1^{ère} édition 2002, p.333

philosophiques. On devrait sans aucun doute ajouter une autre tentative qui repose principalement sur la conception platonique de la représentation parfaite de la chose par les lettres du mot qui la composent. Bien que l'entreprise se soit révélée irréalisable pour la linguistique, elle s'est matérialisée dans des domaines comme la chimie. La formule O_2 représente de façon chimiquement adéquate la molécule de l'oxygène qui est constituée de deux atomes d'oxygène reliés par liaison covalente. Cette graphie reproduit alors la véritable *nature* de l'élément *oxygène*. George Grote a le premier tracé l'analogie : « *We see from hence that the aspirations of Plato went towards a philosophical language fit for those who conversed with forms or essences : something like (to the modern illustrations) a technical nomenclature systematically constructed for the expositions of men of science : such as that of Chemistry, Botany, Mineralogy, &c. Assuredly no language actually spoken among men, has ever been found suitable for this purpose without much artificial help.*¹ » Sur le même syllogisme, Friedrich Ludwig Gottlob Frege a inventé l'*idéographie* (*Begriffsschrift*, 1879), un langage entièrement formalisé qui a pour but de représenter de manière parfaite la logique mathématique : l' « *idéographie est à la fois une langue caractéristique et un calcul logique*² ». Selon Frege, d'une part, la pensée est inséparable du langage ; seul le langage permet à l'attention de se libérer de l'immédiateté sensible, mais il le fait par d'autres éléments sensibles, à savoir les signes. Les langues ordinaires pèchent par équivocité des signes, et aussi par le fait qu'elles ne sont pas calquées sur les lois objectives de la pensée, mais sur celles de la psychologie humaine. Il convient donc de mieux distinguer les deux, grâce à l'invention d'une langue spéciale, calquée sur les exigences logiques. « *Sur ce préalable, Frege traite les liaisons entre propositions comme des constantes dont la valeur dépend de la valeur de vérité des propositions arguments. Par ailleurs, l'analyse de la proposition en fonction (prédicat) et argument dissout l'illusion linguistique de la copule dont les sens multiples sont reversés sur différentes constantes de prédicat. Selon que le concept est vérifié par tous les arguments, ou par un seul, ou n'est vérifié par aucun, il donne naissance à une proposition universelle, particulière ou négative. Le cœur de la proposition est le concept et, dans cette perspective, on passe par progrès naturel à une doctrine de la quantification dont le mécanisme avait échappé aux meilleurs scolastiques. Toute la logique classique, en effet, est fondée sur la considération des individus, supôts logiques de la prédication, et elle ne put jamais s'affranchir des classifications syllogistiques. C'est en ce sens que Frege ouvrait définitivement le chemin à la logique des concepts.*³ » L'écriture constitue une étape importante dans la libération de la pensée rigoureuse ; elle permet de s'appuyer sur des signes constants, et aussi de rapporter librement l'énoncé aux lois de la logique. Dans ces conditions, la première tâche de la logique sera d'édifier un langage logique aussi rigoureux que possible, où toute lacune dans l'exposé des raisons sera aperçue d'un coup d'œil. Un exemple de l'idéographie de Frege est le suivant : « $\vdash\vdash A$ », qui signifie que "A" est une contradiction, une proposition fautive. On remarque que, comme pour la chimie, il s'agit d'un langage plutôt logique et technique qui ne donne

¹ George Grote, op.cit., p. 506

² *Encyclopaedia Universalis*, tome 9, op.cit., p.886

³ *Ibid.*

pas lieu aux abstractions, au langage métaphorique, aux autres tropes et irrégularités qui constituent cependant la beauté du langage humain. Peut-être Platon savait-il les défauts d'un tel langage quand il faisait ses approches étymologiques. Et évidemment il ne s'en occupait pas, une fois que la beauté Idéale dépassait toute beauté humaine.

D'ailleurs, le dessein de l'établissement d'un langage idéal est affirmé par Proclus dans son *Commentaire sur le Cratyle*. Il y ponctue que la valeur de l'étude linguistique et étymologique cratyléenne n'est autre que celle d'un compendium des principes des êtres et de la dialectique. Il admet au vrai que « *The purpose of the Cratylus is to describe the generative activity of souls among the lowest entities and the ability to produce likenesses which souls, since they received it as part of their essential lot, demonstrate through the correctness of names.*¹ » On comprend que le but de *Cratyle* est bien plus sérieux et profond qu'un simple étalage de connaissances sur l'étymologie. L'âme humaine, avatar terrestre de la Forme, est une force créative qui veut reproduire le royaume Idéal sur terre. Le premier pas de l'échelle qui y conduit s'avère être la rectitude des noms. L'ensemble de noms corrects ne constitue dès lors seulement un langage idéal, à savoir parfait à l'échelle humaine, mais un langage Idéal à l'échelle du royaume de Formes. Le dialecticien devrait donc gérer cette activité générative de l'âme humaine et la canaliser vers la production d'images linguistiques adéquates, en créant de véritables statues de dieux, comme on a déjà vu. De ce point de vue, le dialogue revêt l'aspect d'une théorie de la connaissance Idéale, si on admet toutefois que l'étymologie, sa partie centrale, y joue un rôle primordial.

Platon ainsi voudrait nous offrir une initiation dialectique en mettant en évidence avec ce dialogue l'importance du nom correct. Car, seule la contemplation des Formes assurerait l'attribution d'un nom approprié. Apparemment, cela constitue l'œuvre du vrai philosophe, car lui seul peut contempler et communiquer en quelque sorte avec le monde divin. L'attribution des noms aux choses devient ainsi un *imitatio dei*, dans la mesure où le philosophe incarne dans le monde des mortels le rôle du dieu en tant qu'onomatothète. Et le langage composé de noms Formellement corrects s'avère être nécessairement un langage Idéal. Cette conception-ci du dialogue le revêt d'une allure tout à fait **ontologique** ; on s'éloigne c'est-à-dire du but langue / connaissance pour atteindre les profondeurs de l'être et sa relation avec le monde Idéal. Charles H. Kahn s'oriente vers une telle interprétation du dialogue. Il entrevoit clairement une intention ontologique sous les spéculations linguistiques de Socrate: « *The concept of the Form of Name is designed to direct our attention away from names as such to their sign function, and ultimately to Forms as the true nominata. Thus the Cratylus urges us to study not linguistics but ontology. The ontological interests of the dialogue are focused on the confrontation between a Heraclitean doctrine of flux and a neo-Eleatic conception of reality as essentially stable.*² »

Francesco Ademollo s'inscrit dans la même ligne de lecture, en soulignant la valeur purement *théorique* d'une langue idéale, ce qui renforcerait le projet

¹ Proclus, *Commentary on Plato's Cratylus*, 1.1-1.4, op.cit., p. 11

² Charles H. Kahn, "Language and ontology in the *Cratylus*" dans *Phronesis : A journal for Ancient Philosophy*, Supplementary Volume 1 : *Exegesis and argument*, Studies in Greek Philosophy presented to Gregory Vlastos, Van Gorcum, Assen, 1973, p. 168

ontologique du *Cratyle*: « *The fact that Plato makes Socrates sketch the project of a perfect language does not imply that he seriously entertains the idea of a linguistic reform ; indeed, he shows no interest (either here or elsewhere) in any practical matter involved in a realization of such a project. So the point seems to be a different one. As at the earlier stages of the discussion, Plato wants to extract from the naturalist thesis all the good it can yield, before finally refuting it. The project of a perfect, "philosophical" language, considered from a purely theoretical point of view, is one very interesting idea we can extract. Its interest also lies in the fact that it gives Plato the opportunity to carry on the dialogue's "ontological subplot", reflecting on the division of reality into kinds and on the analogy between beings and letters.*¹ »

La division de l'être, on l'a vu, se reflète dans la division du discours et dans la dissection du mot. La connaissance du mot renvoie en conséquence à la connaissance de l'être, à la connaissance c'est-à-dire ontologique. De ce point de vue, on ne peut pas à vrai dire séparer connaissance et ontologie une fois que l'une est la voie philosophique qui conduit à l'autre. La dialectique représente le seul système humain qui puisse nous amener, à travers les dédales de la prise de conscience des nous-mêmes et du monde qui nous entoure, à ce but presque surhumain. La morale qu'on tire du *Cratyle* est, en fin de compte, celle-ci : de nous méfier de toute chose qui ne soit pas un produit direct du monde des Formes, qui soit régi de lois passagères humaines, de lois du flux. L'unique sentier sûr à emprunter vers la connaissance ontologique est le sentier éléatique.

Le retentissement du *Cratyle* sera considérable. À partir de lui, la thèse linguistique à valeur philosophique a connu un essor spectaculaire. Aristote, en tant que disciple de Platon, a évolué la théorie linguistique du maître en distinguant quatre éléments du modèle sémantique : « *Les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix. Et de même que l'écriture n'est pas la même chez tous les hommes, les mots parlés ne sont pas non plus les mêmes, bien que les états de l'âme dont ces impressions sont les signes immédiats soient identiques chez tous, comme sont identiques aussi les choses dont ces états sont les images. [...] Et de même qu'il existe dans l'âme tantôt un concept indépendant du vrai ou du faux, et tantôt un concept à qui appartient nécessairement l'un ou l'autre, ainsi en est-il pour la parole ; car c'est dans la composition et la division que consiste le vrai et le faux. En eux-mêmes les noms et les verbes sont semblables à la notion qui n'a ni composition, ni division : tels sont l'homme, le blanc, quand on n'y ajoute rien, car ils ne sont encore ni vrais, ni faux.*² » Or Aristote distingue les choses elles-mêmes qui sont les mêmes pour tous, les images que dites choses esquissent dans l'âme, qui sont également les mêmes pour tout le monde, la parole qui est conventionnelle et représente par le biais des symboles les images des choses, et l'écriture qui est aussi conventionnelle et différente d'un peuple à l'autre. À l'instar de Platon, il admet que l'étymologie pourrait décoder la sagesse des premiers onomatothètes et l'utilise dans son œuvre. Il ne devrait pas être accidentelle

¹ Francesco Ademollo, *The Cratylus of Plato, A commentary*, Cambridge University Press, Cambridge, 1^{ère} édition 2011, p. 301

² Aristote, *Organon*, I. *Catégories*, II. *De l'interprétation*, 16a.1-15, nouvelle traduction et notes par J. Tricot, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1936, p.77-8

que l'étymologie qu'il fournit du mot σωφροσύνη est la même avec celle de Socrate dans le *Cratyle* : « De là vient aussi le nom par lequel nous désignons la tempérance (σωφροσύνη), pour signifier qu'elle conserve la prudence (σώζουσα την φρόνησιν), et ce qu'elle conserve, c'est le jugement dont nous indiquons la nature¹ ».

Platon et Aristote vont constituer les deux pôles qui représentent la continuation du débat θέσει/φύσει au cours des siècles, débat qui atteindra son point culminant durant le Moyen Âge. Platon représentera la thèse naturaliste et Aristote la thèse conventionnelle. Autour de Platon se regrouperont les **réalistes**, marqués aussi par l'enseignement de Saint Augustin, qui entreverront un rapport intrinsèque entre l'idée et le mot. L'éloge d'Aristote, et de Saint Thomas d'Aquin plus tard, feront les **nominalistes** qui prônaient que les idées sont une réalité seulement dans l'esprit des hommes.

¹ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VI,5,1140b 11-13, nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Tricot, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1959, 3^{ème} édition 1972, p.286

« Ainsi ce n'était pas seulement les noms des lieux de ce pays qui avaient perdu leur mystère du début, mais ces lieux eux-mêmes. Les noms déjà vidés à demi d'un mystère que l'étymologie avait remplacé par le raisonnement, étaient encore descendus d'un degré.¹ »

Ces quelques mots marquent la fin d'une époque pour le narrateur. La fin de la rêverie et de l'enchantement provoqués d'une part par les noms, leur sonorité et leur étymologie et de l'autre par la chose qu'ils représentent. L'âge de l'innocence qui prétendait identifier la dénomination au lieu, à l'objet ou à la personne respectifs s'écroule devant l'omnipotence de la raison. On n'entend pas certes « raison » en tant que « bon sens » mais plutôt Raison avec une connotation entièrement philosophique. Car seules la linguistique et sa branche la sémantique ne peuvent pas justifier ce changement radical concernant le comportement et la façon de penser du narrateur qui auront lieu d'ici à la fin de la *Recherche*. D'aucuns ont identifié cette rêverie linguistique au **cratylisme** qui régit le narrateur tout au long de la partie de la *Recherche* dite d'apprentissage, à savoir dès *Swann* jusqu'à *Sodome et Gomorrhe*. À vrai dire, les quatre premiers volumes abondent en exemples de spéculations linguistiques tellement imaginatives et de couleur si vibrante qu'il ne paraît pas vraisemblable qu'elles envahissent le récit de façon tout simplement fortuite : elles traduisent la relation du narrateur avec le monde qui l'entoure et son niveau émotionnel relativement à la vérité des êtres. Le pactole étymologique de Brichot, qui laisse son empreinte pédantesque dans l'univers apocalyptique de *Sodome et Gomorrhe*, met aussi fin à une sorte de marivaudage linguistique qui conduit le narrateur dès son univers enfantin et innocent à la découverte des vérités les plus bouleversantes. L'effort de rattacher cette préciosité d'expression à une conception philosophique mineure de l'époque platonique ne pourrait pas être aléatoire : il certifie l'infrastructure foncièrement philosophique de l'œuvre, ainsi que le besoin de l'auteur de diriger son compas littéraire vers les principes les plus élémentaires de l'homme. Dès lors, Proust, comme Platon, essaiera d'abord de connaître la vérité des êtres en débutant par leur mode d'expression le plus révélateur : leur langage. L'échec de l'expérience linguistique cratyléenne ouvrira d'autres sentiers bien plus méandriques mais aussi plus compatibles avec l'essence véritable de l'être. Le narrateur se rendra compte que c'est plutôt le côté relativiste qui caractérise l'homme, cette tendance d'inconsistance et de versatilité qui met en lumière ses instincts les plus bestiaux.

On va suivre ce périple de recherche de la sagesse linguistique en essayant de récolter dans un premier temps toutes les traces du cratylisme dans la *Recherche* et ensuite celles de l'hermogénisme, avant de se pencher sur le langage en tant qu'art.

¹ III, SG, p.494

Le cratylisme proustien

Le terme *cratylisme* dépasse largement les contours d'un simple effet stylistique pour atteindre les confins d'une approche philosophique face au monde et autrui. Le mot, ainsi que le nom propre, sont traités comme des entités linguistiques, des véritables idéogrammes¹ qui racontent une histoire déroulée dans un espace et un temps différents de ceux du présent de narration. C'est avant tout la sonorité du mot qui fait rêver le narrateur – l'effet onomatopéique – qui déclenche la rêverie cratyléenne. La sensation auditive est étroitement liée aux lettres et aux syllabes, aux couleurs et aux images que les outils phonétiques esquissent dans l'imagination du narrateur. En deuxième lieu, les mystères étymologiques, fréquemment incorporés dans le récit, répondent à des différentes finalités narratives : l'étymologie représente un dispositif littéraire précieux, un subterfuge véritable qui couvre un éventail de besoins textuels : tantôt scientifiques et didactiques, tantôt esthétiques et mythologiques. Dans un tout dernier temps, ces deux hypostases-ci du mot sont examinées sous une perspective distincte : celle d'un instrument de connaissance de soi, une fois que le nom, propre ou commun, peut aider l'homme à décoder les mystères les plus ésotériques de son existence.

« Et c'est pourquoi, avant tout, je vous dis instamment (je sais que j'ai raison en ceci) : vous devez prendre l'habitude de regarder aux mots avec intensité et en vous assurant de leur signification syllabe par syllabe, plus, lettre par lettre. »²

1. a. Valeurs de la phonétique chez Proust Si on essayait de définir l'attitude linguistique de l'auteur dans les premiers volumes de la *Recherche* en utilisant des termes philosophiques, on insisterait sur son naturalisme phonétique, on mettrait à savoir en relief son effort de peindre une image phonétique proche ou identique à la chose/personne que le mot représente dans son imagination. Cet effort commence avec les lettres des mots : les personnages tentent d'accentuer

¹ « Cette interprétation du langage verbal pris comme non verbal a quelque rapport [...] avec le déchiffrement d'une écriture idéographique ou, plus exactement, au milieu d'un texte en écriture phonétique et pour un lecteur habitué au type de lecture qu'il appelle, d'un caractère soudain aberrant, incapable de fonctionner de la même manière que ceux qui l'entourent, et qui ne révélerait son sens qu'à la condition d'être lu non plus comme phonogramme mais comme idéogramme ou pictogramme, non plus comme signe d'un son mais come signe d'une idée ou image d'une chose. » Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1969, réédition 1979, p.271

² John Ruskin, *Sésame et les Lys*, traduction, préface et notes de Marcel Proust, Rivages poche/Petite Bibliothèque, Paris, 2011, p.77

l'importance (ou non) des autres en prononçant à leur gré leurs noms. Ainsi, Bloch multiplie les *l* de Legrandin : « *"Si, si, il est enchanté de connaître M. LLLLegrandin", dit-il. Cette manière de détacher un mot était chez Bloch le signe à la fois de l'ironie et de la littérature.*¹ » Bloch est un personnage tellement féru de littérature qu'il a calqué des maniérismes linguistiques élaborés, à cause de son acharnement de superposer réalité et fiction. La préciosité de son affectation linguistique ne se borne pas seulement à l'imitation des auteurs qu'il a lus et le pastiche de leur style ; Bloch veut laisser son empreinte également sur les noms propres, mots qu'il ne peut toucher qu'en déformant à sa guise leur prononciation. C'est la seule manière qu'il possède pour communiquer à son interlocuteur son opinion sur la personne, pour partager c'est-à-dire une image subjective, fréquemment associée à un tableau réel ou imaginatif : « *Saint-Loup qui n'avait jamais entendu le nom de Legrandin s'étonna : " Mais qui est-ce ? – Oh ! c'est quelqu'un de très bien", répondit Bloch en riant et en mettant frileusement ses mains dans les poches de son veston, persuadé qu'il était en ce moment en train de contempler le pittoresque aspect d'un extraordinaire gentilhomme provincial auprès de quoi ceux de Barbey d'Aurevilly n'étaient rien. Il se consolait de ne pas savoir peindre M. Legrandin en lui donnant plusieurs L et en savourant ce nom comme un vin de derrière les fagots.*² » Bloch échoue et demeure tout au long de la *Recherche* un personnage tristement isolé et amèrement évité par les autres, pas seulement à cause de sa descendance juive, mais principalement en raison de son incapacité de pouvoir concilier une nature tellement imprégnée de littérature avec la réalité : le secret du nombre d'or lui manque, à savoir le talent de pouvoir transsubstantier ses connaissances acquises en littérature en logos foncièrement inspirateur et pionnier. C'est pour cette raison que « *ces jouissances subjectives restaient inconnues aux autres*³ » : ses contemplations littéraires ne servent qu'à attiser son amour-propre au lieu de produire de l'art. En dernier lieu, mais non le moindre, il ne domine pas l'art de la métaphore, à savoir il se montre particulièrement incapable de transporter les nuances d'un monde à l'autre, c'est-à-dire d'insinuer en termes conventionnels l'existence d'un cosmos littéraire dont il sent les parfums mais ne peut pas transposer la grandeur.

La multiplication des lettres sert fréquemment à souligner la rancune des mondains, notamment envers la plus haute aristocratie : « *" C'est la princesse de Guermantes", dit ma voisine au monsieur qui était avec elle, en ayant soin de mettre devant le mot princesse plusieurs p indiquant que cette appellation était risible. "Elle n'a pas économisé ses perles. Il me semble que si j'en avais autant, je n'en ferais pas un pareil étalage ; je ne trouve pas que cela ait l'air comme il faut."*⁴ » De nouveau, l'accent est mis sur la prononciation de la première lettre, cette fois-ci du titre de noblesse de la personne, en gonflant ainsi d'une façon dérisoire l'importance de la princesse. La ruse phonétique tend à mettre en lumière le caractère essentiel de la personne d'après la personne qui parle, c'est-à-dire de diminuer son importance aux oreilles des autres.

¹ II, *JFF*, p.104

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ II, *CG*, p.341

L'astuce est simple : on augmente l'envergure phonétique de la personne pour réduire automatiquement sa personnalité.

L'impact de l'audition d'un nom pour la première fois demeure gravé indélébilement dans la mémoire ; il représente une manière d'enregistrer la personne dans les archives mnémoniques plus efficace que la mémorisation de son visage ou d'un trait particulier. Ainsi : *« J'ai souvent cherché depuis à me rappeler comment avait résonné pour moi sur la plage ce nom de Simonet, encore incertain alors dans sa forme que j'avais mal distinguée, et aussi quant à sa signification, à la désignation par lui de telle personne ou peut-être de telle autre ; en somme empreint de ce vague et de cette nouveauté si émouvants pour nous dans la suite, quand ce nom dont les lettres sont à chaque second plus profondément gravées en nous par notre attention incessante, est devenu (ce qui ne devait pas arriver pour moi, à l'égard de la petite Simonet, que quelques années plus tard) le premier vocable que nous retrouvions (soit au moment du réveil, soit après un évanouissement), même avant la notion de l'heure qu'il est, du lieu où nous sommes, presque avant le mot "je", comme si l'être qu'il nomme était plus nous que nous-mêmes, et si après quelques moments d'inconscience, la trêve qui expire avant toute autre était celle pendant laquelle on ne pensait pas à lui. Je ne sais pourquoi je me dis dès le premier jour que le nom de Simonet devait être celui d'une des jeunes filles ; je ne cessai plus de me demander comment je pourrais connaître la famille Simonet ; et cela par des gens qu'elle jugeât supérieurs à elle-même, ce qui ne devait pas être difficile si ce n'étaient que de petites grues du peuple, pour qu'elle ne pût avoir une idée dédaigneuse de moi. Car on ne peut avoir de connaissance parfaite, on ne peut pratiquer l'absorption complète de qui vous dédaigne, tant qu'on n'a pas vaincu ce dédain.¹ »* Le passage est capital pour comprendre l'importance du mécanisme d'enregistrement des noms nouveaux selon Proust : le moment de la première audition ainsi que l'impression qui en découle sont extrêmement importants parce qu'ils définissent son accueil et son traitement par le subconscient. L'air imprécis du commencement esquissé par la sonorité donne peu à peu sa place à une représentation progressivement plus claire, fondée principalement sur le martèlement des lettres dans la mémoire, martèlement que le désir qui accompagne le nom incite et prolifère en nous. Ces lettres et ces vocables deviendront une sorte de seconde nature, leur retentissement constant se mêlerait tellement aux travaux de la conscience et de la cognition que l'âme, l'être entier, se battra à leur rythme, à leur musique. L'intuition qui avait conduit le narrateur à rattacher le nom à une jeune fille, ainsi que le pressentiment du rôle qu'elle allait jouer dans sa vie, dévoilés par les prolepses incidentes, ne mettent que le dernier coup de pinceau à un dispositif inconscient qui décode la vérité de l'être, déguste sa propre essence avant que sa figure même n'obtienne une consistance quelconque dans la mémoire. Cette résonance presque érotique qui englobe et envahit le moi pour l'assujettir entièrement est tellement impérieuse qu'elle anéantit tout préjugé social, tout effort mondain d'aliéner l'être. Ces moments instinctifs qui s'inscrivent hors du temps n'appartiennent qu'à un processus d'identification involontaire précieux, celui qui agit indépendamment de l'intelligence et s'oppose à elle. Or l'intelligence ne s'appuie qu'à un réseau de complexes et des syndromes sociaux à cause desquels un

¹ II, *JFF*, p.158-9

dédale parsemé d'inhibitions sépare les êtres : c'est ce dédale-ci qui oblige l'individu à doubler les consonnes et de prétendre en cacher derrière ce travail phonétique des grandeurs ou des misères dramatiques : « *Même ce nom de Simonet que j'avais déjà entendu sur la plage, si on m'avait demandé de l'écrire je l'aurais orthographié avec deux n, ne me doutant pas de l'importance que cette famille attachait à n'en posséder qu'un seul. Au fur et à mesure que l'on descend dans l'échelle sociale, le snobisme s'accroche à des riens qui ne sont peut-être pas plus nuls que les distinctions de l'aristocratie, mais qui plus obscurs, plus particuliers à chacun, surprennent davantage. Peut-être y avait-il eu des Simonnet qui avaient fait de mauvaises affaires, ou pis encore. Toujours est-il que les Simonnet s'étaient, paraît-il, toujours irrités comme d'une calomnie quand on doublait leur n. Ils avaient, d'être les seuls Simonnet avec un n au lieu de deux, autant de fierté peut-être que les Montmorency d'être les premiers barons de France.*¹ » Le portrait initial, celui qui sert de base à tous les portraits consécutifs superposés, est-il le plus fidèle ? Au moins il est le plus épuré de toute idée préconçue et le seul qui saisit la profondeur de l'être. Au fur et à mesure que l'apprentissage social progresse, la sonorité cesse de faire vibrer l'âme et d'illuminer la perception ; elle se consume en trivialités phoniques, nourries par les vices mondains. L'occurrence est bien mieux observable chez les autres :

« Du reste les notions sociales d'Albertine étaient d'une sottise extrême. Elle croyait les Simonnet avec deux n inférieurs non seulement aux Simonnet avec un seul n, mais à toutes les autres personnes possibles. Que quelqu'un ait le même nom que vous, sans être de votre famille, est une grande raison de le dédaigner. Certes il y a des exceptions. Il peut arriver que deux Simonnet (présentés l'un à l'autre dans une de ces réunions où l'on éprouve le besoin de parler de n'importe quoi et où on se sent d'ailleurs plein de dispositions optimistes, par exemple dans le cortège d'un enterrement qui se rend au cimetière), voyant qu'ils s'appellent de même, cherchent avec une bienveillance réciproque, et sans résultat, s'ils n'ont aucun lien de parenté. Mais ce n'est qu'une exception. Beaucoup d'hommes sont peu honorables, mais nous l'ignorons ou n'en avons cure. Mais si l'homonymie fait qu'on nous remet des lettres à eux destinées, ou vice versa, nous commençons par une méfiance, souvent justifiée, quant à ce qu'ils valent. Nous craignons des confusions, nous les prévenons par une moue de dégoût si l'on nous parle d'eux. En lisant notre nom porté par eux, dans le journal, ils nous semblent l'avoir usurpé. Les péchés des autres membres du corps social nous sont indifférents. Nous en chargeons plus lourdement nos homonymes. La haine que nous portons aux autres Simonnet est d'autant plus forte qu'elle n'est pas individuelle, mais se transmet héréditairement. Au bout de deux générations on se souvient seulement de la moue insultante que les grands-parents avaient à l'égard des autres Simonnet ; on ignore la cause ; on ne serait pas étonné d'apprendre que cela a commencé par un assassinat. Jusqu'au jour fréquent où, entre une Simonnet et un Simonnet qui ne sont pas parents du tout, cela finit par un mariage.² »

Proust invente une histoire entière, une sorte de légende mondaine avec une intrigue de grand suspense qui pourrait tenir les lecteurs/spectateurs en haleine jusqu'au bout.

¹ II, JFF, p.201

² II, CG, p.663-4

Un simple doublage de lettres pourrait constituer la cause d'une vedette sociale : un *n* ou deux pourraient changer la personnalité et le calibre de l'être. On observe une antinomie foncière entre l'approche préliminaire de Marcel (avant l'identification nom/personne) et la règle sociale. Le facteur mondain s'avère être le catalyseur qui détruit le réseau social, inhibe les pouvoirs affectifs de l'être et empêche tout contact qui ne soit pas strictement superficiel. Bref, il abolit la disposition cratyléenne innée du mot et du nom pour les réduire en simples vocables d'interaction sociale ; en d'autres termes, la société anéantit les capacités inhérentes de l'individu qui le conduisent vers la vérité de l'être pour imposer une sorte de convention langagière qui se montre incompatible avec tout effort de rapprochement moins épidermique.

D'ailleurs, l'homo socialis, succombant à son besoin élémentaire de fabriquer une identité sociale, se voit obligé de recourir même aux stratagèmes phonétiques. Cela pourrait traduire une prononciation particulière, ou un rire, comme dans le cas de Charlus : « *Et il eut un petit rire qui lui était spécial – un rire qui lui venait probablement de quelque grand-mère bavaroise ou lorraine, qui le tenait elle-même, tout identique, d'une aïeule, de sorte qu'il sonnait ainsi, inchangé, depuis pas mal de siècles, dans de vieilles petites cours de l'Europe, et qu'on goûtait sa qualité précieuse comme celle de certains instruments anciens devenus rarissimes. Il y a des moments où pour peindre complètement quelqu'un il faudrait que l'imitation phonétique se joignît à la description, et celle du personnage que faisait M. de Charlus risque d'être incomplète par le manque de ce petit rire si fin, si léger, comme certaines suites de Bach ne sont jamais rendues exactement parce que les orchestres manquent de ces "petites trompettes" au son si particulier, pour lesquelles l'auteur a écrit telle ou telle partie.*¹ » Le passage est extrêmement intéressant pour deux raisons : d'une part, il met en avant la signification primordiale de l'atavisme qui assure la sauvegarde des traits familiaux d'une génération à l'autre, et de l'autre il élève au rang des caractéristiques les plus révélateurs d'un individu la particularité de son expression phonétique. Au fait, même cet épisode s'inscrit dans le tableau plus large du snobisme mondain ; pourtant, il ne cesse de nous rappeler l'impérialité de la communication verbale dans toutes ses versions, même pour l'élaboration d'un portrait atavique de phonétique *héraldique*.

Avant l'intrusion du narrateur dans les labyrinthes de l'affectation mondaine, il lui était bien facile de savourer les délices du cratylisme. Cet engouement pour l'onomatopée est associé le plus souvent à la musicalité des phonèmes et à leur pouvoir enchanteur. On lit dans *Swann* un passage dont Barthes soulignerait l'importance ainsi : « *moins célèbre mais peut-être aussi pertinent que le sonnet des "Voyelles"*² » ; le voici : « *Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil or de sa dernière syllabe ; Vitré dont l'accent aigu losangeait de bois noir le vitrage ancien ; le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle ; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et jaunissante couronne par une tour de beurre ; Lannion avec le bruit, dans son silence villageois, du coche suivi de la mouche ; Questambert, Pontorson, risibles et naïfs, plumes*

¹ III, SG, p.332-3

² Roland Barthes, *Proust et les noms*, dans *Œuvres Complètes*, tome II, édition établie et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1994, p.1373

blanches et becs jaunes éparpillés sur la route de ces lieux fluviatiles et poétiques ; Benodet, nom à peine amarré que semble vouloir entraîner la rivière au milieu de ses algues, Pont-Aven, envolée blanche et rose de l'aile d'une coiffe légère qui se reflète en tremblant dans une eau verdie de canal ; Quimperlé, lui, mieux attaché et depuis le Moyen Âge, entre les ruisseaux dont il gazouille et s'emperle en une grisaille pareille à celle que dessinent, à travers les toiles d'araignées d'une verrière, les rayons de soleil changés en pointes émoussées d'argent bruni¹». On trouve ici une rêverie cratyléenne qui englobe un grand éventail de références. On abandonne l'intérêt porté aux lettres, qui a nécessairement un impact bien plus restreint et traduit plutôt le sarcasme, pour aborder le domaine de la syllabe et de la diphtongue, unités phonétiques fondamentales et d'emblée détentrices de musicalité et de rythme : leur rôle est radicalement distincte. La comparaison avec les *Voyelles* de Rimbaud s'explique par l'association des syllabes avec des couleurs ; mais Proust va beaucoup plus loin : il peint des tableaux vivants inspirés par le rapport synesthésique entre mots et sens, il évoque des cadres incantatoires, incités même par la graphie et l'accent du nom de lieu. Quelques associations s'avèrent être extrêmement élaborées, comme celle de Coutances, dont la tour de beurre combine à la fois couleur, fluidité, saveur et odeur, tandis que la sensation auditive ne manque pas non plus (bruit, coche, mouche, gazouille). On devrait également souligner le paramètre de la dimension temporelle, qui s'ajoute implicitement (utilisation de l'imparfait/vieil or) ou explicitement (ancien, Moyen Âge). Est manifeste donc que la description et l'analogie nom/image dépasse considérablement les limites d'une peinture ordinaire, en essayant d'atteindre le propre cœur de la beauté de chaque ville, sa véritable essence.

L'allusion cratyléenne de la syllabe devient un quasi leitmotiv tout au long des trois premiers volumes. Une des syllabes les plus adorées s'avèrent être le *–antes* de Guermantes. Grâce à Jean Milly, on a une analyse minutieuse de toute occurrence du nom dans la *Recherche*. On retiendrait en premier lieu la volonté du narrateur de visualiser le nom en le rattachant à des portraits célèbres, procédure chère et très courante dans la totalité du texte, ainsi que son insistance de l'associer constamment à des couleurs et des odeurs. De cette manière, dans *Swann* : « *Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes, dans le "Couronnement d'Esther" de notre église, tantôt de nuances changeantes comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail où il passait du vert chou au bleu prune, selon que j'étais encore à prendre de l'eau bénite ou que j'arrivais à nos chaises, tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant, ancêtre de la famille de Guermantes, que la lanterne magique promenait sur les rideaux de ma chambre ou faisait monter au plafond – enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : "antes". Mais si malgré cela ils étaient pour moi, en tant que duc et duchesse, des êtres réels, bien qu'étranges, en revanche leur personne ducale se distendait démesurément, s'immatérialisait, pour pouvoir contenir en elle ce Guermantes dont ils étaient duc et duchesse, tout ce "côté de*

¹ I, SW, p.381-2

Guermantes " ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres, et tant de beaux après-midi.¹ » À part la ressemblance syllabique phonique *Guermantes*/ existants/ changeantes / Brabant/lanterne/ baignant, les différents tableaux synesthésiques abondent en évocations de couleurs (explicites : vert chou/bleu prune/lumière orangée, implicites : nuances changeantes/vitrail/ lanterne magique/coucher de soleil/ensoleillé/beaux après-midi), de fluidité (changeantes/ passait/ eau/ impalpables/ monter/ baignant/ s'immatérialisait/cours), et de temps historique (châtelains/Gilbert le Mauvais/ Geneviève de Brabant/ ancêtre/ mérovingiens). L'épicentre de cette cascade d'évocations s'avère être le verbe *s'immatérialisait* : il ne traduit pas seulement la volonté de l'auteur de superposer de tableaux distincts mais en plus de les amalgamer dans une image unique, une sorte de palimpseste qui retiendrait des traces de tapisserie, de vitrail, de Geneviève de Brabant, de lanterne magique, de temps mérovingiens, de lumière orangée, de cours de Vivonne et de nymphéas. Or l'essence du nom des *Guermantes* (avant leur matérialisation en êtres mondains) comprenait toute cette frénésie synesthésique qui excitait le cratylisme de l'auteur. Ce « *nom aux syllabes dorées*² » se fonde surtout à cette consistance transparente, impalpable et éthérée de parfums nostalgiques protéiformes : « *Et le nom de Guermantes d'alors est aussi comme un de ces petits ballons dans lesquels on a enfermé de l'oxygène ou un autre gaz : quand j'arrive à le crever, à en faire sortir ce qu'il contient, je respire l'air de Combray de cette année-là, de ce jour-là, mêlé d'une odeur d'aubépines agitée par le vent du coin de la place, précurseur de la pluie, qui tour à tour faisait envoler le soleil, le laissait s'étendre sur le tapis de laine rouge de la sacristie et le revêtir d'une carnation brillante, presque rose, de géranium, et de cette douceur, pour ainsi dire wagnérienne, dans l'allégresse, qui conserve tant de noblesse à la festivité. Mais même en dehors des rares minutes comme celles-là, où brusquement nous sentons l'entité originale tressaillir et reprendre sa forme et sa ciselure au sein des syllabes mortes aujourd'hui, si dans le tourbillon vertigineux de la vie courante, où ils n'ont plus qu'un usage entièrement pratique, les noms ont perdu toute couleur comme une toupie prismatique qui tourne trop vite et qui semble grise, en revanche quand, dans la rêverie, nous réfléchissons, nous cherchons, pour revenir sur le passé, à ralentir, à suspendre le mouvement perpétuel où nous sommes entraînés, peu à peu nous revoyons apparaître, juxtaposées, mais entièrement distinctes les unes des autres, les teintes qu'au cours de notre existence nous présenta successivement un même nom.*³ » On a ici une sorte de requiem chanté à la grandeur révolue d'un nom, ou, plus exactement, composé au nom de sensations passées qu'on a du mal à retrouver. Les différents arômes représentent, à cause de leur caractère principalement volatile et éphémère, le cœur même de cette sensation fugace et ondoyante. Les trois mots-pôles homophoniques du texte *Guermantes*/brillante/entité sont environnés néanmoins de mots qui favorisent le caractère perdurable du souvenir : ralentir/entraînés. Le cadre est bien plus onirique que le précédent, mais plus transitoire aussi parce qu'il ne s'agit plus d'images mais des parfums, des tressaillements, du mouvement endiablé d'une toupie prismatique

¹ *Ibid.*, p.169-170

² IV, *TR*, p.585. Le nom *Guermantes* peut aussi avoir une « *enveloppe orangée et brillante* » (II, *CG*, p.330), tandis que la syllabe –antes une « *couleur amarante* » (II, *CG*, p.506).

³ II, *CG*, p.312

qui fait disparaître les couleurs et rend la vie grise et monotone. Seule la rêverie peut nous reconduire vers cet univers édénique qui foisonne en couleurs et odeurs persistantes dont le nom magique est rempli.

Le caractère mélancolique du souvenir s'inscrit sans doute dans l'attitude générale du narrateur qui sort peu à peu de son monde illusoire et observe ses environs d'un œil nouveau. Cela pourrait aussi traduire la sortie de l'univers cratyléen du *Côté de chez Swann* et les premiers pas à tâtons dans le monde du *Côté de Guermantes* : « *Et, en même temps que Mme de Guermantes, changeait sa demeure, issue elle aussi de ce nom que fécondait d'année en année telle ou telle parole entendue qui modifiait mes rêveries ; cette demeure les reflétait dans ses pierres mêmes devenues réfléchissantes comme la surface d'un nuage ou d'un lac. Un donjon sans épaisseur qui n'était qu'une bande de lumière orangée et du haut duquel le seigneur et sa dame décidaient de la vie et de la mort de leurs vassaux avait fait place – tout au bout de ce "côté de Guermantes" où, par tant de beaux après-midi, je suivais avec mes parents le cours de la Vivonne – à cette terre torrentueuse où la duchesse m'apprenait à pêcher la truite et à connaître le nom des fleurs aux grappes violettes et rougeâtres qui décoraient les murs bas des enclos environnants ; puis ç'avait été la terre héréditaire, le poétique domaine, où cette race altière de Guermantes, comme une tour jaunissante et fleuronée qui traverse les âges, s'élevait déjà sur la France, alors que le ciel était encore vide là où devaient plus tard surgir Notre-Dame de Paris et Notre-Dame de Chartres¹* ». La répétition du nom de Guermantes souligne ce sentiment de présence environnante qui envahit le narrateur, bien qu'elle demeure aussi transparente et insaisissable qu'avant (sans épaisseur/ bande de lumière orangée) ; pourtant « *il nous fait franchir un degré de plus dans la spiritualisation des tableaux²* ». Les mots de la même syllabe d'allure dorée s'inscrivent dans une volonté semblable d'enveloppement émotionnel : réfléchissantes, torrentueuse, jaunissante ; alors que les couleurs abondent (orangée, violettes, rougeâtres, jaunissante), et le temps laisse sa patine embellissante. On constate qu'il s'agit à peu près de la même recette cratyléenne qui est responsable du surgissement synesthésique du narrateur. Dans quelques passages, comme ceux qu'on a déjà mentionnés, l'effet est sidérant ; d'autres mettent en avant seulement quelques traits particuliers. Pourtant, l'intention de l'auteur demeure partout identique : il veut « *deviner leur nom, pénétrer leur âme [des Guermantes]³* » parce que « *ceux qui portaient ce nom me semblaient d'une essence différente du reste de l'humanité, sombres et ventueux comme la rue de l'Oiseau, antiques comme le vitrail où Fulbert le Mauvais portait la mitre et la crosse, race mystérieuse née de l'atmosphère aigre d'une rue gothique⁴* ».

Le désabusement total surviendra quand le narrateur se rend compte que le nom qui a créé tant d'expectations n'a rien à voir avec la personne : « *Mais pour que je n'eusse pas été déçu par les paroles que j'entendrais prononcer à une personne qui s'appelait Mme de Guermantes, même si je ne l'eusse pas aimée, il n'eût pas suffi que les*

¹ II, CG, p.313

² Jean Milly, "Sur quelques noms proustiens", *Littérature*, 1974, n°14, p. 68

³ *Ibid.*, p.74. Ce fragment, signalé par H. Bonnet dans *Études proustiennes I*, p. 114, note 1 ("Le Temps retrouvé dans les Cahiers"), se trouve dans le Cahier LVIII, feuillets 1 v° et 2 v°, et daterait, selon ce même auteur (*Ibid.*, p. 122), de 1910.

⁴ *Ibid.*

paroles fussent fines, belles et profondes, il eût fallu qu'elles reflétassent cette couleur amarante de la dernière syllabe de son nom, cette couleur que je m'étais dès le premier jour étonné de ne pas trouver dans sa personne et que j'avais fait se réfugier dans sa pensée. Sans doute j'avais déjà entendu Mme de Villeparisis, Saint-Loup, des gens dont l'intelligence n'avait rien d'extraordinaire, prononcer sans précaution ce nom de Guermantes, simplement comme étant celui d'une personne qui allait venir en visite ou avec qui on devait dîner, en n'ayant pas l'air de sentir, dans ce nom des arpents de bois jaunissants et tout un mystérieux coin de province. Mais ce devait être une affectation de leur part comme quand les poètes classiques ne nous avertissent pas des intentions profondes qu'ils ont cependant eues, affectation que moi aussi je m'efforçais d'imiter en disant sur le ton le plus naturel : la duchesse de Guermantes, comme un nom qui eût ressemblé à d'autres.¹» D'abord, le narrateur reconnaît que la propre Mme de Guermantes n'émet point ces vibrations oniriques qui peuplent son imagination : ses paroles à elle ne sont pas le miroir de son nom euphonique. Ensuite, il trouve surprenant qu'aucun d'autre n'en est enchanté, ce qu'il attribue à l'affectation mondaine : lui aussi quand il essaie de les imiter, il fait prononcer ce nom d'une manière prosaïque. Mais, l'ostentation mondaine est-elle la seule cause qui offusque l'imagination ? « Du reste tout le monde assurait que c'était une femme très intelligente, d'une conversation spirituelle, vivant dans une petite coterie des plus intéressantes : paroles qui se faisaient complices de mon rêve. Car quand ils disaient coterie intelligente, conversation spirituelle, ce n'est nullement l'intelligence telle que je la connaissais que j'imaginai, fût-ce celle des plus grands esprits, ce n'était nullement de gens comme Bergotte que je composais cette coterie. Non, par intelligence, j'entendais une faculté ineffable, dorée, imprégnée d'une fraîcheur sylvestre. Même en tenant les propos les plus intelligents (dans le sens où je prenais le mot "intelligent" quand il s'agissait d'un philosophe ou d'un critique), Mme de Guermantes aurait peut-être déçu plus encore mon attente d'une faculté si particulière, que si, dans une conversation insignifiante, elle s'était contentée de parler de recettes de cuisine ou de mobilier de château, de citer des noms de voisins ou de parents à elle, qui m'eussent évoqué sa vie.²» Non, c'est avant tout l'intelligence, cette intelligence émotionnelle particulière, qui peut détecter dans les syllabes et les sons les mystères les plus profonds de l'être. Cette faculté innée du narrateur est entièrement incompatible avec ce qu'un mondain reconnaît comme intelligent, c'est-à-dire, la capacité de parler de littérature et d'avoir une opinion qui est, la plupart des fois, superficielle et fondée sur des idées préconçues. Progressivement, le narrateur est en train d'expérimenter l'hiatus entre son idéalisation et la réalité et le met adéquatement en relief :

« Jamais je ne m'étais avisé qu'elle pouvait avoir une figure rouge, une cravate mauve comme Mme Sazerat, et l'ovale de ses joues me fit tellement souvenir de personnes que j'avais vues à la maison que le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt après, que cette dame, en son principe générateur, en toutes ses molécules, n'était peut-être pas substantiellement la duchesse de Guermantes, mais que son corps, **ignorant du nom qu'on lui appliquait**, appartenait à un certain type féminin, qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants. "C'est

¹ II, CG, p.506-7

² Ibid., p.507

cela, ce n'est que cela, Mme de Guermantes !" disait la mine attentive et étonnée avec laquelle je contemplais cette image qui naturellement n'avait aucun rapport avec celles qui sous le même nom de Mme de Guermantes étaient apparues tant de fois dans mes songes, puisque, elle, elle n'avait pas été comme les autres arbitrairement formée par moi, mais qu'elle m'avait sauté aux yeux pour la première fois, il y a un moment seulement, dans l'église ; qui n'était pas de la même nature, n'était pas colorable à volonté comme celles qui se laissaient imbiber de la teinte orangée d'une syllabe, mais était si réelle que tout, jusqu'à ce petit bouton qui s'enflammait au coin du nez, certifiait son assujettissement aux lois de la vie, comme, dans une apothéose de théâtre, un plissement de la robe de la fée, un tremblement de son petit doigt, dénoncent la présence matérielle d'une actrice vivante, là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse.¹ »

Ce qu'on appelle *cratylisme* n'est que l'effort du narrateur d'embellir un monde trop banal ou même trop laid moralement, de dépister les traces d'une approche interpersonnelle qui reposerait entièrement sur la vérité de l'être. Il comprend que cette approche-ci ne peut pas être accomplie à travers les noms : ils sont tant fallacieux comme les personnes qui les portent. Le cratylisme n'est chez lui qu'un signe d'adolescence : il va s'éclipser au fur et à mesure qu'il obtient une identité sociale.

Mais ce n'est pas seulement cette syllabe vibrante et retentissante de Guermantes qui semble imprégnée de rêve. Jean Milly en met en lumière d'autres qui concernent les personnages les plus emblématiques de la *Recherche*, notamment la syllabe *-ber* dans les noms de la Berma, Gilberte, Albertine, Robert de Saint-Loup et Bergotte : « Cette syllabe assure peut-être une coloration " mérovingienne " et féodale au nom, mais l'intègre aussi dans une série de personnages qui sont tous objets d'affection de la part du héros.² » En plus, il y a ce nom d'importance liminaire pour le narrateur, Swann, dont la fricative impétuosité l'enthousiasme : « Je m'arrangeais à tout propos à faire prononcer à mes parents le nom de Swann ; certes je me le répétais mentalement sans cesse ; mais j'avais besoin aussi d'entendre sa sonorité délicieuse et de me faire jouer cette musique dont la lecture muette ne me suffisait pas. Ce nom de Swann d'ailleurs que je connaissais depuis si longtemps, était maintenant pour moi, ainsi qu'il arrive à certains aphasiques à l'égard des mots les plus usuels, un nom nouveau. Il était toujours présent à ma pensée et pourtant elle ne pouvait pas s'habituer à lui. Je le décomposais, je l'épelais, son orthographe était pour moi une surprise. Et en même temps que d'être familier, il avait cessé de me paraître innocent. Les joies que je prenais à l'entendre, je les croyais si coupables, qu'il me semblait qu'on devinait ma pensée et qu'on changeait la conversation si je cherchais à l'y amener.³ » La verve poétique qu'il lui inspire le pousse à faire des imitations phoniques multiples : sans cesse/ sa sonorité délicieuse/ cette musique/ suffisait/ ce nom de Swann/ connaissais depuis si/ certains aphasiques/ plus usuels/ présent à ma pensée/ je le décomposais/ surprise/ changeait la conversation si je

¹ I, SW, p.172-3. C'est moi qui souligne.

² Jean Milly, "Sur quelques noms proustiens", op.cit., p.75

³ I, SW, p.405

cherchais. La répétition mentale du nom se fait beaucoup plus intense grâce à l'allitération des fricatives mais avant tout grâce à l'accumulation des *je* (9) qui jalonnent le récit. Comme dans le cas de Guermantes, le nom a peu à voir avec la personne respectueuse ; c'est son impact qui fait toute la différence, sa capacité de faire rêver le narrateur. Car « *Dans les personnes que nous aimons, il y a, immanent à elles, un certain rêve que nous ne savons pas toujours discerner mais que nous poursuivons. C'était ma croyance en Bergotte, en Swann qui m'avait fait aimer Gilberte, ma croyance en Gilbert le Mauvais qui m'avait fait aimer Mme de Guermantes.*¹ » Le narrateur cherche obstinément cette trace de rêve dans les personnages qui l'entourent ; il est convaincu, tout au long de cette période d'innocence illusoire, que le nom est à coup sûr le miroir de la personne qui le porte.

Cette croyance se répand également aux villes, détentrices de magie incantatoire et inspiratrices du désir de les visiter : « *Mais bientôt comme ces phénomènes naturels dont notre confort ou notre santé ne peuvent tirer qu'un bénéfice accidentel et assez mince jusqu'au jour où la science s'empare d'eux, et les produisant à volonté, remet en nos mains la possibilité de leur apparition, soustraite à la tutelle et dispensée de l'agrément du hasard, de même la production de ces rêves d'Atlantique et d'Italie cessa d'être soumise uniquement aux changements des saisons et du temps. Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient. Même au printemps, trouver dans un livre le nom de Balbec suffisait à réveiller en moi le désir des tempêtes et du gothique normand ; même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs.*² » Le passage décrit le phénomène du déclenchement des rêvasseries cratyléennes qui n'est plus fortuit mais entièrement volontaire : le sésame qui ouvre ses portes est la prononciation du nom de ville ; ce rituel dépasse tout inconvénient puisqu'il peut nous transporter dans le temps et l'espace, loin de l'ennui du présent. En plus, il peut être parfois radicalement contradictoire avec la vérité de ces villes-ci : le narrateur cherche l'enchantement phonique qui le conduit à l'évasion imaginative et non le rapprochement pragmatique avec ces lieux exotiques. Ainsi « *si ces noms absorbèrent à tout jamais l'image que j'avais de ces villes, ce ne fut qu'en la transformant, qu'en soumettant sa réapparition en moi à leurs lois propres ; ils eurent ainsi pour conséquence de la rendre plus belle, mais aussi plus différente de ce que les villes de Normandie ou de Toscane pouvaient être en réalité, et, en accroissant les joies arbitraires de mon imagination, d'aggraver la déception future de mes voyages. Ils exaltèrent l'idée que je me faisais de certains lieux de la terre, en les faisant plus particuliers, par conséquent plus réels. Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments, comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés ça et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître. Combien ils prirent quelque chose de plus individuel encore, d'être désignés par des noms, des noms qui n'étaient que pour eux, des noms comme en ont les personnes.*³ » Il est clair en conséquence que les noms de villes acquièrent peu à peu

¹ IV, TR, p.418

² I, SW, p.379-380

³ Ibid., p.380

une existence irréconciliable avec leur correspondant géographique : ils deviennent des entités à part, ayant leurs propres lois et une individualité tellement particulière qu'elle leur fournit la consistance d'un personnage qui a une personnalité, un comportement et une volonté autonomes. L'impression que ces noms-ci nous offre est donc d'emblée versatile et subjective, une fois qu'ils composent dans l'imagination de chacun un avatar fondé sur ses propres besoins et ses propres inquiétudes imaginatives. Or « *Les mots nous présentent des choses une petite image claire et usuelle comme celles que l'on suspend aux murs des écoles pour donner aux enfants l'exemple de ce qu'est un établi, un oiseau, une fourmilière, choses conçues comme pareilles à toutes celles de même sorte. Mais les noms présentent des personnes – et des villes qu'ils nous habituent à croire individuelles, uniques comme des personnes – une image confuse qui tire d'eux, de leur sonorité éclatante ou sombre, la couleur dont elle est peinte uniformément comme une de ces affiches, entièrement bleues ou entièrement rouges, dans lesquelles, à cause des limites du procédé employé ou par un caprice du décorateur, sont bleus ou rouges, non seulement le ciel et la mer, mais les barques, l'église, les passants.*¹ » Le passage s'avère être d'une importance décisive pour deux raisons : d'une part, il accorde aux mots en général un pouvoir *exemplaire* de la chose qu'ils représentent, à savoir ils nous communiquent une image *indicative* sans souligner les particularités individuelles. D'autre part, les noms n'attribuent que partiellement et d'une manière *confuse* l'image de la ville ou de la personne qu'ils représentent, à cause sans doute du marge qu'ils laissent à l'imagination. Cela se produit principalement à cause du fait que le mot ou nom commun se rattache tellement à la réalité qu'il ne permet pas à l'imagination de spéculer sur sa nature. En revanche, le nom propre à cause de son individualité excite la créativité de l'imagination.

Parmi les noms de ville qui exaltent l'imagination du narrateur, Parme occupe une place privilégiée : « *Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu La Chartreuse, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux, si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'avait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie puisque je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes.*² » L'association du nom de Parme se fait sur plusieurs niveaux : d'abord, il a une infrastructure stendhalienne, ce qui lui accorde déjà une certaine allure légendaire. Ensuite, à cause des occlusives qui l'enlacent, il paraît un nom lourd dont les lettres s'embrassent de façon étouffante, d'où les qualificatifs de compact et lisse³. La couleur mauve s'explique par la violette, l'emblème de la ville de Parme. Le rapprochement intéressant cependant s'opère quand le nom se matérialise en demeure : il devient l'effigie de toute résidence de la ville, ou peut-être de toute chose qui se trouve dans la ville ou qui se réfère à elle. La

¹ *Ibid.*, p.380-1

² I, SW, p.381

³ Pour Genette, « *ce n'est pas la suite de sons ou de lettres Parme qui crée le mythe poétique d'une ville compacte, mauve et douce, c'est la "solidarité" (autre terme hjelmslévien) établie peu à peu entre un signifiant compact et un signifié mauve et doux* ». *Figures II*, op.cit., p.242

deuxième grande infiltration du nom de Parme dans le texte de la *Recherche* se produit dans le *Côté de Guermantes*, dans un passage bien plus éloquent :

« À défaut d'être encore jamais de *ma vie* allé à *Parme* (ce que je désirais depuis de lointaines vacances de *Pâques*), en connaître la *princesse*, qui, je le savais, possédait le plus beau palais de cette cité unique où tout d'ailleurs devait être homogène, isolée qu'elle était du reste du monde, entre les parois polies, dans l'atmosphère, étouffante comme un soir d'été sans air sur une place de petite ville italienne, de son nom compact et trop doux, cela aurait dû substituer tout d'un coup à ce que je tâchais de me figurer, ce qui existait réellement à *Parme*, en une sorte d'arrivée fragmentaire et sans avoir bougé ; c'était, dans l'algèbre du voyage à la ville de *Giorgione*, comme une première équation à cette inconnue. Mais si j'avais depuis des années – comme un parfumeur à un bloc uni de matière grasse – fait absorber à ce nom de *princesse* de *Parme* le parfum de milliers de violettes, en revanche, dès que je vis la *princesse*, que j'aurais été jusque-là convaincu être au moins la *Sanseverina*, une seconde opération commença, laquelle ne fut, à vrai dire, parachevée que quelques mois plus tard, et qui consista, à l'aide de nouvelles malaxations chimiques, à expulser toute huile essentielle de violettes et tout parfum stendhalien du nom de la *princesse* et à y incorporer à la place l'image d'une petite femme noire, occupée d'œuvres, d'une amabilité tellement humble qu'on comprenait tout de suite dans quel orgueil altier cette amabilité prenait son origine. Du reste, pareille, à quelques différences près, aux autres grandes dames, elle était aussi peu stendhalienne que, par exemple, à *Paris*, dans le quartier de l'Europe, la rue de *Parme*, qui ressemble beaucoup moins au nom de *Parme* qu'à toutes les rues avoisinantes, et fait moins penser à la *Chartreuse* où meurt *Fabrice* qu'à la salle des pas perdus de la gare *Saint-Lazare*.¹ »

On peut facilement distinguer l'étonnant nombre d'allitérations en *p* et *m*, ce qui répercute davantage le nom de la ville en réitérant sans cesse ses occlusives tout au long du texte, bien qu'il soit aussi répété en entier 5 fois. Le passage nous rappelle d'abord sommairement l'âge de l'innocence et l'effet produit sur le narrateur, en empruntant nombre d'éléments du texte de *Swann* (compact, doux, stendhalienne, étouffante [qui peut être une allusion à la syllabe *lourde* où ne circule aucun air ou un détail pragmatique qui fait penser à l'asthme de Proust provoqué par les violettes en fleurs], *Chartreuse*). Le détail nouveau est que le narrateur a connu entretemps la *princesse* de *Parme* qui doit, pense-t-il, jouir des mêmes appâts que la ville. Avec les mots *seconde opération* commence la procédure de la désillusion, procédure a priori chimique, fondée sur l'extraction de tout élément synesthésique du nom *Parme*. On élimine d'abord toute *huile essentielle* qui fait penser au parfum de violettes et ainsi on exorcise aussi tout souvenir stendhalien. De cette manière, ce qui reste de la ville et de la *princesse* n'est qu'un avatar prosaïque, dépourvu de toute poésie et d'imagination, comme doit être malheureusement la réalité. Les lois arbitraires de l'imagination changent pour laisser leur place aux règles scientifiques impitoyables

¹ II, CG, p.719-720

(algèbre/ première équation, malaxations chimiques). Les lieux légendaires deviennent médiocres et roturiers et les parfums, au lieu d'être captieux et enjôleurs, deviennent péniblement étouffants. Le processus du désenchantement s'avère être le contre-pied de celui de l'ivresse cratyléenne : l'immatérialisation et la spiritualisation du nom laissent leur place au désabusement le plus lamentable, parce que l'embellissement excessif de l'imagination ne pourrait qu'*aggraver la déception* de la réalité.

D'autres villes enflamment le désir du narrateur : « *Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs. Quant à Balbec, c'était un de ces noms où comme sur une vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal, d'un état ancien de lieux, d'une manière désuète de prononcer qui en avait formé les syllabes hétéroclites et que je ne doutais pas de retrouver jusque chez l'aubergiste qui me servirait du café au lait à mon arrivée, me menant voir la mer déchaînée devant l'église et auquel je prêtai l'aspect disputeur, solennel et médiéval d'un personnage de fabliau.*¹ » On constate que, pour toutes, c'est avant tout leur association avec des fleurs qui attise la passion du narrateur, ainsi que leur passé historique qui les revêt d'une allure de dépaysement temporel. En dernier lieu, c'est le nom *Combray* qui fait « *phoniquement et thématiquement, un couple avec celui de [Guermantes]*² » et dont les interactions textuelles sont très pertinemment analysées par Jean Milly.

La plupart de ces péripéties cratyléennes subissent le même échelonnement négatif : d'une apogée onirique au nadir du découragement. Pour Proust, comme pour Socrate, le nom dans la réalité n'a rien à voir avec les lettres, les syllabes et les connotations qu'il inspire. Le narrateur nous fournit son propre explication concernant l'esquisse de ces images délicieuses suscitées par l'imagination :

« Ces images étaient fausses pour une autre raison encore ; c'est qu'elles étaient forcément très simplifiées ; sans doute ce à quoi aspirait mon imagination et que mes sens ne percevaient qu'incomplètement et sans plaisir dans le présent, je l'avais enfermé dans le refuge des noms ; sans doute, parce que j'y avais accumulé du rêve, ils aimaient maintenant mes désirs ; mais les noms ne sont pas très vastes ; c'est tout au plus si je pouvais y faire entrer deux ou trois des "curiosités" principales de la ville et elles s'y juxtaposaient sans intermédiaires ; dans le nom de Balbec, comme dans le verre grossissant de ces porte-plume qu'on achète aux bains de mer, j'apercevais des vagues soulevées autour d'une église de style persan. Peut-être même la simplification de ces images fut-elle une des causes de l'empire qu'elles prirent sur moi. Quand mon père eut décidé, une année, que nous irions passer les vacances de Pâques à Florence et à Venise, n'ayant pas la place de faire entrer dans le nom de Florence les éléments qui composent d'habitude les villes, je fus contraint à faire sortir une cité surnaturelle de la fécondation, par certains parfums

¹ I, SW, p.381

² Jean Milly, "Sur quelques noms proustiens", op.cit., p.71

printaniers, de ce que je croyais être, en son essence, le génie de Giotto. Tout au plus – et parce qu'on ne peut pas faire tenir dans un nom beaucoup plus de durée que d'espace – comme certains tableaux de Giotto eux-mêmes qui montrent à deux moments différents de l'action un même personnage, ici couché dans son lit, là s'appêtant à monter à cheval, le nom de Florence était-il divisé en deux compartiments. Dans l'un, sous un dais architectural, je contemplais une fresque à laquelle était partiellement superposé un rideau de soleil matinal, poudreux, oblique et progressif ; dans l'autre (car ne pensant pas aux noms comme à un idéal inaccessible, mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j'irais me plonger, la vie non vécue encore, la vie intacte et pure que j'y enfermais donnait aux plaisirs les plus matériels, aux scènes les plus simples, cet attrait qu'ils ont dans les œuvres des primitifs) je traversais rapidement – pour trouver plus vite le déjeuner qui m'attendait avec des fruits et du vin de Chianti – le Ponte-Vecchio encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones. Voilà (bien que je fusse à Paris) ce que je voyais et non ce qui était autour de moi. Même à un simple point de vue réaliste, les pays que nous désirons tiennent à chaque moment beaucoup plus de place dans notre vie véritable, que le pays où nous nous trouvons effectivement.¹»

Le narrateur cherche à nous faire comprendre l'omnipotence de l'imagination, faculté qui peut peupler la réalité d'éléments aussi vraisemblables que les éléments matériels, tangibles. Dans ce long passage, il nous confesse qu'il peut parfaitement distinguer l'idéal du réel, pourtant c'est sa volonté impérieuse qui le conduit à plonger dans une rêverie qu'il conçoit comme une sorte de refuge, un mélange de schématisation de l'image et de rêve, un ensemble qui fomente son désir et le pousse à créer, à partir des images juxtaposées, des tableaux vivants. Le leurre du rêve se nourrit de l'imagination mais aussi de l'art, qui lui fournit des scènes toutes faites lesquelles l'aident à procéder à la cristallisation de la rêverie en espace amical et quotidien ; il est d'ailleurs entièrement possible que l'imagination puisse produire une ambiance vitale aussi vraisemblable que la réalité.

À partir de cette croyance fondamentale du narrateur, on pourrait prétendre que le nom, ainsi que toutes ses connotations, dépassent largement les confins linguistiques pour atteindre le statut d'une existence ontologique. À vrai dire, à partir du moment où le narrateur reconnaît que le nom ne coïncide pas avec la personne qui le porte, et juste avant son désenchantement final, pendant cette période cruciale qu'il cherche à tâtons à se concilier avec ce nouveau monde qui ne ressemble point à son univers innocent, il accorde au nom une nature à part, en le détachant de la personne qu'il qualifie et en le dotant d'une entité distincte. Dans *Swann*, il met en relief :

« Ainsi passa près de moi ce nom de Gilberte, donné comme un talisman qui me permettait peut-être de retrouver un jour celle dont il venait de faire une personne et qui, l'instant d'avant, n'était qu'une image incertaine. Ainsi passa-t-il, proféré au-dessus des jasmins et des giroflées, aigre et frais comme les gouttes de l'arrosoir vert ; imprégnant, irisant la zone d'air pur qu'il avait traversée – et qu'il isolait – du mystère de la vie de celle qu'il désignait pour les êtres heureux qui vivaient, qui voyageaient avec elle ; déployant sous l'épinier rose,

¹ I, SW, p.382-3. C'est moi qui souligne.

à hauteur de mon épaule, la quintessence de leur familiarité, pour moi si douloureuse, avec elle, avec l'inconnu de sa vie où je n'entrerais pas.¹» Le nom, doué de tout son trésor synesthésique, obtient en plus une existence quadridimensionnelle et peut ainsi voyager dans l'espace et le temps. Il précède la personne à qui il est destiné puisque le narrateur avait d'abord idéalisé sa forme et sa prononciation ; ensuite, il cherche à l'identifier avec la personne correspondante. Quand il se prouve incompatible, quand le narrateur ne peut pas pénétrer le mystère de l'autre, il est en dérive. L'image enchante tellement Proust qu'il la reproduit quelques pages plus bas :

« Ce nom de Gilberte passa près de moi, évoquant d'autant plus l'existence de celle qu'il désignait qu'il ne la nommait pas seulement comme un absent dont on parle, mais l'interpellait ; il passa ainsi près de moi, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu'accroissait la courbe de son jet et l'approche de son but ; – transportant à son bord, je le sentais, la connaissance, les notions qu'avait de celle à qui il était adressé, non pas moi, mais l'amie qui l'appelait, tout ce que, tandis qu'elle le prononçait, elle revoyait ou du moins, possédait en sa mémoire, de leur intimité quotidienne, des visites qu'elles se faisaient l'une chez l'autre, de tout cet inconnu, encore plus inaccessible et plus douloureux pour moi d'être au contraire si familier et si maniable pour cette fille heureuse qui m'en frôlait, sans que j'y puisse pénétrer et le jetait en plein air dans un cri ; – laissant déjà flotter dans l'air l'émanation délicieuse qu'il avait fait se dégager, en les touchant avec précision, de quelques points invisibles de la vie de Mlle Swann, du soir qui allait venir, tel qu'il serait, après dîner, chez elle, – formant, passager céleste au milieu des enfants et des bonnes, un petit nuage d'une couleur précieuse, pareil à celui qui, bombé au-dessus d'un beau jardin du Poussin, reflète minutieusement comme un nuage d'opéra, plein de chevaux et de chars, quelque apparition de la vie des dieux ; – jetant enfin, sur cette herbe pelée, à l'endroit où elle était un morceau à la fois de pelouse flétrie et un moment de l'après-midi de la blonde joueuse de volant (qui ne s'arrêta de le lancer et de le rattraper que quand une institutrice à plumet bleu l'eut appelée), une petite bande merveilleuse et couleur d'héliotrope, impalpable comme un reflet et superposée comme un tapis sur lequel je ne pus me laisser de promener mes pas attardés, nostalgiques et profanateurs²».

Le nom obtient ici un pouvoir supplémentaire, celui de la parole alors qu'il peut effectivement interpeller la personne qu'il représente. Son interaction avec la vie de la jeune fille devient tellement versatile et tellement intime qu'il en est le témoin le plus assidu et le plus actif. Cette activité inhérente est traduite par les quatre participes présent qui racontent chacun une histoire différente ; ainsi les perspectives sur la vie de la jeune fille se multiplient – et les tourments du narrateur aussi. Tous les quatre participes ont en commun le mouvement. Les deux premiers en partagent aussi un inconvénient douloureux pour le narrateur : d'une part, le nom comporte toute l'information autour de Gilberte, il est une archive précieuse et vivante dont le

¹ *Ibid.*, p.140

² *Ibid.*, p.387-8

sésame s'avère être l'articulation de ses syllabes. Pourtant, tout cela est inconnu au narrateur, mais entièrement familier à l'amie de la jeune fille. D'autre part, le nom représente une sorte de judas qui rend visibles les moments les plus privés de la vie de Gilberte. Les deux autres participes élèvent la visualisation de sa vie au niveau artistique : le nom pourrait être un des ces nuages qui encadrent sublimement les toiles de Nicolas Poussin¹, en ajoutant une allusion divine aux actes humains. Le nuage devient ainsi partie intégrante de la toile et non seulement un simple effet décoratif, en élevant d'ailleurs la tension dramatique. De la même manière, le "nuage" linguistique surveille la vie de la jeune fille d'une position privilégiée. L'autre instantanée de la vie de Gilberte pourrait se référer à la toile de Maurice Denis *Jeu de volant* (1900) ; les similitudes en sont éloquentes. L'étonnant détail de cette description s'avère être l'intrusion du narrateur dans cette scène délicieuse pour profaner la beauté artistique, en promenant sur la bande oubliée, *impalpable comme un reflet et superposée comme un tapis*. Marcel comprend parfaitement qu'il ne peut pas jouer le rôle qu'il voudrait dans la vie idéale (selon lui) de Gilberte ; en conséquence, sa présence ne peut être que profanatoire. Le nom subit ici trois métamorphoses différentes : il peut se cacher partout dans ce cadre idyllique, défendu pour le narrateur.

Au fur et à mesure que l'apprentissage mondain du narrateur progresse, les tableaux cratyléens cinématographiques, jadis fourmillant de vivacité et d'activité synesthésique, se dissolvent en leurs éléments primaires : des simples images juxtaposées qui perdent leur importance comparées avec la réalité. Quelle en est, en dernier lieu, la signification de l'illusion cratyléenne chez Proust ? Elle s'avère être polyvalente. D'abord, elle traduit la volonté inhérente du narrateur de trouver dans le langage les éléments les plus idoines afin d'illustrer son état émotionnel : le symbolisme onomatopéique revêt certains mots d'un pouvoir tellement suggestif qu'ils se distinguent d'une manière perdurable dans le vocabulaire : « *Sound symbolism, we may say, makes some words more fit to survive and gives them considerable help in their struggle for existence.*² » Ensuite, elle s'identifie avec l'expression de ses passions, l'amour étant la plus impérieuse. N'oublions les propos de Giambattista Vico : « *La langue articulée commença par l'onomatopée, au moyen de laquelle nous voyons toujours les enfants se faire très bien entendre. Les premières paroles humaines furent ensuite des interjections, ces mots qui échappent dans les premiers mouvements des passions violentes, et qui dans toutes les langues sont monosyllabiques.*³ » L'engouement pour la syllabe ne s'inscrit que dans cette disposition intrinsèque d'exprimer l'inexprimable. D'autre part, on a bien observé en analysant les syllabes et les noms d'allure cratyléenne, qu'un autre paramètre de l'onomatopée proustienne est la fusion entre personnage et nature et vice versa : l'un est si étroitement lié à l'autre qu'il ne

¹ Proust pourrait se référer à quatre qui correspondent à sa description : *Danse de la musique et du temps* (1640), *Le triomphe de Bacchus* (1635-6), *L'empire de Flore* (1631) ou encore *Diane et Endymion* (1630).

² Otto Jespersen, *Language: its nature, development and origin*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1st edition 1922, reprint 1928, p.408

³ Giambattista Vico, op.cit., p. 420. C'est moi qui souligne.

peut avoir une existence à part, au niveau bien sûr des *souvenirs*. De surcroît, les « noms fonctionnent comme des instigateurs de l'imagination et investissent de sens une réalité qui la contredit, car toujours démunie de ce que le "dedans" y projetait. Les noms attribuent une individualité et une particularité aux choses ou aux personnes que la réalité visiblement dément¹ ». En dernier lieu, l'idolâtrie du nom propre pourrait également renvoyer à un côté plus mystique du mot, un côté *spermatique*. Les lettres et leur combinaison renferment une sorte de philtre magique² en état latent dont l'effet se rend tangible par le biais de l'articulation du mot : le narrateur en écoutant des mots peut « découvrir dans la voix [...] un tableau vivement coloré³ ». Or, ce pouvoir surnaturel a tellement obsédé l'auteur qu'il l'a visualisé en « photo-téléphone de l'avenir : dans le son se découpait nettement l'image visuelle⁴ ». En termes scientifiques, le niveau matériel (sons et syllabes) et le niveau mental du mot sont si étroitement liés chez Proust qu'ils s'identifient. Le nom n'est plus un terme conventionnel, mais la matérialisation de la pensée de l'auteur. Ainsi, la graphie du mot s'avère être une sorte de miroir de la pensée et le langage un dialogue de l'âme avec elle-même.

« Aimez-vous les noms ?⁵ »

1. b. Valeurs de l'étymologie chez Proust Dans cette perspective, l'étymologie en tant que science du mot doit être vue sous une lumière différente. Le naturalisme étymologique, si un tel terme est valable pour la *Recherche*, ne se référerait qu'à une procédure linguistique qui prétend découvrir la vérité du mot derrière ses lettres, à savoir : lire entre les lignes de son parcours étymologique et sa phonétique historique. Cet outil linguistique devient un leitmotiv littéraire dans les mains de Proust. Les exemples étymologiques abondent dans trois volumes de la *Recherche* : *Swann*, *Guermantes* et *Sodome et Gomorrhe*.

Dès la page 101 de *Swann*⁶, l'auteur nous prévient de ce qui va suivre, en mettant en relief : « Le curé (excellent homme avec qui je regrette de ne pas avoir causé davantage car s'il n'entendait rien aux arts, il connaissait beaucoup d'étymologies)⁷ ». Deux pages plus loin s'introduit la première étymologie, celle de Roussainville. Toutes les étymologies de *Swann* (quatre en somme) sont insérées en parenthèses qui les détachent du corpus principal du récit, en donnant l'impression qu'il s'agit des informations accessoires. Chez *Guermantes*, il n'y en a qu'une, celle de Marsantes (II,

¹ Roland Breuer, *Singularité et sujet : Une lecture phénoménologique de Proust*, Éd. Jérôme Million, Grenoble, 2000, p.106

² « Le nom [...] possède une vertu magique, il peut exprimer le caractère de celui qui le porte et il est lié mystérieusement à sa personne. » Victor Goldschmidt, *Essai sur le Cratyle*, op.cit., p.10

³ II, *JFF*, p.261

⁴ *Ibid.*, p.282

⁵ III, *SG*, p.395

⁶ En vérité, le thème de l'étymologie se prépare dès *Jean Santeuil*. Il y a dans ce livre un amateur de l'étymologie, le romancier Traves « dont certains aspects sont calqués sur Anatole France et préfigurent Bergotte, mais dont les goûts philologiques rappellent le curé de Combray et le professeur Brichot ». Stephen Ullmann, " Les idées linguistiques de Proust dans *Jean Santeuil* ", *Revue de linguistique romane*, 1967, tome XXXI, n°121-122, p.138

⁷ I, *SW*, p.101

CG, p.476), incorporée dans le texte, tandis que la cascade majeure se trouve dans *Sodome et Gomorrhe* (III, SG, p.280-3, 316-324, 327-9, 484-6). Les étymologies sont à leur grand part tirées de deux ouvrages de référence, *De la formation française des anciens noms de lieu* (1867) de Jules Quicherat et *Origine et formation des noms de lieu* (1874 et 1885) d'Hippolyte Cocheris. On doit pourtant souligner qu'il y a un nombre d'origine douteuse et quelques-unes qui se contredisent. On ne va pas questionner la source ou l'authenticité des étymologies ; on va, en revanche, conjecturer sur le rôle qu'ils jouent dans le texte de la *Recherche* ainsi que sur leur utilité littéraire.

Dans un tout premier temps, on mettra en avant la valeur purement linguistique de l'étymologie, en tant qu'étape ultime de l'enquête cratyléenne du narrateur¹. Il va finalement se rendre compte de la « *vanité de ses rêveries*² » d'une manière scientifiquement persuasive. Jusqu'à *Sodome et Gomorrhe*, la déception est sentie au niveau personnel et émotionnel, alors qu'elle est limitée aux interactions mondaines de Marcel. Tout au long de ce volume apocalyptique et « *contre le "cratylisme" instinctif du Narrateur, convaincu de l'existence d'un rapport immédiat entre la forme actuelle du nom et l'essence intemporelle de la chose, Brichot rétablit la vérité décevante de la filiation historique, de l'érosion phonétique, bref de la dimension diachronique de la langue*³ ». Brichot laisse l'empreinte définitive et la plus décisive pour le narrateur : les mots, les noms propres en particulier, ne cachent aucune illusion, le moindre élément de filiation avec la chose qu'ils représentent, une fois qu'ils sont soumis aux lois les plus implacables du Temps et de l'usure de la langue par les locuteurs. Le produit final de la dissection étymologique de Brichot, qui vient pour corriger même les étymologies les plus "romantiques" du curé, fait disparaître toute beauté phonétique, toute opportunité d'esthétisme linguistique : il dépouille le nom de toute sa panoplie onirique pour l'immerger dans le pragmatisme le plus décourageant : le suffixe *-fleur* ne signifie que *port*, le préfixe *Bricq-* ne renvoie qu'à un humble *pont*. Ainsi, avec la magie des lettres et des phonèmes disparaît aussi l'originalité du nom, de tout nom : il n'y a rien en conséquence dans le niveau matériel qui puisse enchanter ; en revanche, l'image mentale et sa représentation linguistique n'offre rien à l'imagination parce qu'elles jouent toutes les deux sur le même plan de banalité pragmatique. Marcel atterrit brutalement et le monde autour de lui perd son enveloppe mystique : « *J'avais trouvé charmant la fleur qui terminait certains noms, comme Fiquefleur, Honfleur, Flers, Barfleur, Harfleur, etc., et amusant le bœuf qu'il y a à la fin de Bricquebœuf. Mais la fleur disparut et aussi le bœuf, quand Brichot (et cela, il me l'avait dit le premier jour dans le train) nous apprit que "fleur" veut dire "port" (comme fiord) et que "bœuf", en normand budh, signifie "cabane". Comme il citait plusieurs exemples, ce qui m'avait paru particulier se généralisait : Bricquebœuf allait*

¹ « *Mais ces savantes étymologies, dénuées de rêveries, relèvent au fond de la vraie démarche cratyléenne. [...] Si cette démarche va, par des explications toutes référentielles, à l'encontre des rêveries du nom, elle touche au plus prêt au cratylisme, en postulant, sinon un lien entre signifiant et signifié, du moins un rapport de nécessité entre signifié et référent.* » Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel, Proust et la langue*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2005, p.196

² Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1969, réédition 1979, p.244

³ *Ibid.*, p.245

rejoindre Elbeuf, et même dans un nom au premier abord aussi individuel que le lieu, comme le nom de Pennedepie, où les étrangetés les plus impossibles à élucider par la raison me semblaient amalgamées depuis un temps immémorial en un vocable vilain, savoureux et durci comme certain fromage normand je fus désolé de retrouver le pen gaulois qui signifie "montagne" et se retrouve aussi bien dans Penmarch que dans les Apennins.¹» Le charmant et l'amusant du début du texte s'opposent au désolé de la fin : entretemps, ce qui se produit c'est un changement de fond en comble dans plusieurs niveaux. Linguistique d'abord comme on a déjà vu ; ensuite, de perspective : ce qui paraissait au narrateur de nature individuelle, exceptionnelle et même idéale résulte commun et acratopège. D'ailleurs, au niveau rationnel, ce qui était imperméable au raisonnement devient maintenant parfaitement concevable et dépourvu de l'intervention de l'imagination. Au niveau temporel enfin le *temps immémorial* romantique se fait changer en présent douloureux qui oblige à faire des compromis, en enlevant la patine séculaire et poétisable des personnes et des choses. Leo Spitzer enrichit ce bouleversement de perspective linguistique d'une allure de recherche philosophique entièrement parodique : « *Quand le docteur Cottard veut rechercher le sens et la raison d'une expression comme le quart d'heure de Rabelais, une vie de bâtons de chaise, quand le curé donne une étymologie à tous les noms de lieu, ce n'est que la caricature d'une vraie recherche philosophique sur le pourquoi de la contingence linguistique et l'abolition de la distance entre le mot et l'objet.*² » Spitzer est adepte donc d'une signification purement fantaisiste de l'étymologie dans l'œuvre de Proust, une hypothèse d'ailleurs qui fait converger linguistique et philosophie vers le même but : la preuve qu'il n'y a pas vraiment d'écart entre référent et signifiant. Pourtant le résultat, comme chez le *Cratyle*, paraît lamentable pour deux raisons : d'une part, Brichot entreprend une approche scientifique dans un milieu débordé de snobs et d'ignorants, et de l'autre, il élabore une approche tellement pédantesque et cascadante qu'elle embête au lieu d'informer et d'instruire.

Or il est indéniable que ces tirades étymologiques représentent de véritables sources encyclopédiques qui vont de pair avec les autres composantes primordiales de la *Recherche*, notamment la peinture, la musique et la littérature. Elles sont désavouées parce que, contrairement aux précédentes, elles sont illusoire et ne contribuent pas en définitive à la connaissance du monde et d'autrui puisqu'elles rejettent l'imagination, force motrice des autres arts. Dans les milieux mondains, elles servent aussi à souligner l'ignorance et la superficialité d'un clan mondain adverse à l'érudition et au dilettantisme. J. Vendryès discernerait d'ailleurs, selon Gérard Genette, « *une satire de pédantisme sorbonnard*³ », dégagee d'un torrent étymologique dont il ne manque de ponctuer les erreurs et l'esprit simpliste : « *En faisant place dans son roman aux recherches étymologiques, Proust n'avait-il donc d'autre dessein que la description d'un travers qui est en effet assez répandu parmi les gens qui se piquent d'avoir*

¹ III, SG, p.484. C'est moi qui souligne.

² Leo Spitzer, *Le style de Marcel Proust*, dans *Études de style*, traduit de l'anglais et d'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1972, p.441

³ Gérard Genette, *Figures II*, op.cit., p.244

de l'instruction.¹» Cette tendance pourrait même effleurer l'autosarcasme quand le narrateur la revendique aussi. Vendryès déclare : « *La passion étymologique de Marcel Proust participe du fétichisme et de la manie du collectionneur. Le fin mot de cette érudition, aussi intempestive que souvent controuvée, nous est sans doute révélé par Marcel Proust lui-même, quand il écrit : "La curiosité amoureuse est comme celle qu'excitent en nous les noms de pays ; toujours déçue, elle renaît et reste toujours insatiable." (Prisonnière, I, 195)²* ». J.-Y. Tadié met en lumière une opinion entièrement contradictoire, en attribuant l'engouement étymologique de l'auteur à une volonté foncière de polyvalence narrative : « *Les discours sur l'étymologie comme celui de Brichot, du curé de Combray, expriment beaucoup moins le pédantisme, ou même la culture des deux personnages, que le désir, chez Proust, de faire de son roman un univers complet, une polyphonie où chaque héros apporte sa voix enrichissante.³* »

Néanmoins, ce qu'on qualifie de *fétichisme étymologique* pourrait avoir également des affinités philosophiques proprement dites et nullement parodiques : en traçant le mot de son état présent jusqu'à son origine, l'étymologie nous offre une leçon chère de dégradation temporelle en soulignant les différentes étapes survenues ainsi que la signification de base de chaque morphème qui compose le mot actuel : ce qu'on trouve agréable et même captivant en apparence n'est, en fin de compte, que amèrement prosaïque après son décodage et son adaptation linguistique. Ce qu'on doit chercher en conséquence n'est pas le faux-semblant mais l'essence des choses et des êtres et dans cette quête le mot n'est pas notre complice ; au contraire, il est là pour nous tromper et pour nous montrer les voies les mieux tracées mais aussi les plus décevantes, celles par lesquelles les sirènes de l'imagination ne cessent de nous amadouer. La leçon philosophique est, dès lors, une leçon pédagogique avant tout : ce qui se passe avec les mots, la déformation, l'aspect souvent contradictoire, pourrait parfaitement se passer avec les êtres. L'état présent n'est qu'un trompe-l'œil : on devrait rechercher le temps perdu pour reconstituer la vérité, on devrait enlever les couches des êtres et des mots pour atteindre leur essence.

Ce que le narrateur avait péniblement découvert à travers l'expérience du cratylisme, les mondains le savaient déjà puisqu'ils possèdent un art analogue à celui de l'étymologie et de la phonétique historique, celui de la généalogie, qui fait d'eux de vrais «*étymologistes de la langue*⁴». Le narrateur nous raconte comment l'histoire d'un nom de famille peut agir sur le déchiffrement de l'être : « *Si le nom de duchesse de Guermantes était pour moi un nom collectif, ce n'était pas que dans l'histoire, par l'addition de toutes les femmes qui l'avaient porté, mais aussi au long de ma courte jeunesse qui avait déjà vu, en cette seule duchesse de Guermantes, tant de femmes différentes se superposer, chacune disparaissant quand la suivante avait pris assez de consistance.⁵* » Comme un mot, par conséquent, dont on essaie de découvrir l'origine, mot qui est fait des couches superposées de toutes ses façades linguistiques au cours du temps, ainsi

¹ Joseph Vendryès, "Marcel Proust et les noms propres", dans *Choix d'études linguistiques et celtiques*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1952, p.87

² *Ibid.*, p.88

³ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Tel Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1971, réédition 1998, p.178

⁴ II, CG, p.822

⁵ *Ibid.*, p.821

un nom de famille emprunte des caractéristiques à toutes les personnes qui l'ont porté, créant autour de lui une sorte d'halo qui reflète leur histoire. Ainsi, « *Les mots ne changent pas tant de signification pendant des siècles que pour nous les noms dans l'espace de quelques années. Notre mémoire et notre cœur ne sont pas assez grands pour pouvoir être fidèles. Nous n'avons pas assez de place, dans notre pensée actuelle, pour y garder les morts à côté des vivants. Nous sommes obligés de construire sur ce qui a précédé et que nous ne retrouvons qu'au hasard d'une fouille, du genre de celle que le nom de Saintrilles venait de pratiquer.*¹ » Chaque forme d'un mot au cours de son histoire phonétique peut avoir des siècles d'écart de l'autre ; par contre, chaque personne qui porte le même nom s'inscrit dans la généalogie familiale simultanément ou avec un écart de quelques années l'une de l'autre. De cette façon, on n'observe pas les changements des mots, mais on devient les témoins d'un nombre des personnes qui portent le même nom consécutivement, on crée donc une idée autour de ce nom fondée sur notre connaissance de chaque membre d'une lignée. Il est évident par suite que notre opinion sur un même nom peut changer *dans l'espace de quelques années*. Cette opinion, allumée par le cratylisme et apaisée par la réalité, peut évoluer grâce à la généalogie. Elle a le pouvoir de ranimer toutes les couches superposées de personnages du même nom et ainsi doter leur représentant actuel d'un bagage illustre que la réalité lui aurait dérobé : « *Ce que Mme de Guermantes croyait décevoir mon attente était, au contraire, ce qui, sur la fin – car le duc et le général ne cessèrent plus de parler généalogies – sauvait ma soirée d'une déception complète. Comment n'en eussé-je pas éprouvé une jusqu'ici ? Chacun des convives du dîner, affublant le nom mystérieux sous lequel je l'avais seulement connu et rêvé à distance, d'un corps et d'une intelligence pareils ou inférieurs à ceux de toutes les personnes que je connaissais, m'avait donné l'impression de plate vulgarité que peut donner l'entrée dans le port danois d'Elseneur à tout lecteur enfiévré d'Hamlet. Sans doute ces régions géographiques et ce passé ancien qui mettaient des futaies et des clochers gothiques dans leur nom, avaient, dans une certaine mesure, formé leur visage, leur esprit et leurs préjugés, mais n'y subsistaient que comme la cause dans l'effet, c'est-à-dire peut-être possibles à dégager pour l'intelligence, mais nullement sensibles à l'imagination.*² » Le même jeu entre imagination et intelligence se poursuit dans ce processus cratyléen qui avait d'abord esquissé les portraits des gens inspirés par leur passé et leurs ancêtres. L'affrontement avec les représentants en chair et en os de ces familles-ci, légendaires déjà dans l'imagination de Marcel, suscite une réaction de *plate vulgarité*. Heureusement, la généalogie rappelle à l'intelligence ce passé fabuleux et le maintient vivant, ce qui pour l'imagination n'est qu'un souvenir déplaisant : l'imagination a déjà subi la déception de la réalité. On observe que, curieusement, ce que le cratylisme ou l'étymologie n'ont pas réussi, la généalogie l'a mené à bien : « *Et ces préjugés d'autrefois rendirent tout à coup aux amis de M. et Mme de Guermantes leur poésie perdue. Certes, les notions possédées par les nobles et qui font d'eux les lettrés, les étymologistes de la langue, non des mots, mais des noms (et encore seulement relativement à la moyenne ignorante de la bourgeoisie, car si, à médiocrité égale, un dévot sera plus capable de vous répondre sur la liturgie qu'un libre penseur, en revanche un archéologue anticlérical pourra souvent en remontrer à son curé sur tout ce qui concerne*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.821-2

même l'église de celui-ci), ces notions, si nous voulons rester dans le vrai, c'est-à-dire dans l'esprit, n'avaient même pas pour ces grands seigneurs le charme qu'elles auraient eu pour un bourgeois. Ils savaient peut-être mieux que moi que la duchesse de Guise était princesse de Clèves, d'Orléans et de Porcien, etc., mais ils avaient connu, avant même tous ces noms, le visage de la duchesse de Guise que, dès lors, ce nom leur reflétait. J'avais commencé par la fée, dût-elle bientôt périr ; eux, par la femme.¹» Pourtant, il l'a mené à bien seulement pour un bourgeois qui n'a pas connu la personne en question. Pour le membre de la famille, ainsi que pour tous qui ont connu en personne le titulaire, il n'y a pas de poésie une fois que le nom n'a pas déclenché d'emblée le cratylisme. De ce fait, la généalogie agit pour le narrateur d'une manière inverse que l'étymologie : elle poétise en ressuscitant toute la mystagogie du nom propre, puisqu'elle ne dépouille pas le nom en le disséquant mais l'enjolive davantage en faisant oublier la plate vulgarité de la réalité.

Cette procédure de poétisation/dépoétisation pourrait également constituer, au niveau textuel, l'équivalent d'un **mythe** qui raconte l'histoire de la dégénération d'un langage². Généalogie et étymologie sont les outils dans les mains de l'auteur qui agit en connivence impérative avec le lecteur : seulement celui qui sait la vérité peut jouer avec le mythe (dans notre cas, le lecteur est entièrement conscient des dimensions véritables du langage en suivant le narrateur tout au long de son aventure cratyléenne). Le mythe est, comme on a déjà vu, le précurseur de la philosophie et son ami indispensable : l'un a besoin de l'autre pour simplifier et faire graver dans la mémoire des êtres les vérités les plus essentielles. À travers un mythe on peut philosopher, en racontant un mythe au milieu d'une séance philosophique on peut mieux expliquer ou même adapter la didascalie à la réalité des disciples. Ainsi, là où il y a de l'étymologie, Proust ne se délecte point à d'autres digressions de type éminemment artistique, dont la *Recherche* abonde. Il l'utilise comme point de départ afin d'insérer une digression linguisticohistorique toute particulière, une sorte de parabase sui generis qui enseigne et qui divertit en même temps, en informant le lecteur de la vérité des mots et en le faisant complice de l'échec de sa quête cratyléenne. Il est incontestable d'ailleurs que les étymologies « se présentent et [...] sont reçues comme autant de corrections des erreurs du sens commun(ou du linguiste amateur qu'incarne le curé de Combray), des "étymologies populaires" ou naïves, des interprétations spontanées de l'imaginaire³ ». Dès lors, en se fondant sur cette infrastructure d'allure pragmatique, l'auteur y incorpore ses inquiétudes dites métaphysiques ou même philosophiques, en créant un creuset revêtu d'ostentation pédantesque. Le résultat : une digression, sans doute plus complexe, ayant l'air cuistre et alambiqué, comme devrait être une analyse tout à fait scientifique. Cette secousse pragmatiste va ébranler d'une manière décisive l'univers du narrateur en le faisant atterrir définitivement dans l'enfer de la perversion multifacétée de la mondanité.

¹ II, CG, p.822. C'est moi qui souligne.

² N'oublions pas la thèse de Léon Robin : « Si les étymologies sont elles-mêmes une variété du mythe, c'est qu'elles tentent de retracer l'histoire vraisemblable de la dénaturation d'un langage primitif. » Platon, *Œuvres complètes*, tome IV : *Phèdre*, traduction et notice de Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1933, p. CXVII

³ Gérard Genette, *Figures II*, op.cit., p. 244-5

En dernier lieu, on devrait mettre en lumière l'étude approfondie d'Antoine Compagnon sur le sujet, ainsi que les conclusions qu'il a formulées. Pour lui, c'est le côté aberrant de l'étymologie par rapport à l'ensemble de la *Recherche* qui est accentué : « *La toponymie procède du collage d'une matière étrangère dans le roman. Arbitraire, ce collage dépend du hasard. Nulle part ailleurs l'œuvre de Proust n'appartient aussi manifestement à un univers probabiliste tout en prétendant à un déterminisme supérieur. Elle mime ou parodie de grandes lois, ici celles de la phonétique historique. Les étymologies, prélevées dans un système où elles font sens, celui de l'histoire et de la philologie, sont des purs fragments détachés d'une totalité organique, des curiosités. Comme telles, elles deviennent des signes vides, et illustrent une fois de plus la tension qui règne partout dans le roman entre les intermittences irréductibles et les réminiscences régies par la loi involontaire, entre le vain détail et l'ensemble organique, entre l'oubli et la mémoire.*¹ » Toutefois, même cet élément d'incompatibilité narrative résulte, à la fin, un facteur caractéristique du plan narratif à grande échelle du roman : « *Ainsi les étymologies, tout en constituant une tumeur du roman, confirment son fonctionnement, où la loi s'abîme dans le hasard, où les intermittences de l'oubli se donnent pour des faits de mémoire.*² » Les fragments étymologiques dès lors s'absorbent et fusionnent avec l'ensemble à un tel point qu'ils deviennent partie intégrante narrativement parlant, une fois qu'ils acquièrent un rôle et une utilité sui generis. Ce fait semble justifier d'une manière légitime, en définitive, toutes les spéculations sur leur fonction dans le roman.

1. c. Le mot en tant qu'instrument de connaissance de soi et d'autrui

L'esthétisme linguistique de l'auteur ainsi que sa foi en l'omnipotence du mot s'inscrivent dans une tendance plus générale qui régit toute la *Recherche* : celle du *réalisme idéaliste*, terme plutôt oxymore forgé par Henri Bonnet³. Cette forme hybride traduit très fidèlement l'attitude du narrateur face au monde : « *pour lui, la réalité est une, mais comporte deux faces indissociables : l'une concrète, accessible à tous, mais en vérité trompeuse, faite d'un tissu d'erreurs de sens et de perceptions conventionnelles, non négligeable cependant, parce que l'homme est aussi un être concret ; l'autre "spirituelle", monde d'essences et d'harmonies, domaine de l'éternité*⁴ ». Ces deux perspectives philosophiques traduisent également la manière selon laquelle le narrateur gère son microcosme ainsi que le macrocosme social : il baigne dans l'idéalisme en ce qui concerne son attitude envers le monde dans lequel il s'efforce de trouver des filiations métaphysiques voire idéales, tandis qu'il est obligé de reconnaître les lois pragmatiques de l'entourage mondain. Ces deux façons distinctes de contempler le monde se heurtent constamment en lui ; même quand la déception due aux noms est irrévocable, il ne cesse pas de chercher dans cet univers prosaïque des pistes idéalistes, ayant l'art comme recours et comme remède. Dans cette quête, la propre langue française s'avère être son allié irréfutable. Yves Bonnefoy attire l'attention sur le fait suivant : « *J'ai fait un sort, jadis, dans quelques essais, à la boutade de Borges : que le français est platonicien, l'anglais aristotélicien [...]. Et l'anglais est si*

¹ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris, 1989, p.253

² *Ibid.*, p.254

³ Cité par Jean Milly dans *Proust et le style*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1^{ère} édition 1970, p.44

⁴ *Ibid.*, p.43

souvent monosyllabique que le français s'essouffle à grimper aussi vite que Yeats ou Shakespeare le veulent l'escalier des mots dans les vers : "maintenant" est si lent, "now" va si vite, le rapport au monde en est affecté.¹» Le choix des mots n'est pas aléatoire. À part l'ampleur phonétique de deux mots *maintenant/now*, il y a aussi une grande différence qualitative : le mot *now* est un mot simple (non composé) qui signifie à la lettre ce qu'il veut communiquer, alors que le mot *maintenant* visualise sa signification, il est une image fidèle de l'idée qu'il représente. L'outil linguistique que le narrateur de la *Recherche* utilise l'aide à rechercher dans le monde, dans la littérature, dans les interactions avec autrui, les éléments qui cristallisent le mieux possible les idées qu'il veut exprimer : le français n'est pas plat phonétiquement ni particulièrement enclin à l'économie de la phrase et la suppression des données redondantes au niveau que l'anglais l'en est d'une manière effrayante. La suppression d'un mode entier, le subjonctif, représente l'exemple le plus éloquent : on simplifie la langue au nom de la facilité d'apprentissage à un tel point qu'on prive notre manière d'expression des nuances indispensables. En revanche, le français avec tous ses modes et toutes ses particularités grammaticales et syntaxiques reflète adéquatement cette quête de l'essence, cette plongée dans les mystères linguistiques les plus ineffables : langue d'emblée poétique et mélodieuse, elle schématise les labyrinthes de la pensée inquiète qui vise l'essence des idées. Dans la lumière de cette lecture, le français est compatible avec l'idéalisme platonicien (qui oriente le regard humain vers le haut, la forme essentielle), mais inconciliable avec le dogme aristotélien dont l'épicentre s'avère être a priori l'homme et les lois du monde physique. À l'instar de ce parallélisme, on pourrait mieux comprendre des affirmations comme celle-ci : « Dans une langue que nous savons, nous avons substitué à l'opacité des sons la transparence des idées.²» Ou même celle-là : « Certains noms de villes, Vézelay ou Chartres, Bourges ou Beauvais, servent à désigner, par abréviation, leur église principale. Cette acception partielle où nous le prenons si souvent, finit – s'il s'agit de lieux que nous ne connaissons pas encore – par sculpter le nom tout entier qui dès lors, quand nous voudrions y faire entrer l'idée de la ville – de la ville que nous n'avons jamais vue, – lui imposera – comme un moule – les mêmes ciselures, et du même style, en fera une sorte de grande cathédrale.³» À part les sons opaques qui abritent des idées, il y a aussi des mots-cathédrales, des mots-peintures vivantes qui sont les matrices des idées qu'on y veut instiller.

Par conséquent, le langage pourrait revêtir un caractère idéal dans la mesure où il cherche à matérialiser les idées, toute sorte d'idées, et pas nécessairement et uniquement les Formes platoniciennes qui, d'après le *Cratyle*, ont peut-être laissé leur germe divin dans la forme linguistique. Le langage est idéal parce qu'« [o]n cherche à retrouver dans les choses, devenues par là précieuses, le reflet que notre âme a projeté sur elles ; on est déçu en constatant qu'elles semblent dépourvues dans la nature, du charme qu'elles devaient, dans notre pensée, au voisinage de certaines idées ; parfois on convertit toutes les forces de cette âme en habileté, en splendeur pour agir sur des êtres dont

¹ Yves Bonnefoy, "Traduire la poésie", dans *La petite phrase et la longue phrase*, La Tilv Éditeur, Brive, 1994, p.34

² I, *JFF*, p.572

³ II, *JFF*, p.19

*nous sentons bien qu'ils sont situés en dehors de nous et que nous ne les atteindrons jamais. Aussi, si j'imaginai toujours autour de la femme que j'aimais, les lieux que je désirais le plus alors, si j'eusse voulu que ce fût elle qui me les fît visiter, qui m'ouvrît l'accès d'un monde inconnu, ce n'était pas par le hasard d'une simple association de pensée ; non, c'est que mes rêves de voyage et d'amour n'étaient que des moments – que je sépare artificiellement aujourd'hui comme si je pratiquais des sections à des hauteurs différentes d'un jet d'eau irisé et en apparence immobile – dans un même et inflexible jaillissement de toutes les forces de ma vie.¹» Ce reflet de notre âme n'est que l'association que notre mémoire fait entre la chose et les liens émotionnels qui nous rattachent à elle. Ce reflet se perd quand la chose se trouve dans son environnement naturel, loin de l'idée que nous nous faisons d'elle. Cette liaison étroite entre état matériel et état spirituel n'est que l'étoffe homogénéisante que le souvenir les enveloppent avant de les placer dans l'hierarchie implacable du Temps. Cet état idéal est senti, pour cette raison, plus réel que la réalité, puisqu'il déclenche des émotions vibrantes, comme le nom *Guermantes* paraît un « terme plutôt idéal que réel²» avant la désillusion éventuelle du narrateur.*

Ces points focaux que le mot inscrit dans la mémoire émotionnelle représentent le premier degré de l'initiation de Marcel : comme pour la philosophie, pour atteindre la connaissance, il faut commencer avec le mot. Car il faut commencer par l'inconnaissable pour atteindre progressivement la connaissance de soi et d'autrui : « À l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent par là à identifier l'un à l'autre au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom, ce n'est pas seulement aux villes et aux fleuves qu'ils donnent une individualité, comme le font les peintures allégoriques, ce n'est pas seulement l'univers physique qu'ils diaprent de différences, qu'ils peuplent de merveilleux, c'est aussi l'univers social : alors chaque château, chaque hôtel ou palais fameux a sa dame, ou sa fée comme les forêts leurs génies et leurs divinités les eaux. Parfois, cachée au fond de son nom, la fée se transforme au gré de la vie de notre imagination qui la nourrit ; c'est ainsi que l'atmosphère où *Mme de Guermantes* existait en moi, après n'avoir été pendant des années que le reflet d'un verre de lanterne magique et d'un vitrail d'église, commençait à éteindre ses couleurs, quand des rêves tout autres l'imprégnèrent de l'écumeuse humidité des torrents.³» Le lien cratylien entre le nom et le lieu ou la personne paraît si étroit qu'il est vraiment difficile de les voir en réalité sans l'auréole dont l'imagination les a couronnés : il est une sorte de voile magique qui englobe et modifie tout autour de nous. Cette fée, ce germe magique, qui enchante et individualise en même temps, ne cesse jamais d'opérer des intrusions dans la réalité ; et si une image précieuse et obsédante s'estompe, une nouvelle commence à fasciner. Ainsi, le phénomène de la superposition des images et des souvenirs, leitmotiv chez Proust, inscrit dans la mémoire des portraits distincts d'un même être ; et bien que le plus récent soit normalement le plus valable, l'imagination ne cesse de nous rappeler ces polyèdres vibrants, ces versions de la réalité qui

¹ I, SW, p.86

² *Ibid.*, p.133

³ II, CG, p.310-1

s'accroissent en nous pendant des années : « Ces années de ma première enfance ne sont plus en moi, elles me sont extérieures, je n'en peux rien apprendre que, comme pour ce qui a eu lieu avant notre naissance, par les récits des autres. Mais plus tard je trouve successivement dans la durée en moi de ce même nom sept ou huit figures différentes ; les premières étaient les plus belles : peu à peu mon rêve, forcé par la réalité d'abandonner une position intenable, se retranchait à nouveau un peu en deçà jusqu'à ce qu'il fût obligé de reculer encore.¹ » La composante idéaliste, forcée par la réalité, s'affaiblit et s'obscurcit à un tel point que les souvenirs semblent appartenir à d'autres. Peu à peu, le narrateur se rend compte que : « Nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle.² » Le monde du sentir c'est celui de l'imagination, abondamment nourri par l'idéalisme et même du sensualisme, car « tout en nous est habitude, tout a été acquis, toutes nos connaissances et toutes nos facultés viennent des sens ou plutôt des sensations : car les sens ne sont que la cause occasionnelle ; c'est l'âme qui seule sent à l'occasion des organes, c'est elle qui tire des sensations qui la modifient toutes ses connaissances et toutes ses facultés³ ». Son incompatibilité avec la réalité persuade progressivement le narrateur que le langage ne peut pas avoir un caractère idéal, mais seulement un caractère tristement subjectif et étanché d'autrui puisque « nous ne sortons point de nous-mêmes ; et ce n'est jamais que notre propre pensée que nous apercevons. Quelles que soient nos connaissances, si nous voulons remonter à leur origine, nous arriverons enfin à une première pensée simple, qui a été l'objet d'une seconde, qui l'a été d'une troisième, et ainsi de suite. C'est cet ordre de pensées qu'il faut développer, si nous voulons connaître les idées que nous avons des choses⁴ ». Cet ordre de pensées ressemble bizarrement à la superposition d'images de Proust, tandis que la nature du langage que l'auteur évoque ne forme qu'un cercle vicieux autour de nous-mêmes, un cercle qui rend la communication véritable impossible, car « nous ne savons du langage que ce que notre représentation du langage nous permet de voir. Ce qui n'est pas une tautologie. C'est même le contraire d'un truisme. Puisque toute la tradition du signe nous donne le signe pour la nature même du langage. Cet effet de théorie peut seulement changer si on reconnaît que le signe n'est autre qu'une représentation, historique, culturelle, située, avec ses limites⁵ ». Pour changer cette représentation atomiste du langage il faut le révolutionner, il faut inventer d'autres manières de le percevoir, il faut en fin de compte chercher « la liaison des idées, soit avec les signes, soit entre elles⁶ », puisque « pour donner de la clarté et de la précision au langage, il fa[ut] reprendre les matériaux de nos connaissances, et en faire de nouvelles combinaisons sans égard pour celles qui se

¹ *Ibid.*, p.313

² *Ibid.*, p.349

³ Étienne Bonnot, Abbé de Condillac, *Traité des sensations*, 1^{ère} partie, publiée d'après l'édition de 1798, augmentée de l'extrait raisonné des variantes de l'édition de 1754 par F. Picavet, Librairie Ch. Delagrave, Paris, 1885, p.61

⁴ Étienne Bonnot, Abbé de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances*, édition digitale chez http://classiques.uqac.ca/classiques/condillac_etienne_bonnot_de/essai_origine_des_connaissances/condillac_origine_des_connaissances.pdf, p.20

⁵ Henri Meschonnic, *De la langue française, Essai sur une clarté obscure*, Hachette Littératures, Paris, 2001, p.40-1

⁶ Étienne Bonnot, Abbé de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances*, p.15

trouvent faites¹». Par conséquent, pour que le langage atteigne et réalise la rêverie cratyléenne, il fallait persister sur la relation entre idée et signe, il fallait réorganiser les connaissances acquises, fondées et inspirées par les sensations qu'on a du monde et d'autrui, et non se résigner à l'échec de l'interaction sociale, du syncrétisme psychique ou même romantique que le narrateur annonce avec ses propos fatalistes : « une personne n'est pas, comme j'avais cru, claire et immobile devant nous avec ses qualités, ses défauts, ses projets, ses intentions à notre égard (comme un jardin qu'on regarde, avec toutes ses plates-bandes, à travers une grille), mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, lesquelles les unes et les autres ne nous donnent que des renseignements insuffisants et d'ailleurs contradictoires, une ombre où nous pouvons tour à tour imaginer avec autant de vraisemblance que brillent la haine et l'amour²». Cette approche en conséquence, cette perspective toute particulière d'observer et d'enregistrer le monde a sobrement fracassé : les autres ne représentent qu'une terra incognita, une pléiade de microcosmes insondables qui tournent autour de nous comme des planètes mais dont la distance qui nous sépare demeure lamentablement abyssale. Qu'est-ce que le langage révèle au narrateur en fin de compte ? D'une part, son insuffisance, son incapacité d'établir un moyen de contact adéquat afin de combler l'écart avec autrui ; de l'autre, le fait que les mots et les noms ne constituent pas le reflet de notre pensée ou de notre imagination, ils ne matérialisent pas l'idée qu'on a d'eux mais ils obéissent à un régime de conventionnalisme qui régit tout rapport d'expression humaine : l'être ne peut d'aucune manière percer les confins de son individualité afin d'atteindre l'autre. Ce qu'il obtient de la réalité, s'il se fie à ces judas expressifs, n'est qu'une reproduction approximative, une appréciation subjective, puisque « les noms sont des dessinateurs fantaisistes, nous donnant des gens et des pays des croquis si peu ressemblants que nous éprouvons souvent une sorte de stupeur quand nous avons devant nous au lieu du monde imaginé, le monde visible (qui d'ailleurs n'est pas le monde vrai, nous sens ne possédant pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination, si bien que les dessins enfin approximatifs qu'on peut obtenir de la réalité sont au moins aussi différents du monde vu que celui-ci l'était du monde imaginé)³».

Pourtant, ce qui n'est que chimérique pour l'individu, demeure le devoir primordial du littéraire. Proust admet dans *Contre l'obscurité* : « qu'on ne peut séparer la langue de l'idée⁴ » ; bien entendu, la langue exprime le mieux possible les idées mais, comme on a vu, elle n'est pas faite pour matérialiser les émotions et les sensations : il n'y a pas de place pour la rêverie, sauf en ce qui concerne le langage poétique. Pour le poète « [l]es mots ne sont pas de pures signes [...]⁵ ». Il a comme devoir de trouver les affiliations mystiques des mots, de réveiller des sens désuets afin de faire vibrer son œuvre de poésie : « Ce sont ces affinités anciennes et

¹ *Ibid.*, p.233

² II, *CG*, p.367

³ I, *JFF*, p.538

⁴ Marcel Proust, *Chroniques*, édité par les Bourlapapey, Bibliothèque Numérique Romande, www.ebooks-bnr.com, p.118

⁵ *Ibid.*

mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable. Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il oscille entre deux images disjointes des harmonies oubliées, à tout moment il nous fait respirer avec délices le parfum de la terre natale.¹» Le cratylisme n'est en fin de compte qu'une utopie linguistique ; mais pour le poète, le poète réussi, c'est sa propre identité, son essence et la raison qu'il est poète. Le poète authentique doit être cratyléen.

L'hermogénisme proustien

Le terme *hermogénisme*, dû à la théorie d'Hermogène chez *Cratyle*, prétend mettre en avant la thèse centrale du disciple de Socrate qui soutient que les noms sont justes en fonction d'une convention entre les interlocuteurs qui les utilisent. Pourtant, en filigrane de la croyance d'Hermogène, on peut déchiffrer la doctrine protagorienne d'après laquelle *l'homme est la mesure de toute chose*. En termes linguistiques, cette thèse aspire à neutraliser la tendance idéaliste du langage ainsi que son caractère immanent pour placer l'homme au centre de l'intérêt : c'est par lui et pour lui que le langage a été créé, donc il n'y a point de vérité linguistique *idéale*, seulement un besoin d'ordre *social* : c'est l'outil de communication par excellence dont les conditions et les lois sont prescrites par les membres de la société, constituant une sorte de creuset archétypal dont la pureté et la clarté représenteront la quête principale du narrateur. Sous cette lumière-ci, l'hermogénisme social s'oppose au cratylisme individuel du narrateur et sort vainqueur de leur duel linguisticophilosophique. Il régit le langage de la majorité des personnages centraux en constituant une sorte de psychographie langagière tout particulière : chacun accapare sa propre forme d'expression en flagrante incompatibilité avec les autres. Les personnages de Proust ne parlent pas pour être compris entre eux : ils parlent pour exposer leurs déviations et leurs désirs, quelquefois à un tel point que l'entente est impossible : c'est une véritable tour de Babel esquissée tout au long de la *Recherche*. En dernier lieu, le paramètre du Temps joue un rôle primordial : il souligne son usure à travers la dégradation du langage individuel tandis que l'atavisme linguistique représente le lien héréditaire le plus étroit et le plus incontestable.

2. a. Génie du langage La lutte littéraire de Proust contre l'obscurité met en évidence la différence entre expression poétique et expression symboliste : il y a un écart considérable entre les deux, entre c'est-à-dire l'effort de baigner un texte dans le bassin de Siloé poétique pour le sortir régénéré et l'effort de rattacher aux mots des

¹ *Ibid.*

connotations d'esthétique symboliste difficilement déchiffrables et par là même profondément dépoétisables. « *Ce qui sépare Proust de Mallarmé [...] est une sorte d'idéalisme social à la façon de George Sand ou d'Anatole France qui, par transposition dans la réflexion littéraire, empêche de concevoir abstraitement : la langue sans interlocuteur, la littérature sans lecteur (donc sans message ou sans mission) comme le font les symbolistes. Il s'agit chez lui d'un héritage de l'imagination de la langue française du XVIII^e siècle, plus politique que philosophique (logos, langue/raison). [...] Sans faire de Proust un révolutionnaire, ni un radical, cette composante de l'héritage linguistique imprègne ses choix esthétiques.*¹ » L'idolâtrie « *quasi lexicomaniaque*² », la tendance de « *considérer les mots à la fois comme des œuvres d'art dont il faut que nous comprenions la signification profonde et respections le passé glorieux, et comme de simples notes qui ne prendront de valeur (par rapport à nous) que par la place que nous leur donnerons et par les rapports de raison ou de sentiment que nous mettrons entre elles*³ », conduit sans doute à cette attitude minutieuse quasi pathologique de l'auteur de localiser les fautes de ses personnages et de fonder leur développement et leur évolution sur leur expression linguistique. Il délimite sagement les inquiétudes cratyléennes à son héros, auteur en germe, parce qu'ils concernent les **créateurs** : elles traduisent l'effort de cristalliser la sensibilité, inhérente en tout écrivain, en expression littéraire. Il confie les débats linguistiques à ses personnages parce qu'ils sont l'apanage des interlocuteurs, voire des **acteurs** de son propre théâtre où il met en œuvre sa *prose orale* à lui : « *L'analyse des langages de personnages s'inscrit souvent non seulement dans une logique mimétique, mais dans une logique de mimesis théâtrale : tous les critiques incluent dans leur commentaire l'analyse des signes non verbaux qui communiquent un surcroît de sens et que le narrateur manque rarement de signaler.*⁴ » Cette imitation verbale toutefois a une infrastructure discrètement cratyléenne, en se fondant sur une perspective macroscopique cette fois : « *Si l'"imitation" verbale d'événements non verbaux n'est qu'utopie ou illusion, le "récit de paroles" peut sembler au contraire a priori condamné à cette imitation absolue dont Socrate démontre à Cratyle que, si elle résidait vraiment à la création des mots, elle ferait du langage une reduplication du monde : "Tout serait double, sans qu'on pût y distinguer où est l'objet lui-même et où est le nom".*⁵ » L'imitation des récits de paroles serait, sous une lumière strictement philosophique, pratiquement impossible une fois qu'elle renverrait au redoublement de la réalité. Cependant, le roman n'est qu'une *seconde vie*, une vie qu'on voudrait vivre, très proche mais non identique à la vie réelle, « *un miroir qu'on promène le long d'un chemin* » qui reflète le monde, selon la célèbre formule que Stendhal attribue à Saint-Réal. La prose verbale jouée dans le roman par les acteurs et commentée par le narrateur/ metteur en scène, représente un simulacre de la réalité nourri par la faute linguistique et destiné à faire « *du lecteur un acteur, et de la lecture une scène intérieure*⁶ ». Ainsi, « *[u]n dialogue proustien manifeste donc toujours une vérité – fût-ce à travers l'erreur –, et le narrateur est*

¹ Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel, Proust et la langue*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2005, p.35

² *Ibid.*, p.48

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.77

⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.189

⁶ Sylvie Pierron, *op.cit.*, p.78

obligé de discuter dans son silence intérieur, au moment même ou plus tard lorsqu'il se remémore le dialogue, les paroles de l'interlocuteur qu'il ne peut discuter à voix haute. Extérieures ou intérieures, les voix du dialogue ne peuvent se taire que la vérité arrachée, que "l'oblique discours intérieur" redressé.¹» Le récit de ces commentaires/ réflexions sur l'expression verbale prend la forme de piécettes métalinguistiques qui se fondent principalement sur les extravagances langagières des personnages, à savoir Françoise, Charlus, M. et Mme. Guermantes, le maître d'hôtel, pour ne citer que les cibles les plus fréquentes. Leur présence dans la *Recherche* est polyvalente : dans un tout premier temps, ces commentaires constituent la contrepartie des rêveries cratyléennes, dans la mesure où ils se concentrent sur l'*effet* du langage : les rêveries avaient un caractère entièrement personnel, c'étaient une affaire du narrateur avec lui-même, un combat d'un auteur en herbe de matérialiser sa sensibilité en littérature et de spéculer sur l'idéalisme du langage. Les gloses linguistiques concernent les autres : elles reflètent leur manière à eux de percevoir et d'interpréter le monde. Dans un deuxième temps, elles relèvent d'une recherche sur la langue contemporaine, une quête de pureté afin d'atteindre le « *génie permanent de la langue*² », afin de laver à savoir la langue parlée de toutes ses macules et atteindre une sorte de langue idéale, voire archétypale, sur laquelle il pourrait construire son roman après la déception du cratylisme. Cette langue est un amalgame de registres et de patois différents ; le narrateur entreprend à propos d'elle une étude sur les diverses idiolectes et une critique, parfois virulente, sur les écarts et les impuretés linguistiques des personnages qui sont étroitement liés à leurs insuffisances et leurs inversions. Le langage est, évidemment, « *à la fois fabula et speculum : le locuteur exprime sa pensée par la parole, mais cette parole a besoin d'être traduite et interprétée par l'allocutaire*³ ». Sous cette lumière-ci, les commentaires linguistiques réitèrent l'intérêt du narrateur pour la phonétique d'allure cratyléenne, bien qu'il s'agisse maintenant d'un travail bien plus pragmatiste, celui de l'expression phonique, voire de l'énonciation des autres. À travers cette tentative, qui représente le pivot incontestable du roman, s'entrevoit la volonté de l'auteur de rattacher son œuvre à un courant bien plus large, celui qui favorise la suprématie du génie et de la clarté de la langue française. Dans une excellente étude, Henri Meschonnic⁴ suit l'itinéraire de cette *clarté obscure* à travers les siècles, en énumérant tous les efforts d'épuration du français par ses auteurs et ses grammairiens. Dans cette quête, l'œuvre proustienne occupe une place privilégiée : « *La mise en scène de la langue trouve son sens littéraire quand Marc Fumaroli, qui fait le panégyrique de "La Coupole", "sorte de Parnasse national", y oppose la "gnose de l'Art élaborée tout au long du XIX^e siècle", et dont le Contre Sainte-Beuve de Proust ferait la théorie : "selon Proust, c'est l'œuvre littéraire de génie, et cette œuvre seule, qui doit nous importer : elle a son secret en elle-même, et l'homme social, public et privé,*

¹ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, op.cit., p.156

² Marcel Proust, *Chroniques*, op.cit., p.116

³ Robert Le Bidois, "Le langage parlé des personnages de Proust", *Le français moderne, revue consacrée à l'étude de la langue française du XVI^e à nos jours*, 1939, n°1, p. 198. Les mots *fabula* et *speculum* sont cités par Karl Vossler dans *The spirit of language in civilization*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co Ltd, London, 1st édition 1932, p.71 (note de l'auteur).

⁴ Henri Meschonnic, *De la langue française, Essai sur une clarté obscure*, op.cit.

que Chateaubriand lui-même prenait grand soin de donner pour garantie à ses écrits, ne nous aide en rien au déchiffrement de ce secret".¹» En mettant l'œuvre au centre de l'intérêt et non l'homme, l'accent est automatiquement mis sur toutes les composantes littéraires que l'auteur met en œuvre, la langue en constituant la plus décisive : « Cette construction identitaire par exclusion active de l'Autre amène à ériger le français en norme et en modèle de perfection linguistique²». En plus, cette « notion de norme, qui se dégage de l'ensemble métalinguistique du roman, relève plus d'une **idéologie** que d'une démarche descriptive³». C'est une idéologie qui prend les dimensions d'une croisade construite « sur deux axes d'opposition, opposition politique (la France et les autres) et opposition sociale (l'élite et les autres)⁴», et ayant deux objectifs : d'une part, pureté lexicale, de l'autre, clarté sémantique. L'écriture de la *Recherche* s'inscrit en plein milieu du rétablissement de cette quête, due à des raisons politiques, sociales ou simplement littéraires. Proust revendique cette poursuite tout au long de son roman, en élevant d'un côté le vieux français à son propre piédestal : « Ce n'est pas dans les froids pastiches des écrivains d'aujourd'hui qui disent : au fait (pour en réalité), singulièrement (pour en particulier), étonné (pour frappé de stupeur), etc., etc., qu'on retrouve le vieux langage et la vraie prononciation des mots, mais en causant avec une Mme de Guermantes ou une Françoise. J'avais appris de la deuxième, dès l'âge de cinq ans, qu'on ne dit pas le Tarn, mais le Tar, pas le Béarn, mais le Béar. Ce qui fit qu'à vingt ans, quand j'allai dans le monde, je n'eus pas à y apprendre qu'il ne fallait pas dire, comme faisait Mme Bontemps : Madame de Béarn.⁵ » Et de l'autre côté, il met en évidence cette propre recherche en justifiant sa persévérance d'attirer l'attention sur la faute linguistique et en postulant en même temps avec « ces paroles cruelles : " Vous êtes excellente, lui dis-je mielleusement [à Françoise], vous êtes gentille, vous avez mille qualités, mais vous en êtes au même point que le jour où vous êtes arrivée à Paris, aussi bien pour vous connaître en choses de toilette que pour bien prononcer les mots et ne pas faire de cuirs." Et ce reproche était particulièrement stupide, car ces mots français que nous sommes si fiers de prononcer exactement ne sont eux-mêmes que des "cuirs" faits par des bouches gauloises qui prononçaient de travers le latin ou le saxon, notre langue n'étant que la prononciation défectueuse de quelques autres. Le génie linguistique à l'état vivant, l'avenir et le passé du français, voilà ce qui eût dû m'intéresser dans les fautes de Françoise.⁶» C'est la faute donc, ce cuir précieux, qui représente la pierre angulaire de la défense et illustration de la langue française à la manière de Proust. Le personnage de Françoise, représentant du locuteur ordinaire de l'époque, est esquissé pour fournir l'exemple idéal qui combine des « affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité⁷», mais aussi de ce qu'il faut garder et, avant tout, de ce qu'il faut éliminer de la langue française. Le nombre d'or se trouve entre « les qualités littéraires

¹ *Ibid.*, p.296

² Sylvie Pierron, *op.cit.*, p.165

³ *Ibid.*, p.161. C'est moi qui souligne.

⁴ Sylvie Pierron, " La ' langue Française' dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust ", *Littérature*, 1999, n°116, p.54

⁵ III, *PR*, p.544

⁶ III, *SG*, p.134

⁷ Sylvie Pierron, " La ' langue Française' dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust ", *op.cit.*, p.49-50

(*érudition, génie*) que l'on recherche dans la conversation et des qualités mondaines (*grâce, élégance*) dans la littérature. Entre les deux termes s'épanouit le Génie français. Dans la Recherche, Proust met en scène cette distinction sociale d'une manière particulièrement originale, en faisant se rejoindre dans un même génie deux extrêmes, la domesticité et l'aristocratie¹». Les exégèses métasémiotiques abondent en corrections linguistiques, ainsi qu'en particularités de l'idiolecte de Françoise. Elles mettent en évidence la *géographie linguistique* qui couvre un grand éventail de la couleur locale de la langue française : « *Ainsi son parler [de la fille de Françoise] différait de celui de sa mère ; mais ce qui est plus curieux, le parler de sa mère différait de celui de sa grand-mère, native de Bailleau-le-Pin, qui était si près du pays de Françoise. Pourtant les patois différaient légèrement comme les deux paysages. Le pays de la mère de Françoise, en pente et descendant à un ravin, était fréquenté par les saules. Et, très loin de là, au contraire, il y avait en France une petite région où on parlait presque tout à fait le même patois qu'à Méséglise. J'en fis la découverte en même temps que j'en éprouvai l'ennui. En effet, je trouvais une fois Françoise en grande conversation avec une femme de chambre de la maison, qui était de ce pays et parlait ce patois. Elles se comprenaient presque, je ne les comprenais pas du tout, elles le savaient et ne cessaient pas pour cela, excusées, croyaient-elles, par la joie d'être payses quoique nées si loin l'une de l'autre, de continuer à parler devant moi cette langue étrangère, comme lorsqu'on ne veut pas être compris. Ces pittoresques études de **géographie linguistique** et de camaraderie ancillaire se poursuivirent chaque semaine dans la cuisine, sans que j'y prisse aucun plaisir.*²» La Recherche étale une gamme considérable d'un très grand nombre de traits particuliers de cet idiolecte géographique³ :

1. méridionalismes : « *L'influence de sa fille commençait à altérer un peu le vocabulaire de Françoise. Ainsi perdent leur pureté toutes les langues par l'adjonction de termes nouveaux. Cette décadence du parler de Françoise, que j'avais connu à ses belles époques, j'en étais, du reste, indirectement responsable. La fille de Françoise n'aurait pas fait dégénérer jusqu'au plus bas jargon le langage classique de sa mère, si elle s'était contentée de parler patois avec elle. Elle ne s'en était jamais privée, et quand elles étaient toutes deux auprès de moi, si elles avaient des choses secrètes à se dire, au lieu d'aller s'enfermer dans la cuisine elles se faisaient en plein milieu de ma chambre une protection plus infranchissable que la porte la mieux fermée, en parlant patois. Je supposais seulement que la mère et la fille ne vivaient pas toujours en très bonne intelligence, si j'en jugeais par la fréquence avec laquelle revenait le seul mot que je pusse distinguer : **m'esasperate** (à moins que l'objet de cette exaspération ne fût moi). Malheureusement la langue la plus inconnue finit par s'apprendre quand on l'entend toujours parler.*⁴»

2. dialectismes d'oïl : Phonétique : « *un chat à ménuit*⁵ » ; Vocabulaire : « *Françoise me criait : " Allons, **aboutonnez** voir votre paletot et filons", et que je remarquais pour la première fois avec irritation qu'elle avait un langage vulgaire*¹».

¹ *Ibid.*, p.54

² III, SG, p.125-6. C'est moi qui souligne.

³ Exemples recueillis chez Georges Straka, "La langue de Françoise dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust", dans *Hommage à Jean Lanher : Lorraine vivante*, sous la direction de Roger Marchal et Bernard Guidot, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1993

⁴ III, PR, p.660-1. C'est moi qui souligne.

⁵ I, SW, p.409. C'est moi qui souligne.

3. régionalismes ou traits populaires : causer de qqch à qqun : « "C'est lui qu'aurait pu m'en dire, mais c'est un vrai seigneur, un grand pédant, on dirait qu'on lui a coupé la langue ou qu'il a oublié d'apprendre à parler. Il ne vous fait même pas réponse quand on lui cause", ajoutait Françoise qui disait : " faire réponse", comme Mme de Sévigné.²»

4. archaïsmes : « Albertine avait aux pieds des souliers noirs ornés de brillants, que Françoise appelait rageusement des **socques**³ ».

5. traits familiers, voire populaires : Prononciation : *feignant* pour *fainéant* « c'est un vrai feignant que cet Antoine⁴ » ; termes populaires : « Et comme le démon du pastiche, et de ne pas paraître vieux jeu, altère la forme la plus naturelle et la plus sûre de soi, Françoise, empruntant cette expression au vocabulaire de sa fille, disait que j'étais **dingo**.⁵ » ; locutions : « Je crois que vous pouvez l'attendre à **perpète**.⁶ » ; formes morphologiques et syntagmes populaires : « Je suis été aussi vite que j'ai pu⁷ ».

6. déformations de mots : *Nev'York* pour *New York*⁸, *envahition* pour *envahissement*⁹.

7. formation arbitraire de féminins : *Antoinette*¹⁰, *charlatante*¹¹.

À travers toutes ces particularités « la langue de Françoise présente tous les caractères d'une langue tout à fait naturelle parlée par une provinciale devenue Parisienne, langue de tous les jours, teintée de dialectismes, mais aussi d'archaïsmes, propres sans doute à sa région d'origine, et de traits du langage populaire des gens de son niveau et de son milieu¹² ». Elle fait partie « du côté de l'idéalisation du français¹³ », dans la mesure où elle est présentée comme le parangon de « ce beau français populaire et pourtant un peu individuel qui était le sien¹⁴ », tandis qu'elle fait de Françoise un exemple éloquent de personnage qui s'adapte parfaitement à son rôle et son évolution dans le roman.

Il y a, au demeurant, une bonne partie de nouveautés linguistiques que Proust confie au narrateur, des hardiesses linguistiques qui interrompent sagement la rigidité du discours normatif. D'une part, il y a des néologies¹⁵ : « Enfin un dernier trait complétera cette germanophilie de M. de Charlus : il la devait, et par une réaction très bizarre, à son "**charlisme**".¹⁶ » ; ou encore : « effet **ingresque**¹ ». De l'autre, des

¹ *Ibid.*, p.388. C'est moi qui souligne.

² II, *CG*, p.322. C'est moi qui souligne.

³ III, *PR*, p.571. C'est moi qui souligne.

⁴ II, *CG*, p.324

⁵ *Ibid.*, p.368. C'est moi qui souligne.

⁶ III, *SG*, p.125

⁷ *Ibid.*, p.183

⁸ I, *JFF*, p.437

⁹ IV, *TR*, p.420

¹⁰ II, *CG*, p.324

¹¹ III, *PR*, p.867

¹² Georges Straka, *op.cit.*, p.452

¹³ Sylvie Pierron, " La ' langue Françoise' dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust ", *op.cit.*, p.51

¹⁴ III, *SG*, p.124

¹⁵ Considérations largement inspirées par Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel, Proust et la langue*, *op.cit.*, p.97-132

¹⁶ IV, *TR*, p.356. C'est moi qui souligne.

aux langues étrangères, notamment des anglicismes, que le narrateur partagent avec Odette, à savoir : « *Il n'était plus shocking.*² » ; ou même : « *Le shake hand plein d'émotion*³ », mais aussi des latinismes : « *Ab uno disce omnes*⁴ », ou « *In medio...virtus*⁵ ». En dernier lieu, l'auteur confie à nombre de ses personnages des clichés, des automatismes de la langue parlée, qui deviennent leur caractéristique principale. Le mot *cliché* est associé dans la *Recherche* à Cottard : « – *Mais ce sera un bonheur...* », commençait à répondre Swann, quand le docteur l'interrompit d'un air moqueur. En effet, ayant retenu que dans la conversation l'emphase, l'emploi de formes solennelles, était suranné, dès qu'il entendait un mot grave dit sérieusement comme venait de l'être le mot "bonheur", il croyait que celui qui l'avait prononcé venait de se montrer prudhomme. Et si, de plus, ce mot se trouvait figurer par hasard dans ce qu'il appelait un vieux *cliché*, si courant que ce mot fût d'ailleurs, le docteur supposait que la phrase commencée était ridicule, et la terminait ironiquement par le lieu commun qu'il semblait accuser son interlocuteur d'avoir voulu placer, alors que celui-ci n'y avait jamais pensé.⁶ » Du reste, on pense notamment au *bel et bien* du duc de Guermantes ou au *justement* prononcé par Andrée, Gisèle et M. de Cambremer, d'une telle fréquence qu'il devient *réflexe affectif*⁷.

Le langage sert aussi de pierre de touche afin que le narrateur mesure d'une manière indéniable le progrès mental d'autrui. Il l'utilise notamment pour Albertine, dont le vocabulaire lui dévoile ses mystères les plus profonds « *Comme, continuant à ajouter un nouvel anneau à la chaîne extérieure de propos sous laquelle je cachais mon désir intime, je parlais, tout en ayant maintenant Albertine au coin de mon lit, d'une des filles de la petite bande, plus menue que les autres, mais que je trouvais tout de même assez jolie : "Oui, me répondit Albertine, elle a l'air d'une petite mousmé." De toute évidence, quand j'avais connu Albertine, le mot de "mousmé" lui était inconnu. Il est vraisemblable que, si les choses eussent suivi leur cours normal, elle ne l'eût jamais appris et je n'y aurais vu pour ma part aucun inconvénient, car nul n'est plus horripilant. À l'entendre on se sent le même mal de dents que si on a mis un trop gros morceau de glace dans sa bouche. Mais chez Albertine, jolie comme elle était, même "mousmé" ne pouvait m'être déplaisant. En revanche, il me parut révélateur sinon d'une initiation extérieure, au moins d'une évolution interne.*⁸ » Il est évident qu'il ne veut pas vraiment encadrer les propos de la jeune fille des commentaires négatifs ; même l'effet *horripilant* qui lui provoque ses choix linguistiques n'est pas suffisant pour la trouver moins charmante. Au contraire, il pèse chaque nouveau mot qu'elle prononce afin de pouvoir pénétrer les ténèbres de son existence, afin de comprendre s'il s'agit d'une *initiation extérieure*, à savoir si elle est sous l'envoûtement d'un mentor dont elle essaie d'imiter les propos et qui deviendrait apparemment son rival, ou si elle est en état de fermentation intellectuelle, ce qui l'enchanterait, une fois qu'il a lamenté son niveau mental

¹ *Ibid.*, p.602. C'est moi qui souligne.

² *Ibid.*, p.305. C'est moi qui souligne.

³ III, *SG*, p.291. C'est moi qui souligne.

⁴ *Ibid.*, p.79. En italiques dans le texte.

⁵ *Ibid.*, p.480. En italiques dans le texte.

⁶ I, *SW*, p.201. C'est moi qui souligne.

⁷ Terme utilisé par Robert Le Bidois, " Le langage parlé des personnages de Proust ", op.cit., p.213

⁸ II, *CG*, p.652-3

maintes fois. C'est de cette manière-ci qu'on pourrait parler d'une *psychographie* linguistique, d'un effort c'est-à-dire de placer chaque nouveau mot prononcé à l'instar d'un morceau de puzzle sur une sorte d'atlas intellectuel dont l'ensemble représenterait la vérité de l'être.

Comme le vocabulaire pourrait être un indice de la personnalité, ainsi que l'œuvre pourrait être le miroir du caractère de son créateur. La prononciation et le style verbal de Bergotte sont étroitement liés au style de son écriture : « *À un point de vue plus accessoire, la façon spéciale, un peu trop minutieuse et intense, qu'il avait de prononcer certains mots, certains adjectifs qui revenaient souvent dans sa conversation et qu'il ne disait pas sans une certaine emphase, faisant ressortir toutes leurs syllabes et chanter la dernière (comme pour le mot "visage" qu'il substituait toujours au mot "figure" et à qui il ajoutait un grand nombre de v, d's, de g, qui semblaient tous exploser de sa main ouverte à ces moments), correspondait exactement à la belle place où dans sa prose il mettait ces mots aimés en lumière, précédés d'une sorte de marge et composés de telle façon dans le nombre total de la phrase, qu'on était obligé, sous peine de faire une faute de mesure, d'y faire compter toute leur "quantité".*¹ » Il y a certainement un cordon ombilical qui rattache le créateur à son œuvre. Ce point de contact de nature *génétique* fusionne deux entités entièrement vivantes : elles échangent des traits, elles empruntent d'une manière parfois temporaire de singularités emblématiques qui les soudent en un creuset d'où il serait extrêmement difficile de les séparer intactes. Par conséquent, rien n'est plus révélateur que l'œuvre elle-même. Elle hérite les empreintes digitales de son créateur.

« *Et la valeur habituelle des noms par rapport aux actes ils l'avaient changée pour se justifier.*² »

2.b. Tour de Babel mondaine Dans un tout dernier temps, les emplois fautifs de Françoise mais, principalement, ceux des mondains, ainsi que le langage attribué à eux, accentuent leurs traits ridicules et leur vanité ; c'est évident que l'auteur veut mettre en avant une critique mordante de l'approche blâmable qu'ils empruntent envers le langage, une approche qui relève de leur affectation et de leur volonté de couper le cordon ombilical avec les véritables racines de la langue française, celles dont Françoise fait l'éloge tout au long du roman. Ainsi, le duc de Guermantes « *aime à combiner curieusement le ton argotique et le style ancien régime*³ », tandis que Saint-Loup montre un engouement exagéré pour les expressions hyperboliques (il abuse les mots qui mettent en relief une hypertrophie expressive : *sublime, cosmique, sidéral*), Swann et Odette prétendent « *faire catleya* », Odette étale ses connaissances en anglais à chaque opportunité pour se montrer cultivée. Il y a une loi primordiale qui régularise cette manière de s'exprimer qui effleure la préciosité : « *M. de Guermantes prononça ces mots : "quand on s'appelle le marquis de Saint-Loup" avec emphase. Il savait pourtant bien que c'était une plus grande chose encore de s'appeler "le duc de Guermantes".*

¹ I, *JFF*, p.543

² Thucydide, *La guerre de Péloponnèse*, livre III.82.4, texte établi et traduit par Raymond Weil avec la collaboration de Jacqueline de Romilly, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1967, p.57

³ Robert Le Bidois, " Le langage parlé des personnages de Proust ", op.cit., p.205

Mais si son amour-propre avait des tendances à s'exagérer plutôt la supériorité du titre de duc de Guermantes, ce n'était peut-être pas tant les règles du bon goût que les lois de l'imagination qui le poussaient à le diminuer. Chacun voit en plus beau ce qu'il voit à distance, ce qu'il voit chez les autres. Car les lois générales qui règlent la perspective dans l'imagination s'appliquent aussi bien aux ducs qu'aux autres hommes. Non seulement les lois de l'imagination, mais celles du langage. Or, l'une ou l'autre de deux lois du langage pouvaient s'appliquer ici. L'une veut qu'on s'exprime comme les gens de sa classe mentale et non de sa caste d'origine. Par là M. de Guermantes pouvait être dans ses expressions, même quand il voulait parler de la noblesse, tributaire de très petits bourgeois qui auraient dit : "quand on s'appelle le duc de Guermantes", tandis qu'un homme lettré, un Swann, un Legrandin, ne l'eussent pas dit. Un duc peut écrire des romans d'épicier, même sur les mœurs du grand monde, les parchemins n'étant là de nul secours, et l'épithète d'aristocratique être méritée par les écrits d'un plébéien.¹» Cette expression hybride qui étonne et perplexe parfois les interlocuteurs de M. de Guermantes représente son défaut linguistique sui generis et résume la pathologie de son caractère. Pour lui, l'effort d'utiliser des tournures d'esprit d'une autre caste traduit une humilité insidieuse facilement décryptable par les autres : cette mésalliance linguistique ne demeure qu'un signe de vanité, elle n'est ni démocratique ni égalitaire. En revanche, elle devient le point de référence de ce personnage, le point qui trahit infailliblement son manque de véritable culture ainsi que son snobisme déguisé.

Une place à part est réservée à l'emploi de l'argot qui représente la « langue idéale du mal² ». Il s'agit plutôt d'un « argot début du siècle, littéraire, trop transparent³ » voire popularisé, épargné principalement pour les agents du mal dans la Recherche, les jeunes filles c'est-à-dire, qui excitent l'intérêt romantique de Marcel, mais à l'ombre desquelles épanouit également le germe de l'inversion. « "C' pauvre vieux, i m' fait d' la peine, il a l'air à moitié crevé"⁴ », les entend dire Marcel en s'efforçant d'effrayer un pauvre vieil homme. Progressivement, l'argot va constituer la langue de prédilection des invertis : ils l'utilisent en tant que signe d'appartenance pour établir le contact : « Le jeune homme eut beau, comprenant trop tard son erreur, dire qu'il ne blairait pas les flics et pousser l'audace jusqu'à dire au baron : "Fous-moi un rencart" (un rendez-vous), le charme était dissipé. On sentait le chiqué, comme dans les livres des auteurs qui s'efforcent pour parler argot. C'est en vain que le jeune homme détailla toutes les "saloperies" qu'il faisait avec sa femme. M. de Charlus fut seulement frappé combien ces saloperies se bornaient à peu de chose. Au reste, ce n'était pas seulement par insincérité. Rien n'est plus limité que le plaisir et le vice. On peut vraiment, dans ce sens-là, en changeant le sens de l'expression, dire qu'on tourne toujours dans le même cercle vicieux.⁵ »

En outre, les fautes de prononciation en disent long sur la personnalité de quelqu'un. Ainsi, le portrait de Mme Cambremer se fonde principalement sur une singularité étonnante, rendue encore plus assommante parce qu'elle s'obstine à la perpétuer : « Quant à sa femme, elle employa en prenant congé de moi deux de ces abréviations qui, même écrites, me choquaient alors dans une lettre, bien qu'on s'y soit

¹ II, CG, p.532-3. C'est moi qui souligne.

² Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel, Proust et la langue*, op.cit., p.124

³ *Ibid.*, p.123

⁴ II, JFF, p.150

⁵ IV, TR, p.406

habitué depuis, mais qui parlées, me semblent encore, même aujourd'hui, avoir dans leur négligé voulu, dans leur familiarité apprise, quelque chose d'insupportablement pédant : "Contente d'avoir passé la soirée avec vous, me dit-elle ; amitiés à Saint-Loup, si vous le voyez." En me disant cette phrase, Mme de Cambremer prononça Saint-Loupe. [...] Si d'autres personnes disaient Saint-Lou, ils insistaient, disaient avec force Saint-Loupe, soit pour donner indirectement une leçon aux autres, soit pour se distinguer d'eux. Mais sans doute, des femmes plus brillantes que Mme de Cambremer lui dirent, ou lui firent indirectement comprendre qu'il ne fallait pas prononcer ainsi, et que ce qu'elle prenait pour de l'originalité était une erreur qui la ferait croire peu au courant des choses du monde, car peu de temps après Mme de Cambremer redisait Saint-Lou, et son admirateur cessait également toute résistance, soit qu'elle l'eût chapitré, soit qu'il eût remarqué qu'elle ne faisait plus sonner la finale, et se fût dit que, pour qu'une femme de cette valeur, de cette énergie et de cette ambition eût cédé, il fallait que ce fût à bon escient.¹» L'affectation de cuistre qui caractérise la manière d'expression de la marquise s'avère être le véritable générateur d'erreurs, pas du tout fortuites ni anodines, mais senties de la part du narrateur comme des erreurs de pure vanité. L'homme qui a imité cette prononciation fautive, Brichot, étourdiment épris de la marquise, ne représente pour Marcel que le comble de ce propre pédantisme ; en conséquence, leur rapprochement romantique dans le roman met en avant d'une manière fort retentissante que les défauts de prononciation servent principalement à relever les écarts et même les vices moraux des personnages : ce sont les judas qui laissent échapper des indices les plus révélateurs sur la vérité des êtres.

Dans la même ligne de réprobation de l'amour-propre s'inscrit le /laift/ et le /venais/ de Bloch : « Pour ce qui est de "laift", cela avait d'autant moins lieu de me surprendre que [...] les Stones of Venaïce [...]. Bloch croyait donc évidemment qu'en Angleterre non seulement tous les individus du sexe mâle sont lords, mais encore que la lettre i s'y prononce toujours aï. Quant à Saint-Loup, il trouvait cette faute de prononciation d'autant moins grave qu'il y voyait surtout un manque de ces notions presque mondaines que mon nouvel ami méprisait autant qu'il les possédait. [...] Car il pensait bien que Bloch attachait plus d'importance que lui à cette faute. Ce que Bloch prouva quelque temps après, un jour qu'il m'entendit prononcer "lift", en interrompant : "Ah ! on dit lift." Et d'un ton sec et hautain : "Cela n'a d'ailleurs aucune espèce d'importance." Phrase analogue à un **réflexe**, la même chez tous les hommes qui ont de l'amour-propre, dans les plus graves circonstances aussi bien que dans les plus infimes ; dénonçant alors aussi bien que dans celle-ci combien importante paraît la chose en question à celui qui la déclare sans importance ; phrase tragique parfois qui la première de toutes s'échappe, si navrante alors, des lèvres de tout homme un peu fier à qui on vient d'enlever la dernière espérance à laquelle il se raccrochait, en lui refusant un service : "Ah ! bien, cela n'a aucune espèce d'importance, je m'arrangerai autrement", l'autre arrangement vers lequel il est sans aucune espèce d'importance d'être rejeté étant quelquefois le suicide.²» La critique envers Bloch s'avère être tout au long du roman virulente. Dans le passage en question, le narrateur ne fustige pas seulement l'orgueil démesuré de son prétendu ami, mais le compare en plus avec l'attitude de Saint-Loup, ami dont la sensibilité ne manque pas

¹ III, SG, p.367-8

² II, JFF, p.99. C'est moi qui souligne.

d'accentuer. La faute de prononciation ne signifierait rien, ou fort peu, si Bloch la reconnaissait et l'admettait de tout cœur. En revanche, il utilise une phrase toute faite, une déclaration qui démontre plus que la faute elle-même, la vanité de celui qui la prononce : ce type de personne est à un tel point corrompu par son vice qu'il considère le suicide un recours bien plus honorable que l'admission d'une vérité toute évidente.

Legrandin « opère une surprenante mutation, du bourgeois cultivé et artiste de Combray à l'assiégeur des salons germanopratsins, pour finir comte de Méséglise et apparenté aux Guermantes¹ » ; cette ambiguïté foncière de son caractère se laisse entrevoir grâce à sa façon de converser. Si l'interlocuteur touchait des sujets sensibles, à savoir ceux qui mettaient en jeu le dévoilement de son snobisme inné, un autre Legrandin s'émergeait, un qui avait un registre et une manière de parler radicalement différents. L'un, bourgeois cultivé et causeur charismatique, s'efforçait de neutraliser les interventions délétères de l'autre, l'aspirant au clan Guermantes :

« Mais ce que je comprenais, c'est que Legrandin n'était pas tout à fait véridique quand il disait n'aimer que les églises, le clair de lune et la jeunesse ; il aimait beaucoup les gens des châteaux et se trouvait pris devant eux d'une si grande peur de leur déplaire qu'il n'osait pas leur laisser voir qu'il avait pour amis des bourgeois, des fils de notaires ou d'agents de change, préférant, si la vérité devait se découvrir, que ce fût en son absence, loin de lui et "par défaut" ; il était snob. Sans doute il ne disait jamais rien de tout cela dans le langage que mes parents et moi-même nous aimions tant. Et si je demandais : "Connaissez-vous les Guermantes ?", Legrandin le causeur répondait : "Non, je n'ai jamais voulu les connaître." Malheureusement il ne le répondait qu'en second, car un autre Legrandin qu'il cachait soigneusement au fond de lui, qu'il ne montrait pas, parce que ce Legrandin-là savait sur le nôtre, sur son snobisme, des histoires compromettantes, un autre Legrandin avait déjà répondu par la blessure du regard, par le rictus de la bouche, par la gravité excessive du ton de la réponse, par les mille flèches dont notre Legrandin s'était trouvé en un instant lardé et alanguiné, comme un saint Sébastien du snobisme : "Hélas ! que vous me faites mal, non, je ne connais pas les Guermantes, ne réveillez pas la grande douleur de ma vie." Et comme ce Legrandin enfant terrible, ce Legrandin maître chanteur, s'il n'avait pas le joli langage de l'autre, avait le verbe infiniment plus prompt, composé de ce qu'on appelle "réflexes", quand Legrandin le causeur voulait lui imposer silence, l'autre avait déjà parlé et notre ami avait beau se désoler de la mauvaise impression que les révélations de son alter ego avaient dû produire, il ne pouvait qu'entreprendre de la pallier.² »

¹ André Vincens, *Proust, ses personnages*, chez http://proust-personnages.fr/?page_id=195

² I, SW, p.126-7. C'est moi qui souligne.

Mme Verdurin, d'autre part, « est la manifestation d'une fonction : elle ne vit pas, elle officie¹ ». En tant que patronne de son petit clan de dévoués, elle a imposé sa propre manière d'expression, incompatible avec l'ennui qui représente pour elle le mal ultime. Son langage abonde en clichés, en termes vulgaires : « *C'est qu'il faut bien l'avouer, notre Tiche était surtout excessivement bête ! Je l'ai vu épaté par des personnes que vous n'imaginez pas, par de braves idiots dont on n'aurait jamais voulu dans notre petit clan.*² » Elle essaie également à ajouter à ses dires des nuances éloquentes d'érotisme et de sensualité en tant que fière entremetteuse : « *Mon mari prétend que je n'aime pas les fruits parce que j'en mange moins que lui. Mais non, je suis plus gourmande que vous tous, mais je n'ai pas besoin de me les mettre dans la bouche puisque je jouis par les yeux.*³ »

À part les mondains, il y a des personnes du peuple qui semblent profaner la langue française, le maître d'hôtel en constituant l'exemple le plus révélateur : « *Et même, la guerre ayant jeté sur le marché de la conversation des gens du peuple une quantité de termes dont ils n'avaient fait la connaissance que par les yeux, par la lecture des journaux et dont en conséquence ils ignoraient la prononciation, le maître d'hôtel ajoutait : "Vous verrez ça, Françoise, ils préparent une nouvelle attaque d'une plus grande enverjure que toutes les autres." M'étant insurgé, sinon au nom de la pitié pour Françoise et du bon sens stratégique, au moins de la grammaire, et ayant déclaré qu'il fallait prononcer "envergure", je n'y gagnai qu'à faire redire à Françoise la terrible phrase chaque fois que j'entraï à la cuisine, car le maître d'hôtel, presque autant que d'effrayer sa camarade, était heureux de montrer à son maître que, bien qu'ancien jardinier de Combray et simple maître d'hôtel, tout de même bon Français selon la règle de Saint-André-des-Champs, il tenait de la Déclaration des droits de l'homme le droit de prononcer "enverjure" en toute indépendance, et de ne pas se laisser commander sur un point qui ne faisait pas partie de son service, et où par conséquent, depuis la Révolution, personne n'avait rien à lui dire puisqu'il était mon égal.*⁴ » L'obsession du maître d'hôtel pour la prononciation fautive est, d'après lui, un devoir révolutionnaire contre la prononciation infligée sur lui par les maîtres. Il confond l'indépendance avec l'abus, la phonétique avec la liberté d'expression. La terrorisation de Françoise est une forme de représailles due à la suppression qu'il prétend avoir souffert par tout type de maître. La Déclaration des droits de l'homme lui donne la permission de tout faire ; même violer sa propre langue.

Françoise n'est pas seulement la source la plus intarissable d'exemples de bon français ; elle est aussi en proie à des remontrances sévères de la part du narrateur. Ses fautes, ou plus exactement ses *cuirs* selon le mot de prédilection de Marcel, révèlent, comme chez les autres, les aspects de son caractère : « *Si alors Françoise remplie comme un poète d'un flot de pensées confuses sur le chagrin, sur les souvenirs de famille, s'excusait de ne pas savoir répondre à mes théories et disait : "Je ne sais pas m'exprimer", je triomphais de cet aveu avec un bon sens ironique et brutal digne du docteur Percepied ; et si elle ajoutait : "Elle était tout de même de la parentèse, il reste toujours le respect qu'on doit à la parentèse", je haussais les épaules et je me disais : "Je suis bien bon de discuter avec une illettrée qui fait des cuirs pareils", adoptant ainsi pour*

¹ Georges Matoré, " Autour d'un personnage de la *Recherche du Temps Perdu* : Mme Verdurin, étude lexicologique ", *Études linguistiques*, 1970, n° XI, p. 213

² III, SG, p.331. En italiques dans le texte.

³ I, SW, p.204-5

⁴ IV, TR, p.420-1

*juger Françoise le point de vue mesquin d'hommes dont ceux qui les méprisent le plus dans l'impartialité de la méditation, sont fort capables de tenir le rôle quand ils jouent une des scènes vulgaires de la vie.*¹» En effet, dans ce passage c'est le propre défaut du narrateur qui est blâmable, à savoir sa mesquinerie et son persévérance à se prouver supérieur d'une simple cuisinière. L'enregistrement des cuirs de Françoise ainsi que leur correction semble être le passe-temps préféré du narrateur. Comme pour le maître d'hôtel, il attribue leur fréquence et leur opiniâtreté à un sentiment illusoire d'indépendance, d'affranchissement des chaînes imposées par les maîtres : « *Notre tort est de présenter les choses telles qu'elles sont, les noms tels qu'ils sont écrits, les gens tels que la photographie et la psychologie donnent d'eux une notion immobile. Mais en réalité ce n'est pas du tout cela que nous percevons d'habitude. Nous voyons, nous entendons, nous concevons le monde tout de travers. Nous répétons un nom tel que nous l'avons entendu jusqu'à ce que l'expérience ait rectifié notre erreur, ce qui n'arrive pas toujours. Tout le monde à Combray parla pendant vingt-cinq ans à Françoise de Mme Sazerat et Françoise continua à dire Mme Sazerin, non par cette volontaire et orgueilleuse persévérance dans ses erreurs qui était habituelles chez elle, se renforçait de notre contradiction et était tout ce qu'elle avait ajouté chez elle à la France de Saint-André-des-Champs des principes égalitaires de 1789 (elle ne réclamait qu'un droit du citoyen, celui de ne pas prononcer comme nous et de maintenir qu'hôtel, été et air étaient du genre féminin), mais parce qu'en réalité elle continua toujours d'entendre Sazerin. Cette perpétuelle erreur qui est précisément la "vie", ne donne pas ses mille formes seulement à l'univers visible et à l'univers audible, mais à l'univers social, à l'univers sentimental, à l'univers historique, etc.*²» La morale tirée de ce passage est qu'il est nocif, même pour la langue, de ne pouvoir apercevoir qu'un aspect de la vie, de ne pas vouloir apprécier tous les univers qui la composent, d'avoir choisi une impasse qui nuit pas seulement le contact avec les autres mais aussi ses propres chances à chacun d'évoluer comme personnalité. La ténacité de Françoise (et du maître d'hôtel) leur met des œillères sur les yeux, elle constitue la seule entrave qui les empêche de s'affranchir de l'assujettissement aux lois de la perception individuelle, voire égocentrique, du monde. Ils entendent ce qu'ils veulent, et le reproduisent à leur manière. Car « *l'erreur est plus entêtée que la foi et n'examine pas ses croyances*³». En plus, l'erreur corrompt, elle dégénère l'être, elle « *frelate, déprave et vicie la nature*⁴» de tout homme en le dépouillant de toute qualité altruiste. Ainsi, « *dans son humilité, dans sa tendre admiration pour des êtres qui lui étaient infiniment inférieurs, elle adoptait leur vilain tour de langage. Sa fille s'étant plainte d'elle à moi et m'ayant dit (je ne sais de qui elle l'avait reçu) : " Elle a toujours quelque chose à dire, que je ferme mal les portes, et patatipatali et patatatipatala", Françoise crut sans doute que son incomplète éducation seule l'avait jusqu'ici privée de ce bel usage. Et sur ses lèvres où j'avais vu fleurir jadis le français le plus pur j'entendis plusieurs fois par jour : "Et patatipatali et patatatipatala". [...] Ses fautes de français corrompaient le langage de Françoise tout autant que les fautes de sa fille.*⁵» Sylvie Pierron explique la corrosion du langage de Françoise de cette manière : « *La perversion du langage de Françoise s'opère*

¹ I, SW, p.152

² IV, AD, p.153-4

³ III, PR, p.695

⁴ André Gide, *Journal*, dans *Œuvres Complètes*, tome VIII, nrf, Paris, 1^{ère} édition 1935, p. 1222

⁵ IV, TR, p.328-9

par imitation de modèles nouveaux mais surtout par éloignement de la source. Éloignement géographique autant que temporel, [...] doublé d'un éloignement moral, d'un oubli des "valeurs". Parallèlement d'ailleurs à cette perte de la vieille langue, par l'imitation de l'usage courant, l'homosexualité masculine "entre" dans les conceptions de Françoise pour faire bientôt partie de son paysage moral, parce que l'usage semble faire loi.¹» Or, comme les paysans qui ont profané l'étymologie des mots normands ou latins, les fautes linguistiques couvent toujours « un contresens et un vice de prononciation²», difformités qu'elles empruntent à leurs utilisateurs. C'est exactement cela que Genette appelle *loi de Proust* : « l'erreur, consciente ou non, tend non seulement à persévérer dans son être, mais à multiplier ses occurrences. Peut-être ne faut-il pas (encore que Proust semble parfois y incliner) chercher l'explication du fait dans une volonté délibérément "mauvaise" ou dans une sorte de volupté immanente de l'erreur ; mais plutôt dans le caractère nécessairement compulsif de tout (erreur, faute morale, vice caché, infériorité, etc.) ce que l'esprit censure et voudrait refouler³». Ainsi l'erreur peut révéler, mieux que rien d'autre, les dépravations les plus refoulées de l'être. Elle permet à l'auteur de descendre « la série des cercles concentriques qui le mènent dans les régions les plus sombres de l'homme⁴», à l'instar de Dante qui doit passer par l'enfer pour gagner le paradis. Là l'auteur va découvrir les vices les plus exécrables, sur lesquels il va bâtir l'univers apocalyptique de la *Recherche*, mais aussi quelques espoirs encourageants qu'il confie principalement à la mère et la grand-mère. Tous les deux sont prophétisés via le langage, une fois que Proust « traite la parole comme une manifestation biologique de toute une personnalité [...], à la parole prononcée sont associés un geste, une mimique, et surtout une âme, l'accent⁵ ». L'accent va être le porteur primordial de la tendance idéaliste ou même cratyléenne du langage, celle qui le rend l'agent de tout bonté de l'être : « De même, quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie, et que je ne devais lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir également pour supérieures à tout dans les livres, attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.⁶» L'accent peut par conséquent localiser dans le mot cette charge précieuse inhérente,

¹ Sylvie Pierron, " La ' langue Française ' dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust ", op.cit., p.57

² III, *SG*, p.305

³ Gérard Genette, *Figures II*, op.cit., p.230

⁴ Jean Mouton, *Le style de Marcel Proust*, Éditions Corrèa, Paris, 1^{ère} édition 1948, p.204

⁵ Leo Spitzer, op.cit., p.436

⁶ I, *SW*, p.44

peut manier le mot de la manière qu'il faut pour faire ressortir toutes les qualités bénéfiques. Mais l'accent, la prononciation et en somme tout le langage peuvent être aussi les armes de l'individu imprégné de vanité. Dans ce cas, le mot n'est plus le révélateur du côté paradisiaque du langage mais il devient le détenteur du mal, à savoir du snobisme et de l'inversion qui représentent les piliers de l'enfer proustien. Comme l'orgueil qui a séparé jadis les peuples après la construction de la tour de Babel, de la même façon le « *langage est, dans le monde de la Recherche, l'un des grands révélateurs du snobisme, c'est-à-dire à la fois de l'hierarchisation de la société en castes sociales et intellectuelles et du mouvement incessant d'emprunts et d'échanges qui ne cesse d'altérer et de modifier la structure de cette hiérarchie*¹ ». Le langage nourrit donc ce fractionnement de la société en devenant facteur de dégénérescence et d'aliénation. Chaque faction sociale est tellement attachée à son propre code linguistique qu'il lui est entièrement impossible de comprendre l'autre. Les membres d'un même clan peuvent également être aliénés à un tel point qu'on assiste à des véritables scènes moliéresques, à des dialogues des sourds : « *De profession à profession, on se devine, et de vice à vice aussi. M. de Charlus et M. de Sidonia avaient chacun immédiatement flairé celui de l'autre, et qui, pour tous les deux, était dans le monde d'être monologuistes, au point de ne pouvoir souffrir aucune interruption. Ayant jugé tout de suite que le mal était sans remède, comme dit un célèbre sonnet, ils avaient pris la détermination, non de se taire, mais de parler chacun sans s'occuper de ce que dirait l'autre. Cela avait réalisé ce bruit confus, produit dans les comédies de Molière par plusieurs personnes qui disent ensemble des choses différentes. Le baron, avec sa voix éclatante, était du reste certain d'avoir le dessus, de couvrir la voix faible de M. de Sidonia ; sans décourager ce dernier pourtant, car, lorsque M. de Charlus reprenait un instant haleine, l'intervalle était rempli par le susurrement du grand d'Espagne qui avait continué imperturbablement son discours.*² » Cela s'avère être une caractéristique fondamentale de M. Charlus, qui : « *ne répondait jamais à une interruption et feignait de ne pas l'avoir entendue*³ » ; à part l'impolitesse foncière qui démontre cette attitude dans un microcosme où la politesse devrait être le héraut, le comportement de Charlus représente l'exemple du dernier degré du pervertissement : l'individu est tellement envahi par son amour-propre qu'il ignore la présence et l'opinion de l'autre. Il est tellement cloisonné dans son propre univers et tellement convaincu de sa propre importance qu'il ne daigne accorder ni même le bénéfice du doute à autrui. Ainsi, « *les personnages de Proust, lorsqu'ils leur arrive, en de rares occasions, d'échanger des paroles, ne cherchent pas à se comprendre ; disons plus, ils parlent plutôt pour se différencier, pour se séparer. D'où le besoin chez tous ceux qui vivent à travers les pages du Temps perdu de se réunir en des clans et d'adopter un langage spécial pour ces clans. Henri Bergson a admirablement mis au point la distinction entre le clos et l'ouvert, entre le clos caractérisant "un ensemble d'habitudes qui correspondent symétriquement chez l'homme à certains instincts de l'animal" et l'ouvert qui est "aspiration, intuition et émotion"*⁴. Or, les êtres chez Proust sont presque toujours nés sous la catégorie du fermé, même lorsqu'ils sont de bonne volonté et doués d'intelligence, comme Saint-Loup ;

¹ Gérard Genette, *Figures II*, op.cit., p.259-60

² III, SG, p.39-40

³ *Ibid.*, p.347

⁴ Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Alcan, p.62. Note de Jean Mouton.

ils subissent la malédiction qui pèse sur les hommes, celle qui depuis Babel visa toujours à la confusion des langues. Leur langage ne leur permet plus de s'entendre, mais les pousse plutôt à s'ignorer¹». Le cratylisme est dans une certaine mesure introduit comme une sorte d'antidote à cette dégénérescence du langage. Il constitue un avatar de langue universelle, entendue par tous ceux qui ont la sensibilité et l'intelligence afin de pénétrer dans ce monde mystique. Le mondain et l'inverti sont des exemples d'individus tellement imbus de leur vice qu'ils ont perdu également le pouvoir de l'interaction sociale la plus anodine. L'insertion d'autres langues d'acceptation universelle, comme la langue de la chimie, de la botanique, de l'astronomie, dont Proust utilise les lois afin de mieux mettre en lumière les comportements humains, ne vise qu'à cela exactement : la postulation et l'éclaircissement d'attitudes difficilement explicables en termes prosaïquement humains. Le fiasco complet de la langue mondaine s'étend aussi aux langues de différentes professions (Cottard/médecine, Brichot/professeur sorbonnard), tandis que le principe pacificateur de la langue selon Isocrate ne représente qu'un rêve éveillé pour les personnages proustiens : le discours n'est tout au long du roman qu'une opportunité pour attaquer et critiquer l'autre de la manière la plus cauchemardesque. La seule chose qui se présente en tant que moyen de communication efficace c'est l'art : la musique adoucit les mœurs, tandis que la littérature et la peinture apportent une paix ; paix pourtant provisoire, parce qu'elles sont superficiellement comprises. En tant que dernier recours, l'effort de purifier la langue française semble être pour Proust d'une nécessité primordiale : « *le motif du Génie de la langue dans le roman proustien n'est pas ornemental : il est profondément lié à la réflexion sur la création littéraire, par la question de la clarté²* ». De cette manière, la littérature peut devenir un art digne de son nom, un art honnête et méritoire, facilement déchiffrable par la sensibilité et l'intelligence. Un art composé par le langage d'une Française, la culture profonde de quelques dilettantes et l'absence totale de "vices". Le Génie de la langue ne pourrait se fonder que sur ces trois choses.

2. c. Langage et temps Le temps représente le substrat protéiforme du roman ; fondée sur lui s'avère être toute la problématique de l'auteur concernant l'être, l'amour, l'art. La relation entre langage et temps, en particulier, fournit des alliances nouvelles ainsi que des pivots autour desquels se bâtit toute la cathédrale de la *Recherche*. L'auteur utilise un grand éventail de ressources temporelles et linguistiques pour réussir à retenir le temps. Les phrases extraordinairement longues avec ses arabesques faites de subordonnées, accumulées ou intercalées à l'infini, convergent à la création d'une atemporalité narrative, effet recherché minutieusement par Proust. Pour atteindre un tel effet de désorientation temporelle, l'auteur emploie maintes techniques de ralentissement et/ou superposition de la narration. Certains de ces agents pivotaux sont les divers leitmotifs parsemés tout au long du roman, auxiliaires mnémotechniques qui aident le lecteur à suivre le cours de l'histoire, mais qui facilitent avant tout l'auteur de tracer son trajectoire littéraire : « *Le principe*

¹ Jean Mouton, op.cit., p.195

² Sylvie Pierron, " La ' langue Française ' dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust ", op.cit., p.58

premier du leitmotif, associer un élément musical à un élément dramatique, en accordant arbitrairement une valeur à l'élément musical de manière que celui-ci devienne signe dramatique, correspond à la formation de certains motifs dans la Recherche.¹» Exemple de leitmotiv d'utilité molaire constitue la couleur rose qui, selon Sylvie Pierron, revêt d'une connotation sexuelle transgressive associée aux personnages féminins. Au fait, Odette vêtue d'une robe de chambre de soie rose reçoit ses visiteurs dans la clarté rose de son boudoir, qui est décoré de chrysanthèmes roses : pour elle, la couleur rose s'empare d'une connotation de signal sensuel. À part le symbolisme des couleurs, il y a des groupes phoniques-clés qui se répètent pour créer des points de contact, ou plus précisément de *fusion*, entre le présent de la narration et le passé : « *et même une syllabe commune à deux noms différents suffisait à ma mémoire – comme à un électricien qui se contente du moindre corps bon conducteur – pour rétablir le contact entre Albertine et mon cœur*²». Ces rimes prosaïques, d'après le terme d'Adam Piette³, sont étroitement liées au retentissement que les notes musicales peuvent avoir sur l'être, car la musique est, selon Proust, un code de communication bien plus éloquent que la langue : « *Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit.*⁴» On pense notamment à la phrase de Vinteuil, dont l'impact sur Swann encadre, en le réitérant, l'engouement pour Odette : c'est la création des *fac-similés*, des correspondances entre un son et un souvenir qui à chaque répétition du son ressuscite le souvenir respectif : « *L'année précédente, dans une soirée, il [Swann] avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. [...] Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire sine materia. [...] Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son "fondu" les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique.*⁵» On est chez Swann et on assiste par conséquent à une frénésie

¹ Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel, Proust et la langue*, op.cit., p.241

² IV, AD, p.118

³ Adam Piette, *Remembering and the sound of words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*, Clarendon Press/Oxford University Press, New York, 1996

⁴ III, PR, p.762-3

⁵ I, SW, p.205-6. C'est moi qui souligne.

synesthésique, la même qui est éveillée par les noms et qui joue au plan hybride de matérialité/ immatérialité. Swann est profondément bouleversé, à l'instar du narrateur pendant l'épisode des *Intermittences*, parce qu'il ressent que ce qu'il écoute n'est pas une simple œuvre musicale, mais une suite des notes qui s'harmonisent avec la musique de son âme, qui captent la même fréquence que sa faculté mnémonique. Les notes de la petite phrase musicale, ainsi que les mots d'une phrase ordinaire, possèdent selon Proust un pouvoir de connotation *mémorative* : un simple rapprochement de sons pourrait rétablir une alliance avec le passé, avec une situation vécue ou une personne qu'on a aimée. L'impression primaire qui se fonde sur le travail *matériel* de l'intelligence s'évanouit rapidement : l'être, pour se ressouvenir, établit des concordances, des fils d'Ariane fondés sur des noms, des sons, des sentiments et des sensations. Le sens dénotatif se perd pour donner sa place au connotatif, qui peut mieux enregistrer les souvenirs : la dénotation renvoie à un travail de la mémoire à deux dimensions, tandis que la connotation à un travail à quatre dimensions : celle-ci offre des points de contact privilégiés qui, une fois synchronisés, peuvent ouvrir les portes de l'inconscient et nous nantir de correspondances intermittentes dans le temps. La connotation repose sur la synesthésie tandis que la dénotation sur les lois inexorables du raisonnement grammatical. Pour la dénotation, il faut que la phrase ait du sens, tandis que la connotation crée le sens grâce à la synergie de plusieurs éléments.

On a déjà vu que ce type de connotation multidimensionnelle abonde dans la *Recherche* : c'est d'une part la prose rythmique de Bergotte qui se reflète dans ses livres : « *Il y a dans ses livres telles terminaisons de phrases où l'accumulation des sonorités qui se prolongent, comme aux derniers accords d'une ouverture d'opéra qui ne peut pas finir et redit plusieurs fois sa suprême cadence avant que le chef d'orchestre pose son bâton, dans lesquelles je retrouvai plus tard un équivalent musical de ces cuivres phonétiques de la famille Bergotte.*¹ » Il s'agit des cadences que le narrateur a appris à localiser dans la littérature supérieure, des sonorités qui naissent des syllabes, des cuivres phonétiques, qui matérialisent les mots en musique et immatérialisent simultanément la sensation produite. Il y a d'ailleurs l'intonation, la « *distinction morale que maman avait appris de ma grand-mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie*² », cette façon d'énoncer qui couve la bonté et la douceur de l'être. Quand le narrateur écoute *vraiment*, quand il s'efforce de découvrir la vérité de l'être à travers son énonciation, il dévoile des mystères séduisants. L'éloignement, ainsi que la mort qui le sépare de l'être, le forcent à palper dans l'intimité d'une voix aimée ce que le visage lui aurait plus facilement dévoilé. De cette manière, la voix de la grand-mère à travers le téléphone étale toute la tendresse et l'adoration qu'elle essaie de lui cacher quand elle est près de lui : « *j'entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là, chaque fois que ma grand-mère avait causé avec moi, ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place, mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois. Et parce que cette voix m'apparaissait changée dans ses proportions dès l'instant qu'elle était un tout, et*

¹ I, *JFF*, p.543-4

² I, *SW*, p.44

m'arrivait ainsi seule et sans l'accompagnement des traits de la figure, je découvris combien cette voix était douce ; peut-être d'ailleurs ne l'avait-elle jamais été à ce point, car ma grand-mère, me sentant loin et malheureux, croyait pouvoir s'abandonner à l'effusion d'une tendresse que, par "principes" d'éducatrice, elle contenait et cachait d'habitude. Elle était douce, mais aussi comme elle était triste, d'abord à cause de sa douceur même, presque décantée, plus que peu de voix humaines ont jamais dû l'être, de toute dureté, de tout élément de résistance aux autres, de tout égoïsme ; fragile à force de délicatesse, elle semblait à tout moment prête à se briser, à expirer en un pur flot de larmes, puis l'ayant seule près de moi, vue sans le masque du visage, j'y remarquais, pour la première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie. Était-ce d'ailleurs uniquement la voix qui, parce qu'elle était seule, me donnait cette impression nouvelle qui me déchirait ? Non pas ; mais plutôt que cet isolement de la voix était comme un symbole, une évocation, un effet direct d'un autre isolement, celui de ma grand-mère, pour la première fois séparée de moi.¹» La voix peut remplacer la présence intime de l'être, peut offrir ce type d'assurance et de sécurité qu'on considère comme acquis d'un être aimé. Elle est bien plus éloquente qu'un tête-à-tête ordinaire, parce que l'éloignement rend les défenses de l'être caduques, et par conséquent l'être est plus vulnérable et plus enclin à s'exprimer sans se censurer. Dans une perspective toute autre, la voix seule, sans l'accompagnement du corps qui peut pallier la souffrance et le désir, est considérée de la part du narrateur comme une mort avant l'heure, une expérience précoce de ce que la vie serait sans la tendre figure de la grand-mère toujours près de lui. Le sentiment est bouleversant : « *Cette liberté qu'elle me laissait désormais, et à laquelle je n'avais jamais entrevu qu'elle pût consentir, me parut tout d'un coup aussi triste que pourrait être ma liberté après sa mort (quand je l'aimerais encore et qu'elle aurait à jamais renoncé à moi). Je criais : "Grand-mère, grand-mère", et j'aurais voulu l'embrasser ; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte."Parle-moi" ; mais alors il arriva que, me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix.²»* Le cri solitaire tragique, la prise de conscience de la perte de l'être aimé, se concentrent sur ce sentiment messéant de la privation d'une voix. Ainsi, la voix établit le contact avec l'autre grand axe de la *Recherche*, la mort, dans toutes ses manifestations : absence de l'être aimé, amour non-partagé, ou fin inexorable. La voix avec son pouvoir connotatif très riche est un leitmotiv privilégié qui facilite l'évocation et la superposition de plusieurs niveaux temporels, en établissant des points nodaux entre le présent de la narration et les différentes réalités évoquées.

La répétition de motifs phoniques voire musicaux n'est qu'un des procédés de la répétition, principe fondateur du leitmotiv. La répétition ainsi que l'imitation ont ses propres lois dans la *Recherche*. On a déjà observé que les différents idiolectes du roman se regroupent, en constituant de langages de clans : la majorité des personnages de la *Recherche* se transfèrent d'une faction à l'autre en empruntant en même temps le dialecte du clan. On a quatre grands catégories linguistiques principales : la sociale, dont Oriane représente l'exemple le plus révélateur, la professionnelle, dont Cottard et son jargon sorbonnarde en est un modèle idoine,

¹ II, CG, p.433

² *Ibid.*, p.434

comme on a déjà vu dans la partie sur les étymologies, ainsi que M. de Norpois, dont le style verbal agace le narrateur, une qui repose sur l'inversion et rassemble tous les utilisateurs d'un langage argotique sui generis, tandis que le dernier groupe souligne la dégénérescence que le temps apporte sur le langage des êtres, les membres de la famille Cambremer étant les preuves les plus indicatives : « *Je demandai à M. de Cambremer comment allait sa mère. "Elle est toujours admirable", me dit-il, usant d'un adjectif qui, par opposition aux tribus où on traite sans pitié les parents âgés, s'applique dans certaines familles aux vieillards chez qui l'usage des facultés les plus matérielles, comme d'entendre, d'aller à pied à la messe, et de supporter avec insensibilité les deuils, s'empreint, aux yeux de leurs enfants, d'une extraordinaire beauté morale.*¹ » La plupart des personnages du roman parcourent ces quatre catégories, en modifiant respectivement leur langage : Legrandin, Mme Verdurin, Gilberte, en ne distinguant que les plus emblématiques. Le langage demeure toujours le point de vue privilégié sur l'évolution du personnage : on peut facilement dire à quelle caste il appartient, quel vice le ronge ou combien de temps s'est écoulé, puisque au moment où il entre dans un nouveau clan il commence à imiter le langage des autres affidés. L'imitation se fait, selon Claudine Wilson², soit d'une manière consciente : « *Bloch, à qui j'avais longtemps emprunté sa manière de parler et qui maintenant imitait souvent la mienné*³ », soit à cause du snobisme : « *S'il n'y avait aucune affectation, aucune volonté de fabriquer un langage à soi, alors cette façon de prononcer était un vrai musée d'histoire de France par la conversation. "Mon grand-oncle Fitt-jam" n'avait rien qui étonnait, car on sait que les Fitz-James proclament volontiers qu'ils sont de grands seigneurs français, et ne veulent pas qu'on prononce leur nom à l'anglaise. Il faut, du reste, admirer la touchante docilité des gens qui avaient cru jusque-là devoir s'appliquer à prononcer grammaticalement certains noms et qui, brusquement, après avoir entendu la duchesse de Guermantes les dire autrement, s'appliquaient à la prononciation qu'ils n'avaient pu supposer. Ainsi, la duchesse ayant eu un arrière-grand-père auprès du comte de Chambord, pour taquiner son mari d'être devenu orléaniste, aimait à proclamer : "Nous les vieux de Frochedorf". Le visiteur qui avait cru bien faire en disant jusque-là "Frohdsorf" tournait casaque au plus court et disait sans cesse "Frochedorf"*⁴ ». Ainsi, le langage perd son individualité inhérente et devient un fait automatique : les particularités qui caractérisent le locuteur s'éliminent, le niveau de sa culture ou de sa sensibilité se neutralisent à un tel point qu'il devient un perroquet reproduisant inconsciemment ceux qu'on lui dit. C'est un constat tragique fait par le futur écrivain : « *Car il n'a écouté les autres que quand, si bêtes ou si fous qu'ils fussent, répétant comme des perroquets ce que disent les gens de caractère semblable, ils s'étaient faits par là même les oiseaux prophètes, les porte-paroles d'une loi psychologique.*⁵ » Cet automatisme du langage s'avère être une des raisons principales de la dégénérescence de l'être. Or « *automatism of language means automatism of thought*⁶ » : l'être qui ne pense pas pour lui-même perd son individualité, la véritable raison d'exister : il vit et

¹ IV, TR, p.512

² Claudine Wilson, "Marcel Proust as a lover of language", *The French Quarterly*, 1928, vol. X, p.67

³ IV, TR, p.532

⁴ III, PR, p.545

⁵ IV, TR, p.479

⁶ Claudine Wilson, op.cit., p.69

agit en troupeau, en laissant atrophier tous ses traits humains. Il devient un acteur dans le propre théâtre de sa vie récitant, rabâchant le même scénario : « *Et usant exactement des mêmes expressions que presque tout le monde aurait fait, car il en est certaines, peu habituelles, que tel sujet particulier, telle circonstance donnée font affluer presque nécessairement à la mémoire du causeur qui croit exprimer librement sa pensée, et ne fait que répéter machinalement la leçon universelle*¹ ». En conséquence, il perçoit une image de la réalité qui est diamétralement différente de la réalité elle-même, un simulacre de la vérité, comme les ombres qui, pour l'être de la caverne de Platon, sont identifiables avec les images réelles. L'être-perroquet de Proust est exactement cet être privé de volonté, d'initiative et de libre-arbitre pour mener une vie méritoire. Il est si accoutumé de percevoir le monde d'une manière qui ressemble énormément à « *la fausseté même de l'art prétendu réaliste et qui ne serait pas si mensonger si nous n'avions pris dans la vie l'habitude de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère tellement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même*² ». C'est la tâche du véritable écrivain de sonder dans les profondeurs de l'être, ignorant délibérément les mots prononcés qui sont tellement illusoire, afin d'atteindre son essence : « *Plus que tout j'écarterais donc ces paroles que les lèvres plutôt que l'esprit choisissent, ces paroles pleines d'humour, comme on dit dans la conversation, et qu'après une longue conversation avec les autres on continue à s'adresser facticement à soi-même et qui nous remplissent l'esprit de mensonges, ces paroles toutes physiques*³ ».

À part les propos des personnages qui se réitèrent, ce sont les personnages eux-mêmes qui acquièrent de multiples avatars, telle Albertine qui est un exemple de ce que Sylvie Pierron appelle « *négation du référent unique*⁴ » : « *ce fractionnement d'Albertine en de nombreuses parts, en de nombreuses Albertine, qui était son seul mode d'existence en moi*⁵ », ou tel le narrateur, qui professe une sorte d'estompage onomastique : « *Ces nouveaux moi qui devraient porter un autre nom que le précédent*⁶ ». D'ailleurs, la plupart des personnages proustiens changent leur nom en émigrant d'un clan à l'autre (Gilberte Swann devient Mlle de Forcheville et plus tard Mme de Saint-Loup), tandis qu'il y en a ceux qui possèdent des appellations multiples, comme Palamède, M. de Charlus : « *duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes*⁷ ». Cette fragmentation onomastique reflète la cohabitation dans un même être de traits différents, tandis qu'elle est d'emblée d'allure mythique, voire cratyléenne : « *Que le nom et l'être entretiennent un rapport intérieur et nécessaire, que le nom ne désigne pas seulement l'être, mais qu'il soit l'être lui-même et que la force de l'être soit contenue en lui, sont quelques unes des présuppositions fondamentales de l'intuition mythique elle-même*⁸ ». Néanmoins, elle revendique aussi son côté hermogénique, voire héraclitien, puisqu'elle repose sur le changement perpétuel de l'être : quand l'être change, le nom qui le caractérise devrait changer aussi, car il y

¹ III, PR, p.749

² IV, TR, p.460

³ Ibid., p.476

⁴ Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel, Proust et la langue*, op.cit., p.200

⁵ IV, AD, p.110

⁶ IV, TR, p. 174

⁷ III, SG, p.333

⁸ Ernst Cassirer, *Langage et mythe, À propos des noms des dieux*, op.cit., p.10

a une relation essentielle et ésotérique entre les deux, une relation qui reflète l'essence de l'être et doit changer avec lui (cf. la double appellation homérique).

Qui plus est, ce fractionnement de l'être met en évidence son existence temporelle, existence qui s'annihile par l'automatisme de son expression verbale : les paroles ne corrompent pas seulement la quintessence de l'être, elles le privent aussi d'une de ses dimensions les plus représentatives, sa dimension temporelle, marquée au cours de son histoire par l'atavisme linguistique. Le fractionnement, présenté en tant que superposition et/ou dispersion de l'être, a nécessairement un paramètre temporel une fois que la superposition relève d'une condition simultanée, tandis que la dispersion revêt d'une localisation dans le temps de différentes versions d'un même être. L'atavisme fournit la composante la plus solidifiante de l'être, une fois qu'il l'inscrit dans le temps historique, en mettant en lumière ses traits héréditaires. Ainsi le narrateur accentue les changements prioritaires de sa personnalité en les attribuant à un principe de prédisposition : *« De plus, au moment où ce nouveau moi se formait, il trouvait son langage tout prêt dans le souvenir de celui, ironique et grondeur, qu'on m'avait tenu, que j'avais maintenant à tenir aux autres, et qui sortait tout naturellement de ma bouche, soit que je l'évoquasse par mimétisme et association de souvenirs, soit aussi que les délicates et mystérieuses incrustations du pouvoir génésique eussent en moi, à mon insu, dessiné comme sur la feuille d'une plante, les mêmes intonations, les mêmes gestes, les mêmes attitudes qu'avaient eus ceux dont j'étais sorti. Car quelquefois, en train de faire l'homme sage quand je parlais à Albertine, il me semblait entendre ma grand-mère. Du reste, n'était-il pas arrivé à ma mère (tant d'obscurs courants inconscients infléchissaient en moi jusqu'aux plus petits mouvements de mes doigts eux-mêmes à être entraînés dans les mêmes cycles que mes parents) de croire que c'était mon père qui entraînait, tant j'avais la même manière de frapper que lui.¹ »* L'atavisme enrichit l'être d'une qualité générique, qualité qui le différencie d'une part des autres puisqu'elle est fondée sur son propre bagage héréditaire, mais de l'autre elle facilite son appartenance à un clan. Elle embrasse des caractéristiques linguistiques ainsi que comportementales, en détachant l'être et le rendant unique. Pourtant, pour l'observateur scrupuleux, l'atavisme peut représenter le révélateur de l'attachement à un clan, le témoignage ainsi que la justification des traits du caractère de l'individu, difficilement explicables ou même discernables suivant une problématique différente. Ainsi le narrateur analyse l'image sociale de Mlle de Stermaria : *« Comme toujours, mais plus facilement pendant que son père s'était éloigné pour causer avec le bâtonnier, je regardais Mlle de Stermaria. Autant que la singularité hardie et toujours belle de ses attitudes, comme quand, les deux coudes posés sur la table, elle élevait son verre au-dessus de ses deux avant-bras, la sécheresse d'un regard vite épuisé, la dureté foncière, familiale, qu'on sentait, mal recouverte sous ses inflexions personnelles, au fond de sa voix, et qui avait choqué ma grand-mère, une sorte de cran d'arrêt atavique auquel elle revenait dès que dans un coup d'œil ou une intonation elle avait achevé de donner sa pensée propre ; tout cela ramenait la pensée de celui qui la regardait vers la lignée qui lui avait légué cette insuffisance de sympathie humaine, des lacunes de sensibilité, un manque d'ampleur dans l'étoffe qui à tout moment faisait faute.² »* Il est vrai que dans le monde ce sont plutôt les

¹ III, PR, p.615

² II, JFF, p.48-9

défauts ataviques des personnages que le narrateur observe ; cela est naturel dans la mesure où l'identité sociale du mondain l'oblige à déployer une façade dépourvue de toute qualité bénéfique, dans une société où la bonté est un défaut et le vice l'opportunité d'ascension sociale : « *le jeune duc [de Châtellerauld], qui sentait que tout le monde se mettait contre Bloch et qui était lâche comme on l'est souvent dans le monde, usant d'ailleurs d'un esprit précieux et mordant que, par atavisme, il semblait tenir de M. de Charlus¹* ». L'atavisme peut agir sur plusieurs niveaux : il emprunte ses caractéristiques aux membres de la même race (Bloch et les juifs), du même vice (inversion, affectation), de la même caste (Françoise, aristocratie). Il s'avère être un des outils les plus efficaces du narrateur afin d'identifier la vérité de l'être, puisqu'il distingue ses caractéristiques les plus subtiles en leur attribuant un fondement et une cohésion. Avant tout, l'atavisme inscrit l'être dans une séquence temporelle précise, en lui accordant une identité et une histoire, ce qui se traduit, en termes littéraires, en une existence quadridimensionnelle dans le récit. Le nom propre s'empare, dans la *Recherche*, d'un rôle analogue : il est le détenteur d'un pouvoir atavique, une fois que le nom dans sa version présente réunit, pour le narrateur, tous les souvenirs de ses avatars précédents, il est donc l'héritier de tous les traits dont il s'est enrichi au cours du temps, traits facilement discernables pour le narrateur qui « *trouve successivement dans la durée en [lui] de ce même nom sept ou huit figures différentes ; les premières étaient les plus belles²* », parce que, étant imprégnées de cratylisme, elles « *s'approprie[nt] le souvenir³* » et ainsi envahissent l'être d'un torrent synesthésique. Un simple nom peut être ainsi l'indice, ou même le détonateur, d'une série entière d'association d'idées qui évoquent un tableau vivant, en matérialisant chaque fois des souvenirs différents liés à ce même nom. La potentialité d'associations et d'entrecroisements en est inépuisable : « *Parfois, plus que d'une race, c'était d'un fait particulier, d'une date, que faisait souvenir un nom. En entendant M. de Guermantes rappeler que la mère de M. de Bréauté était Choiseul et sa grand-mère Lucinge, je crus voir sous la chemise banale aux simples boutons de perle, saigner dans deux globes de cristal ces augustes reliques : le cœur de Mme de Praslin et du duc de Berri ; d'autres étaient plus voluptueuses, les fins et longs cheveux de Mme Tallien ou de Mme de Sabran.⁴* » Par conséquent, au lieu des dates précises, au lieu d'une suite d'événements, le narrateur n'a besoin que de la simple évocation d'un seul nom pour se rappeler des scènes entières de son passé, en peignant des véritables œuvres d'art : « *Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne.⁵* » Cependant, il y a des noms qui n'ont pas le bonheur de s'illustrer d'une telle manière dans la mémoire. Ceux-ci sont susceptibles à l'usure du temps, impact désastreux qui fait que la langue, en général, **se** dégénère. De cette façon, bien que pour « *l'Académie de 1835, "les mots, dans*

¹ II, CG, p.544

² *Ibid.*, p.313

³ *Ibid.*, p.329

⁴ *Ibid.*, p.825

⁵ *Ibid.*, p.826

*l'origine, ne [soient] pas imposés arbitrairement, mais déterminés par un secret rapport avec la chose qu'ils expriment" [a]vec le temps "une langue se gâte lorsque les mots conventionnels et sans liaison avec le caractère des choses se multiplient à l'excès"¹». De ce fait, il y a des mots dont le signifiant souffre d'interventions étymologiques, tandis qu'il y a également des mots dont le bagage sémantique change radicalement et sont ainsi soumis à une altération de signifié : «*Si le nom de duchesse de Guermantes était pour moi un nom collectif, ce n'était pas que dans l'histoire, par l'addition de toutes les femmes qui l'avaient porté, mais aussi au long de ma courte jeunesse qui avait déjà vu, en cette seule duchesse de Guermantes, tant de femmes différentes se superposer, chacune disparaissant quand la suivante avait pris assez de consistance. Les mots ne changent pas tant de signification pendant des siècles que pour nous les noms dans l'espace de quelques années. Notre mémoire et notre cœur ne sont pas assez grands pour pouvoir être fidèles. Nous n'avons pas assez de place, dans notre pensée actuelle, pour y garder les morts à côté des vivants. Nous sommes obligés de construire sur ce qui a précédé et que nous ne retrouvons qu'au hasard d'une fouille²», à cause principalement de la saturation de la mémoire humaine. Toutefois, le référent d'un mot ne change jamais : par suite, le mot, et en particulier le nom propre dans la *Recherche*, dispose selon Roland Barthes «*des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence : le pouvoir d'essentialisation (puisque'il ne désigne qu'un seul référent), le pouvoir de citation (puisque'on peut appeler à discrétion toute l'essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d'exploration (puisque l'on "déplie" un nom propre exactement comme on fait d'un souvenir) : le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence³». En l'évoquant, le narrateur déclenche tous ces trois pouvoirs-pivots qui reposent entièrement sur la réminiscence : le nom en conséquence dans la *Recherche* ne joue pas sur le niveau ordinaire de signifiant/signifié, formes qui intéressent la plupart des créateurs littéraires qui considèrent le nom, et généralement tous les mots, en tant qu'éléments constitutifs d'un tout, mais revêt aussi d'un rôle d'agent temporel ataviquement enrichissant, rôle qui fournit à un seul nom le pouvoir de peindre des tableaux vivants : pour Proust, le mot n'est pas une touche du pinceau, c'est une toile entière.***

Langage et art

Le cratylisme et l'hermogénisme ne constituent que deux tentatives différentes pour méditer sur la potentialité du langage. La première est une affaire strictement personnelle, une fois que l'approche ne concerne que la manière suivant laquelle le narrateur perçoit le monde : elle est une méditation sur la pureté de la *pensée littéraire* ; malheureusement elle n'est point partagée – en revanche, elle est lamentablement répudiée pendant que l'écrivain/profane est en train de s'initier dans le monde. Depuis lors, l'hermogénisme devient l'attitude impérieuse : le langage n'est guère naturel, il a un caractère profondément relativiste, puisque son bagage

¹ Henri Meschonnic, op.cit., p.259-260

² II, *CG*, p.821

³ Roland Barthes, *Proust et les noms*, dans *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1370

sémantique est décodé à la guise du locuteur : l'hermogénisme est une méditation sur la pureté de la *langue per se*. Par suite, on ne peut pas avoir un langage idéal dans la mesure où il serait perçu et utilisé de la même manière par tous : chaque personne utilise la langue d'une façon foncièrement individuelle, ce qui constitue, selon la valeur et la culture de l'individu, la beauté de son idiolecte.

La possibilité d'un langage idéalisable réside ailleurs selon Proust. L'importance ne repose pas tant sur la correction linguistique, l'élaboration et l'étude du signifiant, mais sur la manière dont on perçoit le signifié ainsi que sur les éventuelles alliances avec d'autres signifiés – bref, elle gît dans le regard qu'on jette sur le monde et notre perception globale de lui. Suivant ce syllogisme, l'individu, l'artiste littéraire dans notre cas, peut constituer le propre onomatothète de son univers, dans la mesure où il le baptise dans un bassin de Siloé réformateur : il institue de lois nouvelles et veille à ce qu'elles soient respectées. Ces lois-ci ont une base principalement cratyléenne mais une fin entièrement héraclitienne : elles se fondent à savoir sur la manière selon laquelle on perçoit le monde, sur notre propre *impression* de la réalité, mais elles varient selon l'interprétation qu'on fait d'elles, elles ont donc une motivation *symboliste*, dès lors qu'elles reflètent une tendance d'évasion des apparences et une volonté de traduire des idées, fomentée par le rêve, l'imaginaire ou le monde de la pensée, ce qui accorde à l'artiste une place privilégiée en tant que visionnaire et/ou interpréteur de la réalité artistique.

En empruntant cet itinéraire, il serait intéressant d'examiner dans quelle mesure le langage représente pour Proust l'outil d'une peinture verbale de la réalité, un outil, à savoir, afin de transsubstantier les mots en image ; dans cette perspective, le rôle de l'artiste est élevé au rang d'un demiurge qui réinvente les lois de l'univers, se fondant principalement sur l'art d'amalgamer les ingrédients d'une manière innovante.

3. a. Peinture verbale Peinture et écriture sont étroitement liées chez Proust : l'auteur perçoit des affinités inhérentes entre les deux arts, une fois que les mots évoquent des images et les images peuvent être traduites en mots. Cependant, c'est la marque d'un grand génie de pouvoir faire soit l'un soit l'autre efficacement, bien que cet artiste inventif demeure la plupart des fois méconnu et inapprécié : « *C'était surtout un homme qui au fond n'aimait vraiment que certaines images et (comme une miniature au fond d'un coffret) que les composer et les peindre sous les mots. Pour un rien qu'on lui avait envoyé, si ce rien lui était l'occasion d'en entrelacer quelques-unes, il se montrait prodigue dans l'expression de sa reconnaissance, alors qu'il n'en témoignait aucune pour un riche présent. Et s'il avait eu à se défendre devant un tribunal, malgré lui il aurait choisi ses paroles non selon l'effet qu'elles pouvaient produire sur le juge mais en vue d'images que le juge n'aurait certainement pas aperçues.*¹ » L'auteur se délecte à composer le portrait de plusieurs de ses personnages en les comparant à des tableaux, en soulignant soit une ressemblance générale (Odette ressemble à la fille de Jéthro, dans la fresque de Botticelli), soit quelques traits saillants : la description de Gilberte

¹ I, *JFF*, p.549-50

met en lumière d'une part la ressemblance atavique de la jeune fille avec ses parents, mais de l'autre ne cesse de souligner la méthode d'un peintre ou d'un sculpteur: « Rien, au premier aspect, ne faisait plus contraste avec Mme Swann qui était brune que cette jeune fille à la chevelure rousse, à la peau dorée. Mais au bout d'un instant on reconnaissait en Gilberte bien des traits – par exemple le nez arrêté avec une brusque et inflexible décision par le sculpteur invisible qui travaille de son ciseau pour plusieurs générations –, l'expression, les mouvements de sa mère ; pour prendre une comparaison dans un autre art, elle avait l'air d'un portrait peu ressemblant encore de Mme Swann que le peintre par un caprice de coloriste, eût fait poser à demi-déguisée, prête à se rendre à un dîner de "têtes", en Vénitienne.¹ » Le portrait change constamment ; chaque fois le narrateur remarque d'autres traits, d'autres grimaces, qui semblent être tirés d'un autre tableau : cette procédure, appariée avec la superposition des images des personnages, ainsi que leur succession intermittente, convergent à la création de portraits flous et délibérément imprécis : « Et puis comme la mémoire commence tout de suite à prendre des clichés indépendants les uns des autres, supprime tout lien, tout progrès, entre les scènes qui y sont figurées, dans la collection de ceux qu'elle expose, le dernier ne détruit pas forcément les précédents. En face de la médiocre et touchante Albertine à qui j'avais parlé, je voyais la mystérieuse Albertine en face de la mer. C'étaient maintenant des souvenirs, c'est-à-dire des tableaux dont l'un ne me semblait pas plus vrai que l'autre.² » Le devoir de l'artiste est d'observer d'abord méticuleusement, car « [t]out le prix est dans les regards du peintre.³ » Ensuite il faut illustrer chaque instantané en lui accordant une sorte de *réalité historique* : « Ce n'était certes pas ce qu'Elstir avait fait de mieux, mais déjà la sincérité avec laquelle le sujet avait été pensé ôtait sa froideur. C'est ainsi que, par exemple, les Muses étaient représentées comme le seraient des êtres appartenant à une espèce fossile mais qu'il n'eût pas été rare, aux temps mythologiques, de voir passer le soir, par deux ou par trois, le long de quelque sentier montagneux. Quelquefois un poète, d'une race ayant aussi une individualité particulière pour un zoologiste (caractérisée par une certaine insexualité), se promenait avec une Muse, comme, dans la nature, des créatures d'espèces différentes mais amies et qui vont de compagnie. Dans une de ces aquarelles, on voyait un poète épuisé d'une longue course en montagne, qu'un Centaure, qu'il a rencontré, touché de sa fatigue, prend sur son dos et ramène. Dans plus d'une autre, l'immense paysage (où la scène mythique, les héros fabuleux tiennent une place minuscule et sont comme perdus) est rendu, des sommets à la mer, avec une exactitude qui donne plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres. Par là l'artiste donne, en l'instantanéisant, une sorte de *réalité historique* vécue au symbole de la fable, le peint, et le relate au passé défini.⁴ » Le narrateur ne décrit pas ici un personnage, mais une toile avec pourtant la même vivacité et la même attention au détail – à vrai dire, c'est l'attention au détail qui rend la description si exceptionnelle. De fait, un des mots clés de cet exposé, et un des mots de prédilection que Proust utilise pour représenter ses portraits, est le mot instantané/instantanéisant, terme qui traduit à la lettre la conception de l'auteur, conception d'emblée philosophique sur l'être et le monde : leur caractère éphémère et fugace. Bien que l'attitude artistique

¹ *Ibid.*, p.554

² *Ibid.*, p.230

³ II, CG, p.714

⁴ *Ibid.*, p.714-5

prédominante prêche l'immortalisation d'un paysage ou d'un individu par un artiste, considérés dans l'ensemble de ses traits quoique réputés pour un seul, puisqu'on parle de la beauté ambiguë de la *Joconde*, de la somptuosité de la *Victoire de Samothrace*, de l'ingéniosité d'Ulysse, en insistant sur la renommée et l'incorporation de l'œuvre dans la culture humaine en tant que point de référence ou figure de proue, en ponctuant d'ailleurs l'aspect endémique de ce phénomène, Proust met en avant par contre l'immortalisation de l'instant, dans la mesure où ce qui est matérialisé artistiquement n'est qu'un versant de la vérité, une illustration d'une version de la réalité : de cette manière, en immortalisant l'instant, on éternise en quelque sorte le moment, on lui accorde une atemporalité qui prétend vaincre le temps en arrêtant provisoirement son écoulement. Une peinture ou un personnage de roman sont habituellement considérés comme des représentations de la réalité, renvoyant à un paysage ou un être réel qui sont envisagés dans une perspective globalisante mais a priori statique et unidimensionnelle. Le grand peintre ainsi que le grand écrivain se distinguent parce qu'ils originalisent cette perception habituelle de la réalité en révolutionnant avant tout le *regard* qu'on porte sur elle : les nouveaux yeux instaurent de nouvelles lois et l'univers créé, l'œuvre artistique, impose une perspective qui influence notre propre manière de percevoir l'espace et le temps : « *Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIII^e siècle. Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIX^e, pour que Renoir fût salué grand artiste. Pour réussir à être ainsi reconnus, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : "Maintenant regardez." Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel : nous avons envie de nous promener dans la forêt pareille à celle qui le premier jour nous semblait tout excepté une forêt, et par exemple une tapisserie aux nuances nombreuses mais où manquaient justement les nuances propres aux forêts. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux.*¹ » Pour révolutionner la manière de contempler le monde, le peintre original utilise les couleurs et l'art d'esquisser les contours des êtres et de la nature dans des combinaisons entièrement innovantes afin de matérialiser sa conception individuelle ; l'écrivain, par contre, doit s'efforcer de cristalliser l'imagination en mots : des mots qui doivent inclure dans leur contenu sémantique une peinture iconoclaste par rapport à l'ébauche de la réalité traditionnellement reflétée à travers eux. Ainsi, le mot ne sert plus uniquement à la fois à distinguer et à instruire (*Cratyle*, 388b-c), ses deux attributs les plus élémentaires, mais il obtient deux pouvoirs supplémentaires : « *un pouvoir de signification, et l'autre non moins important d'évocation*² ». Ces deux qualités-ci joignent dans une même formule les

¹ *Ibid.*, p.623

² Jean Mouton, *op.cit.*, p.22

attributs hybrides d'Animus et d'Anima, qui jouent les rôles de l'esprit et de l'âme respectivement. Cependant, « [l'] âme se tait dès que l'esprit la regarde¹ », à savoir l'âme ne peut pas s'exprimer sous la surveillance de l'esprit, elle a besoin d'un peu de liberté, d'un peu d'espace afin de déployer sa potentialité créative. De la même manière, la signification familière d'un mot bride son prolongement imaginatif, son côté subrepticement cratyléen. La majorité des œuvres artistiques ont été exécutées sous l'emprise de l'esprit ; Proust oppose à cette considération manifestement raisonnée du monde, la sensibilité de l'âme du créateur. L'aspect du mot en directe communication avec la sensibilité devient l'aspect impérieux. Ainsi, dans la recherche du mot pertinent, on parvient à idolâtrer le mot, à l'instar de Ruskin : « Je crois simplement que Ruskin, un peu par cette idolâtrie dont j'ai souvent parlé, se complaisait ainsi à aller adorer un mot dans tous les beaux passages des grands auteurs où il figure.² » Cette idolâtrie n'a seulement à voir avec la versatilité sémantique du mot, puisque le signe linguistique est considéré sous une perspective multidimensionnelle : on s'intéresse à sa musicalité et son retentissement ainsi qu'à son éclat chromatique. Le mot devient par conséquent l'image la plus proche possible, *la plus vraie*, de notre monde idéal, le reflet de notre sensibilité. Il devient la toute petite touche qui se multiplie, qui se propage jusqu'à constituer un tableau, lui, un tableau microscopique, une goutte dans l'océan d'une peinture plus large qui acquiert, à l'achèvement, un sens parfait, une existence, une *essence*. L'utilisation d'un autre aspect inhérent du mot créerait de tableaux incompatibles : elle changerait l'impeccable accord entre mémoire et peinture verbale puisque « *ma mémoire comme mes livres seraient remplies de tableaux tout autres*³ ». L'artiste original, l'oculiste méticuleux, devrait d'abord observer à fond la réalité dépliée dans toutes ses variantes, disséquer même son élément le plus infime. Il doit ensuite assimiler, ou superposer dans le cas de l'auteur, les différentes données en les fondant dans une réalité nouvelle. Le secret de la création se trouve dans l'ordre de la présentation : « *Mais ma grand-mère qui était venue à celle-ci par le dedans, par l'amour pour les siens, pour la nature, m'avait appris à en aimer les vraies beautés, qui sont tout autres. Elles devaient bientôt me frapper d'autant plus que Madame de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre que j'allais rencontrer à Balbec et qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses, Elstir. Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause. Mais déjà cet après-midi-là, dans ce wagon, en relisant la lettre où apparaît le clair de lune : "Je ne pus résister à la tentation, je mets toutes mes coiffes et casques qui n'étaient pas nécessaires, je vais dans ce mail dont l'air est bon comme celui de ma chambre ; je trouve mille coquecigrues, des moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises et blanches, du linge jeté par-ci par-là, des hommes ensevelis tout droits contre des arbres, etc.", je fus ravi par ce que j'eusse appelé un peu plus tard (ne peint-*

¹ Paul Claudel, *Parabole d'Animus et d'Anima : Pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud*, dans *Œuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, texte établi et annoté par Jacques Petit et Charles Galpérine, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1973, p.28

² John Ruskin, *Sésame et les Lys*, traduction, préface et notes de Marcel Proust, Rivages poche/Petite Bibliothèque, Paris, 2011, p.209

³ IV, *TR*, p.495

elle pas les paysages de la même façon que lui les caractères ?) le côté Dostoïevski des Lettres de Madame de Sévigné.¹» Cette priorité de l'effet renvoie à la perception foncièrement picturale de la réalité : on illustre la matérialisation de la sensation dans tous ses détails afin que le retentissement de la cause soit plus profondément assourdissant. Sur ces principes se fonde d'emblée l'impressionnisme : « Avec leur volonté de représenter le motif en fonction de la lumière et de ses effets, les impressionnistes remettent en question les principes artistiques qui définissaient jusqu'alors la représentation picturale. L'impressionnisme ne cherche pas le sens mais la forme, qu'il réinvente en peignant l'instant selon les lois scientifiques de la perception visuelle, en utilisant la couleur comme seul outil de composition.²» Quelles sont donc les caractéristiques qui génèrent de l'impressionnisme ? D'abord, les traits de pinceau qui se distinguent clairement sur la toile ; Proust attribue ce pouvoir aux noms, dont le substrat cratyléen les rend des points nodaux du récit autour desquels s'entrecroisent bien d'épisodes liminaires des premiers volumes du roman. Ensuite, l'engouement pour l'impression fugitive, ce que l'auteur réussit à faire en s'emparant du moment, en éternisant l'impression instantanée et en privilégiant la mobilité aux dépens de la stabilité. De cette manière, le lecteur a l'« illusion de notes prises sur le vif, de surprendre les instants de la vie quotidienne, comme le font croquis et scènes de rue³». Cet effet est davantage mis en avant par l'insistance sur les divers jeux de la lumière, jeux qui obéissent à une technique typiquement impressionniste et qui provoquent d'illusions visuelles à un tel point que tout s'estompe et s'embrume dans un paysage d'allure protéiforme : « Cultivés en quinconces, ces poiriers, plus espacés, moins avancés que ceux que j'avais vus, formaient de grands quadrilatères – séparés par des murs bas – de fleurs blanches, sur chaque côté desquels la lumière venait se peindre différemment, si bien que toutes ces chambres sans toit et en plein air avaient l'air d'être celles du Palais du Soleil, tel qu'on aurait pu le retrouver dans quelque Crète ; et elles faisaient penser aussi aux chambres d'un réservoir ou de telles parties de la mer que l'homme pour quelque pêche ou ostréiculture subdivise, quand on voyait, selon l'exposition, la lumière venir se jouer sur les espaliers comme sur les eaux printanières et faire déferler çà et là, étincelant parmi le treillage à claire-voie et rempli d'azur des branches, l'écume blanchissante d'une fleur ensoleillée et mousseuse⁴ ». Le paysage ainsi baigné dans la lumière enjolivante témoigne de phénomènes de contagion et d'interpénétration de chaque élément individuel avec l'élément contigu, ce qui converge à un effet globalisant de fondu, d'effluve magnétique qui semble être le fondement même de la fluidité picturale de la toile impressionniste d'une part et de la synesthésie cratyléenne dans le texte proustien de l'autre. Jean Milly⁵ souligne cette singularité d'écriture typiquement impressionniste dans une variante d'un passage du *Côté de Guermantes* : « De même que, pour donner la couleur vraie d'une chose, la peinture est obligée de tenir compte des reflets des objets avoisinants, de même la littérature ne devrait montrer une femme que portant, comme si elle était un miroir, les couleurs de l'arbre ou de la rivière près desquels nous avons l'habitude

¹ II, *JFF*, p.14. En italiques dans le texte. C'est moi qui souligne.

² <http://www.histoiredelart.net/courants/l-impressionnisme-21.html>

³ Valérie Perez, *Jules Laforgue et les décadents*, chez http://serieslitteraires.org/site/article.php3?id_article=25

⁴ II, *CG*, p.453

⁵ Jean Milly, *Proust et le style*, op.cit., p.103

de nous la représenter. Le total du désir devient inexplicable si nous avons négligé dans l'addition la plus grande partie des éléments qui le composent.¹» On commence par des reflets d'une matière sur une autre : « *La dame un peu vulgaire qu'un dilettante en promenade éviterait de regarder, excepterait du tableau poétique que la nature compose devant lui, cette femme est belle aussi, sa robe reçoit la même lumière que la voile du bateau, et il n'y a pas de choses plus ou moins précieuses, la robe commune et la voile en elle-même jolie sont deux miroirs du même reflet*²», pour aboutir à une espèce de frénésie amalgamante qui change les lois du monde naturel et instaure des principes anarchiquement poétisants :

«Les bras de la Berma que les vers eux-mêmes, de la même émission par laquelle ils faisaient sortir sa voix de ses lèvres, semblaient soulever sur sa poitrine, comme ces feuillages que l'eau déplace en s'échappant ; son attitude en scène qu'elle avait lentement constituée, qu'elle modifierait encore, et qui était faite de raisonnements d'une autre profondeur que ceux dont on apercevait la trace dans les gestes de ses camarades, mais de raisonnements ayant perdu leur origine volontaire, fondus dans une sorte de rayonnement où ils faisaient palpiter, autour du personnage de Phèdre, des éléments riches et complexes, mais que le spectateur fasciné prenait, non pour une réussite de l'artiste, mais pour une donnée de la vie ; ces blancs voiles eux-mêmes, qui, exténués et fidèles, semblaient de la matière vivante et avoir été filés par la souffrance mi-païenne, mi-janséniste, autour de laquelle ils se contractaient comme un cocon fragile et frileux ; tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'étaient, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui au contraire des corps humains n'est pas devant l'âme comme un obstacle opaque qui empêche de l'apercevoir mais comme un vêtement purifié, vivifié, où elle se diffuse et où on la retrouve), que des enveloppes supplémentaires qui au lieu de la cacher ne rendaient que plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue, comme des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse et rendre plus étendue, plus précieuse et plus belle la matière imbibée de flamme où il est engainé. Telle l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre vivifiée aussi par le génie.³»

Dans un tout dernier temps, la couleur s'avère être, comme on a déjà vu, l'expression la plus révélatrice du maniérisme typiquement cratyléen de l'auteur, mais elle est congénère, qui plus est, du style impressionniste par excellence. La synesthésie fusionne les éléments les plus contradictoires, on a donc des résultats merveilleusement inattendues, comme « *le double tintement timide, ovale et doré de la clochette pour les étrangers*⁴», ou la coloration des notes du septuor de Vinteuil : « *Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère mais pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau*

¹ *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, n°8, 1958, p.467 chez <http://marcelproust.pagesperso-orange.fr/images/bmp8.pdf>

² II, CG, p.714

³ *Ibid.*, p.348

⁴ I, SW, p.14

rustique de chèvre-feuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage, commençait au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux. Et un chant perçait déjà l'air, chant de sept notes, mais le plus inconnu, le plus différent de tout ce que j'eusse jamais imaginé, à la fois ineffable et criard, non plus roucoulement de colombe comme dans la sonate, mais déchirant l'air, aussi vif que la nuance écarlate dans laquelle le début était noyé, quelque chose comme un mystique chant du coq, un appel ineffable mais suraigu, de l'éternel matin.¹» La possibilité de l'existence d'une musique foncièrement impressionniste fait débat depuis longtemps parmi ses amateurs. La seule éventualité, selon André Boucourechliev, réside dans le rapprochement entre musique et peinture, une fois que « [l']espace impressionniste, s'articule — s'anime, prend vie, parle — dans la couleur et sa mouvance. [...] Que cette démarche choisisse de se décrire avec des termes plus proches de la vision que de l'audition, de la peinture plus que de la musique, indique non seulement la pauvreté d'un vocabulaire musical ici impuissant à parler vrai, mais aussi la parenté profonde de deux aspirations à fibrer l'espace et le temps de façon nouvelle.²» Proust fait exactement cela : il essaie de décrire à travers des mots les sensations produites suivant l'audition d'un morceau musical de grande qualité en composant une peinture verbale de ce qu'il écoute et en utilisant un éventail de couleurs qu'il mélange et qu'il fond d'une telle manière afin de mieux illustrer le bouleversement sensoriel qu'une telle expérience lui provoque.

Cependant, la représentation de la musique dans l'œuvre proustienne met en lumière des points divergents par rapport à celle de la peinture : les scènes musicales dans la *Recherche* sont les seules qui demandent une continuité non interrompue, en défiant ainsi le culte de l'instantané et du transitoire. L'illustration de la musique, sa peinture *narrative*, repose sur la durée ainsi que sur le caractère récurrent de la mélodie : on ne chante plus la fugacité mais la qualité perdurable de la musique, son pouvoir de s'enraciner dans le Temps et, par conséquent, dans la Mémoire, en utilisant pour cela des leitmotifs musicaux. Ainsi : « *Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie.*³» La description s'avère être foncièrement antinomique, en essayant de contrebalancer deux qualités diamétralement discordantes, l'insistance et la fugacité. On peut observer pourtant que tout élément qui alimente l'éphémère se neutralise afin de promouvoir le tenace et le récurrent, apanages emblématiques des thèmes musicaux. De cette manière, la musique fournit ses propres points de référence, points bien connus mais sentis, au cours du temps, différemment, ayant une longueur, une épaisseur ou une durée qui dépendent de l'état psychologique de la personne qui les écoute, d'où la comparaison

¹ III, *PR*, p.754

² André Boucourechliev, *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, p.40

³ III, *PR*, p.665

avec une névralgie. Ainsi, ce qu'on détient de la musique ce n'est pas l'exaltation de l'instant mais la tendance protéiforme : tout son enchantement se fonde sur son pouvoir de se métamorphoser constamment, en constituant chaque fois une nouvelle surprise inattendue. Le narrateur ne décrit pas un tableau, mais une scène cinématographique :

« Bientôt – baignée dans le brouillard violet qui s'élevait surtout de la dernière période de l'œuvre de Vinteuil, si bien que, même quand il introduisait quelque part une danse, elle restait captive dans une opale – j'aperçus une autre phrase de la sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine ; hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint, s'enlaça à d'autres, venues, comme je le sus plus tard, d'autres œuvres, en appela d'autres qui devenaient à leur tour attirantes et persuasives aussitôt qu'elles étaient apprivoisées, et entraient dans la ronde, dans la ronde divine mais restée invisible pour la plupart des auditeurs, lesquels n'ayant devant eux qu'un voile confus au travers duquel ils ne voyaient rien, ponctuaient arbitrairement d'exclamations admiratives un ennui continu dont ils pensaient mourir. Puis elles s'éloignèrent, sauf une que je vis repasser jusqu'à cinq et six fois, sans que je pusse apercevoir son visage, mais si caressante, si différente – comme sans doute la petite phrase de la sonate pour Swann – de ce qu'aucune femme m'avait jamais fait désirer, que cette phrase-là, qui m'offrait d'une voix si douce un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être – cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien – la seule Inconnue qu'il m'ait jamais été donné de rencontrer. Puis cette phrase se défit, se transforma, comme faisait la petite phrase de la sonate, et devint le mystérieux appel du début. Une phrase d'un caractère douloureux s'opposa à lui, mais si profonde, si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacune de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie. Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l'un disparaissait entièrement, où ensuite on n'apercevait plus qu'un morceau de l'autre. Corps à corps d'énergies seulement, à vrai dire ; car si ces êtres s'affrontaient, c'était débarrassés de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez moi un spectateur intérieur – insoucieux lui aussi des noms et du particulier – pour s'intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores. Enfin le motif joyeux resta triomphant, ce n'était plus un appel presque inquiet lancé derrière un ciel vide, c'était une joie ineffable qui semblait venir du Paradis ; une joie aussi différente de celle de la sonate que, d'un ange doux et grave de Bellini, jouant du théorbe, pourrait être, vêtu d'une robe d'écarlate, quelque archange de Mantegna sonnante dans un buccin.¹»

C'est une scène fondée sur le mouvement continue de la phrase musicale, une scène qui suit ses pirouettes mélodiques en lui attribuant ainsi, en la matérialisant, plus de dimensions dans le temps et dans l'espace : au lieu de fondre les éléments dans un creuset onirique à l'instar de la peinture narrative, la musique les individualise et les métamorphose constamment : les seules choses qui évoquent l'impressionnisme sont

¹ *Ibid.*, p.764-5

la mobilité et quelques traces chromatiques. Les divers avatars de la phrase musicale insèrent d'une manière latente dans le récit la dimension temporelle qui sous-entend une relation d'antériorité/postériorité entre eux, relation que le peintre ou l'auteur attribuent autrement, en fragmentant le continu en instantanées : ils captent une image individuelle, tandis que le musicien, en tant que monteur cinématographique, les assemble en images consécutives et cohérentes. La peinture et l'écriture favorisent la superposition, la technique de « voir simultanément les choses les plus diverses¹ », tandis que la musique la consécution. Tous les trois pourtant tendent à transsubstantier le langage en art, car, selon Paul Klee, l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. Sous cette lumière, art et langue peuvent être compatibles, une fois qu'ils aspirent à matérialiser l'invisible : « Avec le problème que porte cette comparaison : l'art consiste en œuvres d'art, les œuvres sont faites par des sujets de l'art, la langue est sans sujet.² » Ceci apparemment ne concerne pas le langage proustien qui est fait, et qui fait en même temps, des œuvres d'art.

3. b. L'artiste, un démiurge ? On a déjà vu que la matérialisation d'une illustration de la réalité foncièrement iconoclaste a besoin d'un regard original, des yeux d'un créateur qui forgera un « univers nouveau et périssable qui [...] durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux³ ». Un tel créateur invente d'une manière centrifuge une pléthore d'œuvres pionnières, tantôt fondées sur une œuvre existante, comme la Berma : « Telle l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre vivifiée aussi par le génie⁴ », tantôt inspirées par la réalité. Les paramètres d'une œuvre d'un tel calibre dépassent largement les confins de la création conventionnelle pour atteindre les hauteurs d'une *réinvention* de fond en comble du monde, ou plus précisément, de notre manière de voir le monde. Proust croit que l'homme littéraire de valeur authentique doit être avant tout un *recréateur*, un interpréteur subjectif de son propre mode de concevoir le monde. Il doit être celui qui montrera aux hommes des sentiers pas encore battus, peut-être un peu plus sinueux mais infiniment plus récompensants ; une sorte de philosophe, de visionnaire, de réformateur de l'univers. Cette croyance a des racines profondément cratyléennes : « C'est sur un ton sarcastique qu'il m'avait demandé de l'appeler "cher maître" et qu'il m'appelait lui-même ainsi. Mais en réalité nous prenions un certain plaisir à ce jeu, étant encore rapprochés de l'âge où on croit qu'on crée ce qu'on nomme.⁵ » Elle est étrangement similaire à la conception de l'onomatothète du *Cratyle* qui a essayé d'imiter l'essence de la chose en utilisant des lettres et des syllabes : « le langage, en la développant et en la faisant passer de l'état de pensée à celui d'image, reflète la pensée comme un miroir ; et ainsi la pensée est perçue, elle se fixe et elle est rappelée⁶ » ; mais aussi à la conception du pouvoir *théurgique* de la

¹ Leo Spitzer, op.cit., p.399

² Henri Meschonnic, op.cit., p.116

³ II, CG, p.623

⁴ *Ibid.*, p.348

⁵ I, SW, p.89

⁶ Plotin, *Les Ennéades*, livre IV, 3.30, 7-10, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1927, p.99

pensée, celui qui rattache pensée, mot créatif et création : « *Car il met lui-même la main avant les autres à la création aussi de ces espèces mortelles et, ce qui doit être créé, il le crée par sa seule parole – car les paroles du Père sont des pensées démiurgiques et ces pensées sont des actions créatrices¹* ». D'une part, le choix du mot *miroir* s'avère être d'une signification liminaire pour Proust aussi : il l'utilise à maintes reprises pour souligner l'identité, l'attachement à une valeur importante ou l'existence d'une sorte de médium métaphysique qui réunit deux entités différentes. Il met d'abord en avant la valeur de l'œuvre littéraire en tant que *miroir de la vérité* : « *Un jour, ayant rencontré dans un livre de Bergotte, à propos d'une vieille servante, une plaisanterie que le magnifique et solennel langage de l'écrivain rendait encore plus ironique mais qui était la même que j'avais souvent faite à ma grand-mère en parlant de Françoise, une autre fois où je vis qu'il ne jugeait pas indigne de figurer dans un de ces miroirs de la vérité qu'étaient ses ouvrages une remarque analogue à celle que j'avais eu l'occasion de faire sur notre ami M. Legrandin [...], il me sembla soudain que mon humble vie et les royaumes du vrai n'étaient pas aussi séparés que j'avais cru, qu'ils coïncidaient même sur certains points, et de confiance et de joie je pleurai sur les pages de l'écrivain comme dans les bras d'un père retrouvé.²* » Il est à noter que cette qualité intrinsèque de l'œuvre n'a pas tant à voir avec le contenu véridique ou orthodoxe du livre de Bergotte, mais il s'agit d'une qualité plutôt philosophique, voir mystagogique de l'œuvre, dans laquelle se trouve un germe qui pourrait s'épanouir dans tout cœur sensible : « *ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur³* ». Le livre est vu par conséquent comme un miroir de nous-mêmes : il sert de médium qui nous rappelle des vérités déjà existantes en nous : c'est la reconnaissance d'une sorte de code **spermatique** selon lequel toute grande œuvre serait écrite afin d'atteindre des cœurs fertiles. L'auteur d'une telle œuvre, enfantant sous l'emprise d'un **imitatio dei**, est responsable de la qualité transcendante, voire la clarté *miroitante* de son rejeton : il doit non seulement être un traducteur des mystères les plus refoulés de l'âme humaine, il faut qu'il soit aussi un onomatothète adéquat, veillant avec une dévotion presque religieuse à ce que chaque nom, propre ou non, soit relié à sa signification naturelle, voire ésotérique et, nécessairement, cratyléenne : « *Lorsqu'un écrivain invente un nom propre, il est en effet tenu aux mêmes règles de motivation que le législateur platonicien lorsqu'il veut créer un nom commun; il doit, d'une certaine façon, "copier" la chose, et comme c'est évidemment impossible, du moins copier la façon dont la langue elle-même a créé certains de ses noms.⁴* » L'écrivain est en plus onomatothète parce qu'il recherche d'une part la plus grande pureté de la pensée, en veillant sur la compatibilité la plus réussie entre signifié et signifiant ; et de l'autre, il est également onomatothète déterministe en veillant sur la rectitude du signifiant. Non seulement l'œuvre, les mots qui la composent, mais lui aussi, il doit devenir un miroir : c'est celle-ci l'empreinte la plus révélatrice du génie littéraire : « *ceux qui produisent des*

¹ Proclus, *Commentaire sur le Timée*, livre V, 222, 2-5, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1968, p.84

² I, SW, p.95

³ IV, TR, p.469

⁴ Roland Barthes, op.cit., p.1374

œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété.¹» Pour faire cela, pour pouvoir refléter les vérités les plus inavouables, cet écrivain charismatique doit lui-même chercher les reflets, les fibres apocalyptiques, voire spermatiques de chaque chose et de chaque être : c'est l'amour, en premier lieu, l'élan vital le plus essentiel et le plus paralysant qui est révélé de cette manière : « *Quand on aime, l'amour est trop grand pour pouvoir être contenu tout entier en nous ; il irradie vers la personne aimée, rencontre en elle une surface qui l'arrête, le force à revenir vers son point de départ et c'est ce choc en retour de notre propre tendresse que nous appelons les sentiments de l'autre et qui nous charme plus qu'à l'aller, parce que nous ne connaissons pas qu'elle vient de nous.*²» Ensuite, c'est dans le regard qu'on cherche la vérité de l'autre, puisque son moi intérieur y est reflété : « *Et cet être intérieur de la belle pêcheuse semblait m'être clos encore, je doutais si j'y étais entré, même après que j'eus aperçu ma propre image se refléter furtivement dans le miroir de son regard, suivant un indice de réfraction qui m'était aussi inconnu que si je me fusse placé dans le champ visuel d'une biche.*³» Pareillement, on peut même atteindre, à travers le miroir des yeux, au plus profond de l'âme : « *les yeux où la chair devient miroir et nous donne l'illusion de nous laisser plus qu'en les autres parties du corps, approcher l'âme*⁴». Ce pouvoir pénétrant du miroir en tant que dispositif peut nous livrer aussi les clés du Temps, en nous fournissant les avatars antérieurs de la personne, superposés dans son visage, puisque : « *tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu'on aime, le miroir du passé*⁵». Cette faculté motrice du miroir, loin de nous désorienter en nous immergeant dans un monde factice fait des avatars estompants, nous rend, miraculeusement, autrui plus clair et plus abordable. Il converge à la création d'une idée précise et cohérente dans le temps et l'espace : « *Elle semblait une magicienne me présentant un miroir du Temps. En cela elle était pareille à tous ceux que nous revoyons rarement, mais qui jadis vécurent plus intimement avec nous. Mais avec Albertine il y avait plus que cela. Certes, même à Balbec, dans nos rencontres quotidiennes j'étais toujours surpris en l'apercevant, tant elle était journalière. Mais maintenant on avait peine à la reconnaître. Dégagés de la vapeur rose qui les baignait, ses traits avaient sailli comme une statue. Elle avait un autre visage, ou plutôt elle avait enfin un visage ; son corps avait grandi. Il ne restait presque plus rien de la gaine où elle avait été enveloppée et sur la surface de laquelle, à Balbec, sa forme future se dessinait à peine.*⁶»

La technique du reflet, « *l'esthétique du reflet*⁷ » en particulier, représente, comme on a déjà constaté, un des outils privilégiés de l'impressionnisme. Cependant,

¹ I, JFF, p.545

² Ibid., p.598

³ Ibid., p.76

⁴ Ibid., p.298

⁵ II, CG, p.439

⁶ Ibid., p.646-7

⁷ Jean Milly, *Proust et le style*, op.cit., p.49

la technique du miroir, l'*esthétique* du miroir, sert à des fins radicalement différentes : elle dépasse les limites d'un artifice littéraire pour aborder les prémices d'un subterfuge philosophique : elle dote la plume de l'écrivain d'une maîtrise presque surhumaine, d'une suprématie métaphysique sur son propre microcosme ainsi que sur le macrocosme d'autrui. Le créateur, détenteur des pouvoirs absolus dans la réalité de son œuvre, est un petit **dieu** qui tire les ficelles de son univers imaginaire. Suivant ce syllogisme, Proust s'investit, mais investit aussi les créateurs d'art présentés dans son œuvre, des puissances, essentiellement divines, de création et de matérialisation itératives des réalités artistiques, des big bangs qui se déroulent chaque fois qu'une nouvelle œuvre est enfantée. Deux personnages éminents possèdent le pouvoir suprême de la création ex nihilo dans la *Recherche*, Elstir et Bergotte. Pour Bergotte, l'allusion à son émanation divine, est patente : « *Mais quand j'eus appris ce jour-là que Mlle Swann était un être d'une condition si rare, baignant comme dans son élément naturel au milieu de tant de privilèges, que quand elle demandait à ses parents s'il y avait quelqu'un à dîner, on lui répondait par ces syllabes remplies de lumière, par le nom de ce convive d'or qui n'était pour elle qu'un vieil ami de sa famille : Bergotte ; que, pour elle, la causerie intime à table, ce qui correspondait à ce qu'était pour moi la conversation de ma grand-tante, c'étaient des paroles de Bergotte sur tous ces sujets qu'il n'avait pu aborder dans ses livres, et sur lesquels j'aurais voulu l'écouter rendre ses oracles ; et qu'enfin, quand elle allait visiter des villes, il cheminait à côté d'elle, inconnu et glorieux, comme les Dieux qui descendaient au milieu des mortels*¹ ». L'authenticité, l'originalité de l'écrivain fait de lui un dieu qui règne dans son propre royaume, son œuvre : « *Et alors je me demandais si l'originalité prouve vraiment que les grands écrivains soient des dieux régnant chacun dans un royaume qui n'est qu'à lui, ou bien s'il n'y a pas dans tout cela un peu de feinte, si les différences entre les œuvres ne seraient pas le résultat du travail, plutôt que l'expression d'une différence radicale d'essence entre les diverses personnalités*.² » Le narrateur se demande ici si la valeur de l'œuvre littéraire est une valeur inhérente à l'œuvre elle-même en tant que rejeton de son créateur ou une qualité essentielle de l'écrivain à la gloire de qui se prélassent nécessairement son invention. Les deux conceptions pourtant mettent l'écrivain au même piédestal : celui d'un être supérieur, incompatible avec le reste de l'humanité.

La mise en scène d'Elstir est bien plus retentissante encore. Le narrateur lui rend visite chez son atelier, qui semble, à ses yeux éblouis, le lieu privilégié où des ouvrages sublimes s'éclosent : « *Et l'atelier d'Elstir m'apparut comme le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde, où, du chaos que sont toutes choses que nous voyons, il avait tiré, en les peignant sur divers rectangles de toile qui étaient posés dans tous les sens, ici une vague de la mer écrasant avec colère sur le sable son écume lilas, là un jeune homme en couil blanc accoudé sur le pont d'un bateau. Le veston du jeune homme et la vague éclaboussante avaient pris une dignité nouvelle du fait qu'ils continuaient à être, encore que dépourvus de ce en quoi ils passaient pour consister, la vague ne pouvant plus mouiller, ni le veston habiller personne*.³ » Le chaos d'avant la création elstirienne ressemble délibérément au chaos d'avant la création du monde, d'où le mot créatif de

¹ I, SW, p.98-9

² I, JFF, p.539

³ II, JFF, p.190

Dieu le transsubstantie en matière : «Genèse 1.2 : *Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, un vent de Dieu tournoyait sur les eaux.*¹» L'artiste original s'investit selon Proust de la même puissance divine : il procède à une *onomatogonie*, en nommant les êtres ou les choses qu'il veut créer : il est de nouveau onomatothète mais, cette fois-ci, son niveau de création n'est pas seulement le microcosme de son œuvre mais son alliance avec le macrocosme du monde, puisqu'il veut aussi changer les paramètres actuels de l'univers : « *Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.*²» Les nouvelles appellations des choses ne sont pas compatibles avec l'intelligence mais plutôt avec la sensibilité, avec l'emprise de la sensation sur nous. La nouvelle chose nommée n'est pas donc un miroir de la chose réelle, mais une reproduction de l'impression qu'on a de la chose. Ce nouveau langage artistique ne s'identifie pas par conséquent à un langage typiquement *impressionniste* : il représente l'évolution foncièrement *philosophique* de ce langage, une fois qu'il s'empare de dimensions ainsi que d'implications qui concernent l'existence et la conception qu'on a du monde. Il dépasse le cadre de la toile impressionniste pour devenir l'expression d'une attitude, d'une perspective envers le monde. C'est le propre langage *adamique* de l'auteur, un langage archétypal, libéré des conventions et des affectations que l'usage social a imposé sur notre mode d'expression ordinaire. Il s'agit d'un langage recréé, produit d'une genèse, ou plutôt d'une régenèse, qui suit la fusion de tous les éléments de ce monde en un creuset artistique où ils sont mis après une sorte d'explosion nucléaire provoquée par une suite de fissions atomiques dans l'esprit artistique : « *Le génie artistique agit à la façon de ces températures extrêmement élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type. Toute cette harmonie factice que la femme a imposée à ses traits et dont chaque jour avant de sortir elle surveille la persistance dans sa glace, chargeant l'inclinaison du chapeau, le lissage des cheveux, l'enjouement du regard, d'en assurer la continuité, cette harmonie, le coup d'œil du grand peintre la détruit en une seconde, et à sa place il fait un regroupement des traits de la femme, de manière à donner satisfaction à un certain idéal féminin et pictural qu'il porte en lui.*³» L'image est très éloquente puisqu'elle illustre ingénieusement la désintégration du monde et sa restructuration suivant un ordre fondamentalement différent. Ce travail continu de recréation, de désagrégation et de reconstitution, qui devient le vade-mecum de l'artiste original, représente également le vade-mecum de toute la *Recherche* : ce préfixe *re-* qui se trouve même dans le titre du roman met en avant la clé du déchiffrement de son essence : le lecteur doit *relire* chaque phrase plusieurs fois, doit s'attarder sur chaque image, chaque métaphore, chaque méandre

¹ *La Bible de Jérusalem*, op.cit.

² II, *JFF*, p.191

³ *Ibid.*, p.216

de la période proustienne afin de passer d'une simple lecture au niveau d'une ou des plusieurs relectures, d'une méditation d'emblée philosophique : il doit *récréer* lui-même la réalité de ce qu'il lit, en imitant à son tour le créateur-dieu de la *Recherche*. Le lecteur devient ainsi lui-même *recréateur* et en même temps *relecteur* de lui-même.

3. c. L'art de la métaphore On a vu que l'invention artistique originale doit se fonder sur des rudiments cratyléens, matérialisant ainsi adéquatement la pensée du créateur : de cette manière, l'œuvre devient un miroir, diffusant de façon spermatique la vérité, tandis que l'auteur devrait, d'une part, jouer lui aussi le rôle d'un miroir afin de capter et assimiler la vérité et, de l'autre, en procédant ensuite à l'*imitatio dei*, il devrait créer en véhiculant son propre langage adamique. La clé de cette procédure de reconnaissance de la réalité se trouve dans un travail constant d'effondrement et de régénération de la perception de la réalité, travail illustré pour l'écrivain et le peintre par le mécanisme de la **métaphore**. Le mot ne renvoie pas uniquement à la figure stylistique, mais revêt de connotations foncièrement philosophiques, comme on a déjà observé, depuis le temps de Platon et d'Aristote, puisque : « *C'est un grand point de savoir user convenablement de chacune des ressources que nous venons d'indiquer, ainsi que des mots composés ou étrangers. Mais le point le plus grand de beaucoup, c'est de bien manier la métaphore. C'est la seule qualité qu'on ne puisse emprunter à autrui, et la marque d'un génie naturel ; car faire des métaphores exactes, c'est saisir les ressemblances des choses.*¹ » Avant qu'Aristote ait formulé une définition, c'est son maître qui a fait usage pléthorique de cette figure, d'abord exclusivement rhétorique, dans la plupart de ses dialogues. Les deux philosophes adoptaient le bagage de *transport sémantique* que ce trope impliquait, à savoir : « *La métaphore consiste à transporter le sens d'un mot différent soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit par analogie.*² » Ainsi, Platon l'utilise fréquemment dans ses discours didascaliques et ses mythes, non seulement comme une figure de style afin d'agrémenter ses dires, mais aussi comme une manière moins directe mais infiniment plus résonnante afin de canaliser l'attention de ses disciples, en esquissant ainsi des analogies, des allégories et des paraboles, des formes à savoir d'une métaphore à petite ou plus grande échelle.

Le point critique de la production d'une métaphore réussie est la ressemblance et par là le rapprochement entre deux pôles sémantiques ordinairement dissociés. Comme on a vu, c'est le regard original du créateur sagace qui peut établir les rapports les plus singuliers et les plus inattendus qui rend, d'un coup de baguette, les images fabriquées exceptionnellement belles et assortissantes. C'est cette qualité spectaculaire de la métaphore qui conduit Proust à professer : « *je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style*³ ». Cette déclaration peut être interprétée de manières diverses. D'abord, considérée d'un point de vue strictement littéraire, c'est la métaphore aboutie qui demeure classique, compatible aux goûts et à l'esthétique littéraire de tous temps. Ensuite, dans le texte proustien plus

¹ Aristote, *Poétique*, chapitre XXII, §14, op.cit., p.123-4

² *Ibid.*, chapitre XXI, §4, p.112

³ Marcel Proust, "À propos du 'style' de Flaubert", *La Nouvelle Revue Française*, 1920, tome XIV, p. 72-3

particulièrement, « *la métaphore est indissolublement liée au processus de la mémoire involontaire et de la redécouverte du passé*¹ », ce qui la rend analogue au processus des intermittences. L'auteur met en lumière cette alliance sui generis dans *Le Temps Retrouvé* : « *On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. La nature ne m'avait-elle pas mis elle-même, à ce point de vue, sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art elle-même, elle qui m'avait permis de connaître, souvent longtemps après, la beauté d'une chose que dans une autre, midi à Combray que dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières que dans les hoquets de notre calorifère à eau ? Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela, il n'y a rien.*² » Comme la mémoire involontaire fait croiser deux moments du présent et du passé pour créer, à travers ce court-circuit, « *un peu de temps à l'état pur*³ », en ouvrant les portes de l'inconscient et en laissant libre cours aux archives mnémoniques bloquées par l'intelligence, la métaphore choisit deux termes, apparemment incompatibles, pour les apparier de telle manière qu'ils créent un court-circuit, stylistique cette fois, et ainsi accomplir la même fonction que la mémoire : « *dégager leur essence commune par le miracle de l'analogie – avec cet avantage de la métaphore sur la réminiscence, que celle-ci est une contemplation fugitive de l'éternité, tandis que celle-là jouit de la pérennité de l'œuvre d'art*⁴ ». Cette association des moments, des mots et des termes qui a comme but ultérieur la suspension du temps (péniblement héraclitien), et la recherche d'une trêve (nécessairement éleatique), afin de pouvoir créer une œuvre qui, comme toute création, doit être générée sous une apparente stabilité, représente l'infrastructure essentielle du roman. Elle englobe l'œuvre « *dans un réseau de métaphores qui se répondent, se renversent et sont les garantes de la création de cet autre monde dans celui-ci*⁵ », en créant une réalité « *qui se dévoile dans les instants profonds, c'est la réalité du monde dans l'œuvre d'art, c'est le monde déjà œuvre d'art*⁶ ». Cette transsubstantiation de réalité en œuvre et vice versa, résultat du regard pénétrant et alchimique de l'auteur, fusionne œuvre et réalité à un tel degré que même la perception ordinaire et routinière du monde devient foncièrement *artistique* : la métaphore dépasse les limites de la toile elstirienne, de la page bergottienne, pour constituer une attitude typiquement *ontologique* : elle mélange les rapports de φύσει et θέσει entre ses différents termes, en amalgamant ou en interchangeant leurs essences :

¹ Stephen Ullmann, op.cit., p.140

² IV, TR, p.468

³ Ibid., p.451

⁴ Gérard Genette, *Proust palimpseste*, dans *Figures I*, Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1966, réédition 1976, p.40. En italiques dans le texte.

⁵ J.-Y. Tadié, "Invention d'un langage", *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1959, n°81, p.511

⁶ Ibid., p.512

« Cette opposition qui alors me frappait tant entre les promenades agrestes que je faisais avec Mme de Villeparisis et ce voisinage fluide, inaccessible et mythologique, de l’Océan éternel, n’existait plus pour moi. Et certains jours la mer me semblait au contraire maintenant presque rurale elle-même. Les jours, assez rares, de vrai beau temps, la chaleur avait tracé sur les eaux, comme à travers champs, une route poussiéreuse et blanche derrière laquelle la fine pointe d’un bateau de pêche dépassait comme un clocher villageois. Un remorqueur dont on ne voyait que la cheminée fumait au loin comme une usine écartée, tandis que seul à l’horizon un carré blanc et bombé, peint sans doute par une voile mais qui semblait compact et comme calcaire, faisait penser à l’angle ensoleillé de quelque bâtiment isolé, hôpital ou école. Et les nuages et le vent, les jours où il s’en ajoutait au soleil, parachevaient sinon l’erreur du jugement, du moins l’illusion du premier regard, la suggestion qu’il éveille dans l’imagination. Car l’alternance d’espaces de couleurs nettement tranchées, comme celles qui résultent dans la campagne, de la contiguïté de cultures différentes, les inégalités âpres, jaunes, et comme boueuses de la surface marine, les levées, les talus qui dérobaient à la vue une barque où une équipe d’agiles matelots semblait moissonner, tout cela par les jours orageux, faisait de l’océan quelque chose d’aussi varié, d’aussi consistant, d’aussi accidenté, d’aussi peuplé, d’aussi civilisé que la terre carrossable sur laquelle j’allais autrefois et ne devais pas tarder à faire des promenades.¹»

Cela n’est pas seulement la première tentative d’écrire à l’instar d’Elstir, c’est une manière d’affronter le monde en le transformant *ontologiquement* : pas seulement en accordant des qualités fluides à une matière inerte et vice versa, mais en tirant de leçons purement *philosophiques* sur leur propre essence. La fusion des éléments est un fait typiquement proustologique, émanation d’une problématique iconoclaste sur l’être et le paraître du monde : l’auteur procède de façon continue à « *une série de créations isolées les unes des autres, ou par une marche continue, que la nature s’élève ainsi, des formes vides et stériles des mondes ontologique et logique, aux formes riches et fécondes des mondes vivant et pensant*² ». La métaphore ainsi, en tant que figure – stylistique ou autre – devient un outil ontologique protéiforme. Elle commence à effectuer des analogies dès le niveau le plus microscopique, celui des lettres et des syllabes, en essayant de rétablir des affinités phonologiques d’ordre cratyléen ; ensuite, au niveau étymologique, elle cherche à tracer les similitudes entre un langage φύσει, qui est celui du narrateur, et un langage θέσει, celui pas seulement du curé et de Brichot mais aussi du bon sens, de l’intelligence. Et finalement, au niveau textuel, ainsi que, éventuellement, au niveau de la réalité elle-même, elle instaure un ordre, une posture de l’être envers le monde, posture qui se fonde sur une manière de le percevoir de fond en comble différente : le regard du sujet devient délibérément plus pénétrant et indirect ainsi que foncièrement iconoclaste : il recherche les associations les moins orthodoxes afin de révolutionner les principes conventionnels de l’univers. Le

¹ III, SG, p.179-180

² Émile Boutroux, *De la contingence des lois de la nature*, thèse de doctorat soutenue devant la Faculté des Lettres de Paris, Librairie Germer Baillière, Paris, 1^{ère} édition 1874, p.137

générateur des métaphores, cet être supérieur, onomatothète officiel de cet univers surimpressionniste, n'essaie pas, à l'instar de son homologue de *Cratyle*, d'imiter la réalité en établissant des règles pour la rectitude de l'imitation, mais en revanche il essaie de rompre avec un ordre des choses préétabli : la vérité pour lui ne réside plus dans le bagage cratyléen du nom, il ne s'agit plus c'est-à-dire d'une qualité inhérente et intérieure au mot, mais dans sa potentialité macroscopique de former des communautés sémantiques avec d'autres mots, d'autres qualités intrinsèques que les siennes propres. Le nom propre, ainsi que le mot tout simple, ne cesse pas d'être prépondérant pour Proust. Cependant, au lieu de former la pierre angulaire de la connaissance, il devient un de ses outils. Cela est incontestable même pour la quantité des langages techniques qui sillonnent la *Recherche* – chimique, astronomique, botanique ou autre – des langages parfaitement naturels qui reflètent l'essence de la chose qu'ils représentent. Leur utilisation analogique ne réside tant sur leur valeur *tautologique* mais sur leur association *métaphorique*. Le pari n'est pas forcément pour l'auteur d'identifier pensée et langage mais de localiser le semblable dans l'apparemment dissemblable. C'est pourquoi il précise dès *Sésame et les Lys* : « Pascal dit : "Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux !" Ne pourrait-on pas dire ici [...] : "Quelle vanité que la métaphore quand elle attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux." "Quelle vanité que la métaphore quand elle donne de la dignité à l'idée précisément à l'aide des fausses grandeurs dont nous nions la dignité."¹ » Bien métaphoriser ne signifie-t-il pas « transporter, [...] rapprocher, dés-éloigner² » ? Ainsi, la fabrication de peintures verbales bellement originales devrait se fonder d'abord sur cette capacité réformatrice du créateur : « L'image est une création pure de l'esprit. – Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités éloignées. – Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.³ » Ceci semble antinomique si on le compare avec les condamnations platoniciennes du vraisemblable⁴ ; pourtant, si on prend comme point de départ la prémisse du *Cratyle* selon laquelle l'essence de la ressemblance se trouve dans la dissemblance⁵, on accorderait aisément au maître de la métaphore un pouvoir presque surhumain, puisqu'il peut effectivement changer les lois de l'univers en procédant à des associations révolutionnaires. Bien que Proust ne théorise pas, il met toutefois en avant une nouvelle esthétique du regard et de la métaphore, esthétiques d'allure profondément ontologique, qui convergent sur une attitude littéraire avant-gardiste qui joue tantôt sur le plan textuel tantôt sur le plan temporel.

¹ John Ruskin, op.cit., note 39 de la p.216-7

² Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1975, réédition Points, Paris, 1997, p.247

³ Pierre Reverdy, *Nord-sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1975, p.73-4

⁴ *Phèdre* 267b, *Gorgias* 449a, 458c

⁵ *Cratyle*, 432a sqq.

Quoique son périple cratyléen ait connu plus de déboires que de fortunes, puisque le cratylisme proustien est caractérisé plutôt comme une fébrilité que comme une démarche sérieuse, quoique la reconnaissance d'un langage hermogénique régissant paraisse quasi axiomatique, la tendance idéalisable de l'auteur semble ressortir intacte de cette première épreuve d'analyse symptomatique, dans la mesure où elle a des racines profondes tantôt dans son crédo artistique tantôt dans sa conception d'un espace et d'un temps en tant que composantes d'un nouvel univers multidimensionnel de création originale. Sur ce substrat linguistique réformateur vont s'épanouir les problématiques liminaires de la *Recherche*, notamment celles qui concernent l'amour et l'inversion, qui prennent maintenant le relais, en voyageant nécessairement dans le passé pour moissonner les éléments conformes au platonisme.

DEUXIÈME PARTIE :

ἔρως versus ἀγάπη

Éros évoqué par Sophocle, dans un chœur d'*Antigone* :

« *Amour invincible au combat,
toi qui, la nuit reposes sur les joues
toi qui cours les mers, les champs,
pas un immortel ne t'évite,
et il est fou, celui qui a l'amour au cœur.
pour le perdre, tu le séduis à l'injustice.
d'exciter une haine au même sang nourrie ? Vainqueur est l'attrait qui rayonne
des yeux de la jeune épousée ; il a sa place entre les grandes Lois
qui règnent sur le monde, et sans combat la divine
Aphrodite fait de nous ce
qu' elle
veut.»¹*

L'éros dans la Grèce Antique maintient toujours l'attraction sexuelle en tant que valeur primordiale. Il ne décrit pas une situation ou un sentiment mais un élan vers l'objet du désir. Et il s'agit d'un élan qui ne présuppose pas nécessairement la réciprocité : dans sa version humaine, divine ou philosophique, les rôles de l'amant et de l'aimé restent en principe distincts. Lorsqu'on parle d'éros philosophique maintenant on se réfère essentiellement à la conception platonique de l'amour. Platon a entièrement incorporé l'amour à la philosophie et il l'a fait d'une manière si géniale et suggestive que toute association postérieure d'amour et de philosophie porte l'empreinte de l'origine platonique. Platon y allait dédier deux de ses plus beaux dialogues – le *Banquet* et le *Phèdre* – tandis que le leitmotiv de l'éros philosophique parcourt son œuvre, du précoce *Charmide* – où la vertu de l'homme réfléchi est introduite à titre de contraire de la fougue érotique effrénée – à la *Septième Lettre*. Il l'incorpore à sa philosophie en valorisant et en transformant – comme d'habitude d'ailleurs – des images mythologiques et poétiques préexistantes de l'éros. En même temps, la conception platonique de l'éros s'avère être une critique pénétrante sur la pratique érotique de son temps.

Cette conception puise son origine dans les diverses formes que le dieu Éros entreprend au cours du temps. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, Éros représente une des trois entités primordiales, tout avec Abîme et Terre. Dans la généalogie des divinités qui suit, Éros lui-même ne participe pas directement à aucune naissance. Sa présence toutefois – son existence primaire – est celle qui assurerait la possibilité de la reproduction sexuelle des autres divinités. D'Abîme vont naître d'abord Érèbe et Nuit et, de ces deux, les forces contraires, Éther et Jour. De Terre va naître son supplément,

¹ Sophocle, Théâtre I : *Antigone*, (suivi d'*Ajax*, *Électre*, *Œdipe roi*) ; vers 781-800, texte traduit par Robert Pignarre, Classiques Garnier, Paris, 1^{ère} édition 1958, p.125-6

Ciel Étoilé, et de leur accouplement une pléiade de divinités, en débutant par Océan et en terminant avec les Titans et Saturne. Il est évident qu'Hésiode, en introduisant le modèle de la généalogie des forces naturelles et des dieux et en le valorisant dans l'organisation systématique du panthéon grec particulièrement complexe, met en évidence la qualité de médiateur d'Éros. Un principe qui n'est pas issu d'un accouplement ou d'une naissance et qui pourrait être considéré comme principe unificateur qui assure via l'union masculin/féminin la différenciation et la multiplicité des divinités dans l'univers.

On pourrait ainsi penser que l'Éros d'Hésiode est une force cosmogonique impersonnelle qui n'a rien à voir avec la passion érotique humaine et ses conséquences, à savoir l'inspiration principale de la poésie lyrique archaïque et une des composantes fondamentales de la tragédie. La façon selon laquelle Hésiode décrit Éros dès l'introduction montre tout le contraire : « *Amour, le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir*¹ ». À son côté va paraître tout à coup le beau Désir, peut-être l'autre face du même dieu. Les deux vont assister cérémonieusement à la naissance d'Aphrodite des organes génitaux coupés de Ciel qui tombent à la mer et la fécondent. Il est à souligner d'ailleurs que, pour Hésiode, Aphrodite est une divinité antérieure à Jupiter et sa description ne ressemble aucunement à une force cosmogonique une fois qu'elle se compare aux « *babils de fillettes, les sourires, les piperies ; c'est le plaisir suave, la tendresse et la douceur*² ». Aphrodite avec Tendresse, qui est la fille de Nuit, vont poursuivre l'œuvre d'Éros en favorisant des unions entre Jupiter, les mortels et les immortels. Aphrodite va jouer des rôles versatiles dans la mythologie : elle est déesse des jardins à Athènes mais aussi « *déesse chthonienne, c'est-à-dire infernale, et cet aspect du mythe nous rappelle l'éternelle liaison de l'amour et de la mort. À Argos et à Delphes, elle est la protectrice des tombes, Epitumbia ; à Corinthe, elle est Mélanis, la Sombre. On célèbre en son honneur des cérémonies de caractère funèbre*³ ».

Dans la théogonie des *Rhapsodies*, qui forment la théologie orphique, Éros est à l'origine de la création. Il naît de l'œuf cosmique issu de l'union d'Éther (Vent) et de Chaos (Abîme). À la fois mâle et femelle, il a de nombreuses têtes d'animaux. Il engendre Nyx (Nuit) et le monstre Échidna. Il est nommé Phanès, mais aussi Protogonos, Ériképaïos et Métis. Chez l'orphisme, Phanès est assimilé à Dionysos-Zagreus ; Zeus le dévore et devient ainsi le dieu souverain. Il s'agit d'un dieu hermaphrodite qui marque le commencement de l'univers. Dans le papyrus de Derveni se sauvegarde une version différente de la cosmogonie orphique, d'après laquelle l'œuf cosmique et Phanès sont absents et la création du monde commence quand Jupiter dévore le phallus de Saturne et obtient ainsi la force génitale : « *le dieu que ses attributs rendaient vénérable, il l'avalait, celui qui, dans l'éther, jaillit le premier*⁴ ». Leurs grandes divergences à part, les cosmogonies orphiques reposent sur la

¹ Hésiode, *Théogonie*, vers 120-3, op.cit., p. 36

² *Ibid.*, vers 205-6, p. 39

³ Robert Flacelière, *L'amour en Grèce*, Hachette, Paris, 1971, p.43

⁴ Fabienne Jourdan, op.cit., p.13

conception d'une situation primaire indifférenciée d'où sont créées les conditions de la naissance du monde lors de l'apparition du premier élément d'organisation (l'œuf cosmique), associé à la force sexuelle (Phanès hermaphrodite ailé ou Éros, phallus).

Aristophane dans les *Oiseaux* traite Éros de ἀμφιθαλής (florissant) « *aux ailes d'or [qui] dirigeait le char en retenant les rênes, garçon d'honneur aux noces de Zeus et de l'heureuse Héra*¹ ». Dans *Lysistrata* il le qualifie de γλυκύθυμος (doux) qui « *avec la déesse de Chypre, Aphrodite, souffle du désir sur nos seins et sur nos cuisses*² ».

Les poètes lyriques du VI^e et V^e siècles se sont éloignés de la consistance cosmologique d'Éros et ont vu en lui le dieu des passions et des sentiments extrêmes de la race humaine. Pour Sappho maintenant Éros est « *fils de Gê et d'Ouranos, d'Aphrodite et d'Ouranos*³ ». La poétesse lyrique lui attribue des épithètes gracieuses comme λυσιμελής (briseur de membres) et γλυκύπικρος (doux-amer)⁴, ἀλγεσίδωρος (qui donne souffrance)⁵ et μυθοπλόκος (tresseur-de-fables)⁶. Elle se plaint que le dieu vient du ciel pour lui percer le cœur « *revêtu de la chlamyde de pourpre*⁷ ». Sappho s'oppose nettement à la formule classique d'alors, selon laquelle Éros représente l'amour-passion tandis qu'Aphrodite préside aux étreintes charnelles. La poétesse voit en Aphrodite la déesse de l'amour considérée comme un tout insécable, conception tout à fait anticonformiste pour son temps⁸. Il faudra attendre Plutarque pour voir un auteur grec exposer une opinion semblable, mais dans le domaine de l'amour conjugal.

Théognis, d'autre part, n'hésite pas à le taxer de σκετλίον (déplorable) : « *Déplorable Éros, les Démentes t'ont pris et tu as sucé leur lait ; c'est toi qui as perdu la forteresse d'Ilion, qui as perdu le grand Thésée, fils d'Égée, et c'est ton fol orgueil qui a perdu le valeureux Ajax, fils d'Oïlée*⁹ ». Pour Alcée, c'est un grand dieu : « *(Éros) le plus redoutable des dieux, qu'enfanta Iris aux belles sandales, unie à Zéphyr à la chevelure d'or*¹⁰ ».

Dès VII^e siècle, le mythe qui rattache Éros à Aphrodite prédomine chez les poètes et les artistes. Selon cette version, Éros est le fils d'Aphrodite conçu suivant son accouplement avec Zeus, Mercure ou Mars. « *Il n'y a pas d'Aphrodite sans Éros*¹¹ » dirait un peu plus tard Platon. Robert Flacelière met en évidence par ailleurs qu' : « *Éros préside en premier lieu à l'attachement passionné d'un homme pour un garçon et*

¹ Aristophane, *Les Oiseaux* (suivi de *Lysistrata*), vers 1737-41, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1928, réédition 2002, p. 107

² *Ibid.*, vers 551-2, p. 144

³ Yves Battistini, *Poétesses grecques*, Sapphô : relique 198, Imprimerie Nationale, Paris, 1^{ère} édition 1998, p.147

⁴ *Ibid.*, Sapphô : *Le Temps des Amies*, fragment 130, p.73

⁵ *Ibid.*, fragment 172, p.79

⁶ *Ibid.*, fragment 188, p.79

⁷ Yves Battistini, *Poétesses grecques*, Sapphô : *La cité, les dieux*, fragment 54, p.103

⁸ *Ibid.*, p.321

⁹ Théognis, *Poèmes élégiaques*, livre II, v.1231-4, texte établi et traduit par Jean Carrière, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1948, p.84-85

¹⁰ Alcée (suivi de Sappho), fr.13, texte établi et traduit de Théodore Reinach avec la collaboration d'aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1937, p.36

¹¹ Platon, *Le Banquet*, 180d, *Œuvres Complètes* par Luc Brisson, op.cit., p.113

*Aphrodite aux relations sexuelles d'un homme avec une femme*¹». Éros donc selon Félix Buffière « est perçu comme spirituel et pur ; Aphrodite comme charnelle ; lui apporte le bonheur, elle le plaisir. Éros préside à l'amour noble qui cherche le bien moral de l'aimé, Aphrodite à l'union des sexes en vue d'engendrer²».

La naissance de la philosophie à l'Ionie du VI^e siècle av. J.-C. change la conception de l'éros. Pour les penseurs présocratiques, l'organisation généalogique de l'univers sous les conditions d'une union érotique des forces élémentaires semble trop anthropomorphique et est rejetée. Du modèle cosmogonique d'Hésiode, les premiers philosophes gardent pourtant l'idée d'un premier principe non-né et en plus indifférencié, comme l'Abîme hésiodique qui se reflète dans l'infini d'Anaximandre. L'éros à titre de passion humaine, à la fois salutaire et dévastatrice, va être divinisé par les poètes de l'époque archaïque et classique, mais il serait intégré à la pensée philosophique assez tard.

Parménide est un des premiers qui élève l'éros au rang des principes créateurs. Dans le fragment XIII, on a les témoignages de Platon, Aristote, Plutarque et Simplicius : « Avant les autres dieux elle conçut Éros³ ». Aristote va plus tard associer, suivant son discours usuel dense, l'éros d'Hésiode avec l'apparition fugace de cette divinité chez Parménide, mais aussi avec la Philotis (Amitié) d'Empédocle. En ce qui concerne la fonction de l'éros chez Parménide on ne connaît pas grande chose ; elle ne représente pas pourtant un concept central de sa conception philosophique.

Chez Empédocle maintenant, la Philotis n'est pas égale à l'éros, mais est étroitement liée à lui. Sa dimension sexuelle est active et c'est pour cela qu'Empédocle n'hésite pas à l'identifier à Aphrodite. Elle est introduite à son système philosophique quand le problème du mouvement de l'univers est indirectement abordé. Les quatre éléments – la terre, l'eau, le vent et le feu – sont les principes fondamentaux et non réductifs du Tout. Tout provient de ces quatre éléments et tout y aboutit : les naissances et les morts ne sont qu'épiphénomènes :

*« Je te dirais encore : il n'est point de naissance
D'aucun être mortel, et point non plus de fin
Dans la mort [à la fois effrayante] et funeste ;
Il y a seulement un effet de mélange
Et de séparation de ce qui fut mêlé :
Naissance n'est qu'un mot qui a cours chez les hommes.⁴ »*

À part les éléments, il faut qu'il y ait selon le philosophe présocratique des forces motrices opposées, la Philotis et le Neikos (Haine). Philotis est la force cosmique qui unifie les éléments, Neikos est la force qui les sépare ; leur domination s'alterne dans l'univers :

¹ Plutarque, *Dialogue sur l'Amour (Éroticos)*, texte et traduction avec une introduction et des notes par Robert Flacelière, Annales de l'Université de Lyon, Les Belles Lettres, Paris, 1952, p.21

² Félix Buffière, *Éros adolescent, La pédérastie dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1980, p.332

³ Parménide, *Les présocratiques*, op.cit., p.268-9

⁴ Empédocle, fragment VIII, cité par Plutarque et Aétius, *Les présocratiques*, op.cit., p.376

« *Quand la Haine eut grandi dans le sein <de Sphairos>,
Elle surgit, pour réclamer les honneurs dus,
Une fois révolu le temps qu'avait fixé
Le pacte fondateur assignant tour à tour
À chacune son rôle [...].*¹ »

L'origine anthropomorphique de deux forces est évidente. Aristote a bien vu dans la doctrine émpédocléenne la force cosmique de l'union des similaires. C'est l'amitié (Philotis), vertu qui semble attirer vers elle des choses semblables : « [i]l semble, en effet, que tout ne provoque pas l'amitié, mais seulement ce qui est aimable, c'est-à-dire ce qui est bon, agréable ou utile.² » Hésiode également insiste sur l'attraction des similaires : « *Le potier en veut au potier, le charpentier au charpentier, le pauvre est jaloux du pauvre et le chanteur du chanteur.*³ » Et Homère l'attribue aux dieux : « *Voilà le roi des gueux qui mène un autre gueux [comme on voit que les dieux assortissent les paires !]*⁴ ». La fonction, par conséquent, que l'éros a dans la pensée présocratique est celle de la personnification de la force ou de la cause du mouvement des êtres dans l'univers.

Selon la philosophie de Platon, cette fonction va être représentée par l'âme. L'âme cosmique dirige et meut tout dans l'univers, au même titre que l'âme humaine contrôle et mobilise l'organisme humain. Platon va attribuer à l'éros un rôle différent et entièrement nouveau : l'amour, ce désir humain le plus complexe et puissant, fonctionne comme un allié intérieur inespéré au cours de notre route vers la sagesse véritable. L'attraction sexuelle, qui commence comme une passion déraisonnable, a cependant la possibilité de se transformer en une sorte de manie divine qui pousse l'homme vers l'union avec les Idées. Pour Platon, l'éros a quelque chose de philosophique parce que, comme le philosophe (le φιλῶν τήν σοφίαν, l'amant de la sagesse) se trouve entre la sagesse et l'ignorance, de telle manière l'éros – qui est par définition inassouvi – est un démon qui reflue entre la carence et la satiété, la laideur et la beauté, la mortalité et l'immortalité.

L'épicurisme s'opposera d'une façon radicale à l'Académie de Platon : « *Épicure fait presque figure d'anti-Platon*⁵ ». Pour lui, le sentiment érotique n'a rien à voir avec un don divin ; il est tout simplement un instinct génésique, « *le pire ennemi de la sérénité (ataraxia) du sage*⁶ ». Son disciple pourtant, Lucrèce, considère comme nuisible le sentiment de l'amour mais pas le plaisir physique : « *Mais il convient de fuir sans cesse ces simulacres, de repousser ce qui peut nourrir notre amour, de tourner notre esprit vers d'autres objets; il vaut mieux jeter dans le premier corps venu la liqueur amassée en nous que de la garder pour un unique amour qui nous prend tout entiers, et de nous réserver la peine et la douleur certaines. Car, à le nourrir, l'abcès se ravive et devient un mal invétéré ; de jour en jour, la frénésie s'accroît, la peine devient plus lourde, si tu n'effaces pas de nouvelles plaies les premières blessures, si au hasard des rencontres tu ne*

¹ Empédocle, fragment XXX, cité par Simplicius, *Les présocratiques*, op.cit., p.387

² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VIII.2, op.cit., p.386

³ Hésiode, *Les travaux et les jours*, vers 25-7, op.cit., p. 87

⁴ Homère, *Odyssée*, Chants XVI-XXIV, XVII.217-8, op.cit., p.31

⁵ Robert Flacelière, op.cit., p.178

⁶ *Ibid.*

les confies encore fraîches aux soins de la Vénus vagabonde, et ne diriges vers d'autres objets les impulsions de ton cœur. Éviter l'amour, ce n'est point se priver des jouissances de Vénus, c'est au contraire en prendre les avantages sans rançon.¹»

L'école stoïcique réinstaure la croyance platonique en la beauté, physique et morale. « *Selon les stoïciens, on goûte ces amours ensemble ; on s'attache à l'âme, en s'attachant à la beauté. Toutefois il faut distinguer deux amours : l'amour de l'homme et de la femme, qui tend à la génération, et l'amour des jeunes gens, qui tend à l'amitié.²»*

En dernier lieu, l'étymologie du mot *éros* est aussi éloquente que son origine. Max Müller écrit que :

« [l'] étymologie ordinaire fait dériver Éros d'une racine sanscrite vri ou var, qui signifie choisir, préférer. Si le nom de l'amour s'était formé dans une société plus avancée en civilisation, une telle étymologie serait explicable ; mais assurément l'idée de peser, de comparer et de choisir avec prudence, ne peut pas avoir frappé un cœur fort et sincère comme le trait principal de l'amour. Imaginons, autant que nous le pouvons, les sentiments sains et vigoureux d'une jeune race d'hommes, libres de suivre l'appel de leur cœur, que ne lient point les règles et les préjugés d'une société raffinée, et guidés seulement par les lois que la nature et les grâces ont gravées dans tout cœur humain. Imaginons ces cœurs soudainement enflammés par un sentiment jusqu'alors inconnu, par une impulsion qu'ils ne savaient même pas nommer. S'ils voulaient lui donner un nom, ou pouvaient-ils le chercher ? L'amour n'était-il pas pour eux comme un réveil ? N'était-il pas comme une aurore brillant d'une splendeur céleste sur leurs âmes, pénétrant leurs cœurs d'une ardente chaleur, purifiant tout leur être comme une fraîche brise, et illuminant le monde autour d'eux d'une lumière nouvelle ? S'il en était ainsi, il n'y avait qu'un nom qu'ils pussent lui donner ; il n'y avait qu'une comparaison pour exprimer l'éclat qui trahit l'aurore de l'amour : c'était la rougeur du matin, le lever du soleil. "Le soleil s'est levé", disaient-ils, quand nous disons : "J'aime." "Le soleil s'est couché," quand nous disons : "J'ai aimé." ³»

Les sentiments érotiques qui envahissent les cœurs humains n'ont pas beaucoup changé au cours des siècles. Ils sont aussi bouleversants et aussi ineffables qu'ils conduisent les hommes aux prouesses les plus téméraires, les poètes aux œuvres les plus élogieuses et les philosophes, eux, à l'apogée de leur didascalie.

¹ Lucrèce, *De rerum natura*, livre II, 1062-75, op.cit., p.172

² L.Dugas, *L'amitié antique d'après les mœurs populaires et les théories des philosophes*, Thèse pour le doctorat ès-lettres, Félix Alcan Éditeur, Paris, 1894, p.140

³ Max Müller, *Essai de mythologie comparée*, traduit de l'anglais par M. Müller, A. Durand Libraire, Paris, 1^{ère} édition 1859, p. 91-2

***Le Banquet* : une étude sur toute forme érotique**

Le dialogue per se Dans *Le Banquet*, son dialogue sans doute le plus beau, Platon présente l'entretien de six amis (Phèdre, Pausanias, Éryximaque, Aristophane Agathon et Socrate), des personnages historiques et célèbres du V^e siècle ; chacun d'eux entreprend de faire l'éloge de l'amour. Dans le discours des cinq interlocuteurs de Socrate, Platon réussit à condenser toutes les versions courantes de l'éros. Mais la beauté et la valeur incontestables du dialogue ne sont pas seulement philosophiques. Thierry Ménissier met en valeur qu'il constitue, à dire vrai, une œuvre littéraire : « *Platon a composé le Banquet en imitant quelque chose de la forme des concours théâtraux. [...] Le Banquet serait ainsi doublement littéraire dans sa composition.*¹ » De fait, il réunit tous les styles littéraires de l'époque en les dotant d'une allure philosophique patente.

Le dialogue ouvre in media res : c'est Apollodore qui nous raconte ce qui s'est passé chez le banquet d'Agathon où le thème central était l'amour. Le premier qui parle, le *père* du discours, c'est Phèdre. Il va nous fournir la priorité cosmologique de l'éros en commençant par Hésiode. Selon lui, l'Éros est un grand dieu parce que, d'une part, il est très ancien – ce qui est attesté par plusieurs auteurs et témoignages philologiques – et, de l'autre, parce qu'il offre largement pas mal de biens aux hommes. Car le divin est concevable en tant que source d'énergie dont la portée dépasse les limites humaines. Par ailleurs, il s'agit d'une énergie bénéfique parce qu'elle produit de sentiments et d'actions nobles (la vertu) et en plus elle récompense dites actions (l'eudémonie). L'éros s'avère être d'emblée un problème éthique et pédagogique et non seulement un objet de recherche psychologique ou esthétique. Les biens dus à l'éros sont deux : le sentiment d'honneur – qui a deux faces : une négative (l'opprobre), et une positive (l'amour-propre, le zèle) et le mépris de la mort. Phèdre utilise l'exemple d'Alceste (179b) afin d'illustrer sa théorie : même un être inférieur – une femme c'est-à-dire – peut avoir des tendances héroïques. Achille toutefois est l'exemple classique de supériorité : il nous montre que la vie seule n'a pas de valeur : c'est le *contenu* de la vie qui peut devenir le plus grand et le plus sacré bien humain.

Pausanias met en valeur la partie éthique de l'éros en introduisant la distinction entre âme et corps et en valorisant également le culte consacré de l'Aphrodite Céleste (qui correspond à la culture de l'âme) et de la Vulgaire (qui correspond à la satisfaction du corps). Pausanias est beaucoup plus sérieux et détaillé dans son exposé. On distingue clairement deux parties dans son discours : le premier (et le plus théorique) repose sur la distinction de deux Aphrodite, ce qui entraîne nécessairement l'existence de deux Éros : Éros Vulgaire est celui qui préside aux amours des gens communs, celui qui n'a pas de but ultérieur autre que l'assouvissement sensuel, un Éros à savoir éphémère, excluant tout contact psychique.

¹ Thierry Ménissier, *Éros philosophe, Une interprétation philosophique du Banquet de Platon*, Éditions Kiné, Paris, 1996, p.79

C'est l'amour envers les femmes et les enfants, qui sont pensables en tant qu'êtres passifs, dépourvus de jugement rationnel. Par contre, l'Éros Céleste est dirigé toujours envers le mâle, pourvu de forces physiques et psychiques majeures. L'autre partie du discours est la partie sociologique où il examine les différentes matérialisations de l'amour dans les sociétés grecques de l'époque : l'amour libre des Béotiens dénote leur paresse psychique, la pédérastie (éros adolescent) des Ioniens est critiquée comme opportunité politique : elle crée des liaisons dangereuses pour les gouverneurs en représentant l'acropole de la liberté et de la dignité, des valeurs méprisables pour les régimes tyranniques. Pour Pausanias, l'éros adolescent idéal est celui pour la conclusion duquel les deux parties, l'éraсте et l'éromène, y sont conduits par des aiguillons entièrement nobles. C'est celle-là la condition fondamentale de l'œuvre platonique entière. Si Pausanias condamne l'éros vulgaire, il ne le fait pas à cause de son élément sensuel (qui forme partie intégrante de toute type d'éros), mais parce qu'il se limite à lui seul : il représente une fin en soi.

Éryximaque est l'orateur suivant. Il a comme orateur tous les caractéristiques du scolastique : il est sérieux, ordonné, érudit. Il va ainsi tirer avantage de sa profession de médecin afin d'associer l'harmonie assurée par éros au niveau cosmique à l'équilibre des forces opposées du corps humain sain. Il commence avec une observation sur la distinction de Pausanias entre Éros Céleste et Vulgaire : il souligne qu'il ne s'agit pas seulement d'un phénomène humain, mais d'un phénomène physique, métaphysique même, qui s'étend dans tout le monde organique, le microcosme et le macrocosme, la médecine, la littérature, la musique. Les deux Éros donc ne se distinguent pas à cause de leur façon de s'exercer (selon Pausanias), mais à cause de leur origine. Éryximaque distingue deux éros aussi – l'un bon, l'autre mal – qui reposent tous les deux sur l'harmonie et l'équilibre (ou non). D'après lui « *il faut sauvegarder l'un et l'autre amour, puisqu'ils se trouvent tous les deux*¹ ».

L'exposé pédant et superficiel d'Éryximaque est suivi par celui d'Aristophane, sans doute le discours le plus délicieux ; il va essayer d'expliquer le phénomène génétiquement en utilisant un mythe de caractère cosmogonique, ou plutôt anthropologique. On pourrait le classer parmi les mythes paradisiaques qui localisent l'idéal dans un passé lointain d'où l'homme contemporain est déchu. Dans la même catégorie on trouve les mythes du Paradis dans la *Genèse* ou le Siècle d'Or d'Hésiode. Platon décrit d'ailleurs cette chute de l'âme de sa condition antique dans le *Phèdre*. Aristophane nous le présente pour la toute première fois dans le *Banquet* en tant qu'instinct primaire, grand mystère et grand miracle de la création qui peut être conçu uniquement d'une façon mythologique. Pour Aristophane, il n'y a pas de distinction érotique. L'éros est un et son œuvre est de traiter le dualisme intérieure de la race humaine, perçu plus manifestement dans la division de deux sexes. Dans la profondeur de la conception mythologique couve l'observation que l'homme en tant qu'individu n'est pas autarcique. Il a besoin du supplément de l'autre sexe qui va le constituer viable, mais aussi heureux parce que le vrai bonheur signifie nécessairement la consommation de sa nature physique et psychique, loin de son soi

¹ Platon, *Le Banquet*, 188a, op.cit., p.120

individualiste, mais dans les limites d'un soi plus large qui embrasse la nouvelle image de l'homme double. Le discours d'Aristophane est d'ailleurs le seul qui offre une place supérieure à la femme et qui étudie le phénomène de l'éros sous toutes ses formes : homosexualité, éros adolescent, hétérosexualité. Suivons un peu son discours gracieux :

« Les êtres humains ne se rendent absolument pas compte du pouvoir d'Éros, car s'ils avaient vraiment conscience de l'importance de ce pouvoir, ils lui auraient élevé les temples les plus imposants, dressé des autels, et offert les sacrifices les plus somptueux ; [...] Parmi les dieux en effet, nul n'est mieux disposé à l'égard des humains : il vient à leur secours, il est leur médecin, les guérissant de maux dont la guérison constitue le bonheur le plus grand pour le genre humain. [...] Mais d'abord, il vous faut apprendre ce qu'était la nature de l'être humain et ce qui lui est arrivé. Au temps jadis, notre nature n'était pas la même qu'aujourd'hui, elle était d'un genre différent. [...] [P]remièrement, il y avait trois catégories d'êtres humains et non pas deux comme maintenant, à savoir le mâle, la femelle. Mais il en existait encore une troisième qui participait des deux autres, dont le nom subsiste aujourd'hui, mais qui, elle, a disparu. En ce temps-là en effet il y avait l'androgyné, un genre distinct qui, pour le nom comme pour la forme, faisait la synthèse des deux autres, le mâle et la femelle. Aujourd'hui, cette catégorie n'existe plus, et il n'en reste qu'un nom tenu pour infamant. Deuxièmement, la forme de chaque être était celle d'une boule avec un dos et des flancs arrondis. Chacun avait quatre mains, un nombre de jambes égal à celui des mains, deux visages sur un cou rond avec, au-dessus de ces deux visages en tous points pareils et situés à l'opposé l'un de l'autre, une tête unique pourvue de quatre oreilles. En outre, chacun avait deux sexes [...]. La raison qui explique pourquoi il y avait ces trois catégories et pourquoi elles étaient telles que je viens de le dire, c'est que, au point de départ, le mâle était un rejeton du soleil, la femelle un rejeton de la terre, et le genre qui participait de l'un et de l'autre un rejeton de la lune, car la lune participe des deux. [...] [L]eur vigueur et leur force étaient redoutables, et leur orgueil était immense. Ils s'en prirent aux dieux [...]. C'est alors que Zeus et les autres divinités délibérèrent pour savoir ce qu'il fallait faire ; et ils étaient bien embarrassés. [...] Zeus déclara : je vais sur le champ les couper en deux [...] [et] il demandait à Apollon de lui retourner du côté de la coupure le visage et la moitié du cou, pour que, ayant cette coupure sous les yeux, cet être humain devienne plus modeste ; il lui demandait aussi de soigner les autres blessures. [...] Quand donc l'être humain primitif eut été dédoublé par cette coupure, chaque morceau, regrettant sa moitié, tentait de s'unir à elle. Et, passant leurs bras autour l'un de l'autre, ils s'enlaçaient mutuellement, parce qu'ils désiraient se confondre en un même être, et ils finissaient par mourir de faim et de l'inaction causée par leur refus de rien faire l'un sans l'autre. [...] [P]ris de pitié, Zeus [...] transporte les organes sexuels sur le devant du corps de ces êtres humains [...] ce faisant il rendit possible un engendrement mutuel, l'organe mâle pouvant pénétrer dans l'organe femelle. Le but de Zeus était le suivant. Si, dans l'accouplement, un homme rencontrait une femme, il y aurait génération et l'espèce se perpétuait ; en revanche, si un homme tombait

sur un homme, les deux êtres trouveraient de toute façon la satiété dans leur rapport, ils se calmeraient, ils se tourneraient vers l'action et ils se préoccuperaient d'autre chose dans l'existence.

[...]Chacun d'entre nous est donc la moitié complémentaire d'un être humain [...] sans cesse donc chacun est en quête de sa moitié complémentaire. Aussi tous ceux des mâles qui sont une coupure de ce composé qui était alors appelé "androgyné" recherchent-ils l'amour des femmes et c'est de cette espèce que proviennent la plupart des maris qui trompent leur femme, et pareillement toutes les femmes qui recherchent l'amour des hommes et qui trompent leur mari. En revanche, toutes les femmes qui sont une coupure de femme ne prêtent pas la moindre attention aux hommes ; au contraire, c'est plutôt vers les femmes qu'elles sont tournées, et c'est de cette espèce que proviennent les lesbiennes. Tous ceux enfin qui sont une coupure de mâle recherchent aussi l'amour des mâles. [...] [L]es mâles de cette espèce sont les seules en effet qui, parvenus à la maturité, s'engagent dans la politique. [...] [U]n homme de ce genre cherche à trouver un jeune garçon pour amant et il chérit son amant, parce que dans tous les cas il cherche à s'attacher à ce qui lui est apparenté.¹»

L'implantation de l'amour dans l'être humain est donc ancienne. C'est l'amour de deux êtres qui tentent de n'en faire qu'un pour guérir la nature humaine : nous sommes la moitié d'un être humain, et nous cherchons sans cesse notre moitié perdue, de l'autre sexe ou du même sexe que nous. Quand nous le rencontrons, nous sommes frappés d'un sentiment d'étrange familiarité, d'affection et d'amour : nous refusons alors d'en être séparés. Qu'attendent-ils donc, ceux qui passent leur vie ensemble ? Ce n'est certes pas la jouissance sexuelle. C'est quelque chose que souhaite l'âme, qu'elle ne saurait exprimer ; et pourtant elle le devine : ce qu'elle souhaite, c'est se fondre le plus possible dans l'autre pour former un même être. Le nom d'amour est donc donné à ce souhait de retrouver notre totalité, et l'éros est notre guide pour découvrir les bien-aimés qui nous conviennent véritablement. Le bonheur de l'espèce humaine, c'est de retourner à son ancienne nature grâce à l'amour, c'est là notre état le meilleur. L'éros nous aide en nous menant vers ce qui nous est apparenté, il soulève en nous l'espoir de rétablir notre nature et de nous donner la félicité et le bonheur.

Un détail très significatif du mythe aristophanesque s'avère être la cause de la coupure primaire de l'homme : l'orgueil démesuré des hommes. La première version des conséquences de l'hybris des mortels qu'on a trouvée dans la *Bible* a conduit à la polyphonie et à la mésentente totale. Maintenant, l'aliénation génésique a comme cible l'autre pôle de la communication primordiale humaine, la communication affective, qui repose principalement sur la passion érotique et la quête d'un fantasme romantique. Aidées des instincts inhérents, ces forces motrices de l'homme deviennent des bourreaux impitoyables parce qu'elles nous font souffrir constamment à cause de leur inassouvissement et leur caractère impérieux. La communication verbale trouve des moyens de se réaliser parce qu'elle peut se servir d'une pléthore de substituts communicatifs (langage corporel, imitation, cris entre

¹ Platon, *Le Banquet*, 189c-192b, op.cit., p. 121-4

autres) ; elle peut être donc conventionnelle. La passion érotique n'est pas seulement impérative mais aussi répétitive, elle se revigore maintes fois au cours de la vie, elle s'avère être donc une punition bien plus grave que la polyphonie ; elle ne peut pas être conventionnelle, elle ne connaît pas de limites. L'orgueil, le plus grave des vices humains, devient ainsi la cause de notre souffrance éternelle et de notre perte.

D'autre part, la conception aristophanesque fait preuve d'une étrange modernité. L'éros est personnalisé, il est centré sur une personne qui est notre alter ego, notre âme sœur. C'est ce que Hegel va beaucoup plus tard définir comme amour : la conscience de l'union avec une autre personne. L'éros n'est pas dirigé vers le Beau abstraitement, ni vers les beaux indistinctement. De la multitude de personnes que l'instinct génésique nous pousse, l'âme – et pas l'instinct – va en choisir l'un. Et ce choix n'est pas le résultat d'une sélection logique, esthétique, symptomatique ou éthique. Dans la mesure où il s'agit d'éros authentique, l'homme considère ce choix comme quelque chose de fatidique qui le conduit, sans savoir pourquoi, vers une personne particulière, unique et irremplaçable, τὸ οἰκεῖον (familier, intime). Ce pouvoir est si irrésistible qu'il a le sentiment qu'il se trouve à la fois dans lui et hors de lui. Une seule question le bouleverse : comment aurait-il pu survivre jusque-là sans lui ? Bien évidemment, la consommation de notre existence constitue ici une fin en soi et pas un moyen d'élévation à des valeurs supérieures, comme Diotime va observer plus tard. En plus, cette consommation paraît plus biologique que spirituelle ; pourtant, elle n'est nullement dégradée (ce qui ferait plus tard Schopenhauer en la caractérisant comme malédiction, malheur et imposture), mais elle représente un don divin, un acte de charité divine (189d). Elle est l'échelle avec l'aide de laquelle on va approcher l'Idéal. Le poète sait pourtant (193de) que ce voisinage va être réalisé seulement au cours de quelques moments d'illusion bienheureuse. L'éros, le vrai rédempteur de l'humanité, nous conduit et nous encourage afin de goûter le bonheur et la béatitude que le destin nous permet. L'éros pour Aristophane est un dieu, un grand dieu.

Après le poète comique, le tragique : Agathon. Agathon est beau, mais d'une beauté presque efféminée que la verdeur d'Aristophane ne laisse pas inaperçue (193bc). Il nous fournit dans la première partie de son discours la définition exacte d'Éros en énumérant élogieusement toutes ses qualités : il est le plus beau et le plus bon parmi les dieux. Il est le plus beau parce qu'il est **1.** le plus jeune, **2.** le plus délicat, **3.** il est ondoyant pour se faire entrer et s'assouvir dans l'âme, **4.** il s'oppose à tout manque d'harmonie, et **5.** il aime les belles couleurs, les fleurs et les corps fleuris. D'autre part, il est bon parce qu'il réunit toutes les quatre valeurs de la vertu : la justice, la modération, le courage et la science. Agathon souligne qu'Éros est la cheville ouvrière non seulement de toute création artistique, mais aussi de la création de la vie elle-même. Il appelle toutes les deux *poésie*. Par conséquent, l'image d'Éros peinte par Agathon est celle d'une personne, non d'une institution. Elle s'identifie à l'image du jeune fils d'Aphrodite. En tant que modèle, comme Socrate soulignera plus tard (204c), Agathon s'est servi de l'éromène et pas de l'érastrate.

Ce qu'il faut mettre en évidence avant tout en ce qui concerne la qualité du discours d'Agathon, c'est la musicalité de son hymne élogieux au beau dieu, ce qui le distingue carrément d'Aristophane et de la beauté plastique de son propre discours. Agathon a élaboré une parodie de la rhétorique contemporaine, ce que représentait pour Platon le plus grand rival de l'éducation fondée sur la vérité. Agathon lui-même reconnaît avoir exécuté un discours tout à fait philologique (197e), une fois que son seul but était l'étalage de sa virtuosité – ce que les français appelleraient beaucoup plus tard *l'art pour l'art*. En conséquence, un problème fondamental de la vie humaine devient l'objet d'un lyrisme aphoristique et sans valeur essentielle, ce qui rend l'intervention immédiate de Socrate plus que nécessaire : la vérité philosophique authentique va disperser la mélancolie et les arômes du langage mensonger ornemental. La rhétorique linguistique va être remplacée par la rhétorique de l'âme.

Socrate admet ne pas pouvoir rivaliser avec les hauteurs poétiques d'Agathon. Sa contribution à la discussion ne pourrait être que sa propre vérité sur le sujet et non une sorte de louange comme les orateurs précédents ont fait. Socrate, tout au long d'une brève maïeutique qui se sert d'Agathon en tant que cobaye, éclaire l'objet érotique, c'est-à-dire quelque chose ou quelqu'un que le sujet aimant ne possède pas encore. De cette manière, il pulvérise l'argument central d'Agathon qu'il y a seulement un Éros, celui envers le Beau (201b). Une fois que le sentiment érotique est beau, il devrait s'orienter vers son contraire, le laid – ce qui est pourtant la définition même de l'oxymoron en ce qui concerne l'éloge philologique d'Agathon. Le petit dialogue avec Agathon ajoute deux traits fondamentaux au portrait d'Éros : **1.** il est un élan de cœur¹ vers une forme d'existence supérieure, un élan incessant, et **2.** il ne s'agit pas d'un sentiment strictement humain, une fois qu'il traduit le désir d'une chose manquée, désir qui est éternel parce qu'il s'identifie à une qualité inhérente qui nous conduit loin des limites humaines : il devient une lutte contre le Temps. Ainsi, on ne peut pas le caractériser seulement comme un phénomène psychologique ; il est plutôt métaphysique, une fois qu'il pousse l'homme loin de ses limites mortelles, vers l'Idéal. Le sentiment du manque et du dénuement conduisent aussi vers la connaissance des valeurs éternelles, alors il se trouve également à l'origine de la philosophie.

Socrate, comme d'habitude d'ailleurs, introduit par la suite un personnage qui n'appartient pas aux cercles intimes des orateurs pour lui prêter la vérité et la sagesse les plus pionnières – subterfuge à la fois diplomatique et modeste du philosophe qui le met en état de prêcher sans toutefois être lui-même le prêcheur. Diotime, la prophétesse de Mantinée, apparaît pour nous initier aux mystères érotiques. Son nom est de prime abord éloquentement indicatif : on pourrait le traduire en français "celle qui reçoit les honneurs de Zeus". Le débat autour de son identité historique est un point litigieux parmi les platonistes. Il y en a ceux pour qui elle constitue un personnage de pure fiction (comme pour Martha Nussbaum², ainsi que pour

¹ Terme utilisé par I. Sykoutris dans : Platon, *Le Banquet*, introduction et notes par Ioannis Sykoutris, Éditions Estia, Athènes, 14^{ème} édition 1996, p.188

² Martha C. Nussbaum, *The fragility of goodness : luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st édition 1986, p.177

R.G.Bury¹), et ceux qui croient qu'elle a vraiment existé, notamment A.E.Taylor, un des spécialistes de Platon, qui souligne : « *The introduction of purely fictitious personages into a discourse seems to be a literary device unknown to Plato*² », ou encore Léon Robin, qui propose en plus trois arguments très convaincants : d'abord, elle est introduite dans le récit par son propre nom et lieu d'origine. Puis, Socrate ajoute des détails historiques où elle a joué un rôle primordial. Et enfin, la présence de la prêtresse représente « *le meilleur moyen d'unir, dans la forme comme dans le fond, l'inspiration à la philosophie*³ ». La Mantinée (Ptolis à l'époque de Pausanias, actuellement Paleópolis) est d'autre part une ville qui a sans aucun doute existé : elle était une petite cité-État grecque antique – un synécisme (sorte d'agglomération) de cinq villages – située au sud-est de l'Arcadie, dans le Péloponnèse. Il y avait à Mantinée « *une classe de femmes adonnées à la divination, et qui exerçaient au nom de la religion un pouvoir mystique considérable*⁴ ». Ce fait est en plus vérifié par Hérodote, qui trace le trajectoire historique de la transmission de la connaissance divinatoire : « *De même sur les fêtes d'initiation de Déméter, que les Grecs appellent Thesmophories, sur ces fêtes aussi gardons le silence, sinon pour en dire ce que permet la piété : ce sont les filles de Danaos qui ont apporté ces rites d'Égypte et les ont enseignés aux femmes de Pélasges; plus tard, quand la population de Péloponnèse fut contrainte d'émigrer vers les Doriens, les rites en question se perdirent ; seuls, les ont conservés ceux des Péloponnésiens qui demeurèrent sur place et n'émigrèrent pas, les Arcadiens*⁵ ». Socrate lui-même prête un halo de véracité historique à la sibylle en soulignant que : « *à un moment donné, dix ans avant la peste, [sans doute celle qui se déclara en 430 et qui emporta Périclès] [Diotime] avait amené les Athéniens à offrir les sacrifices qui ont permis de reculer de dix ans la date du fléau*⁶ ». Fictif ou non, le personnage de la devineresse est invité à jouer maints rôles dans le dialogue. D'abord, elle intervient pour investir Socrate du prestige divin que le dieu Apollon transmet à ses adeptes : ce n'est pas lui ou Diotime qui parle à vrai dire mais le dieu lui-même. Socrate demeure ainsi un simple amateur en science érotique comme les autres orateurs et son discours initiatique devient plus vraisemblable et mieux digéré. Dans un deuxième temps, elle représente une de trois forces motrices féminines auxquelles Socrate attribue son savoir : **a.** Aspasia en art oratoire : « *SOCRATE : Oui, Ménexène, même moi, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que je sois capable de parler, car il se trouve que j'ai pour maître une femme qui est loin d'être médiocre en matière d'art oratoire, celle-là même qui a formé une foule d'excellents orateurs, parmi lesquels il en est un qui l'emporte sur tous les Grecs – Périclès, fils de Xanthippe! MÉNEXÈNE : Qui est-elle ? Tu veux parler d'Aspasia, évidemment...*⁷ » **b.** Sappho en sagesse érotique : « *SOCRATE : Car, dans le passé, des sages, hommes aussi*

¹ R.G.Bury, *The Symposium of Plato*, edited with introduction, critical notes and commentary, W.Heffer and Sons, London, 1909, p.XXXIX

² A.E.Taylor, *Plato: the man and his work*, Methuen and Co.Ltd, London, 5th edition, 1948, p.224

³ *Banquet*, texte établi et traduit par Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1930, p. XXIV

⁴ Gustave Fougères, *Mantinée et l'Arcadie Orientale*, Ancienne Librairie Thorin et fils, Albert Fontemoing Éditeur, Paris, 1898, p.326

⁵ Hérodote, *Histoires : Euterpe*, II.171, texte établi et traduit par PH.-E. Legrand, Les Belles Lettres, 1936, p.187

⁶ Platon, *Banquet*, 201d, *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 135

⁷ Platon, *Ménexène*, 235e, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1037

bien que femmes, ont traité de ces choses, oralement ou par écrit. [...] il est évident que j'ai entendu parler de la chose peut-être chez Sappho l'admirable¹ », et c. Diotime en initiation au monde des Idées. Mais pourquoi Socrate délègue-t-il la découverte des plus grandes vérités à des femmes ? Et surtout au cours d'une période historique pendant laquelle la femme occupe la place la plus basse de l'échelle sociale ? Il y a, en premier lieu, une réponse philosophique. La doctrine héraclitienne dont Socrate est adepte est construite sur le fondement de la concordia discors : deux éléments contradictoires sont la base de tout, masculin et féminin se trouvent mêlés en tant qu'hybride générateur de l'univers. La sagesse passe d'Apollon à Diotime et ressort de la bouche d'un homme ; elle a été unifiée et solidifiée par les deux sexes mais elle doit être proférée par un homme parce que la société athénienne est une société dominée par des hommes. Or il y a aussi une vérité socioanthropologique : Socrate étant d'emblée hostile aux discriminations de toute sorte voulait accorder une place privilégiée à la femme, place qui lui serait reniée ou éloquentement passée sous silence au cours du récit de l'initiation mystagogique, laquelle concerne exclusivement les hommes.

En analysant l'essence de son discours maintenant, on devrait constater que sa didascalie dépasse les contours d'une simple exposition de lucidité divinatoire pour atteindre les limites d'une véritable mystagogie de l'amour. Dans un premier temps, elle détruit la bipolarité manichéenne des orateurs précédents (qui reposait sur le Beau absolu vs. le Laid ou le Bon vs. le Mauvais) pour y insérer la relativité intermédiaire qui admet nombre de qualités moyennes. Pour Diotime, Éros ne peut pas être un dieu ou un homme mais un entre-les-deux : un démon. Platon reconnaît le statut intermédiaire des démons en établissant l'étymologie du mot dans le *Cratyle* : « *C'est ainsi que, moi aussi, j'établis le mot daēmōn : j'affirme que tout homme bon a quelque chose de divin (daimónion eînai), qu'il soit mort ou vivant, et qu'il est correct de l'appeler daímōn.*² » La fonction véritable d'un démon est de garantir la communication entre dieux et hommes et, en plus, la cohésion de l'univers. Le démon joue un rôle dynamique entre les deux mondes (celui de l'être et celui du non-être). Diotime poursuit avec la théogonie du démon, ce qui lui attribue non seulement de la vraisemblance mais aussi une justification génétique et dynamique de sa nature contradictoire : il est le fils de Poros (=passage/ressource) et de Pénia (=pauvreté). La Pauvreté dès lors représente le dénuement atavique de l'objet désiré, le Poros l'élan constant vers lui, vers l'assouvissement du désir. La privation donc et la réalisation de l'idéal coexistent, une fois que l'élan vers l'objet désiré signifie avant tout la négation intérieure de sa privation. Poros est un dieu, Pénia une humble mendicante : leur coexistence contradictoire évoque l'écartèlement douloureux qui déchire l'âme de l'éraсте. Le même sentiment qui peut rendre quelqu'un dieu, supérieur, beau et vertueux, maître de l'éternité et de l'immortalité, peut aussi le rendre une bête capable de tout acte nocif et dégradant. Cette mésalliance mythologique correspond parfaitement à la mésalliance originelle de l'homme : corps de terre, âme divine.

¹ Platon, *Phèdre*, 235bc, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1250

² Platon, *Cratyle*, 398cd, op.cit., p.212

C'est seulement au cours des moments rares d'enivrement – de manie¹ souligne Platon dans le *Phèdre*- que l'existence humaine pourrait d'une façon consciente se rendre compte de sa part surhumaine. Éros est ainsi le rejeton de cet enivrement qui fait de l'homme soit un dieu, soit une bête.

Cette généalogie contradictoire sert en outre de moule et d'inspiration à d'autres, à la fois surprenantes. Plutarque met en avant : « *Apparemment, lorsque Hésiode fait de Chaos, de Terre, de Tartare et d'Amour les réalités primordiales, il n'admet pas d'autres principes que ceux dont nous parlons : il suffit de changer quelques noms, d'attribuer à Isis celui de "Terre", à Osiris celui d'"Amour" et à Typhon celui de "Tartare"; quant à Chaos, il semble qu'il ne le mette à l'origine des choses que pour en faire, en quelque sorte, l'emplacement et le lieu de l'univers. D'une certaine façon, notre sujet évoque aussi le mythe platonicien de la naissance d'Amour, que Socrate raconte dans le Banquet : Pauvreté, désirant des enfants, vint se coucher auprès d'Expédient pendant qu'il dormait. Elle devint enceinte de lui et donna naissance à Amour, qui est d'une nature mixte et hybride, parce que son père est le Bien et le savoir et se suffit en tout à lui-même, alors que sa mère n'a ni moyens ni ressources et, pressée par le besoin, poursuit sans cesse autrui de ses assiduités. Expédient n'est autre que l'objet suprême de l'Amour et du désir, l'être parfait qui se suffit à lui-même; Pauvreté est le nom que Platon a donné à la matière, en elle-même dépourvue du Bien, mais qui s'ouvre à lui et sans cesse le désire et en prend sa part; et le fruit de leur union, le monde, autrement dit Horus, n'est ni éternel, ni inaffectible, ni indestructible, mais toujours renaissant : il s'efforce, grâce au caractère cyclique des changements qui l'affectent, de se renouveler perpétuellement, d'échapper à la destruction définitive et de subsister.²* » Les chrétiens l'héritent et l'adaptent à leur cosmologie propre : « *Sur la foi de certaines traditions ineffables, Moïse rapportait qu'au commencement de la création du monde il y eut un certain paradis de Dieu, où l'homme fut trompé par la femme à l'instigation du serpent. Écoute ce qu'en transposant presque littéralement ses expressions Platon, dans le Banquet, a mis à son tour en allégorie : le paradis de Dieu devient le jardin de Zeus; le serpent et sa ruse, Pauvreté avec son manège; le premier homme, que la sagesse et la providence de Dieu avaient conçu comme un nouveau-né, le fils de Sagesse, Expédient; au lieu de dire à quel moment notre monde a été créé, son "le jour où naquit Aphrodite" désigne allégoriquement le monde pour en exprimer la beauté.³* » Goethe en fournit la version la plus moderne dans un poème exquis :

« Le nouvel amour »

Amour, non pas l'enfant, mais le jeune homme, qui séduisit Psyché, promenait dans l'Olympe ses regards audacieux, accoutumés à la victoire. Il vit une déesse plus belle que toutes les autres : c'était Vénus Uranie, et il brûla pour elle. Hélas! La sainte elle-même ne résista pas à sa poursuite, et le téméraire la pressa dans ses bras. Ainsi prit naissance un nouvel, un charmant amour, qui a l'ardeur de son père et la pudeur de sa mère. Vous le

¹ Platon distingue quatre types de manie : la poétique qui est due aux Muses, la religieuse qui est due à Dionysos, la prophétique due à Apollon et l'amoureuse à Aphrodite.

² Plutarque, *Œuvres Morales*, tome V, 2^{ème} partie : *Isis et Osiris*, 374bc§57, texte établi et traduit par Christian Froidefond, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1988, p.229

³ Eusèbe de Césarée, *La préparation évangélique*, livres XII-XIII, XII.11.1, introduction, texte grec, traduction et annotation par Édouard des Places, Sources Chrétiennes n°307, Les Éditions du Cerf, 1^{ère} édition 1983, p.69-71

trouvez toujours dans la société des douces Muses, et sa flèche stimulante communique l'amour des arts.¹»

Éros en tant que démon s'identifie également à la figure du philosophe parce que lui aussi est conscient de ce qui lui manque et il cherche perpétuellement à remplir ce sentiment de privation qui l'emporte vers l'Idéal. En faisant cette distinction minutieuse de son origine, Platon éclaircit une fois pour toutes que l'éros ne peut pas être identifié à l'éromène mais à l'éraсте (=un homme adulte engagé dans un couple pédérastique avec un adolescent, son éromène) dans la mesure où il ne s'agit pas d'une condition statique mais d'un élan constamment actif, celui qui attire l'éraсте à l'éromène. Il différencie ainsi l'amour de son objet et l'identifie à un élan toujours dynamique.

Mais quel est le véritable but de l'amour ? Socrate répond que c'est plutôt la possession de biens. Diotime toutefois se demande pourquoi on ne dit pas alors que tous les hommes sont amoureux, une fois que tous sans aucune exception veulent des biens – il ne s'agit que d'une nécessité inhérente. Il faut pourtant distinguer cette sorte du très puissant éros, l'éros perfide, commun à tous les hommes, des amours particuliers qu'on nourrit envers les personnes ou des choses : on devrait donc avoir des noms différents parce que chaque sorte d'amour est différent. L'objet de l'amour n'est pas nécessairement l'autre moitié, comme Aristophane prétendait, mais toute chose ou personne qui est bonne.

Mais Diotime veut préciser davantage la vocation de l'éros. Elle le rattache donc à l'accouchement de toute chose bonne, c'est-à-dire il peut faciliter la procréation de tout bien, ce qui équivaut : « *à la perpétuation dans l'existence, c'est-à-dire à l'immortalité. Or le désir d'immortalité accompagne nécessairement celui du bien.²»* L'éros ainsi s'empare de dimensions temporelles ; en s'identifiant à l'immortalité, il dépasse les limites humaines. La chose n'est pas bizarre quand on prend le mot *procréation* dans son sens le plus large : elle représente d'une part le fruit le plus précieux de l'union d'un homme et d'une femme ; mais de l'autre on pourrait aussi parler de la procréation d'un artiste, c'est-à-dire de ses créations artistiques qui lui vaudraient la reconnaissance et l'immortalité dans la mémoire des hommes. L'artiste pourtant veut procréer parce qu'il est amoureux du Beau, il veut lui dédier l'œuvre la plus précieuse. Son amour pour la beauté idéale représente une source d'inspiration intarissable. Ralph Waldo Emerson fait ressortir que c'est une telle recherche qui rend l'œuvre artistique vraiment pionnière, contrairement à l'effort d'imiter le monde qui nous entoure de la majorité des artistes dont les résultats s'inscrivent dans le même cadre de conventionalité aberrante. Les créations de l'artiste authentique doivent être **spermatiques**, capables de procréer : « *What is best in literature is the affirming, prophesying, spermatic words of men - making poets. Only that is poetry, which cleanses and mans me. Words used in a new sense and figuratively, dart a delightful lustre; and every word admits a new use, and hints ulterior meanings. We have not learned the law*

¹ Johann Wolfgang Von Goethe, *Œuvres*, tome I, traduction nouvelle par Jacques Porchat, Hachette, Paris, 1883, p.99

² Platon, *Banquet*, 207a, op.cit., p.141

*of the mind, cannot control and domesticate at will the high states of contemplation and continuous thought.*¹» Diotime ainsi rapproche les deux termes d'une façon géniale, on devrait souligner. L'éros en tant que procédure touche aussi le développement de la connaissance (208a), une fois qu'il la multiplie en éloignant décidément l'oubli qui l'abolit et la stagne. Il n'y a pas bien sûr de comparaison possible entre la procréation qui perpétue l'espèce humaine et celle qui perpétue la vertu. Il est remarquable que Diotime inclut dans la même catégorie de perpétuation supérieure les artistes créatifs et les poètes qui aspirent à améliorer les hommes en les attirant vers le Beau – c'est la seule orientation artistique acceptable de la part de Platon : il faut que les artistes canalisent leur œuvre vers le bien de la société, comme il préconisera plus tard dans les *Lois* et la *République*.

On est arrivé maintenant à l'apogée de l'initiation mystagogique aux mystères érotiques. Diotime ponctue qu'on devrait dès notre adolescence chercher la beauté corporelle. D'abord chez un même corps, ce qui représente le premier degré de l'initiation érotique qui repose sur l'exclusivité et montre l'immaturité psychique de l'initié. Point crucial : on parle de la fixation d'un homme sur un autre. C'est l'éraсте qui va ouvrir la voie pour l'éromène, qui va lui servir de tremplin afin qu'il puisse s'orienter vers le monde des Idées. C'est cela le véritable amour platonique, cette version idéalisée et pure, qu'on connaît ordinairement sous les termes d'éros adolescent, éphébie ou pédérastie. La fixation sur un seul être toutefois égale l'attachement à la matière et par conséquent au temps ; le but de la mystagogie est l'immortalité qui se trouve hors du temps et de l'espace humains. En plus, la transmission de la sagesse de l'éraсте à l'éromène est une forme conventionnelle d'enseignement, dans la mesure où l'ontologie platonicienne prône la réminiscence en tant que méthode idéale d'apprentissage. À travers la maïeutique socratique, l'homme se rend compte de la sagesse qui couve en lui. Mais on étudiera bien plus profondément cela dans la dernière partie. Chez le deuxième degré, la fixation individuelle devient collective parce que la beauté peut se trouver partout : l'initié nourrit de l'admiration pour toute manifestation du Beau. Quand il aurait compris cela, il pourrait atténuer son obsession pour une seule personne qui lui semblerait maintenant puérule, et il pourrait ainsi considérer que la beauté de l'âme est beaucoup plus importante que la beauté corporelle. Mais il faut faire attention à un point décisif : on ne multiplie pas l'obsession d'un individu à plusieurs. La deuxième étape implique l'indépendance de la matière et l'attachement peu à peu à la beauté spirituelle. Le drame de l'Occident a été exactement cela : à l'instar de son éraсте archétypique, Don Juan, il est passé de la conquête d'un seul individu à celle des plusieurs, tandis que Diotime assure qu'on a besoin d'un seul exemple de beauté terrestre qui nous aide à visualiser peu à peu la beauté suprême. Et il ne s'agit pas de conquête mais d'appréciation, d'admiration de la beauté : on considère l'objet érotique comme moyen afin d'atteindre la source de toute beauté. Notre propos n'est pas la jouissance matérielle mais la pureté, seule route vers le haut. La différence

¹ Ralph Waldo Emerson,
<http://www.rwe.org/complete-works/viii-letters-and-social-aims/inspiration.html>

entre les deux amours (de l'occident et de Platon) n'a rien à voir avec le degré mais avec leur propre **nature** – ce qui constitue le passage de l'un à l'autre entièrement inconcevable. Chaque Don Juan identifie le désir à l'émotion, il aime le désir per se et rien d'autre. C'est le prototype de la première étape, condamné à ne jamais pouvoir vaincre ses vices. Et il représente également le modèle de la culture de masse d'une société où toute valeur s'anéantit au profit de la satisfaction des désirs, où l'instinct – génésique avant tout – règne, en conduisant l'homme moderne à la revendication incessante des droits et des libertés, dans un cercle vicieux qui, au lieu de l'appivoiser, le rend de plus en plus abruti.

Dans un troisième temps, le profane passe de l'action à la beauté de la connaissance, il serait envahi d'un désir spirituel ardent afin d'atteindre le sommet ultime de la science. L'ascension paraît sinueuse, mais au fur et à mesure qu'on monte, l'horizon s'élargit et on peut mieux concevoir la vérité, c'est un « *océan du beau*¹ » qui s'ouvre devant nous, et on a commencé, n'oublions-le pas, dès ses tréfonds. La dernière étape est différente des autres en ce qu'elle représente plutôt une sorte d'épiphanie qui se passe brutalement, presque à l'improviste. Elle consiste pour lors en la contemplation du Beau sublime, du Beau absolu, éternel et incréé : Diotime utilise le mot θεωρία (=théorie), mot qui insiste sur la qualité de quelque chose qui est visible. Tous les beaux participent de ce Beau sublime, mais ne lui imposent aucune altération qualitative ou quantitative. Il ne s'agit pas d'une union d'addition, mais d'une qui est indivisible parce qu'on parle du Beau éternel ; l'individualité et la multiplicité régissent le monde mortel, demandent du temps et de l'espace. La fusion ou imitation (μίθεξις) s'avère être la manière selon laquelle le sensible se met en contact avec l'intelligible. Un cheval par exemple participe ou imite l'idée organique d'un cheval ; elle constitue la raison et le modèle de ce prototype de cheval noétique. L'homme par conséquent, cet être bienheureux qui a pu atteindre la dernière étape de cette ascension mystagogique, peut maintenant contempler toute cette beauté inexprimable « *simple, pure, sans mélange*² », et se rendre compte qu'il avait toujours en lui, à l'instar d'une qualité intrinsèque en état vestigial, la capacité de devenir le bien-aimé des dieux et – pourquoi pas ? – un immortel lui-même aussi. Ayant atteint le but de son désir, l'initié n'éprouve plus d'envie, mais jouit les circonstances de l'antéros divin, il se baigne dans la réflexion de la lumière de la Beauté sublime. L'antéros divin est dorénavant l'intermédiaire qui l'unit à l'éternel, c'est un accouchement perpétuel dans le Beau.

L'ascension mystagogique de Diotime partage maints points communs avec la procédure de l'union de l'âme humaine avec Dieu, ce qu'on appelle dans la théologie orthodoxe orientale *théosis* (divinisation ou déification) ; elle est l'appel de l'homme à rechercher le salut par l'union avec Dieu ou au moins par devenir son semblable, la divinisation de la matière et la disparition du péché. Le terme sert à définir la procédure transformative elle-même, mais aussi son but. Grâce à Saint Jean Climaque, également connu sous le nom de Jean le Sinaïtique (moine syrien du VI^e ou VII^e

¹ Platon, *Banquet*, 210de, op.cit., p.144

² *Ibid.*, 211e, p.146

siècle) on a le vade-mecum de cette ascension pénible : son livre célèbre l'*Échelle Sainte*¹ décrit en 30 étapes (échelons, d'où le titre du livre) la transformation de l'homme-matière en homme-esprit, à travers un processus de catharsis (purification) qui consiste en :

- degrés 1–4 : renoncement au monde (en langage religieux orthodoxe, le monde représente le contraire de la vie religieuse ou monastique) et obéissance à un père spirituel ;
- degrés 5–7 : pénitence et affliction : sorte de deuil sacré dû à la reconnaissance de nos péchés comme voie vers la véritable joie que la perfection de Dieu représente ;
- degrés 8–17 : lutte contre les vices (colère, ressentiment, médisance, bavardage, mensonge, ennui, gourmandise, avarice) et acquisition des vertus respectives ;
- degrés 18–26 : fuite des pièges de l'ascèse (paresse, orgueil, pusillanimité, blasphème) ;
- degrés 27–29 : atteinte de l'hésychia (paix de l'âme) et de l'apathie (impassibilité) grâce à l'humilité, le plus grand ennemi de l'orgueil (=le péché capital de l'homme).

Or, ces 29 degrés purgatifs constituent la première étape de la théosis : la deuxième étant la *θεωρία* et la troisième la déification propre. On peut facilement tracer les similitudes ; le texte platonicien semble avoir été utilisé en tant que point de départ afin de rédiger une procédure de déification beaucoup plus complexe et détaillée. Bien sûr, on a supprimé toute référence à l'éros adolescent ; l'éraсте se remplace par un père spirituel et l'ascèse devient le seul compagnon de celui qui voudrait ressembler à Dieu. L'amour pour un autre individu devient amour pour notre prochain. L'ascèse et l'abstention de tout plaisir physique ne peuvent pas être vus comme des punitions ou des épreuves douloureuses mais comme des étapes purgatives, ou même comme un signe de volonté : même « *Nietzsche ultimately saw in ascetism not a symptom of weakness, not an example of the typical Christian tendency to make a moral virtue out of material necessity, but the expression of a powerful will.*² » L'ensemble des étapes expiatoires s'appelle également *vie pratique* pour se différencier ainsi de la *vie théorique* (l'étape supérieure de la vie ascétique), c'est-à-dire la théorie (=vision) de Dieu. Pour les Pères de l'Église Orthodoxe, Platon est le premier théoricien du discours **spermatique**. Une partie significative de la doctrine orthodoxe est bâtie sur ce germe platonique, épanoui au cours du temps par les néoplatonistes et les premiers Pères de l'Église Orientale. La première étape de Diotime, celle de l'état spirituel presque infantin, se trouve même dans le *Nouveau Testament* : « *Pour moi, frères, je n'ai pu vous parler comme à des hommes spirituels, mais*

¹ Version digitale : <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Climaquet/Echelle/climaquet.htm>

² David M. Halperin, *One hundred years of homosexuality*, Routledge, New York, 1st édition 1990, p.69

comme à des êtres de chair, comme à de petits enfants dans le Christ. C'est du lait que je vous ai donné à boire, non une nourriture solide ; vous ne pouviez encore la supporter. Mais vous ne le pouvez pas davantage maintenant, car vous êtes encore charnels. Du moment qu'il y a parmi vous jalousie et dispute, n'êtes-vous pas charnels et votre conduite n'est-elle pas tout humaine ?¹»

Autre point de contact : le caractère improvisé de l'étape finale, ce qui va être soigneusement précisé dans la *Septième Lettre* également: « *Là-dessus, en tout cas, de moi en tout cas, il n'y a aucun ouvrage écrit, et il n'y en aura même jamais, car il s'agit là d'un savoir qui ne peut absolument pas être formulé de la même façon que les autres savoirs, mais qui, à la suite d'une longue familiarité avec l'activité en quoi il consiste, et lorsqu'on y a consacré sa vie, soudain, à la façon de la lumière qui jaillit d'une étincelle qui bondit, se produit dans l'âme et s'accroît désormais tout seul.*²» Il s'agit clairement d'une sorte d'épiphanie due à un pouvoir métaphysique qui instille à l'homme un savoir impossible à concevoir d'une manière différente. Cela pourrait être égalé à une récompense pour les épreuves subies ou à la déclaration d'un choix fait par Dieu : celui qui subit l'épiphanie a une œuvre à accomplir, une voie s'ouvre devant lui et il doit la suivre afin de remplir la volonté de Dieu.

D'ailleurs, est intéressant le caractère initiatique qui se montre comme le seul espoir de salut. Pour les chrétiens, il représente de plus le but authentique de la vie humaine, qui peut toutefois se produire uniquement avec la complicité de Dieu. Cette complicité ne peut être sentie dans les confins du monde mortel que comme une inspiration divine, des moments de lucidité rares, ou de manie pour citer Socrate. Ce n'est pas un cas de recherche anodine, d'étude ou même d'épreuve ; c'est une révélation due à Dieu, une opportunité de faire un clin d'œil sur l'au-delà sentie comme la récompense suprême. L'initiation mystagogique de Diotime peut aussi être perçue comme une invitation divine de goûter dès maintenant les délices du monde Idéal – invitation que Jésus Christ va nous adresser des siècles plus tard. Saint Athanase d'Alexandrie écrit : « *Ἀὐτὸς γὰρ ἐνὴνθρώπῳ ἦν, ἵνα ἡμεῖς θεοποιηθῶμεν*³ », c'est-à-dire « *For He became Man that we might be made God*⁴ ». Dans le *Nouveau Testament* également, Saint Pierre souligne : « *Car sa divine puissance nous a donné tout ce qui concerne la vie et la piété : elle nous a fait connaître Celui qui nous a appelés par sa propre gloire et vertu. Par elles, les précieuses, les plus grandes promesses nous ont été données, afin que vous deveniez ainsi participants de la divine nature, vous étant arrachés à la corruption qui est dans le monde, dans la convoitise.*⁵ » Ou encore chez l'*Ancien Testament* : « *Moi, j'ai dit : Vous, des dieux, des fils du Très-Haut, vous tous ?*⁶ »

¹ *La Bible de Jérusalem*, "Premier Épître aux Corinthiens", 3.1-3.3, op.cit.

² Platon, *Lettre VII*, 341cd, op.cit., p.655

³ Saint Athanase d'Alexandrie, *Discours sur l'incarnation de Jésus-Christ*, 54.3, version digitale grecque

http://users.uoa.gr/~nektar//orthodoxy/paterikon/a8anasios_megas_logos_peri_enan8rwphsews.htm

⁴ Saint Athanasius, *De incarnatione verbi dei*, 54.3, translated with an introduction, analysis, synopsis and notes by T. Herbert Bindley, Religious Tract Society, Union Brothers, London, 1st edition, 1965, p.153

⁵ *La Bible de Jérusalem*, "Deuxième Épître de Saint Pierre", 1.3-4, op.cit.

⁶ *Ibid.*, "Psaumes", 82.6, op.cit.

L'espoir de devenir dieu s'oppose nonobstant au caractère intrinsèque de la nature divine qui est indivisible et n'admet pas d'additions. On ne se réfère pas pourtant à une union *ontologique* avec Dieu mais, comme Socrate lui-même souligne, d'une participation (μέθεξις). La doctrine orthodoxe mettrait en valeur plus tard qu'on devient dieu **par grâce** : « *Car c'est bien par la grâce que vous êtes sauvés, moyennant la foi. Ce salut ne vient pas de vous, il est un don de Dieu ; il ne vient pas des œuvres, car nul ne doit pouvoir se glorifier. Nous sommes en effet son ouvrage, créés dans le Christ Jésus en vue des bonnes œuvres que Dieu a préparées d'avance pour que nous les pratiquions.*¹ » Saint Maxime le Confesseur est bien plus précis : « *A sure warrant for looking forward with hope to deification of human nature is provided by the incarnation of God, which makes man god to the same degree as God Himself became man.... For it is clear that He who became man without sin (cf. Heb. 4:15) will divinize human nature without changing it into the divine nature, and will raise it up for His own sake to the same degree as He lowered Himself for man's sake. This is what St Paul teaches mystically when he says, '...that in the ages to come He might display the overflowing richness of His grace' (Eph. 2:7).*² »

Le mot θεωρία cité pour la toute première fois dans le *Banquet* devient le terme cher aux théoriciens de la déification orthodoxe. Bien avant eux, le terme a été amplement utilisé par les disciples tardifs de Platon, notamment par Philippe d'Oponte (philosophe, disciple et collaborateur de Platon, membre de son Académie) qui : « *offers a quite different account of philosophic theoria : his philosophic theorist contemplates the stars. As he argues, the true philosopher engages in the activity of astronomical theoria, in which he beholds and apprehends "visible gods" in the heavens. This activity cultivates the virtue of piety, which has a direct impact on practical and political action. Paradoxically, viewing and studying the heavens makes the philosopher a supremely good and virtuous man on earth. Like Plato, Philip claims that theoria provides the only proper grounding for political praxis: the theoretical philosopher can and should govern the city*³ ». Aristote déconnecte théorie et action (praxis) ; pour lui, la théorie demeure : « *an exclusively contemplative activity*⁴ ». Les moyens-platonistes et les néoplatonistes viennent pour décorer la théorie de sa prestance antérieure. C'est pourtant Plotin qui a élevé la théorie au piédestal de la vertu ultime en influençant de cette manière définitivement les premiers Pères de l'Église Orientale. Dans ses *Ennéades*, tout est et tout peut dériver de la théorie. Pour lui, même l'être suprême, le Νοῦς (Noûs = l'intellect) représente le degré ultime de la théorie.

Selon les chrétiens, c'est Jésus-Christ qui, grâce à Son incarnation, a montré aux hommes la voie vers le salut. Irénée de Lyon met en avant que le chrétien peut se sauver seulement en : « *suivant le seul Maître sûr et véridique, le Verbe de Dieu, Jésus-Christ notre seigneur, lui qui, à cause de son surabondant amour, s'est fait cela même que*

¹ *Ibid.*, "Éphésiens", 2.8-10, op.cit.

² *Philokalia – The complete text*, St Maximos the Confessor, *Various texts on Theology, the Divine Economy, and Virtue and Vice, First Century*, 62, p.412 chez <https://archive.org/stream/Philokalia-TheCompleteText/Philokalia-Complete-Text#page/n411/mode/2up>

³ Andrea Wilson Nightingale, *Spectacles of truth in Classical Greek philosophy*, Cambridge University Press, New York, 1st edition 2004, p.5

⁴ *Ibid.*

*nous sommes pour faire de nous cela même qu'il est.*¹» La race humaine Lui doit son salut parce que : « *nous lui faisons un crime de ce que nous n'avons pas été faits dieux dès le commencement, mais d'abord hommes, et seulement ensuite dieux. Pourtant, dans la simplicité de sa bonté, Dieu a fait même cela, pour que nul ne le croie envieux ou avare, car il dit : " Vous êtes des dieux, vous êtes tous les fils du Très-Haut"*²». En réunissant en un individu sans péché les deux natures, l'humaine et la divine, Jésus-Christ nous sert d'exemple ; en le suivant, on emprunte la seule voie sûre vers le salut.

Le mouvement "théorique", qui a débuté avec Platon et a évolué au cours des siècles, a servi de doctrine de base pour maintes écoles religieuses. En premier lieu, l'école théologique d'Alexandrie (ou le Didascalée), qui se fondait sur une méthode théologique symbolico-allégorique (représentants : Origène, Clément d'Alexandrie). Ensuite, l'école théologique d'Antioche qui prônait une méthode historico-littérale en soulignant la dualité des natures, divine et humaine, dans le Christ (représentants : Diodore de Tarse, Théodore de Mopsueste). Toutefois, l'école la plus imposante est celle de l'hésychasme (du grec ἡσυχία, « le calme »). Les hésychastes prônent la paix de l'âme qui peut seulement se réaliser auprès de Dieu. Ceci est concevable grâce à la νήψη (nepsis, un état de vigilance ou de sobriété acquis après une longue période d'ascèse et de purification). Les croyances et les écrits les plus importants du mouvement hésychaste se trouvent rassemblés dans la *Philocalie des Pères neptiques*, recueil de traités et de conseils concernant la vie spirituelle et la pratique de la prière. Le représentant le plus célèbre du mouvement s'avère être Saint Grégoire Palamas, dont la controverse théologique avec Barlaam le Calabrais (qui prônait que la façon unique de concevoir Dieu est par le raisonnement) a été la cause de l'hostilité de l'Église Catholique envers le mouvement et ses pratiques. De nos jours pourtant les théologiens catholiques ont heureusement changé d'opinion, ayant pu percevoir le grand mérite de notre grand Saint ; ils le fêtent désormais comme saint, eux aussi, bien qu'il ne soit pas encore canonisé par l'Église Catholique officielle. Ce changement de perspective est preuve de bonne volonté et fruit des efforts du rapprochement de deux Églises après le schisme de 1054.

Pour revenir à Platon, on devrait faire ressortir que le caractère déterminant de la procédure "théorique" est plusieurs fois relevé par le philosophe tout au cours des dialogues. Ce qu'il veut accentuer avant toute chose c'est qu'à travers la contemplation de la Beauté suprême qui réside au royaume des Formes, l'homme dépasse ses limites mortelles et touche l'immortalité : c'est succinctement la quintessence de la dialectique platonicienne. Des clins d'œil de cette doctrine ontologique on va également pouvoir analyser dans la suite (l'ascension de l'âme dans le *Phèdre*, l'allégorie de la caverne dans la *République*).

¹ Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, livre V, tome II, préface : 36, édition critique par Adelin Rousseau, Louis Doutreleau et Charles Mercier, Les Éditions du Cerf, Collection Sources Chrétiennes n°153, Paris, 1969, p.15

² Irénée de Lyon, *Contre les hérésies*, livre IV, tome II, 38.4, édition critique par Adelin Rousseau avec la collaboration de Bertrand Hemmerdinger, Louis Doutreleau et Charles Mercier, Les Éditions du Cerf, Collection Sources Chrétiennes n°100, Paris, 1965, p.959

Mais le *Banquet* ne se termine pas avec la théorie. Diotime veut en plus démontrer que l'acte érotique n'est pas simplement le summum de l'instinct génésique ; sa définition essentielle ne peut pas être en tout et pour tout la volupté et l'hédonisme charnel, qui s'avère être un épiphénomène accompagnant l'état psychologique de l'amoureux. La volupté en tant qu'état psychologique ne contribue nullement au sentiment d'union et de consommation, une fois qu'elle abaisse l'objet au rang d'un moyen, ou même objet d'autoérotisme. La signification véritable de l'amour est qu'il permet à l'homme mortel de participer à l'œuvre de la création en devenant automatiquement ainsi porteur d'immortalité. L'éros est donc le désir d'immortalité, un principe métaphysique et non un phénomène physique. C'est pourquoi Diotime insiste sur le fait qu'il est accouchement dans le Bon, c'est qui accorde à la maïeutique de Socrate maintenant une allure de procédure d'initiation mystagogique et à Socrate lui-même le statut de l'éromène. La devineresse clarifie également les deux types d'immortalité : l'absolue (divine) et la relative (qui s'assure via la procréation). L'immortalité par procréation est seulement valable si elle inclut l'héritage total de valeurs et de vertus de l'éraсте à l'éromène (ou du philosophe à ses disciples). Il s'agit dès lors d'une sorte de pédagogie qui est en cours entre l'éraсте et l'éromène, pédagogie qui représente avant tout le prolongement de soi-même ou, mieux encore, la première réalisation de son soi profond à l'âme de l'éromène. La vertu peut être ainsi enseignée via l'éros et l'accouchement dans le Bon représente l'initiation à la vérité et à la vertu sublimes. La consommation de la nature humaine est loin des croyances aristophanesques en conséquence ; ce n'est pas d'une consommation corporelle qu'il s'agit, mais d'une consommation entièrement psychique, spirituelle.

L'intervention de Socrate au nom de Diotime prend fin ici parce que Alcibiade, fait son apparition à la porte du banquet dans un tumulte incroyable. Il est l'incarnation de la débauche banqueteuse : il arrive presque ivre et incite tous à faire la même chose. La force divinatoire divine de Diotime se remplace par l'ivresse, don privilégié du dieu Dionysos et y prend sa part appropriée dans le *Banquet*, à côté de l'inspiration poétique d'Agathon et la véhémence érotique exprimée dans tout son éventail par les orateurs précédents : toutes les quatre manies ont leur représentation respective dans l'œuvre. Le dieu Dionysos a le même statut qu'Éros : il est le fils de Zeus et de Sémélé, fille du roi de Thèbes Cadmos et d'Harmonie. Père immortel et mère mortel accorderont à Dionysos les mêmes pouvoirs et les mêmes faiblesses qu'Éros. Dans le *Phèdre*, Platon met en vue que c'est sous l'effet d'un de ces types de manie que l'âme peut concevoir la vérité dans toute son ampleur. Nonobstant, l'irruption d'Alcibiade dans le banquet, juste après le récit de Socrate à propos de Diotime, le pousse vers une vérité tout à fait différente. Il s'agit plutôt d'une sorte de profanation : lui, un homme ivre, un débauché, interrompt la narration des mystères humains les plus sacrés. Profane pourtant malgré lui, Alcibiade devient le centre d'intérêt. D'abord, et à cause de sa beauté exceptionnelle, il s'approprie immédiatement le rôle du symposiarque et personne ne le contredit, fascinés tous par sa présence bachique. Il ordonne tout le monde de boire du vin non-coupé et ils l'obéissent.

Étant ivre, Alcibiade ne veut pas rivaliser avec les sobres sur un sujet tellement supérieur comme l'amour. Il entreprend donc de faire une autre sorte de louange, celle de Socrate, objet de son amour et de sa passion les plus bouleversants. Il souligne de prime abord la laideur physique du philosophe, en le comparant à un silène et à un satyre (215bc). À dire vrai, la laideur de Socrate était légendaire. Dans le *Théétète*, Théodore raconte : « *Mais en fait – et ne te fâche pas contre moi – il n'est pas beau, et il te ressemble, tant pour l'aplatissement du nez que pour les yeux saillants*¹ ». Pourtant Socrate possède également une autre qualité de silène et de satyre qui compense entièrement son apparence médiocre : il peut enchainer les gens avec son discours. Alcibiade, comme la majorité du peuple athénien, a pu entrevoir loin de la surface repoussante et atteindre la beauté intérieure du maître.

Leur rencontre dans le banquet et leur tête-à-tête représente la structure narrative qui égale et équilibre l'ascension mystagogique de Diotime. Dès l'entrée d'Alcibiade, on atteste une descente par étapes entièrement nécessaire afin d'atterrir dans la réalité. L'expérience commence avec une épiphanie identique, celle de la reconnaissance soudaine de Socrate par Alcibiade : « *Mais qui avons-nous comme troisième convive? En disant cela, il se retourne et aperçoit Socrate. À cette vue, il a un mouvement de recul. Par Héraclès, lance-t-il, qu'est-ce qui arrive ? Socrate ici ? Encore une embûche que tu me tends, couché à cette place. À ton habitude, tu surgis à l'improviste, là où je m'attendais le moins à te trouver.*² » Dès ce moment crucial, génialement mis en scène et dirigé par Platon, l'extase érotique se dissipe et la mystagogie se renverse. Alcibiade, équivalant Socrate à l'être suprême de l'échelle humaine, nous raconte les sentiments progressivement grandissants qu'il nourrit pour lui. Dans un premier temps, l'adoration et l'admiration totales se maintiennent dans un état idéal. Il l'observe au cours des dîners et dans les gymnases ; il devine la valeur intrinsèque de l'homme et, dans un deuxième temps, en descendant l'échelle des valeurs, veut le séduire. Du rôle de l'éromène qu'il devrait jouer, il devient un éraste acharné et aveuglé par la passion érotique. L'ivresse dionysiaque l'aide à proférer les détails les plus révélateurs d'une passion inassouvie, détails qui mettent au défi la moralité de toute époque :

« Il reposait donc sur le lit qui touchait le mien, et où il avait dîné ; personne ne dormait dans la pièce que nous deux. Jusqu'ici, ce que j'ai dit pourrait fort bien se raconter devant tout le monde. Mais pour ce qui va suivre, vous ne me l'auriez pas entendu raconter si, comme le dit le proverbe, ce n'était pas dans le vin [...] que se trouve la vérité. [...] [Alcibiade s'adresse à Socrate] : Je pense, repris-je, que tu es un amant digne de moi, le seul qui le soit, et je vois bien que tu hésites à m'en parler. [...] J'estime qu'il est tout à fait déraisonnable de ne point céder à tes vœux sur ce point aussi, comme en toute autre occasion où tu aurais besoin de ma fortune ou de mes amis. Rien à mes yeux ne présente plus d'importance que de devenir le meilleur possible et j'imagine que, dans cette voie, je ne puis trouver maître qui soit mieux en mesure de m'aider que toi. [...] Je me soulevai donc, et, sans lui laisser la possibilité

¹ Platon, *Théétète*, 143e, op.cit., p.1894-5

² Platon, *Banquet*, 213bc, op.cit., p.147

d'ajouter le moindre mot, j'étendis sur lui mon manteau – en effet c'était l'hiver–, je m'allongeai sous son grossier manteau, j'enlaçai de mes bras cet être véritablement divin et extraordinaire, et je restai couché contre lui toute la nuit. [...] Au vu des efforts que moi j'avais consentis, sa supériorité à lui s'affirmait d'autant : il dédaigna ma beauté, il s'en moqua et se montra insolent à son égard. [...] Sachez-le bien. Je le jure par les dieux, par les déesses, je me levai après avoir dormi au côté de Socrate, sans que rien de plus se fût passé que si j'avais dormi auprès de mon père ou de mon frère aîné.¹»

Renversement total des rôles, écroulement dans l'échelle érotique diotimienne : on est maintenant au tout premier degré mais dans une situation inouïe : la passion érotique menée de l'éromène à l'éraсте. Alcibiade comprend l'amour comme un commerce. Il veut échanger la sagesse du maître avec les biens matériels, les connaissances mondaines, la renommée. Platon ne pourrait avoir mieux souligné la supériorité socratique envers la passion érotique de l'homme commun, même d'un homme de l'envergure d'Alcibiade. En même temps, Socrate devient l'exemple à imiter, le représentant terrestre de la perfection divine, tandis qu'Alcibiade s'avère être le bouc émissaire, la matérialisation de tout excès qui dévore et dégrade l'homme. Autre point révélateur : Alcibiade se couche près de Socrate comme Pénia auprès de Poros. Mais ce qui fut permis pour la mythologie ne l'est pas pour la philosophie : le vrai philosophe sort indemne de tout effort d'affront et de souillure de sa vertu, car il incarne la vertu dans toutes les manifestations de la vie.

Le portrait hagiographique de Socrate n'est pas encore terminé. La dégradation morale d'Alcibiade rivalise continuellement avec la suréminence de Socrate : il tolère d'une manière surhumaine le manque de nourriture, l'abus du vin ou le froid (220ac). Contrairement aux Cyniques qui fuyaient les plaisirs de peur d'y succomber, Socrate les attaque directement et sort vainqueur. Il peut se tenir debout pendant une journée entière, exploit ascétique de tout premier ordre, qui va être extrêmement apprécié par les stylites de l'époque chrétienne². Socrate, comme ces anachorètes-ci, utilise cette manière afin de pouvoir faciliter la contemplation, qualité sine qua non afin de pouvoir approcher le divin. Dernier exploit socratique, mais non le moindre pour l'échelle de valeurs de l'époque, la prouesse guerrière. Socrate sauve au cours d'un combat la vie d'Alcibiade mais veut que le fait passe sous silence (220de). Ainsi, Alcibiade reçoit la médaille d'honneur et cette ultime confession prend la forme d'un hommage longuement dû au maître. Alcibiade déconstruit par conséquent point par point toute l'apparence héroïque qui lui a été attribuée en mettant en lumière en même temps que le seul redevable de louange n'est que Socrate, exemple unique d'homme καλὸς κἀγαθός dans l'histoire humaine. Le portrait de Socrate peint par Alcibiade ressemble étrangement au portrait de l'Éros

¹ *Ibid.*, 217e-219d, p.152-4

² Les stylites (du grec στύλος, 'colonne') sont des ermites des débuts du christianisme, des anachorètes qui plaçaient leur cellule au sommet d'une colonnade ou d'un portique pour y pratiquer une ascèse extrême. En Orient, Siméon le Stylite est le plus célèbre d'entre eux : il a passé toute sa vie en haut d'une colonne, ne se nourrissant que de ce que l'on voulait bien leur apporter.

sublime, portrait complété touche après touche par tous les participants du banquet ; en fin de compte, tout amour, toute beauté et bonté peuvent atteindre et changer de fond en comble un homme. Socrate a seulement montré la voie la moins sinueuse de faire tout cela : l'amour philosophique.

Après la fin de l'éloge d'Alcibiade, le banquet prend fin, « *une bande constituant un kōmos¹ arrive devant les portes [...] Un tumulte général emplit la salle : et sans aucune règle, on fut obligé de boire une grande quantité de vin.*² » La saveur laissée au lecteur est celle d'une séance cathartique que la débauche et l'excès du vin ne pourraient d'aucune manière effacer. À la leçon ainsi de Diotime s'ajoute un exemple à éviter et les répercussions d'un tel exemple. L'état gracieux du Beau sublime se remplace par la torture terrestre de l'amour qui n'a pas pu franchir les limites de l'hédonisme charnel : il s'agit d'un vrai Paradis et Enfer dantesques. La fin du *Banquet* ne pourrait pas être plus éloquente et plus retentissante.

Quatre grands thèmes s'ouvrent après l'analyse du *Banquet*, thèmes qui nécessitent une approche bien plus approfondie et minutieuse : **1.** le rôle social du banquet dans l'antiquité, **2.** l'éros adolescent, **3.** le mythe de l'androgynie et **4.** le cas d'Alcibiade : le tourment de l'amour charnel et de la jalousie.

1. Les banquets dans l'antiquité Origines Le banquet représente une institution sociale qui a sa propre organisation et son propre rituel. Son origine est sans aucun doute militaire : il semble être « *the successor of the common meal of the archaic warrior clubs³* ». Le banquet ionien et athénien est pourvu d'une connotation de spiritualité et de sociabilité tandis que le banquet dorien réfléchissait le style de vie dorien, à savoir il était plutôt une *syssitie* de type militaire disciplinée et frugale. Les premiers repas de type militaire s'appelaient des *syssities* (plutôt à Sparte) ou des *andries* (notamment en Crète). Le repas commun représente dès son établissement « *la pierre angulaire économique, sociale et politique. Trois éléments le caractérisent : 1. il repose sur une organisation particulière de la production. [...] L'accès égal des citoyens, sinon à la propriété, du moins aux revenus de la terre, et la sujétion d'une large couche de population paysanne, permettent l'organisation collective des repas⁴* ». Or l'idée fondamentale derrière les premiers repas en commun était tout justement une esquisse

¹ Un *komos* (en grec ancien κῶμος, en latin *comus*) était une procession rituelle festive dans la Grèce antique, du nom de la divinité qui présidait aux festins, aux réjouissances nocturnes, ainsi qu'à la parure des femmes et des jeunes gens, et plus généralement aux excès. Il s'agissait d'une expression de sociabilité non limitée aux pratiques religieuses publiques, comme les Dionysies, les Phallophories et autres célébrations reliées à l'important culte de Dionysos ; mais elle présentait parfois une forme de rituel privé, en participant à des festivités, comme les célébrations nuptiales, et était étroitement lié à d'importantes pratiques sociales comme le banquet. Dans ce domaine, le *komos* donnait libre cours à l'envie de frénésie et de bombance qui faisait suite aux pratiques conviviales, celle-ci étant une importante composante de la vie sociale en Grèce antique. Renseignements largement dus à <https://fr.wikipedia.org/wiki/Komos>

² Platon, *Banquet*, 223bc, op.cit., p.157

³ Oswyn Murray, *Symptica, A symposium on the symposion*, Clarendon Press, Oxford, 1990, p.136

⁴ Pauline Schmitt Pantel, *La cité au banquet : Histoire des repas publics dans les cités grecques*, École Française de Rome, Palais Farnèse, 1992, p.69-70

rudimentaire de démocratie parmi les membres d'une société toute précoce, fondée, de prime abord, sur les droits des citoyens sur les revenus sociaux : une communauté sans classes servait dès lors de soupape de sûreté afin de garantir un fondement d'égalité. De cette manière, « 2. *le repas est le lieu d'expression et de reproduction des valeurs reconnues dans la cité. Au sein des citoyens il marque tout d'abord l'égalité. [...] L'accès de plein droit au banquet est pour le jeune synonyme d'entrée dans la citoyenneté. Le repas est aussi une pièce importante de la paideia, ce mécanisme de transmission des valeurs civiques, par sa pratique qui est à l'image de la cité et par les discours à fonction exemplaire, pour les adultes comme pour les jeunes qui y sont tenus*¹ ». La participation aux repas communautaires représente ainsi l'initiation à la vie politique de la cité, initiation bâtie sur l'éducation que les membres plus anciens se chargeaient de transmettre aux plus jeunes : le lieu des syssities devient par conséquent une "école" avant l'heure, lieu de rencontre des générations, d'échange des coutumes et des traditions, un véritable creuset social où le syncrétisme était soumis à la volonté de créer un ensemble de citoyens le plus homogène possible. En conséquence, « 3. *[l]e repas en commun est un élément de la définition et de l'exercice de la citoyenneté. Une procédure de cooptation, où l'unanimité est requise, marque l'admission au syssition et quiconque ne peut plus fournir sa contribution cesse d'avoir part à la citoyenneté. Prendre part aux repas est à la fois une obligation inhérente au statut de citoyen et un droit réservé au citoyen. [...] Dans ces repas il arrive qu'on délibère, que l'on prenne des décisions, bref que l'exercice de la citoyenneté ait un tour résolument politique : la frontière n'est plus nette entre repas et assemblée.*² » Par suite, l'institution du repas collectif représente le lieu privilégié multiforme afin que le citoyen y puisse développer toutes les valeurs requises par la cité, en s'initiant ainsi à la morale démocratique, l'éducation et la délibération politique. On devrait aussi attirer l'attention sur l'utilité précieuse du repas en tant qu'outil éducatif éthique de tout premier ordre : « *L'éthique et la vertu sont en somme des concepts essentiels aux commensaux et doivent être inculquées. L'éducation est à la base de la décence. Un repas sans règle est similaire à une vie sexuelle débridée, signe d'une morale lacunaire selon Plutarque. Le convive doit toujours faire preuve de contrôle, de savoir-vivre.*³ »

Syssitie spartiate À Sparte, cité foncièrement militaire, les repas communs « *seraient des cadres de subdivision de l'armée spartiate*⁴ ». La syssitie spartiate est un repas quotidien obligatoire, comparable au mess militaire. Platon lui-même prône sa fréquentation : « *Qu'ils soient assidus aux syssities et qu'ils vivent en communauté, comme ceux qui sont en expédition militaire.*⁵ » Le Spartiate y est admis après une sorte d'initiation : « *La candidature de celui qui voulait entrer dans un groupe de convives était examinée, dit-on, de la façon suivante. Chacun des commensaux prenait dans sa main une boulette de mie de pain, qu'il jetait sans mot dire, comme un bulletin de vote, dans un vase qu'un serviteur portait sur sa tête. Celui qui agréait le postulant, la laissait telle quelle ; celui qui le repoussait l'aplatissait fortement entre ses doigts ; la boulette aplatie avait ainsi*

¹ *Ibid.*, p.70

² *Ibid.*, p.71

³ Robin Nadeau, *Les manières de table dans le monde gréco-romaine*, Presses Universitaires François Rabelais de Tours/Presses Universitaires de Rennes, Tours/Rennes, 1^{ère} édition 2010, p.149-150

⁴ Pauline Schmitt-Pantel, *op.cit.*, p.68

⁵ Platon, *République*, IV.416e, *op.cit.*, p.1580

le même effet que le jeton percé. S'ils en trouvent une seule de cette sorte, ils ne reçoivent pas le candidat ; car ils veulent que tous les convives soient contents d'être ensemble. On dit que le candidat ainsi exclu a été "caddizé", parce qu'on appelle "caddichos" le vase où l'on jette les boulettes.¹» Chaque convive devait contribuer au pot commun une quote-part mensuelle appelée *phiditie*, « soit parce qu'ils entretiennent l'amitié et l'affection entre eux, si l'on admet que le d se soit substitué à l'1 (phidities pour philities), soit parce qu'ils habituent à la frugalité et à l'économie (pheidô).²» Ce système toutefois est jugé pernicieux par Aristote : « Mauvaise elle aussi, la législation sur les repas en commun appelés *phidities*, due à celui qui les institua au début : les frais de ces réunions devraient être plutôt à la charge du Trésor public comme en Crète, tandis que chez les Laconiens chacun doit apporter son écot et, comme certains citoyens sont extrêmement pauvres et qu'ils ne peuvent pas supporter cette dépense, le résultat est tout le contraire de l'intention du législateur. Il veut, en effet, que l'organisation des repas en commun soit démocratique, mais de telles dispositions légales la rendent rien moins que démocratique ; il n'est pas facile, en effet, aux citoyens trop pauvres d'y participer ; or c'est leur définition traditionnelle de la citoyenneté, que celui qui ne peut pas fournir cette contribution cesse d'y avoir part.³»

À part leur utilité évidente, les Grecs anciens assignaient une connotation particulière à chaque type de repas commun. L'organisation des *andries* crétoises serait un antidote à la *pleonexia* (cupidité) et à la *truphês* (goût du luxe) selon Éphore, celles des *syssities* serait une réponse au relâchement selon Xénophon : « On a, en effet, l'habitude de raconter au cours des repas communs les belles actions accomplies par les citoyens ; aussi n'y voit-on là-bas se produire aucune insolence, aucune inconvenance née de l'ivresse, aucune action indécente, aucun propos honteux⁴ », à la *truphê* et à l'amour des richesses selon Plutarque : « Dans le dessein d'attaquer encore plus efficacement le luxe et de supprimer l'amour des richesses, il [Lycurgue] introduisit aussi sa troisième et sa plus belle réforme, l'institution des repas pris en commun. Les citoyens durent se réunir ensemble pour manger le même pain et la même pitance réglés par la loi. Il leur fit interdit de manger chez eux, couchés sur des lits somptueux devant des tables magnifiques, s'engraissant dans l'ombre, grâce au travail des cuisiniers et des pâtisseries, comme des animaux gloutons, gâtant leurs âmes en même temps que leurs corps, s'abandonnant à tous leurs désirs et se gavant au point d'avoir besoin ensuite de beaucoup de sommeil, de bains chauds, d'un long repos et de soins journaliers, comme s'ils étaient malades. C'était là un résultat important ; un autre plus important encore, ce fut d'empêcher que la richesse ne fût un objet d'envie et, comme le dit Théophraste, de l'avoir pour ainsi dire appauvrie par la communauté des repas et la frugalité du régime.⁵»

Le banquet athénien Il diffère fondamentalement des *syssities* de type militaire spartiates et représente plutôt le lieu d'éducation et de culture générale. Platon fait une nette distinction entre *syssition* et *symposion*. Pour lui, seul le banquet peut acquérir une signification idéaliste puisque il vise à l'éducation et au développement intellectuel du participant. Les *syssities*, en assouvissant avant tout les

¹ Plutarque, *Vie de Lycurgue*, 12.9-11, op.cit., p.136

² *Ibid.*, 12.1, p.135

³ Aristote, *Politique*, livre II, 9.30-2, texte établi et traduit par Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p.84

⁴ Xénophon, *La République des Lacédémoniens*, V.6, op.cit., p.8

⁵ Plutarque, *Vie de Lycurgue*, 10.1-3, op.cit., p.132-3

appétits physiques de l'homme, sont d'emblée adressées à l'éveil de l'esprit militaire et ainsi vouées à un usage restreint et circonspect dans la mesure où : « *la coutume de prendre ses repas en commun, [représente une sorte d'institution] à laquelle on doute qu'une cité toute entière puisse s'adonner tout au long de son existence¹* ». Pendant un temps où il n'y avait pas de restaurants ou de lieux de divertissement publics, à part les théâtres dont les séances se déroulaient à dates prédéterminées peu nombreuses, le gymnase et le banquet offraient les seules occasions de réunion sociale. L'institution est connue dès Homère. Dans l'*Illiade* Nestor pense que le banquet constitue le meilleur fondement pour le déroulement d'un débat politique, puisque le rassemblement et le rassasiement des hommes faciliterait l'entendement et la prise d'une décision démocratique (chant IX, vers 56-75). Dans l'*Odyssée*, les banquets d'Alcinoos (chant 7) et d'Ulysse (chant 16) représentent de grands événements culturels, pleins d'extravagance et de somptuosité.

Un banquet ordinaire commence tard dans l'après-midi et finit régulièrement dans la matinée. Les sièges ne s'utilisaient pas au cours des repas, alors les convives s'inclinaient sur des lits – l'habitude de manger allongés se poursuit jusqu'aux temps de Byzance. Les lits étaient rangés en forme Π et sur chaque lit s'allongeaient deux ou trois personnes. Ils s'appuyaient sur le coude gauche et mangeaient avec la main droite puisque il n'y avait pas de coutellerie. La place des convives de chaque banquet représentait le cauchemar du maître de la maison, une fois qu'il devait satisfaire les exigences et les goûts de tous – le maître lui-même s'allongeait sur le premier lit à gauche. Il fallait aussi que chacun soit « *placé de manière à voir tous les autres et à se trouver à égalité avec ses compagnons, à portée de voix et de regard, afin que l'échange de paroles puisse se faire aisément²* ».

Le banquet consiste en deux parties bien distinctes, le manger et le boire. Le manger forme la part la plus brève et de signification secondaire ; les hôtes n'engageaient pas de conversations et se consacraient uniquement aux délices culinaires. Les Anciens considéraient l'échange spirituel et l'ingestion de nourriture des choses incompatibles. Le repas terminé, les esclaves débarrassaient les tables de toute chose superflue et le boire commençait suivant un strict protocole : « *lorsqu'ils eurent fini de souper [...] on fit des libations, on chanta en l'honneur du dieu et, après avoir fait ce qu'on a coutume de faire, on se préoccupa de boire³* ». Ce protocole avant l'heure sert à souligner le caractère tout à fait rituel du banquet : « *Le symposion est un rituel social, au sens large, en ce qu'il est constitué d'une série d'actes fortement codifiés et programmés à l'avance dans leur déroulement. Mais, plus strictement, il comporte un aspect rituel, proprement religieux, dans la consécration aux dieux d'une part du vin consommé, ce que le Grec appelle "libation".⁴* » Le vin qu'on buvait était toujours mélangé avec de l'eau – la chose contraire était considérée néfaste, proche à l'alcoolisme actuel. Car « *on ne vient pas à un banquet en se présentant comme un vase à remplir, si l'on a du*

¹ Platon, *Lois*, VIII.839cd, op.cit., p.885

² François Lissarrague, *Un flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Éditions Adam Biro, Paris, 1^{ère} édition 1987, p.23

³ Platon, *Banquet*, 176a, op.cit., p.109

⁴ François Lissarrague, op.cit., p.30

*jugement, mais pour y parler sérieusement et pour plaisanter, pour écouter et pour dire de ces propos auxquels l'occasion invite les assistants, s'ils doivent trouver du plaisir à converser entre eux.*¹» La compagnie des hôtes élisait un symposiarque, à savoir la personne responsable pour instaurer les règles du boire : l'ordre, la quantité et la qualité du vin. Très tôt cependant on a opté pour un comportement moins autoritaire que celui du symposiarque et les convives étaient libres de boire à volonté, comme dans le *Banquet*. Étant donné que le vin était coupé avec de l'eau, l'ivresse tardait beaucoup ; pour s'amuser entretemps il y avait une multitude d'artistes de toute sorte : comédiens, acrobates, prestidigitateurs, flûtistes, chantres. Platon toutefois dénonce la présence des personnes de statut inférieur dans des réunions d'envergure philosophique : un homme cultivé n'a pas besoin de tels divertissements – la philosophie est la suprême de toutes les occupations humaines : « *En effet, les discussions sur la poésie me paraissent tout à fait semblables à des banquets entre hommes médiocres et grossiers : quand ils boivent ensemble, ils sont capables, faute d'éducation, de trouver en eux-mêmes, par leur propre voix, leurs propres discours, de quoi s'entretenir les uns avec les autres, ils font grimper les prix des joueuses de flûte, puisqu'ils achètent très cher une voix étrangère, celle des flûtes, et ne s'entretiennent entre eux que par la médiation de cette voix; lorsque en revanche les convives sont des hommes de bien et des gens bien éduqués, on ne verra ni joueuses de flûte, ni danseuses, ni citharistes : ils sont capables de trouver en eux-mêmes de quoi s'entretenir entre eux, sans ces amusements stupides, par la médiation de leur propre voix, en parlant et en écoutant tour à tour en bon ordre, même s'ils ont bu beaucoup de vin. Ainsi des réunions de ce genre, si elles rassemblent des hommes doués des qualités que s'attribuent la plupart d'entre nous, n'ont nul besoin d'une voix étrangère, ni de poètes, qu'il est impossible d'interroger sur ce qu'ils disent : lorsqu'on les fait comparaître dans la discussion, la plupart du temps, les uns disent que le poète pense ceci, les autres que le poète pense cela, et on s'entretient sur une affaire impossible à prouver; ce genre de réunions, les gens de bien les envoient promener, ils s'entretiennent entre eux, seuls, par leurs propres moyens, et c'est dans leurs propres discours qu'ils se mettent et se soumettent mutuellement à l'épreuve.*²» Chaque convive ainsi devrait fournir sa propre contribution au banquet, ce qui pourrait inclure des jeux divers, des devinettes ou, mieux encore, des poèmes ou des chants. La production artistique post-banquetteuse s'est développée en genre distincte, la **scolie**. La scolie ou scholie « *signifie chant tortu. [Elle] tirait son nom soit de cette course irrégulière du chant autour de la table, soit plus vraisemblablement des irrégularités de forme et des licences métriques qu'on passait à l'improvisation, et dont on se fût choqué dans tout autre chant composé à loisir*³». Pour les Anciens, l'inventeur de ce genre littéraire grec serait Terpandre de Mytilène ; parmi les auteurs célèbres on compte Alcée, Sappho, Simonides ou encore Pindare. Ce dernier a toutefois accordé une ampleur nettement artistique au genre, en le développant et en y ajoutant nombre de strophes, en accord avec la poétique dorienne. Athènes représente le lieu privilégié de l'épanouissement et de la pratique

¹ Plutarque, *Œuvres Morales*, traités 10-14, tome II : *Le banquet des Sept Sages*, 2.147e, texte établi et traduit par Jean Defradas, Jean Hani et Robert Klaerr, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1985, p.199

² Platon, *Protagoras*, 374ce, op.cit., p.1468-9

³ Alexis Pierron, *Histoire de la littérature grecque*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1875, p.203
http://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_la_littérature_grecque/Chapitre_XII

du genre. Jusqu'à la fin de la Guerre du Péloponnèse, il constituait une partie intégrante de la fin des banquets : d'abord, on faisait chanté un péan en chœur, ensuite on passait une lyre ainsi qu'un rameau de myrte. Celui des convives qui tenait les objets symboliques devait chanter des passages de poètes célèbres, puis passait les objets à un autre de son choix (d'où le nom de *scolie*, qui signifie en grec *tordu*, en s'inspirant vraisemblablement du trajet de la chanson parmi les convives), lequel enchaînait, et ainsi de suite, en respectant le thème choisi selon l'ambiance du banquet. Les thèmes des scolies étaient très variés : invocations de dieux, sentences, proverbes, fables, évocation des plaisirs de la vie, etc. Une des plus célèbres scolies est l'œuvre d'un certain Callistrate : il loue Harmodios et Aristogiton, meurtriers du tyran Hipparque, fils de Pisistrate¹ : « *Dans le rameau de myrte je porterai l'épée, comme Harmodius et Aristogiton, quand ils tuèrent le tyran et établirent l'égalité dans Athènes. Très cher Harmodius, tu n'es point mort sans doute : tu vis dans les îles des Bienheureux, là, où sont Achille aux pieds rapides et Diomède fils de Tydée. Dans le rameau de myrte je porterai l'épée, comme Harmodius et Aristogiton, quand aux fêtes d'Athéné, ils tuèrent le tyran Hipparque. Toujours votre renom vivra sur la terre, très cher Harmodius, et toi Aristogiton, parce que vous avez tué le tyran et établi l'égalité dans Athènes.*² »

Parfois les convives proposaient un seul thème à élaborer, par exemple l'interprétation d'un poème ou la louange d'une personne ou d'une chose, dépourvu de toute nuance scolastique ou éristique pourtant car les Grecs préféraient plutôt la grâce et l'harmonie stylistique d'une exposition rigoureusement pédante. L'opinion du symposiarque ou du père du discours (celui qui proposait le thème) prévalait la plupart du temps. L'ensemble des convives et leur niveau intellectuel mesurait l'importance du banquet, alors que la contribution impérative de chaque banqueteur rend cette réunion sociale non seulement une occasion de libre expression mais aussi de démonstration de son propre éducation et de sa valeur. Le banquet est un lieu d'apprentissage privilégié parce qu'il constitue également le podium où les plus grands esprits de l'époque rivalisaient. Platon dans les *Lois* souligne ses bienfaits : « *CLINIAS : Mais quel avantage important résulterait, pour le particulier comme pour la cité, d'un banquet dirigé comme il faut? L'ÉTRANGER D'ATHÈNES : [...] [L'] éducation [qui] apporte aussi la victoire, tandis que parfois la victoire conduit à l'absence d'éducation.*³ » Cependant l'éducation ne sous-entend seulement l'art de la guerre mais aussi la citoyenneté honorable : « *l'éducation [...] oriente vers l'excellence, inspire le désir et la passion de devenir un citoyen parfait, sachant commander et obéir comme l'exige la justice*⁴ ». Or grâce à l'éducation le citoyen pourrait devenir καλὸς κάγαθός, à savoir atteindre le niveau le plus haut de la perfection humaine.

Inéluctablement, on a rattaché banquet et éros adolescent, une fois que la didascalie socratique est son principal promoteur et l'enseignement même à l'Académie se déroulait le plus souvent au cours des banquets. La chose est tout à fait justifiable puisque le banquet athénien constitue le lieu privilégié d'apprentissage

¹ Les renseignements sur la scolie s'inspirent largement de l'article relevant chez <https://fr.wikipedia.org/wiki/Scolie>

² Alexis Pierron, op.cit., p.204

³ Platon, *Lois*, I.641c, op.cit., p.699

⁴ *Ibid.*, I.644a, p.703-2

pour la jeunesse. Cependant, les membres de cette jeunesse n'appartenaient pas à toutes les classes sociales ; on pourrait de toute certitude dire que le banquet est l'apanage exclusif de l'aristocratie athénienne du temps. Leur point de contact s'avère être la prétention aristocratique et le désir de créer une classe sociale à part, revêtue de toute valeur idéaliste : « *Both were aristocratic cultural institutions whose function was to exploit pederastic eros for the inculcation of aristocratic values.*¹ » C'est apparemment pourquoi les *syssities* et les *andries spartiates* n'ont pas été généralisés dans la cité athénienne : ils prônaient un mode de vie et de réunion sociale particulièrement démocratiques et égalitaires, alors que l'Athénien menait une vie plus orientée vers le plaisir spirituel et, de ce fait, plus encline à l'afféterie et la préciosité.

Le paramètre éducatif du banquet s'éclipse avec le temps, vu l'institution des premières écoles et la dégénérescence des mœurs. Se limitant aux seuls actes de manger et de boire, les banquets postérieurs se convertirent en repas gargantuesques et en orgies de toute sorte. Le syncrétisme d'hommes libres et d'esclaves, tout avec celui de différentes races, dégénère l'infrastructure idéaliste du banquet athénien et le conduit fatalement vers des versions plus réalistes et plus utilitaires. L'autre institution sociale qui va de pair avec le banquet, l'éros adolescent, aurait fatidiquement un destin analogue.

2. La pédérastie (éros adolescent) Origine de l'institution Le mot, qui dérive du grec ancien *παῖς* (enfant) et *ἐραστής* (amant), désigne à l'origine une institution morale et éducative bâtie autour de la relation particulière entre un homme mûr et un jeune garçon. L'origine de cette institution n'est pas facile à découvrir. Plutarque écrit : « *Pourtant quelques minces et obscurs vestiges de la vérité se trouvent dispersés çà et là dans la mythologie égyptienne, mais il est très difficile de les dépister et d'arriver à des grandes conclusions à partir d'aussi petits indices.*² » Sans aucun doute pourtant, elle va de pair avec la vie de camp et appartient aux temps de migrations et d'aventures nomades durant lesquelles les femmes manquaient ou étaient numériquement inférieures. Henri-Irénée Marrou précise : « *[l] 'homosexualité grecque est de type militaire ; elle est très différente de cette inversion initiatique et sacerdotale que l'ethnologie étudie de nos jours chez toute une série de peuples "primitifs" provenant des régions les plus diverses de la terre.*³ » H. Jeanmaire en est complètement d'accord : « *l'institution éphebique elle-même [...] a intégré, en en modifiant plus ou moins complètement le caractère, quelques éléments empruntés aux anciennes initiations tribales, peut-être le serment à l'entrée dans le collège, ou la prise solennelle des armes à la fin de la première année d'instruction militaire*⁴ ». Daniel H. Garrison essaie de fournir une

¹ Bruce S. Thornton, *Eros, the myth of Ancient Greek sexuality*, Westview Press, Colorado, 1st édition 1997, p.199

² Plutarque, *Œuvres Morales*, tome X : *Dialogue sur l'amour*, 761d, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1980, p.82

³ Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1948, 5^{ème} édition revue et augmentée 1960, p.57

⁴ H. Jeanmaire, *Couroi et Courètes : Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Bibliothèque Universitaire de Lille, Lille, 1939, p.308

explication socioanthropologique au phénomène: «*As Greece developed from a congeries of tribes, villages and warlords to an urban civilization, pederasty developed from a rite of passage to an educational institution that was at once ethical, strongly personal and elitist. Its emphasis on physical virtues applicable to warfare gave it an ascetic cast, though it was driven by an erotic and therefore inherently sensuous energy.*¹» Quelle que soit l'origine véritable de la pédérastie, c'est un lieu commun, depuis l'antiquité d'ailleurs, de l'attribuer à la Grèce : «*Dis-moi, Sambaulas, est-ce parce qu'il est beau que, à la manière des Grecs, tu promènes le jouvenceau qui est à table à côté de toi ?*²» Cicéron dans les *Tusculanes* attribue le vice à Denys l'Ancien (tyran de la colonie grecque de Syracuse): «*bien qu'il fût lié avec beaucoup de gens de son âge et comptât nombre de proches parents, sans parler de ces jeunes mignons dont c'est la mode en Grèce, il n'avait confiance en aucun d'eux ; c'est à des esclaves choisis dans la domesticité des riches et qu'il avait, de son chef, affranchis, c'est à des aventuriers barbares et féroces qu'il confiait la garde de sa personne.*³» Hérodote souligne que les Perses : «*s'adonnent à toutes les espèces de plaisirs dont ils entendent parler ; par exemple, ils pratiquent l'amour des garçons, qu'ils ont appris des Grecs.*⁴» Nonobstant, il y en a d'autres qui tracent la pédérastie bien loin de la Grèce. Diodore de Sicile remonte ce vice aux Celtes : «*Quoique leurs femmes sont belles, ils ont très peu de commerce avec elles, mais ils se livrent à la passion absurde pour le sexe masculin, et couchés à terre sur des peaux de bêtes sauvages, ils ont d'habitude à chaque côté un compagnon de lit. Mais ce qu'il y a de plus étrange, c'est que, au mépris de la pudeur naturelle, ils prostituent avec abandon la fleur de la jeunesse. Loin de trouver rien de honteux dans ce commerce, ils se croient déshonorés si l'on refuse les faveurs qu'ils offrent.*⁵» Athénée précise qu'il s'agit également d'une coutume très répandue dans la culture étrusque : «*When they have parties with their friends or their families, they behave as follows. First, when they are done drinking and are ready to go to sleep, but while the lamps are still lit, their servants bring prostitutes into the room for them, or sometimes very attractive boys [...]. And after they enjoy them, the servants next bring them strapping young men, who take the active role in their relations. [...] They have quite a bit of sex with women, but they much prefer sleeping with boys and young men*⁶». Sextus Empiricus ponctue que c'est un vice commun chez les Perses aussi: «*amongst the Persians it is the habit to indulge in intercourse with males, but amongst the Romans it is forbidden by law to do so*⁷», sans toutefois accuser les Grecs de l'avoir introduit dans leur pays.

¹ Daniel H.Garrison, *Sexual culture in Ancient Greece*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 2000, p.167

² Xénophon, *Cyropédie*, tome I, livres I-II, II.2.28, texte établi et traduit par Marcel Bizos, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1971, p.76

³ Cicéron, *Tusculanes*, V.20.58, tome II, livres III-V, texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert, Les Belles Lettres, Paris, 1931, p.134-5

⁴ Hérodote, *Histoires*, I, *Clio*, I.135, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Les Belles Lettres, Paris, 1932, p.153

⁵ Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, tome II, livre V.32, traduction nouvelle avec une préface, des notes et un index par M. Ferd. Hofer, Adolphe Delahays Libraire, Paris, 1851, p.33

⁶ Athenaeus, *The learned banqueters*, vol.VI, 517fe, edited and translated by S. Douglas Olson, Harvard University Press, Harvard, Massachusetts, 1st edition 2010, p.39

⁷ Sextus Empiricus, I, *Outlines of Pyrrhonism*, with an English translation by R.G. Bury, William Heinemann, London, 1st edition 1933, revised and reprinted 1955, p.89

Or la pédérastie est connue et condamnée depuis l'antiquité la plus reculée. Les habitants de Sodome sont exterminés par les Anges de Dieu à cause de leur vice (*Genèse*, XIX). Les ordres que Dieu donne à Moïse soulignent qu'il est important d'éviter la pratique de la sodomie : « *Tu ne coucheras pas avec un homme comme on couche avec une femme. C'est une abomination.*¹» Pour les gens de l'*Ancien Testament*, il vaudrait mieux abuser de leurs propres filles que d'un homme : « *Alors le maître de la maison sortit vers eux et leur dit : " Non, mes frères, je vous en prie, ne soyez pas des criminels. Après que cet homme soit entré dans ma maison, ne commettez pas cette infamie. Voici ma fille qui est vierge. Je vous la livrerai. Abusez d'elle et faites ce que bon vous semble, mais ne commettez pas à l'égard de cet homme une pareille infamie.*²» L'élimination des invertis et des prostitués mâles était un des premiers devoirs des rois hébreux : « *Asa fit ce qui est juste aux yeux de Yahvé, comme son ancêtre David. Il expulsa du pays les prostitués sacrés et supprima toutes les idoles que ses pères avaient faites.*³»

La question n'est pas apparemment si un besoin biologique a conduit à la perversion ; cela n'est pas du tout problématique. Le problème autour de l'homosexualité grecque surgit dès que ce besoin physique s'ennoblit et se remplit d'une connotation de supériorité spirituelle et morale, comme c'est le cas avec la pédérastie chez les Grecs et chez eux uniquement. La source de cette croyance semble en plus obscure. La prépondérance de cette institution est due aux Doriens et non aux Ioniens, comme certains historiens prétendent. « *La pédérastie des pays doriens est en réalité de caractère essentiellement militaire. Ces peuples ont vécu avant tout pour la guerre : la prise en charge d'un garçon par un adulte était le moyen efficace pour initier et former les jeunes soldats. De là naissent de vrais couples, unis par l'affection, la vie en commun, les dangers et les souffrances partagés. La Crète, Sparte, l'Élide, Thèbes sont les grands foyers de ces unions, dont il est souvent difficile de dire si elles restaient sur le plan de la pure amitié ou si elles allaient jusqu'aux relations sexuelles*⁴», selon Félix Buffière. Socrate l'examine avec beaucoup de circonspection dans le *Banquet* : « *la chose est loin d'être simple. En elle-même, en effet, elle n'est ni belle ni honteuse, mais elle est belle si on se conduit comme il faut, et honteuse si on se conduit de façon honteuse. Or, se conduire de façon honteuse, c'est céder sans gloire à quelqu'un qui n'en vaut pas la peine, alors que se bien conduire, c'est céder de belle façon à quelqu'un qui le mérite. Et celui qui n'en vaut pas la peine, c'est l'amant "vulgaire", celui qui aime le corps plutôt que l'âme*⁵». Pour le grand philosophe idéaliste et promoteur de l'amour platonique, seulement l'amour pour la beauté idéale est concevable. C'est pourquoi il veut en limiter la pratique institutionnellement dans les *Lois* : « *Priver autant que possible, nous l'avons vu, ces plaisirs de la force qu'ils acquièrent par l'exercice ; en détourner le cours et la croissance par des travaux pénibles vers quelque autre partie du corps. On obtiendra ce résultat, si l'on empêche que l'acte sexuel s'affranchisse de toute pudeur. La pudeur, au contraire, en diminuera la fréquence, et la fréquence diminuée en affaiblira l'autorité despotique. Que dès*

¹ *La Bible de Jérusalem*, "Lévitique", XVIII.22, op.cit.

² *Ibid.*, "Juges", XIX.23-4, op.cit.

³ *Ibid.*, "Rois 1", XV.11-2, op.cit.

⁴ Félix Buffière, *Éros adolescent*, op.cit., p.50

⁵ Platon, *Banquet*, 183de, op.cit., p.116

lors nos citoyens se fassent un point d'honneur de pratiquer ces actes en secret – une règle de conduite dont la légalité se fonde sur la coutume et sur la loi non écrite –, et que pratiquer ces actes au vu et au su de tous soit un déshonneur, sans qu'on aille jusqu'à interdire la pratique.¹» Homère d'autre part l'ignore. Or la pédérastie n'existait pas de son temps en tant qu'institution reconnue ou tolérée comme telle par la société, ce qui n'exclut pas bien sûr son existence comme inversion que le poète – modeste à l'outrance – hésitait même à mentionner. Homère connaissait le mythe du rapt de Ganymède : *« Ganymède, pareil aux dieux, le plus beau des hommes mortels, que, justement pour sa beauté, les dieux enlevèrent à la terre, afin qu'il servît d'échanson à Zeus et qu'il vécût avec les Immortels²»*, mais les Doriens furent les premiers à y ajouter une connotation pédérastique.

Rappelons que Ganymède était le fils de Tros, roi de Troie, et de la nymphe Callirhoé et, de l'aveu général, le plus beau de tous les mortels. Une réputation aussi flatteuse parvient rapidement aux oreilles de Zeus, qui décide de l'enlever. Les raisons et les modalités de son enlèvement diffèrent d'une version à l'autre. Lorsqu'il se place auprès des dieux de l'Olympe, Ganymède se voit confier la charge d'échanson, remplaçant ainsi ou secondant Hébé. La jalousie toutefois brûle le cœur d'Héra. Celle-ci n'est pas du tout contente de l'attention portée par Zeus à Ganymède, bien qu'il soit courant que tout homme adulte ait un amant plus jeune à qui il fasse découvrir la sexualité, et surtout qu'il l'éduque à l'art de la guerre et de la philosophie. Le poète Virgile rapporte donc qu'Héra, vengeresse, poursuit de sa haine non seulement le jeune homme, mais encore toute sa nation, et que, bien avant le jugement de Pâris et l'enlèvement d'Hélène, c'était dans le rapt de Ganymède qu'il fallait voir l'origine de la guerre de Troie. Pour le mettre à l'abri de sa terrible épouse, Zeus place Ganymède au firmament, et celui qui avait été chargé de servir à boire aux dieux devient la constellation du Verseau, toute proche de celle de l'Aigle. Platon reproche aux Crétois d'avoir inventé ce mythe afin d'abriter leur penchant pédérastique derrière l'exemple divin : *« l'accouplement d'hommes avec des hommes ou de femmes avec des femmes est contre nature ; et c'est sans doute l'incapacité à résister au plaisir qui a donné aux premiers l'audace de s'y livrer. Or, nous tous, ce sont bien les Crétois que nous accusons d'avoir inventé l'histoire de Ganymède. Comme on admettait que leurs lois venaient de Zeus, ils ont mis cette histoire au compte de Zeus, lorsqu'ils cueilleraient eux aussi ce plaisir³»*. L. Dugas interprète différemment cet épisode mythologique en le dépouillant de toute connotation pédérastique : *« Si Ganymède a été aimé de Jupiter, ce n'est pas pour son corps, mais pour son âme, comme l'indique l'étymologie de son nom. Γανυμήδης (de γάνυμαι, je me réjouis, et μῆδεα, pensées) veut dire qui plaît par son intelligence et non par son corps : (ἡδυγνώμων et non ἡδυσώματος).⁴»*

¹ Platon, *Lois*, 841ac, op.cit., p.887

² Homère, *Iliade*, tome IV, XX.232-6, texte établi et traduit par Paul Mazon avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, Les Belles Lettres, Paris, 1938, p.32

³ Platon, *Lois*, 636 cd, op.cit., p.694

⁴ L.Dugas, *L'amitié antique d'après les mœurs populaires et les théories des philosophes*, op.cit., p.115. En italiques dans le texte.

L'institution en Grèce Chez les Crétois un rite de rapt de jeunes garçons suivi d'un séjour d'à peu près deux mois dans la montagne est conçu comme rite « *d'admission de l'enfant dans le monde des hommes*¹ », ou comme « *survivance d'anciens rites de passage de l'enfance à l'adolescence*² ». Le philétor (éraste) annonçait à la famille de clénos (l'éromène) son choix et les intimes de l'éromène devaient décider s'ils allaient permettre cette liaison. C'était la plus grande honte pour l'éromène si un éraste ne le choisissait pas.

Les Ioniens maintenant traitaient la pédérastie comme un crime : Laïos, fils de Labdacos, roi de Thèbes et père d'Œdipe est condamné par un oracle à ne jamais procréer à cause de son accouplement avec Chrysis, son élève – peine gravissime. Eschyle en était inspiré pour écrire sa tragédie *Chrysis*, d'un retentissement considérable chez la Grèce antique. Platon reconnaît Laïos comme le vrai initiateur de l'institution dans les *Lois* : « *Car si, disposé à suivre la nature, on redonnait force de loi à ce qui se faisait avant Laïos, en proclamant qu'il n'est pas correct d'avoir des relations sexuelles avec de jeunes garçons comme s'il s'agissait de femmes*³ », c'est-à-dire après Laïos le phénomène s'est rendu légitime.

À la Béotie et la Thessalie la relation entre éraste (l'homme mûr) et éromène (l'adolescent) était publiquement connue. Platon qualifie comme idéale l'organisation d'un corps militaire composé de couples d'érautes et d'éromènes : c'est le fameux *Bataillon Sacré* de Thèbes. Il s'appelait *sacré* parce que ses membres se compromettaient entre eux par un serment prononcé dans le sanctuaire d'Iolaos, héros thébain. Platon souligne également que l'amant est un « *ami possédé par un dieu*⁴ » ; par conséquent, une troupe formée de tels amants devrait à tout droit s'appeler *sacrée*. L'héroïsme des soldats de ce corps était tel que Plutarque proclame que « *l'amour est le seul stratège invincible*⁵ ». Socrate le sublime dans le *Banquet* : « *Et si des hommes comme ceux-là combattaient coude à coude, si peu nombreux fussent-ils, ils pourraient vaincre l'humanité en son entier pour ainsi dire. Car, pour un amant, il serait plus intolérable d'être vu par son aimé en train de quitter son rang ou de jeter ses armes que de l'être par le reste de la troupe, et il préférerait mourir plusieurs fois plutôt que de faire cela. Et quant à abandonner son aimé sur le champ de bataille ou à ne pas lui porter secours quand il est en danger, nul n'est lâche au point qu'Éros lui-même ne parvienne pas à lui inspirer une divine vaillance au point de le rendre aussi vaillant que celui qui l'est par nature. Il ne fait aucun doute que ce qu'Homère a évoqué en parlant de "la fougue qu'insuffle à certains héros la divinité", c'est ce qu'Éros accorde aux amants, ce qui vient de lui*⁶ »

Même à Sparte, la relation entre esnilàs (éraste) et aïtàs (éromène) se considérait tellement légitime que l'éraute était le tuteur de l'éromène reconnue par l'État. Xénophon fait remarquer : « *Mais Lycurgue [législateur mythique de Sparte] a encore pris le rebours de tous ces gens-là : lorsque quelqu'un, étant lui-même un homme de*

¹ Félix Buffière, *Éros adolescent*, op.cit., p.55

² *Ibid.*, p.56

³ Platon, *Lois*, 836c, op.cit., p.882

⁴ Platon, *Phèdre*, 255b, op.cit., p. 1270

⁵ Plutarque, *Dialogue sur l'Amour*, 761b, op.cit., p.80

⁶ Platon, *Banquet*, 179ab, op.cit., p.112

bien, s'efforçait, dans son admiration pour l'âme d'un enfant, d'en faire un ami sans défaut et de vivre en sa compagnie, il le louait et regardait cela comme la plus belle forme d'éducation. Mais à tout désir qui s'adressait visiblement au corps d'un enfant il a attaché une grande honte¹». Or l'intention d'offrir de l'éducation – « la forme la plus parfaite, la plus belle d'éducation, τὴν καλλίστην παιδείαν² » – est louée mais tout effort d'abuser sexuellement de l'enfant blâmé. De fait, il s'agissait d'un véritable rapt de l'aïtās par l'espnilās, rapt qui avait son propre rituel et ses propres règles : « L'amant annonce trois jours au plus à l'avance à ses amis qu'il a l'intention de procéder à l'enlèvement. [...] Ils se rassemblent donc et s'ils constatent que le ravisseur est égal ou supérieur à l'adolescent sous tous les rapports et en particulier par le rang, ils le poursuivent et le lui reprennent, mais avec douceur et seulement pour se conformer à la coutume [...] Ils jugent digne d'être aimé non pas le garçon le plus beau, mais celui qui se distingue par son courage et sa correction. Après lui avoir souhaité la bienvenue et remis des cadeaux, l'amoureux lui fait quitter la contrée et le conduit dans l'endroit qu'il lui plaît. [...] après avoir festoyé chez lui et chassé avec lui pendant deux mois – la loi ne permet pas de retenir l'adolescent plus longtemps – ils redescendent en ville. On laisse alors partir l'enfant, qui reçoit en présent un équipement militaire, un bœuf et un gobelet – ce sont les cadeaux prescrits par la loi [...] Quant à l'enfant, il sacrifie le bœuf à Zeus [...] Puis il fait une déclaration publique sur le commerce qu'il a eu avec son amant dans laquelle il dit s'il a eu à s'en louer ou non, la loi stipulant que s'il a été victime des violences au cours du rapt il a le droit de lui en demander réparation [...] Des honneurs attendent les parastates, nom que l'on donne à ceux qui ont été l'objet d'un enlèvement³ ». On constate donc qu'il s'agit effectivement d'un rite prescrit par la loi, ce qui a conduit bien des chercheurs à postuler que la pédérastie en Grèce représentait un rite d'initiation (notamment Bernard Sergent). Cependant, cela pourrait être vrai pour Sparte, qui a été régie par un régime militaire, ou pour la Crète mais non pour le reste de la Grèce.

L'institution à Athènes Pour Athènes, l'éphébie constitue plutôt l'apanage de l'aristocratie ; elle est dépouillée de toute sorte de caractère initiatique. Elle y a été introduite avec d'autres éléments ioniens. Solon (homme d'État, législateur et poète athénien) a défendu même, par le biais d'une ordonnance, l'amour et la gymnastique chez les esclaves. Ce genre d'amour a été chanté par des poètes tragiques de grande envergure comme Sophocle et Eschyle. Détail encore plus révélateur s'avère être l'habitude des peintres sur vases de décorer leurs œuvres avec les noms des plus beaux éphèbes du jour – aujourd'hui on décore nos chambres et nos bureaux avec des photos d'acteurs du cinéma ou de modèles... Cependant, la pédérastie ne se considérait pas comme une institution reconnue par la cité. La conscience morale du peuple ionien n'a pas pu se réconcilier avec cette coutume la considérant – comme d'ailleurs les bourgeois du XVII^e et XVIII^e siècles – en tant que déviation morale de l'aristocratie, un privilège qui va de soi, une passion noble qui élève socialement celui qui l'exerce mais qui dégrade moralement et socialement celui aux dépens de

¹ Xénophon, *La République des Lacédémoniens*, II.13, texte et traduction avec une introduction et un commentaire par François Ollier, Librairie Félix Alcan, Paris, 1934, p.5

² Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, op.cit., p.62

³ Strabon, *Géographie*, tome VII, livre X, 4.21, texte établi et traduit par François Lasserre, Les Belles Lettres, Paris, 1971, p.103-4

qui elle est exercée. « *L'adoption par l'ensemble de la population de la conception aristocratique de la sexualité – c'est-à-dire la généralisation de la pédérastie dans toutes les couches de la société – produit une réaction de la bonne société athénienne – visible dès Solon – qui entraîne à la fois : une revendication de pudeur (Aristophane), une idéalisation de la pédagogie homosexuelle (Socrate) et, parfois, un rejet authentique de la pédérastie (Xénophon)¹* », raconte Bernard Sergent. En fait, Aristophane montre un visage tout à fait hostile à la pédérastie, entièrement différent du portrait esquissé de lui par Platon dans le *Banquet*. On cite, parmi les multiples évocations tout au long de son œuvre : « *L'AMBASSADEUR : C'est que les barbares ne considèrent comme des hommes ... que les grands mangeurs et les grands buveurs. DICÉOPOLIS (à part) : Comme nous, les prostitués et les invertis²* », « *LE CHŒUR (aux spectateurs) : Et il [Ariphradès] n'est pas seulement dépravé [...], et dépravé foncièrement, mais il y ajoute un vice de son invention : dans les lupanars, il souille sa langue, débauché infâme, par des lèchements immondes, salissant sa barbe, perturbant les organes³* », ou enfin : « *il te fera tenir pour honnête tout ce qui est honteux, et pour honteux tout ce qui est honnête, et par surcroît il te souillera du vice immonde d'Antimachos⁴* ». Périclès se montre également opposé à la pédérastie : « *Un jour que Sophocle, au cours d'une expédition maritime qu'ils commandaient tous les deux comme stratèges, louait devant lui la beauté d'un garçon : "Un stratège, lui dit-il, ne doit pas avoir seulement les mains pures, mais les yeux aussi."⁵* » Il y a du reste un ouvrage entier qui s'est composé par Eschine ayant comme thème l'accusation portée contre Timarque pour mauvaises mœurs, prostitution et prodigalité : « *Eh bien! en présence de ce jugement de vos pères sur le vice et la vertu, renverrez-vous absous ce Timarque qui a commis les pires infamies, cet homme qui, avec son corps d'homme, s'est livré aux débordements d'une femme ?⁶* » La loi athénienne interdisait aux prostitués de parler à l'assemblée, pour lors Timarque ne saurait donc porter une accusation contre les envoyés. Malgré un discours de défense écrit par Démosthène, Timarque est condamné et perd ses droits civiques. Xénophon également nous prévient des maux de l'amour homosexuel de la bouche même de Socrate : « *Malheureux, répondit Socrate, as-tu une idée de ce qui t'arriveras après avoir embrassé un joli garçon? Ne sais-tu pas que de libre tu deviendras aussitôt esclave, que tu dépenseras des fortunes pour des plaisirs funestes, que tu seras privé du loisir de t'occuper de ce qui est beau et bon, et que tu seras contraint de t'appliquer à des choses auxquelles personne, pas même un fou, ne s'appliquerait?⁷* » On ne pourrait, en conséquence, d'aucune façon prétendre que l'éros adolescent jouissait à Athènes du même statut

¹ Bernard Sergent, *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Payot, Paris, 1^{ère} édition 1996, p.430

² Aristophane, *Les Acharniens*, (suivi de *Les Cavaliers* et *Les Nuées*), vers 77-9, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 2^{ème} édition revue et corrigée 1934, p.15

³ Aristophane, *Les Cavaliers*, (suivi de *Les Acharniens* et *Les Nuées*), vers 1281-7, *ibid.*, p. 136

⁴ Aristophane, *Les Nuées*, (suivi de *Les Acharniens* et *Les Cavaliers*), vers 1019-23, *ibid.*, p.207-8

⁵ Plutarque, *Vies*, tome III, *Périclès*, (suivi de *Fabius Maximus*, *Alcibiade*, *Coriolan*), VIII.8, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1964, p.23

⁶ Eschine, *Discours*, tome I : *Contre Timarque*, (suivi de *Sur l'ambassade infidèle*), I.185, texte établi et traduit par Victor Martin et Guy de Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1927, p.82

⁷ Xénophon, *Mémoires*, livre I, tome II, 3.11, texte établi et traduit par Louis-André Dorion, Les Belles Lettres, Paris, 2000, p.31

qu'à Sparte ou Crète. La seule perspective admissible par les Athéniens est celle de la pédagogie, et c'est exactement ce que Socrate prônait dans les dialogues platoniciens.

Très tôt, on a utilisé la pédérastie afin de développer le sens de l'honneur (ce que Phèdre va mettre en évidence dans le *Banquet*), surtout au cours de la guerre. D'une part, on a l'observation psychologique pertinente que l'érotisme augmente chez le mâle la combativité et ses forces. Plutarque souligne dans le *Dialogue sur l'amour* l'exemple d'un guerrier qui « *étant tombé le visage contre terre, supplia son ennemi qui allait le frapper d'attendre un instant pour que son aimé ne le vît pas recevoir une blessure dans le dos*¹», à savoir dans une posture déshonorante. Mais, pas seulement dans la guerre : pour toute sorte d'action sociale la pédérastie a été élevée au rang d'un facteur sine qua non d'éducation physique et psychique (à l'époque les deux étaient inséparables). C'est exactement ce caractère pédagogique de la pédérastie athénienne qui marque la différence fondamentale avec d'autres phénomènes homosexuels analogues, d'autres peuples et d'autres époques.

La question de l'éducation du citoyen était critique pour les cités grecques. Le bon citoyen devrait être avant tout un bon soldat, ce qui sous-entendait excellent en gymnastique, sous la direction d'un pédotribe (instructeur). Plutarque trace le début et le développement de la pédérastie dans les gymnases d'Athènes : « *En effet, c'est hier, mon ami, ou, tout au plus, avant-hier qu'il s'est glissé furtivement dans les gymnases grâce à ces exercices pour lesquels les jeunes gens dépouillent leurs vêtements et se montrent tout nus. Doucement d'abord il a frôlé et embrassé les garçons, puis, peu à peu, dans les palestres, les ailes lui ont poussé et l'on ne peut plus le contenir : voici qu'il injurie et traîne dans la boue l'Amour conjugal, qui, lui, assure au genre humain l'immortalité en rallumant sans cesse par de nouvelles naissances les flambeaux de nos vies qui s'éteignent. Si l'Amour des garçons renie la volupté, c'est qu'il a honte et craint le châtement ; comme il a besoin d'un prétexte honnête pour s'approcher des beaux jeunes gens, il met en avant l'amitié et la vertu.*²» Cicéron de sa part en est d'accord et condamne l'institution : « *Pour moi, les relations de ce genre ont, ce me semble, pris naissance dans les gymnases de la Grèce, où ces amours-là sont admis et autorisés. Aussi Ennius a-t-il raison de dire : "c'est une source de débauche que l'habitude de se montrer nu en public".*³» À part la gymnastique, il fallait aussi que le citoyen eût une opinion responsable sur tous les sujets politiques de la cité, il fallait qu'il connût les règles du savoir vivre et de la décence, afin d'être humble et éduqué. Par ailleurs, il devrait avoir l'esprit assez cultivé pour qu'il puisse porter une opinion sur les œuvres des grands auteurs de l'époque, discuter avec Socrate, admirer les statues de Phidias, contribuer d'une façon adéquate au cours des longues expositions qui avaient lieu aux banquets. Il était en plus nécessaire d'avoir la moralité d'un citoyen probe, d'un homme pieux – envers les dieux, la patrie, la famille, ses concitoyens – de savoir vivre et mourir honnêtement. Tout cela composait la totalité de ce que le Grec appelait ἀρετή (vertu), à savoir tout ce qui constituait l'homme parfait, le καλόν καγαθόν .

¹ Plutarque, *Dialogue sur l'Amour*, 761b, op.cit., p.80

² *Ibid.*, 751f, p.56

³ Cicéron, *Tusculanes*, tome II, livres II-V, IV.70, texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert, Les Belles Lettres, Paris, 1931, p.92

Comment le jeune homme allait-il acquérir cette éducation supérieure ? Étant donné que les premières écoles ont commencé à fonctionner au IV^e siècle, le jeune devrait rechercher lui-même les personnes idoines afin de lui transmettre le flambeau de la sagesse. Le père ne pourrait pas jouer ce rôle primordial dans la vie de l'adolescent parce que la famille en général ne constituait pas encore cette institution sacrée et insoluble que la propagation de la doctrine chrétienne assurerait beaucoup plus tard. La famille grecque de l'époque était composée d'enfants de différentes mères élevés par des femmes et des esclaves : la présence masculine était négligeable, comme d'ailleurs la contribution de l'homme à toute affaire familiale. Lysimaque raconte dans le *Lachès* : «*chacun de nous a au sujet de son père plusieurs belles actions à raconter aux jeunes, actions qu'ils ont accomplies tant à la guerre qu'en période de la paix, alors qu'ils administraient les affaires des alliés et celles de la cité ; mais nous n'avons ni l'un ni l'autre d'exploits personnels à raconter. Nous en rougissons devant nos enfants et nous en faisons reproche à nos pères, parce que, à l'époque où nous entrions dans l'adolescence, ils nous ont laissés vivre une vie désordonnée, alors qu'eux s'occupaient des affaires des autres*¹». Surtout depuis la majorité du jeune, le père devrait se maintenir à l'écart parce qu'il lui rappelait une période presque honteuse – sa jeunesse inculte – une fois qu'il se peinait alors dans la voie de la sagesse. L'âge y jouait un rôle aggravant d'ailleurs : c'est le fameux conflit des générations qui obligeait le jeune à rechercher des instructeurs moins âgés afin de faciliter la communication, ce qui rapprocherait également intérêts et points de vue semblables. Le nombre d'or de la différence d'âge entre éraste et éromène était d'une demi-génération, ce qui garantissait l'entente entre eux.

L'éraste maintenant se chargerait de l'éducation générale de l'éromène, non seulement – bien évidemment – pour jouir de son amitié et de sa gratitude éternelle. Son tremplin était en particulier son amour envers le jeune, le sentiment de procréation intellectuelle (comme Diotime prônait), le désir de laisser comme héritage au monde un descendant psychique, identique à son soi supérieur. L'éraste donc «*sentait naître en lui une vocation pédagogique, il s'instaurait maître de son aimé, s'appuyant sur ce noble besoin d'émulation*²». Cet amour est déclenché non seulement par la beauté du corps de l'éromène, mais aussi par sa personnalité.

Or la conception de la beauté chez les Grecs anciens était toute différente. En premier lieu, la beauté corporelle était dynamique, non statique ; les Grecs de l'époque n'admiraient pas les paysages en tant qu'objets inertes de théorie esthétique. Leur beauté reposait sur la présence de l'action des forces naturelles et des êtres divins (Nymphes, Satyres etc.). C'est exactement pour cela que l'art antique s'intéressait si peu au paysage et à la nature morte et s'est tellement concentrée sur le corps humain. Platon l'a aussi constaté et a essayé de l'expliquer dans *Critias* : «*Or, en ce qui concerne la fabrication d'images de corps divins et humains que mettent en œuvre les peintres, nous voyons tout de suite dans quelle mesure il est aisé ou difficile de les réaliser de telle sorte que l'imitation semble suffisante à ceux qui les regardent. Et nous observons que la terre, les montagnes, les fleuves, la forêt, le ciel dans son ensemble et ce qui*

¹ Platon, *Lachès*, 179cd, op.cit., p.597-8

² Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, op.cit., p.60

se trouve autour de lui et qui s'y meut, premièrement nous sommes satisfaits si quelqu'un est capable, tant soit peu, d'en produire une imitation qui en ait la ressemblance ; en outre, parce que nous ne savons rien de précis sur les choses de ce genre, nous ne soumettons ni à examen ni à critique les peintures qui les représentent, mais, en ce qui les concerne, nous nous contentons d'une peinture ombrée, imprécise et trompeuse. En revanche, lorsque quelqu'un entreprend de produire une copie des corps qui sont nôtres, parce que nous percevons avec acuité ce qui a été laissé de côté, en raison de l'observation constante à laquelle nous nous soumettons, nous devenons des juges sévères pour celui qui ne produit pas en tout point toutes les ressemblances.¹» Le corps par conséquent dans son existence dynamique renferme la volonté et l'action qui sont des attributs psychiques, non physiques. Le beau corps était l'expression de l'âme – une âme donc visible – et sa beauté résidait dans la synthèse indivisible de la chair et de l'esprit. Dans *Charmide*, Socrate s'extasie devant le beau visage de Charmide. « *Et encore, dit-il [Chéréphon], s'il consentait à se dévêtir, tu aurais l'impression qu'il est sans visage, tant ses formes sont d'une parfaite beauté*²», à savoir son corps obtiendrait le rayonnement intérieur qu'un visage émet d'habitude, étant la partie du corps la plus expressive. C'est pourquoi le corps représentait pour les anciens une révélation divine. La composition qui les envahissait en le contemplant était presque religieuse. Le Grec donc identifiait beauté physique et beauté psychique : quand il devait toutefois admettre la réalité, il l'affrontait comme une tragédie, une déception venue du ciel. D'ailleurs, le mot κάλος ne signifiait pas seulement beau mais aussi décent, honorable, harmonieux, glorieux... Ces qualités n'étaient pas évidemment l'apanage des esclaves et des descendants de familles humbles.

La relation entre éraste et éromène maintenant était perpétuelle ; l'amour était effectivement l'avant-propos et la fondation émotive d'une amitié à vie (φιλία, philia) : « ἔρωσ γάρ εὐφυοῦς καὶ νέας ψυχῆς ἀψάμενος εἰς ἀρετὴν διὰ φιλίας τελευτᾷ : *l'Amour qui s'attache à une âme jeune et bien douée aboutit à la vertu par le chemin de l'amitié*³». Un amour dépourvu de l'expectation de l'amitié serait quelque chose de passager et d'immoral. L'amitié perpétuelle serait le couronnement de la pédérastie ; le détonateur en serait l'exaltation et la passion de l'amour éprouvé par l'éraste qui n'était pas une ivresse sensuelle mais une bacchanale esthétique et sentimentale. Cette bacchanale ne distinguait pas entre le réel et l'idéal de l'éromène, mais les considérait comme une continuité indivisible. Le désir de l'éraste de perfectionner l'éromène avait comme conséquence la perfection de lui-même, parce que l'éraste voulait devenir plus sage, pure, héroïque, juste, afin de pouvoir offrir tout cela à l'éromène. Il jouerait pour l'éromène tous les rôles possibles, même celui du père : « *Je vais moi-même te donner, tel un père à son fils, des avis salutaires.*⁴»

Les sentiments de l'éphèbe envers l'éraste n'approchaient pas bien sûr cet amour idéaliste. Pour les Grecs de l'époque, ils ne dépassaient les limites d'une simple amitié : « *L'amour des garçons ne peut être moralement honorable que s'il*

¹ Platon, *Critias*, 107cd, op.cit., p.257

² Platon, *Charmide*, 154d, op.cit., p.162

³ Plutarque, *Dialogue sur l'amour*, 750d, op.cit., p. 52

⁴ Théognis, *Poèmes élégiaques*, I.1049-50, texte établi et traduit par Jean Carrière, Les Belles Lettres, Paris, 1975, p.115

comporte (grâce aux bienfaits raisonnables de l'amant, grâce à la complaisance réservée de l'aimé) les éléments qui constituent les fondements d'une transformation de cet amour en un lien définitif et socialement précieux, celui de *philia*.¹» Platon y trouve un reflet de l'amour de l'éraсте et l'appelle **antéros**. L'éromène nourrissait de l'admiration pour la personnalité de l'éraсте, qui était pour lui l'incarnation même de l'idéal. De cette manière, la procédure de l'éducation aboutissait à des résultats beaucoup plus impressionnants. À vrai dire, ce type d'éros idéaliste n'a pas évolué jusqu'à devenir une réalité tangible du temps de Platon ; il a plutôt servi d'intention et de but. La beauté du corps coïncidait pleinement avec la volupté charnelle et l'admiration idéaliste de l'éromène le transformait en calcul avec buts ultérieurs, dus surtout à sa vanité et sa frivolité. N'oublions pas que Platon est idéaliste et qu'il interprétait le monde autour de lui à travers un tel prisme. Le monde qu'Aristophane ou Plutarque décrivait dans leurs œuvres était sans doute plus proche à la réalité de l'époque. Ce qui surprend maintenant même dans cette réalité et qui distingue radicalement la pédérastie grecque des autres phénomènes semblables du passé c'est précisément l'effort d'ennoblissement.

Au fait, si on feuillette les ouvrages de l'époque qui racontent les amours pédérastiques des Athéniens surtout, on serait surpris par les détails révélateurs de la passion de l'éraсте pour l'éromène, passion dont les connotations sont loin d'être idéalisées : « *mais, dès qu'il aperçoit le beau garçon qu'il aime : "il tremble comme un coq vaincu, à l'aile basse", toute son audace est brisée, toute la fierté de son âme s'écroule*² ». Même Socrate admet l'excitation de l'éraсте quand il voit un objet associé à son éromène : « *Or tu sais bien ce qu'éprouvent les amants à la vue d'une lyre, d'un manteau, ou de n'importe quel objet utilisé habituellement par celui qu'ils aiment : dès qu'ils prennent connaissance de la lyre, aussitôt ils forment dans leur pensée l'idée du garçon à qui la lyre appartient. Eh bien, c'est cela une réminiscence.*³ » Xénophon dans son *Banquet* à lui chante les amours de Critobule pour Clinias : « *J'ai plus de plaisir, en effet, à contempler Clinias que tout le reste des beautés du monde. J'accepterais d'être aveugle pour toutes choses, plutôt que de l'être pour le seul Clinias. J'en veux à la nuit et au sommeil parce qu'ils me dérobent sa vue, mais je sais un gré infini au jour et au soleil qui me montrent de nouveau Clinias.*⁴ » Une telle passion érotique pouvait-elle demeurer chaste jusqu'au bout ? En d'autres termes, la pédérastie grecque est-elle effectivement une homosexualité bien dissimulée et idéalisée ? Pour la cité athénienne au moins, on ne peut pas parler d'homosexualité même camouflée à cause des principes qui y régissent, à savoir l'esprit de tempérance qui devrait caractériser l'homme vertueux. La tempérance reposait principalement sur l'ἐγκράτεια (continence). Pour Socrate « *la victoire sur soi-même est, de toutes les victoires, à la fois la première et la plus belle, alors que le fait d'être vaincu par soi-même est de toutes les défaites la plus honteuse en même temps qu'elle est la plus laide. Oui, c'est bien là le signe que, en chacun de nous, il*

¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité : 2. L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984, p.247

² Plutarque, *Dialogue sur l'amour*, 762e, op.cit. p.84

³ Platon, *Phédon*, 73de, op.cit., p.1190-1

⁴ Xénophon, *Banquet* (suivi de l'*Apologie de Socrate*), IV.12, texte établi et traduit par François Ollier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1961, p.53

existe une sorte de guerre qui nous oppose à nous-mêmes¹». Or cette guerre qui bouleverse le corps et l'esprit de l'homme qui aspire à la vertu est précisément la guerre contre les tentations de la chair. L'intempérance s'avère être aussi déshonorante que la mollesse efféminée, résultat de la pratique homosexuelle passive. L'Athénien qui professe l'éphébie le fait toujours d'une façon active. Pour lui, l'efféminité enlaidit l'homme doublement : d'un côté elle n'aboutit pas à un τόκος, un accouchement, et de l'autre elle altère les attributs mâles en insérant l'élément émotionnel dans la pensée virile : la femme pense avec son émotion tandis que l'homme cherche la vérité essentielle aidé par la logique, la femme crée la vie alors que l'homme, selon Stélios Ramfos, découvre la vérité. Le changement des rôles dégenère l'identité masculine et l'homosexuel existe donc contre nature, une fois qu'il « *sent avec sa pensée*² ». En plus, l'éros sans accouchement représente une forme de beauté virtuelle, une fois qu'elle se fonde sur des éléments et des motifs purement matériels. C'est pourquoi Michel Foucault³ caractérise le penchant grec plutôt *bisexuel* qu'homosexuel, une fois qu'il n'abolit pas le contact avec des personnes de l'autre sexe. Sur ce fait, Sigmund Freud est également d'accord : « *Chez les Grecs, où les plus virils individus se trouvaient invertis, il est évident que ce n'était pas ce qu'il y avait de viril chez le jeune garçon qui excitait leur désir, mais bien les qualités féminines de leur corps, ainsi que seules de leur esprit, timidité, réserve, désir d'apprendre et besoin de protection. Aussitôt que le garçon était devenu homme, il cessait d'être un objet sexuel pour l'homme et rechercherait à son tour l'adolescent. Dans ce cas, comme dans bien d'autres, l'inverti ne poursuit pas un objet appartenant au même sexe que lui, mais l'objet sexuel unissant en lui-même les deux sexes ; c'est un compromis entre deux tendances, dont l'une se porterait vers l'homme et l'autre vers la femme, à la condition expresse, toutefois, que l'objet de la sexualité possédât les caractères anatomiques de l'homme (appareil génital masculin) ; [ce serait pour ainsi dire l'image même de la nature bisexuelle.]*⁴ » La virilité de l'éraсте et de l'éromène ne se pose jamais en question – Platon précise même que l'éphébie renforce et consolide la masculinité (Bataillon Sacré). C'est l'absence de continence qui aboutit prestement à la luxure qui est la cause de la dégénérescence de l'âme : « *La vérité c'est plutôt que le dérèglement de la luxure est une maladie de l'âme qui résulte pour la plus grand part d'une cause corporelle : l'abondance et la liquidité que présente la moelle du fait de la porosité des os. De même, presque tout ce que l'on tient pour une impuissance à maîtriser les plaisirs et pour un sujet de honte, comme si les vicieux l'étaient volontairement, fait l'objet d'un reproche injustifié. Car personne n'est méchant de son propre gré, mais on devient méchant sous l'effet de quelque disposition maligne du corps, et par suite d'une éducation mal réglée. Tout homme, en effet, a le vice pour ennemi et le vice lui vient malgré lui.*⁵ » C'est le vice donc, d'abord corporel et ensuite spirituel, qui

¹ Platon, *Lois*, I.626 e, op.cit., p.684

² Stélios Ramfos, *Philosophe et amour divin : du Banquet de Platon aux Chants d'amours divines de Saint Syméon, le surnommé Nouveau Théologien* (Φιλόσοφος και θεϊός έρωτος : από το Συμπόσιον του Πλάτωνος στους Ύμνους θεϊών ερώτων του Αγίου Συμεών, το επίκληση Νέου Θεολόγου), Éditions Armos, Athènes, 1999, p.60. Ma traduction.

³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité : 2. L'usage des plaisirs*, op.cit., p.208

⁴ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, traduit de l'allemand par B.Reverchon-Jouve, nrf Gallimard, Paris, 1962, p.29-30

⁵ Platon, *Timée*, 86de, op.cit., p.2044

éloigne l'homme de la voie de la vertu. Le désir est un sentiment naturel que tous les hommes éprouvent. Mais il devrait être accompagné par la privation de tout plaisir excessif : « *car les tempérants sont en quelque sorte freinés par ce que dit la maxime traditionnelle qui ordonne "Rien de trop" et à laquelle ils obéissent. Quant aux insensés et aux débauchés, l'intensité du plaisir qui les possède les conduit jusqu'à la folie et les discrédite*¹ ». L'exemple le plus frappant d'homme vaincu par l'intempérance est Alcibiade. Mais, son symbolisme dans le *Banquet* va nous occuper dans la quatrième sous-partie.

L'âge de l'éromène, d'autre part, devrait être entre 12 et 20 ans. L'attraction de l'éraсте s'évanouissait en voyant la première barbe pousser au visage de l'éromène. Voyons comment Straton de Sardes (écrivain grec du II^e siècle, auteur et compilateur d'épigrammes pédérastiques) chante les délices de chaque âge de l'éromène : « *Douze ans, bel âge, qui m'enchantent ! Mais l'enfant de treize ans a beaucoup plus d'attraits ! Avec deux fois sept ans, vous avez une fleur des Amours plus exquise. Encore plus charmeur celui qui va acheter son troisième lustre. Seize ans, année de dieux ! Dix-sept n'est pas pour moi : réservé à la chasse de Zeus ! Si d'un gars plus âgé encore on est épris, ce n'est plus jeux d'enfants, c'est chercher la réplique.*² » Or après 18 ans le jeune garçon ne se contenterait plus d'un rôle passif et s'aventurerait sans doute dans une liaison qui demanderait la réciprocité, ce qui inspire le dégoût et la raillerie. Plutarque signale également : « *le philosophe Bion disait que les poils des beaux garçons sont autant d'Harmodios et d'Aristogiton qui, en grandissant, délivrent les amants d'une belle tyrannie* !³ »

La pédagogie féminine La pédérastie en tant que méthode socioéducative ne concernait que les hommes dans la plupart de la Grèce. Toutefois des "écoles" pour des femmes existaient, notamment à Mytilène (Lesbos). Henri-Irénée Marrou raconte : « *à Lesbos, vers la fin du VII^e siècle, les jeunes filles pouvaient recevoir complément d'éducation, entre le temps de leur enfance, passé à la maison sous l'autorité de la mère, et celui du mariage. Cette haute éducation se réalisait dans une vie de communauté au sein d'une école, la "demeure des disciples des Muses", qui se présente, juridiquement, sous la forme (qui sera également, à partir de Pythagore, celle des écoles philosophiques) d'une confrérie religieuse, θίασος, dédiée aux déesses de la culture. Là, sous la direction d'une maîtresse, dont Sappho a su magnifiquement graver le type dans le portrait qu'elle trace d'elle-même, leur jeune personnalité se configure à un idéal du beau, aspirant à la Sagesse*⁴ ». Sappho elle-même remarque à propos de son école : « *Il n'est pas permis, dans une maison vouée au culte des muses, de faire entendre une lamentation; cela ne nous sied point*⁵ », en mettant clairement en avant que la sienne était une école dont les membres devraient être tout le temps sous l'emprise de l'extase due aux Muses, la manie pour citer Socrate. À propos d'elle-même elle déclare : « *Jamais, je pense, en*

¹ Platon, *Philèbe*, 45de, op.cit., p.1340

² *Anthologie Grecque*, 1^{ère} partie : *Anthologie palatine*, tome XI, livre XII : Straton, XII.4, texte établi et traduit par Robert Aubreton avec le concours de Félix Buffière et Jean Irigoien, Les Belles Lettres, Paris, 1994, p. 3

³ Plutarque, *Dialogue sur l'amour*, 770bc, op.cit., p.104

⁴ Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, op.cit., p.65

⁵ *Sappho (suivi d'Alcée)*, fr.101, texte établi et traduit par Théodore Reinach avec la collaboration d'Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1937, p.270-1

aucun temps, il n'existera une seule jeune fille, voyant la lumière du soleil, qu'on puisse (te) comparer pour le savoir¹» parce que, à dire vrai, elle représentait l'ultime sagesse de son art. L'éducation offerte dans l'école lesbienne ne se concentrait pourtant sur les lettres et les arts seulement (danse collective, musique instrumentale, chant, poésie) ; elle ne négligeait pas l'exercice corporel aussi. Sappho se vante effectivement qu'une de ses disciples était une championne de course à pied. Bien des points communs en conséquence avec l'institution de l'éphébie à Athènes. Inéluctablement, on poserait la question : les mêmes principes d'éducation morale et de 'cours privés' s'appliqueraient à l'éducation saphique ? Maxime de Tyr semble avoir la réponse : « *Les ouvrages de Sappho [...] ne renferment-ils pas tous les principes de Socrate sur le sujet de l'amour? Socrate et Sappho me paroissent avoir dit la même chose, l'un de l'amour des hommes, et l'autre de l'amour des femmes. [...] Ce qu'Alcibiade, Charmide, et Phaedre, sont pour Socrate, Gyrrine, Athis et Anactorie, le sont pour Sappho.*²» Apparemment, les liens qui unissaient Sappho et ses étudiantes étaient très étroits et sans doute ils dépassaient les limites de la chasteté. La passion saphique qui deviendrait plus tard le fardeau des femmes homosexuelles était une passion vibrante, « *brûlante et frénétique*³» et s'inspirait de la beauté physique, comme pour Socrate d'ailleurs. Ovide ponctue : « *Qu'a enseigné Sappho de Lesbos sinon l'amour aux jeunes femmes ?*⁴» Socrate et Sappho enseignaient l'amour, mais d'une façon bien différente. Or l'amour socratique tend à la philosophie et au monde Idéal, tandis que l'amour de Sappho ne s'est jamais affranchi de ses limitations humaines, il demeure une passion douloureusement humaine, trouvant son expression la plus idoine dans la poésie ; les vers de la poétesse, quelques-uns des plus déchirants qui aient été jamais écrits, ne semblent laisser aucun doute sur l'affection qu'elle nourrissait pour ses étudiantes : « *Voici que de nouveau Éros, briseur de membres, me tourmente, Éros amer et doux, créature invincible, ô Athis! Et toi, dégoûtée de moi, tu t'envoles vers Andromède !*⁵» Aucune trace d'idéalisation, d'effort d'ennoblir le sentiment érotique ; aucun soupçon de dissimulation de sa passion bouleversante pour les jeunes filles : « *La littérature grecque doit à Sappho les plus beaux cris d'amour qu'ait proférés une voix humaine ; mais jusque dans ceux de ses vers qui nous ont été conservés comme un exemple du sublime dans le traité de Longin, le génie de Sappho est embrasé des ardeurs de sa passion "particulière"*⁶».

La confrérie de Sappho a dû avoir bien de succès, une fois que des écoles rivales ont été créées, notamment celles de Gorgo et d'Andromède, comme Maxime de Tyr d'ailleurs signale. Pour Bernard Sergent l'école-confrérie était généralisée pourtant : « *les écoles lesbiennes, pamphyliennes, laconiennes du VI^e siècle sont les dernières "couvents" initiatiques qui devaient accompagner les retraites masculines depuis*

¹ *Ibid.*, fr.64, p.241

² Maxime de Tyr, *Dissertations*, livre II, XXIV.9, traduites sur le texte grec avec des notes critiques, historiques et philosophiques par J.J. Combes-Dounous, Bossange, Masson et Besson, Paris, 1802, p.51

³ Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, op.cit., p. 66

⁴ Ovide, *Tristes*, livre II, 365, texte établi et traduit par Jacques André, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1968, p.52

⁵ Sappho, fr.97-8, op.cit., p.269

⁶ Jérôme Carporino, *De Pythagore aux apôtres*, Flammarion éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1956, p.27

les temps les plus reculés¹». En ce qui concerne l'amour saphique comme institution, seul un indice de Plutarque nous révèle qu'il représentait un fait ordinaire à Sparte : « *Alors que l'amour était tellement en honneur chez eux que les femmes les plus honnêtes s'y éprenaient elles-mêmes des jeunes filles, on n'y connaissait pas pourtant la rivalité passionnelle : ceux qui étaient épris des mêmes enfants étaient plutôt portés ainsi à s'aimer entre eux et ils ne cessaient de s'appliquer en commun à rendre celui qu'ils aimaient aussi bon que possible.*² » Aucun vestige dans les ouvrages anciens retrouvés ne nous laisse soupçonner qu'il était de rigueur dans le reste de la Grèce.

Conclusion En définitive, on devrait s'étendre sur le fait que la pédérastie ne représentait pas la norme dans la Grèce antique. H.-I. Marrou a bien raison de faire remarquer qu'on a « *voulu faire de l'ancienne Hellade un paradis pour les invertis : le vocabulaire même de la langue grecque et la législation de la plupart des cités attestent que l'inversion n'a pas cessé d'y être considérée comme un fait "anormal"*³ ». À dire vrai, la pédérastie s'empare dans la langue grecque de connotations bien négatives qui vont d'un sentiment de déshonneur et de honte à celui de souillure et des mœurs ignobles jusqu'à nos jours. Et cela se passe évidemment dans tout pays orthodoxe. Saint Paul prônait : « *Ni les débauchés, ni les idolâtres, ni les adultères, ni les efféminés, ni les pédérastes, ni les voleurs, ni les accapareurs, ni les ivrognes, ni les calomniateurs, ni les filous n'hériteront du Royaume de Dieu*⁴ ». En ce qui concerne l'étymologie avant tout (et je me concentre sur le texte et les mots grecs exclusivement), les mots grecs utilisés (μαλακοὶ, ἀρσενokoῖται) sont les mêmes depuis le temps de Platon et leur signification et connotation n'ont pas changé du tout. L'expression en plus *amour platonique* ne se réfère pas à un amour chaste, pure, idéalisé, dépourvu de toute relation charnelle ? En dernier lieu, la pédérastie a été légalement tolérée seulement en Élide – même dans les parties de la Grèce où elle constituait un rite, l'abus de l'enfant se punissait sévèrement. En conséquence, le pays-berceau de l'uranisme

¹ Bernard Sergent, op.cit., p.350

² Plutarque, *Vies*, tome I, *Lycurgue* (suivi de *Thésée, Romulus et Numa*), 18.9, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Jumeaux, Les Belles Lettres, Paris, 1957, p. 147

³ Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, op.cit., p.55

⁴ *Traduction Cœcuménique de la Bible*, "1 Corinthiens", 9-11, <http://lire.la-bible.net>. La traduction de la *Bible de Jérusalem* que j'utilise comme texte biblique principal ne fait curieusement aucune référence aux homosexuels. Je cite le texte grec d'origine : « ἡ οὐκ οἶδατε ὅτι ἄδικοι βασιλείαν Θεοῦ οὐ κληρονομήσουσι; μὴ πλανᾶσθε· οὔτε πόρνοι οὔτε εἰδωλολάτραι οὔτε μοιχοὶ οὔτε μαλακοὶ οὔτε ἀρσενokoῖται οὔτε πλεονέκται οὔτε κλέπται οὔτε μέθυσοι, οὐ λοῖδοροι, οὐχ ἄρπαγες βασιλείαν Θεοῦ οὐ κληρονομήσουσι ». (*Le Nouveau Testament*, "A Corinthiens", 9-11, http://www.myriobiblos.gr/bible/nt2/corinthians_1/6.asp) et la traduction de la *Bible de Jérusalem* : « *Ne savez-vous pas que les injustes n'hériteront pas du Royaume de Dieu ? Ne vous y trompez pas ! Ni impudiques, ni idolâtres, ni adultères, ni dépravés, ni gens de mœurs infâmes, ni voleurs, ni cupides, pas plus qu'ivrognes, insulteurs ou rapaces, n'hériteront du Royaume de Dieu.* » Le mot *dépravés* ne rend pas la définition littérale du mot μαλακοὶ, dont la traduction exacte est *masturbateurs* ou même *efféminés*, tandis que le mot ἀρσενokoῖται (étymologie : ἀρσην= homme et κοίτη=lit) se réfère sans aucun doute à des hommes qui partagent le même lit avec d'autres hommes, c'est-à-dire à des invertis également (*gens de mœurs infâmes* n'est pas forcément un synonyme exact de l'inverti...). Pour rendre dès lors la signification adéquate voulue par Saint Paul, il serait recommandé de collationner le texte grec d'origine avec les traductions/ interprétations modernes qui voudraient sans doute apaiser la condamnation formelle du grand prêcheur de la doctrine chrétienne.

n'est qu'une version mythologique d'un fait qui n'a apparemment que très peu à voir avec la vérité historique.

Ce qui semble une vérité bien plus tangible c'est, d'une part, l'effort de Socrate de faire d'un vice une forme d'éducation morale et, de l'autre, l'attitude de beaucoup de poètes et de philosophes de l'époque d'identifier l'homosexualité à une sorte d' « *affectation, j'allais dire de snobisme*¹ » qui va de soi, un engouement qui les distinguerait de la foule et les rendraient différents, innovateurs, exotiques même. Il s'agit d'un scénario très vraisemblable une fois que les adeptes de l'éphébie s'énumèrent parmi les membres de l'aristocratie grecque qui menait une vie de paresse et d'incurie totales. De fait, comme on l'a déjà démontré, le phénomène ne concernait que cette classe sociale, au moins à Athènes. L'homosexualité a été effectivement dans tous les pays qu'elle a été pratiquée (empire romaine, France...) une affaire des aristocrates, un penchant sui generis instauré afin de marquer une ligne de démarcation caractéristique entre les classes sociales. L'effort de dépouiller l'acte déviant de sa connotation déshonorante qui le suit depuis l'antiquité et l'investir d'un halo aristocratique et "comme il faut", (en n'ayant en même temps aucune aspiration idéale, d'éducation morale, de rite etc.), à savoir en essayant d'attribuer à l'acte sexuel lui-même une allure de sublimation et d'appartenance à une caste supérieure, ce serait cela la véritable perversion si on le comparait aux croyances des anciens Grecs : le rôle initiatique à part, ce qui demeure n'est loin d'une perversion morale, ce que pour eux constituait un vrai déshonneur. Une telle inversion est assortie d'une effémité, tandis que l'éros adolescent en tant qu'institution pédagogique ne permet pas : « *à l'élément sensuel pervers de s'imposer sur l'esprit, alors l'attribut viril demeure inaltérable*² ».

Dès le IV^e siècle, la pédérastie s'éclipse, la cité dépérit et les citoyens se transforment en sujets. L'assujettissement requiert d'autres qualités, incompatibles avec la pédérastie idéaliste. L'individualisme qui va régner a besoin d'une sorte d'amitié moins altruiste – Aristote allait y trouver un champ d'étude philosophique extrêmement fécond. Les différentes écoles philosophiques garantissaient l'éducation des jeunes, tandis que la gymnastique et le culte du beau corps dégénèrent. En perdant sa connotation idéaliste, la pédérastie demeure un défaut, une passion contre nature, une perversion. C'est exactement ce qu'ont hérité les Romains et qu'ont évolué en pédérastie vulgaire, avec les différents "mignons" des empereurs – exemple fort illustre Antinoüs pour Hadrien. On pourrait par ailleurs rapprocher l'éphébie de l'amour idéaliste des chevaliers du Moyen Âge, une fois qu'ils partagent nombre de points communs, comme l'allure d'une institution sociale, le caractère traditionnel et les règles précises.

En ce qui concerne Platon, le plus grand attrait de l'éromène était le fait d'être sage et réfléchi (σώφρων). Et son héros, Socrate, ne cesse de montrer au cours des dialogues son inclination pour les beaux jeunes – sa relation avec Alcibiade était notoire. Sa prétention ἐν οἷδα ὅτι οὐδὲν οἷδα (je ne sais qu'une chose, c'est que je ne

¹ Robert Flacelière, *L'amour en Grèce*, Hachette, Paris, 1971, p.222

² Stélios Ramfos, op.cit., p.16. Ma traduction.

sais rien) ne se réfère certainement pas à l'érotisme : l'amour de Socrate était vif et complet. C'est précisément ce pour quoi son victoire envers la chair – qu'Alcibiade va nous décrire dans le *Banquet* – semble beaucoup plus grande. Platon par ailleurs met en évidence comment le grand maître soumet ce tempérament tout puissant à la contrainte du discours philosophique et ne nous permet pas d'oublier que les sens, même étymologiquement, proviennent du même radical que le sentiment et l'esthétique. En définitive, son maître sort seul indemne d'une ère imbue des vices, ayant en plus identifié son nom à l'éros le plus recherché : « *Lors donc que vous entendrez dire d'un philosophe qu'il aime, et d'un débauché, qu'il aime aussi, ne donnez pas le même nom au sentiment de l'un et de l'autre. [...] L'un est d'un Grec ; l'autre d'un Barbare. [...] L'homme qui est animé du premier amour est ami de dieu, ami des lois, plein de pudeur, et zéléteur de l'indépendance. [...] Celui que l'autre amour possède est ennemi des dieux, car il a des mauvaises mœurs. Il est ennemi des lois, car il agit contre les lois.*¹ »

3. Le mythe de l'androgynie Origines L'androgynie ou hermaphroditisme s'avère être une notion très ancienne, ayant des variantes multiples dans la mythologie universelle. Sa source semble être la volonté infatigable de tout homme afin d'envisager sa création, d'expliquer les différences des sexes et – avant tout – d'établir une rêverie existentielle, dont l'aboutissement heureux serait la réunion avec l'alter ego. Marie Delcourt souligne : « *L'hermaphrodite est un exemple privilégié de mythe pur, né dans la pensée de l'homme cherchant à tâtons sa place dans le monde et projetant la représentation la plus capable à la fois de rendre compte de ses origines et de symboliser quelques-unes de ses aspirations.*² »

Très tôt dans l'histoire humaine écrite et, à coup sûr, encore plus tôt dans l'imaginaire de l'homme ancien, l'esquisse d'un androgynat à l'origine de la transition du monde d'un état initial chaotique à un état vivable commence à se tracer. Et l'amour se voit comme la seule force qui puisse réunir les deux sexes et faciliter la création, comme dans le mythe aristophanesque. Hésiode écrit dans sa *Théogonie* : « *Donc, avant tout, fut Abîme ; puis Terre aux larges flancs, assise sûre à jamais offerte à tous les vivants, et Amour, le plus beau parmi les dieux immortels, celui qui rompt les membres et qui, dans la poitrine de tout dieu comme de tout homme, dompte le cœur et le sage vouloir.*³ » La présence d'Amour va être très significative plus tard parce qu'elle va assurer la permanence des premiers rejetons de Ciel et de Terre. Hésiode poursuit : « *Terre, elle, d'abord enfanta un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière, Ciel Étoilé, qui devait offrir aux dieux bienheureux une assise sûre à jamais*⁴ ». L'image de la Terre, symbole de fécondité chez les Grecs anciens et ailleurs, est ici assimilée à la puissance féminine qui, possédant d'emblée la faculté d'engendrement, crée un premier élément, un mâle, un égal, nécessaire pour constituer le monde comme siège des dieux. Il s'agit d'une parthénogenèse qui nous rappelle pourtant très pertinemment que la création, au moins chez la terre de mortels, a besoin de deux

¹ Maxime de Tyr, *Dissertations*, tome II, XXV.IV., op.cit., p.63

² Marie Delcourt, *Hermaphrodite*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1934, 2^{ème} édition 1992, p.1

³ Hésiode, *Théogonie*, vers 116-22, op.cit., p.36

⁴ *Ibid.*, vers 125-8

forces créatrices opposées. Par la suite, l'accouchement copieux de la Terre enrichit le nouveau monde de ses éléments primaires : « Elle enfanta aussi la mer inféconde aux furieux gonflements, Flot sans l'aide du tendre amour. Mais ensuite, des embrassements de Ciel, elle enfanta Océan aux tourbillons profonds, – Coios, Crios, Hypérion, Japet – Théia, Rhéïa, Thémis et Mnémosyne, – Phoibé, couronnée d'or, et l'aimable Téthys. Le plus jeune après eux, vint au monde Cronos, le dieu aux pensers fourbes, le plus redoutable de tous ses enfants ; et Cronos prit en haine son père florissant.¹ » Cronos représente la présence mythologique la plus critique, une fois qu'il tranche le sexe de son père, en émancipant de cette manière la procédure de la création et, surtout, en facilitant la genèse d'Aphrodite, la présence féminine par excellence puisque ses accouplements vont peupler le monde : « Et le grand Ciel vint, amenant la nuit ; et, enveloppant Terre, tout avide d'amour, le voilà qui s'approche et s'épand en tout sens. Mais le fils, de son poste, étendit la main gauche, tandis que, de la droite, il saisissait l'énorme, la longue serpe aux dents aiguës ; et, brusquement, il faucha les bourses de son père, pour les jeter ensuite, au hasard, derrière lui. Ce ne fut pas pourtant un vain débris qui lors s'enfuit de sa main. Des éclaboussures sanglantes en avaient jailli ; Terre les reçut toutes, et, avec le cours des années, elle en fit naître les puissantes Érinyes, et les grands Géants aux armes étincelantes, qui tiennent en leurs mains de longues javelines, et les Nymphes aussi qu'on nomme Méliennes, sur la terre infinie. Quant aux bourses, à peine les eut-il tranchées avec l'acier et jetées de la terre dans la mer au flux sans repos, qu'elles furent emportées au large, longtemps ; et, tout autour, une blanche écume sortait du membre divin. De cette écume une fille se forma, qui toucha d'abord à Cythère la divine, d'où elle fut ensuite à Chypre qu'entourent les flots ; et c'est là que prit terre la belle et vénérée déesse qui faisait autour d'elle, sous ses pieds légers, croître le gazon et que les dieux aussi bien que les hommes appellent Aphrodite, pour s'être formée d'une écume, ou encore Cythérée, pour avoir abordé à Cythère. Amour et le beau Désir, sans tarder, lui firent cortège, dès qu'elle fut née et se fut mise en route vers les dieux.² » On peut ainsi mieux évaluer le rôle de l'Amour après la parthénogenèse androgynique : il préside au rapprochement et à l'accouplement des forces opposées en servant de catalyseur et en assurant leur réunion, au moins temporaire.

L'image du fils qui avale l'organe sexuel de son père se trouve également dans le *Papyrus de Derveni* : « le dieu que ses attributs rendait vénérable, il l'avalait, celui qui, dans l'éther, jaillit le premier³ », tandis que la même fonction d'Éros androgyne dans la création du monde est réservée dans la plupart des mythes philosophiques. Selon l'orphisme « le "puissant Chronos" forma, de l'Aether et du Chaos rempli de "sombre brouillard", un "œuf d'argent". De celui-ci sortit le "premier-né" des dieux, Phanès ou le Brillant, appelé aussi dieu de l'Amour, Éros, la Sagesse, Métis, ou encore Erikapaios, nom qui n'a pas été expliqué d'une manière certaine. Comme dépositaire de tous les germes de vie, il est à la fois mâle et femelle ; de lui-même, il produit la Nuit, puis un effroyable dieu-serpent, Échidna ; en s'unissant à la Nuit, il engendre le Ciel et la Terre (Ouranos et

¹ *Ibid.*, vers 130-8, p.36-7

² *Ibid.*, vers 176-202, p.38-9

³ Fabienne Jourdan, *Le papyrus de Derveni*, colonne XIII, op.cit., p.13

Gaia), ancêtres de la race "secondaire" des dieux¹». Ici, le premier pouvoir créatif est masculin, tout avec les deux autres pouvoirs auxiliaires. Le masculin seul ne peut pas produire un être complet, c'est sans doute pourquoi leur rejeton est un œuf – l'œuf est rond (comme les êtres ronds d'Aristophane) et a besoin d'aide pour éclore. Le produit de l'œuf pourtant est androgyne, ce qui résout définitivement le problème de la reproduction. Il est à noter qu'avant l'irruption de l'être androgyne, le sexe des pouvoirs qui ont contribué à sa formation reste indéterminé. Le rôle d'Éros est de nouveau prédominant. Mircea Eliade souligne que la présence d'un mythe qui remonte la création du monde à un œuf cosmogonique semble persistante dans nombre de mythologies mondiales. Il y a des civilisations qui sont fondées sur la croyance que l'homme est né d'un œuf (Océanie²), tandis que « *les œufs rouges distribués à Pâques dans les pays balkaniques rentrent probablement, eux aussi, dans un système rituel analogue, dont l'objet est de commémorer le début de printemps*³», puisque le printemps s'avère être d'emblée la saison de la renaissance et de la recréation de la nature après une longue période de sommeil hivernal. Eliade remarque toutefois que le symbolisme de l'œuf n'a rien à voir avec la notion du germe. Il « *ne se rapporte pas tant à la naissance qu'à une re-naissance répétée suivant le modèle cosmogonique*⁴». Il semble « *assurer la répétition de l'acte de la création qui a donné naissance in illo tempore aux formes vivantes*⁵». On pourrait donc clairement apprécier le lourd symbolisme d'un œuf primordial.

Au cours du temps et en se fondant sur l'émancipation progressive de l'homme de son attachement à la mythologie en tant que source d'explication du monde, l'androgyne primaire devient de plus en plus anthropocentrique et la création du monde s'empare d'une allure de plus en plus philosophique. Le gnosticisme est un mouvement religieux qui constitue un amalgame de doctrines localisées dans le bassin méditerranéen et le Moyen-Orient au cours du II^e siècle. Cet amalgame religieux s'est bâti autour de la croyance fondamentale que les hommes sont des âmes divines emprisonnées dans un monde matériel créé par un dieu mauvais ou imparfait appelé le Démiurge. Le rôle bénéfique de la cosmogonie gnostique est joué par un autre être suprême distancié de ce monde, le Dieu. Le monde matériel représentant une sorte de prison, l'homme a besoin de la *gnose*, à savoir la connaissance spirituelle ésotérique que seul Dieu puisse accorder. Le rôle de l'amour dans ce mythe de création du monde est donc remplacé par l'amour de la connaissance. Les gnostiques ont élaboré leur propre Genèse, attribuant l'origine de l'univers à un *éon* parfait, soit un être absolu (qui représente le pouvoir masculin) qui coexiste avec sa Pensée (le pouvoir féminin) – les deux formant une unité, l'Un. De l'Un va dériver l'univers, le Plérôme, qui est composé des éons qui s'unissent par couple (féminin-masculin).

¹ Théodore Gomperz, *Les penseurs de la Grèce : histoire de la philosophie antique*, vol. 1, traduction d'Auguste Reymond, précédée d'une préface de M. A. Croiset, Félix Alcan, Paris, 1908, p.100-1, version digitale chez Gallica [ark : /12148/bpt6k76381h](http://ark:/12148/bpt6k76381h)

² Cité dans Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, avec une préface de Georges Dumézil, Payot, Paris, 1953, p.353

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 354

⁵ *Ibid.*, p.355

Toutefois, Sophia, un de ces éons, à cause de son orgueil (encore !), désire ressembler à l'être absolu en engendrant seule sans sa contrepartie masculine. L'être qui en sort est un monstre difforme nommé Ialdabaôth (le Démiurge de notre monde). Sophia, horrifiée le cache sous un voile (le ciel). Isolé sous le ciel, le Démiurge pense que seul lui existe, ignorant les niveaux supérieurs du cosmos. Il entreprend la création de ce monde et ainsi engendre à son tour le zodiaque, les planètes, le monde matériel, les animaux et l'homme. De ce mythe hybride qui réunit des détails des mythes antérieurs, on devrait mettre en avant le pouvoir androgynique qui pour la toute première fois est maléfique et accomplit une sorte d'hybris, un acte de transgression envers le divin. En plus, le rejeton de l'autofécondation, le produit androgynique d'une entité bisexuée elle-même, représente l'hybris ultime ; notre monde est pour lors fondé et régi par la transgression la plus retentissante.

Après les écrits gnostiques, la présence androgynique se trace dans les *Oracles Chaldaïques*, recueil théurgique qu'on a déjà vu dans la première partie. Pour les *Oracles*, l'élément constitutionnel de ce monde est le Noûs, l'Intellect suprême : « *Quand en effet il eut conçu ses œuvres, l'Intellect paternel né de lui-même insémina en toutes le lien lourd de feu de l'Amour, pour que la totalité des choses continuât, un temps infini, d'aimer et que ne s'écroulât pas ce qu'avait tissé la lumière intellectuelle du Père ; c'est grâce à cet amour que les éléments du monde continuent leur course.*¹ »

La dernière référence androgynique de connotation philosophique se trouve dans le *Corpus Hermeticum*, recueil de traités mystico-philosophiques en grec (les *Hermetica*) datant de la période hellénistique et attribué au mythique Hermès Trismégiste. On pourrait le qualifier de recueil syncrétique puisque il réunit nombre de croyances platoniques, aristotéliques, stoïciennes et même judaïques. Pour le *Corpus*, l'élément originaire de la création est également le Noûs : « *Or le Noûs Dieu, étant mâle et femelle, existant comme vie et lumière, enfanta d'une parole un second Noûs démiurge qui, étant dieu du feu et du souffle, façonna des Gouverneurs, sept en nombre, lesquels enveloppent dans leurs cercles le monde sensible ; et leur gouvernement se nomme la Destinée.*² » Ce Noûs est cependant androgyne : « *ASCLÉPIUS : Quoi, tu dis que Dieu possède les deux sexes, ô Trismégiste ? TRISMÉGISTE : Oui, Asclépius, et non pas Dieu seulement, mais tous les êtres animés et inanimés...*³ » Cette croyance semble être, selon A.J. Festugière, de provenance pythagoricienne : « *Les Pythagoriciens nomment la Monade non seulement dieu, mais aussi Intelligence et Mâle-et-Femelle. [...] D'autre part, en tant qu'elle est, d'une manière générale, le germe de toutes choses, ils définissent la Monade comme à la fois Mâle-et-Femelle, non pas seulement du fait qu'ils regardaient l'impair comme mâle en tant que difficilement divisible, le pair comme femelle en tant que facilement dissoluble, et que la Monade seule [...] est paire et impaire, mais aussi parce qu'elle était conçue comme père et mère, ayant raison de matière et de forme [...] d'ouvrier et de chose*

¹ *Oracles Chaldaïques*, 39, op.cit., p.77

² *Corpus Hermeticum*, tome I, 9, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.J. Festugière, Les Belles Lettres, Paris, 1945, p. 9

³ *Corpus Hermeticum*, tome II, Asclépius : 21, op.cit., p.321

ouvragée.¹» Cette Monade s'avère être, d'après A.-J. Festugière, l'équivalent du Chaos hésiodique, du premier élément de l'univers.

D'aucuns prétendent qu'il y a soupçon d'androgynie même dans la *Genèse* : « Dieu créa l'homme à son image ; à l'image de Dieu il le créa ; homme et femme il les créa ² » ; cependant, vu l'ambiguïté de l'expression et faute d'autre indication dans le reste de la *Bible*, on ne devrait certainement pas insister que l'androgynie divine était acceptée par les chrétiens. On pourrait penser à deux raisons probables qui auraient conduit à cette ambiguïté, selon Jean Libis : « ou bien le texte biblique repose sur une révélation d'ordre foncièrement ontologique qui relègue dans le musée mythique toutes les considérations ayant trait à des divinités bisexuelles, ou bien ce texte est subrepticement oblitéré par l'inconscient d'un Discours qui émane d'une culture structurée selon un pouvoir de type viril, de telle sorte que l'imagerie parasite qui vient se greffer sur la révélation elle-même a plutôt une coloration masculine³ ». Du reste, si on interprète mot à mot le texte biblique, on pourrait noter que d'abord Dieu a créé l'homme en tant qu'espèce et puis Il l'a partagé en deux sexes – il n'y a pas alors de mésinterprétation véritable. Le germe demeure cependant planté.

Somme toute, le leitmotiv de l'androgynie divine, qui reconnaît en elle le détonateur de la création de notre cosmos, semble persistant dans la plupart des mythologies mondiales : « l'androgynie divine, rencontrée dans tant de mythes et de croyances, a-t-elle une valeur théorique, métaphysique. L'intention vraie de la formule est d'exprimer – en termes biologiques – la coexistence des contraires, des principes cosmologiques (i.e. mâle et femelle), au sein de la divinité⁴ ».

Dieux et héros hermaphrodites Des divinités de sexe ambigu existent dans la plupart des mythologies antiques polythéistes. Jean Libis raconte que chez les Égyptiens : « Rê, le dieu solaire, a une force d'engendrement toute féminine : il est venu de lui-même à l'existence et, de lui-même, il crée le couple Chou (l'Air) – Tphénis (l'Eau), puis Nout (Ciel) – Geb (Terre)⁵ ». Dans l'Inde, Shiva-Kâli constitue le couple des dieux les plus importants qui sont souvent représentés comme un seul être. La théogonie latine offre beaucoup d'exemples de couples de dieux qui se célèbrent souvent ensemble, tels Consus (rapproché au dieu grec Poséidon) et Ops (déesse de l'abondance), Faunus (fils de Picus, petit-fils de Saturne et père de Latinus, roi des Aborigènes) et sa prétendue épouse Fauna, Ruminus (autre nom de Jupiter selon Saint Augustin) et Rumina (déesse qui présidait à l'allaitement des enfants⁶) ou encore Liber et Libera qui forment avec Cérès la triade latine analogue à la triade éleusienne formée par Déméter, Dionysos et Coré-Perséphone. Le dieu iranien Zervan est androgyne ; on peut trouver sur lui très peu de choses en ce qui concerne sa généalogie ; mais l'Internet abonde de nos jours des sites homosexuels de ce nom. Chez les Grecs, Zeus

¹ A.-J. Festugière, *La révélation d'Hermès Trismégiste*, tome IV, Librairie Lecoffre, J. Gabalda et Compagnie Éditeurs, Paris, 1954, p.43-4

² *La Bible de Jérusalem*, "Genèse", 1.27, op.cit.

³ Jean Libis, *Le mythe de l'androgynie*, Berg international, Paris, 1980, p.47

⁴ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op.cit., p.359

⁵ Jean Libis, *Le mythe de l'androgynie*, op.cit., p.32

⁶ F.Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Hachette, Paris, 1^{ère} édition 1934, 50^{ème} édition 1995, p.1373

se représente parfois avec des mamelles (Zeus Stratios ou de Labranda), Hercule prend le surnom Victor et apparaît « *comme un être phallique en vêtements féminins*¹ » et Dionysos est le dieu le plus ordinairement représenté comme femme.

Cependant le dieu androgyne le plus célèbre est sans aucun doute Hermaphrodite. Fils d'Hermès et d'Aphrodite, il a hérité de la beauté de ses parents mais aussi leurs traits particuliers. Aphrodite a son côté masculin ; c'est Aphroditos qui se célèbre comme dieu à Chypre : « *La divinité androgyne de Chypre avait le corps et le vêtement d'une femme, la barbe et les organes sexuels d'un homme*² ». Aristophane dans le *Banquet* attribue ce rôle à la lune, une fois que « *le mâle était un rejeton du soleil, la femelle un rejeton de la terre, et le genre qui participait de l'un et de l'autre un rejeton de la lune, car la lune participe des deux*³ ». Hermès est le messager des dieux, le maître de la chance, l'inventeur des poids et des mesures, le gardien des routes et des carrefours mais aussi celui qui conduit les âmes aux Enfers (Πομπῶϊος = Pompéios ou encore Psychopompe), en mariant harmonieusement ainsi deux thèmes chers chez les Grecs anciens, la vie et la mort. Mais il est également un séducteur réputé : Hermaphrodite à part, il est également le père de Pan, dieu à la sexualité débridée (sa mère étant une fille de Dryops) et de Priape, dieu de la fertilité, premier dieu ithyphallique (sa mère étant Aphrodite aussi sans doute). On voit que tous ses fils ont des obsessions avec le sexe et l'inversion. En ce qui concerne ses amours, elles sont aussi bien féminines (nymphes) que masculines (Pollux, frère jumeau de Castor formant le couple célèbre de Dioscures, ou le bel Anthéos d'Assesos).

La mythologie grecque nous fournit d'ailleurs des légendes d'êtres mortels qui ont tenu les deux sexes au cours de leur vie. Il y a deux exemples remarquables : celui de Cénée et celui de Tirésias. Cénée ou Kaineus, l'un des Lapithes (la tribu des Lapithes habitait le nord de la Thessalie ; leur nom viendrait de Lapithès, fils d'Apollon et demi-frère de Centauros, éponyme fondateur du peuple des Centaures) était à l'origine une fille, Cénis. Virgile raconte : « *Cénée, jeune homme jadis, maintenant femme rendue par le destin à sa forme première*⁴ ». Ovide en offre plus de détails : c'est Nestor qui parle :

« [j'] ai vu un [...] corps [qui] pouvait recevoir mille traits sans en être blessé ; c'était Cénée de Perrhèbie, ce Cénée de Perrhèbie, célèbre par ses hauts faits, qui habitait l'Othrys. Et ce qui chez lui rendait ce don plus merveilleux encore, c'est qu'il était né femme. [...] Cénis, fille d'Élatus, était célèbre par sa beauté ; elle éclipsait toutes les vierges de la Thessalie et dans les villes voisines, dans les tiennes, Achille (car elle était de ton pays) une foule de prétendants la souhaitaient vainement pour compagne. Peut-être Pélée eût-il aussi cherché à la faire entrer dans sa couche ; mais déjà ta mère lui avait été donnée ou promise pour épouse. Cénis ne s'unit à aucun homme par les liens du mariage. Un jour qu'elle errait sur les bords écartés, le dieu des mers lui fit violence, disait la Renommée. Lorsque Neptune eut

¹ Marie Delcourt, *Hermaphrodite*, op.cit., p.36

² *Ibid.*, p.43-4

³ Platon, *Banquet*, 190b, op.cit., p.122

⁴ Virgile, *L'Énéide*, VI.448, traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat, GF-Flammarion, Paris, 1996, p.140

goûté les plaisirs de cet amour nouveau : "Tu peux, dit-il, faire un souhait, quel qu'il soit, sans avoir à craindre de le voir repousser ; choisis celui que tu voudras." Et voici ce que racontait encore la Renommée : "L'affront que j'ai subi, répond Cénis, m'inspire un souhait extraordinaire : je voudrais qu'il me fût désormais impossible de subir rien de semblable ; permets-moi de ne plus être femme et tu auras comblé tous mes désirs." Elle avait prononcé ces derniers mots d'une voix plus grave ; on pouvait croire que c'était une voix d'homme et on ne se serait pas trompé ; car déjà le dieu de la mer profonde avait consenti et de plus il avait accordé au jeune homme le don d'être à jamais invulnérable et de ne pouvoir succomber aux atteintes du fer. Le héros d'Atrax s'en va tout joyeux de ce privilège ; désormais il consacre sa vie à des travaux virils, en parcourant les campagnes du Pénéé¹».

Au cours de la guerre entre les Centaures et les Lapithes, Cénis remporte seul la victoire contre ses terribles ennemis. Il est si redouté que les Centaures, indignés, exclament : « *nous voilà battus par un ennemi qui n'est mâle qu'à moitié²* ». Ils essaient de l'écraser sous un amas de troncs, mais Cénis prend la forme d'un oiseau (référence implicite à Phénix, oiseau qui naît de ses propres cendres, à savoir androgyne) et s'échappe en volant. L'épisode mythologique est d'ailleurs vérifié par Platon dans les *Lois* : « *Quelle peine dès lors convient-il d'infliger à celui qui laisse se perdre et s'inverser la force défensive de ses armes? Il n'est pas possible en effet à un être humain d'opérer le changement inverse de celui qu'opéra un jour un dieu, quand il changea de femme en homme Kaineus, le Thessalien.³* »

L'autre exemple légendaire est celui de Tirésias, devin aveugle de Thèbes, un des deux devins les plus célèbres de l'antiquité (l'autre étant Calchas). Ovide nous instruit de nouveau sur lui. C'est Jupiter qui parle avec Junon : « *"Assurément, lui dit-il, vous ressentez bien plus profondément la volupté que le sexe masculin." Elle le nie. Ils conviennent de consulter le docte Tirésias ; car il connaissait les plaisirs des deux sexes ; un jour, que deux grands serpents s'accouplaient dans une verte forêt, il les avaient frappés d'un coup de bâton; alors (ô prodige!) d'homme il devint femme et le resta pendant sept automnes ; au huitième, il les revit : "Si les coups que vous recevez, leur dit-il, ont assez de pouvoir pour changer le sexe de celui qui vous les donne, aujourd'hui encore je vais vous frapper." Il frappe les deux serpents ; aussitôt il reprend sa forme première et son aspect naturel. Donc, pris comme arbitre dans ce joyeux débat, il confirme l'avis de Jupiter ; la fille de Saturne en ayant éprouvé, à ce qu'on assure, un débit excessif, sans rapport avec la cause, condamna les yeux de son juge à une nuit éternelle. Mais le père tout-puissant (car aucun dieu n'a le droit d'anéantir l'ouvrage d'un autre dieu), en échange de la lumière qui lui avait été ravie, lui accorda le don de connaître l'avenir et allégea sa peine par cet honneur.⁴* »

Cette aventure mythologique a inspiré bien des créateurs postérieurs, notamment Lord Alfred Tennyson qui lui a consacré un long poème, Guillaume Apollinaire qui s'en est inspiré pour écrire *Les Mamelles de Tirésias*, drame "surréaliste" en deux actes et un prologue, ou encore André Gide qui dans son *Œdipe* confronte

¹ Ovide, *Les métamorphoses*, XII.146-209, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudeau, traduction de Georges Lafaye, Folio, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1992, réédition 1997, p.387-8

² *Ibid.*, XII.506, p.399

³ Platon, *Lois*, XII.944de, op.cit., p.983

⁴ Ovide, *Les métamorphoses*, III.316-338, op.cit., p.116-7

l'individualisme de son personnage central et son amour de la liberté à la soumission religieuse du devin Tirésias et à l'aveuglement de ses croyances. Mais l'exemple le plus frappant reste T.S. Eliot qui lui accorde le rôle du spectateur dans son poème *La Terre vaine* (*Waste Land*). Or il s'avère être le personnage le plus important du poème, garantissant sa cohésion et son unité : les deux sexes s'entrecroisent en lui, le constituant le creuset des symbolismes du poème :

« *I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts*¹ ».

Leur influence postérieure à part, les deux légendes nous montrent d'une façon très éloquente, la croyance des Anciens aux capacités surhumaines de l'androgynisme : Cénis est invulnérable et ne meurt pas, il ressuscite comme l'oiseau Phénix ; Tirésias survit pendant plus de sept générations grâce à la générosité de Zeus, mais il continue à pratiquer l'art prophétique jusqu'aux Enfers, où Ulysse le visite pour le consulter, au cours du célèbre épisode de νέκυια² (chant XI de l'*Odyssée*). Les vertus de l'androgynisme ne sont pas compatibles avec un être mortel parce qu'il est plus que humain, il approche la plénitude, c'est-à-dire la divinité.

Androgynisme et sciences humaines Laissant l'univers mythologique à part, on serait surpris par l'étendue de la fascination que la notion de l'androgynisme et ses avatars exercent sur la majorité des sciences humaines. En ce qui concerne la philosophie, ce sont les philosophes grecs avant tout qui ont très tôt entrevu dans la constitution et la création du monde des forces opposées étant en jeu. D'une part, Héraclite, on l'a déjà vu, reposait toute sa théorie philosophique sur la **coincidentia oppositorum**, l'unité des contraires chez un même être ou chose, ce qui nous peint une image purement intellectuelle de l'androgynisme. De fait, il y a maints fragments qui le prouvent :

« *Immortels mortels, mortels immortels
Ceux-là vivant la mort de ceux-ci
Ceux-ci mourant la vie de ceux-là.*³ »

Ou encore :

« *Dieu est
Jour-nuit, hiver-été
Guerre-paix, richesse-famine
(tous contraires : l'intellect est cela)*

¹ T.S. Eliot, *The complete poems and plays, The Waste Land* (1922), verse 218-9, Faber and Faber editions, London, 1st published in 1969, paperback edition 2004, p.68

² La *nekuia* ou *nekyia* est un rite par lequel les fantômes sont appelés et interrogés sur l'avenir. Une *nekuia* n'implique pas nécessairement une descente aux Enfers : il pourrait s'agir simplement d'une invocation des morts afin de les interroger sur quelque chose. Mais on va revenir sur cela dans une partie dédiée à ce rite bouleversant.

³ Héraclite, fr. LXII, *Les Présocratiques*, op.cit., p. 160

*Il prend des formes variées, tout comme le <feu>
Qui, quand il se mêle à des fumées,
Reçoit un nom conforme au goût de chacun.¹»*

On pourrait donc parler à propos d'Héraclite d'une androgynie *cosmologique* ou même *religieuse* comme base de toute interaction qui a lieu dans l'univers. Cette unité des contraires constitue un des thèmes chers dans la philosophie et l'anthropologie mondiales. Mircea Eliade souligne que les mythes et les rites humains reposent largement sur la *coincidentia oppositorum*, qu'il appelle, lui, *motif mythique* : ils «*enseignent aux hommes que la meilleure voie pour appréhender Dieu ou la réalité ultime, c'est de renoncer, ne fût-ce que pour quelques instants, à penser et à imaginer la divinité en termes d'expérience immédiate ; une telle expérience ne saurait percevoir que des fragments et des tensions*²». En outre, le mythe constitue une forme d'expression de l'imaginaire humaine très explicite et éloquente : «*Le mythe exprime plastiquement et dramatiquement ce que la métaphysique et la théologie définissent dialectiquement*.³» Bien des mythes peuvent être lus sous la lumière d'une double révélation : «*1. ils manifestent, d'une part, la polarité de deux personnalités divines, issues d'un seul et même principe et destinées, dans plusieurs versions, à se réconcilier dans un illud tempus eschatologique 2. D'autre part, la coincidentia oppositorum dans la structure profonde de la divinité, laquelle s'avère tour à tour ou concurrentement bienveillante et terrible, créatrice et destructrice, solaire et ophidienne (=manifeste et virtuelle)*⁴». Ce sont les mythes en conséquence qui montrent, bien plus explicitement, la structure de la divinité laquelle constitue l'unité de tous les contraires. Selon Eliade, cette conception répond au mécontentement profondément enraciné de l'homme envers sa condition mortelle, sentiment éprouvé par tout être dès le début de son irruption sur la terre. Le point critique de la notion élaborée par Eliade s'avère être l'existence d'une chute de l'homme d'un état antérieur paradisiaque ; l'homme éprouve en lui une guerre ontologique déchirante entre la croyance à un passé édénique et un présent qui le subit comme une sorte de punition purgative. Les sentiments contradictoires qui le bouleversent semblent être inhérents de ce monde, tandis que le paradis d'avant la chute est perçu comme une période spatiotemporelle qui encourageait l'existence simultanée des contraires dans un état harmonieux : «*On the level of pre-systematic thought, the mystery of totality embodies man's endeavor to reach a perspective in which the contraries are abolished, the Spirit of Evil reveals itself as a stimulant of Good, and Demons appear as the night aspect of the Gods*.⁵» Eliade nous offre une connotation supplémentaire très pertinente concernant le processus de la théosis qu'on a déjà étudié à propos de Diotime : «*L'ascète, le sage, le "mystique" indien ou chinois s'efforce de supprimer de son expérience et de sa conscience toute espèce d'"extrêmes", c'est-à-dire d'acquérir un état de neutralité et d'indifférence parfaites, de devenir imperméable au plaisir*

¹ *Ibid.*, fr. LXVII, p.161

² Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Folio Gallimard, Paris, 1995, p.117

³ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op.cit., p.357

⁴ *Ibid.*

⁵ Mircea Eliade, *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade reader*, edited by Wendell C.Beane and William G.Doty, Vol.II, Harper Colophon Books, New York, 1st edition 1976, p. 440

et à la douleur, etc..., de devenir autonome. Ce dépassement des extrêmes par le moyen de l'ascèse et de la contemplation aboutit, lui aussi, à la coïncidence des contraires¹».




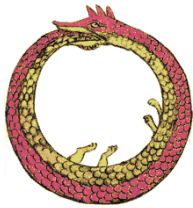



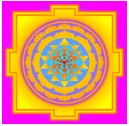





Le principe de l'unité des contraires occupe une place centrale dans la problématique de Carl Gustav Jung également. D'abord, chez le processus psychologique d'*enantiodromia*, une réaction instinctive du subconscient aux volontés du conscient ; puis concernant ses approches sur *animus-anima*, la bipolarité masculin-féminin qui régit le psychisme de l'être : « *Ainsi, la persona, l'image de l'homme tel qu'il voudrait être a pour triste compensation au fond de lui-même une faiblesse toute féminine ; en d'autres termes, l'individu qui, dans le monde extérieur, joue le rôle de l'homme fort, prend intérieurement le type féminin, l'anima, car l'anima s'oppose à la persona.*²» Enfin, à propos de l'*hiérogamie*, c'est-à-dire le "mariage" sacré des contraires, ce qui « *reconciles nature with spirit. The son who is born of these heavenly nuptials is perforce a complexio oppositorum, a uniting symbol, a totality of life*³». Ce symbole de l'unité des contraires se trouve visualisé dans toutes les religions du monde. La liste de la page suivante est indicative.



¹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op.cit., p.358

² Carl Gustav Jung, *Le moi et l'inconscient*, traduit de l'allemand par A. Adamov, nrf Gallimard, Paris, 1938, p.153. En italiques dans le texte.

³ Murray Stein, *Jung on Christianity*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999, p.244

Symboles religieux de la coincidentia oppositorum

<p>Bouddhisme</p>	<p>Couple de poissons d'or</p> 	<p>Yab-Yum</p> 	<p>Kangiten</p> 
<p>Gnosticisme Ouroboros</p> 	<p>Ânk</p> 	<p>Caduceus</p> 	<p>Soleil et lune</p> 
<p>Hindouisme Yantra</p> 	<p>Ardhanari</p> 	<p>Linga-Yoni</p> 	<p>Union de Bhairava et Kali</p> 
<p>Judaïsme</p>	<p>Étoile de David</p> 		
<p>Mayas</p>	<p>Hunab Ku</p> 		
<p>Taoïsme</p>	<p>Yin et yang</p>		

			
Thelema	Hexagramme unicursal 		

Roger Caillois en outre rapproche mythe et biologie en utilisant comme tremplin de sa théorie les écrits philosophiques d'Henri Bergson : « *Comparant les modèles les plus achevés de deux évolutions divergentes du règne animal, évolutions aboutissant respectivement à l'homme et aux insectes, il ne devra pas paraître périlleux de chercher des correspondances entre les uns et les autres et plus spécialement entre le comportement des uns et la mythologie des autres, s'il est vrai, comme le veut M. Bergson, que la représentation mythique (image quasi hallucinatoire) soit destinée à provoquer, en l'absence de l'instinct, le comportement que la présence de celui-ci aurait déclenché.*¹ »

Autrement dit, les représentations mythiques seraient pour le psychisme humain ce que l'instinct constitue pour les organismes biologiques : l'avatar dans le langage et l'imaginaire humains d'un passé qui se fondait sur l'automatisme purement instinctuel. Henri Bergson fait remarquer justement à propos de *Les deux sources de la morale et de la religion* : « *Disons provisoirement que c'est de l'instinct virtuel, entendant par là qu'à l'extrémité d'une autre ligne d'évolution, dans les sociétés d'insectes, nous voyons l'instinct provoquer mécaniquement une conduite comparable, pour son utilité, à celle que suggèrent à l'homme, intelligent et libre, des images quasi hallucinatoires.*² » Bergson traite le problème de la religion, selon lui de la religion *statique*, comme, pour utiliser une expression pertinente de Furio Jesi, une *machine mythologique*³. La religion s'avère être un générateur continu de fables, « *c'est à dire des ersatzes⁴ intellectuels de l'instinct [...], pour éviter que l'intelligence, en séparant la destinée de l'individu de celle du groupe, défasse les liens du réseau communautaire [...]*⁵ ». La génération de fables et de mythes fournit ainsi à l'homme l'illusion d'une période paradisiaque quand il se fondait sur son instinct.

Dans le domaine de la psychanalyse maintenant, Christian David, se fondant sur la théorie de Freud sur la bisexualité qu'on a déjà vu, rapproche *coincidentia oppositorum* et langage : « *On sait que sexe provient de secare qui signifie couper, séparer. Le mot sexualité répond donc à la fonction de l'être sexué en tant que tel, ce qui suppose la*

¹ Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1987, p.24. En italiques dans le texte.

² Henri Bergson, *Œuvres*, op.cit., p.1068

³ Furio Jesi, *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino, 1979, p.81-120

⁴ Un ersatz, aussi appelé succédané, est un "sous-équivalent", souvent considéré de moindre qualité, d'un système considéré, ou bien tout produit de substitution remplissant les mêmes fonctions que l'original. Il s'agit d'une pâle copie, d'un substitut parfois peu, voire pas du tout, efficace ou encore d'un sujet dénaturé peu convaincant.

⁵ Rocco Ronchi, *Le dieu de Bergson : Biologie et mystique dans Les Deux sources de la morale et de la religion*, <http://ebox.nbu.bg/berg2/sk1.html>

*différence et la complémentarité des deux sexes. Dans bisexualité, le préfix bi (deux, les deux), vient, on le remarquera, contredire le corps du mot : d'un côté, on pose un et un irréductibles l'un à l'autre et séparés, de l'autre un et un réunis. C'est donc réaliser dans le langage la coincidentia oppositorum, la conjonction, l'union des contraires.¹» Les termes ainsi *bisexualité, coincidentia oppositorum* et *hermaphroditisme* (comme on va voir juste après) sont effectivement des synonymes, puisqu'ils renvoient à une union des contraires archétypique. Un peu plus bas, il approfondit la terminologie freudienne et souligne la différence entre bisexualité biologique et psychique : « *Par bisexualité biologique ou constitutionnelle, Freud entendait la coexistence d'éléments ou de dispositions mâles et femelles chez un même individu, liée à des vestiges embryonnaires et à la synergie d'hormones androgènes et œstrogènes. Par bisexualité psychique, qu'il appelle aussi hermaphroditisme psychique, il désignait la coexistence chez un même être humain de dispositions et de traits masculins et féminins influant sur le choix d'objet aussi bien que sur toute la personnalité, quoiqu'il eût reconnu la relative dépendance de ces données entre elles comme par rapport aux caractères sexuels somatiques.²» Freud ainsi rapproche la coupure en deux sexes à la division entre âme et corps et ponctue que chaque partie souffre inéluctablement d'un trouble différent, puisqu'il en est atteint de manière distincte. Pourtant, bien que la bisexualité semble être la panacée pour les deux, elle en a de degrés d'efficacité divergents : jamais le corps ou l'esprit ne s'accorderont sur une ligne d'entente mutuelle. Et cela semble être l'anathème éternel de l'homme coupé en deux sexes : leur incompatibilité le constitue un être déchiré perpétuellement. Pour J.-B. Pontalis le lien entre bisexualité et coincidentia oppositorum est également évident : « *La bisexualité une fois reconnue est reconnue partout, de la biologie à la théogonie. Manifestation de la totalité, elle exige elle-même d'être totale. Dans la coincidentia oppositorum, les opposés s'estompent au profit de la coïncidence.³»***

Concernant la religion maintenant, les références androgyniques ne manquent pas. Dans les écrits apocryphes du judaïsme, le premier homme créé était androgyne: « *Rabbi Simeon ceased speaking as all the students before him rose up and cried: Rabbi! Rabbi! Master! Master! Was there then a division between the Father and the Mother whether man should come forth from the father by emanation or from the mother by creation? No, replied Rabbi Simeon, because man by emanation is male and female as he proceeds from the father and mother conjoined, as it is written: "And God said let there be light and light was." "Let there be light" connotes the part of man that emanated from the father ; that is, the male principle; "and light was," refers to that part that emanated from the mother, the female principle. Man therefore was created androgynous with two faces. The emanative man possessed no special form or likeness, but the heavenly mother it was who wished to produce and provide the created man with a special image. Now the two lights emanating from the father and mother, called in scripture, light and darkness, the form of created man must of necessity be compounded from the active light proceeding from the*

¹ Christian David, "La bisexualité psychique. Éléments d'une réévaluation", *Revue Française de psychanalyse*, tome XXXIX, septembre-décembre 1975, p. 721. En italiques dans le texte.

² *Ibid.*, p.723

³ J.-B. Pontalis, "L'insaisissable entre deux", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°7, printemps 1973, p.15

*father, and the passive light (termed darkness) that proceeded.*¹» Le fait qu'il avait deux visages nous renvoie explicitement aux êtres aristophanesques. Il est à noter en plus que les deux forces divines, masculine et féminine, jouent un rôle équilibré à la création de cet être : à savoir, un dieu unique avec deux hypostases contribue à part égale pour la création d'un nouvel être androgyne.

Fonction du mythe On a vu que le concept de l'androgyne intéressait énormément les hommes de toute ère, race et religion. Il est temps de s'interroger sur les raisons de cet engouement qui a accordé au mythe de l'androgyne une place archétypale privilégiée dans l'inconscient collectif. On pourrait détecter deux raisons principales : **1.** l'androgyne fait preuve d'être archétypique parfait et **2.** il représente la figure la plus proche à la divinité, souvenir d'une époque paradisiaque. D'une part, dans la plupart des mythes, l'androgyne est pourvu de connotations et d'attributs qui le constitue le parangon des êtres. Il est rond (dans le mythe d'Aristophane également), ce qui dénote sa plénitude, sa précellence. La rondeur a une connotation de prédominance dès l'antiquité. M. Eliade met en avant : « *la sphère a symbolisé, dès le niveau des cultures archaïques (v.g. Chine), la perfection et la totalité. Le mythe de l'androgyne sphérique rejoint aussi celui de l'œuf cosmogonique*² ». Dès les Présocratiques, la rondeur acquiert de qualités surhumaines. Parménide nous renseigne sur les attributs de l'être suprême :

*« Mais puisque existe aussi une limite extrême,
Il est de toutes parts borné et achevé,
Et gonflé à l'instar d'une balle bien ronde,
Du centre vers les bords en parfait équilibre. »³*

La connotation de la sphère parménidienne est suffisamment éloquente. Jean Bollack la rattache génialement à l'existence harmonieuse de deux sexes : « *Les sexes engendrent l'harmonie que l'on ne voit pas dans la nature des êtres. C'est un pas que la sphère tente constamment de faire, au-delà de la division, de la pluralité vers l'unité future, en perpétuant la vie. La survie du genre est assurée par la sphère, et la brisure des êtres vivants en sexes différents sert la tendance primordiale de l'univers, qui marche vers l'Un. [...] L'androgyne ne peut être, comme dans le Banquet, le mythe d'un âge perdu ; le devenir progresse à l'opposé ; l'homme et la femme créent l'androgyne ; ils devancent le devenir du monde en même temps qu'ils se perpétuent.*⁴ » Gaston Bachelard consacre un chapitre assez intéressant à la connotation de la rondeur de l'être, à laquelle il attribue une valeur entièrement phénoménologique⁵. D'une part il y a la perspective métaphysique : « *En nous disant que l'être est rond, le métaphysicien déplace d'un coup toutes les déterminations psychologiques. Il nous débarrasse d'un passé de songes et de*

¹ Zohar: *Bereshith to Lekh Lekha*, IV.22b, translation by Nurho de Manhar, version digitale chez <http://www.sacred-texts.com/jud/zdm/index.htm>

² Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op.cit., p.361

³ Parménide, *Les Présocratiques*, fr. VIII.41-4, op.cit., p.262-3

⁴ Jean Bollack, *Empédocle, I : Introduction à l'ancienne physique*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1965, p.206-7

⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, chapitre X, Quadrige/PUF, Paris, 11^{ème} édition 1983, p. 208-14

*pensées. Il nous appelle à une actualité de l'être.*¹» Et de l'autre la perspective poétique : « *[le poète] sait que ce qui s'isole s'arrondit, prend la figure de l'être qui se concentre sur soi*² ».

Autre caractéristique par excellence de l'androgynisme : la versatilité de l'apparence extérieure. L'alternance entre apparence masculine et féminine grâce au travestissement représente l'objet de maints mythes et légendes. Elle attribue à l'être des pouvoirs presque surhumains, voire magiques ; c'est pourquoi il est devenu une sorte de rite ou d'exorcisation de tout mal. H. Jeanmaire ponctue : « *Leur symbolisme correspond souvent au sentiment d'une opposition essentielle entre l'essence masculine que personnifie la communauté des jeunes hommes et l'élément féminin. Aussi n'est-il pas rare que, au début des rites d'initiation, les novices revêtent un costume qui rappelle celui que portent les femmes et que la prise de vêtements masculins soit l'aboutissement de ces cérémonies.*³ » De plus, « *[l]es pratiques de travestissement et d'interversion de vêtements d'un sexe à l'autre qu'on observe souvent à ce moment témoignent d'un symbolisme inspiré des mêmes préoccupations. Le principe féminin est affirmé chez le candidat à l'initiation au moment même où il va le dépouiller.*⁴ » On pourrait citer comme exemples très éloquents l'antidote des Lyciens à la mort qui est selon Plutarque leur déguisement en femmes : « *Le législateur des Lyciens, à ce qu'on raconte, avait prescrit à ses concitoyens, lorsqu'ils mèneraient le deuil, de s'envelopper dans des vêtements de femme pour le faire : il voulait montrer par là que les marques de tristesse sont l'affaire des femmes et ne conviennent point à des êtres virils dont la vie est bien réglée et qui prétendent avoir (reçu) une éducation d'homme libre.*⁵ » Valère Maxime connaît et approuve cette coutume : « *C'est pour cela que les Lyciens ont raison, quand ils se trouvent en deuil, de se mettre des vêtements de femmes, pour que l'indignité de cette tenue les pousse à vouloir se débarrasser plus vite d'une tristesse stupide.*⁶ »

Il y a également des coutumes ou rites pour assurer le bonheur et la bonne fortune des jeunes mariés. Plutarque raconte : « *[l]a jeune fille enlevée était remise aux mains d'une femme appelée nymphetria, qui lui coupait les cheveux ras, l'affublait d'un habit et de chaussures d'homme et la couchait sur une paillasse, seule et sans lumière.*⁷ »

En Grèce antique il y avait des fêtes où le travestissement rituel concernait les deux sexes, comme les Hybristika. Plutarque de nouveau décrit : « *[les Argiens] célèbrent jusqu'à présent la fête de l'Insolence, pendant laquelle ils font revêtir aux femmes des tuniques et des casaques d'hommes et aux hommes des robes et des voiles de femmes.*⁸ »

¹ *Ibid.*, p.212

² *Ibid.*, p.214

³ H. Jeanmaire, *op.cit.*, p.153

⁴ *Ibid.*, p. 321-2

⁵ Plutarque, *Consolation à Apollonios*, 22, texte et traduction par Jean Hani, Éditions Klincksieck, Paris, 1972, p.116-7

⁶ Valère Maxime, *Faits et dits mémorables*, tome I, II.6.13, texte établi et traduit par Robert Combès, Les Belles Lettres, Paris, 1995, p.185

⁷ Plutarque, *Vies, Lycurgue* (suivi de *Thésée, Romulus et Numa*), 15.5, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, Les Belles Lettres, Paris, 1957, p.141

⁸ Plutarque, *Œuvres Morales*, tome IV : *Conduites méritoires de femmes* (suivi de *Étiologies romaines, Étiologies Grecques et Parallèles Mineurs*), 245e, texte établi et traduit par Jacques Boulogne, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p.47

Marie Delcourt trouve une signification bien plus profonde dans ces rites et fêtes : « *Le lien entre travestissement et union sexuelle nous détourne de voir dans l'échange des vêtements un simple rite de passage, signifiant, sans plus, l'agrégation définitive des jeunes gens à la virilité totale. L'androgynie symbolique devait avoir une valeur positive et bénéfique : chacun des deux sexes recevant quelque chose des pouvoirs de l'autre.*¹ » M. Eliade remarque d'ailleurs que « *[l'] homme qui portait des vêtements de femme ne devenait pas pour autant femme, comme il pourrait paraître à un regard superficiel, mais il réalisait pour un moment l'unité des sexes, un état qui lui facilitait la compréhension totale du cosmos.*² »

D'autre part, l'androgynie constitue l'exemple privilégié d'un passé paradisiaque dont l'attrait paraît diachronique. Le cas le plus représentatif de cette nostalgie s'avère être celui du romantisme allemand. Des auteurs comme Baader, Philon le Juif, Scot Érigène et Boehme s'emparent du mythe pour l'utiliser en tant que source d'inspiration d'un symbolisme explicite. Ils le mettent à jour, lui attribuant les traits les plus caractéristiques de leur mouvement et le dotant des qualités innovatrices. Selon eux : « *l'homme, d'abord créature sans sexe, voulut procréer sans Dieu et "s'imagina" dans la nature animale. Dieu, alors, créa Ève pour empêcher que l'homme ne chût au rang des bêtes. L'homme d'avant la chute se reproduisait par ramification, comme un arbre, et la différence des sexes est une maladie de croissance inhérente à la condition des individus mortels. La désobéissance de la créature a donné naissance au Temps, dont elle se trouve prisonnière avec toute la nature. Quels moyens lui sont donc donnés pour qu'il ose avoir l'espoir de se racheter, d'échapper au temps et de l'abolir ? Il faut que l'homme descende en lui, et y trouve tous les vestiges divers qui, dans l'amour, le langage, la poésie, dans toutes les images de l'inconscient, peuvent lui rappeler encore ses origines ; il faut qu'il redécouvre, dans la nature elle-même, tout ce qui, obscurément, éveille au fond de son âme l'émotion d'une ressemblance sacrée ; il faut qu'il s'empare de ces germes sommeillants et qu'il les cultive*³ ». La perception moderne de l'androgynie le rend l'héritier d'un âge d'or dont la beauté et l'eudémonie peuvent seulement s'entrevoir dans l'inconscient et les différentes manières qu'il a de s'exprimer. L'amour, le langage, la poésie sont des évocations de quatre manies des Grecs anciens et par là étroitement liés avec la divinité ; pourtant ils mettent en lumière aussi que l'âge d'or ne peut pas être atteinte à travers le conscient une fois que l'androgynie, son symbole ultime, est pourvu du seul savoir qui vaille. L'amour, qui essaie même provisoirement d'unir les deux sexes, le langage, porteur de l'histoire de l'humanité parmi ses lettres et ses syllabes, la poésie avant tout qui tente d'unir amour et langage pour traduire les cris les plus profonds, les plus déchirants et les plus primaires de l'homme, c'est cela le vrai savoir de l'homme, c'est cela l'image de l'androgynie qui le hante. Autre vertu primordiale : il annule le temps, dimension- punition qui va de pair avec la chute de l'homme, avec sa division en sexes. L'androgynie réunit les sexes et ainsi remonte l'être au temps paradisiaque, l'éternité, le présent éternel. L'androgynie romantique est l'effigie intellectuelle et la

¹ Marie Delcourt, *Hermaphrodite*, op.cit., p.27

² Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, op.cit., p.362

³ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, Paris, 1^{ère} édition 1939, réédition 1967, p.73

matérialisation de tous les rêves ardents de la verve humaine pour un éden dont les clés seront gardées par les poètes et les écrivains. Car les authentiques poètes et écrivains réunissent en eux tous les contraires, ils nous transportent dans des univers extratemporels, ils nous font savourer des instants précieux d'un passé paradisiaque. Ils sont, en définitive, les représentants modernes des philosophes, des Socrate, nos seuls espoirs pour atteindre l'Idéal, le paradis qu'on a perdu. Est révélatrice également la présence de ces réminiscences paradisiaques en nous dans un état de *germes sommeillants*, image qui nous renvoie une fois de plus au discours spermatique.

Or la trajectoire du mythe au cours du temps est également significative afin de pouvoir nous rendre compte de la connotation qu'accompagne l'androgynie en tant qu'être paradisiaque. La faculté androgynique est pour la toute première fois détectée chez les dieux-créeurs de ce monde ; dès lors l'homme primitif qui a essayé d'expliquer de ses moyens rudimentaires les plus grands mystères universels l'a conçu comme un trait bienveillant, un trait qui appartenait aux dieux seulement. Ce statut surhumain est rarement savouré par les hommes ; seuls quelques êtres charismatiques ont pu l'expérimenter, sans toutefois éviter d'en subir de douloureuses conséquences en échange (Cénéé, Tirésias). Dès l'avènement de la philosophie, la conception androgynique se démythifie et se dédivinise au point d'être revêtue de différents couverts scientifiques (*coincidentia oppositorum*). On ne parle plus d'être androgynique, mais de pouvoir, interaction, union qui essaient d'expliquer d'une manière anthropocentrique les phénomènes naturels. Ce fait a inéluctablement conduit à la démythification du concept dans la société y comprise. Des rites intersexuels, des travestissements qui exorcisent le mal dans l'antiquité lointaine, on a passé à l'exclusion et la marginalisation de l'androgynie, l'androgynie en chair et en os cette fois. La qualité versatile du divin s'avère être une tare sociale pour le mortel. L'enfant hermaphrodite était ainsi considéré comme un monstre, un prodige qu'il fallait exhiber en public parce qu'il représentait un message des dieux que les devins devaient déchiffrer. Après l'interprétation du message, l'enfant devrait être isolé : « *Quant à la progéniture de ceux qui ont moins de valeur, et dans tous les cas où naîtrait chez les premiers un enfant malformé, ils le cachent comme il convient dans un endroit secret et isolé.*¹ » Heureusement, au cours du temps, les voix logiques ont prévalu et l'incident de la naissance ou, fait plus bizarre encore, de la transformation d'une femme en homme via l'apparition d'un sexe masculin sous une tumeur incisée (Diodore de Sicile raconte deux cas, ceux de Hérais et de Kallô) est traité comme une maladie passagère et les femmes ont pu continuer leur vie en hommes. Le plus anthropocentrique l'intérêt de l'homme, le plus enclin il est d'interpréter les faits insolites autour de lui d'une façon purement rationnelle, dépourvue de tout vestige métaphysique. Inéluctablement, le statut de l'androgynie perd sa connotation paradisiaque et devient un simple accident de la nature, une curiosité. Cependant, bien avant sa démythification dégénérative, il a connu l'apogée total avec

¹ Platon, *République*, V.460cd, *Œuvres Complètes*, op.cit., p. 1625

Le mythe d'Aristophane Origines Selon Perceval Frutiger, il s'agit d'un mythe génétique « d'une pure forme d'exposition par laquelle l'auteur substitue délibérément le récit d'une genèse fictive à une analyse conceptuelle¹ ». Frutiger n'hésite pas de le qualifier « à la fois de *pia fraus* et [d'] emblème suggestif des classes sociales² ». Platon s'est certainement inspiré de maints mythes antérieurs, dont il a isolé les détails qui lui ont plu. Par exemple, les êtres ronds évoquent les Géants³ et les Titans⁴ qui se révoltent contre Zeus. La manière curieuse que ces êtres se reproduisent fait penser au mythe d'Érichthonios⁵, tandis que le désir ardent de Zeus de tirer vengeance des mortels évoque les mythes de Prométhée et de Pandore⁶. Toutefois, les ressemblances les plus manifestes se tracent dans certains mythes présocratiques, notamment ceux d'Empédocle. Le philosophe fait remonter l'origine de la race humaine à une tribu d'androgynes qui ressemblaient beaucoup aux êtres ronds d'Aristophane :

*« Une foule naquit de monstres à deux faces,
À deux poitrails, des bovidés à face d'homme ;
À rebours des enfants à la tête de bœuf
Naissaient, des créatures moitié homme, moitié femme,
Et dont les membres disparaissaient sous les poils⁷. »*

L'apparence monstrueuse des premiers hommes est due au sort, car – comme le philosophe souligne dans un autre fragment – des membres humains naissaient de la terre et ensuite se collaient l'un à l'autre grâce à la force de l'Amitié. La première semence probatoire fut celle des monstres-androgynes. Cependant, ils étaient soumis dès le début à une évolution qualitative :

¹ Perceval Frutiger, *Les mythes de Platon*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1930, p.191

² *Ibid.*, p.196

³ Dans la mythologie grecque, les **Géants** (en grec ancien Γίγαντες, « nés de la Terre ») sont les créatures chtoniennes issues du sang d'Ouranos castré par son fils Cronos et reçu par la Terre Mère Gaïa. Ils ont une stature et une force exceptionnelles. Ils sont tous extrêmement grands et distincts l'un de l'autre, ayant tantôt l'apparence humaine, tantôt celle d'une bête.

⁴ Dans la mythologie grecque, les douze **Titans** sont les divinités primordiales géantes qui ont précédé les dieux de l'Olympe. Ils étaient fils d'Ouranos et de Gaïa, nés juste après des trois Hécatonchires, chacun ayant cent mains, et des trois Cyclopes, chacun ayant un œil unique. Leur père, craignant pour sa couronne, jeta les Hécatonchires et les Cyclopes dans le Tartare, et, s'unissant à Gaïa, empêcha les Titans de sortir de sa ventre. Furieuse, elle les incita à renverser leur père, ce que Cronos seul réussit. Il coupa le pénis de son père, celui se détacha de Gaïa et son sexe tomba dans la mer.

⁵ Selon la tradition rapportée par Homère, Érichthonios est le fils d'Héphaïstos et de la terre. Héphaïstos essaie de violer Athéna, mais son sperme se répand sur la cuisse de la déesse. Elle l'essuie avec un tissu de laine qu'elle jette après à terre. La terre ainsi se féconde et donne naissance à Érichthonios, nom qui illustre les circonstances de sa naissance — ἔριον, laine, et γῆρόν, la terre. Athéna le recueille et l'élève. Selon une autre version, Érichthonios est un autochtone, c'est-à-dire un enfant spontané de la terre. Il est mi-homme mi-serpent, à l'instar de Cécrops.

⁶ « Irrité contre Prométhée qui avait dérobé le feu du ciel, Zeus lui envoie Pandore comme épouse. Prométhée, méfiant, refuse de la recevoir. Mais son frère Épiméthée accepte Pandore, qui apporte avec elle une boîte mystérieuse. Épiméthée l'ouvre, à moins que ce ne soit Pandore elle-même, poussée par la curiosité : le coffret contenait tous les maux, qui se dispersent à travers le monde. » *Dictionnaire de la Grèce antique*, op.cit., p.945

⁷ Empédocle, fr.61, *Les Présocratiques*, op.cit., p.397

« Apprends donc, à présent, comment les rejetons
 Nés de la nuit, hommes et femmes pitoyables,
 Furent produits au jour par le feu dissocié
 <Des autres éléments>. Car mon mythe ne peut
 Perdre de vue son but, ni manquer à la science.
 Tout d'abord il sortit de la Terre des êtres
 En un tout naturel rassemblant les deux sexes,
 Ayant part à la fois et au feu et à l'eau.
 Le feu les fit surgir, car il se proposait
 D'atteindre son semblable. Et pourtant point encore
 Ils ne montraient la forme adorable des membres,
 Non plus que la voix mâle et le membre viril,
 Appartenant aux hommes.¹»

Leur création est attribuée au feu et à l'union des forces similaires (l'Amitié selon la didascalie du philosophe). Bientôt, les sexes vont se différencier :

« En deux s'est déchirée la nature des membres :
 L'une, celle du mâle [...]»²

Les similitudes parlent d'elles mêmes.

C'est très probablement de la même source que Platon s'est inspiré du mythe en l'enrichissant de détails de la *Théogonie* hésiodique et des autres cosmogonies orphiques qu'Aristophane lui-même a incorporé dans les *Oiseaux* : « Au commencement était le Vide et la Nuit et le noir Érèbe et le vaste Tartare, mais ni la terre, ni l'air, ni le ciel n'existaient. Dans le sein infini de l'Érèbe tout d'abord la Nuit aux ailes noires produit un œuf sans germe, d'où, dans le cours des saisons, naquit Éros le désir au dos étincelant d'ailes d'or, Éros semblable aux rapides tourbillons du vent. C'est lui, qui, s'étant uni la nuit au Vide ailé dans le vaste Tartare, fit éclore notre race et la fit paraître la première au jour. Jusqu'alors n'existait point la race des immortels, avant qu'Éros eût uni tous les éléments : à mesure qu'ils se mêlaient les uns aux autres, naquit le Ciel et l'Océan et la Terre et toute la race impérissable des dieux bienheureux. Ainsi nous sommes de beaucoup les plus anciens de tous les bienheureux. Et que nous descendons d'Éros, mille preuves l'attestent : nous avons des ailes et nous vivons avec les amoureux.³» L'esprit critique et la volonté de Platon d'incorporer certains éléments en les adaptant à la réalité du dialogue ont contribué à l'esquisse d'un "nouveau" mythe qui répondrait également au sujet litigieux de la pédérastie.

Homère pourrait en plus avoir participé involontairement à l'esquisse du mythe, grâce à un épisode des amours adultères d'Aphrodite, raconté dans l'*Odyssée*. Héphaïstos, son pauvre époux, a dû recourir à son inventivité la plus extrême afin de construire un piège qui surprend Aphrodite et Arès en flagrant délit et les laisse collés l'un sur l'autre comme un seul être : « *Démodocos alors préluda, puis se mit à bellement*

¹ *Ibid.*, fr.62, op.cit., p.398

² *Ibid.*, fr.63, op.cit., p. 399

³ Aristophane, *Les Oiseaux*, (suite de *Lysistrata*), vers 693-704, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1928, réédition 2002, p.57-8

chanter. Il disait les amours d'Arès et de son Aphrodite au diadème, leur premier rendez-vous secret chez Héphaestos, et tous les dons d'Arès, et la couche souillée du seigneur Héphaestos, et le soleil allant raconter au mari qu'il les avait trouvés en pleine œuvre d'amour. Héphaestos accueillit sans plaisir la nouvelle ; mais, courant à sa forge, il roulait la vengeance au gouffre de son cœur. Quand il eut au billot dressé sa grande enclume, il forgea des réseaux de chaînes infrangibles pour prendre nos amants. [...] à peine montés sur le cadre et couchés, l'ingénieux réseau de l'habile Héphaestos leur retombait dessus : plus moyen de bouger, de lever bras ni jambe ; ils voyaient maintenant qu'on ne pouvait plus fuir.¹»

Il est fort probable que bien d'autres mythes concernant les premiers êtres sphériques circulaient dans l'Antiquité. Lucrèce trois siècles plus tard est encore intéressé par la nature de nos ancêtres fabuleux : « Mais on ne va pas croire que la couleur soit la seule qualité dont sont dépouillés les corps premiers : ils sont aussi exempts de toute température tiède, froide ou brûlante ; ils errent privés de son, dénués de saveur, et n'exhalent aucune odeur particulière²», ce qui nous fait penser à une étape évolutive des êtres d'Empédocle.

Durant l'ère chrétienne, Eusèbe de Césarée, lecteur de Platon, compare la version biblique de la création de l'homme et de la femme et paraît certain que Platon la connaissait : « Moïse avait dit encore : "L'homme n'avait pas d'aide qui lui fût assortie. Alors Dieu fit tomber une torpeur sur l'homme, qui s'endormit. Il prit une de ses côtes et referma la chair. Et le Seigneur bâtit en femme la côte qu'il avait prise de l'homme" ; Platon ne comprend pas l'intention de ce texte, mais manifestement il n'ignore pas celui-ci, qu'il prête à Aristophane, ce comique habitué à railler même les sujets sérieux.³» Il lui semble opportun par ailleurs d'inclure un résumé du mythe dans son récit afin d'accentuer les similitudes.

Est novatrice l'opinion de Freud autour de la source d'inspiration de Platon. Le psychanalyste célèbre « rapproche le mythe d'Aristophane à l' "Upanishad Brihad-Āranyaka I.4.3, où est décrite la genèse du monde à partir de l'Atman". [...] Contrairement à l'opinion régnante, je ne nierais absolument pas la possibilité d'une influence, même indirecte, sur Platon, de ces conceptions indiennes ; [...] L'existence d'une telle influence – qui serait transmise avant tout par les pythagoriciens – ne diminuerait guère la signification de la rencontre de deux pensées ; Platon, en effet, n'aurait pas repris à son compte une histoire de ce genre livrée par quelque tradition orientale, et à plus forte raison il ne lui aurait pas donné une place si importante, si elle ne l'avait pas frappé par ce qu'elle contenait de vérité⁴». Le passage en question est le suivant : « But he felt no delight. Therefore, a man who is lonely feels no delight. He wished for a second. He was so large as man and wife together. He then made this his Self to fall in two (pat), and hence arose husband (pati) and wife (patnī). Therefore Yāgñavalkya said: 'We two are thus (each of us) like half a shell. Therefore the void which was there is filled by the wife. He embraced her,

¹ Homère, *Odyssée*, tome II, chants VIII-XV, VIII.266-300, texte établi et traduit par Victor Bérard, Les Belles Lettres, Paris, 1924, p.13-4

² Lucrèce, *De rerum natura*, tome I, II.842-7, op.cit., p.83

³ Eusèbe de Césarée, *Préparation Évangélique*, livres XII-XIII, XII.12, introduction, texte grec, traduction et annotation par Édouard des Places, Les Éditions du Cerf, Collection Sources Chrétiennes n°307, Paris, 1938, p.71-3

⁴ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1^{ère} édition 1981, réédition 2010, p. 139

*and men were born.*¹» On ne pourrait pas connaître ce qu'a conduit Freud à paralléliser les deux textes. Apparemment, ils ne partagent pas de grandes similarités ; le rapprochement avec l'épisode biblique aurait bien plus de sens.

Fonction du mythe Les érudits sont unanimement d'accord sur le caractère parodique et explicitement comique du mythe, ce qui va de pair avec l'identité intrinsèque d'Aristophane en tant qu'auteur comique. Pourtant, Stanley Rosen se permet d'y ajouter une petite note de tragédie, en faisant ressortir que la vision d'Aristophane « *is essentially tragic because he denies the possibility of the transcendence of the body. Man is perpetually restrained within the self-contradictory dimension of desire and satisfaction: self-contradictory because perpetually cyclic*² ». Apparemment Rosen aventure un commentaire sur l'ensemble du mythe et, avant tout, sur la saveur qu'il laisse aux lecteurs après la fin de la petite légende : de l'amertume et de la désillusion pour le sort tragique de l'humanité.

En ce qui concerne la contribution du mythe à l'ensemble du *Banquet*, ils ont exprimé des opinions divergentes et assez intéressantes. P. Frutiger met en valeur qu'« *il ne s'agit nullement d'expliquer l'instinct sexuel par la scission d'êtres primitifs dont les deux moitiés cherchent à se joindre, afin de restaurer l'unité originelle. Car le véritable but de cette fable singulière, qui n'est étiologique qu'en apparence, ce n'est pas d'éclairer le lecteur sur la cause ou l'origine de l'amour, mais sur sa nature et ses modalités*³ ». On pourrait argumenter que la véritable cause de l'amour d'après Aristophane est le schisme en deux et le perpétuel manque qu'il qualifie comme sentiment d'amour. Mais il est tout à fait vrai aussi que la nature et les modalités de l'amour aristophanesque y sont étudiées et analysées.

Sir Kenneth Dover met en vue une lecture différente du mythe. Il l'interprète comme un conte dont les parties constituantes sont énumérées ainsi : « *taken as a whole, Aristophanes' speech exhibits the characteristics of a folktale or fairytale ; the notion (a worldwide feature of etiological tales) that "once upon a time" humans were different ; the biological naivety of treating people who exist now as if they were the immediate product of their ancestor's bisection ; the moral drawn from the story (193ab) ; and the wish at the end (193cd) for the future happiness of story-teller and audience*⁴ ».

Mais quelle était l'arrière-pensée de Platon pour l'insertion du mythe dans le dialogue ? D'une part, R.G. Bury insiste sur le fait qu'« *Aristophanes is directly aiming the shafts of his wit at current medical doctrines ; the more so as Empedocles shares with Hippocrates the view that the male element is hot, the female cold, and that the offspring is produced by a combination of elements derived from both parents*⁵ ». R.G. Bury fonde son opinion sur les allusions des vers 189e, où il est question des théories évolutionnistes d'Empédocle. L'argument ne semble d'aucune manière infondé, puisque il était bien connu dès l'antiquité que Platon à travers les dialogues visaient les rivaux de son

¹ Max Müller, *The Upanishads*, Part 2 (SBE15) <http://www.sacred-texts.com/hin/sbe15/sbe15055.htm>

² Stanley Rosen, *Plato's Symposium*, Yale University Press, Massachusetts, 1968, p.143

³ Perceval Frutiger, *Les mythes de Platon*, op.cit., p. 196-7. En italiques dans le texte.

⁴ Sir Kenneth Dover, *Plato's Symposium*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st édition 1980, 113

⁵ R.G. Bury, *The Symposium of Plato*, edited with introduction, notes and commentary, W. Heffer and Sons, London, 1909, p.XXXIII

maître, notamment les sophistes. Il serait ainsi naturel que le philosophe satirise les théories les plus extravagantes de son époque.

À part les doctrines médicales et cosmogoniques contemporaines, il est évident que Platon vise également son propre grand ennemi, Aristophane. Maxime de Tyr nous fournit des explications autour des sujets les plus chers de satire aristophanesque : « *Mais Socrate ne fut attaqué, sous le rapport de l'amour, ni par ses adroits accusateurs, ni par Aristophane même, le plus acharné de ses ennemis, qui fit entrer dans les pièces de théâtre dirigées contre lui, tout ce qui pourrait prêter à la malignité comique. Il lui reprocha sa pauvreté ; il le traita de mauvais bavard, de sophiste ; il l'attaqua surtout, hors sur l'obscénité de ses amours.*¹ » À dire vrai, le grand poète comique n'hésite de prendre Socrate assez souvent comme point de mire de son humour caustique : « *Il est donc agréable de ne pas rester assis près de Socrate à bavarder, en rejetant le culte des Muses, en dédaignant les parties importantes de l'art tragique. Mais en discours pompeux et en frivoles futilités perdre son temps, est le fait d'un insensé.*² » La place privilégiée que Platon réserve dans le *Banquet* au grand ennemi du maître pourrait donc être celle de porte-parole d'une réplique préméditée à toutes les accusations répétées d'Aristophane. Comme on a déjà vu dans la partie de la pédérastie, Aristophane était également ennemi acharné de l'éphébie en tant qu'institution constitutionnalisée. Il ne pourrait ainsi d'aucune manière déclarer que « *les mâles de cette espèce [les coupures des mâles qui cherchent l'amour des mâles] sont les seuls en effet qui, parvenus à la maturité, s'engagent dans la politique*³ », puisque dans *Les Cavaliers* « [he] views the link between politics and pederasty as a form of prostitution⁴ ». Platon par conséquent essaie de faire une sorte de pastiche de comédie aristophanesque en empruntant maints éléments sui generis du poète et en satirisant en même temps son opinion sur la pédérastie. Au fait, les personnages qu'Aristophane utilise dans ses œuvres ont bien des similitudes avec les êtres ronds coupés en deux. Ils souffrent tous d'une identité sexuelle indéterminée, ils se baignent dans une pathétique recherche de leur personnalité physique et psychique : « *Le troisième sexe dont parle Aristophane nous le rencontrons dans ses pièces, soit avec les hommes travestis en femmes (Mnisilochos) et les femmes travesties en hommes (Praxagora), soit dans un comportement féminin d'hommes (Vlépyros) et le comportement castrateur des femmes à l'égard des hommes (comportement de Lysistrata et de ses compagnes à l'égard de leur époux.)*⁵ » L'estime pourtant que le philosophe réserve pour lui est incontestable : sa contribution au dialogue est la seule valable face à la mystagogie grandiloquente de Diotime. Il s'agit d'une intervention bien organisée et articulée, la seule qui fournisse une justification idoine pour toutes les déviations sexuelles : « *c'est un chef-d'œuvre et, véritablement, le scénario d'une comédie féérique dans le genre*

¹ Maxime de Tyr, *Dissertations*, VI, op.cit., p.48

² Aristophane, *Les Grenouilles* (suivi de *Les Thesmophories*), tome IV, v.1490-7, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1928, p.155

³ Platon, *Banquet*, 192ab, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.124

⁴ Andrew Lear and Eva Cantarella, *Images of Ancient Greek pederasty*, Routledge, Oxon, 1st edition 2008, p.236 : note 21

⁵ N.N. Dracoulidès, *Psychanalyse d'Aristophane*, Éditions Universitaires, Paris, 1967, p.45

de ce que sont les Oiseaux¹». Platon admet ainsi son grand mérite littéraire mais n'hésite pas à lui rendre la monnaie de sa pièce en le mettant en place de prêcher les mêmes conceptions qu'il désavoue virulemment. Selon La Fontaine alors, tel est pris qui croyait prendre...

Entre Aristophane et Diotime Une deuxième lecture plus pénétrante du mythe fait ressortir bien de points convergents, mais aussi divergents, avec l'approche de Diotime. Empruntons de François Flahault le tableau qui « rappelle cette continuité entre les champs sémantiques dans lesquels se déploient le discours d'Aristophane et celui de Diotime² » :

<u>Aristophane</u>		<u>Orphiques</u>		<u>Diotime</u>	
Soleil	Mâle	Ciel		Poros	Dieux
Lune		Androgyne	Éros		Démon
Terre	Femelle	Terre		Pénia	Hommes

On constate que, pour toutes les trois versions, c'est l'intermédiaire l'ingrédient le plus déterminant qui réunit en opposant les deux extrêmes dans le domaine cosmologique (soleil/ciel-terre), dans le domaine physiologique (mâle-femelle), religieux (dieux-hommes) et même mytho-allégorique (Poros-Pénia). Les quatre avatars du même médiateur traduisent l'évolution historique, socioanthropologique et philosophique de l'homme. D'une extrémité représentée par la croyance orphique adaptée par Aristophane, la lune, empruntant la lumière solaire pour la rendre à terre, devient le symbole de l'androgyne aristophanesque. Rappelons la signification primaire du mot σύμβολον que Platon met à la bouche d'Aristophane pour désigner l'être primaire (191de) : « *Le sens primitif de σύμβολον, directement issu de l'actif συμβάλλειν ("rapprocher"), désigne un objet incomplet, qui doit être rapproché d'un autre pour prendre toute sa signification.*³ » Le mot *symbole* donc dans sa définition étymologique la plus proche à son origine signifie exactement cela : quelque chose qu'à lui seul n'a pas de sens, c'est son rapprochement, ou encore son statut de médiateur qui justifie pleinement son existence. L'androgyne rend aux deux sexes le même service que la lune rend entre le soleil et la terre : une sorte d'équilibre nécessaire, de complémentarité. Il représente le rappel et le restaurateur d'un ordre universel, le gardien de l'harmonie et de la paix, le conciliateur de toute adversité.

¹ Platon, *Banquet*, texte établi et traduit par Léon Robin, op.cit., p.LIX

² François Flahault, *L'extrême existence : Essai sur les représentations mythiques de l'intériorité*, Éditions François Maspero, Paris, 1972, p.29

³ Philippe Gauthier, *Symbola : Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Annales de l'Est, Université de Nancy, 1972, p.65-6

Son existence réelle ou conjecturale sert d'argument en faveur de la possibilité de l'union parfaite entre un mâle et une femelle prédestinés à être ensemble. L'espoir représenté par l'androgyné devient sentiment romantique, éros/amour, qui enflamme les cœurs et les esprits, pour atteindre sa place la plus privilégiée, celle du démon, messager divin et mortel à la fois.

Nonobstant, les grands défauts du mythe d'Aristophane ne sont pas ses implications cosmogoniques ou sa qualité d'intermédiaire – il s'agit en effet d'une conception géniale du poète comique, mais aussi du philosophe, qui résout bien de problèmes d'interprétation. Un premier défaut s'avère être l'absence totale de la dimension temporelle dans les paramètres du mythe. Diotime baigne l'amour dans une dimension d'immortalité, elle présente la victoire sur le temps mortel en tant que caractéristique sine qua non de l'amour. Bien sûr, Aristophane se réfère à « *an innate psychological compulsion*¹ » et non à un éros philosophique qui pourrait élever l'homme au-dessus de ses limitations mortelles. Aristophane donc esquisse les modalités, pour citer P. Frutiger, d'un phénomène humain, tandis que Diotime étudie la potentialité de convertir ce phénomène en échelle qui réunit le divin et le mortel. L'éros d'Aristophane est désir imposé d'une manière atavique et non de libre arbitre. L'androgyné peut avoir une apparence uniforme mais ne réunit que deux entités narcissiques qui cherchent dans l'autre leur accomplissement individuel. Deuxième défaut foncier : Aristophane parle de la réunion d'une monade, pendant que Diotime suggère la procréation de deux individus dans le Bon, c'est-à-dire trois termes au total. Aristophane place les deux parties d'un être face l'un à l'autre. Diotime au contraire « *place l'homme face au monde, la partie face au tout, le mortel face à l'immortel. Et dans cette perspective, le but de la vie n'est pas de laisser passer le temps en l'oubliant, c'est au contraire de le dépasser*² ». L'être tourmenté d'Aristophane cherche anxieusement sa moitié perdue dans l'attente d'une union qui rendra ses inquiétudes existentielles assouvies. Il suit une procédure qui repose selon J.-P. Vernant sur le triptyque « *vision, contemplation, révélation*³ », c'est-à-dire il espère retrouver l'alter ego grâce à une sorte de révélation intérieure, de reconnaissance immédiate au moment même de leur rencontre : « *Chaque fois donc que le hasard met sur le chemin de chacun la partie qui est la moitié de lui-même, tout être humain, et pas seulement celui qui cherche un jeune garçon pour amant, est alors frappé par un extraordinaire sentiment d'affection, d'apparement et d'amour; l'un et l'autre refusent, pour ainsi dire, d'être séparés, ne fût-ce que pour un peu de temps.*⁴ » La ressemblance avec l'épiphanie de la dernière étape mystagogique de Diotime est frappante. Pourtant la reconnaissance des êtres coupés n'a besoin de rien d'autre que ce croisement des regards, croisement à travers lequel « *chacun des deux partenaires servant à l'autre de miroir où, dans l'œil de son vis-à-vis, c'est le reflet dédoublé de lui-même qu'il aperçoit et qu'il poursuit de son désir*⁵ ». L'image est merveilleusement troublante : l'un sert de miroir à l'autre, tel

¹ Marilyn B. Skinner, *Sexuality and Roman culture*, Blackwell Publishing, Oxford, 1st edition 2005, p.130

² François Flahault, op.cit., p.36

³ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Folio Histoire, Gallimard, Paris, 1996, p.160

⁴ Platon, *Banquet*, 192bc, op.cit., p.124

⁵ Jean-Pierre Vernant, op.cit., p.160

Narcisse qui regarde lui-même sur la surface de l'eau. L'image du miroir est mentionnée plus d'une fois dans les dialogues, ce qui montre l'intérêt du philosophe pour sa connotation (*Alcibiade* 132e-133b, *Phèdre*, 255be). Ce que l'image du miroir rend évident dans le mythe d'Aristophane c'est qu'il ne s'agit pas de fait d'érotisme explicite envers un autre être, mais d'*autoérotisme*¹, puisqu'il s'agit d'un seul être qui se retrouve. D'où « *la tragédie des retrouvailles impossibles de l'individu avec soi : l'aspiration à se rejoindre suppose du même coup qu'on s'éloigne de soi, qu'on se dédouble et qu'on s'aliène*² ». La tragédie de l'autoérotisme aristophanesque se transforme en extase de transcendance dans le récit de Diotime parce que l'être dépasse son soi, il vise l'immortalité et la procréation dans la beauté. L'auto-stagnation signifie ainsi autodestruction, interception de tout effort de dépasser la limitation mortelle. L'épiphanie qui accompagne la révélation aristophanesque ne doit pas être intérieure mais cosmique, elle devrait annoncer la déification d'un être, son passage à l'immortalité et non les retrouvailles avec soi-même. Ainsi Aristophane rend une faveur supplémentaire à Platon : il attire l'attention sur le récit mystagogique de la sibylle, il la met effectivement sous les feux de la rampe dans la mesure où les êtres pathétiques de son mythe ne peuvent ni dépasser la première étape de l'initiation, celle qui nécessite la poursuite de la beauté chez un *autre* être. Aristophane nous montre que l'amour, quelque soit le sexe de l'alter ego, n'est qu'une affaire humaine baignée dans toutes les vicissitudes de notre race. Diotime sublime l'amour ; l'éros philosophique n'a que très peu à faire avec l'homme ordinaire, puisqu'en subissant l'initiation érotique l'homme dépasse son statut mortel. Les deux amours sont apparemment incompatibles. Le message de Platon est tout à fait clair : celui qui vise le plaisir charnel et une vie légère et insouciant doit suivre Aristophane. Celui qui veut devenir dieu doit succomber à l'amour philosophique.

4. Alcibiade, l'exemple à éviter **Le personnage historique** Alcibiade, né vers 450 av. J.-C., était fils de Cleinias et une Alcméonide, parente de Périclès, qui a été aussi son tuteur. Aristocrate par naissance, il avait également une personnalité fantaisiste et imposante qui le détache d'emblée de ses concitoyens : « *Séduisant et égoïste, il était adulé, et son orgueil le portait à une attitude pleine d'ostentation. [...] Il voulait être le premier partout, et, pour attirer l'attention, ne reculait pas devant le scandale.*³ » Sa carrière militaire est remplie de moments d'apogée incomparable, mais elle est aussi tarie de scandales les plus retentissants de l'antiquité :

« Au moment où, [...], il allait s'embarquer [pour une expédition destinée à libérer les cités siciliennes de l'hégémonie de Syracuse], on découvrit que la plupart des Hermès de la ville avaient été mutilés et que les mystères d'Éleusis avaient été parodiés dans des réunions. On en accusa aussitôt Alcibiade [...] [qui] fut condamné à mort par contumace. Invité par les Lacédémoniens, il se rendit à Sparte et devint l'ennemi le plus dangereux de sa patrie ; il arriva à persuader les Spartiates de

¹ *Ibid.*, p. 163

² *Ibid.*, p.166

³ Pierre Grimal, *Dictionnaire des biographies*, op.cit., p.28

repandre la guerre contre Athènes [...]. Mais, après avoir séduit les Spartiates par sa sobriété, il provoqua la jalousie des généraux, et surtout celle du roi Agis, dont il avait séduit la femme. Après avoir aidé les Spartiates à soulever les villes d'Ionie contre Athènes, il se réfugia auprès de Tissapherne, satrape du roi de Perse. Il lui conseilla de laisser les deux grandes cités grecques s'user mutuellement, en favorisant tantôt l'une, tantôt l'autre. En même temps, il intrigua à Athènes pour provoquer l'institution d'une démocratie modérée qui pourrait ramener la paix. Après l'institution du gouvernement oligarchique des Quatre-Cents [...] les Athéniens de Samos rapportèrent la sentence de bannissement qui frappait Alcibiade : celui-ci rétablit la démocratie et prit le commandement d'une flotte avec laquelle il vainquit les Spartiates. [...] En 407, il rentra triomphalement à Athènes et fut investi du commandement suprême. Il y resta quatre mois à cultiver sa popularité [...]. Mais pendant ce temps la situation avait empiré : un de ses lieutenants avait été vaincu par Lysandre. Alcibiade fut de nouveau banni et se retira en Thrace où il guerroya avec une troupe de mercenaires. [...] Il fut enfin victime des Spartiates qui obtinrent sa mort du satrape : celui-ci le fit périr dans les bras d'une courtisane, sa maison étant la proie aux flammes.¹»

Ainsi, admiré en tant que héros au début, il devient un des personnages les plus haïs et les plus contestables à cause de la facilité de passer de l'autre côté de la barricade si souvent et de son talent de complot et d'instigation parmi les différents ennemis d'Athènes. Détail non moins révélateur : son penchant pour les délices charnels, ce qui lui a valu des persécutions mais aussi une mort déshonorante. « *Alcibiade fut un des plus brillants représentants de l'aristocratie athénienne : son égoïsme et son immoralisme ont gaspillé les fruits d'une brillante intelligence qui n'a pu se mettre au service de sa patrie.*²» L'Alcibiade du *Banquet* est un personnage surpris dans le meilleur moment de sa vie, couronné et vénéré indifféremment par amis et ennemis. Platon, en esquisant un portrait tout à fait dégradant de lui, annonce à l'avance la fin pernicieuse de l'enfant gâté de la société athénienne. Sa faute la plus grande selon le philosophe : son incapacité de se tenir à la hauteur de l'homme καλός κάγαθός que la morale athénienne exigeait de ses membres exemplaires les plus illustres.

À propos de l'homme καλός κάγαθός La qualité d'un homme καλός κάγαθός représente la valeur suprême du citoyen athénien. Solon en fournit un exemple, celui de Tello d'Athènes, dans *Clio* d'Hérodote : « *Tellos, dans une ville fortunée, a eu des fils beaux et bons ; il a vu naître des enfants de tous ses fils, et tous ces enfants rester en vie ; fortuné lui-même, pour un homme de chez nous, il eut une fin de vie très brillante ; dans un combat livré à Éleusis par les Athéniens à leurs voisins, il marcha à l'ennemi, le mit en déroute, et périt glorieusement ; les Athéniens l'ensevelirent aux frais du public là même où il était tombé, et lui rendirent de grands honneurs.*³» Selon Henri-Irénée Marrou, il s'agit d'un idéal fondamental de l'éducation ionienne : « *L'idéal de cette éducation athénienne reste d'ordre éthique : il tient en un mot : la καλοκάγαθία, "le fait*

¹ *Ibid.*, p.28-9

² *Ibid.*, p.29

³ Hérodote, *Clio*, 30.18-26, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p.48

d'être un homme bel et bon". Bon, ἀγαθός, c'est l'aspect moral, essentiel, [...], avec les nuances sociale et mondaine qui proviennent des origines. Beau, καλός, c'est la beauté physique, avec l'inévitable aura érotique dont il faut l'accompagner.¹ » L'aura érotique se réfère bien évidemment au pouvoir rayonnant de la personnalité de l'homme-modèle, pouvoir irrésistible pour ses concitoyens. C'est la beauté donc, extérieure et intérieure, qui régit les critères les plus exigeants de la société. Beauté en tant qu'aretè, valeur chevaleresque avant l'heure, qui trace le portrait d'un véritable chevalier antique, tourmenté lui aussi par le désir de procréation dans le temps : « *The basic motive of Greek aretè is contained in the words "to take possession of the beautiful". The courage of a Homeric nobleman is superior to a mad berserk contempt of death in this – that he subordinates his physical self to the demands of a higher aim, the beautiful. And so the man who gives up his life to win the beautiful, will find that his natural instinct for self-assertion finds its highest expression in self-sacrifice. The speech of Diotima in Plato's Symposium draws a parallel between the struggles of law-giver and poet to build their spiritual monuments, and the willingness of the great heroes of antiquity to sacrifice their all and to bear hardship, struggle, and death, in order to win the prize of imperishable fame. Both these efforts are explained in the speech as examples of the powerful instinct which drives mortal man to wish for self-perpetuation. That instinct is described as the metaphysical ground of the paradoxes of human ambition.*² » Ainsi, non seulement la vie d'un homme καλός κἀγαθός mais aussi sa mort devrait obéir aux préceptes d'une certaine conduite régie par la volonté d'une réputation dans l'au-delà également.

Platon a dédié un dialogue entier, le *Ménon*, en essayant de définir la vertu de καλοκἀγαθία. Il s'agit en effet d'une qualité multiforme et multifacétique qui rassemble : courage, tempérance, savoir, magnificence (74a) mais également elle « *consiste, selon la formule du poète, "à se réjouir des belles choses et à être puissant." Quant à moi [c'est Ménon qui parle], je déclare que la vertu, c'est le désir des belles choses avec le pouvoir de se les procurer.*³ » Aristote en fournit sa propre version dans *Éthique d'Eudème* : « § 3. Être bon, et être parfaitement honnête et vertueux, ce ne sont pas seulement des mots différents ; ce sont encore des choses qui en soi sont différentes. Tout ce qui est bon a toujours un but désirable uniquement par lui-même ; mais il n'y a de beau et d'honnête parmi les biens, que ceux qui, étant déjà désirables en soi, sont en outre dignes d'estime et de louange.⁴ »

Mais avant tout l'homme καλός κἀγαθός doit être selon Socrate maître de ses désirs, il doit élever la tempérance à la hauteur de sa valeur la plus recherchée. La chose n'est pas étrange, une fois que l'homme qui a vaincu ses propres faiblesses et ses propres tentations, bref les démons qui le dévorent, pourrait aisément sortir indemne de toute tentation de la vie aussi. L'étude du désir tentateur constitue une des considérations charnières du philosophe. Dans la *République* il distingue trois types fonciers, types également respectifs aux espèces d'âme, aux plaisirs et aux

¹ Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, op.cit., p.78

² Werner Jaeger, *Paideia : the ideals of Greek culture*, translated from the second German edition by Gilbert Hichet, vol. I, Basil Blackwell Editions, London, 3rd edition 1946, p.13

³ Platon, *Ménon*, 77b, op.cit., p.1060

⁴ Aristote, *Morale*, tome III : *Grande Morale et Morale d'Eudème*, livre VII, chapitre XV, traduite par J. Barthélémy Saint-Hilaire, A. Durand Libraire, Paris, 1856, p. 459-60

principes de commandement : « *La première espèce, [...], est celle par laquelle l'homme apprend, la deuxième, celle par laquelle il a de l'ardeur. Quant à la troisième, en raison de son caractère polymorphe, nous n'avons pas pu la désigner d'un nom unique, qui lui soit propre, mais nous lui avons donné le nom de ce qu'il y a en elle de plus important et de plus fort : nous l'avons en effet appelée "espèce désirante", à cause de la force des désirs relatifs à la nourriture, à la boisson, aux plaisirs d'Aphrodite et à tout ce qui leur est associé.*¹ » Or il y a des désirs qui comprennent l'appétit concupiscible, l'appétit irascible et celui qui se concentre sur les élans de l'intelligence. Seul l'appétit de l'intelligence peut identifier la beauté idéale puisqu'il est invulnérable par les flèches des autres appétits ; il est guidé par une sorte de réminiscence qui apparente les beautés de ce monde aux beautés du monde idéal. C'est l'appétit concupiscible qui est responsable du désordre des désirs puisqu'il est atteint par l'attrait de la beauté physique et l'amour. L'appétit irascible approuve la beauté morale et prône la tempérance. Car l'homme est régi par deux tendances « *qui nous gouvernent et nous dirigent, et que nous allons là où elles nous dirigent : l'une, qui est innée, c'est le désir des plaisirs ; l'autre, qui est une façon de voir acquise, c'est l'aspiration au meilleur. Or, ces deux tendances qui sont en nous, tantôt s'accordent, tantôt se combattent : et c'est parfois celle-ci qui domine, parfois l'autre. Cela posé, quand c'est une opinion rationnelle qui mène vers ce qu'il y a de meilleur et qui domine, cette domination s'appelle "tempérance". Mais, quand c'est un désir qui entraîne déraisonnablement vers le plaisir et qui gouverne en nous, ce gouvernement a pour nom "démésure"*² ». La démesure, alias intempérance, s'avère être un vice comparable à une hybris (viol/arrogance funeste de l'homme punie par les dieux), ou même à une maladie : « *Est-il bien raisonnable d'avoir une affaire de cœur avec une personne affectée d'une disgrâce telle que nul n'entreprendrait, même s'il était au courant de la chose, de l'en écarter? De fait, ils conviennent eux-mêmes qu'ils sont plus malades que sains d'esprit, et qu'ils savent qu'ils ne sont pas sains d'esprit, sans pouvoir se dominer.*³ » L'amour est un conspirateur des plus perfides de l'intempérance ; Socrate nous prévient : « *sache que l'amour que vous porte un amant ne s'accompagne pas de bonnes intentions, mais qu'il s'apparente à une sorte de faim qui cherche à s'assouvir. "Les loups raffolent des agneaux", voilà ce qu'on pourrait dire des amoureux qui aiment un garçon*⁴ ». Une faim, un appétit impérieux qui cherche à s'assouvir : tel est l'élan qui pousse l'éraсте vers l'éromène, un élan qui ne connaît ni limites ni restrictions. Platon nous en fournit une image délicieuse dans le *Phèdre* : « *Quant l'amoureux persévère dans cette conduite et qu'il approche le bien-aimé, en y ajoutant le contact physique que favorisent les gymnases et les autres lieux de réunion, le flot jaillissant dont j'ai parlé, et que Zeus appela désir, quand il aimait Ganymède, se porte en abondance vers l'amoureux ; une part pénètre en lui et, lorsqu'il est rempli, le reste coule au-dehors. Et, de même qu'un souffle ou un son, renvoyés par des objets lisses et solides, reviennent à leur point de départ, ainsi le flot de la beauté revient vers le beau garçon en passant par les yeux, lieu de passage naturel vers l'âme. Il y parvient, la remplit, et dégage les passages par où jaillissent les ailes, qu'il fait pousser ; et c'est au tour de l'âme du bien-aimé d'être remplie d'amour.*⁵ » L'amour s'identifie ainsi à

¹ Platon, *République*, IX.580e, op.cit., p.1749

² Platon, *Phèdre*, 237e-238a, op.cit., p.1253

³ *Ibid.*, 231d-e, p.1247

⁴ *Ibid.*, 241d, p.1256

⁵ *Ibid.*, 255b-d, op.cit., p.1270

la beauté (du premier degré selon Diotime), il envahit l'âme et fait pousser des ailes en tant que signe révélateur de sa possession sur l'éromène. Mais quand ce sentiment bien noble et bien platonique devient obsédant, quand le démon d'Éros pousse l'individu non vers les autres étapes mystagogiques mais vers la consommation physique, c'est l'intempérance qui prévaut et qui rattache l'homme à sa part terrestre.

Le récit d'Alcibiade à propos de son amour sur Socrate ne diffère pas de cette description exquise. Son obsession, sa hantise bouleversante pourtant devient une sorte de défaite sur lui-même, car il n'a pas pu vaincre sa faiblesse. Pour Platon, c'est la plus grande honte : « *la victoire sur soi-même est, de toutes les victoires, à la fois la première et la plus belle, alors que le fait d'être vaincu par soi-même est de toutes les défaites la plus honteuse en même temps qu'elle est la plus laide*¹ ». Alcibiade devient ainsi l'exemple le plus retentissant d'homme intempérant. L'apologie de son amour éperdu envers Socrate complète le puzzle de son propre psychogramme qu'il fait malgré lui. Le désir érotique qui le porte vers le maître est si insatiable qu'il le prive du pouvoir de penser d'une façon claire et raisonnable, faculté qui devrait dominer tout être intelligent, mais qui est, hélas!, l'apanage d'une minorité eudémonique : « *Mais pour ce qui est des désirs, des plaisirs et des peines qui sont simples et mesurés, ceux qui bien sûr sont dirigés par un raisonnement soutenu par l'intellect et l'opinion droite, tu les rencontreras chez le petit nombre, chez ceux qui sont doués d'un naturel excellent et qui ont pu recevoir la meilleure éducation.*² » La raison (logos) contrôle l'usage opportun du plaisir et trace les confins loin desquels le plaisir devient morbide. La tempérance contribue à la beauté de l'âme car « *l'âme raisonnable est une âme bonne*³ ». L'homme raisonnable utilise cette faculté indispensable en tant que pierre de touche : « *les tempérants sont en quelque sorte freinés par ce que dit la maxime traditionnelle qui ordonne "Rien de trop" et à laquelle ils obéissent. Quant aux insensés et aux débauchés, l'intensité du plaisir qui les possède les conduit jusqu'à la folie et les discrédite*⁴ ». L'âme de l'intempérant est une âme malade, une âme qui souffre, qui se ronge par la douleur. Alcibiade éprouve l'absence des vertus qu'il recherche d'une manière déchirante ; la douleur de son amour non-partagé prend la forme d'une blessure douloureuse : la jalousie le dévore.

Jalousie : une douleur de l'âme On devrait de prime abord mettre en avant les deux faces de la médaille : Alcibiade se sent indigné parce que Socrate exprime son engouement pour un autre, à savoir il lamente sa propre perte du point de vue d'enseignement philosophique (jalousie), tandis qu'il veut en même temps priver le maître du plaisir de la compagnie des autres et de l'enseignement destiné à eux (envie). Or le jaloux ne représente pas seulement la force génératrice des maux pour lui-même, mais en plus pour son entourage intime, dans la mesure où ses actions influencent indirectement la vie et le bien-être de tous ceux qui ont un rapport social avec lui. De tels comportements pernicieux se génèrent à cause du désir : « *celui qui est gouverné par le désir, celui qui est esclave du désir, cherche forcément, cela ne fait aucun*

¹ Platon, *Lois*, I.627e, op.cit., p.684

² Platon, *République*, IV.431cd, op.cit., p.1594

³ Platon, *Gorgias*, 507a, op.cit., p.486

⁴ Platon, *Philèbe*, 45de, op.cit., p.1340

doute, à obtenir de celui qu'il aime le plus de plaisir possible. Or, l'homme malade trouve agréable tout ce qui ne le contrarie pas, et hostile tout ce qui lui est supérieur ou égal. Dès lors, un amant ne supporte pas volontiers, chez le garçon qu'il aime, supériorité ou égalité : il travaille au contraire à le rabaisser et à en faire son inférieur¹». Bien entendu, quand un autre ou une foule se mettent entre l'aimant et l'aimé, ils subissent un sort semblable. La plupart des fois, à cause d'un γυνῶθι σαυτόν² plus sensible et surmenant que d'habitude, le jaloux reconnaît son infériorité et son incapacité d'amélioration et trouve en tant qu'unique mesure palliative la dégradation des autres aux yeux du bien-aimé : « il interdit à l'aimé de nouer beaucoup d'autres relations, même utiles, qui contribueraient à faire de lui un homme au sens plein du terme. Il lui cause ainsi un dommage considérable, le plus grand qu'il soit, en le privant du moyen d'acquérir la plus haute sagesse. Ce moyen, c'est la divine philosophie, dont l'amant détourne forcément le garçon qu'il aime, de peur d'en être dédaigné³». Bien évidemment, en s'appropriant du rôle de l'éraсте, Alcibiade nuit lui-même doublement : d'une part, il se prive de l'enseignement que l'éraсте le plus illustre de son temps puisse lui fournir, et de l'autre il fait son mieux afin que personne d'autre ne puisse s'en jouir : « N'importe quel stratagème lui est bon pour faire que le garçon reste ignorant de tout ce qu'il n'ait d'yeux que pour son amant : il trouvera on ne peut plus agréable l'aimé qu'il aura réduit à cet état, mais il lui aura fait le plus grand tort. Ainsi, pour ce qui est de l'esprit, celui qui aime, est-il un tuteur et un compagnon, dont on ne doit rien attendre d'utile.⁴» On comprend que cet état spirituel contribue à la formation d'un dispositif psychologique qui éloigne tout espoir d'amélioration individuelle. L'homme est emprisonné dans une sorte de cercle vicieux qui vise à l'aliénation de tout être qui puisse troubler la dévotion parfaite de l'éraсте à l'éromène ou qui puisse même insinuer la perturbation d'une sorte d'équilibre de terreur fondé sur la reconnaissance d'une égalité fictive entre les deux. L'isolation physique et spirituelle de l'aimé paraît comme le seul moyen afin de pouvoir parvenir à cette fin. Seule responsable de cet état infernal : l'intempérance, qui n'a pas pu restreindre le pouvoir dégénératif du désir, qui a instauré au sommet des valeurs humaines le plaisir. Ainsi, en utilisant comme exemple éloquent Alcibiade, Platon voudrait répondre à un double blâme que le peuple athénien portait envers Socrate : d'une part, que l'attitude postérieure humiliante du disciple du maître n'avait rien à voir avec le cœur de son enseignement et, de l'autre, que cette attitude était bien justifiable une fois qu'elle représentait exactement l'inverse de ce que Socrate prônait, à savoir l'éducation philosophique qui rendrait l'homme καλός κάγαθός et qui le dirigeait à travers des étapes préétablies au sommet de l'échelle diotimienne et au siège des bienheureux. D'un côté pour lors, comme on l'a déjà souligné plus haut, Alcibiade n'envisageait la philosophie que comme un produit qu'on pourrait échanger au nom d'argent ou de connaissances mondaines (*Banquet*,

¹ Platon, *Phèdre*, 238e-239a, op.cit., p.1254

² « *Nosce te ipsum* » en latin, « *connais-toi toi-même* » en français. Selon le *Charmide* de Platon, le plus ancien des trois préceptes gravés sur le fronton du temple de Delphes qui encourage l'homme de prendre connaissance de ses propres pouvoirs et ses propres faiblesses afin de ne pas rivaliser avec les dieux.

³ Platon, *Phèdre*, 239bc, op.cit., p.1254

⁴ *Ibid.*

217e-219d), « un passe-temps, auquel un homme distingué peut se laisser aller, à la fois parce qu'il en espère un avantage pour réussir, et parce qu'il méprise le jugement de la foule¹ ». Un homme d'un orgueil tellement démesuré, bien qu'il puisse avoir l'infrastructure idoine pour devenir un grand homme, est difficilement épris par l'amour philosophique. Selon René Descartes « [l]es plus grandes âmes sont capables des plus grands vices aussi bien que des plus grandes vertus ; et ceux qui ne marchent que fort lentement peuvent avancer beaucoup davantage, s'ils suivent toujours le droit chemin, que ne font ceux qui courent et qui s'en éloignent² ». Alcibiade n'a pas suivi le droit chemin : juste après le *Banquet*, il se surprend entremêlé dans l'affaire de la mutilation des Hermès et son odyssee longue et douloureuse va commencer. Platon, en le mettant en scène ivre, voudrait également signaler la véracité de ses propos d'une part (on dit en Grèce que d'un fou ou d'un ivre on apprend la vérité...) et de l'autre il voudrait d'emblée nous prévenir de la qualité de l'homme : un homme qui s'enivre n'est pas un homme bon – Socrate par exemple, qui est présenté comme l'antipode d'Alcibiade et le parangon de l'homme καλός κάγαθός, est immun contre l'ivresse. Or il se peut qu'un homme puisse être prédisposé aux quatre vertus cardinales (courage, prudence ou sagesse, tempérance, justice) mais tellement imbu d'amour propre, tellement avide de biens matériels que toute cette prédisposition bienveillante se consume dans des actes déshonorants pour lui et sa patrie. La jalousie dont Socrate lui-même se plaint n'est que le deuxième signe révélateur d'une âme troublée et profondément malade.

Le héros le plus beau et le plus recherché de son temps n'est qu'un amant pathétique qui implore la bienveillance de son éraste en le voulant éperdument monopoliser. Platon veut montrer que la faute d'Alcibiade est grave : dans la lutte entre l'appât de la gloire de la philosophie et celui de la gloire du monde, il a choisi le monde. C'est pourquoi il meurt dans la honte, traître pour son propre pays, exilé et détesté. Alcibiade n'est que l'incarnation d'un initié à l'échelle érotique de Diotime qui n'a jamais franchi que la première étape de l'initiation, celle de la fixation individuelle. Il n'a pas pu donc élargir ses horizons et se rendre compte de l'omniprésence de la beauté. Sa juste punition était la persécution incessante des Érinyes de la jalousie, nourries par la possessivité et les sentiments de luxure inassouvie. Selon le *Banquet* et d'après les propos d'Alcibiade lui-même, il a entièrement échoué à devenir le grand homme que le portrait minutieux qu'il fait de Socrate insinue d'une façon patente. Le seul trait d'union entre les deux hommes, en définitive, n'est qu'un sentiment d'amour mutuel impérieux, sentiment que Socrate a pu retenir et user à sa propre manière, en tant qu'épreuve d'ascèse et de tempérance, sentiment qu'est devenu toutefois pour Alcibiade le détonateur de sa propre perdition. Maître-parangon, élève-raté, tel est le schéma qu'a inspiré le grand poète allemand Hölderlin dans un hommage au grand philosophe :

¹ Platon, *Banquet*, notice de Léon Robin, *Œuvres Complètes*, tome IV, 2^{ème} partie, Les Belles Lettres, Paris, 1930, p. XCIX

² René Descartes, *Discours de la méthode*, début de la 1^{ère} partie, Livre de Poche, Paris, p. 91-92, 1997, version digitale http://sergecar.perso.neuf.fr/textes_1/descartes6.htm

« Pourquoi, divin Socrate, rendre de tels hommages
À ce jeune homme ? Ne connais-tu rien de plus grand ?
Pourquoi le contemples-tu avec amour
Comme on contemple les dieux ?

—La pensée la plus profonde aime la vie la plus vivante ;
C'est après avoir jeté les yeux sur le monde que
L'on comprend la haute vertu
Et les sages, bien souvent,
Finissent par s'attacher à la beauté.¹ »

L'amour, on l'a déjà mis en lumière, n'est qu'un démon. Il n'a ni logique la plupart des fois ni plan préalable. Il vise ce qu'il n'a pas. La beauté d'Alcibiade que Socrate a pu savourer pour quelque temps n'est qu'une beauté virtuelle, décevante. Rongée par le déshonneur, la trahison et la jalousie, elle n'est qu'une beauté euphémistique, superficielle. La véritable Beauté, le héros authentique, c'est le philosophe, l'éros-philosophe.

Phèdre, ou sur l'amour psygagogue

Le *Phèdre* s'avère être de prime abord un dialogue qui se fonde sur l'amour et ses connotations ; cependant, Platon y trouve également un champ fécond afin d'y planter ses attaques virulentes contre les promoteurs de la rhétorique, en ponctuant en même temps la primauté de la philosophie et de sa rhétorique à elle, la dialectique. Deux personnes seulement mènent ce dialogue, Socrate et Phèdre, le dernier bien connu à nous dès le *Banquet*. Le point culminant est l'éloge de l'amour dans la fameuse palinodie² de Socrate, qui sert de réponse idoine au discours puéril et superficiel de Lysias (raconté presque mot à mot par Phèdre) qui prétend que l'amour n'est que source de malheurs pour amants et aimés à la fois. Alors il conseille aux beaux jeunes-gens de se donner seulement aux personnes qui ne les aiment pas, c'est-à-dire à ceux qui ne pourraient pas leur nuire à cause de leur passion débordée et leur

¹ Friedrich Hölderlin, *Poèmes*, 'Socrate et Alcibiade', traduction et préface de Geneviève Bianquis, Aubier/Montaigne, Paris, 1943, p.153

² Une palinodie (du grec *πάλιν* [de nouveau] et *ὠδή* [chant]) est la partie d'un texte — en général la conclusion — dans laquelle l'auteur révoque tout ce qu'il s'est efforcé de démontrer dans le développement. Un texte entier peut être qualifié de palinodie s'il contredit un premier texte du même auteur (sinon il s'agit d'un débat). Le second texte peut suivre directement le premier ou être légèrement différé (tirades de théâtre, discours entrecoupé par un autre, puis repris). Par extension, faire une palinodie c'est se contredire volontairement — ce qui suppose en principe une intention didactique. Renseignements tirés largement de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Palinodie>

jalousie. Le portrait de Lysias esquissé ici s'avère être donc celui d'un vrai hédoniste du discours, un rhéteur pour qui ce qui devrait prévaloir dans la vie c'est la satisfaction avant autre chose de l'instinct génésique. La sensualité de l'amant est le moteur de toute interaction amoureuse, sensualité combinée avec un motif ultérieur de calcul, ce qui est après tout bien pire que la promotion de l'instinct sexuel en tant que pulsion humaine prépondérante. Lysias, et avec lui – selon Socrate – tous les rhéteurs de l'époque, dégrade et profane un thème supérieur, celui de la relation amoureuse, le transformant en un sujet de pur hédonisme et de bavardage insipide, alors que dans le *Banquet* Socrate l'a élevé au niveau suprême en tant que force motrice de son univers idéaliste.

La palinodie socratienne vient pour réfuter l'hybris rhétorique de Lysias. L'amour représente la matérialisation de la manie érotique, qui est – comme toutes les quatre manies d'ailleurs – un don privilégié de la divinité aux hommes. Pour consolider cette conception, Socrate repose son argumentation sur le fait que l'âme humaine est immortelle : « *Toute âme est immortelle. En effet, ce qui se meut toujours est immortel. Or, pour l'être qui en meut un autre et qui est mû par autre chose, la cessation du mouvement équivaut à la cessation de la vie. Seul l'être qui se meut lui-même, puisqu'il ne fait pas défaut à lui-même, ne cesse jamais d'être mû ; mieux encore, il est source et principe de mouvement pour tout ce qui est mû. Or, un principe est chose inengendré. [...] Or, comme c'est une chose inengendrée, c'est aussi nécessairement une chose incorruptible.*¹ » Le fait qu'elle est principe de mouvement le souligne également dans les *Lois* : « *"Se mouvoir soi-même", telle est, affirmes-tu, la définition de cette réalité même que nous désignons tous en utilisant précisément le nom "âme"?*² » Par la suite, l'âme est inengendrée – ce qui est primordial parce qu'elle n'est pas née avec l'homme, elle existe avant lui – et enfin elle est incorruptible. À travers ses autres dialogues, il complète l'éventail des caractéristiques de l'âme humaine. Chez *Philèbe* il met en évidence : « *SOCRATE : Notre corps à nous, n'affirmerons-nous pas qu'il a une âme? PROTARQUE : Nous l'affirmerons, bien sûr. SOCRATE : D'où l'aurait-il reçue, mon cher Protarque, s'il n'est pas vrai que le corps du monde est un corps animé, dont les qualités sont les mêmes que notre corps, mais dont la beauté est en tous points supérieure ?*³ » Or, notre âme humaine est tirée d'une totalité beaucoup plus large, l'âme universelle, dont elle fait partie intégrante, mais avec laquelle elle ne partage pas toutes les qualités au même niveau, elle représente à vrai dire une composante encore imparfaite et défectueuse tant qu'elle ne s'oriente pas vers la philosophie. Ensuite, elle est plus ancienne que le corps : « *En fait, cette âme, c'est non pas, comme nous entreprenons d'en parler maintenant après le corps, mais bien avant lui que le dieu en a constitué le mécanisme. Car, quand il l'assembla, il n'eût pas permis que le plus vieux se trouvât sous la dépendance du plus jeune. Mais d'une certaine façon la part de l'occasionnel et du fortuit, qui est grande en nous-mêmes, se retrouve dans notre discours. C'est plutôt première et antérieure par la naissance et par l'excellence que le dieu constitua l'âme, pour qu'elle puisse commander au corps et le garder sous sa dépendance, en utilisant les ingrédients suivants et en procédant de cette*

¹ Platon, *Phèdre*, 245cd, op.cit., p.1261

² Platon, *Lois*, X, 896a, op.cit., p.939

³ Platon, *Philèbe*, 30a, op.cit., p.1321

*manière.*¹» Le corps, en étant ainsi l'élément le plus jeune et le plus inconstant des deux, a dû se mettre sous l'hégémonie et l'égide de l'âme pour être bien gouverné vers les choses les moins superficielles mais aussi les plus essentielles de la vie. En plus, il faut que l'âme gouverne aussi le discours, parce qu'il est lui seul qui puisse nous causer les plus grandes afflictions et les plus profondes douleurs. Un autre trait significatif de l'âme s'avère être le fait qu'elle définit l'homme, elle est principe de vie. Socrate admet : « *puisque ni le corps ni l'ensemble n'est l'homme, je crois qu'il reste que l'homme n'est rien ou bien, s'il est quelque chose, il faut reconnaître que ce ne peut être rien d'autre que l'âme*² ». Dès lors c'est l'âme qui donne vie à l'homme, qui anime son corps matériel et le dote d'élan vital. De toutes ces caractéristiques, on pourrait dégager que la qualité de l'âme n'a rien à voir avec les qualités purement humaines ; elle doit donc avoir des qualités surhumaines, il faut qu'elle soit immortelle.

Le mythe de l'attelage ailé survient pour illustrer l'axiome platonicien de l'immortalité de l'âme ; à vrai dire, pour représenter une réalité qui n'est pas du tout familière, il faut faire intervenir une image qui assimile ou symbolise dite réalité : c'est la quintessence de la fonction mythologique. L'âme est donc représentée sur son char menant un cocher, ailés tous les deux, ainsi que deux chevaux : « *Cela étant, chez les dieux, les chevaux et les cochers sont tous bons et de bonne race, alors que pour le reste des vivants, il y a mélange. Chez nous –premier point– celui qui commande est le cocher d'un équipage apparié ; de ces deux chevaux, – second point – l'un est beau et bon pour celui qui commande, et d'une race bonne et belle, alors que l'autre est le contraire et d'une race contraire. Dès lors, dans notre cas, c'est quelque chose de difficile et d'ingrat que d'être cocher.*³ » L'origine de cette invention mythologique se trouve d'après Léon Robin « *dans des représentations figurées comme celles des deux petites faces du sarcophage d'Hagia-Triada (qui remonte au Minoen récent II, environ 1450 av. J.-G.) ou de peintures sur certains vases des Cyclades (VI^e s.) au Musée d'Athènes*⁴ ». En plus, le cheval représente pour les Grecs anciens un symbole érotique, très apprécié par les poètes de l'époque –Théognis écrit : « *Enfant, tel un cheval, après d'être rassasié d'orge, tu es revenu sous mon toit, impatient d'y trouver bon cavalier, belle prairie, source fraîche et ombreux bocages. Heureux qui a chez lui jeunes garçons, chevaux à l'ongle unique, chiens de chasse et hôtes étrangers. (...) Jeune garçon et cheval ont même caractère : un cheval n'ira pas pleurer son cavalier gisant dans la poussière, mais portera, s'il est rassasié d'orge, celui qui lui succédera ; ainsi le garçon, lui aussi, accueille l'amoureux du moment.*⁵ » Anacréon utilise des images bien plus insolites : « *Boy with the girlish glance, I seek you, but you do not notice, not knowing that you hold the reins of my soul*⁶ », et un peu plus bas, il devient encore plus audacieux : « *Thracian filly, why do you look at me from the corner of your eye and flee stubbornly from me, supposing that I have no skill? Let me tell you, I*

¹ Platon, *Timée*, 34c, op.cit., p.1994

² Platon, *Alcibiade*, 130c, op.cit., p.35

³ *Ibid.*, 246ab, p. 1262

⁴ *Phèdre, Œuvres complètes*, tome IV, troisième partie, traduction et notes de Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1933, p. LXXIX, note 2

⁵ Théognis, *Poèmes élégiaques*, vers 1249-70, op.cit., p. 86

⁶ *Greek Lyric, Anacreon, Anacreontea, Early Choral Lyric*, frag.360, edited and translated by David A. Campbell, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1st edition 1988, reprinted 2006, p.59

could neatly put the bridle on you and with the reins in my hand wheel you round the turnpost of the racecourse; instead, you graze in the meadows and frisk and frolic lightly, since you have no skilled horse-man to ride you.¹»

Revenons à *Phèdre*. Selon Socrate, on devrait distinguer deux espèces d'âme : celle qui est parfaitement ailée et destinée à résider dans les régions supérieures de l'univers et celle qui a perdu ses ailes à cause de sa chute dans notre monde et vit incarcérée dans un corps d'homme. Les âmes divines circulent bienheureuses partout dans l'univers, tandis que les âmes devenues mortelles ne peuvent ni contempler le siège divin, jadis leur propre demeure. Ces âmes-ci sont les seules qui puissent contempler les Idées dans toute leur magnificence, mais seulement pour une période temporelle d'une révolution complète du cosmos. Après dite révolution, le cocher doit s'enfoncer de nouveau dans sa résidence ordinaire, afin de récupérer les forces de l'attelage qui, même divin, a besoin de se remettre. L'âme humaine bouscule et piétine, elle a du mal même à diriger son regard vers ce monde supra-céleste de beauté somptueuse. Les ailes gâtées, elle doit revenir à son point de départ bien avant la fin de la révolution. Ces deux formes d'âme, qui dépendent de « *'l'épopée' seulement partielle²* » ou de sa privation totale, ont à voir également avec la prédestination de l'homme, c'est-à-dire l'état de son âme au cours d'incarnations successives. Selon Léon Robin, il s'agit ici « *d'une double eschatologie (...) il y a une destinée qui dépend de l'antérieur à la vie terrestre et il y en a une autre qui est la conséquence de cette vie même³* ». D'une part donc on a une eschatologie qui se fonde sur la valeur individuelle de l'âme concernant la contemplation des réalités suprêmes. Celles-ci qui ont pu même entrevoir la beauté des Formes ne sont pas condamnées à un séjour terrestre d'une période de mille ans – autrement dit : elles peuvent continuer leurs révolutions successives sans incarnation en corps d'homme. Cependant, les âmes bienheureuses qui, à cause d'une déchéance, ont été contraintes à s'incarner, jouissent d'un "bagage" avantageux contre les autres âmes ignorantes de la véritable beauté du monde. Ces âmes-ci prendront la forme privilégiée d'un philosophe, d'un roi ou d'un homme politique, allant par ordre d'importance jusqu'à la forme la plus dédaignée – celle du sophiste. D'autre part, et suivant une deuxième eschatologie, après une première naissance et la mort inéluctable, le sort de l'âme incarnée est également jugée en fonction de sa capacité d'avoir pu vivre selon les principes de la justice. Les âmes souillées d'injustice sont dirigées à Hadès pour mille ans également, avant de s'incarner de nouveau en hommes. Les âmes immaculées se dirigent vers le haut pour une nouvelle contemplation. Platon résout d'ailleurs le problème de l'incarnation d'une âme dans un corps de bête en soulignant qu'une âme d'homme ne pourrait jamais revêtir un corps d'animal, sauf nonobstant au cas où l'âme choisissait elle-même cette incarnation dégradante. On note ici un net progrès dans la pensée de Platon – dans le *Phédon* il soulignait : « *ceux qui n'ont jamais rien fait d'autre que bâfrer, forniquer, se soûler, qui ne se sont jamais retenus, ceux-là viennent vraisemblablement plonger dans des corps appartenant à l'espèce des ânes ou des bestiaux*

¹ *Ibid.*, frag.417, p. 97

² Platon, *Phèdre*, traduction et notes de Léon Robin, op.cit., p. LXXXVII

³ *Ibid.*

de ce genre. (...) Pour ceux qui préfèrent à tout l'injustice, la tyrannie, le rapt, il s'agirait plutôt de loups, de faucons, de milans (...) c'est évident aussi dans tous les autres cas : chaque espèce d'âme verra son lieu de destination déterminé par similitude avec son occupation ordinaire¹». Dans le *Timée*, il met en évidence : « Parmi ceux qui sont nés mâles, tous ceux qui ont été lâches et qui ont mené une vie injuste, ont, suivant l'explication vraisemblable que nous proposons, été transformés en femmes à la seconde naissance. (...) Pour sa part, l'espèce des animaux terrestres et des bêtes sauvages vient de ces hommes qui ne s'adonnent en rien à la philosophie et qui ne prêtent aucune attention à la nature des choses célestes²».

Or ce qui se passe pendant la vie terrestre d'une âme supérieure incarnée – celle d'un philosophe – est que cet être éminent s'avère être plus facilement atteint que les autres par les quatre manies, de façon qu'il paraît extrêmement bizarre et incompréhensible aux êtres ignorants. C'est en particulier la manie amoureuse qui envahit le philosophe, réveillant en lui le souvenir du siège des bienheureux. Son âme se souvient des ailes qui la couronnaient jadis et veut s'envoler de nouveau. Parmi les quatre manies c'est elle qui est la plus impérieuse. Ces moments sont pourtant extrêmement rares et les âmes capables de l'extase érotique également peu nombreuses. Ce don représente le fruit d'une contemplation privilégiée de la réalité suprême ou d'une pratique assidue de la réminiscence. Mais il s'agit avant tout d'une intervention et d'un acte de charité divines parce que : « l'âme ne peut se relever de sa déchéance que par le moyen d'une dispensation ou grâce divine, d'une θεϊα μοῖρα par laquelle un homme devient, pour un temps plus ou moins court, capable de se dépasser lui-même³ ». La manie en conséquence ne ressemble-t-elle pas à cette particule divine (μόριο θεοῦ) qu'on a déjà évoqué dans la première partie ? Une toute petite particule, un germe divin, qui agit comme levain afin de fermenter la totalité de quelque chose ou de quelqu'un ? Ainsi, après l'assimilation intégrale de la goutte divine, l'homme peut devenir dieu aussi. Le concept devient leitmotiv dans plusieurs dialogues platoniciens mais l'accent est mis chaque fois sur la manie en question. Dans le *Ménon*, le philosophe s'interroge s'il serait juste que les hommes emparés d'une manie divine étaient appelés « divins [ainsi que] tous ceux que nous venons de parler, prophètes, devins et poètes. Et des hommes politiques, nous dirons qu'ils ne sont pas moins que ceux-là des hommes divins, nous dirons qu'un dieu les habite, et que lorsqu'ils prononcent bien des choses d'importance et en accomplissent autant, mais sans savoir de quoi ils parlent, ils sont inspirés et possédés par le dieu⁴ ». Il est significatif qu'ici pour la toute première fois il accommode les hommes politiques avec les autres privilégiés de la divinité – on ne devrait pas oublier pourtant que Platon était adepte de la méritocratie et du gouvernement de la cité par l'élite, c'est-à-dire des philosophes. Sous cette lumière, l'intégration des hommes politiques à la crème de la cité paraît bien justifiée. Dans le *Phèdre*, il appelle la manie prophétique folie : « la prophétesse de Delphes et les prêtresses de Dodone, c'est bien sous l'emprise de la folie qu'elles ont

¹ Platon, *Phédon*, 81e-82a, *Œuvres complètes de Platon*, sous la direction de Luc Brisson, op.cit., p. 1201

² Platon, *Timée*, 90e-91e, p. 2049

³ Platon, *Phèdre*, op.cit., p. CXXX

⁴ Platon, *Ménon*, 99de, op.cit., p. 1088

rendu des nombreux et éminents services aux Grecs – particuliers aussi bien que peuples –, alors que dans leur bon sens, elles n'ont à peu près rien fait¹». Dans l'Apologie, c'est le tour des poètes : « Cette fois encore, il ne me fallut donc pas longtemps pour faire au sujet des poètes la constatation suivante : ce n'est pas en vertu d'un savoir, qu'ils composent ce qu'ils composent, mais en vertu d'une disposition naturelle et d'une possession divine, à la manière de ceux qui font des prophéties et de ceux qui rendent des oracles ; ces gens-là aussi en effet disent beaucoup de choses admirables, mais ils ne savent rien des choses dont ils parlent. Il m'apparut que c'est dans un état analogue que se trouvaient aussi les poètes ; et, par la même occasion, je me rendis compte que, même s'ils se considéraient, du fait de leur talent, pour les plus savants des hommes dans les autres domaines aussi, ils ne l'étaient vraiment pas²». Remarque décisive qui se réitère dans tous les cas : les sujets ayant éprouvé la bienveillance divine ne subissent pas une métamorphose totale, mais ils continuent à mener une vie normale, avec leurs défauts et leurs faiblesses intacts. Les rares moments par conséquent de la folie divine ne représentent qu'un clin d'œil à un monde que l'homme a perdu, mais pas définitivement ; ils surviennent afin de nous rappeler qu'on est des dieux potentiels, qu'on a la prédisposition divine, qu'il est désormais à nous de trouver le moyen de devenir immortels. La personne possédée par une manie agit donc comme une sorte de médium/intermédiaire afin de faire le contact entre les deux mondes.

Insistons un peu sur le processus du délire divin. Quand une réalité sensible représente non seulement l'occasion indirecte mais aussi l'imitation d'une réalité suprême, cette réalité provoque à l'âme les mêmes exaltations que la contemplation des Formes, c'est-à-dire l'âme incarnée dans un corps d'homme peut éprouver les mêmes transports que celle qui est en train de contempler les vérités indicibles. L'idée de l'imitation même d'une réalité paraît significative et est rigoureusement analysée dans le *Phédon* : « est-il possible que, voyant le dessin d'un cheval, ou le dessin d'une lyre, c'est d'un homme qu'on se ressouvienne? – Mais évidemment !(...) alors, d'après tous ces exemples, ce qui se produit, c'est qu'il y a réminiscence bien à partir de choses semblables qu'à partir de choses dissemblables ? – Oui. (...) – Alors, en vérité, c'est à partir des sensations elles-mêmes qu'on doit réfléchir à ce fait : toutes les propriétés sensibles à la fois aspirent à une réalité du genre de celle de l'égal en soi, et restent pourtant passablement déficientes par rapport à cette réalité³». En conséquence, ce n'est pas l'objet en question qui éveille les sensations troublantes mais son souvenir, autrement dit la réminiscence de la sensation que l'objet a éveillée en nous. Seulement les Formes des plus grandes vertus peuvent nous causer des moments de pure extase, dans la mesure où leur éclat dépasse celui des autres formes. D'autre part, seulement les hommes dont le niveau d'initiation à la beauté sublime est suffisant peuvent y accéder. Une condition pourtant doit être remplie : que rien ne se trouve interposé entre l'âme aspirant à son objet de prédilection. Au cas contraire, l'âme se bouleverse, se désoriente, elle s'efforce d'approcher l'épicentre et la cause de son excitation. L'entourage de l'amoureux ne peut pas évidemment comprendre cette attitude aberrante : « qu'il

¹ Platon, *Phèdre*, 244b, op.cit., p. 1260

² Platon, *Apologie de Socrate*, 22bd, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.71-2

³ Platon, *Phédon*, 73e-75b, op.cit., p.1191-3

consente à faire ce que précisément font les amants pour séduire les aimés, c'est-à-dire accompagner sa requête de supplications et d'embrassements, aller coucher sur le pas de leur porte, admettre une forme d'esclavage que n'accepterait aucun esclave, il en serait empêché aussi bien par ses amis et par ses ennemis; les uns lui adresseraient les blâmes pour s'être livré aux flatteries et aux bassesses, alors que les autres tenteraient de le raisonner et de lui faire honte¹». Même un esprit supérieur comme celui d'un philosophe peut se sentir déconcerté : Socrate lui-même avoue d'un ton sincère : « Car ce n'est pas parce que je suis moi-même à l'aise que je mets les autres dans l'embarras ; au contraire, c'est parce que je me trouve moi-même dans un extrême embarras que j'embarrasse aussi les autres.² » L'embarras en question est provoqué aux autres à cause de la maïeutique, procédure de chirurgie psychique qui découvre les vérités soigneusement cachées dans l'inconscient de l'homme.

Or la lutte intérieure de l'âme férue du monde des Formes est merveilleusement illustrée par les deux chevaux qui mènent l'attelage ailé. L'un est bon, tempéré, juste et prude, obéit docilement aux ordres du cocher/intellect, tandis que l'autre fait preuve de toute caractéristique contraire. Or devant l'objet désiré ils témoignent d'une attitude analogue : le cheval maîtrisé est réservé alors que l'autre est déchiré de sa passion et traîne tout l'attelage vers lui. Le cocher est par conséquent bouleversé, pantelant. Seule l'âme du philosophe agit différemment : « Une sorte de religieuse terreur s'empare de lui, il redoute de profaner ce qu'il vénère, il recule devant le sacrilège et il fait ainsi reculer les deux chevaux qu'il a charge de mener, l'un sans qu'il oppose aucune résistance, l'autre de vive force.³ » L'âme qui aime ainsi reconnaît dans l'aimé une trace de la Beauté suprême et essaie d'imposer aux deux chevaux la maîtrise et le respect qu'une Forme, ou son souvenir, exige. Autrement dit, l'intellect du philosophe témoigne de la tempérance et de la réserve nécessaires parce que seulement lui fait preuve de maîtrise de soi et n'est pas entraîné dans la boue des passions comme le reste des hommes. Lui, il aime et vénère son aimé d'un amour idéalisant, platonique, une fois qu'il reconnaît en lui quelque chose de sacré, hors de ce monde matériel. Il comprend que l'aimé n'est pas destiné à être savouré dans ce monde terrestre ; à vrai dire, ce n'est pas de lui qu'il s'agit mais des sentiments qu'il peut éveiller, de sa médiation en fin de compte afin que l'âme supérieure se ressouvienne du monde supra-céleste. On pourrait ainsi prétendre que la manie érotique inspirée par la réminiscence esquisse ici une sorte d'analogie du mythe paradisiaque d'Aristophane dans le *Banquet* : les deux amoureux sous l'effet d'un coup de foudre métaphysique essaient de s'unir à tout prix, obéissant comme cela à un besoin impérieux qu'ils ne peuvent pas expliquer avec des termes mortels.

L'âme de l'aimé maintenant est éprise de la même manière : au début, elle éprouve principalement de l'amitié mais avec le temps son désir augmente et envoie *des flots de désir* à l'amant. De plus en plus copieux, ces flots remplissent à foison l'amant et le débordent. Leur excès ne se perd pas mais revient par le biais du regard

¹ Platon, *Banquet*, 183ab, op.cit., p. 116-7

² Platon, *Ménon*, 80cd, op.cit., p.1064

³ Platon, *Phèdre*, op.cit., p. CII

vers sa source « à la façon d'un écho¹ ». Ce flot de désir incessant s'avère être l'élan vital qui métamorphose l'attelage de l'aimé. Maintenant il peut lui-même devenir amoureux de son amant, parce qu'il a partagé avec lui une image, même imitée, de la Beauté. De fait, l'aimé voit dans son amant une image de lui-même comme dans un miroir : « *vision directe de l'amant et image réfléchie de l'aimé ne font plus qu'un*² », c'est un **antéros**, un contre-amour. Eschyle, le grand tragique, décrit d'un style poignant cet échange érotique : « *Vous brûliez du désir de qui vous désirait.*³ » Deux pourraient être les aboutissements d'un tel amour : d'un côté, on a un aboutissement heureux qui présuppose le comportement tempéré et prudent de deux amoureux et leur placement éventuel dans le paradis supra-céleste, pour couronner ainsi la victoire de la raison sur les tentations de la chair, bref le triomphe de la philosophie. Le deuxième aboutissement n'est pas apparemment si heureux. Amant et aimé n'ont pas pu se contenir et ils ont gaspillé la récompense éternelle de l'amour terrestre en joies charnelles éphémères. La voie vers le paradis se ferme pour eux ; ils pourront seulement atteindre les régions célestes inférieures. Une autre occasion leur serait donnée dans un millénaire, dans l'espoir qu'ils se comporteront mieux. On voit que même pour le couple non-philosophique la manie amoureuse se prouve assez indulgente en mettant en relief que l'amour philosophique est la voie la plus courte et la plus sûre vers le ciel : « *l'amour est en effet, dans le fond de sa nature, aspiration vers l'idéal, et cet idéal, qui est le bien de l'âme, elle devient par l'amour capable de le retrouver et de rentrer ainsi dans sa légitime patrie*⁴ ».

Mais, qu'est-ce qui se passe avec les amours dont le moteur n'est pas la manie amoureuse ? Il est évident qu'elles n'ont pas de motif supérieur, elles ne prétendent que satisfaire les désirs sensuels. Leur punition sera la condamnation pendant neuf mille années autour ou sous la terre. Le *Phèdre* finit par conséquent sur une note similaire au *Banquet* : seulement l'homme καλός κάγαθός, l'homme pourvu de vertus et féru de philosophie peut devenir immortel.

Le *Phèdre* étant un dialogue postérieur au *Banquet* apporte bien des nouveautés à la théorie érotique du philosophe. On en distingue quatre de celles-ci qui méritent une attention particulière : **1.** le médiateur et le but de l'amour ont changé, **2.** l'idée d'équilibre psychique paraît prépondérante **3.** l'amour devient psychagogue de l'âme et **4.** la théorie de l'antéros.

1. Dans le *Banquet*, la théorie de l'amour repose sur les révélations d'une femme emparée de manie prophétique. Diotime perçoit le monde d'une autre perspective, seule des dieux dont elle constitue en plus le porte-parole. D'après cette optique, l'éros représente le demi-dieu/démon qui joue ce rôle intermédiaire entre l'homme et la divinité : « *Il interprète et communique aux dieux ce qui vient des hommes, et aux hommes ce qui vient des dieux ; d'un côté les prières et les sacrifices, et de l'autre les*

¹ *Ibid.*, p. CIII

² Platon, *Phèdre*, op.cit., p. CIII

³ Eschyle, *Agamemnon*, (suivi des *Les Choéphores*, *Les Euménides*), vers 544, op.cit., p. 29

⁴ Platon, *Phèdre*, op.cit., p. L

prescriptions et les faveurs que les sacrifices permettent d'obtenir en échange. Et, comme il se trouve à mi-chemin entre les dieux et les hommes, il contribue à remplir l'intervalle, pour faire en sorte que chaque partie soit liée aux autres dans l'univers. De lui procèdent la divination dans son ensemble, l'art des prêtres touchant les sacrifices, les initiations, les incantations, tout le domaine des oracles et de la magie. Le dieu n'entre pas en contact direct avec l'homme ; mais c'est par l'intermédiaire de ce démon que, de toutes les manières possibles, les dieux entrent en rapport avec les hommes et communiquent avec eux, à l'état de veille ou dans le sommeil. Celui qui est un expert en ce genre de choses est un homme démonique, alors que celui, artisan ou travailleur manuel, qui est un expert dans un autre domaine, celui-là n'est qu'un homme de peine. Bien entendu, ces démons sont nombrés et variés, et l'un d'eux est Éros.¹» Selon l'explication diotimienne de l'attrait érotique en conséquence, l'éros est une personne avec généalogie, passé et mission précis, qui agit en tant qu'intermédiaire entre homme et dieu, imposant à l'humanité une initiation à la mystagogie érotique afin que l'homme puisse atteindre un moment d'extase en apercevant la beauté des Formes. Dans le *Phèdre*, Socrate le philosophe, bien plus supérieur que la sibylle, étale son optique à lui : l'amour commence avec ce sentiment d'extase surhumaine, l'amour est cette extase surhumaine qui envahit l'homme et ainsi débute l'aventure amoureuse. Ce n'est pas une force surhumaine personnifiée, c'est un élan qui inonde l'homme grâce à une intervention divine. L'intermédiaire entre monde idéal et monde terrestre et le véritable enjeu du *Phèdre*, cependant, n'est plus l'amour, c'est l'âme. Et c'est l'âme parce qu'elle jouit ici d'un statut bien plus proche de la divinité dans la mesure où elle a déjà contemplé les Formes ; elle n'a pas besoin d'un trait d'union avec l'au-delà, elle est ce lien. Cette proximité de l'âme marque un progrès considérable dans la théorie platonicienne des Formes : non seulement l'homme se trouve à mi-chemin de son salut, mais aussi il a le secret du salut inhérent en lui, en guise de prédisposition latente envers une manie divine. L'absence de médiation ne signifie aucunement que la communication s'aggrave – au contraire, cela signifie que la partie qui nécessitait la médiation n'en a plus besoin parce qu'elle constitue maintenant un interlocuteur d'une envergure similaire.

Par conséquent, l'enjeu de l'amour change de niveau aussi. Dans le *Banquet*, c'était la procréation de l'amant dans le bon, la création d'une hérédité pourvue d'œuvres de beauté sublime dans tous les domaines, ce qui garantirait la survie d'un homme καλός κάγαθός et son entrée dans l'éternité. Dans le *Phèdre*, c'est l'âme qui est au centre des préoccupations de Socrate et son immortalité à elle. D'une réalité purement humaine on passe à une réalité métaphysique ; on n'est plus soucieux des choses de ce monde, mais des choses de l'au-delà. C'est pourquoi on ne parle plus d'ascension mais des déplacements de l'âme dans les différentes parties célestes suivant son changement de niveau. Et le centre d'intérêt n'est pas l'immortalité dans ce monde, mais le chemin qui conduit au siège des bienheureux.

2. Dans le livre IV de la *République*, Platon met en évidence dans une longue démonstration (436b-441c) que les différents désirs du corps agissent sur les trois

¹ Platon, *Banquet*, 202e-203a, op.cit., p.136-7

parties de l'âme. D'abord, il distingue les deux premiers : « *Nous n'aurions donc pas tort, repris-je, de soutenir qu'il s'agit de deux principes, et qu'ils diffèrent l'un de l'autre : l'un, celui par lequel l'âme raisonne, nous le nommerons le principe rationnel de l'âme ; l'autre, celui par lequel elle aime, a faim, a soif et qui l'excite de tous les désirs, celui-là, nous le nommerons le principe dépourvu de raison et désirant, lui qui accompagne un ensemble de satisfactions et de plaisirs*¹ ». Un peu plus bas, il reconnaît la nécessité de l'existence d'un troisième, en parfaite analogie avec les trois groupes de citoyens dans la cité idéale : « *Ou bien que de la même manière que coexistent dans la cité qui les contiennent trois groupes, dont les fonctions sont la production de biens, la garde auxiliaire et la délibération, de même il existerait dans l'âme une troisième espèce, l'espèce de l'ardeur morale, dont la fonction naturelle est d'être un auxiliaire du principe rationnel, à moins qu'il n'ait été corrompu par une mauvaise formation?*² » Ces trois parties de l'âme sont illustrées chez *Phèdre* par l'attelage ailé : le cocher/intellect représente l'élément rationnel, tandis que le cheval premier incarne l'équilibre de l'élément concupiscible et de l'élément irascible, le deuxième cheval leur parfait déséquilibre. Tous les deux sont merveilleusement menés par l'intellect qui assure l'harmonie des passions et des désirs. L'intellect assure également la fuite de l'âme vers le haut, une fois qu'il s'agit de la partie de l'âme la plus proche au monde des Formes : les deux autres parties ne cessent de tirer l'homme vers le bas, agitées comme elles sont par des désirs mortels. La touche de la manie met à l'examen la capacité de l'homme de se contenir ; en particulier, le délire érotique s'avère être le plus bouleversant de tous. Le niveau de contrôle que l'homme a sur ses passions montre, en plus, la condition de son âme : une âme supérieure peut admirablement maîtriser ses émotions et mettre à profit l'occasion de la grâce divine pour garantir une nouvelle contemplation, la récompense suprême. Tandis qu'une âme qui peine encore à rêner ses tentations ne fait que perpétuer la torture et son propre calvaire. L'âme qui aime d'une manière divine est une âme harmonieuse ; grâce aux quatre vertus qu'elle a apprises à cultiver, elle a marié gracieusement ces trois parties et elle a éliminé à son profit ses propres déchirements. Une âme immortelle est par conséquent une âme à l'abri de tout type d'écart de conduite, une âme qui s'est réconcilié avec ses propres démons. Une moralité supplémentaire donc du *Phèdre* est que la manie érotique peut jouer un rôle névralgique en ce qui concerne également la transformation de l'âme en entité immortelle : elle peut enseigner à l'homme de se maîtriser afin de devenir dieu.

L'idée d'équilibre psychique en tant que caractéristique d'homme supérieur parcourt l'œuvre de Platon. Dans les *Lois* il écrit : « *Or voici l'avertissement qu'il me paraît donner sur ce que sont les qualités du corps et ce qui fait qu'elles sont telles ou telles : le corps est précieux non parce qu'il est beau, robuste, rapide, de forte constitution ou même en bonne santé – encore que beaucoup puissent le penser – ni non plus d'ailleurs du fait des qualités opposées. Mais ce sont celles qui tiennent le milieu par rapport à l'ensemble de ces manières d'être qui sont les plus équilibrées et du même coup les plus sûres, et de beaucoup.*³ » Dans la *République* il reconnaît que les gardiens de la cité les plus

¹ Platon, *République*, IV.439de, op.cit., p.1604

² *Ibid.*, 441ab, op.cit., p.1606

³ Platon, *Lois*, V.728de, op.cit., p. 785-6

accomplis sont les philosophes, mais ils sont malheureusement très peu nombreux, dans la mesure où les attributs d'un être supérieur « *sont rarement portés à croître en harmonie de façon à constituer un tout, mais la plupart ont tendance au contraire à croître distinctement. – Comment cela ? dit-il. – Tu sais bien que ceux qui ont la facilité à apprendre, une bonne mémoire, l'esprit fin et perspicace, et tout ce qui s'associe à ces qualités, eux qui sont juvéniles et doués d'un esprit de grand calibre, tu sais bien qu'ils n'ont pas naturellement tendance à consentir tout à la fois de vivre en harmonie, dans la tranquillité et la stabilité, mais qu'au contraire de tels hommes se laissent emporter par leur vivacité d'esprit au hasard des circonstances, et que tout ce qu'il y a de stable en eux se désagrège¹* ». Ainsi l'homme de qualités supérieures inhérentes doit les cultiver et les maintenir en parfait équilibre en tout moment, étant donné que ce ne sont pas les qualités elles-mêmes qui importent mais leur harmonie. Dans le *Théétète* il insiste sur le même fait : « *Car, être apte à apprendre, comme il serait difficile à un autre de l'être, tout en se distinguant par sa modestie, et outre ces qualités, être courageux plus que quiconque, pour ma part je n'aurais pas cru que cela arrivât, et je ne vois pas non plus de gens qui soient tout cela. Au contraire, ceux qui ont à la fois l'acuité, comme lui, la vivacité d'esprit et la mémoire, sont aussi, la plupart du temps, très sensibles à leurs humeurs et s'élancent, ballottés comme les bateaux sans lest : ce sont, par nature, plus des excités que des courageux; ceux qui, à l'inverse, sont plus pondérés abordent pour ainsi dire avec indolence leurs apprentissages, et remplis d'oubli.²* » On voit que dans tous les cas l'homme harmonieux est pourvu de toutes les vertus et est également le plus compétent à diriger une cité. La place prééminente que le philosophe accorde à l'éducation d'un homme vertueux devient également un leitmotiv. Dans l'*Épinomis*, Platon fait le bilan des qualités vertueuses en question et insiste sur le fait de leur application continue : « *En effet, si une âme est dotée de façon harmonieuse et sans heurt de la lenteur et de la qualité opposée, elle sera d'humeur facile, éprise de vaillance, docile aux conseils de la modération, et si, ce qui est certainement le plus important pour ces naturels, elle est capable d'apprendre et de retenir, elle pourra trouver un vif plaisir à ce genre d'activités au point de se passionner pour l'étude. Voilà, en effet, des naturels qui ne se forment pas facilement, mais qui une fois formés, après avoir reçu l'éducation et l'enseignement qu'il faut, pourront à bon droit avoir la haute main sur la multitude de ceux qui ne les valent pas, pour que ces gens se conduisent à l'égard de dieux comme il le faut au bon moment en pensées, en actes et en paroles, qu'ils offrent des sacrifices et qu'ils accomplissent les purifications que requièrent les rapports avec les dieux et avec les hommes, de façon à ne pas afficher la vertu sous des dehors trompeurs, mais à l'honorer en vérité, ce qui bien sûr est la chose la plus importante entre toutes pour la cité tout entière. Par conséquent, cette partie de la cité, nous déclarons que par nature c'est celle qui est la plus apte à gouverner et qui est en mesure de se former dans les disciplines les plus belles et les meilleures, pourvu qu'on s'instruise. Mais pour l'instruire, il faut qu'un dieu joue le rôle du guide.³* » La dernière note de l'*Épinomis* se voit en parfait accord avec le *Phèdre* : somme toute, l'homme a besoin de l'aide divine afin de trouver la route qui mène à son ascension vers les vérités indicibles.

¹ Platon, *République*, VI.503bd, op.cit., p.1669

² Platon, *Théétète*, 144ab, op.cit., p.1895

³ Platon, *Épinomis*, 989be, *Œuvres Complètes* sous la direction de Luc Brisson, op.cit., p.328-9

3. Le mot **ψυχαγωγία** (psychagogie) est un mot composé de **ψυχή** [psychè (âme)] et **ἀγωγή** [agogie] (éducation ; toutefois, le verbe ἄγω d'où il dérive a comme définition principale : mener, conduire quelqu'un). Aujourd'hui, le mot est synonyme de divertissement ; par contre, au temps de Platon, il est utilisé, assez rarement en plus, pour se référer à quelqu'un ou quelque chose qui peut bien guider les âmes, un maître c'est-à-dire ou un rhéteur selon Socrate, d'où évidemment le sens dérivatif d'éducation. Aristophane utilise le mot dans *Les Oiseaux* : « *Et près des Sciapodes il est un lac où Socrate, qui ne se lave point, évoque les âmes.*¹ » Dans le texte original, Aristophane utilise les mots « ψυχαγωγεῖ Σωκράτης », dont la traduction plus exacte serait « *Socrate séduit les âmes* », ce qui reflète mieux l'esprit railleur que le grand comédien utilise chaque fois qu'il se réfère à Socrate – qui des spectateurs du grand comique ne s'éclaterait pas de rire par le fait que le philosophe ne se lave point, même étant près d'un lac ? Isocrate choisit la même connotation du mot dans *À Nicoclès* : « *Devant de tels exemples, la preuve est faite pour ceux qui veulent charmer l'âme de leur auditoire qu'ils doivent s'abstenir de donner des avis et des conseils et ne doivent dire que ce dont ils voient les foules manifester le plus de plaisir*² », tandis que dans *Evagoras* il dit : « *Les orateurs, au contraire, ne disposent d'aucune de ces facilités ; pour parler net, ils ne peuvent utiliser du vocabulaire que les expressions de leur pays et des idées que celles qui sont usitées dans la vie pratique. En outre, tandis que les uns écrivent toutes leurs œuvres en s'aidant du mètre et du rythme, les autres ne s'approprient aucun de ces avantages dont le charme est pourtant si fort que, même accompagnés d'une expression et d'une pensée défaillantes, par les seuls effets de l'harmonie et de la symétrie ils séduisent les âmes.*³ » Xénophon écrit dans les *Mémoires* : « *Il [Socrate] se rendit un jour chez le sculpteur Cleiton et il engagea la conversation avec lui : "Je vois et je sais, Cleiton, dit-il, qu'ils sont beaux les coureurs, les lutteurs, les pugilistes et les pancratiastes que tu réalises ; mais ce qui réjouit l'œil par-dessus tout, l'apparence de la vie, comment l'imprimes-tu à tes statues ?"*⁴ ». De nouveau ici, on pourrait traduire "charmer, séduire" ; il s'agit, bien entendu, de l'œuvre d'un sculpteur fameux – une sculpture peut être séduisante et charmante. Aristote suit dans la même ligne d'interprétation dans la *Poétique* en parlant cette fois-ci de la tragédie : « *Ajoutons que dans une tragédie, la principale source de plaisir pour l'âme du spectateur est dans des parties de la fable, je veux dire les péripéties et les reconnaissances.*⁵ » Élien ajoute la musique aux sujets qui peuvent séduire l'âme, tandis qu'il est le premier à utiliser le mot dans la forme passive : « *Les Crétois imposaient aux enfants libres d'apprendre des lois sur la base d'une mélodie, pour que leur âme fût séduite par la musique et pour leur en rendre plus facile la mémorisation.*⁶ » Le mot comme substantif se trouve seulement chez le *Phèdre* : « *l'art de la rhétorique ne t'il*

¹ Aristophane, *Les Oiseaux*, (suite de *Lysistrata*), vers 1554-5, op.cit., p. 98. C'est moi qui souligne.

² Isocrate, *Discours II, À Nicoclès*, 49, op.cit., p.110. C'est moi qui souligne.

³ *Ibid.*, *Evagoras*, 10, p.149. C'est moi qui souligne.

⁴ Xénophon, *Mémoires*, III, 10, 6, op.cit., p.97. C'est moi qui souligne.

⁵ Aristote, *Poétique*, 6, 1450a, 33-4, texte établi et traduit par J.Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1932, 2^{ème} édition revue et corrigée 2002, p.38. C'est moi qui souligne.

⁶ Élien, *Histoire Variée*, II, 39, traduit et commenté par Alessandra Lukinovich et Anna-France Morand, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1991, p.28. C'est moi qui souligne.

pas l'art d'avoir de **l'influence sur les âmes**¹», tandis qu'un peu plus bas : « *Puisque la puissance du discours se trouve être celle d'avoir **une influence sur les âmes***²». Dans les *Lois*, Platon écrit également à propos des justes punitions pour les ennemis de la cité parfaite : « *Quant à ceux qui, pareils à des bêtes fauves, sont négligents, qu'ils peuvent être corrompus et qu'ils sont remplis de mépris pour les hommes, ceux-là qui entreprennent de **séduire les âmes** d'un grand nombre de vivants en prétendant qu'ils peuvent évoquer les âmes des hommes*³», et enfin dans le *Timée*, à propos de la création de l'être humain : « *les aides du demiurge savaient que cette espèce n'allait pas entendre raison, que, dût-elle avoir quelque sentiment de ce qui est raisonnable, il ne serait pas dans sa nature de prendre garde à des raisonnements, mais que, de nuit comme de jour, **elle serait plutôt séduite** surtout par des images et par des simulacres*⁴». On constate que le mot peut avoir une connotation tantôt positive tantôt négative : en général positive, s'il s'agit de différents aspects artistiques ; négative, s'il est utilisé pour commenter sur les répercussions de l'œuvre des rhéteurs/sophistes sur l'âme des jeunes-gens.

D'une part, on voit donc l'extrême importance que Platon accorde au fait de l'éducation, c'est-à-dire de la gouvernance responsable des jeunes-gens et de leur familiarisation avec toutes les vertus d'un homme καλός κάγαθός. La sophistique de son temps et les orateurs/sophistes – prétendus éducateurs de la jeunesse contemporaine – n'offraient qu'un simulacre d'éducation, un enseignement superficiel, entièrement sophistique, reposant sur l'oisiveté de l'esprit et des mœurs. Le citoyen parfait d'après Socrate est un homme toujours en quête de la vérité, conscient de son rôle passager sur cette terre, de son affinité avec les Formes et de son obligation : en devenant un homme καλός κάγαθός, il contribue au bien de la cité et à son progrès. La cité est un organisme vivant et en tant que tel il est caractérisé par la qualité de ses membres. Le citoyen doit comprendre que le but de la vie est surtout la quête de cette qualité – ceci devient l'essence de son identité de citoyen et l'aide en plus à lutter contre ses passions. Pour le Grec ancien, la valeur de la vie s'identifie à son but et non à son cycle biologique ; il s'agit d'un héroïsme spirituel qui ne connaît de contraintes ni temporelles ni terrestres. L'éducation ainsi – ou la **paideia**⁵ d'après Werner Jaeger, terme qu'il utilise afin de rendre évident le caractère sui generis de l'éducation grecque – est donc avant tout un but, et non comme aujourd'hui un moyen de placement professionnel ou d'enrichissement et d'ascension sociale. Elle concerne la perfection de l'homme et non son enseignement – le déclin de la cité commence quand, d'une entité organique et entièrement politique, elle devient une institution garantissant la protection de chaque membre

¹ Platon, *Phèdre*, 261ab, op.cit., p.1277. C'est moi qui souligne.

² *Ibid.*, 271cd, p. 1289. C'est moi qui souligne.

³ Platon, *Lois*, 909ab, op.cit., p.954. C'est moi qui souligne.

⁴ Platon, *Timée*, 71ab, op.cit., p.2029. C'est moi qui souligne.

⁵ « *Le terme paideia qui, au début, voulait dire puériculture, et dont la signification s'étendit sans cesse au VI^e siècle et aux époques hellénistique et romaine impériale, se rapporte alors, pour la première fois, à l'aretè la plus haute concevable pour l'homme : on l'emploie pour parler de l'ensemble de toutes les perfections idéales du corps et de l'esprit – une kalokagathia totale, c'est-à-dire un concept dans lequel on inclut désormais consciemment une véritable culture intellectuelle et spirituelle. Cette nouvelle conception plus large de l'idéal culturel sera définitivement adoptée par l'époque de Platon et d'Isocrate.* » Werner Jaeger, *Paideia : la formation de l'homme grec*, traduction d'André et Simonne Devyer autorisée et revue par l'auteur, Gallimard, Paris, 1988, p. 333

individuellement. « *Le chef-d'œuvre des Grecs fut l'Homme ; les premiers, ils comprirent qu'éducation signifie modelage du caractère humain selon un idéal déterminé.*¹ » Au début, bien entendu, il s'agissait exclusivement d'un privilège de l'aristocratie : l'idée de l'**aretè** parcourt toute les écrits qu'on a hérités de la Grèce antique, d'Homère jusqu'aux grands tragiques et historiens. L'aretè est une caractéristique de la noblesse qui la distingue des hommes ordinaires ; un homme ayant de l'aretè est un homme ἀγαθός, adjectif qui réunit à la fois la valeur noble et guerrière de l'individu. L'homme ἀγαθός devrait entreprendre la diffusion de cette vertu parmi les rangs de l'aristocratie. Cependant, l'empreinte de l'aretè ne devient définitive que le jour de sa mort ; il s'agit, comme dans le *Banquet*, d'une sorte de procréation dans ce monde qui rend l'existence de l'homme mortel définitivement immortelle dans la mémoire des hommes. Ainsi, il requiert la part de la beauté qui lui accorde : « *Le mobile essentiel de l'aretè grecque est contenu dans les mots "prendre possession de la beauté". Le courage du héros d'Homère est plus qu'un mépris stupide et sauvage de la mort ; il consiste à subordonner la personne physique aux exigences d'un idéal plus élevé, à savoir la beauté.*² » L'institution de la cité-État introduit un type d'éducation fondée sur les lois ; ainsi, à côté du poète (Homère) qui représentait jadis la seule source d'éducation du peuple, s'insère maintenant le législateur. Les lois consolident l'esprit de la communauté en affermissant les liens entre les citoyens et en garantissant une vie commune dépourvue de problèmes majeurs. Le citoyen reconnaît pour la toute première fois qu'à côté de sa vie privée il y a un βίος πολιτικός – une vie politique [de la polis (=cité)] bien plus exigeante que la vie en famille. L'obéissance à la loi devient une sorte d'éducation qui requiert que le **logos**, la faculté rationnelle de l'homme, représente la force motrice de l'homme politique – c'était le seul garant d'une coexistence harmonieuse : l'homme apprend à vivre en communauté, il est désormais un ζῶον πολιτικόν, d'après Aristote. L'éducation de l'homme politique devient inéluctablement une éducation rhétorique, dans la mesure où elle est fondée sur le logos. Les premiers rhéteurs/sophistes, vus d'une perspective plus objective que celle de Socrate, étaient les vrais fondateurs de la pédagogie ; le mot "sophiste" d'ailleurs n'accapare une connotation péjorative qu'au temps de Socrate et de Platon. Pour eux, pourtant, leur emploi n'était qu'un art, une **technè**. Protagoras déclare dans le fameux dialogue de Platon : « *SOCRATE : Tu m'as l'air de parler de l'art politique et de t'engager à faire des hommes de bons citoyens. PROTAGORAS : C'est tout à fait, Socrate, dit-il, l'engagement que je prends.*³ » La question primordiale s'avère être pourtant si cet art peut être enseigné, ce qui constituerait la présence des rhéteurs et des sophistes tout à fait obligatoire. Le mythe de la répartition des capacités à toute sorte d'être vivant par Épiméthée et Prométhée (*Protagoras*, 320d-322d) survient pour illustrer exactement cela. Le couronnement du mythe met en lumière que la seule action de châtier quelqu'un signifie que la vertu peut certainement être enseignée : « *celui qui entreprend de châtier rationnellement ne se venge pas d'une injustice passée – car ce qui est*

¹ *Ibid.*, p.20

² *Ibid.*, p.40

³ Platon, *Protagoras*, 319a, *Œuvres complètes* sous la direction de Luc Brisson, op.cit., p.1445

*fait est fait – , mais il châtie en vue de l'avenir, pour dissuader le coupable, ou quiconque aura assisté au châtement, de commettre une nouvelle injustice ; et penser cela revient à penser que la vertu peut s'enseigner, puisque c'est pour dissuader qu'il châtie¹». Les rhéteurs, bien entendu, se distinguent des sophistes vu que ces derniers ont eu « *les premiers, un idéal culturel conscient²*», à savoir ils se sont rendus compte avant tout autre et ils ont contribué énormément à rendre toute leur époque consciente de son identité culturelle. Leur vade-mecum se fonde sur une éducation qui commence très tôt, avec les enseignements et les admonestations des parents et des nourrices. À l'âge de l'école, les maîtres sont chargés maintenant d'enseigner aux enfants à lire les grands poètes, les citharistes à les accoutumer à la musique, pour que « *rythmes et harmonies deviennent familiers aux âmes des enfants, afin qu'ils se civilisent, et que les progrès qu'ils font dans les rythmes et dans les harmonies favorisent la qualité de leurs paroles comme de leurs actes ; car la vie des hommes tout entière a besoin de rythme et d'harmonie³*», tandis que le pédotribe devrait leur enseigner de « *mettre un corps plus sain au service de leur esprit désormais en éveil (...) afin d'éviter qu'ils ne se trouvent réduits à la lâcheté par leur faiblesse physique, dans les combats comme dans toute autre action⁴*». Enfin, la cité est obligée à inculquer au jeune l'esprit de la loi et l'obligation de conformer sa vie à l'obéissance des lignes directrices qui régissent le bon fonctionnement de la communauté. Platon insiste sur le fait que toute cette procédure **modèle** (πλάττειν) l'âme du futur citoyen, en assurant son harmonie et son équilibre (des attributs indispensables comme on a déjà vu), ainsi le sophiste ou le philosophe est responsable du "modelage" des enfants (διάπλαση, mot grec qui dérive de πλάττειν – en grec moderne le mot est synonyme d'éducation). L'éducation morale maintenant est indissociable de l'éducation politique ; en effet, l'éducation du futur citoyen est avant tout morale, mais cette moralité enseignée ne concerne que la vie politique du Grec. Comme on a déjà mis en évidence, il n'y a pas de code moral qui régularise la vie privée, une fois que le citoyen n'a pas à vrai dire une vie personnelle mais est défini en tant qu'homme seulement par sa vie politique. Aujourd'hui, les sociétés modernes enseignent des qualités et des valeurs diamétralement différentes. La liberté du Grec ancien résidait dans la vertu politique – pour lui, la lutte contre les passions et les vices humains faisait partie intégrante de son statut de citoyen : moins de vices, plus de vertu politique. Le concept moderne de la liberté de l'individu, au contraire, encourage et nourrit les vices parce qu'ils sont considérés comme droits et comme privilèges. L'éducation morale concerne, de nos jours, l'individu et sa vie privée uniquement ; on a par conséquent des lois qui règlent les contacts interpersonnels ainsi que des codes particuliers pour définir ou même limiter les excès des vices. Il paraît en conséquence naturel que l'Occident actuel se voit entièrement incompatible avec la doctrine et les valeurs platoniciennes, valeurs qui vont servir d'infrastructure pour la religion chrétienne – l'orthodoxe notamment, la seule qui prêche encore la lutte contre les passions.*

¹ *Ibid.*, 324bc, p.1449

² Werner Jaeger, *op.cit.*, p.351

³ Platon, *Protagoras*, 326bc, *op.cit.*, p.1450

⁴ *Ibid.*, 326cd

Pour revenir à la Grèce antique et pour faire le bilan de la présence sophistique dans l'histoire de la Grèce, on devrait souligner la contribution sans pareil des sophistes dans la création d'un système éducatif formel, système dont les grandes lignes ont servi d'infrastructure pour les systèmes éducatifs modernes. Leur plus grand défaut, et la mire d'attaque de Socrate, a été l'absence d'un fondement moral et intellectuel, ce qui éloignait en plus l'individu de la philosophie. Selon la doctrine socratique, la véritable ψυχολογία – la conduite des âmes – résidait dans l'enseignement qui orientait les jeunes vers la découverte des vérités métaphysiques, alors que pour le sophiste la seule réalité est le monde physique : tout tourne autour de l'homme, sa volonté, son cycle biologique terrestre, sa réussite éphémère : « *l'homme est mesure de toutes choses*¹ » d'après Protagoras. En plus, les sophistes considéraient leur art, leur technè, comme une profession ; ainsi ils demandaient de rétribution, parfois extravagante, en échange pour leurs services, ce qui enrageait Socrate, pour qui l'orientation éducative des jeunes constituait une vocation honorifique et non pas une profession lucrative. Ensuite, leur subjectivisme et leur relativisme les constituait de véritables amoraux, une fois qu'ils pouvaient admettre tantôt la justice tantôt l'injustice. Et toute cette didascalie séduisante était entrelacée dans une toile d'araignée d'éloquence fiévreuse, admirable et efficace, mais pas nécessairement proche de la vérité.

En outre, les sophistes préconisaient la composition oratoire écrite, ce qui était tout à fait incompatible avec la doctrine socratique, qui reposait sur la réminiscence, à travers la procédure de la maïeutique, des vérités des Formes. Les écrits sophistiques, fondés et régis par l'art de la persuasion, n'offraient que des échantillons d'un savoir adaptés à une circonstance particulière : une partie devrait à tout prix convaincre une autre, en utilisant toute sorte de libertinage oratoire. L'objection de Socrate consiste en ceci : comment pourrait-on convaincre quelqu'un de quelque chose si on n'a pas examiné d'abord la vérité du savoir qu'on s'efforce de transmettre ? En ayant un tel fondement exclusivement, un écrit même d'origine sophistique pourrait être un outil indispensable pour l'éducation des jeunes, ainsi que son créateur pourrait constituer un homme extraordinaire : « *si c'est en sachant en quoi consiste le vrai qu'il a composé cet ouvrage, s'il est en mesure de lui venir en aide en affrontant la réfutation à laquelle sera soumis ce sur quoi il a écrit, et s'il peut, en expliquant lui-même la chose, démontrer que ses écrits sont de peu d'importance, un tel homme, on doit le désigner non comme s'il avait une dénomination en rapport avec l'un de ses écrits, mais d'après ce qu'il a pris au sérieux*² ». Comment devrait-on caractériser un homme semblable ? « *L'appeler "sage", Phèdre, c'est, à mon avis du moins, excessif et qui ne convient qu'à un dieu. Mais l'appeler "philosophe", ou lui donner un nom de ce genre, voilà qui lui conviendrait mieux et qui serait mieux dans le ton.*³ » En conséquence, le plus grand défaut d'un sophiste, et ce qui le distingue de fond en comble du philosophe, c'est son incompatibilité avec la vérité. Ce n'est pas apparemment tout le système éducatif sophistique qui est attaqué ici,

¹ Platon, *Théétète*, 152a, op.cit., p.1904

² Platon, *Phèdre*, 278cd, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1296

³ *Ibid.*, 278de

mais son orientation : la rhétorique doit se transformer en dialectique afin d'atteindre la beauté absolue.

Le sujet de la rhétorique socratique, de la dialectique c'est-à-dire, ne serait pas évidemment l'éloquence persuasive mais la psychagogie de l'âme : « *Il est donc évident que Thrasymaque qui que ce soit d'autre qui enseignerait en professionnel l'art oratoire, commencera par dépeindre l'âme avec toute l'exactitude possible et par faire voir s'il est dans sa nature d'être une chose une et homogène ou si, à la façon d'une structure corporelle, c'est une chose multiforme.*¹ » L'étude analytique de son objet s'avère être la loi fondamentale de la dialectique : l'analyse minutieuse ne doit pas prendre fin avant la découverte de la vérité inhérente de l'objet. Un point de signification considérable serait d'ailleurs de ne pas succomber à l'amour-propre sophistique et laisser des compositions écrites de l'analyse dialectique. La doctrine psychagogique repose sur le discours spermatique, sorte de semence vivante qui germe dans les âmes fécondes. Pour réussir la procédure d'implantation, maître et disciple doivent travailler ensemble : la maïeutique est une opération verbale, non pas écrite. Le seul usage de la didascalie écrite qui vaille la peine est selon Socrate la composition écrite en tant que miroir et pierre de touche afin de mesurer plus aisément le progrès qu'on a fait : « *Mais ces jardins en caractère écrits, c'est, semble-t-il, par manière de jeu qu'il les sèmera et qu'il les écrira. Mais, chaque fois qu'il écrira, c'est en amassant un trésor de remémorations pour lui-même "s'il atteint quelque jour l'oublieuse vieillesse", et pour quiconque suit la même piste qu'il se plaira à voir pousser ces tendres cultures. Et, chaque fois que d'autres s'adonneront à d'autres divertissements, se délectant de beuveries et de toutes sortes de plaisirs qui sont frères de ceux-là, alors lui, c'est bien probable, préférera à ceux dont je parle le divertissement auquel il passe son existence.*² » L'écrit est donc seulement valable en tant que mémoires d'une vie, adressé à une personne de capacité mnémonique déficiente, une sorte de rappel idoine du chemin qu'on a parcouru dans la vie. De cette manière, il pourrait devenir un miroir de nous-mêmes s'il nous aide à élaborer une espèce de bilan de notre progrès noétique pour notre propre amélioration et l'exemplification des autres.

Le *Phèdre* nonobstant met en avant un autre moyen de ψυχαγωγία à part l'âme et l'élaboration dialectique : l'éros. En tant qu'élan qui nous offre un clin d'œil à un au-delà métaphysique, selon Socrate plus réel que la réalité qu'on vit, l'éros séduit l'âme de l'amant et de l'amoureux et amène les chevaux de leurs chars directement au paradis supra-céleste. Il sert d'épreuve afin de mesurer notre qualité de retenue face à l'émeute bouleversante de nos émotions, alors qu'il se change en amour philosophique qui ébranle et possède le philosophe afin de devenir un vrai ψυχαγωγός.

4. Commençons par le passage en question, où on a la description gracieuse du phénomène d'antéros : « *Or, une fois qu'il l'admet près de lui, qu'il accepte de l'écouter et d'entretenir des relations avec lui, la bienveillance de l'amant se manifeste de plus près et trouble le bien-aimé, qui se rend compte que la part d'affection que tous les autres réunis,*

¹ *Ibid.*, 271a, p.1288

² *Ibid.*, 276de, p. 1294

*amis aussi bien que parents, lui dispensent n'est rien, si on la compare à celle que procure l'ami possédé par un dieu. Quand l'amoureux persévère dans cette conduite et qu'il approche le bien-aimé, en y ajoutant le contact physique que favorisent les gymnases et les autres lieux de réunion, le flot jaillissant dont j'ai parlé, et que Zeus appela "désir", quand il aimait Ganymède, se porte en abondance vers l'amoureux ; une part pénètre en lui et, lorsqu'il est rempli, le reste coule au-dehors. Et, de même qu'un souffle ou un son, renvoyés par des objets lisses et solides, reviennent à leur point de départ, ainsi le flot de la beauté revient vers le beau garçon en passant par ses yeux, lieu de passage naturel vers l'âme. Il y parvient, la remplit, et dégage les passages par où jaillissent les ailes, qu'il fait pousser ; et c'est au tour de l'âme du bien-aimé d'être remplie d'amour. Le voilà qui aime, mais il est bien en peine de dire quoi. Il ne comprend pas ce qu'il éprouve et il ne peut pas en rendre raison non plus. Comme quelqu'un qui a rattrapé une ophtalmie de quelqu'un d'autre, il ne peut effectivement déterminer la cause de son émoi, et il oublie qu'il se voit lui-même dans son amoureux comme dans un miroir. Et, lorsque l'autre est là, il cesse comme lui de souffrir ; mais, lorsque l'autre est absent, le regret qu'il ressent et celui qu'il inspire se confondent : il éprouve le "contre-amour", image réfléchie de l'amour.¹» On devrait au préalable mettre en avant la description exquise de la cour pressante que l'amant fait à l'aimé à trois temps : d'abord, il essaie de l'assurer que son intérêt se prouve plus grand que celui de toute personne intime ; ensuite, il ajoute l'attrait physique ; enfin, son désir érotique envahit l'aimé comme un flot continu d'amour qui bouleverse toute son existence de fond en comble. Il s'agit apparemment d'un véritable plan de siège très bien élaboré à l'avance, ou même une sorte de rituel de chasse érotique dont la proie et le prix éventuel est l'aimé. Il faut également signaler qu'il s'agit même ici, au même titre que dans le *Banquet*, d'une sorte d'accouplement homosexuel : l'uranisme, ayant comme étendard protectif l'obsession pédérastique de Zeus pour Ganymède, semble servir de prélude une fois de plus pour l'initiation philosophique ultime. De fait, la pédérastie – ayant comme but l'immortalité – pourrait nous conduire au paradis platonique : « Car l'âme ne reçoit pas d'ailes avant tout ce temps, exception faite pour l'homme qui a aspiré loyalement au savoir ou qui a aimé les jeunes gens pour les faire aspirer au savoir.²»*

À part cela, il faudrait souligner deux innovations expressives de Platon : l'objet comparatif utilisé – le miroir – et le concept de contre-amour (antéros).

4. a. Le miroir dans la Grèce antique Le miroir a une valeur symbolique considérable concernant la relation intersexuelle : il fait partie intégrante de l'équipement de beauté de la femme de l'époque ; c'est son ami, son compagnon le plus fidèle. La beauté représentait pour la femme contemporaine, la hétéraïe (courtisane) avant tout parce qu'elle est la seule qui puisse mener une vie sociale dans un monde entièrement masculin, son arme unique afin d'attirer l'attention et de justifier une existence à part. De fait, tout produit ou outil cosmétique devient un objet sine qua non de l'arsenal féminin pour la conquête de l'homme. D'où des poèmes érotiques qui chantent cette vie plongée dans la coquetterie extravagante: « *If only I could be a mirror, so that you would always look at me ; a robe, so that you would*

¹ Platon, *Phèdre*, 255be, op.cit., p.1270-1. C'est moi qui souligne.

² *Ibid.*, 249a, p.1264

*always wear me ; water, that I might wash your skin ; perfume, lady, that I might anoint you ; a band for your breast, a pearl for your neck, a sandal – only you must trample me underfoot !*¹» Objet typiquement féminin donc, il est interdit pour l'homme de l'époque. Son utilisation semble uniquement justifiée pendant la coupe des cheveux et le rasage. Toute autre interaction confère à l'homme une connotation d'efféminé, ce qui, on l'a vu, constitue un blâme sans pareil. Aristophane ridiculise ainsi Agathon, bien connu à nous du *Banquet* : « *D'où sors-tu, l'homme-femme ? Et quelle est ta patrie ? Quel est ce vêtement ? Quel ce brouillamini dans la vie ? Que peut dire un luth à une robe safran ? Une peau à une résille ? Quoi ! Une fiole à huile et un soutien-gorge ? Comme cela va mal ensemble ! Quelle communauté du miroir à l'épée ? Qui es-tu toi-même, ô enfant ? Est-ce en homme que tu es élevé ? Et où est ton membre ? Où ton manteau ? Où tes laconiennes ? Alors tu es femme ?*²» Curieux rapprochement, celui du miroir (arme d'emblée féminine) et de l'épée, dont la connotation ne pourrait être plus virile – Agathon est pour Aristophane le parangon pathétique d'une incertitude esthétique et sexuelle, à cheval entre deux mondes incompatibles, le jouet de ses propres passions perverses. Enfin, il faudrait également attirer l'attention sur l'étroite relation qu'il y a entre miroir et temps. Le miroir, bien qu'ami fidèle de la femme, est avant tout un ami catégorique et implacable avec les premiers signes de la vieillesse : « *Laïs, dont l'âge a flétri les charmes merveilleux, a en horreur tout ce qui atteste sa vieillesse et ses rides ; elle a pris en haine son miroir, amère négation de sa beauté d'autrefois, et elle l'a consacré à sa souveraine : "Reçois-le, Cythérée, ce disque qui fut le compagnon de ma jeunesse, puisque tes charmes à toi ne craignent pas les injures du temps..."*³»

Loin de ses prolongements typiquement vaniteux, Françoise Frontisi-Ducroux, met en lumière un emploi "philosophique" du miroir : « *le motif du miroir du philosophe traverse l'Antiquité. Socrate, dit-on, en recommandait l'usage à ses disciples, aux jeunes gens en particulier*⁴». Le fait est également attesté par Diogène Laërce : « *[Socrate] jugeait bon aussi que les jeunes gens se regardent continuellement dans un miroir, afin que, s'ils sont beaux, ils en deviennent dignes, et que s'ils sont laids, ils dissimulent sous leur éducation leur vilaine apparence.*⁵» En effet, Socrate utilise la métaphore œil-miroir dans *Alcibiade* également, ce qui rend ce rapprochement loin de fortuit. Dans cet extrait il s'agit d'abord de l'explication de l'inscription delphique que le philosophe trahit un peu afin d'étaler sa maïeutique :

« *SOCRATE : Si c'était à notre regard, comme à un homme, que cette inscription s'adressait en lui conseillant : "regarde-toi toi-même", comment comprendrions-nous cette exhortation ? Ne serait-ce pas de regarder un objet dans lequel l'œil se verrait lui-même ? ALCIBIADE : Évidemment. SOCRATE : Quel est, parmi les*

¹ *Greek Lyric II, Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*, 22, edited and translated by David Campbell, Harvard University Press, Michigan, 1^{ère} édition 1988, 3^{ème} édition 2006, p.193

² Aristophane, *Les Thesmophories* (suivi de *Les Grenouilles*), vers 136-142, op.cit., p.23-4

³ *Anthologie Grecque*, 1^{ère} partie : *Anthologie Palatine*, tome III, livre VI.18, texte établi et traduit par Pierre Waltz, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1931

⁴ Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1^{ère} édition 2007, p.62

⁵ Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, livre II, 33, op.cit., p.240

*objets, celui vers lequel nous pensons qu'il faut tourner notre regard pour à la fois le voir et nous voir nous-mêmes ? ALCIBIADE : C'est évidemment un miroir, Socrate, ou quelque chose de semblable. SOCRATE : Bien dit. Mais, dans l'œil grâce auquel nous voyons, n'y a-t-il pas quelque chose de cette sorte ? ALCIBIADE : Bien sûr. SOCRATE : N'a tu pas remarqué que, lorsque nous regardons l'œil de quelqu'un qui nous fait face, notre visage se réfléchit dans sa pupille comme dans un **miroir**, c'est qu'on appelle aussi la poupée, car elle est une image de celui qui regarde ? ALCIBIADE : Tu dis vrai. SOCRATE : Donc, lorsqu'un œil observe un autre œil et qu'il porte son regard sur ce qu'il y a de meilleur en lui, c'est-à-dire ce par quoi il voit lui-même. ALCIBIADE : C'est ce qu'il semble. SOCRATE : Mais si, au lieu de cela, il regarde quelque autre partie de l'homme ou quelque autre objet, à l'exception de celui auquel ce qu'il y a de meilleur en l'œil est semblable, alors il ne se verra pas lui-même. ALCIBIADE : Tu dis vrai. SOCRATE : Ainsi, si l'œil veut se voir lui-même, il doit regarder un œil et porter son regard sur cet endroit où se trouve l'excellence de l'œil. Et cet endroit de l'œil, n'est-ce pas la pupille ? ALCIBIADE : C'est cela. SOCRATE : Eh bien alors, mon cher Alcibiade, l'âme aussi, si elle veut se connaître elle-même, doit porter son regard sur une âme et avant tout sur cet endroit de l'âme où se trouve l'excellence de l'âme, le savoir, ou sur une autre chose à laquelle cet endroit de l'âme est semblable.¹»*

Des questions très intéressantes s'ensuivent. D'une part, le miroir est utilisé ici également en tant que surface qui peut refléter des choses, où on peut contempler notre propre image afin de méditer sur notre moi et nous connaître nous-mêmes. Deux mots sont intrigants : le mot "reflet" (εἰδωλον) qui a la connotation de "simulacre", c'est-à-dire d'objet factice qui en imite un autre : ainsi ce qu'on voit dans l'œil n'est apparemment qu'une fausse image de nous-mêmes ou une image défectueuse. Cependant, dans la langue grecque le mot peut aussi avoir la connotation d' "idole", à savoir la représentation d'une divinité que l'on adore et qui est l'objet d'un culte au même titre que la divinité elle-même : le contexte change entièrement ainsi et on pourrait penser que dans l'œil d'autrui on pourrait même voir une représentation de notre partie divine, dans le sens que Platon croyait en l'existence dualiste de l'homme (moitié divine, moitié mortelle). D'autre part, le fait qu'on regarde directement dans la pupille de quelqu'un au même titre que dans un miroir s'empare de plus d'une signification symbolique majeure. Le mot grec (κόρη) signifie en plus "fille" : un homme ainsi peut se refléter dans l'œil d'autrui pour voir une micrographie au féminin de soi-même ou son côté féminin si on veut. Même le fait de se regarder dans un miroir peut avoir pour le Grec ancien une connotation homosexuelle comme on a déjà vu. Cependant, Platon met ici au même niveau de connaissance de soi-même le regard dans l'œil d'autrui et le regard entre âmes, ce qui atteste indirectement mais bien éloquemment que l'auto-connaissance ne s'acquiert qu'à travers l'image que les autres nous présentent par le biais du miroir, à savoir la connaissance de soi n'est possible qu'avec la contribution d'autrui. Le rapprochement entre image masculine et image féminine pourrait être traduit comme un effort de

¹ Platon, *Alcibiade*, 132d-133c, op.cit., p.38-9

réunion des contraires (selon le principe héraclitien). Au demeurant, Carl Gustav Jung en fournit bien plus tard une explication idoine à ce symbolisme aberrant avec les archétypes animus-anima¹ qui régissent les deux sexes et leur imaginaire.

Le mot εἶδωλον est abondamment utilisé par Platon, la plupart des fois avec une connotation négative. Dans le *Banquet*, il écrit : « *Ne sens-tu pas, dit-elle, que c'est à ce moment-là uniquement, quand il verra la beauté par le moyen de ce qui la rend visible, qu'il sera en mesure d'enfanter non point des images [εἶδωλα] de la vertu, car ce n'est pas une image [εἶδωλον] qu'il touche, mais des réalités véritables, car c'est la vérité qu'il touche.*² » Dans le *Lysis* également : « *Voici ce que je veux dire : pour éviter que toutes les autres choses dont nous avons dit qu'elles sont aimées en vue de lui, comme autant d'images [εἶδωλα] de lui, ne nous induisent en erreur, c'est lui, ce premier, qui est le véritable objet d'amour.*³ » Dans le *Politique*, il s'agit d'un usage de connotation plutôt neutre : « *En revanche, les réalités qui ont plus d'importance et qui ont plus de valeur ne comporte aucune image [εἶδωλον] que l'on pourrait réaliser pour en donner aux hommes une représentation évidente, image [εἶδωλον] qui serait mise en avant lorsqu'on souhaiterait repaître l'âme de celui qui vous interroge, et qu'il suffirait de rapporter à l'un de nos sens, pour procurer l'assouvissement.*⁴ » On devrait d'ailleurs signaler que la fréquence de l'emploi pourrait indiquer la tentation d'une métaphore fondée sur la μέθεξις (=fusion) : l'existence des Formes est étroitement liée avec la condition de leur relation avec les choses perceptibles via la μέθεξις. Puisque les choses perceptibles participent aux Formes, elles doivent être appelées d'une manière homonyme. *Parménide* nous instruit sur cette conception épineuse : « *parmi les Formes, toutes celles qui sont ce qu'elles sont en raison de leurs relations mutuelles tiennent leur réalité de ces relations, et non des relations qu'elles entretiennent avec les choses qui se trouvent dans notre monde, que ce soit en vertu de la ressemblance ou un autre titre, et cela même si, parce que nous participons de ces Formes, nous donnons chaque fois aux choses sensibles le même nom que celui que nous donnons à la Forme correspondante. Même si dans notre monde les choses portent le même nom que les Formes, ce nom leur vient alors des relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres et non des relations qu'elles entretiennent avec ces Formes; et de là suit que tous les noms que, en vertu de ces relations, reçoivent les choses sensibles, leur viennent alors des choses sensibles comme elles et non des Formes*⁵ ». Platon approche εἶδωλον à la chose sensible ; tous les deux participent ainsi à la ἰδέα/εἶδος [Idée/Forme].

Du reste, même le propre miroir comme objet pourrait d'après Platon se tromper et nous tromper par conséquent en nous fournissant une image défectueuse de la réalité : « *ou encore il se passe quelque chose de semblable aux troubles que subit la vision dans les miroirs, quand elle détourne à gauche le flux qui s'écoule à droite : c'est*

¹ L'**anima** représente dans la psychologie analytique du psychiatre suisse Carl Gustav Jung, la représentation féminine au sein de l'imaginaire de l'homme. Il s'agit d'un archétype, donc d'une formation de l'inconscient collectif, qui a son pendant chez la femme sous le nom d'**animus**. Cet archétype se manifeste tout au long de la vie, projeté inconsciemment, d'abord sur le parent du sexe opposé, puis sur les personnes rencontrées auxquelles sont alors prêtées les caractéristiques de cette image. Renseignements tirés de <https://fr.wikipedia.org/wiki/Anima>

² Platon, *Banquet*, 212ab, op.cit., p.146

³ Platon, *Lysis*, 219d, op.cit., p.1029

⁴ Platon, *Politique*, 286ab, op.cit., p.1403

⁵ Platon, *Parménide*, 133de, op.cit., p.1115

quand je suis victime du même trouble que je mets à côté de la marque. Ce qui s'ensuit à ce moment-là, c'est bien de penser une chose pour l'autre, c'est-à-dire d'avoir des opinions fausses¹». Apparemment quand le miroir n'est pas utilisé comme médium d'auto-connaissance (c'est-à-dire, quand l'œil d'autrui n'est pas utilisé en tant que miroir), il pourrait nous procurer des images fautives de la réalité : l'image reflétée –on ne devrait pas l'oublier –n'est qu'un simulacre de la vérité : le vrai ami de la vérité, le philosophe, doit s'interroger toujours sur la vérité inhérente de chaque chose et ne jamais être satisfait de rien de moins que cela. Le motif du miroir-producteur de simulacres se poursuit dans la *République* : « si seulement tu consens à prendre un miroir et à le retourner de tous côtés [,] [t]rès vite, tu produiras le soleil et les astres du ciel, et aussi rapidement la terre, rapidement toujours toi-même et les autres animaux, et les meubles et les plantes, et tout ce dont on parlait à l'instant. – Oui, dit-il, des apparences, mais certainement pas des êtres qui existent véritablement²». Il s'agit évidemment d'une autre attaque contre les sophistes qui « maîtrise[nt] une certaine technique des illusions (...) en utilisant nos arguments, il[s] les retourner[ont] contre nous, et, enfin, lorsque nous dirons qu'il[s] [sont] [des] producteur[s] d'images, il[s] nous demander[ont] ce que nous appelons, en fait, image³».

Un autre point très intéressant à propos du miroir s'avère être pour Françoise Frontisi-Ducroux l'objectivation : « Nous ne pouvons, remarque Platon, nous voir nous-mêmes sans voir aussi et en même temps cela, sans percevoir cette marque de notre mise en distance(...) Cette façon de nous appréhender en voyant dans le miroir notre propre visage, comme les autres le voient, ou comme nous voyons celui des autres, nous l'appelons objectivation. De sujet que nous sommes, nous nous envisageons comme objet, ou comme autre. Telle est l'expérience que nous permet le miroir.⁴» Selon Jean-Pierre Vernant en plus : « L'individu se cherche et se trouve dans autrui, dans ces miroirs reflétant son image que sont pour lui chaque alter ego, parents, enfants, amis. Comme l'écrit James Redfield, à propos du héros de l'épopée : "Il n'est à ses propres yeux que le miroir que les autres lui présentent." L'individu se projette aussi et s'objective dans ce qu'il accomplit effectivement, dans ce qu'il réalise : activités ou œuvres qui lui permettent de se saisir, non en puissance, mais en acte, *energeia*, et qui ne sont jamais dans sa conscience. Il n'y a pas d'introspection. Le sujet ne constitue pas un monde intérieur clos, dans lequel il doit pénétrer pour se retrouver ou plutôt se découvrir. Le sujet est extraverti. De même que l'œil ne se voit pas lui-même, l'individu pour s'appréhender regarde vers l'ailleurs, au-dehors. Sa conscience de soi n'est pas réflexive, repli sur soi, enfermement intérieur, face à face avec sa propre personne : elle est existentielle.⁵» Voir pour le Grec ancien signifie ainsi *se voir*. Sa définition comme citoyen, la seule qui vaille pour lui, n'est associée qu'à son image sociale, ce qu'il peut faire pour sa cité, son héroïsme, son héritage à sa patrie. L'introspection et le repli sur soi, avec les extrémités morbides qu'ils peuvent générer, ne sont que la répercussion d'une société dont les valeurs ne sont plus morales et qui concernent la

¹ *Ibid.*, 193d, p.1954

² Platon, *République*, X, 596e, op.cit., p.1764-5

³ Platon, *Sophiste*, 239 de, op.cit., p.1839

⁴ Françoise Frontisi-Ducroux, op.cit., p.156

⁵ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, dans *Œuvres*, tome II, Éditions du Seuil, Paris, 2007, p.1465

satisfaction matérielle surtout, tout avec l'égalisation des libertés avec les vices. Pour une telle société, l'idéalisme platonicien n'est qu'une utopie dérisoire...

Pour Aristote, la connaissance de soi passe également à travers l'œil d'autrui, mais il doit être celui d'un ami intime : « *Notre erreur en ceci est causée, soit par la bienveillance naturelle qu'on a toujours envers soi, soit par la passion qui nous aveugle. Et c'est là, pour la plupart de nous, ce qui obscurcit et fausse notre jugement. De même donc que quand nous voulons voir notre propre visage, nous le voyons en nous regardant dans un miroir, tout de même aussi, quand nous voulons nous connaître sincèrement, il faut regarder à notre ami, où nous pourrions nous voir parfaitement ; car mon ami, je le répète, est un autre moi-même. S'il est si doux de se connaître soi-même, et qu'on ne le puisse sans un autre, qui soit votre ami, l'homme indépendant aura tout au moins besoin de l'amitié pour se connaître lui-même.*¹ » L'ami devient ainsi notre alter ego, notre image reflétée au même titre qu'une épreuve négative de notre soi original. C'est pourquoi on ne devrait avoir qu'une quantité restreinte d'amis, car : « *notre nature, qui est si faible, a de la peine à s'étendre à beaucoup d'objets. Notre vue ne peut en embrasser qu'un petit nombre ; et même si l'objet est plus éloigné qu'il ne faut, il échappe à notre regard par l'impuissance de notre organisation*² ». À travers donc le rituel du miroir, une institution aussi précieuse que l'amitié se fonde et se consolide. Cependant, le miroir peut de même nous démasquer de prétendus amis : « *Je sais ce dont je parle ; je connais le miroir de l'amitié : elle s'est révélée le fantôme d'une ombre, l'affection de ceux que je croyais mes vrais amis !*³ » Euripide attribue aussi au miroir des qualités d'astuce pénétrante, une fois que, le temps aidant, peut découvrir le vrai caractère des hommes : « *Une seule chose, dit-on, dure autant que la vie : c'est de posséder une âme juste et bonne. Quant aux mortels pervers, le temps les révèle à son heure, en leur présentant son miroir comme à une jeune fille.*⁴ »

Xénophon enfin nous met en garde en ponctuant que même le regard pourrait constituer une arme dangereuse, en tant qu'ouverture par où l'âme est atteinte. Ainsi il met à la bouche de Socrate ces conseils : « *t'imagines-tu, parce que cela échappe au regard, que les beaux garçons n'injectent rien lorsqu'ils embrassent? Ne sais-tu pas que cet animal farouche, que l'on dit beau et dans la fleur de l'âge, est beaucoup plus redoutable que les tarentules, dans la mesure où celles-ci agissent en vertu d'un contact, alors que l'autre n'en requiert même pas, puisqu'il suffit de l'observer pour qu'il vous injecte quelque chose, fût-ce de très loin, propre à vous faire perdre la raison? Et la raison pour laquelle les Amours sont appelés "archers" est peut-être que les beaux corps infligent des blessures même du loin*⁵ ». Les amoureux doivent dès lors faire doublement attention : pas seulement quand ils sont près de leur bien-aimé, mais aussi quand ils sont éloignés.

Insistons maintenant un peu sur la signification du mot miroir (κάτοπτρον) utilisé par Platon. Selon Françoise Frontisi-Ducroux, il y a quatre mots synonymes utilisés pour se référer au même objet. D'abord, le mot *dioptron*, employé pour la

¹ Aristote, *La Grande Morale*, livre II, 17.7-8, traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire chez http://fr.wikisource.org/wiki/La_Grande_Morale

² *Ibid.*, 18.1

³ Eschyle, *Agamemnon* (suivi de *Les Choéphores* et *Les Euménides*), vers 838-841, op.cit., p.39

⁴ Euripide, *Hippolyte* (suivi d'*Andromaque* et d'*Hécube*), vers 426-430, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1927, p.45

⁵ Xénophon, *Mémoires*, livre I, 3.13, op.cit., p.32

toute première fois par Alcée : « οἶνος γὰρ ἀνθρώπων *οἷς* δίοπτρον : *car le vin est un instrument qui permet de voir au travers (de l'homme)*¹ ». Le mot survit aujourd'hui seulement comme terme désignant un instrument technique ; toutefois, le mot δίοπτροφόρος peut encore se référer sans souci de mécompréhension à celui qui porte des lunettes. Ensuite, le mot *esoptron*, utilisé par Pindare : « ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοπτρον ἴσαμεν ἐὼς σὺν τρόπῳ : *et, pour les grandes actions trouvent un miroir qui les reflètent*² ». La citation la plus fameuse appartient pourtant à Saint Paul qui nous fournit la conception biblique du miroir, mise en corrélation avec le monde des mortels, d'avant c'est-à-dire le Jour du Jugement Dernier. Après ce Jour, la compréhension des chrétiens s'élargirait, de façon qu'ils pourront entendre des vérités obscures pour eux maintenant : « βλέπομεν γὰρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δὲ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον· ἄρτι γινώσκω ἐκ μέρους, τότε δὲ ἐπιγνώσομαι καθὼς καὶ ἐπεγνώσθην : *Car nous voyons maintenant par un miroir obscurément, mais alors nous verrons face à face ; maintenant je connais en partie, mais alors je connaîtrai selon que j'ai été aussi connu*³ ». Le mot correspond à une espèce de miroir métallique et non à une glace traditionnelle, adroitement polie afin de pouvoir bien refléter. Bien sûr, la réflexion étant loin de parfaite, le sujet devrait se faire voir dans plusieurs angles, ce qui rendait le symbolisme de l'objet fort précieux pour la théologie chrétienne notamment. Le troisième synonyme est le mot *katoptron*. Il est de prime abord utilisé par Eschyle dans le passage d'*Agamemnon* qu'on a déjà cité plus haut (ὀμίλιας κάτοπτρον). C'est le terme que Platon utilise à foison, particulièrement pour sa connotation de vue de haut en bas, ce qui désigne pour Françoise Frontisi-Ducroux un privilège divin, mais aussi pour sa qualification de vue pénétrante. Le dernier terme est le mot *enoptron*, qui « *après avoir désigné concrètement l'accessoire féminin, dans les tragédies d'Euripide par exemple, donne lieu lui aussi à des dérivations techniques, termes évoquant la réflexion dans le miroir*⁴ ».

4. b. Antéros Le reflet de la recherche philosophique dans l'œil d'autrui devient jeu d'interaction érotique dans *Phèdre*. Antéros est le nom de l'image reflétée de l'amour de l'amant dans l'œil de l'aimé. L'aimé ainsi constitue pour l'amant non seulement un outil de connaissance de soi, mais aussi la plus précieuse occasion de devenir immortel. L'aimé résume et matérialise toute la procédure d'ascension vers le monde des Formes : l'amant reconnaît sa beauté terrestre, qui lui évoque le siège des bienheureux, éprouve une horreur sacrée provoquée par l'intuition de la Beauté idéale, subit une altération radicale et devient dorénavant un initié. D'abord, comme on a déjà vu, l'aimé éprouve seulement de l'amitié pour l'amant. Φιλία (=amitié) est un sentiment distinct du désir et de tout type de manie bouleversante. On éprouve de

¹ Alcée, *Fragments*, tome II, fr.333, texte établi, traduit et annoté par Gauthier Liberman, Les Belles Lettres, Paris, 1999, p.144

² Pindare, *Néméennes*, 7.14, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1923, p.97

³ *La Bible De Jérusalem*, "A Corinthiens", 12, version digitale chez

http://www.lexilogos.com/bible_multilingue.htm

⁴ Françoise Frontisi-Ducroux, op.cit., p.74

l'amitié quand on reconnaît la valeur et la bonté de l'autre, quand on neutralise tout sentiment d'individualisme qui nous ronge et on peut apprécier sincèrement les qualités d'autrui. La différence prépondérante entre *φιλία* et *ἔρως* comme le *Banquet* nous a appris est que *ἔρως* est un état d'esprit intermédiaire entre pauvreté et richesse (Pénia et Poros), alors que l'amitié représente un élan autarcique et de cette manière indépendant. Pour Aristote : « *L'amitié est une vertu, ou du moins toujours unie à la vertu. Elle est ce qu'il y a de plus nécessaire à la vie ; car il n'est personne qui consentit à vivre privé d'amis, dût-il posséder tous les autres biens.*¹ » Il distingue trois qualités ou conditions qui font naître l'amitié ; ce sont la bonté, l'agrément, et l'utilité. Il faut, pour être amis, qu'au sentiment d'une bienveillance réciproque, fondée sur l'une de ces trois qualités, se joigne la connaissance du bien qu'on se veut mutuellement. L'amitié fait partie intégrante de la philosophie dès l'époque de Pythagore ; elle forme en plus le premier composant du mot (*φίλος+σοφία*). Dans chaque école philosophique elle devrait représenter le fondement de la relation parmi les disciples. On commence par ce sentiment pour voyager vers d'autres, supérieurs et bien plus exigeants : elle est le tremplin ainsi de toute aventure philosophique. Platon expose sa théorie sur l'amitié dans *Lysis*, dialogue que d'aucuns considèrent comme un préambule au *Banquet* et au *Phèdre*. On y constate, avec l'aide précieuse de Léon Robin que : « *La discussion du Lysis est en grande partie négative : elle montre l'insuffisance de la conception populaire de l'amitié et elle combat les tentatives faites par les philosophes pour en déterminer le principe, en le cherchant, soit dans la similitude, soit dans la contrariété. Toutefois de la discussion se dégagent incontestablement certains éléments positifs : celui-ci, tout d'abord, que l'amitié — ou l'amour — apparaît dans un sujet qui n'est ni entièrement bon, ni entièrement mauvais, qui est, par conséquent, intermédiaire ; — en second lieu, que nous aimons toujours en vue d'une fin qui est la raison d'être de nos amours, qu'il y a donc une première raison qui les explique tous, c'est-à-dire un premier aimable ; — enfin que, en lui-même, le bon n'est pas bon relativement au mal et, par suite, que le désir n'est pas nécessairement lié au mal et à la souffrance.*² » Platon nous fournit également une première condition de l'amitié qui est la science : « *Il en résulte que si tu deviens savant, mon enfant, tous te seront amis et tous te seront apparentés, car tu seras utile et bon ; sinon, personne ne sera ton ami, ni ton père, ni ta mère, ni tes parents. Comment peut-on avoir une haute idée de soi-même, Lysis, dans les sujets dont on n'a pas encore d'idée ?*³ » Vers la fin du dialogue, Socrate et ses deux interlocuteurs arrivent à une conclusion en ce qui concerne leur grand thème : « *Cette fois, Lysis et Ménexène, nous avons très certainement trouvé, repris-je, qui est l'ami et quel est l'objet de son amitié. Nous affirmons que ce qui n'est ni bon ni mauvais, sous le rapport de l'âme, du corps, ou sous tout rapport, est l'ami du bien en raison de la présence du mal.*⁴ » Ainsi, le sentiment éprouvé par l'aimé est un sentiment de nature neutre et équilibrée, qui ne lui fait ni chaud, ni froid et qui n'arrive certainement pas à égaler les extrémités passionnantes de l'éros de l'amant.

¹ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, livre VIII, 1155a, chez <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale8.htm>

² Léon Robin, *Théorie platonicienne de l'amour*, Félix Alcan Éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1908, p.47

³ Platon, *Lysis*, 210de, op.cit., p.1018

⁴ *Ibid.*, 218bc, p.1028

Maintenant qu'on a déterminé la notion de φιλία, il serait opportun de définir les deux notions voisines de ἔρως et ἀγάπη. Platon est virulemment critiqué pour sa doctrine érotique qui se résume sur le fait que l'amour représente un élan vers la beauté idéale, ce qui interdit à savoir toute notion de possession de l'amour dans le présent. Cependant, les détracteurs de Platon n'ayant pas dans leur langue maternelle ces deux mots différents, ne peuvent pas en faire la distinction et ainsi mésinterprètent le cœur de sa théorie érotique. De fait, pour le grec ἔρᾶν (le verbe correspondant à ἔρως) a toujours une connotation de quelque chose qui nous manque tandis que ἀγαπῶ (la racine verbale de ἀγάπη) veut dire que je n'éprouve aucun sentiment de carence, je suis content de ce que je possède. Le premier par conséquent contient comme verbe un élan dynamique vers quelque chose, tandis que le second est plutôt statique, selon I.Sykoutris¹. C'est pourquoi pour lors que les sentiments de l'éromène envers l'éraсте ne peuvent pas se qualifier d'ἔρως, mais seulement d'amitié ou de ἀγάπη : l'éromène n'a pas envie de quelqu'un, il est l'objet de l'amour de quelqu'un d'autre. Son amour ainsi envers l'éraсте est un amour statique tandis que les sentiments de l'éraсте représentent la définition même de l'ἔρως. L'éromène pourrait seulement exprimer de l'ἔρως vers la sagesse ou la vaillance de l'éraсте, des valeurs c'est-à-dire qui lui manquent. Dans un couple d'amoureux, l'un devrait nécessairement être l'éraсте et l'autre l'éromène pour avoir un amour mutuel, à savoir ayant le même but. Et la langue grecque a accordé pertinemment à chaque mot son genre respectif : l'ἔρως de l'éraсте est masculin, l'ἀγάπη de l'éromène féminin². De cette façon s'explique ad hoc que l'objet et le but ultime de l'ἔρως est une chose (l'autre en représente seulement l'amorce et le détonateur), tandis que l'ἀγάπη pourrait se concentrer sur une personne, être ainsi anthropocentrique – l'ἔρως pourrait exclusivement être philosophe, jamais l'ἀγάπη. On comprend maintenant encore mieux pourquoi le sentiment éprouvé par l'éromène s'appelle *antéros* chez Phèdre ; c'est un reflet, un εἶδωλον d'ἔρως, un synonyme d'ἀγάπη dans sa phase ultime, une sorte d'amitié dans le début. Tout cela se perd évidemment dans les langues modernes, comme éventuellement toute occasion ou même volonté de discrimination des sentiments amoureux ou même érotiques. L'amour, au lieu de représenter la portée d'une partition avec les différentes notes musicales qui insinuent la respective durée, hauteur, intensité et timbre (valeurs inhérentes de l'art musical et responsables de sa beauté) pour composer ainsi la musique magistrale de l'amour, n'a qu'une seule, plate et insipide. Au lieu d'être musique idéale, il est devenu contact physique ou même échange biologique. Les vices n'auraient pas trouvé un champ plus fécond que cela.

Le flot du désir de l'amant maintenant s'appelle en grec ancien ἵμερος. Pour Platon, c'est un sentiment d'envie érotique fougueuse et impérieuse qui prend la forme d'une vague incessante entre l'amant et l'aimé. Dans la mythologie grecque,

¹ Platon, *Banquet*, traduit et annoté par Ioannis Sykoutris, Éd. Estia, Athènes, 14^{ème} édition 1996, p.235

² *Ibid.*, p.236

Himéros est la personnification du désir érotique. Selon Hésiode, il demeure près de la plus haute cime de l'Olympe : « *Là sont leurs chœurs brillants et leur belle demeure. Les Grâces et Désir près d'elles ont leur séjour.*¹ » Avec Éros, il accompagne Aphrodite après sa naissance à Chypre : « *Amour et le beau Désir, sans tarder, lui firent cortège, dès qu'elle fut née et se fut mise en route vers les dieux.*² » Pseudo-Plutarque nous fournit des détails piquants : « *Himéros, un fils de la nymphe Taygété et de Lacédaimon, fut poussé par la colère d'Aphrodite à agresser et violer, sans la reconnaître, sa sœur Cléodicé (Célèbre Justice) pendant une fête de nuit. Dès qu'il fut mis au courant, le jour suivant, de ce qui s'était passé, il fut pris de désespoir et, éperdu de douleur, se jeta dans le fleuve Marathon, qui prit de lui son nouveau nom d'Himéros.*³ » Pausanias se déclare incapable de distinguer les divinités similaires : « *Peithô (Persuasion) et une autre divinité qu'ils nomment Parégoros (Consolatrice), sont des œuvres de Praxitèle. Sont des œuvres de Scopas, Éros (Amour), Himéros (Attrait) et Pothos (Désir), si vraiment on peut distinguer leurs effets dans la même mesure que leurs noms.*⁴ »

En outre, il y a même un démon Antéros adoré en Athènes par les métèques surtout. Il est fils d'Arès et d'Aphrodite et frère d'Éros. Il incarne l' "amour retourné", c'est-à-dire l'amour réciproque ; il punit également ceux qui se moquent de l'amour. Sa nature est bien illustrée par la légende athénienne de Timagoras et Mélès, rapportée par Pausanias : « *Il y a devant l'entrée de l'Académie un autel dédié à Éros (l'Amour), avec une inscription portant que Charmus est le premier Athénien qui ait érigé une statue à ce dieu. L'autel dédié à Antéros (le contre Amour), qu'on voit dans la ville, a été, dit-on, érigé par les étrangers domiciliés dans Athènes, et voici à quelle occasion. Timagoras, l'un de ces étrangers, devint amoureux de Mélès, jeune Athénien, qui n'ayant que du mépris pour lui, lui ordonna de monter sur le sommet le plus élevé du rocher [où est la citadelle], et de se précipiter en bas. Timagoras, toujours prêt à complaire au jeune homme, au péril de sa propre vie, se précipita du haut de ce rocher : et Mélès, quand il le vit expirant, eut tant de regrets de l'avoir perdu, qu'à son tour il s'élança du même sommet, et se tua. Les étrangers domiciliés à Athènes, honorent depuis ce temps-là Antéros comme le génie vengeur de Timagoras.*⁵ »

Des auteurs postérieurs s'inspirent de l'antéros de Phèdre et esquissent des cadres similaires dans leurs propres œuvres. Plutarque met dans la place de l'amant le mari, et de l'aimé, la femme : « *En voyant l'œil plein de feu d'une jeune femme, je sais bien qu'à l'amour d'un homme elle a goûté*⁶ ». Achille Tatius développe et amplifie l'union des deux amants dans une description séduisante : « *Tu es bien ingrat envers le présent de l'amour ; tu ignores ce qu'est une bien-aimée que l'on voit : cela comporte un plus grand plaisir que l'acte d'amour lui-même, car les yeux, se réfléchissant mutuellement, reproduisent, comme en un miroir, l'image des corps ; l'émanation de la beauté, se glissant*

¹ Hésiode, *Théogonie*, vers 62-5, op.cit., p.34

² *Ibid.*, vers 201-2, p.39

³ Pseudo-Plutarque, *Nommer le monde*, 17.1, traduit, présenté et annoté par Charles Delattre, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1^{ère} édition 2011, p.167

⁴ Pausanias, *Description de la Grèce*, tome I, livre I : *L'Attique*, 43.6, texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux et commenté par François Chamoux, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1992, p.130

⁵ Pausanias, *Description de la Grèce*, livre I.XXX.I, chez <http://remacl.org/bloodwolf/erudits/pausanias/attique.htm#XXX>

⁶ Plutarque, *Œuvres Morales*, tome X : *Dialogue sur l'Amour*, 21.767A, op.cit., p.96

par leur intermédiaire jusqu'à l'âme, opère une sorte d'union à distance.¹» Le thème a inspiré le grand poète Nerval également, qui a dédié un poème à Antéros dans le recueil *Les Chimères*².

Le cadre de la fixation du regard de l'amant dans l'œil de l'aimé, le reflet de son amour et le flot incessant de son désir érotique nous renvoie à un autre cadre, mythologique cette fois, mais suffisamment apparenté à *Phèdre* : le mythe de Narcisse. Le récit se trouve dans les *Métamorphoses* d'Ovide (III, 339-510) ; il représente un des mythes les plus connus pas seulement des *Métamorphoses* mais de toute l'histoire mythologique. En résumé, Narcisse devient amant et aimé de son propre image reflétée dans l'eau d'un lac. Françoise Frontisi-Ducroux fait ressortir : « *Le miroir de la source apparaît comme le double inversé du miroir analogique de Platon, dans lequel l'amant voit l'aimé, sans se rendre compte que c'est lui-même qu'il voit et qu'il aime.*³» Le mythe s'empare de connotations entièrement métaphysiques dès l'interprétation de Plotin : « *Car si on voit les beautés corporelles, il ne faut pas courir à elles, mais savoir qu'elles sont des images, des traces et des ombres ; et il faut s'enfuir vers cette beauté dont elles sont des images. Si on courait à elles pour les saisir comme si elles étaient réelles, on serait comme l'homme qui voulut saisir sa belle image portée sur les eaux (ainsi qu'une fable, je crois, le fait entendre) ; ayant plongé dans le profond courant, il disparut; il en est de même de celui qui s'attache à la beauté des corps et ne l'abandonne pas; ce n'est pas son corps, mais son âme qui plongera dans des profondeurs obscures et funestes à l'intelligence, il y vivra avec des ombres, aveugle séjournant dans le Hadès.*⁴» Cependant on pourrait le rattacher également à la conviction platonicienne qui rejette toute image en tant que fausse ou défectueuse au profit de l'original ; le poète, dans la signification platonicienne du terme en tant que créateur, n'est qu'un imitateur, un inventeur d'images des choses et des personnes. Pour le poète, le reflet devient la vérité, la peinture où les mots remplacent l'immatériel, la Forme. La vérité philosophique devient tragiquement humaine et, soudain, les mots même commencent à perdre leur propre signification alors qu'ils ne constituent que des

¹ Achille Tatius d'Alexandrie, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, I.4, texte établi et traduit par Jean-Philippe Garnaud, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1991, p.16-7

² « Antéros »

Tu demandes pourquoi j'ai tant de rage au cœur
Et sur un col flexible une tête indomptée ;
C'est que je suis issu de la race d'Antée,
Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.

Oui, je suis de ceux-là qu'inspire le Vengeur,
Il m'a marqué le front de sa lèvre irritée,
Sous la pâleur d'Abel, hélas ! ensanglantée,
J'ai parfois de Caïn l'implacable rougeur !

Jéhovah ! le dernier, vaincu par ton génie,
Qui, du fond des enfers, criait : " Ô tyrannie ! "
C'est mon aïeul Bélus ou mon père Dagon...
Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,
Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte,
Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.

Chez http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/gerard_de_nerval/anteros.html

³ Françoise Frontisi-Ducroux, op.cit., p.204

⁴ Plotin, *Ennéades*, livre I.6.8.8, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1924, p.104

simulacres de leur identité inhérente. À part la vérité réfléchissante, l'image narcissique n'est pour Platon qu'un exemple à éviter, une fois que la réflexion n'est pas utilisée pour se connaître, mais pour être idéalisée. En plus, elle exile autrui de son propre univers autolâtre. Pour le philosophe, elle est doublement blâmable : productrice et adoratrice des simulacres, elle constitue un véritable sophisme.

À part l'image du double narcissique qui est la plus connue, le personnage mythologique d'Écho est également intrigant. Écho est une oréade, une nymphe c'est-à-dire des sources et des forêts du mont Hélicon. Elle tombe amoureuse de Narcisse mais celui-ci, épris de sa grâce au début, la méprise ensuite comme il est amoureux de lui-même. Le cœur brisé, elle s'enfuit dans une grotte solitaire et se laisse dépérir. La légende dit qu'elle s'était tellement amaigrie que ses os avaient totalement disparu et s'étaient transformés en pierre. Ainsi, elle se transforma en source et il ne lui resta que sa voix. Pan, jaloux de ses talents, éparpilla ses membres sur toute la Terre. Il n'en reste que l'écho, pâle imitation, et une fille, Jynx. Son histoire d'amour tragique avec Narcisse est très éloquente : Narcisse, épris de son propre image, tombe passagèrement amoureux d'un personnage qui est la source même d'images acoustiques, de retentissements incessants. Le parangon de la beauté mythologique qui ne trouve aucune personne plus belle que son reflet pour en tomber amoureux, s'éprend d'une répétitrice, d'une reproductrice de sons : l'ironie est quand même tranchante. Narcisse entrevoit dans Écho la même obsession narcissique qui le ronge aussi ; Écho est un personnage condamné au reflet acoustique perpétuel et ceci est aux yeux de Narcisse un détail sidérant qui intrigue davantage son propre état d'autoérotisme. Le moment où il se rend compte qu'Écho peut véritablement aimer quelqu'un d'autre qu'elle-même, à ce moment-ci il méprise la pauvre nymphe : malgré ses propres vicissitudes, elle est quoi qu'il en soit capable d'effectivement aimer. Le charme éprouvé devient dédain et la créature malheureuse est condamnée à une mort de Sisyphe, de résonance perpétuelle. Au motif acoustique répétitif de l'écho fait allusion Platon également. Socrate dit en essayant d'expliquer le mot "définition" : « rendre apparente sa propre pensée au moyen de la voix, avec des expressions et des mots, en figurant son opinion dans le flux qui passe à travers la bouche, comme en un **miroir** ou dans de l'eau¹ ». Or l'expression verbale pourrait refléter la pensée de quelqu'un, à savoir le discours pourrait représenter le miroir du monde mental de l'individu, ce qui constitue en plus une métaphore fréquente même aujourd'hui. Est gracieuse également l'image d'un flux de mots sortant de la bouche d'une personne pour remplir sans doute le lac que la totalité de son discours représente (comme le lac de Narcisse et d'Écho sans doute...). Le concept dans sa connotation plutôt érotique se rend plus évident chez *Phèdre*, dans un passage qu'on a déjà évoqué plus haut : « Et, de même qu'un souffle ou un son, renvoyés par des objets lisses et solides, reviennent à leur point de départ, ainsi le flot de la beauté revient vers le beau garçon en passant par ses yeux, lieu de passage naturel vers l'âme.² » Aristote nous offre le développement de ce mécanisme acoustique, en le dépouillant de tout détail

¹ Platon, *Théétète*, 206d, op.cit., p.1970

² Platon, *Phèdre*, 255c, op.cit., p.1270

gracieux évidemment : « *Quand à l'écho, il se produit lorsque l'air, maintenu en une seule masse par la cavité qui le limite et l'empêche de se dissiper, renvoie l'air extérieur comme une balle. Il semble que toujours un écho se produise, mais il n'est pas toujours clair; car la même chose se produit dans le cas du son et dans celui de la lumière : en effet, la lumière se réfléchit toujours (sans quoi la lumière ne se diffuserait pas partout : l'obscurité régnerait en dehors de l'espace exposé au soleil); mais la lumière ne se réfléchit pas toujours aussi bien que sur l'eau, l'airain ou tout autre corps lisse, de manière à produire de l'ombre : ce qui caractérise communément la lumière.*¹ »

Dans la version de Pausanias de l'histoire de Narcisse, il a une sœur jumele : « *Il y a sur le sommet de l'Hélicon une petite rivière nommée le Lamos. Hédonacon est un endroit du pays des Thespiens où l'on voit la fontaine de Narcisse. On dit que Narcisse regardant dans cette fontaine, et ne sachant pas que c'était son visage qu'il voyait, devint, sans s'en apercevoir, amoureux de lui-même, et qu'il mourut d'amour sur les bords de la fontaine.[...] Il existe à son sujet une autre tradition moins connue que la précédente, que l'on raconte ainsi : On dit que Narcisse avait une sœur jumelle qui lui ressemblait parfaitement en tout; ils avaient de plus les mêmes cheveux, les mêmes vêtements et allaient à la chasse ensemble; Narcisse devint amoureux de sa sœur, et ayant eu le malheur de la perdre, il allait vers cette fontaine sachant bien que c'était son image qu'il y voyait ; mais se faisant illusion, il s'imaginait y voir sa sœur, et trouvait ainsi quelque soulagement à son amour. Quant à la fleur qu'on nomme Narcisse, elle existait, à ce que je crois, avant cette aventure, autant que nous pouvons le conjecturer par les vers de Pamphos, qui florissait longtemps avant Narcisse de Thespie ; car il dit que la fille de Déméter fut enlevée tandis qu'elle s'amusait à cueillir des fleurs, et qu'elle fut trompée, non par des violettes, mais par des narcisses.*² » Cette variante a pour nous une valeur supplémentaire, dans la mesure où elle peut être mise en parallèle avec le mythe d'Aristophane dans le *Banquet*, selon Françoise Frontisi-Ducroux : « *Le Narcisse prétendument "rationalisé" de Pausanias revit à sa façon le drame primordial des humains bienheureux d'antan, sphériques et parfaits, qui furent coupés en deux, "comme un œuf", par le vouloir des dieux inquiets et jaloux. En quête, comme ces êtres amoindris, de sa moitié complémentaire dont la mort l'a séparé, Narcisse se dédouble volontairement, avec l'aide de la surface réfléchissante de la source, pour tenter de retrouver la délicieuse unité de l'œuf, puis du couple jumele. Leur conjonction se réalisera dans la mort, par un passage à travers le miroir des eaux.*³ »

Tout compte fait, on pourrait constater que la poursuite narcissique prône, d'après S.Ramfos également, une sorte d'esthétisme érotique dont le fondement constitue la conviction qu'on doit devenir le rêve d'autrui. Autrement dit, l'autre ne représente une personne mais un *phénomène*, dans le sens grec du mot qui a une connotation de quelque chose qui peut paraître, une espèce donc de miroir. La relation narcissique n'est pas évidemment un fait qui implique un échange de sentiments, une interaction même. L'autre, notre double, existe pour incarner notre image idéale, notre propre mythe. L'amour n'est qu'une rencontre de soi qui ne

¹ Aristote, *De l'âme*, II.8.419b-420a, texte établi par A. Jannone, traduit et annoté par E. Barbotin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1966, p.51-2

² Pausanias, *Description de la Grèce*, livre IX, 31.7-9, chez <http://remacl.org/bloodwolf/erudits/pausanias/beotie.htm#XXXI>

³ Françoise Frontisi-Ducroux, op.cit., p.220-1

participe pas, à la façon platonique, au monde des Formes, mais représente une sorte de cercle vicieux entre notre propre moi et notre image, notre εἶδωλον. La liaison décrite dans *Phèdre* demeure narcissique jusqu'au moment où l'aimé commence à véritablement aimer l'amant, quand l'ἵμερος qu'il lui envoie obtient sa propre source dans lui-même et n'est plus un reflet mais l'expression d'une émotion impérieuse et dévorante. L'ἵμερος de l'aimé montre en définitive la victoire de l'amour partagé sur toute autre forme de soi-disant érotisme qui envahit l'individu mais, au lieu de l'enlever de sa situation mortelle, l'emprisonne dans un va-et-vient constant entre ses propres idéaux et ses propres carences. L'aimé ne devient un miroir que pour initier l'amant à des vérités indicibles : sa récompense serait une invitation à deux pour le paradis : il doit donner, mais il reçoit aussi en échange. Le triomphe sur le narcissisme est un triomphe ainsi sur le pire de nous-mêmes. Narcissisme et platonisme sont des termes contradictoires, entièrement incompatibles.

Conclusion Le *Phèdre* représente, somme toute, une version enrichie de l'amour philosophique proposé par Platon, mais aussi une micrographie de toute la théorie socratique. L'addition la plus précieuse, celle de l'immortalité de l'âme, va ouvrir des horizons nouveaux pour la doctrine des Formes – on va le constater dans la troisième partie. Le dialogue per se s'avère être pauvre en personnages mais riche en force expressive : on a plein de mythes, de descriptions exquises et la volonté de Socrate, avant tout, de se montrer meilleur que les sophistes de l'époque – d'aucuns ne prétendent qu'il ne s'agit que d'une attaque virulente contre les plus grands rhéteurs dont les noms sont en plus énumérés par Socrate. Mais l'intérêt doctrinal et la véritable beauté du discours ne se trouvent dans l'affrontement avec les sophistes, ni chez *Phèdre* ni chez tout dialogue qui a comme sujet la sophistique. La verve philosophique commence toujours quand Platon touche le sujet du monde Idéal – là, il devient un incontestable maître du discours, plein d'imagination, invention et génialité. Sous cette lumière, ce dialogue devrait se classer parmi les chefs d'œuvre du philosophe, au même titre que le *Banquet*.

L'amour dans la *Recherche*

L'amour joue un rôle décisif dans la *Recherche* également. Il ne s'agit pas bien entendu de grandes intrigues amoureuses emblématiques mais plutôt d'une étude sur ce que l'amour n'est pas, sur l'échec et l'impossibilité d'établir des relations interpersonnelles de toute sorte. Le seul cadre qui garantit la sécurité, le partage et le lien affectifs s'avère être le cadre familial : le cocon dans lequel la mère et la grand-mère ont enveloppé le narrateur représente son lieu privilégié : loin de cet abri protecteur, il va connaître la cruauté, l'égoïsme et la perversion les plus redoutables. La mère et la grand-mère constituent d'ailleurs les seuls personnages capables d'aimer profondément et inconditionnellement l'autre. Même Marcel, personnage autour de qui se bâtit tout l'édifice de la *Recherche*, est impitoyablement incapable de sortir de lui-même, de communiquer ses sentiments et, en conséquence, de comprendre et d'approcher autrui. La totalité des personnages qui fourmillent dans le roman ressemblent plutôt à de petites planètes dont les orbites s'effleurent d'une manière tellement infime qu'elles n'apportent que des changements négligeables à leur comportement astronomique : les bonheurs et les malheurs de chaque corps céleste n'arrivent pas à affecter l'univers social galactique. Le narrateur cherche une constante dans ce cosmos tellement individualiste, un moyen de contact minimum avec autrui : il ne le trouve pas dans l'amour hétérosexuel, ni dans le royaume de Sodome et Gomorrhe. Par conséquent, il va emprunter d'autres sentiers, une seconde navigation dans les mers du monde extérieur, dont les péripéties vont alimenter notre troisième partie. Pour le moment, on va se concentrer sur l'élaboration de toute forme d'amour esquissée dans la *Recherche*, notamment celles de φιλία, ἔρως et ἀγάπη, en les rapprochant évidemment de l'étude respective de l'œuvre de Platon et en les préluant d'une étude sur le banquet proustien, lieu et cadre privilégié de la plupart des scènes du roman.

1. Le banquet dans la *Recherche* **a. Les rites du banquet** La nourriture représente une partie intégrante de l'imaginaire proustien, un art si primordial qu'il est utilisé métaphoriquement ou même métonymiquement afin d'évoquer en les déduisant les mystères les plus profonds de la réalité, à un niveau de fréquence et

d'importance analogues à la peinture et la musique. Ceci s'explique par le fait que l'art culinaire constitue à dire vrai l'art originel de la *Recherche* : la joie des repas familiaux, la dégustation des plats prodigieux de Françoise constitueront le fondement de ce que la vie pleinement artistique représente pour le narrateur. Or l'intensité des délices de la bouche encadrera ceux de la chair d'une manière parfois entièrement tautologique. Très tôt, dès *Jean Santeuil*, la réplétion presque métaphysique fournie par un repas bien réussi va être proposé comme un des préalables du bonheur absolu : « *Il y a, dans le temps qui suit un repas copieux, une sorte de temps d'arrêt, plein de douceur, de l'intelligence et de l'énergie, où rester sans rien faire nous donne le sentiment de la plénitude de la vie, tandis que le moindre effort nous serait insupportable.*¹ » Des mots clés – temps, douceur, intelligence – y apparaissent pour mieux mettre en relief l'impact affectif considérable de la bonne chère. Dès la jeunesse du narrateur chez *Swann*, le repas familial constitue l'épicentre de son emploi du temps, le point de référence autour duquel s'organisent les longues balades d'exploration chez les terres de *Swann* et des *Guermites*. Il s'agit d'un repas rituel, et comme toute pratique cérémoniale, il a un protocole rigoureux dont chaque irrégularité survenue provoque l'étonnement et la réprobation :

« Quand je dis qu'en dehors d'événements très rares, comme cet accouchement, le train-train de ma tante ne subissait jamais aucune variation, je ne parle pas de celles qui, se répétant toujours identiques à des intervalles réguliers, n'introduisaient au sein de l'uniformité qu'une sorte d'uniformité secondaire. C'est ainsi que tous les samedis, comme Françoise allait dans l'après-midi au marché de Roussainville-le-Pin, le déjeuner était pour tout le monde, une heure plus tôt. Et ma tante avait si bien pris l'habitude de cette dérogation hebdomadaire à ses habitudes, qu'elle tenait à cette habitude-là autant qu'aux autres. Elle y était si bien "routinée", comme disait Françoise, que s'il lui avait fallu un samedi, attendre pour déjeuner l'heure habituelle, cela l'eût autant "dérangée" que si elle avait dû, un autre jour, avancer son déjeuner à l'heure du samedi. Cette avance du déjeuner donnait d'ailleurs au samedi, pour nous tous, une figure particulière, indulgente, et assez sympathique. Au moment où d'habitude on a encore une heure à vivre avant la détente du repas, on savait que, dans quelques secondes, on allait voir arriver des endives précoces, une omelette de faveur, un bifteck immérité. Le retour de ce samedi asymétrique était un de ces petits événements intérieurs, locaux, presque civiques qui, dans les vies tranquilles et les sociétés fermées, créent une sorte de lien national et deviennent le thème favori des conversations, des plaisanteries, des récits exagérés à plaisir ; il eût été le noyau tout prêt pour un cycle légendaire si l'un de nous avait eu la tête épique.² »

Mais ce n'est pas seulement l'heure du repas qui importe tellement : c'est l'esprit de cérémonie, de véritable liturgie gastronomique qui s'impose d'une manière tout à fait religieuse, car la perturbation d'un dîner rituel correspond à un sacrilège. Les repas

¹ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, préface de Jean-Yves Tadié, Quarto Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1971, réédition 2001, p.168

² I, SW, p.108-9

préparés par Françoise sont typiquement français, faisant partie d'une longue histoire culinaire traditionnelle. La servante ingénieuse ne représente pas seulement le parangon de la linguistique proprement française mais aussi celui de l'art culinaire le plus recherché. À part le goût, Proust met l'accent sur la quantité prodigieuse, ainsi que sur la variété et la qualité de la nourriture. Françoise elle-même commente : « *Oui, chez Mme Octave, ah ! une bien sainte femme, mes pauvres enfants, et où il y avait toujours de quoi, et du beau et du bon, une bonne femme, vous pouvez dire, qui ne plaignait pas les perdreaux, ni les faisans, ni rien, que vous pouviez arriver dîner à cinq, à six, ce n'était pas la viande qui manquait, et de première qualité encore, et vin blanc, et vin rouge, tout ce qu'il fallait.*¹ »

Avec l'introduction de l'élément mondain et plus tard romantique voire érotique dans l'œuvre, les habitudes alimentaires s'adaptent conformément aux nouveaux goûts : elles deviennent plus cosmopolites, plus à la mode de l'époque qui privilégie des saveurs étrangères (anglais) ou même exotiques (japonais). Le rituel de Françoise, tellement intime et familial, s'est remplacé par l'étiquette mondaine, qui met la réception des invités au centre de l'intérêt de la maison : il faut que les plats offerts provoquent l'admiration non tellement pour leur goût mais avant tout pour leur provenance et leur nom énigmatique (pudding). Le protocole traditionnel de Françoise, typiquement français et par là nostalgiquement patriotique, donne sa place à des règles gastronomiques snobs et affectées, comme celles qui sont en vigueur dans le salon d'Odette : « *Cependant on était passé à table. À côté de mon assiette je trouvai un œillet dont la tige était enveloppée dans du papier d'argent. Il m'embarrassa moins que n'avait fait l'enveloppe remise dans l'antichambre et que j'avais complètement oubliée. L'usage, pourtant aussi nouveau pour moi, me parut plus intelligible quand je vis tous les convives masculins s'emparer d'un œillet semblable qui accompagnait leur couvert et l'introduire dans la boutonnière de leur redingote. Je fis comme eux avec cet air naturel d'un libre penseur dans une église, lequel ne connaît pas la messe, mais se lève quand tout le monde se lève et se met à genoux un peu après que tout le monde s'est mis à genoux. Un autre usage inconnu et moins éphémère me déplut davantage. De l'autre côté de mon assiette il y en avait une plus petite remplie d'une matière noirâtre que je ne savais pas être du caviar. J'étais ignorant de ce qu'il fallait en faire, mais résolu à n'en pas manger.*² » Le narrateur se sent un peu dépaysé au début, particulièrement au cours des grands dîners où il s'efforce d'occulter ses manières de table très vieux jeu pour cette partie de la société bourgeoise qui peine pour se montrer avant-garde et plus méritoire de fréquentation que l'aristocratie. Le rôle du symposiarque est joué par la maîtresse de maison : elle s'intéresse à la qualité et la renommée de ses invités : leur présence chez elle peut proclamer l'autorité de son salon ou le rendre le centre de la dérision mondaine. Leur placement autour de la table représente l'équation amphigourique qu'elle a de résoudre d'une manière habile. C'est Mme Verdurin qui excelle dans ce rôle, l'hégémonique Patronne qui organise les fameux mercredis d'une façon affectée mais tout à fait subversive : « *Les Verdurin n'invitaient pas à dîner : on avait chez eux "son couvert mis". Pour la soirée, il n'y avait pas de programme.[...] L'habit noir était défendu*

¹ II, CG, p.326

² I, JFF, p.539-40

parce qu'on était entre "copains" et pour ne pas ressembler aux "ennuyeux" dont on se garantissait comme de la peste et qu'on n'invitait qu'aux grandes soirées, données le plus rarement possible et seulement si cela pouvait amuser le peintre ou faire connaître le musicien. Le reste du temps on se contentait de jouer des charades, de souper en costumes, mais entre soi, en ne mêlant aucun étranger au petit "noyau".¹» Elle est atteinte d'éclectisme gastronomique : sa proverbiale salade japonaise devient un sujet de controverse, tandis qu'elle s'attache également avec ardeur aux valeurs culinaires du passé, ce qui fait de son salon un curieux mélange d'avant-gardisme et de traditionalisme, nourris plutôt de sa vanité que de son goût exquis : « *Qu'est-ce que c'est que cette chose si jolie de ton que nous mangeons ?* demanda Ski. – *Cela s'appelle de la mousse à la fraise, dit Mme Verdurin. – Mais c'est ra-vis-sant. Il faudrait faire déboucher des bouteilles de château-margaux, de château-lafite, de porto. – Je ne peux pas vous dire comme il m'amuse, il ne boit que de l'eau, dit Mme Verdurin pour dissimuler sous l'agrément qu'elle trouvait à cette fantaisie l'effroi que lui causait cette prodigalité.*²» D'autre part, elle représente avec son mari un des couples les plus accrochés au protocole, en dépit du fait qu'ils ignorent la véritable valeur sociale des gens reçus chez eux : « *Mme Verdurin demanda à l'oreille de son mari : "Est-ce que je donne le bras au baron de Charlus ? Comme tu auras à ta droite Mme de Cambremer, on aurait pu croiser les politesses. – Non, dit M. Verdurin, puisque l'autre est plus élevé en grade (voulant dire que M. de Cambremer était marquis), M. de Charlus est en somme son inférieur. – Hé bien ! je le mettrai à côté de la princesse.*³» En outre, chez les Guermantes, le banquet mondain touche l'apogée de son somptuosité, en accaparant une allure quasi évangélique : « *Je ne devais plus cesser par la suite d'être continuellement invité, fût-ce avec quelques personnes seulement, à ces repas dont je m'étais autrefois figuré les convives comme les Apôtres de la Sainte-Chapelle. Ils se réunissaient là en effet, comme les premiers chrétiens, non pour partager seulement une nourriture matérielle, d'ailleurs exquise, mais dans une sorte de Cène sociale ; de sorte qu'en peu de dîners j'assimilai la connaissance de tous les amis de mes hôtes, amis auxquels ils me présentaient avec une nuance de bienveillance si marquée (comme quelqu'un qu'ils auraient de tout temps paternellement préféré), qu'il n'est pas un d'entre eux qui n'eût cru manquer au duc et à la duchesse s'il avait donné un bal sans me faire figurer sur sa liste, et en même temps, tout en buvant un des yquem que recelaient les caves des Guermantes, je savourais des ortolans accommodés selon les différentes recettes que le duc élaborait et modifiait prudemment. Cependant, pour qui s'était déjà assis plus d'une fois à la table mystique, la manducation de ces derniers n'était pas indispensable.*⁴»

Dans un dernier temps, il faudrait mettre en relief la place à part que Proust réserve aux repas à l'armée, des véritables syssities modernes qui complètent l'éventail de l'importance de la chère dans la *Recherche*, en ajoutant une note de jovialité gaillarde, entièrement dépourvue de prétention et d'affectation mondaines : « *Robert, sans en connaître les causes, était touché de mon attendrissement. Celui-ci d'ailleurs s'augmentait du bien-être causé par la chaleur du feu et par le vin de Champagne qui faisait perler en même temps des gouttes de sueur à mon front et des larmes*

¹ I, SW, p.186

² III, SG, p.330

³ *Ibid.*, p.308

⁴ II, CG, p.802. C'est moi qui souligne.

à mes yeux ; il arrosait des perdreaux ; je les mangeais avec l'émerveillement d'un profane, de quelque sorte qu'il soit, quand il trouve dans une certaine vie qu'il ne connaissait pas ce qu'il avait cru qu'elle excluait (par exemple d'un libre penseur faisant un dîner exquis dans un presbytère).¹» On devrait accentuer une fois de plus la persistance de l'auteur sur la création d'un climat religieux au cours des repas, en utilisant un champ lexical qui marie harmonieusement la nourriture et la religion. Cet engouement narratif le conduit à peindre des tableaux entiers de chères bibliques pourvus de descriptions particulièrement délicieuses².

b. le banquet en tant que lieu d'initiation sociale et érotique Le repas familial et plus tard mondain représente pour le narrateur le lieu privilégié de son apprentissage social. C'est d'abord par l'observation de ses proches qu'il dégage les premières lois de la vie : la cruauté de Françoise envers les animaux et les autres domestiques, la préciosité de ses grand-tantes, le dilettantisme de Swann, le snobisme de M. de Norpois et des mondains. L'apprentissage se fait d'une manière lente et échelonnée, dès l'âge de l'innocence rêveuse jusqu'à l'enfer de *Sodome et Gomorrhe*. Au cours de cette odyssee sociale, on pourrait diviser l'éducation de Marcel en éducation mondaine et en éducation érotique, toutes les deux étant étroitement liées aux plaisirs de la table.

D'une part, ce sont d'abord les membres de l'entourage familial dont les particularités ajoutent une note pittoresque au roman : la tante Léonie qui mène dans une ambiance stérilisée une vie ascétique d'abstinence extrême mais exerce en même temps l'hospitalité la plus généreuse ; la grand-mère qui n'aime pas que son mari boive de l'alcool à cause de sa tendresse débordante : « *si ma grand-tante lui criait : "Bathilde ! viens donc empêcher ton mari de boire du cognac !" Pour la taquiner, en effet (elle avait apporté dans la famille de mon père un esprit si différent que tout le monde la plaisantait et la tourmentait), comme les liqueurs étaient défendues à mon grand-père, ma grand-tante lui en faisait boire quelques gouttes. Ma pauvre grand-mère entraînait, priait ardemment son mari de ne pas goûter au cognac ; il se fâchait, buvait tout de même sa gorgée, et ma grand-mère repartait, triste, découragée, souriante pourtant, car elle était si humble de cœur et si douce que sa tendresse pour les autres et le peu de cas qu'elle faisait de sa propre personne et de ses souffrances, se conciliaient dans son regard en un sourire où, contrairement à ce qu'on voit dans le visage de beaucoup d'humains, il n'y avait d'ironie que pour elle-même, et pour nous tous comme un baiser de ses yeux qui ne pouvaient voir ceux qu'elle chérissait sans les caresser passionnément du regard. Ce supplice que lui infligeait ma grand-tante, le spectacle des vaines prières de ma grand-mère et de sa faiblesse, vaincue d'avance, essayant inutilement d'ôter à mon grand-père le verre à liqueur, c'était de ces choses à la vue desquelles on s'habitue plus tard jusqu'à les considérer en riant et à prendre le parti du persécuteur assez résolument et gaiement pour se persuader à soi-même qu'il ne s'agit pas de persécution ; elles me causaient alors une telle horreur, que j'aurais aimé battre ma grand-tante.*³» Ce sont ces épisodes-ci qui ont profondément influencé le narrateur et l'ont conduit à l'édification de sa personnalité d'adulte. La peinture des

¹ *Ibid.*, p.379-80

² On en reproduit un dans l'annexe.

³ I, SW, p.11-12

personnages familiers repose plutôt sur un esprit de nostalgie et d'affection, pourvues d'une volonté de description objective pourtant qui compense au point de minimiser la plupart des fois la tendance hagiographique. Chez l'univers mondain, l'auteur emprunte une attitude diamétralement différente : il est prêt de censurer toute déviation mondaine sans s'intéresser autant à l'esquisse flatteuse. Ainsi, il isole les personnages féminins dont il est épris et auxquels il réserve un traitement aveuglement élogieux pour se livrer à une critique virulente de tous les traits mondains qu'il localise avec une précision chirurgicale. Au cours des mercredis de la Patronne par exemple, on assiste, autour de la table, aux attaques les plus impitoyables des Verdurin envers Saniette, attaques réitérées aussi par les autres invités : « *Forcheville répondit à ce propos maladroit de Saniette avec une telle grossièreté, se mettant à l'insulter, s'enhardissant, au fur et à mesure qu'il vociférait, de l'effroi, de la douleur, des supplications de l'autre, que le malheureux, après avoir demandé à Mme Verdurin s'il devait rester, et n'ayant pas reçu de réponse, s'était retiré en balbutiant, les larmes aux yeux*¹ ». C'est la cruauté, l'égoïsme, le snobisme, le sadisme même des mondains qui cherchent de boucs émissaires comme Saniette afin de satisfaire ses besoins d'autorité, de domination inconditionnée. Même l'acte charitable des Verdurin envers Saniette, leur volonté de lui procurer une sorte d'aisance financière au cours des derniers jours de sa vie, ce qui devrait représenter un acte de rachat de leurs innombrables crimes envers lui, est contaminée par une affectation monumentale : « *Mettons que nous dépensions dix mille francs pour lui pendant trois ans. Il me semble que nous pourrions faire cela. Nous pourrions par exemple cette année, au lieu de relouer la Raspelière, prendre quelque chose de plus modeste. Avec nos revenus, il me semble qu'amortir dix mille francs pendant trois ans ce n'est pas impossible. – Soit, seulement l'ennui c'est que ça se saura, ça obligera à le faire pour d'autres. – Tu peux croire que j'y ai pensé. Je ne le ferai qu'à la condition expresse que personne ne le sache. Merci, je n'ai pas envie que nous soyons obligés de devenir les bienfaiteurs du genre humain. Pas de philanthropie !*² » Apparemment, les repas joyeux chez la tante Léonie n'ont rien à voir avec ses soirées mondaines sadiques. Les délices de la table s'oublient immédiatement devant de telles scènes d'anthropophagie mondaine.

D'autre part, ce qui s'apparente aux plaisirs de la table ce sont les joies amoureuses. Dès son premier coup de foudre avec Gilberte, le narrateur ne cesse d'associer ces premiers pincements au cœur aux délices gastronomiques. Ainsi, la délectation qu'il éprouve en contemplant un gâteau au chocolat est intensifiée par l'espoir de le partager avec sa bien-aimée : « *Et elle nous faisait entrer dans la salle à manger, sombre comme l'intérieur d'un Temple asiatique peint par Rembrandt, et où un gâteau architectural, aussi débonnaire et familier qu'il était imposant, semblait trôner là à tout hasard comme un jour quelconque, pour le cas où il aurait pris fantaisie à Gilberte de le découronner de ses créneaux en chocolat et d'abattre ses remparts aux pentes fauves et raides, cuites au four comme les bastions du palais de Darius. Bien mieux, pour procéder à la destruction de la pâtisserie ninivite, Gilberte ne consultait pas seulement sa faim ; elle s'informait encore de la mienne, tandis qu'elle extrayait pour moi du monument écroulé tout*

¹ *Ibid.*, p.272

² III, PR, p.828

*un pan verni et cloisonné de fruits écarlates, dans le goût oriental.*¹» Albertine est associée à son tour d'abord aux glaces, ce qui instille une connotation de fraîcheur, de jours estivaux parfumés mais avant tout de volupté éprouvée par la jeune fille : « *Mon Dieu, à l'hôtel Ritz je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylônes élevés dans une allée à la gloire de la Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'elles désaltéreront mieux que des oasis (et ici le rire profond éclata, soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, soit, hélas ! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance).*²» La saveur de l'orangeade est aussi annonciatrice des délices charnels les plus affriandants : « *Je demandai à Albertine si elle voulait boire. "Il me semble que je vois là des oranges et de l'eau, me dit-elle. Ce sera parfait." Je pus goûter ainsi avec ses baisers cette fraîcheur qui me paraissait supérieure à eux, chez la princesse de Guermantes. Et l'orange pressée dans l'eau semblait me livrer au fur et à mesure que je buvais, la vie secrète de son mûrissement, son action heureuse contre certains états de ce corps humain qui appartient à un règne si différent, son impuissance à le faire vivre, mais en revanche les jeux d'arrosage par où elle pouvait lui être favorable, cent mystères dévoilés par le fruit à ma sensation, nullement à mon intelligence.*³» La jouissance de la nourriture devient en conséquence un avatar de la jouissance érotique, elle est une **métaphore** de l'hédonisme que la chair peut provoquer, une expérience sensuelle versatile et multidimensionnelle.

c. Le banquet en tant que lieu d'apprentissage artistique En dernier ressort, les repas familiaux et mondains deviennent les sources d'inspiration pour le futur écrivain. D'une part, ils fournissent la matière première de son roman : l'observation des personnages, leurs vices et leurs vertus, leur comportement social et interpersonnel vont à constituer l'infrastructure de la *Recherche*. C'est autour de la table que l'individu se sent plus à l'aise, plus détendu, quand, ayant satisfait ses besoins les plus élémentaires, il commence à dévoiler son soi débarrassé de toute convention sociale, son véritable caractère. Proust fait la distinction entre personnages/proies et personnages/prédateurs : la majorité de ses personnages entrent dans l'une ou l'autre catégorie. Le lieu du banquet ressemble la plupart des fois à ce lieu de cannibalisme, comme on a déjà vu, où des prédateurs dévorent leur proie, ayant des spectateurs qui sont à l'affût afin de pouvoir s'emparer d'un petit morceau de chair : il y a un esprit de connivence entre eux, de délectation morbide et bestiale en même temps. Le délice gastronomique n'est plus un plaisir de prédilection, c'est un concours de placement dans la hiérarchie sociale, de réaffirmation de prédominance dans la meute de loups sociaux afin de grimper sur la chaîne alimentaire. Proust nous montre au début ce que ce délice innocent devrait être : un avatar eudémonique qui devrait réunir tous les sens vers un même but : l'orgasme

¹ I, *JFF*, p.497

² III, *PR*, p.636

³ III, *SG*, p.136

artistique face à la beauté de toute sorte : « *Moi-même j'appréciais plus le fromage à la crème rose, celui où l'on m'avait permis d'écraser des fraises. Et justement ces fleurs [les aubépinnes] avaient choisi une de ces teintes de chose mangeable, ou de tendre embellissement à une toilette pour une grande fête, qui, parce qu'elles leur présentent la raison de leur supériorité, sont celles qui semblent belles avec le plus d'évidence aux yeux des enfants, et à cause de cela, gardent toujours pour eux quelque chose de plus vif et de plus naturel que les autres teintes, même lorsqu'ils ont compris qu'elles ne promettaient rien à leur gourmandise et n'avaient pas été choisies par la couturière. Et certes, je l'avais tout de suite senti, comme devant les épines blanches mais avec plus d'émerveillement, que ce n'était pas facticement, par un artifice de fabrication humaine, qu'était traduite l'intention de festivité dans les fleurs, mais que c'était la nature qui, spontanément, l'avait exprimée avec la naïveté d'une commerçante de village travaillant pour un reposoir, en surchargeant l'arbuste de ces rosettes d'un ton trop tendre et d'un pompadour provincial.*¹ » L'affectation sadique mondaine ne dégénère pas seulement les interactions sociales, mais aussi tout lien biologique entre la beauté naturelle, la jouissance de telle beauté et sa transsubstantiation en art authentique et transcendantal. L'art n'est qu'une métaphore de cette beauté naturelle. Il peut être généré dans des lieux inattendus, comme la cuisine de Françoise, qui représente les coulisses de ses créations artistiques. Le narrateur a pleinement conscience de la parenté entre cuisine et invention artistique dès le début : « *Et je plaignais un peu tous les dîneurs parce que je sentais que pour eux les tables rondes n'étaient pas des planètes et qu'ils n'avaient pas pratiqué dans les choses un sectionnement qui nous débarrasse de leur apparence coutumière et nous permet d'apercevoir des analogies.*² » Il localise dans les ouvrages d'autres auteurs les ingrédients artistiques et les déguste avec une gourmandise savante : « *Aussi quand tout d'un coup je trouvais de telles phrases dans l'œuvre d'un autre, c'est-à-dire sans plus avoir de scrupules, de sévérité, sans avoir à me tourmenter, je me laissais enfin aller avec délices au goût que j'avais pour elles, comme un cuisinier qui pour une fois où il n'a pas à faire la cuisine trouve enfin le temps d'être gourmand.*³ » L'observation de Françoise dans son "atelier", ce havre culinaire qui « *avait moins l'air de l'antre de Françoise que d'un petit temple à Vénus*⁴ », ce qui souligne d'ailleurs le caractère pleinement sensuel de la création, fournit au narrateur les outils primordiaux de l'invention artistique, au même titre que l'atelier d'Elstir : « *Françoise, heureuse de s'adonner à cet art de la cuisine pour lequel elle avait certainement un don, stimulée, d'ailleurs, par l'annonce d'un convive nouveau, et sachant qu'elle aurait à composer, selon des méthodes sues d'elle seule, du bœuf à la gelée, vivait dans l'effervescence de la création ; comme elle attachait une importance extrême à la qualité intrinsèque des matériaux qui devaient entrer dans la fabrication de son œuvre, elle allait elle-même aux Halles se faire donner les plus beaux carrés de romsteck, de jarret de bœuf, de pied de veau, comme Michel-Ange passant huit mois dans les montagnes de Carrare à choisir les blocs de marbre les plus parfaits pour le monument de Jules II. Françoise dépensait dans ces allées et venues une telle ardeur que maman voyant sa figure enflammée craignait que notre vieille servante ne tombât malade de*

¹ I, SW, p.138

² II, JFF, p. 168

³ I, SW, p.95

⁴ Ibid., p.71

*surmenage comme l'auteur du tombeau des Médicis dans les carrières de Pietrasanta*¹». L'allusion à Michel-Ange s'inscrit dans le même climat biblique que les autres références culinaires. En ce qui concerne le narrateur lui-même, il sait que pour le moment il est en train d'apprentissage : il doit observer afin d'imiter la technique des grands artistes : « *si Françoise avait la brûlante certitude des grands créateurs, mon lot était la cruelle inquiétude du chercheur*² ». C'est plus tard, dans *Le Temps Retrouvé*, qu'il confessera, qu'il révélera la liaison étroite entre son œuvre et l'art de Françoise : « *D'ailleurs, comme les individualités (humaines ou non) sont dans un livre faites d'impressions nombreuses qui, prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, servent à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ?*³ » De cette manière, on constate que rien n'est vraiment aléatoire dans l'univers de la *Recherche*. Le cadre culinaire répond à nombre d'exigences narratives comme on a déjà souligné : il représente un dispositif protéiforme indispensable aux mains du créateur. Le repas familial, le banquet mondain, deviennent tous les deux les lieux privilégiés où se déroulent les scènes les plus représentatives de la *Recherche*.

2. La φιλία (amitié) dans la Recherche La φιλία en tant que sentiment autarchique envers l'autre, sentiment qui se fonde sur l'amitié la plus sincère et la plus altruiste envers une personne, n'apparaît que rarement dans le roman. Elle présuppose l'existence d'individus qui peuvent nourrir de sentiments d'une telle envergure, lesquels sont exceptionnellement absents dans la *Recherche*. On pourrait dire que les seuls êtres capables d'atteindre de tels points culminants de bonté envers autrui, dans la mesure qu'ils n'attendent rien de l'autre et qu'ils veulent seulement offrir généreusement, sont la mère et la grand-mère, des phares exemplaires dans un cosmos qui a rendu la signification originale de ce mot (ornement) un oxymore retentissant. La φιλία n'a rien à voir comme on a déjà vu avec la dépendance, avec la sensation d'un manque que l'autre doit remédier. C'est un sentiment noble, digne et supérieur, comme l'amour inconditionné d'une mère pour ses enfants. À part la famille du narrateur, le seul personnage qu'éprouve un tel sentiment dans le roman, parmi les amis de Marcel, c'est Saint-Loup, dont la tendresse, l'attention, la préoccupation pour le bien-être et la santé de son ami sont proverbiales. Il paraît pourtant étrange que, bien que le narrateur soit pleinement reconnaissant de l'affection de son ami, il n'exprime pas ses sentiments amicaux de la même manière, s'il arrive à les exprimer en quelque forme que ce soit. Il a, quant à lui, une opinion originale et assez cynique envers ce sentiment respectable, ce qui le différencie entièrement de tous les personnages du roman. Il souligne qu'un homme d'esprit doit avoir des priorités et l'amitié, un sentiment qui se fonde sur le gaspillage psychologique et sentimental pour un autre, ne devrait pas en faire partie. L'artiste est

¹ I, *JFF*, p.437

² *Ibid.*

³ IV, *TR*, p.612

un homme consacré à sa vocation, un **ascète** qui doit, dans la réclusion, atteindre le plus profond de son être, de sa vérité à lui, afin de pouvoir *créer*. Étant obligé de frayer avec des personnes qui demandent une relation sincère et significative désoriente l'artiste en herbe. Il préfère plutôt fréquenter des gens qui ne l'aiment pas vraiment, qui ne demandent rien de lui parce que, pour ces gens-là, il ne doit dépenser sa sève intellectuelle, l'élan vital qui l'incite à l'introspection, et éventuellement, à l'art. Il le met en relief lui-même dans un passage très enluminant :

« Et pourtant je n'avais peut-être pas tort de sacrifier les plaisirs non seulement de la mondanité, mais de l'amitié, à celui de passer tout le jour dans ce jardin. Les êtres qui en ont la possibilité – il est vrai que ce sont les artistes et j'étais convaincu depuis longtemps que je ne le serais jamais – ont aussi le devoir de vivre pour eux-mêmes ; or l'amitié leur est une dispense de ce devoir, une abdication de soi. La conversation même qui est le mode d'expression de l'amitié est une divagation superficielle, qui ne nous donne rien à acquérir. Nous pouvons causer pendant toute une vie sans rien faire que répéter indéfiniment le vide d'une minute, tandis que la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine il est vrai, pour un résultat de vérité. Et l'amitié n'est pas seulement dénuée de vertu comme la conversation, elle est de plus funeste. Car l'impression d'ennui que ne peuvent pas ne pas éprouver auprès de leur ami, c'est-à-dire à rester à la surface de soi-même, au lieu de poursuivre leur voyage de découvertes dans les profondeurs, ceux d'entre nous dont la loi de développement est purement interne, cette impression d'ennui, l'amitié nous persuade de la rectifier quand nous nous retrouvons seuls, de nous rappeler avec émotion les paroles que notre ami nous a dites, de les considérer comme un précieux apport alors que nous ne sommes pas comme des bâtiments à qui on peut ajouter des pierres du dehors, mais comme des arbres qui tirent de leur propre sève le nœud suivant de leur tige, l'étage supérieur de leur frondaison. Je me mentais à moi-même, j'interrompais la croissance dans le sens selon lequel je pouvais en effet véritablement grandir et être heureux, quand je me félicitais d'être aimé, admiré, par un être aussi bon, aussi intelligent, aussi recherché que Saint-Loup, quand j'adaptais mon intelligence, non à mes propres obscures impressions que c'eût été mon devoir de démêler, mais aux paroles de mon ami à qui en me les redisant – en me les faisant redire par cet autre que soi-même qui vit en nous et sur qui on est toujours si content de se décharger du fardeau de penser – je m'efforçais de trouver une beauté, bien différente de celle que je poursuivais silencieusement quand j'étais vraiment seul, mais qui donnerait plus de mérite à Robert, à moi-même, à ma vie. Dans celle qu'un tel ami me faisait, je m'apparaisais comme douillettement préservé de la solitude, noblement désireux de me sacrifier moi-même pour lui, en somme incapable de me réaliser. Près de ces jeunes filles, au contraire, si le plaisir que je goûtais était égoïste, du moins n'était-il pas basé sur le mensonge qui cherche à nous faire croire que nous ne sommes pas irrémédiablement seuls et qui quand nous causons avec un autre nous empêche de nous avouer que ce n'est plus nous qui parlons, que nous nous modelons alors à la ressemblance des étrangers et non d'un moi qui diffère d'eux.¹»

¹ II, JFF, p.261-2

Il y a des mots très forts, très péniblement pertinents, qui cristallisent ici la souffrance, sans doute l'indignation, mais avant tout le désillusionnement dû à l'amitié. On ne renonce pas si facilement au monde, aux êtres qui nous sont si chers, si on n'a pas subi des traumatismes affectifs, si on n'a pas connu des trahisons, avant de se rendre compte, une fois pour toutes, que la vie intérieure, la vie de l'introspection intellectuelle, qui conduit à la création artistique, forme supérieure de réalisation de soi, n'est que le couronnement, la justification de la vie. L'ami, l'autre, n'est qu'une entrave au développement ainsi qu'au perfectionnement de soi dans toutes les dimensions possibles : d'abord, dans le plan vertical surface/profondeur, l'ami est celui qui nous empêche d'atteindre notre moi profond, une sorte de bouée dont le rôle est de nous maintenir toujours à la surface médiocre, stagnante et inerte d'une vie sans épanouissement intellectuel. Dans le même plan s'inscrit le travail de la pensée : hébétée par la *divagation superficielle* due à la conversation amicale, elle perd l'habitude de l'intensité ésotérique. Ainsi, sur le plan vertus/vices maintenant, l'amitié est entièrement *dénuée de vertu* et même *funeste* parce qu'elle nous plonge dans l'*ennui* le plus redoutable : ennui provoqué chez un être prédestiné à l'introspection intellectuelle qui se trouve cloué dans une situation interpersonnelle qui le désoriente de sa vocation supérieure. L'ennui contribue au maintien constant de cet état néfaste, ce qui corrompt et éventuellement dégénère l'être. Dans un dernier temps et sur un plan centripète/centrifuge, l'ami nous canalise vers une tendance centrifuge une fois qu'il nous oblige à bâtir notre propre personnalité sur les considérations et les idées qu'il a de nous, c'est-à-dire sur ses propres attentes, volontés et appréciations de nous-mêmes, tandis que l'être spirituel fonctionne sur un plan centripète, peinant de grandir fondé sur ses forces à lui : on ne peut pas devenir meilleurs, ou même artistes dans le cas en question, se dépendant de l'avis de l'autre, sans utilisant sa propre matière grise, son propre fonds spirituel. Le leurre de la fréquentation amicale, antidote à la solitude jugée pernicieuse, est plutôt la sirène qui séduit l'Ulysse artistique loin de son périple vers son Ithaque désirée : ce sont des mensonges, des balivernes, qui prétendent nous persuader que l'artiste est un animal social comme le reste de l'humanité. Ce nonobstant, l'artiste appartient à une catégorie toute différente : il est un être qui prospère dans la réclusion et dans le recueillement presque monastiques. Les lois de la vie publique ne s'appliquent pas à lui, ni la plupart des lois humaines. Il peut socialiser, frayer avec d'autres individus, mais il s'efforce de neutraliser tout sentiment plus approfondi parce que les autres, pour l'artiste, sont l'enfer, l'enfer qui peut extraire toute particule créative de l'esprit. Les jeunes filles représentent un passe-temps anodin parce qu'elles sont insignifiantes, incapables de dominer une partie si précieuse de la vie du narrateur. On comprend que ce n'est pas celle-ci la perspective d'un homme ordinaire : le narrateur ne s'adresse pas au grand public mais aux hommes qui lui ressemblent, qui peuvent entrevoir l'idiosyncrasie du créateur et son besoin d'avoir son espace à lui. Et on comprend aussi pourquoi l'amitié est tellement absente d'une œuvre d'une telle envergure.

Dans *Le Côté de Guermantes*, Proust affine les répercussions de l'amitié, en citant des exemples précis (Nietzsche et Wagner), en paraphrasant le passage antérieur et en concluant : « *D'ailleurs les contempteurs de l'amitié peuvent, sans illusions et non sans remords, être les meilleurs amis du monde, de même qu'un artiste portant en lui un chef-d'œuvre et qui sent que son devoir serait de vivre pour travailler, malgré cela, pour ne pas paraître ou risquer d'être égoïste, donne sa vie pour une cause inutile, et la donne d'autant plus bravement que les raisons pour lesquelles il eût préféré ne pas la donner étaient des raisons désintéressées. Mais quelle que fût mon opinion sur l'amitié, même pour ne parler que du plaisir qu'elle me procurait, d'une qualité si médiocre qu'elle ressemblait à quelque chose d'intermédiaire entre la fatigue et l'ennui, il n'est breuvage si funeste qui ne puisse à certaines heures devenir précieux et réconfortant en nous apportant le coup de fouet qui nous était nécessaire, la chaleur que nous ne pouvons pas trouver en nous-même.*¹ » Quoiqu'il utilise les mêmes formules amères et tranchantes, le narrateur finit sur une note d'optimisme relatif, dans la mesure où il admet que même ce sentiment si méprisable peut nous paraître gratifiant, comme le poison dont une dose particulière peut guérir certaines maladies. En somme, l'amitié n'est pas un sentiment nocif pour un artiste si on la maintient bien cloisonnée et si on est entièrement immunisé contre les dérives qu'elle peut induire. L'homme qui a un but à atteindre devrait nécessairement porter des œillères affectives qui tamiseront pour lui toute sorte d'influence extérieure déséquilibrante. L'artiste doit être selon Proust avant tout un ascète réfractaire à toute sorte de divagation, même à celles qui semblent constituer le comble de la bonté humaine.

3. L'ἔρωξ dans la Recherche L'ἔρωξ dans sa connotation purement platonique, c'est-à-dire en tant que sentiment qui vise uniquement à la satisfaction du corps, constitue une des composantes les plus essentielles de la *Recherche*. Son alliance avec l'intempérance et la débauche représentent les raisons principales de la décadence de l'homme. Pour mieux étudier cet élan capital il faudrait examiner ses trois tendances foncières, à savoir l'inversion, les avatars de l'inversion et l'ἔρωξ senti comme privation, alias ἔρωξ in absentia.

3. a. L'inversion. Aperçu historico-social Elle semble être le véritable protagoniste du roman ou au moins ce qui suscite le plus la polémique : bien qu'elle soit diachroniquement très répandue, elle ne cesse jamais de constituer un sujet tabou en tant qu'agent contentieux d'immoralité. Historiquement elle s'avère être l'apanage de l'aristocratie, le passe-temps d'une classe sociale qui ne doit pas travailler pour vivre, qui a énormément de temps libre et, éventuellement, peu d'inhibitions : le sentiment de supériorité sociale justifie toute déviation, en lui accordant des titres émoustillants comme curiosité, exotisme, originalité. Dans un temps où les lois se fondaient, lettre et esprit, sur la moralité dans toutes ses émanations et visaient au bon fonctionnement de la cité, considérant le bien-être de la collectivité plus essentiel que celui de l'individu, quand c'est-à-dire la moralité s'équivalait à la loi, le citoyen n'avait pas

¹ II, CG, p.688-9

besoin de restrictions légales afin de pouvoir distinguer entre ce qui était bénéfique ou néfaste, moral ou immoral : le bien de la cité était impérieux et souverain. Son adhésion à la cité signifiait qu'il soumettrait toutes ses passions et toutes ses "particularités" au bien de l'état. Ces priorités-ci ont facilité l'établissement et le rayonnement des cités grecques, en cristallisant en même temps dans son détail le plus infime l'idéalisme en tant que force motrice de la société, à savoir l'existence des idéaux comme infrastructure élémentaire. Par définition, l'idéal surpasse la condition humaine, il n'a rien à voir avec les passions et les vicissitudes de notre race ; on vit et on meurt pour les idéaux, on devient héros à cause de leur élévation au rang d'axiome de notre vie : Antigone est l'exemple retentissant d'une héroïne qui se suicide se révoltant contre la loi immorale humaine et obéissant à la loi morale divine, son idéal à elle. Comme on a déjà vu, Platon et son idéalisme représentent le fondement de la culture et de la foi orthodoxe orientale, la séparant de l'occidentale, qui se fonde plutôt sur la didascalie aristotélicienne, celle qui place au centre de l'intérêt l'homme, l'anthropocentrisme et éventuellement l'humanisme dans la mesure que l'homme constitue le véritable *idéal*. La cité typiquement grecque se répercute jusqu'à Byzance, cité théocratique par excellence. Les cités occidentales, ou plutôt les royaumes, se bâtissent comme des ruches autour d'un roi qui devient le roi-soleil, l'état c'est moi-roi, formes bien représentatives de l'état anthropocentrique, qui se développent nécessairement en sociétés de classes bien distinctes, une fois que le roi, sa famille et sa cour composaient une classe à part, qui était bien au-dessus de tout le reste de la société. C'est le début de la division de la société matérialiste par excellence : ce qui importe avant tout c'est le titre et l'argent, inventions pathétiquement humaines. Ce qu'il n'y a plus, c'est l'idéal en tant que but ultime, matière première des héros. Dans ces sociétés-ci, les lois qui encouragent la suprématie de l'état sur le citoyen n'ont plus de sens : il ne s'agit pas de démocraties mais de monarchies où on avait besoin de lois qui protègent les riches et les nobles. Le développement de ces monarchies en républiques a bouleversé considérablement le paysage social, mais il n'a pas apporté de changements radicaux au bagage idéologique de la société. Bien pire, l'homme, son bien-être, son argent, sont devenus les cibles de l'intérêt et de la priorité de la loi : les droits de l'individu surpassent quelquefois ceux de la collectivité ou s'opposent carrément à elle. D'une démocratie de la masse on est arrivé à une démocratie qui favorise les minorités (financières, sociales ou autres) et, en conséquence, ce sont ces minorités-ci qui effectivement gouvernent. Pour mitiger les effets de cette monarchie nouvelle, on a octroyé plus de droits personnels, en augmentant l'égoïsme de l'homme au détriment de son prochain, en interprétant ainsi à notre aise cet article fondamental de la déclaration des droits de l'homme : la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres. Cependant, en augmentant la liberté de l'un, on peut parfois diminuer la liberté de l'autre, mais cela n'est qu'un argument trivial pour la société matérialiste. Ainsi, on est arrivé à l'antipode de la cité idéaliste : les idéaux qui y subsistent sont le temps et l'argent (dans la mesure où le temps, c'est de l'argent !), tandis que la société aux temps de Platon se reposait sur la prudence, la tempérance, la justice et le courage, ainsi que sur la mémoire collective, parce que la mémoire c'est l'histoire et c'est

aussi la civilisation. Mais le peuple qui vit pour le temps présent et l'argent n'a pas vraiment besoin de mémoire. Et ainsi, toute coutume et toute tradition se sacrifient aux pieds de l'autocratie individuelle la plus lamentable : au lieu de créer des sociétés fermes et amalgamées, composées de citoyens capables d'équilibrer leurs existences sociales et personnelles au nom d'un état-creuset où tout homme peut vivre en harmonie, on a créé une multitude d'individualités tellement autolâtres qu'elles ne peuvent pas apercevoir les limites de leur propre liberté par rapport à l'autre et, par là, foncièrement impuissantes de former et de fonctionner en tant que collectivités.

Points divergents de l'inversion actuelle Bien naturellement, la place de l'inversion a radicalement changé dans les sociétés récentes. L'« *homosexualité de coutume – celle des jeunes gens de Platon comme des bergers de Virgile – a disparu*¹ » : dans une société intègre, véritable melting-pot d'individualités, l'inversion ne pourrait être qu'au service de l'état : elle y est à un tel point implantée qu'elle est partie intégrante des mœurs de l'époque, elle constitue une incontestable tradition – elle représente à savoir une sorte de pratique coutumière qui remplit, on l'a bien vu, d'une part un vide dans l'éducation de la jeunesse et, de l'autre, une exigence purement littéraire, en étant une source d'inspiration pour les poètes de l'époque. Dans une telle cité, faite de rouages bien lubrifiés, toute pratique personnelle ou sociale doit être bien exploitable afin de représenter un atout, une source fructueuse pour le reste de la collectivité. Or « *alors aimer un jeune homme était comme aujourd'hui (les plaisanteries de Socrate le révèlent mieux que les théories de Platon) entretenir une danseuse, puis se fiancer*² ». Cette utilité de l'inversion la rend évidemment tolérée et *volontaire*, pratiquée par invertis et non-invertis à la fois. Nonobstant, l'inversion au temps de Proust est « *involontaire, [...] nerveuse, celle qu'on cache aux autres et qu'on travestit à soi-même*³ », elle constitue à savoir une disposition qui n'est plus au service de la collectivité, ne fait pas partie de l'identité sociale mais elle est exercée par des invertis au profit et au plaisir personnels. C'est exactement ce qui la rend intolérable, immorale et illégitime pour cette société de transition : la fréquence, la qualification comme droit humain, le devoir du respect des minorités conduiront à son institutionnalisation moderne, cette fois-ci comme une pratique *personnelle*, n'ayant rien à voir avec l'utilité ou les us et coutumes.

L'apologie artistique du narrateur Une composante de l'inversion qui ne soulève point de litiges sociaux c'est la composante purement *artistique*, dans la mesure où l'homosexuel, combinant en lui et, la plupart des fois, faisant ressortir impérieuse sa partie féminine, est plus enclin à percevoir le monde d'un œil nouveau, d'un œil qui marie harmonieusement deux sensibilités différentes en une seule, exhibant dans son expression et sa création artistique une perspective exceptionnellement imaginative et transcendentale spectaculaire. Ces dons entièrement artistiques sont dus, selon Proust, à cette *défectuosité nerveuse* : « *Mais il avait suffi que la nature déséquilibrât suffisamment en lui le système nerveux pour qu'au lieu d'une femme, comme eût fait son frère le duc, il préférât un berger de Virgile ou un élève de*

¹ III, PR, p.710

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

*Platon, et aussitôt des qualités inconnues au duc de Guermantes, et souvent liées à ce déséquilibre, avaient fait de M.de Charlus un pianiste délicieux, un peintre amateur qui n'était pas sans goût, un éloquent discoureur. Le style rapide, anxieux, charmant avec lequel M. de Charlus jouait le morceau schumannesque de la sonate de Fauré, qui aurait pu discerner que ce style avait son correspondant – on n'ose dire sa cause – dans des parties toutes physiques, dans les déficiences nerveuses de M. de Charlus ?¹» Elle s'avère être le sésame qui ouvre les portes de l'imaginaire, de l'habileté de repérer dans la vie prosaïque tous les éléments, imperceptibles pour les autres, qui peuvent la rendre magistralement poétique. L'inverti a, selon Proust toujours, l'oreille pour discerner la meilleure musique, le goût littéraire exquis pour localiser le talent authentique. Il possède d'ailleurs tout le bagage inventif pour devenir poète visionnaire, écrivain capable de rédiger des chefs-d'œuvre, mais il est aussi l'homme qui demeure lamentablement incompris par ses contemporains : « Mais cela ne dispense pas les gens sains d'avoir peur quand un fou qui a composé un sublime poème, leur ayant expliqué par les raisons les plus justes qu'il est enfermé par erreur, par la méchanceté de sa femme, les suppliant d'intervenir auprès du directeur de l'asile, gémissant sur les promiscuités qu'on lui impose, conclut ainsi : "Tenez, celui qui va venir me parler dans le préau, dont je suis obligé de subir le contact, croit qu'il est Jésus-Christ. Or cela seul suffit à me prouver avec quels aliénés on m'enferme, il ne peut pas être Jésus-Christ, puisque Jésus-Christ c'est moi !" Un instant auparavant on était prêt à aller dénoncer l'erreur au médecin aliéniste. Sur ses derniers mots, et même si on pense à l'admirable poème auquel travaille chaque jour le même homme, on s'éloigne²». L'historiette peint à un degré éloquemment efficace l'attitude générale envers une personne jugée aliénée, comme c'est les cas d'ailleurs de l'inverti, qui suscite les mêmes comportements qu'un déséquilibré : il est déplorable qu'à cause d'une névrose, plus ou moins importante, un talent artistique indéniable puisse être anéanti au même titre que la valeur sociale de la personne. L'auteur met en lumière sans doute ici son propre effort de persuader le public qu'un homme différent, un reclus qui souffre d'asthme, un homme qui peut avoir de goûts érotiques non conventionnels, pourrait rédiger des chefs-d'œuvre et en être loué comme tout homme. À part la leçon d'égalité, il voudrait sans doute aussi souligner que l'inversion, cette *névrose psychique* selon lui, pourrait être comparée à la « grande névrose littéraire³ » et rendre, en conséquence, le poète cet homme exceptionnel qui pourrait s'en occuper de l'inversion sans s'identifier nécessairement à elle : « Nous expliquerons plus tard ce mot de "déficiences nerveuses" et pour quelles raisons un Grec du temps de Socrate, un Romain du temps d'Auguste, pouvaient être ce qu'on sait tout en restant des hommes absolument normaux, et non des hommes-femmes comme on en voit aujourd'hui.⁴ » Or le destin du poète est, comme Dante, de passer à travers l'enfer de Sodome et Gomorrhe avant d'atteindre le paradis qui s'équivaldrait à son couronnement comme écrivain : « Le poète est à plaindre, et qui n'est guidé par aucun Virgile, d'avoir à traverser les cercles d'un enfer de soufre et de poix, de se jeter dans le feu qui tombe du ciel pour en ramener quelques habitants de Sodome ! Aucun charme dans*

¹ III, SG, p.344

² III, PR, p.711

³ III, SG, p.346

⁴ *Ibid.*, p.344

son œuvre ; la même sévérité dans sa vie qu'aux défroqués qui suivent la règle du célibat le plus chaste pour qu'on ne puisse pas attribuer à autre chose qu'à la perte d'une croyance d'avoir quitté la soutane.¹» Et sa tâche est une tâche presque religieuse parce qu'il devrait en conditions de réclusion, d'austérité monacale voulue, démontrer que ce qu'il écrit n'a rien à voir avec sa propre vie, qu'il est un être normal quand même. Ainsi il deviendra comme Straton de Sardes, comme Théocrite, un poète qui peut chanter l'homosexualité comme « un courtisan dévot sous un prince dévot eût été athée sous un prince athée² », à savoir comme un sujet actuel en vogue. Or « Le berger de Théocrite qui soupire pour un jeune garçon, plus tard n'aura aucune raison d'être moins dur de cœur et d'esprit plus fin que l'autre berger dont la flûte résonne pour Amaryllis. Car le premier n'est pas atteint d'un mal, il obéit aux modes du temps.³ » De cette manière, Proust rétablit la vérité en signant une sorte de contrat de bonne entente, de connivence même, avec ses lecteurs mais avant tout avec ses calomniateurs.

Avatars de l'éros adolescent dans le roman Le rapprochement entre homosexualité au temps de Platon et homosexualité au temps de Proust sert de source d'inspiration globale de même que ciblée. Ainsi, parmi les couples homosexuels dont la copulation obéit à l'assouvissement immédiat de l'instinct sexuel (notamment celle de Charlus et Jupien), il y en a d'autres manifestations qui renvoient à des sentiments non moins charnels, mais un peu plus intellectuels. On pense évidemment à Charlus, personnage doté d'un bagage esthétique idoine, quoique superficiel selon le narrateur, qui l'utilise en tant que leurre afin d'éblouir ses victimes. Charlus s'identifie, par conséquent, à la figure de l'éraсте moderne, individu d'une formation intellectuelle remarquable qui est employée pourtant à des fins bien moins supérieures et qui s'étiole dans la luxure la plus dépravée. L'éraсте attire l'éromène ayant comme armes principales d'abord une éducation distinguée : l'éromène doit être nécessairement une personne de classe inférieure avec des aspirations grandiloquentes d'ascension sociale. On ne s'intéresse tant au plus inculte (Jupien) qu'à celui qui a une preuve suffisante de talent, ce qui justifierait le choix d'un mentor, faciliterait davantage l'introduction du profane dans des noyaux mondains et éventuellement son officialisation comme protégé. C'est, à savoir, la vitrine adéquate qui cherche l'éraсте afin de se munir de la légalisation sociale. Il devient le pédagogue, l'initiateur privilégié de l'éromène, l'homme qui devrait représenter le *sine qua non* de sa vie. Morel devient ainsi la figure de l'éromène la plus proche de la réalité platonicienne. « La disproportion sociale [entre lui et le duc] était trop immense.⁴ » À cause de cela, mais avant tout, à cause de son addiction à l'argent, à la prodigalité de toute sorte et à la débauche, il s'intéresse immédiatement à Charlus : « M. de Charlus ne connaissait pas le moins du monde Morel, ni Morel M. de Charlus, lequel, ébloui mais aussi intimidé par un militaire qui ne portait pourtant que des lyres, m'avait requis, dans son émotion, pour lui amener celui qu'il ne soupçonnait pas que je connusse. En tout cas l'offre des cinq cents francs avait dû remplacer pour Morel l'absence de relations antérieures, car je les vis qui

¹ III, PR, p.711

² *Ibid.*, p.710

³ *Ibid.*

⁴ III, SG, p.255

continuaient à causer sans penser qu'ils étaient à côté de notre tram. Et me rappelant la façon dont M. de Charlus était venu vers Morel et moi, je saisissais sa ressemblance avec certains de ses parents quand ils levaient une femme dans la rue. Seulement l'objet visé avait changé de sexe.¹» Les remarques du narrateur sont vraiment délétères, mais elles reflètent fidèlement l'essence de cette relation paradoxale. Dès le début de leur rencontre, leur divergence qualitative paraît plus qu'évidente : le duc «donnerait à Morel, merveilleusement doué pour le son et la virtuosité, précisément ce qui lui manquait, la culture et le style²». Le rôle du mécène est très bien joué par le duc ; le narrateur le compare à un manager : « D'ailleurs un manager, M. de Charlus chez qui j'ignorais ces talents (bien que Mme de Guermantes, qui l'avait connu fort différent dans leur jeunesse, prétendît qu'il lui avait fait une sonate, peint un éventail, etc.), modeste en ce qui concernait ses vraies supériorités, mais de premier ordre, sut mettre cette virtuosité au service d'un sens artistique multiple et qui la décupla.³» Tout cet effort de la part du duc fut récompensé : Morel, soit grâce à son talent soit grâce aux recommandations de Charlus, est connu et apprécié par la noblesse. Le duc en plus lui trouve une fiancée convenable, c'est-à-dire, pauvre et par là le moins disposée à mettre en doute la qualité et la moralité de son fiancé, la victime la plus appropriée afin de mener leur vie secrète. Bien que Morel tire le plus grand profit du duc, lui, par contre, semble tomber de plus en plus amoureux, voire obsédé de lui. D'où la patience, la tolérance aux innombrables caprices de son éromène, la promptitude de lui excuser tout, ce qui occulte soigneusement pourtant l'espérance de l'avoir tout à lui. Or ne soyons pas dupes, « Voilà en fin de compte, [...], ce qu'il faut se mettre dans l'esprit, et en même temps savoir que les bonnes intentions n'ont point de part à la genèse de l'amitié chez un amoureux, mais que, comme dans le cas de ce qui se mange, la réplétion en est l'objet : la tendresse du loup pour l'agneau, voilà l'image de l'amitié qu'ont des amoureux pour un jeune garçon !⁴»

On l'a bien vu, c'est l'éraсте qui est toujours prêt, avide à donner, l'éromène convoiteux à s'approprier. Pour quelques francs et un peu de mots flatteurs, Charlus a obtenu l'inestimable : un visage de référence afin de pouvoir illustrer sa propre fantaisie d'amour : « Cette particularité un peu aberrante permet seule à l'inverti de donner ensuite à ce qu'il lit toute sa généralité. Racine avait été obligé, pour lui donner ensuite toute sa valeur universelle, de faire un instant de la Phèdre antique une janséniste ; de même, si M. de Charlus n'avait pas donné à l'"infidèle" sur qui Musset pleure dans La Nuit d'Octobre ou dans Le Souvenir le visage de Morel, il n'aurait ni pleuré, ni compris, puisque c'était par cette seule voie, étroite et détournée, qu'il avait accès aux vérités de l'amour.⁵» De la même manière, « L'écrivain ne doit pas s'offenser que l'inverti donne à ses héroïnes un visage masculin.⁶» Ni le lecteur devrait s'étonner non plus : le plus intellectuel le personnage, le plus il a besoin de rêvasser de son objet d'amour, de se perdre dans des donquichottismes quêtant, quémendant sa dulcinée. Et Morel est cette dulcinée recherchée, modèle et cible d'amour de tout genre : « Et qui eût regardé en ce

¹ *Ibid.*, p.256

² *Ibid.*, p.343

³ *Ibid.*, p.303

⁴ Platon, *Œuvres complètes*, tome IV : *Phèdre*, 241cd, traduction et notice de Léon Robin, op.cit., p.26

⁵ IV, TR, p.489

⁶ *Ibid.*

moment Morel avec son air de fille au milieu de sa mâle beauté, eût compris l'obscur divination qui ne le désignait pas moins à certaines femmes qu'elles à lui.¹»

À part Charlus et Charlie, on a aussi un autre couple qui évoque l'éros adolescent, raté quand même, celui du narrateur et du duc. Les rôles joués sont les mêmes : l'éraсте cultivé et supérieur cherche la compagnie d'un profane qu'il veut séduire. D'abord, il le dévisage² dans l'hôtel de Balbec, ensuite il lui apporte un livre de Bergotte³ qui sert évidemment d'appât, pour l'inviter finalement chez lui, lui adresser une cascade d'injures et le narrateur, quant à lui, de réagir en piétinant son chapeau haut de forme, dans une scène des plus burlesques de la *Recherche* : « *D'un mouvement impulsif je voulus frapper quelque chose, et un reste de discernement me faisant respecter un homme tellement plus âgé que moi, et même, à cause de leur dignité artistique, les porcelaines allemandes placées autour de lui, je me précipitai sur le chapeau haut de forme neuf du baron, je le jetai par terre, je le piétinai, je m'acharnai à le disloquer entièrement, j'arrachai la coiffe, déchirai en deux la couronne, sans écouter les vociférations de M. de Charlus qui continuaient et, traversant la pièce pour m'en aller, j'ouvris la porte.⁴»* Bien qu'elle soit inspirée d'un épisode réel de la vie de Proust, cette scène grotesque ne met en relief que très éloquemment la différence entre Morel et le narrateur : l'un est le type compatible de l'éromène dont l'épanouissement existentiel se fait à travers l'éros, tandis que ce dernier est le type de l'ascète qui réalise son apprentissage dans la souffrance et la douleur : ce sont dès lors deux êtres aux antipodes de l'éventail humain.

Sodome et Gomorrhe Bien qu'au début l'homosexualité représente une révélation qui concerne une minorité, essentiellement mondaine, elle se répand comme un virus pour constituer la règle à la fin du roman. Le choix de l'écrivain de présenter l'uranisme comme un phénomène naturel le différencie radicalement de la représentation respectueuse de Gomorrhe ; pourtant, toutes les deux représentations renforcent sa position que l'inversion n'est plus un fait de civilisation, mais un fait qui a tout à voir avec le génome humain. L'attrait entre deux hommes est illustré par l'allégorie du bourdon et de la fleur, dans le célèbre prélude de *Sodome et Gomorrhe*. Les avantages d'un tel rapprochement résident avant tout dans la volonté de stériliser la scène érotique de toute luxure et de toute immoralité : la fécondation végétale est en définitive la manière la plus anodine afin d'enseigner à un petit enfant les mystères de la reproduction humaine, n'est-ce pas ? Il est étonnant que le narrateur s'obstine à rationaliser la scène sodomique, à la poétiser même, ce qui n'est pas le cas pour les scènes respectives de Gomorrhe, qui sont narrées telles quelles, dans leurs détails les plus grivois, les plus imperméables à la légitimation. L'acte sexuel est pratiqué pour les homosexuels dans les coulisses, loin des témoins, tandis que les homosexuelles se touchent et s'embrassent en pleine scène, provoquant le scandale public⁵. Il est dit que « *Gomorrhe est infiniment plus troublante, noire, détournée, que Sodome. La scène entre Mlle Vinteuil et son amie est une expérience traumatique pour le narrateur, pas du tout*

¹ III, *SG*, p.396

² II, *JFF*, p. 110-1

³ *Ibid.*, p.124

⁴ II, *CG*, p.847

⁵ III, *SG*, p.236

celle entre Charlus et Jupien. À l'agitation bavarde de Sodome, correspondent le silence et la dérobade de Gomorrhe. Sodome est un "moyen" de Gomorrhe.¹» Nonobstant, suivant la règle de bienséance de la tragédie grecque antique, ce qui se déroule hors scène, invisible pour les spectateurs, est nécessairement ce qui trouble le plus, une sorte d'hybris qui entraînerait la colère des dieux si se passait en pleine vue. Un tel événement, un meurtre, un acte de violence, était toujours sous-entendu, comme déroulé dans un univers parallèle. Ne disposant pas de notion de péché, l'hybris était pour le Grec ancien la conception la plus apparentée à lui. L'hybris entraîne l'**atès** (ἄτη), à savoir l'amaurosité spirituelle de l'individu, qui le baigne dans un état de confusion et de bouleversement constants et l'incite à commettre encore d'autres hybris. Fatalement, cette condition morbide provoque l'intervention de la **némésis** (νέμεσις), qui constitue la colère et la vengeance des dieux. Enfin, survient la **tisis** (τίσις), la punition et l'abattement total de l'homme. Pour sortir de ce cercle vicieux, le tragique grec baigne dans une ignorance voulue tout acte immoral. Sous cette lumière, sous c'est-à-dire la perspective de l'acte lui-même et non sous celle de l'impact sur le narrateur, la scène sodomite représenterait la véritable hybris du roman, une fois, qui plus est, que le narrateur essaie de l'envelopper dans une aura de réalité scientifique, de justification rationnelle. Pourtant, ce qu'un témoin écoute, ce qu'il devine de l'acte sexuel lui-même entre deux hommes, n'est pas nécessairement moins troublant que les effusions, les « *dangereux ébats dans les regards de tous*² » entre deux jeunes filles : ce qui rend ce dernier bien plus exécrationnel, c'est l'adjonction de la profanation, le véritable élément hybristique selon le narrateur, ce qui l'oblige de le dénoncer en le mettant en pleine scène, en profanant à son tour les lois de la bienséance, profanation double et outrancière. Ainsi, la conclusion logique serait que le propre acte sexuel, d'uranisme ou de saphisme, n'aurait pas un traitement si contradictoire par le narrateur si ce dernier n'avait pas subi le traumatisme de la scène du Montjouvain, si c'est-à-dire il ne considérerait la profanation gomorrhéenne comme un crime qui mérite d'être rendu public et le profanateur cloué au pilori – et cela n'a rien à voir avec la copulation saphique évidemment. Sans cela, cette déclaration rendrait la thèse d'un narrateur chargé d'enregistrer l'omniprésence de l'inversion plus que suspecte, en flagrant délit de partialité : « *M. de Charlus m'avait distrait de regarder si le bourdon apportait à l'orchidée le pollen qu'elle attendait depuis si longtemps, qu'elle n'avait chance de recevoir que grâce à un hasard si improbable qu'on le pouvait appeler une espèce de miracle. Mais c'était un miracle aussi auquel je venais d'assister, presque du même genre, et non moins merveilleux. Dès que j'eus considéré cette rencontre de ce point de vue, tout m'y sembla empreint de beauté.*³» Quoique Proust accentue qu'il s'agit d'une fécondation *morale*, on ne pourrait que s'étonner du choix du mot qui présuppose un émetteur spermatique et un récepteur capable d'être fécondé. Pourquoi ceci est valable seulement pour Sodome et pas pour Gomorrhe ? Il y a sans doute ici une vérité tripartite : pragmatique, esthétique ainsi que psychologique. D'une part, le

¹ Philippe Sollers, *Théorie des exceptions*, Folio Essais, Paris, 1^{ère} édition 1985, réédition 1993, p.77

² III, *SG*, p.236

³ *Ibid.*, p.29. C'est moi qui souligne.

fait que Proust est homosexuel lui rend son vice à lui bien plus tolérable, bien plus *naturel*, que celui d'une homosexuelle (ajoutons à cela le statut d'une lesbienne au temps de Proust, elle devrait être bien plus ciblée socialement qu'un homme, même de nos jours cela est le cas). À cette vérité personnelle s'ajoute une vérité purement esthétique qui met au centre de l'intérêt artistique de l'époque la figure de *l'androgyme décadent*, à savoir d'un personnage qui se balance entre les deux sexes et qui constitue un des thèmes privilégiés du XIX^e siècle : « *Ce que manifeste tout d'abord avec une force singulière l'incarnation de la figure idéale de l'androgyme en un personnage de chair et d'os, ce sont des schèmes esthétiques profondément ancrés dans les mentalités occidentales. On a vu en effet que l'hermaphrodite de la statuaire grecque qui, depuis Winckelmann en passant par Gaultier, était considéré comme l'idéal de la forme, le beau en soi, trouve sa meilleure approximation, en descendant dans le monde phénoménal, dans le jeune homme à l'aspect féminin. Or cette incarnation qui se fait en faveur du sexe masculin révèle que, dans la mesure où la femme reste référence esthétique, c'est associée à une essence masculine, intellectuellement valorisée, que la forme féminine, elle esthétiquement valorisée, tend vers une plénitude totale et se pose en figure de la séduction alors que la femme, en se masculinisant, combine deux négativités et dessine à l'inverse une figure de la répulsion.*¹ » En dernier lieu, c'est l'identification dès le début du saphisme avec la profanation **délibérée et volontaire**, le crime moral majeur. L'homosexuel pourrait aussi profaner sa mère, mais d'une manière **inconsciente et involontaire**, peinant à tout moment de l'occulter : « *On aurait cru voir s'avancer Mme de Marsantes, tant ressortait à ce moment la femme qu'une erreur de la nature avait mise dans le corps de M. de Charlus. Certes cette erreur, le baron avait durement peiné pour la dissimuler et prendre une apparence masculine. Mais à peine y était-il parvenu que, ayant pendant le même temps gardé les mêmes goûts, cette habitude de sentir en femme lui donnait une nouvelle apparence féminine, née celle-là non de l'hérédité mais de la vie individuelle. Et comme il arrivait peu à peu à penser, même les choses sociales, au féminin, et cela sans s'en apercevoir, car ce n'est pas qu'à force de sentir aux autres, mais aussi de se mentir à soi-même, qu'on cesse de s'apercevoir qu'on ment, bien qu'il eût demandé à son corps de rendre manifeste (au moment où il entrait chez les Verdurin) toute la courtoisie d'un grand seigneur, ce corps qui avait bien compris ce que M. de Charlus avait cessé d'entendre, déploya, au point que le baron eût mérité l'épithète de lady-like, toutes les séductions d'une grande dame. Au reste peut-on séparer entièrement l'aspect de M. de Charlus du fait que, les fils n'ayant pas toujours la ressemblance paternelle, même sans être invertis et en recherchant des femmes, ils consomment dans leur visage la profanation de leur mère ? Mais laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part : les mères profanées.*² » Malheureusement, Proust n'écrit jamais ce chapitre qui serait très édifiant. Le sujet de la profanation de la mère le hante pourtant dès *Contre Sainte-Beuve* : « *Le visage d'un fils qui vit, ostensoir où mettait toute sa foi une sublime mère morte, est comme une profanation de ce souvenir sacré. Car il est ce visage à qui ces yeux suppliants ont adressé un adieu qu'il ne devrait pas pouvoir oublier une seconde. Car c'est avec la ligne si belle du nez de sa mère que son nez est fait, car c'est avec le sourire de sa mère qu'il excite les filles à la débauche, car c'est avec le mouvement de sourcil de sa mère pour le plus tendrement regarder qu'il ment, car cette*

¹ Frédéric Monneyron, *L'androgyme décadent : mythe, figure, fantasmes*, Éditions Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1^{ère} édition 1996, réédition 2011, p. 162

² III, SG, p.300

expression calme que sa mère avait pour parler de tout ce qui lui était indifférent, c'est-à-dire de tout ce qui n'était pas lui, il l'a, lui, maintenant pour parler d'elle, pour dire indifféremment "ma pauvre mère".¹» Il serait facile de dépister l'expérience personnelle, les remords d'un fils homosexuel envers une mère qu'il chérit sous ses mots, témoignage expiatoire qui cherche l'absolution, sans doute après la mort de celle-ci, quand tout acte, tout geste de rédemption est impossible. Le passage du *Contre Sainte-Beuve* constitue une preuve de peinture verbale truculente : l'esquisse, pas d'un, mais de deux tableaux jumeaux, maternel et filial, réunis dans une fusion métaphysique pleine de nostalgie et de résipiscence, enrichis une fois de plus par un champ lexical religieux, un des leitmotifs de la *Recherche*, laquelle ne met que plus disertement en valeur que le véritable péché n'est pas l'inclination naturelle d'un fils mais le sentiment d'irrévérence envers une mère bien-aimée et la volonté d'être à la hauteur de ses attentes. L'accusation qu'un tel fils, une telle fille aurait tué sa mère ou son père s'articule verbatim dans le roman : « *ma mère pensait à cet autre renoncement plus cruel encore auquel M. Vinteuil avait été contraint, le renoncement à un avenir de bonheur honnête et respecté pour sa fille ; quand elle évoquait toute cette détresse suprême de l'ancien maître de piano de mes tantes, elle éprouvait un véritable chagrin et songeait avec effroi à celui autrement amer que devait éprouver Mlle Vinteuil tout mêlé du remords d'avoir à peu près tué son père. "Pauvre M. Vinteuil, disait ma mère, il a vécu et est mort pour sa fille, sans avoir reçu son salaire. Le recevra-t-il après sa mort et sous quelle forme ? Il ne pourrait lui venir que d'elle."²*» Or, bien plus que l'inversion, ce sont ses répercussions sur nos intimes, ses transgressions fondamentales, et les érinies éventuelles qui tourmentent l'inverti, toutes les deux représentées comme les véritables sources du mal. Ces transgressions ne sont pas sadiques seulement, elles touchent les limites de la perversion, et elles sont empruntées uniquement aux gomorrhéennes, dans la mesure où elles sont volontaires.

En effet, si on compare les deux mondes, on trouve bien des traits inexplicablement antinomiques entre eux. Tous les deux découlent d'un péché originel : « *certains juges supposent et excusent plus facilement l'assassinat chez les invertis et la trahison chez les Juifs pour des raisons tirées du péché originel et de la fatalité de la race³* » ; pourtant, cela a un impact bien plus retentissant chez les femmes, une fois qu'il touche toutes les femmes, et pas seulement les homosexuelles : « *D'ailleurs, plus même que leurs fautes pendant que nous les aimons, il y a leurs fautes avant que nous les connaissions, et la première de toutes : leur nature. Ce qui rend douloureuses de telles amours, en effet, c'est qu'il leur préexiste une espèce de péché originel de la femme, un péché qui nous les fait aimer, de sorte que quand nous l'oublions, nous avons moins besoin d'elle et que pour recommencer à aimer, il faut recommencer à souffrir.⁴*» Gomorrhe est « *dispersée aux quatre coins du monde⁵* », comme Sodome, et comme en plus les Juifs, faisant allusion éloquente au Juif errant, à une race c'est-à-dire qui porte une tare

¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de Fallois, Folios Essais, Paris, 1^{ère} édition 1987, réédition 2000, p.276

² I, *SW*, p.158

³ III, *SG*, p.17

⁴ III, *PR*, p.657

⁵ *Ibid.*, p.533

analogue de condamnation et de persécution. Néanmoins, les homosexuels sont si hétérogènes entre eux que tout l'univers doit conspirer pour qu'ils rencontrent un amant compatible :

« M. de Charlus était de ces hommes qui peuvent être appelés exceptionnels, parce que, si nombreux soient-ils, la satisfaction, si facile chez d'autres de leurs besoins sexuels, dépend de la coïncidence de trop de conditions, et trop difficiles à rencontrer. Pour des hommes comme M. de Charlus (et sous la réserve des accommodements qui paraîtront peu à peu et qu'on a pu déjà pressentir, exigés par le besoin de plaisir qui se résigne à de demi-consentements), l'amour mutuel, en dehors des difficultés si grandes, parfois insurmontables, qu'il rencontre chez le commun des êtres, leur en ajoute de si spéciales, que ce qui est toujours très rare pour tout le monde devient à leur égard à peu près impossible, et que si se produit pour eux une rencontre vraiment heureuse ou que la nature leur fait paraître telle, leur bonheur, bien plus encore que celui de l'amoureux normal, a quelque chose d'extraordinaire, de sélectionné, de profondément nécessaire. La haine des Capulet et des Montaigu n'était rien auprès des empêchements de tout genre qui ont été vaincus, des éliminations spéciales que la nature a dû faire subir aux hasards déjà peu communs qui amènent l'amour, avant qu'un ancien giletier, qui comptait partir sagement pour son bureau, titube, ébloui, devant un quinquagénaire bedonnant. Ce Roméo et cette Juliette peuvent croire à bon droit que leur amour n'est pas le caprice d'un instant, mais une véritable prédestination préparée par les harmonies de leur tempérament, non pas seulement par leur tempérament propre, mais par celui de leurs ascendants, par leur plus lointaine hérédité, si bien que l'être qui se conjoint à eux leur appartient avant la naissance, les a attirés par une force comparable à celle qui dirige les mondes où nous avons passé nos vies antérieures. M. de Charlus m'avait distrait de regarder si le bourdon apportait à l'orchidée le pollen qu'elle attendait depuis si longtemps, qu'elle n'avait chance de recevoir que grâce à un hasard si improbable qu'on le pouvait appeler une espèce de miracle.¹ »

Les homosexuelles, toutefois, quoiqu'elles soient énormément hétéroclites, s'assimilent à la population gomorrhéenne à un grand niveau d'uniformité, se reconnaissent aisément et n'ont aucun problème à s'accoupler : *« la Gomorrhe moderne est un puzzle fait de morceaux qui viennent de là où on s'y attendait le moins. C'est ainsi que je vis une fois à Rivebelle un grand dîner dont je connaissais par hasard, au moins de nom, les dix invitées, aussi dissemblables que possible, parfaitement rejointes cependant, si bien que je ne vis jamais dîner si homogène, bien que si composite² »*. Le miracle et le caractère exceptionnel de la copulation des uranistes ne représente qu'un fait fortuit, trivial même pour celles qui ont un goût saphique, ce qui juxtapose logiquement d'une part la sélectivité privilégiée des sodomites et de l'autre la fornication exagérée, bestiale, voire nymphomane de Gomorrhe :

¹ III, SG, p.28-9

² III, PR, p.597

« Les Gomorrhéennes sont à la fois assez rares et assez nombreuses pour que, dans quelque foule que ce soit, l'une ne passe pas inaperçue aux yeux de l'autre. Dès lors le ralliement est facile. Je me souvins avec horreur d'un soir qui à l'époque, m'avait seulement semblé ridicule. Un de mes amis m'avait invité à dîner au restaurant avec sa maîtresse et un autre de mes amis qui avait aussi amené la sienne. Elles ne furent pas longues à se comprendre, mais, si impatientes de se posséder que dès le potage les pieds se cherchaient, trouvant souvent le mien. Bientôt les jambes s'entrelacèrent. Mes deux amis ne voyaient rien ; j'étais au supplice. Une des deux femmes, qui n'y pouvait tenir, se mit sous la table, disant qu'elle avait laissé tomber quelque chose. Puis l'une eut la migraine et demanda à monter au lavabo. L'autre s'aperçut qu'il était l'heure d'aller rejoindre une amie au théâtre. Finalement je restai seul avec mes deux amis, qui ne se doutaient de rien. La migraineuse redescendit, mais demanda à rentrer seule attendre son amant chez lui afin de prendre un peu d'antipyrine. Elles devinrent très amies, se promenaient ensemble, l'une habillée en homme et qui levait des petites filles et les ramenait chez l'autre, les initiait. L'autre avait un petit garçon dont elle faisait semblant d'être mécontente, et le faisait corriger par son amie, qui n'y allait pas de main morte. On peut dire qu'il n'y a pas de lieu, si public qu'il fût, où elles ne fissent ce qui est le plus secret.¹ »

On s'étonne des détails vicieux, de l'effronterie, de la luxure insatiable des lesbiennes ; par contre, on arrive à contempler d'un œil nouveau les sodomites, presque à plaindre leur destin implacable, à sentir de la compassion pour leur difficulté de trouver un compagnon compatible, quand, à vrai dire, il s'agit de la même inversion, du même destin, des mêmes difficultés, même à un degré bien plus révoltant parce que l'acte sexuel entre uraniens est pourvu de la violence la plus horrifiante : *« Il est vrai que ces sons étaient si violents que, s'ils n'avaient pas été toujours repris un octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire qu'une personne en égorgeait une autre à côté de moi et qu'ensuite le meurtrier et sa victime ressuscitée prenaient un bain pour effacer les traces du crime. J'en conclus plus tard qu'il y a une chose aussi bruyante que la souffrance, c'est le plaisir² »*. Les tribades, quant à elles, ne se baignent que dans le plaisir le plus intense, dans la jovialité, la camaraderie la plus insouciant, comme la bande des jeunes filles en fleurs. Néanmoins, la communauté des femmes diaboliques esquissée par le narrateur ne suit qu'un diminuendo irréfragable de dépravation d'un bout à l'autre du roman, tandis que la communauté uranienne un crescendo, se prouvant bien plus susceptible à l'insatiabilité érotique : les sodomistes ne montrent pas une uniformité, une stabilité, même hyperbolique, de lascivité comme les lesbiennes. Par contre, ils échelonnent leur inversion, ils vont d'un outrage à l'autre, plus lubrique, plus incontinent que le précédent – n'oublions pas la scène de flagellation de Charlus, une des plus fortes du roman. De tout cela, on pourrait tirer la conclusion assez assurée que ce n'est pas la qualité ou le niveau d'inversion que l'auteur éreinte, mais les épiphénomènes de dite inversion, à savoir la profanation volontaire d'une part comme on a déjà vu et, de l'autre, la propension débridée au mensonge, qualité inhérente de tout inverti, mais perfectionnée par les

¹ *Ibid.*, p.853

² III, SG, p.11

gomorrhéennes au niveau d'un art sui generis. Le mensonge fait partie intégrante de l'homme, de tout homme, il est selon l'auteur : « *essentiel à l'humanité. Il y joue peut-être un aussi grand rôle que la recherche du plaisir, et d'ailleurs est commandé par cette recherche. On ment pour protéger son plaisir, ou son honneur si la divulgation du plaisir est contraire à l'honneur. On ment toute sa vie, même, surtout, peut-être seulement, à ceux qui nous aiment. Ceux-là seuls, en effet, nous font craindre pour notre plaisir et désirer leur estime*¹ ». On ne peut qu'être énormément étonnés de l'obsession du narrateur sur le détournement de tout propos d'Albertine, de sa hantise lancinante afin de scruter le détail le plus insignifiant ainsi que par la fréquence du mot *mensonge* et ses dérivés dans le noyau du roman : vingt-quatre (24) dans toute *Sodome et Gomorrhe*, quatre-vingt-douze (92) (!) dans *La Prisonnière*, vingt-huit (28) dans *Albertine Disparue*. Est-il vraiment obsédé par l'éventuel tribadisme de la jeune fille ou par son talent de mentir comme on respire, par sa perfidie incurable ? Et pourquoi oublie-t-il toute cette souffrance irraisonnable après la mort d'Albertine, quand il apprend, sans l'ombre d'un doute, qu'elle a été homosexuelle ? Après avoir examiné quelques circonstances, deux ou trois rendez-vous clandestins, il paraît étrangement soulagé et prêt à tout oublier, l'amour, les sentiments, le saphisme, la mort tragique de sa bien-aimée, trop tôt et trop soudain pour être vraisemblable – le mensonge pourtant le bouleverse, mutatis mutandis, au cours de tout le roman. Il paraît par conséquent que le tribadisme n'est pas vraiment la malédiction qui pèse sur toute la *Recherche*, ni même l'inversion en général, mais les épiphénomènes qui en découlent, à savoir les efforts de l'inverti de s'adapter dans une société hostile, ses devoirs moraux envers ses parents, l'odyssée des affaires amoureuses, le devoir de vivre dans un mensonge perpétuel, en proie aux remords les plus cuisants. L'inversion, c'est le fondement sur lequel Proust bâtit une cathédrale de la douleur et de la souffrance les plus déchirantes.

« Encore ses erreurs tenaient-elles plutôt, comme les leurs, comme les fables auxquelles Platon croyait, à une fausse conception du monde et à des idées préconçues qu'à l'insuffisance des ressources matérielles. »²

3. b. Avatars de l'inversion Le prélude de *Sodome et Gomorrhe* sert d'une part d'apologie de l'inversion et de l'autre d'inventaire de types d'homosexuel les plus représentatifs. Cela évoque manifestement le **mythe de l'androgynie** et la spécification de toutes les déviations du genre survenues après la scission de l'homme impie par Zeus. Ainsi, de la fable aristophanesque on se débarrasse de tout élément foncièrement mythologique pour garder ce qui correspond le mieux à la réalité, à savoir on annule les hypothèses fabuleuses sur la cause pour se concentrer

¹ IV, AD, p.189

² II, CG, p.654

sur les preuves irréfutables des effets du phénomène. Proust distingue cinq types principaux d'invertis : **1.** Ceux qui « *ne se préoccupent guère de la sorte matérielle de plaisir qu'ils reçoivent, pourvu qu'ils puissent le rapporter à un visage masculin.*¹ » Cette espèce est celle qui a les goûts les plus simples et les moins diversifiés, une fois qu'ils optent pour les amants mâles seulement. Selon l'auteur, cette sous-catégorie aurait eu « *l'enfance la plus timide sans doute*² », ce qui les aurait obligés de refouler leurs sentiments et leur penchant à un tel point qu'une fois adultes ils ne peuvent se satisfaire des palliatifs. On peut l'appeler l'inverti *monovalent*³. **2.** Ceux qui « *vivent peut-être moins exclusivement sous le satellite de Saturne, car pour eux les femmes ne sont pas entièrement exclues comme pour les premiers, à l'égard desquels elles n'existeraient pas sans la conversation, la coquetterie, les amours de tête. Mais les seconds recherchent celles qui aiment les femmes, elles peuvent leur procurer un jeune homme, accroître le plaisir qu'ils ont à se trouver avec lui ; bien plus, ils peuvent, de la même manière, prendre avec elles le même plaisir qu'avec un homme.*⁴ » Cette espèce est donc pourvue d'une sorte de bisexualité patente, elle est la plus facile à satisfaire parce que leur plaisir ne dépend pas nécessairement de l'autre mais de leur aptitude à eux d'utiliser leur imagination et de fantasmer sur l'objet de leur désir. Il s'agit de l'inverti qui peut parfaitement épouser une femme, avoir des enfants et mener une vie en tant qu'hétérosexuel aux yeux de tout le monde. Mais il est aussi le type qui peut le plus scandaliser la société à cause de l'interchangeabilité de partenaires sexuels : c'est l'inverti *ambivalent*⁵.

3. Les invertis qui aiment se travestir pour choquer leurs familles et la société sont caractérisés par l'auteur comme des fous qui « *quand ils auront trop cruellement porté la peine de leur affectation, passant toute une vie à essayer vainement de réparer par une tenue sévère, protestante, le tort qu'ils se sont fait quand ils étaient emportés par le même démon qui pousse des jeunes femmes du faubourg Saint-Germain à vivre d'une façon scandaleuse, à rompre avec tous les usages, à bafouer leur famille, jusqu'au jour où elles se mettent avec persévérance et sans succès à remonter la pente qu'elles avaient trouvé si amusant, ou plutôt qu'elles n'avaient pas pu s'empêcher de descendre*⁶ ». Apparemment, ils sont les seuls qui sont critiqués rigoureusement par l'auteur, les seuls en plus dont l'inclination n'est due à la nature mais à une sorte de *démon* qui les pousse à exhiber un comportement anticonformiste, voire auto-dénigrant. Proust n'accuse pas évidemment la déviation sexuelle per se, mais la provocation de scandale comme fin en soi. L'homme est un animal social et, en tant que tel, il ne devrait pas excéder les limites de sa liberté et s'imposer aux autres d'une manière irréparablement dissidente. Tôt ou tard, il aurait le désir de se réinsérer dans la communauté, et les gens, malheureusement, ne pardonnent pas facilement. C'est une leçon de vie qui donne ici l'auteur au *travesti*. **4.** Les partisans de Gomorrhe. **5.** Les *solitaires*. Ils représentent la catégorie la plus intéressante et la plus moralement fidèle à leur penchant. Ils le perçoivent comme une entrave qui les empêche de vivre en communauté dans la mesure où ils y devraient

¹ III, SG, p.23

² *Ibid.*

³ Julia Kristeva, *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris, 1994, p.123

⁴ III, SG, p.24

⁵ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.123

⁶ III, SG, p.24

jouer le rôle d'un hétérosexuel. « *Mais les solitaires sont précisément ceux à qui l'hypocrisie est douloureuse.*¹ » On pourrait appeler le solitaire l'*inverti cérébral* parce que pour lui tout se passe intellectuellement, la tentation de l'intellect est bien plus puissante que celle de la chair. Cela évoque d'ailleurs les deux chevaux de l'attelage ailé de *Phèdre* : le solitaire est celui dont le cheval bon prévaut, à savoir il est le seul qui a une chance de devenir immortel, tandis que tous les autres succombent à l'appât de la chair et sont à la dérive de leurs passions. Le moment où leur secret devient connu, c'est le moment crucial qui change leur vie : « *Quand le jour est venu où ils se sont découverts incapables à la fois de mentir aux autres et de se mentir à soi-même, ils partent vivre à la campagne, fuyant leurs pareils (qu'ils croient peu nombreux) par horreur de la monstruosité ou crainte de la tentation, et le reste de l'humanité par honte.*² » Le solitaire est aussi le type qui aime les beaux-arts, qui se distingue par son goût exquis et son savoir vivre, il est bref un dilettante. Charlus est la personnification du solitaire dans le roman, bien qu'il expérimente tout l'éventail de l'inversion. Il demeure le représentant le plus emblématique de cette « *colonie orientale, cultivée, musicienne, médisante, qui a des qualités charmantes et d'insupportables défauts*³ ».

L'androgynie, alias hermaphrodite Marie Miguet-Ollagnier découvre dans la *Recherche* l'image de l'androgynie la plus ressemblante à l'hermaphrodite aristophanesque : « *Je traversais des futaies où la lumière du matin qui leur imposait des divisions nouvelles, émondait les arbres, mariait ensemble les tiges diverses et composait des bouquets. Elle attirait adroitement à elle deux arbres ; s'aidant du ciseau puissant du rayon et de l'ombre, elle retranchait à chacun une moitié de son tronc et de ses branches, et, tressant ensemble les deux moitiés qui restaient, en faisait soit un seul pilier d'ombre, que délimitait l'ensevelissement d'alentour, soit un seul fantôme de clarté dont un réseau d'ombre noire cernait le factice et tremblant contour.*⁴ » Bien qu'il s'agisse du jeu de la lumière parmi les arbres, l'image est disertement suggestive : « *La lumière, comme Zeus dans le mythe, comme Proust dans le roman, sectionne, divise, délimite les côtés. S'il faut en croire G. Durand, l'arbre – qui fournit ici ses matériaux à la lumière – est le type même de l'hermaphrodite. Le parallélisme avec le mythe platonicien serait ainsi absolu. Mais à la différence du dieu jaloux de son autorité, qui se borne à sectionner, à laisser souffrir les parties séparées, Proust demiurge généreux, réforme dans sa phrase des unités bisexuées, des clartés ombrées.*⁵ » Le symbole de l'androgynie inspire bien des représentations dans le roman ; on pourrait le caractériser comme un leitmotiv, ainsi qu'une composante indispensable de l'inversion dans la mesure où les deux natures de l'inverti se disputent constamment en lui : il s'agit évidemment d'un hermaphroditisme *moral*, voire *psychique* que Proust veut mettre en relief. Le comportement et l'apparence de l'inverti dépendent, selon l'auteur, du degré de prévalence de son côté féminin, ou masculin s'il agit d'une femme. Ici l'atavisme joue un rôle primordial puisqu'il orchestre à son gré les jaillissements des traits des

¹ *Ibid.*, p.25

² *Ibid.*, p.26

³ *Ibid.*, p.33

⁴ I,SW, p.416

⁵ Marie Miguet-Ollagnier, *La mythologie de Marcel Proust*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1982, p.265-6

parent(e)s de l'homosexuel, comme on a déjà vu chez Charlus. Ce dispositif privilégié met en pleine lumière le véritable état de l'inverti : il est la proie de l'hérédité et de la constitution génique et pas l'agent actif de son penchant. Des forces atavales se débattent avec hargne en lui et le sexe opposé à sa véritable nature veut en sortir impérieux. L'inverti/hermaphrodite ne doit pas pourtant rester satisfait de cette cohabitation invraisemblable : il devrait toujours chercher un autre qui pourrait le compléter, parce qu'il doit féconder et être fécondé : la conjonction de ses deux natures entraîne nécessairement la stérilité. Dans le prélude de *Sodome et Gomorrhe*, l'hermaphroditisme est le synonyme de la dégénérescence et de la dégradation de la race : « *Si la visite d'un insecte, c'est-à-dire l'apport de la semence d'une autre fleur, est habituellement nécessaire pour féconder une fleur, c'est que l'autofécondation, la fécondation de la fleur par elle-même, comme les mariages répétés dans une même famille, amènerait la dégénérescence et la stérilité, tandis que le croisement opéré par les insectes donne aux générations suivantes de la même espèce une vigueur inconnue de leurs aînées.*¹ » On a besoin donc d'un échange de semences afin que la fécondation soit valide. Les deux sexes de l'hermaphrodite doivent être incarnés dans deux êtres différents pour assurer l'épanouissement de l'être et de sa génération. De cette manière, Charlus a besoin de son « *cœur de femme*² » ainsi que de tous ses traits féminins et ataviques pour attirer d'autres hermaphrodites, Morel notamment, mais les femmes aussi doivent cultiver leur partie masculine afin d'être attirantes : « *Mme de Vaugoubert, c'était un homme. Avait-elle toujours été ainsi, ou était-elle devenue ce que je la voyais, peu importe, car dans l'un et l'autre cas on a affaire à l'un des plus touchants miracles de la nature et qui, le second surtout, font ressembler le règne humain au règne des fleurs. Dans la première hypothèse – si la future Mme de Vaugoubert avait toujours été aussi lourdement hommasse – la nature, par une ruse diabolique et bienfaisante, donne à la jeune fille l'aspect trompeur d'un homme. Et l'adolescent qui n'aime pas les femmes et veut guérir trouve avec joie ce subterfuge de découvrir une fiancée qui lui représente un fort aux halles. Dans le cas contraire, si la femme n'a d'abord pas les caractères masculins, elle les prend peu à peu pour plaire à son mari, même inconsciemment, par cette sorte de mimétisme qui fait que certaines fleurs se donnent l'apparence des insectes qu'elles veulent attirer. Le regret de ne pas être aimée, de ne pas être homme, la virilise.*³ » Ce qui est étrange ici c'est que ce type de femme virile ne veut pas attirer d'autres *femmes* mais d'autres *hommes*, en se constituant ainsi l'exemple parfait de **caméléonisme coutumier**, trait idéal pour les homosexuels ambivalents. Il ne s'agit pas apparemment d'homosexualité, mais d'une sorte d'hermaphroditisme auxiliaire au service des hommes. On peut facilement comprendre par là que l'hermaphroditisme est un trait versatile, voire protéiforme, qui agit d'une manière ingénieusement industrielle afin de joindre des contraires ou tout simplement afin d'apparier ceux qui exhibent des caractéristiques analogues : pour les invertis, c'est un trait inhérent.

Un autre cas d'hermaphroditisme paradoxal concerne un trio, Mme de Surgis et ses deux fils : « *Elle [la duchesse de Guermantes] et moi nous croisâmes deux jeunes gens dont la grande et dissemblable beauté tirait d'une même femme son origine. C'étaient*

¹ III, SG, p.5

² II, CG, p.797

³ III, SG, p.46

*les deux fils de Mme de Surgis, la nouvelle maîtresse du duc de Guermantes. Ils resplendissaient des perfections de leur mère, mais chacun d'une autre. En l'un avait passé, ondoyante en un corps viril, la royale prestance de Mme de Surgis, et la même pâleur ardente, roussâtre et sacrée affluait aux joues marmoréennes de la mère et de ce fils ; mais son frère avait reçu le front grec, le nez parfait, le cou de statue, les yeux infinis ; ainsi faite de présents divers que la déesse avait partagés, leur double beauté offrait le plaisir abstrait de penser que la cause de cette beauté était en dehors d'eux ; on eût dit que les principaux attributs de leur mère s'étaient incarnés en deux corps différents ; que l'un des jeunes gens était la stature de sa mère et son teint, l'autre son regard comme les êtres divins qui n'étaient que la Force et la Beauté de Jupiter ou de Minerve.¹» Ici on n'a aucune allusion à l'inversion, mais une impressionnante manifestation d'**hermaphroditisme héréditaire**, accordant des traits féminins aux deux fils de Mme de Surgis. Il est étonnant que les fils n'aient rien hérité de leur père d'une part, et de l'autre que leur beauté paraisse mythologique, plastiquement féminine, voire divine. Le même effet d'androgynie héréditaire se note chez Gilberte, mais cette fois-ci la jeune fille hérite des traits de ses *deux* parents : «*Telles on voyait ces deux natures de M. et de Mme Swann onduler, refluer, empiéter tour à tour l'une sur l'autre, dans le corps de cette Mélusine.*²» Le détail mythologique semble immanent à ce type de comparaisons ; toutefois, ce qui est surprenant ici c'est que, bien qu'il s'agisse d'une fille unique, les traits hérités peuvent produire des avatars de la même personne :*

« Il est vrai que Gilberte était fille unique, mais il y avait, au moins, deux Gilberte. Les deux natures, de son père et de sa mère, ne faisaient pas que se mêler en elle ; elles se la disputaient, et encore ce serait parler inexactement et donnerait à supposer qu'une troisième Gilberte souffrait pendant ce temps-là d'être la proie des deux autres. Or, Gilberte était tour à tour l'une et puis l'autre, et à chaque moment rien de plus que l'une, c'est-à-dire incapable, quand elle était moins bonne, d'en souffrir, la meilleure Gilberte ne pouvant alors, du fait de son absence momentanée, constater cette déchéance. Aussi la moins bonne des deux était-elle libre de se réjouir de plaisirs peu nobles. Quand l'autre parlait avec le cœur de son père, elle avait des vues larges, on aurait voulu conduire avec elle une belle et bienfaisante entreprise, on le lui disait, mais au moment où l'on allait conclure, le cœur de sa mère avait déjà repris son tour ; et c'est lui qui vous répondait ; et on était déçu et irrité – presque intrigué comme devant une substitution de personne – par une réflexion mesquine, un ricanement fourbe, où Gilberte se complaisait, car ils sortaient de ce qu'elle-même était à ce moment-là. L'écart était même parfois tellement grand entre les deux Gilberte qu'on se demandait, vainement du reste, ce qu'on avait pu lui faire pour la retrouver si différente. Le rendez-vous qu'elle vous avait proposé non seulement elle n'y était pas venue et ne s'excusait pas ensuite, mais quelle que fût l'influence qui eût pu faire changer sa détermination, elle se montrait si différente ensuite, qu'on aurait cru que, victime d'une ressemblance comme celle qui fait le fond des Ménechmes, on n'était pas devant la personne qui vous avait si gentiment demandé à vous voir, si elle ne nous eût témoigné une

¹ *Ibid.*, p.85

² I, *JFF*, p.555

mauvaise humeur qui décelait qu'elle se sentait en faute et désirait éviter les explications.¹»

L'humeur changeante de la jeune fille, typique d'une personne caractérielle, s'explique par une dispute de ses deux natures, l'une voulant dompter l'autre. Ce qui est harmonieux chez les deux fils Surgis devient discordant chez un même être parce que seuls les traits féminins de Mme de Surgis sont hérités par les fils, tandis que Gilberte est à la dérive de deux natures différentes, de son père et de sa mère, ce qui lui cause un déséquilibre comportemental. L'infusion des traits de la mère à la fille, ce qui réunit deux semblables, provoque la segmentation et la multiplication de l'être, à l'instar d'une fission nucléaire : deux natures dissemblables peuvent se joindre mais l'intrusion d'une autre peut déchaîner une déstabilisation fondamentale de l'être.

Par ailleurs, la réalité de l'inverti/hermaphrodite n'est pas apparemment identifiée à la fécondation végétale idyllique dans l'univers chimérique du prélude de *Sodome et Gomorrhe*, qui, très éloquemment, est isolé du reste du volume. La stérilité de l'autofécondation conduit inéluctablement à une quête érotique d'emblée illusoire et sans assouvissement : s'il parvient à satisfaire un des ses sexes, l'autre reste toujours irrassasié. Au fait, l'hermaphroditisme au lieu de réunir les sexes les sépare ; de surcroît, l'illusion qui crée par sa versatilité, par l'expectation d'un grand éventail de partenaires érotiques tous-azimuts, est déniée dès le début : l'auteur met en lumière plusieurs fois le caractère extrêmement rare de l'appariement des invertis. Ainsi, l'éventualité de la **coincidentia oppositorum** que l'image de l'hermaphrodite indirectement suggère est a priori utopique : tout au cours du roman, on devient témoins de l'impossibilité de joindre les contraires, tout type de contraires, une fois que cette jonction est toujours source de douleur : « *et même dans les moments où la méfiance s'assoupit, l'amour n'en est-il pas la persistance et une transformation ? n'est-il pas une preuve de clairvoyance (preuve inintelligible à l'amant lui-même) puisque le désir, allant toujours vers ce qui nous est le plus opposé, nous force d'aimer ce qui nous fera souffrir ?²»* Cependant, cet éternel mystère, irrémédiablement tragique, est un axiome de la vie : « *l'accouplement des éléments contraires est la loi de la vie, le principe de la fécondation et, comme on verra, la cause de bien des malheurs. Habituellement, on déteste ce qui nous est semblable, et nos propres défauts vus du dehors nous exaspèrent³»*. C'est pourquoi en amour il est essentiellement impossible de trouver le juste milieu en tant que fondement solide où bâtir une relation d'amour réciproque : l'un n'est pas l'alter ego de l'autre, dans la mesure où il le complète et s'unit en faisant un avec lui. Il s'agit de l'union de deux monades qui font – nécessairement, douloureusement – deux tandis que l'hermaphrodite présage l'union de deux moitiés qui feront un. On peut se lier avec notre moitié, mais pas avec une autre monade. Le seul domaine où ce concept paraît efficace c'est le domaine purement intellectuel : « *Il n'y pas une idée qui ne porte en elle sa réfutation possible, un mot le mot contraire.⁴»* Le devoir de l'être,

¹ *Ibid.*, p. 555-6

² IV, AD, p.190

³ III, PR, p.615

⁴ IV, AD, p.182

de tout être, et de pouvoir tracer les contraires et les réunir afin de donner un sens complet aux mots et aux idées. En réunissant les contraires on trouve la route la plus sûre vers la connaissance de soi ; en s'imprégnant de cela, le narrateur va devenir écrivain : *«Je voyais à cette même heure pour tant de gens, ma pensée ou même à défaut de ma pensée pour ceux qui ne pouvaient la comprendre, la répétition de mon nom et comme une évocation embellie de ma personne briller sur eux, colorer leur pensée en une aurore qui me remplissait de plus de force et de joie triomphante que l'aurore innombrable qui en même temps se montrait rose à toutes les fenêtres. Je voyais Bloch, les Guermantes, Legrandin, Andrée, Maria, des amis tirer de chaque phrase les images qu'il y enferme ; et au moment même où j'essaie d'être un lecteur quelconque, je lis en auteur, mais pas en auteur seulement. Pour que l'être impossible que j'essaie d'être réunisse tous les contraires qui peuvent m'être le plus favorables, si je lis en auteur, je me juge en lecteur, sans aucune des exigences que peut avoir pour un écrit celui qui y confronte l'idéal qu'il a voulu y exprimer.¹»* Et pour le devenir, il faut être à la fois lecteur et auteur de lui-même, il faut se rendre à la place de tout lecteur, sonder sa perception, son accueil des pages qu'il a écrites, afin de pouvoir vraiment créer. Cette minutieuse quête de couples antinomiques s'avère être le travail du créateur authentique. Parce qu'il faut que le poète réconcilie les contraires, *« il faut qu'il s'empare de ces germes sommeillants et qu'il les cultive²»*, il faut c'est-à-dire qu'il identifie dans l'univers les principes spermatiques et les féconder dans une fusion cosmogonique qui enfantera l'œuvre. La véritable difficulté de l'écrivain n'est pas de remplir une page blanche, c'est de s'approprier, de dominer cet art génésiaque.

Pour revenir à l'hermaphrodite, il faudrait souligner en plus la fascination qu'il exerce diachroniquement en tant que phénomène extraordinaire, mais plus particulièrement au cours du XIX^e siècle : *« L'omniprésence de l'androgynie dans l'imaginaire littéraire de la fin du XIX^e siècle trouve sans doute ici son plus évident fondement. L'aspiration à l'androgynie tient son origine de la trop grande séparation des sexes. Il est le rêve d'une séduction de la différence. On peut aller plus loin encore et voir dans sa manifestation littéraire la remise en question par les écrivains fin de siècle des structures les plus résistantes de la société : celles qui règlent les rôles des sexes ; il serait alors "le symbole central de leur révolte contre la bourgeoisie et contre les valeurs et les oppositions que la bourgeoisie a encouragées".³»* Proust localise cette hantise de l'androgynie dans *« l'idée de l'étrangeté sexuelle qui était incluse en [lui]⁴»*. Dans le petit noyau, Charlus devient le centre de l'attention parce que *« cette étrangeté même exerçait sur eux une espèce d'attrait. Elle donnait pour eux à la conversation du baron, d'ailleurs remarquable mais en des parties qu'ils ne pouvaient guère apprécier, une saveur qui faisait paraître à côté la conversation des plus intéressants, de Brichot lui-même, comme un peu fade. Dès le début d'ailleurs, on s'était plu à reconnaître qu'il était intelligent. "Le génie peut être voisin de la folie", énonçait le docteur⁵»*. Ainsi, le baron représente une sorte de curiosité de la nature, un nouveau divertissement pour ces demi-mondains.

¹ *Ibid.*, p.150-1. C'est moi qui souligne.

² Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, op.cit., p.73

³ Frédéric Monneyron, op.cit., p.77. La citation intercalée renvoie à B. Dijkstra, "The androgynie in nineteenth century art and literature", *Comparative Literature*, 1974, vol. XXVI, p.73

⁴ III, SG, p.428

⁵ *Ibid.*

Ils finissent d'ailleurs par « trouver M. de Charlus intelligent malgré son vice (ou ce que l'on nomme généralement ainsi). Maintenant, c'était, sans s'en rendre compte, à cause de ce vice qu'on le trouvait plus intelligent que les autres¹ ». Ils sont avides d'explorer cette *terra incognita*, qui les enchante par son pouvoir de dépaysement : « Les maximes les plus simples que, adroitement provoqué par l'universitaire ou le sculpteur, M. de Charlus énonçait sur l'amour, la jalousie, la beauté, à cause de l'expérience singulière, secrète, raffinée et monstrueuse où il les avait puisées, prenaient pour les fidèles ce charme du dépaysement qu'une psychologie, analogue à celle que nous a offerte de tout temps notre littérature dramatique, revêt dans une pièce russe ou japonaise, jouée par des artistes de là-bas.² » Il est évident qu'ils le perçoivent comme un être de contradictions extrêmes, raffiné et monstrueux à la fois, et cela, au lieu de les déconcerter, il les plonge dans l'envoûtement le plus paradoxal, à un tel point que « si M. de Charlus ne venait pas, on était presque déçu de voyager seulement entre gens comme tout le monde et de n'avoir pas auprès de soi ce personnage peinturluré, pansu et clos, semblable à quelque boîte de provenance exotique et suspecte qui laisse échapper la curieuse odeur de fruits auxquels l'idée de goûter seulement vous soulèverait le cœur³ ». Toutes ces caractéristiques fantasmagoriques convergent vers une volonté, de la part de l'auteur, d'ennoblissement de l'élément hermaphrodite, ou même de rapprochement à un archétype parfait « privilège des grands génies et des époques glorieuses⁴ » : on constate en particulier l'engouement de l'auteur afin de doter l'inverti de qualités intellectuelles impressionnantes, au-dessus de la moyenne, ainsi que son désir latent, d'autre part, d'universaliser l'inversion en général. Ce désir est ponctué même subconsciemment, quand le narrateur décrit le monde des rêves : « La race qui l'habite, comme celle des premiers humains, est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'aspect d'une femme.⁵ » La généralisation de l'inversion paraît hyperbolique d'abord : « L'inverti se croit seul de sa sorte dans l'univers ; plus tard seulement, il se figure – autre exagération – que l'exception unique, c'est l'homme normal.⁶ » Toutefois, au cours du roman, ce qui paraissait exagéré devient de plus en plus commun et normal : la plupart des personnages changent d'orientation sexuelle – il y a une insinuation même pour Swann⁷ ! Dans *La Prisonnière*, Charlus nous fournit son évaluation sur le taux contemporain d'invertis, et provoque l'étonnement profond de Brichot en disant : « le taux des saints, si vous voyez de la sainteté là-dedans, se tient en règle générale entre trois et quatre sur dix⁸ ». Dans une longue analyse sur l'expansion de l'inversion, le baron accentue qu'il ne s'agit d'un phénomène sporadique et locale, mais d'un fait endémique et global de la société de tout temps, qui connaît en plus un développement varié et constant : « – Alors, à notre époque, c'est comme chez les Grecs, dit Brichot. – Mais comment, comme chez les Grecs ? Vous vous figurez que cela n'a pas continué depuis ? Regardez, sous Louis XIV, Monsieur, le petit Vermandois, Molière, le

¹ *Ibid.*, p.429

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.22

⁵ *Ibid.*, p.370

⁶ *Ibid.*, p.64

⁷ III, *PR*, p.803

⁸ *Ibid.*, p.801

prince Louis de Baden, Brunswick, Charolais, Boufflers, le Grand Condé, le duc de Brissac.¹» Dans *Sodome et Gomorrhe*, le déclenchement du phénomène remonte à l'antiquité la plus reculée : «Par là les invertis, qui se rattachent volontiers à l'antique Orient ou à l'âge d'or de la Grèce, remonteraient plus haut encore, à ces époques d'essai où n'existaient ni les fleurs dioïques ni les animaux unisexués, à cet hermaphrodisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace.²» Ce climat d'omniprésence et d'omnitemporalité, de traits quasi surhumains dont l'inverti/hermaphrodite est pourvu, crée aussi une atmosphère de nostalgie, en mettant en avant le côté purement paradisiaque de l'androgynie. Cette aura d'être surréel et élusif, cependant, oblige l'individu qui est épris de l'androgynie de vouloir l'isoler pour le posséder dans l'espace et le temps : « Pour fixer cet être dans le temps, pour se laisser le soin de le contempler de sorte qu'il devienne presque soi, il n'est d'autre solution que la possession.³» Mais comme il est impossible de réunir les deux sexes de l'hermaphrodite, de la même manière sa possession absolue est d'emblée illusoire. D'où l'affirmation du narrateur à la fin de *La Prisonnière* : « On n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas, et bien vite je me remettais à me rendre compte que je ne possédais pas Albertine.⁴» Quand la possession physique échoue, le narrateur aspire au moins, à l'instar d'Aristophane, à l'union des âmes « qui se ferait sans doute [...] sous forme de fusion des mémoires et donc des vies intérieures, fusion qui nous rendrait, pour ainsi dire, locataires de l'infini d'autrui, et réciproquement⁵». Le narrateur se plaint dans *La Prisonnière* : « Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains, je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini. Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l'oubli de la nature qui, en instituant la division des corps, n'a pas songé à rendre possible l'interpénétration des âmes.⁶» Ainsi, tout ce leitmotiv d'hermaphroditisme aristophanesque ne se concentre que sur ce désir latent de l'auteur de pouvoir joindre les deux natures de l'homme en une seule, au moins au niveau des âmes. Le fiasco généralisé de toute relation érotique s'apparente à la déception de l'inverti/hermaphrodite ; et son bonheur n'est que tragiquement illusoire, comme le destin de l'androgynie qui languit de chagrin sans son alter ego. En définitive, la figure de l'androgynie littéraire « s'avère apte, à travers sa dégradation mythique et l'intériorisation psychologique que celle-ci annonce, à épouser les formes les plus diverses de l'imaginaire selon les époques et selon les auteurs, l'androgynie des décadents lui-même s'impose comme une figure-carrefour. Avatar d'un grand rêve romantique vidé de la transcendance qui le sous-tendait, il se trouve corrélé d'une manière ou d'une autre à la plupart des figures qui agitent l'époque ; figures du dandy

¹ *Ibid.*, p.806-7

² III, *SG*, p.31

³ Frédéric Monneyron, *op.cit.*, p.82-3

⁴ III, *PR*, p.885-6

⁵ Jacques Chabot, *L'autre et le moi chez Proust*, H.Champion, Paris, 1999, p.360

⁶ III, *PR*, p.888

et de l'esthète bien sûr mais aussi figures du Narcisse, de l'homosexuel voire du Don Juan, et inspire, dans ses excès, nombre de thèmes qui traverseront le XX^e siècle¹».

La reconnaissance entre invertis Il s'agit d'un phénomène de dimensions métaphysiques, voire cosmiques, une fois que les invertis obéissent à des lois de prédestination, ce qui enrichit leur existence d'une allure de singularité spectaculaire. De cette manière, « *Souvent, quand dans la salle du casino deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre. Disons en passant que c'est à l'aide de telles matérialisations, fussent-elles impondérables, par ces signes astraux enflammant toute une partie de l'atmosphère, que Gomorrhe, dispersée, tend, dans chaque ville, dans chaque village, à rejoindre ses membres séparés, à reformer la cité biblique tandis que partout, les mêmes efforts sont poursuivis, fût-ce en vue d'une reconstruction intermittente, par les nostalgiques, par les hypocrites, quelquefois par les courageux exilés de Sodome.*²» Le passage est d'une importance capitale pour comprendre comment les invertis, qui vivent entre nous à l'instar d'un *imperium in imperio* dispersé aux quatre coins du monde, aliénés, persécutés, dépourvus d'interaction quelconque, ont au moins ce pouvoir sui generis : l'identification mutuelle immédiate. Ce pouvoir est tellement remarquable, tellement fantasmagorique, qu'il peut véritablement se matérialiser quand les regards de deux invertis se rencontrent en produisant une sorte d'arc-en-ciel cosmique entre eux. On devrait ici se rappeler de la loi du triptyque de Vernant : « *vision, contemplation, révélation*³ », qui représente la procédure privilégiée de reconnaissance, ainsi que de l'image sidérante du mythe de l'androgynie dans le *Banquet* : « *Chaque fois donc que le hasard met sur le chemin de chacun la partie qui est la moitié de lui-même, tout être humain, et pas seulement celui qui cherche un jeune garçon pour amant, est alors frappé par un extraordinaire sentiment d'affection, d'apparement et d'amour; l'un et l'autre refusent, pour ainsi dire, d'être séparés, ne fût-ce que pour un peu de temps.*⁴» Essayons d'analyser ce dispositif d'attrait immédiat qui se centre sur la prunelle de l'inverti : « *là où chacun porte, inscrite en ces yeux à travers lesquels il voit toutes choses dans l'univers, une silhouette installée dans la facette de la prunelle, pour eux ce n'est pas celle d'une nymphe, mais d'un éphèbe*⁵», ce qui veut dire que même l'œil de l'inverti est préréglé, prédisposé à la recherche de partenaires sexuels : il parcourt rapidement son champ de vision pour fixer le regard sur la silhouette qui mieux correspond au modèle de sa prédilection, de sa prédestination. Cet attribut tout individuel est le point de repère caractéristique de l'inverti ; il l'aide avant tout à localiser ses semblables qui : « *se reconnaissent à des signes naturels ou de convention, involontaires ou voulus, qui signalent un de ses semblables au mendiant dans le grand seigneur à qui il ferme la portière de sa voiture, au père dans le fiancé de sa fille, à celui qui avait voulu se guérir, se confesser, qui avait à se défendre, dans le médecin, dans le prêtre, dans l'avocat qu'il est allé trouver*⁶». Le concept de l'image empreinte sur la prunelle constitue une découverte ingénieuse, qui

¹ Frédéric Monneyron, op.cit., p.163-4

² III, SG, p.245-6

³ Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, op.cit., p.160

⁴ Platon, *Banquet*, 192bc, op.cit., p.124

⁵ III, SG, p.16

⁶ *Ibid.*, p.19

remonte, comme on a déjà vu, à Platon, et fut développée par les Pères Neptiques qui ont parlé de **persistance rétinienne** ou **image résiduelle** du péché, c'est-à-dire de répercussions durables qu'il apporte bien après l'avoir commis. Un des premiers hommes scientifiques qui se sont occupés de ce phénomène fut Max Wertheimer¹. Proust semble bien au courant de ce fait visuel : « *jamais ne m'était venue à l'imagination cette affreuse idée de salon, de hangar, de couloir, qui me semblaient maintenant, face à moi sur la **rétine** de Saint-Loup qui les avait vues, ces pièces dans lesquelles Albertine allait, passait, vivait, ces pièces-là en particulier et non une infinité de pièces possibles qui s'étaient détruites l'une l'autre*² ». Le concept se réitère dans *Le Temps Retrouvé* : « *Oui, en ce sens-là, en ce sens-là seulement (mais il est bien plus grand), une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors.*³ » Cette image gravée sur la rétine s'avère être un εἶδωλον, reflet et idole à la fois : reflet prégravé mais aussi idole convoité. Cependant, quand ils rencontrent enfin l'éphèbe lorgné, quand ils regardent dans sa prunelle, c'est leur propre reflet qu'ils voient, c'est leur propre soi qu'ils convoient : « *chacun des deux partenaires servant à l'autre de miroir où, dans l'œil de son vis-à-vis, c'est le reflet dédoublé de lui-même qu'il aperçoit et qu'il poursuit de son désir*⁴ ». Par conséquent, cette épiphany du premier regard, qui nous rappelle la mystagogie diotimienne et qui a comme but l'union physique et métaphysique de deux homosexuels, ne se consomme que dans l'autoérotisme le plus illusoire : en s'éprenant de l'autre on ne s'éprend que de nous-même, ou, autre possibilité, d'une image préconçue de quelqu'un qui n'existe pas et que nous projetons sur l'autre. Dans les deux cas pourtant, on ne voit pas l'autre, on ne parvient pas à sortir de notre moi, on possède, au moins physiquement, une reproduction, une matérialisation de notre désir refoulé. La contemplation donc qui suit la première épiphany peut s'identifier à la période, longue parfois, d'une admiration, d'une infatuation de soi, facilitées toutes les deux par le fait que l'autre est également aveuglé par son propre autoérotisme. La révélation survient quand ces sentiments auto-obsédants commencent à s'estomper, quand on s'aperçoit à savoir que ἡμερος, le flot du désir qu'on envoie à l'autre et qui, reflété sur lui, retourne à sa source, n'est pas le désir de l'autre mais notre propre désir, quand on se rend compte que l'antéros que l'aimé devrait ressentir n'est que notre propre éros : « *Quand on aime, l'amour est trop grand pour pouvoir être contenu tout entier en nous ; il irradie vers la personne aimée, rencontre en elle une surface qui l'arrête, le force à revenir vers son point de départ et c'est ce choc en retour de notre propre tendresse que nous appelons les sentiments de l'autre et qui nous charme plus qu'à l'aller, parce que nous ne reconnaissons pas qu'elle vient de nous.*⁵ » Ainsi, au lieu d'établir une relation réciproque qui présuppose le dépassement de nous-mêmes et l'alliance avec un autre être ainsi que notre épanouissement vers l'extérieur, on enserme nos désirs et nos aspirations et on les oriente vers l'intérieur en

¹ Max Wertheimer, "Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung", *Zeitschrift für Psychologie*, 61, 1912, p.161-265

² IV, AD, p.54. C'est moi qui souligne.

³ IV, TR, p.463

⁴ Jean-Pierre Vernant, op.cit., p.160

⁵ I, JFF, p.598

imposant de cette manière un état d'auto-stagnation qui amène, on l'a bien vu, à l'autodestruction due à l'amour de soi. L'épiphanie de la première vision devrait être exactement ce qu'elle annonçait : un événement de dimensions cosmiques et non un fait de visée interne, voire microscopique. L'autre devrait représenter un miroir idéal qui nous aiderait à parvenir à l'auto-connaissance en y reconnaissant nos avantages et nos défauts via une relation d'exploration spirituelle mutuelle, et non un miroir réfléchissant mais impénétrable où tout sentiment se réverbère afin de retourner à son origine et obliger l'être à l'introspection. De ce fait, homosexuels et hétérosexuels n'arrivent pas à aimer vraiment parce que ce qu'on appelle *amour* n'est qu'une invention, un fantasme de ce qu'on croit qu'est l'affection ou la passion partagée, car c'est « *notre nature qui crée elle-même nos amours, et presque les femmes que nous aimons, et jusqu'à leurs fautes*¹ ». Qui plus est, l'image reflétée de notre moi devient objet de désir, à savoir le *Je* sujet devient aussi *Je* objet, ce qui conduit au narcissisme le plus irrémédiable.

Narcissisme La tragédie du narcisse, le fait qu'il ne peut aimer que lui-même, représente le type d'individualisme le plus extrême : l'autolâtrie. Cantonné en soi, incapable d'en sortir, il croit aimer quelqu'un d'autre, mais son propre soi l'assiège. La plupart des personnages, et non seulement les invertis, dans la *Recherche* souffrent de ce trouble psychologique qui aliène et dégénère l'être. On note des exemples parfois insolites, comme les jumeaux de Mme de Surgis, qui, à part une illustration fort caractéristique d'hermaphroditisme, représentent aussi un paradigme narcissique une fois que la gémellité constitue une forme privilégiée du mythe de Narcisse qui contemple dans l'eau son image : les jumeaux ne sont que l'incarnation de ce double narcissique. Tous les deux peuvent par conséquent s'inscrire dans la même tendance de l'imaginaire humain et tolérer les répercussions qu'elle apporte : « *l'androgynat [...], et la gémellité pourraient bien constituer les éléments réversibles d'une même famille mythogène. Chacun de ces termes, d'une certaine manière, transgresse un ordre, s'oppose à ce qui est donné, s'érige en fantasmagorie. Chacun d'eux abolit une distance, et gomme, dans une certaine mesure, une dualité. Chacun d'eux restitue une intimité perdue. Mais ce faisant, visée illusoire d'une impossible abolition du principe de réalité, chacun subit en retour une réprobation du corpus social, se voit relégué au musée des tabous ou des curiosités. Il est de l'essence du mythe de ne pas pouvoir supporter le contact avec la prose du monde. C'est pourquoi le mythe, lorsque de quelque façon il s'incarne, est déchu et anathémisé.*² »

Cependant, cet état pathologique peut être utilisé aussi, à l'instar de Platon, afin d'atteindre la connaissance de soi. La prise de conscience du mécanisme de ce trouble est déjà un pas vers le rétablissement de soi : « *en étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme ; que par conséquent l'important n'est pas la valeur de la femme mais la profondeur de l'état ; et que les émotions qu'une jeune fille médiocre nous donne peuvent nous permettre de faire monter à notre conscience des parties plus intimes de nous-même, plus personnelles, plus lointaines, plus essentielles, que ne ferait le plaisir que nous donne la conversation d'un homme supérieur ou même la*

¹ *Ibid.*, p. 575

² Jean Libis, *op.cit.*, p.210

*contemplation admirative de ses œuvres*¹». Cette forme d'antéros donc toute particulière s'empare ici d'une valeur pleinement philosophique en tant que processus de connaissance de soi. La projection de l'état d'âme sur la femme ne permet que la meilleure étude de notre moi profond : la femme est à savoir une sorte de miroir philosophique où l'âme se reflète et s'ausculte afin de délivrer ses mystères les plus refoulés. La femme, par conséquent, et par là tout être qu'on prétend aimer, n'a qu'une utilité métaphysique souveraine, une fois qu'on se rend compte qu'il est essentiellement impossible d'aimer : « *Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée. La mémoire en s'affaiblissant les relâche, et, malgré l'illusion dont nous voudrions être dupes et dont, par amour, par amitié, par politesse, par respect humain, par devoir, nous dupons les autres, nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment.*²» Logiquement, on s'interroge donc sur le rôle de notre faculté affective, qui ne pourrait pas être seulement l'assouvissement de nos besoins biologiques : il renvoie à une infrastructure métaphysique latente qui justifie ce bouleversement émotionnel et canalise nos bonheurs et nos malheurs vers la véritable valeur de l'amour : un état purement mental au cours du long processus de connaissance de soi : « *quand j'avais compris que mon amour était moins un amour pour elle qu'un amour en moi, j'aurais pu déduire diverses conséquences de ce caractère subjectif de mon amour, et qu'étant un état mental, il pouvait notamment survivre assez longtemps à la personne, mais aussi que n'ayant avec cette personne aucun lien véritable, n'ayant aucun soutien en dehors de soi, il devrait, comme tout état mental, même les plus durables, se trouver un jour hors d'usage, être "remplacé" et que ce jour-là tout ce qui me semblait m'attacher si doucement, indissolublement, au souvenir d'Albertine, n'existerait plus pour moi.*³»

Les arcanes, dès lors, de l'amour et de l'homosexualité ne sont qu'un épisode dans l'apprentissage du narrateur. Quand il se voit enfin imperméable au chagrin de l'amour, il atteint la vérité la plus convoitée. Cela a une utilité bien plus significative pour le futur écrivain : l'état de déception à travers lequel il a parvenu à l'auto-connaissance lui a permis de sonder une autre vérité, bien plus précieuse : « *Le poète a ceci de commun avec la Muse : il fuit le commerce charnel.*⁴» Pour devenir donc créateur authentique, il doit faire preuve d'insexualité, ce qui est disertement esquissé sur une toile d'Elstir : « *Quelquefois un poète, d'une race ayant aussi une individualité particulière pour un zoologiste (caractérisée par une certaine insexualité), se promenait avec une Muse, comme, dans la nature, des créatures d'espèces différentes mais amies et qui vont de compagnie.*⁵» L'œuvre ne pourrait être que le produit d'un ascète, enfantée par une sorte d'autofécondation, comme cet acte d'épanouissement hermaphrodite, décrit dans *Swann* : « *Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginai que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le*

¹ II, *JFF*, p.189-190

² IV, *AD*, p.34

³ *Ibid.*, p.137-8

⁴ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine, Écriture et fantasme chez Proust*, Mercure de France, Paris, 1^{ère} édition 1974, p.133

⁵ II, *CG*, p.714-5

*sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais.*¹» L'autofécondation est d'ailleurs justifiée dans le prélude de *Sodome et Gomorrhe* en tant qu'acte dû à : « *cet hermaphrodisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace*²». L'artiste n'est que cet être exceptionnel, conscient de sa sexualité mais capable de la dominer, de la manipuler à son gré en tant qu'outil de connaissance de soi, qui utilise son hermaphroditisme latent en tant qu'état qui alimente son autoérotisme, afin de pouvoir enfanter : l'œuvre originale ne représente que le produit de cette procréation artistique : elle fait partie de la propre constitution, du propre génome de son créateur. Et l'artiste original ne crée pas seulement, il *procrée*.

3. c. L'amour senti comme privation, alias amour in absentia Une des composantes de la résolution du narrateur que l'amour partagé est entièrement chimérique est le sentiment de privation qui l'accompagne tout au cours du roman : un sentiment persistant et obsédant de manque douloureux et inapaisé. Lui, toutefois, il l'interprète en tant que matière première de l'affaire érotique : « *L'amour, dans l'anxiété douloureuse comme dans le désir heureux, est l'exigence d'un tout. Il ne naît, il ne subsiste que si une partie reste à conquérir.*³» Néanmoins, ce sentiment de privation séduisante soumet l'amant à un état de suspens continu qui le consume à un tel point qu'il ne peut savourer que quelques moments d'apaisement : « *même, pour dire vrai, quand je commençais à regarder Albertine comme un ange musicien merveilleusement patiné et que je me félicitais de posséder, elle ne tardait pas à me devenir indifférente, je m'ennuyais bientôt auprès d'elle, mais ces instants-là duraient peu. On n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas, et bien vite je me remettais à me rendre compte que je ne possédais pas Albertine*⁴». L'amant finit par haïr, en conséquence, ces moments-ci de paix érotique parce qu'ils le plongent dans l'ennui, sentiment qui paraît plus fort et plus dévorant que l'amour. C'est un cercle vicieux ce que le narrateur décrit, qui a pourtant un fonds commun : la souffrance voulue et impérative. On a déjà souligné qu'Éros est le fils de Poros et de Pénia, par conséquent il est constamment à cheval entre un sentiment de plénitude et de dénuement affectifs, ce qui rend l'amoureux à la dérive de la cyclothymie la plus imprévisible. Le roman commence, qui plus est, par un tel sentiment de manque d'affection et d'insécurité affective représentée par l'absence du baiser maternel du soir. Le sentiment de sérénité psychique que ce baiser-ci implique oblige le narrateur à chercher plus tard des substituts : ce sont soit les trois coups de la grand-mère, soit le baiser du soir d'Albertine. Le début de l'âge adulte et l'éloignement affectif progressif de la mère et de la grand-mère, symptôme élémentaire de l'émancipation adolescente, obligent le narrateur à avoir recours à une sorte d'amour essentiellement **romantique**. Une première preuve est que l'aimée (Gilberte, Oriane, Albertine) représente tout pour l'amant, une fois que le noyau du roman tourne autour de ces

¹ I, SW, p.4-5

² III, SG, p.31

³ III, PR, p.614

⁴ *Ibid.*, p.885-6

trois personnages : « *La réduction de l'univers à un seul être, la dilatation d'un seul être jusqu'à Dieu, voilà l'amour*¹ » pour les romantiques. Puis, l'amant/narrateur invente constamment des obstacles, des entraves imaginaires qui ont comme but la brouille ou la rupture et les impose sur une victime qui les trouve au moins inexplicables. La justification d'un tel comportement repose sur le fait que le narrateur est constamment et entièrement ignorant des sentiments de l'autre ; cela est révélateur de sa conception de l'amour : pour lui, il s'agit d'un jeu où chacun peut jouer sans interagir essentiellement avec l'autre, sans prétendre même à *comprendre* l'autre. Ainsi, à la fin d'*Albertine disparue*, survient ce dialogue surprenant entre lui et Gilberte : « *Épanchant brusquement sur elle la tendresse dont j'étais rempli par l'air délicieux, la brise qu'on respirait, je lui dis : "Vous parliez l'autre jour du raidillon. Comme je vous aimais alors !" Elle me répondit : "Pourquoi ne me le disiez-vous pas ? je ne m'en étais pas doutée. Moi je vous aimais. Et même une fois je me suis jetée à votre tête. – Quand donc ? – La première fois à Tansonville, vous vous promeniez avec votre famille, je rentrais, je n'avais jamais connu un aussi joli petit garçon.*² » Dialogue qui prouve que Gilberte, au moins, était au courant des sentiments du narrateur, bien qu'il crût, pour lors, qu'il lui était indifférent. Cette révélation est illuminante pour lui dans la mesure où elle lui enseigne une leçon précieuse, bien que différée, sur l'amour : « *Et tout d'un coup je me dis que la vraie Gilberte, la vraie Albertine, c'étaient peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard, l'une devant la haie d'épines roses, l'autre sur la plage. Et c'était moi qui n'ayant pas su le comprendre, ne l'ayant repris que plus tard dans ma mémoire, après un intervalle où par mes conversations tout un entre-deux de sentiment leur avait fait craindre d'être aussi franches que dans la première minute, avais tout gâté par ma maladresse. Je les avais "ratées" plus complètement, bien qu'à vrai dire l'échec relatif avec elles fût moins absurde, pour les mêmes raisons que Saint-Loup Rachel.*³ » Par là, on pourrait hasarder l'assertion que le narrateur aime l'amour plus que l'objet de l'amour, il préfère à savoir les badinages et les frivolités d'une relation amoureuse plus que l'engagement sérieux. Parce que pour lui, aimer signifie chercher la souffrance dans un : « *Amour-passion : désir de ce qui nous blesse, et nous anéantit par son triomphe.*⁴ » C'est exactement pour cela qu'il confesse dans *La Prisonnière* : « *Mais, enfin, ce calme que me procurait mon amie était apaisement de la souffrance plutôt que joie. Non pas qu'il ne me permît d'en goûter de nombreuses auxquelles la douleur trop vive m'avait fermé, mais ces joies, loin de les devoir à Albertine, que d'ailleurs je ne trouvais plus guère jolie et avec laquelle je m'ennuyais, que j'avais la sensation nette de ne pas aimer, je les goûtais au contraire pendant qu'Albertine n'était pas auprès de moi.*⁵ » Au lieu de rechercher et chérir les moments avec sa bien-aimée, il avoue qu'il préfère la joie de la solitude plutôt que la prétendue souffrance de la vie à deux. Bien entendu, il aurait pu rompre avec elle à n'importe quel moment, mais il a opté pour le tourment amoureux parce que : « *pour le romantique occidental [...] la douleur amoureuse est un*

¹ Victor Hugo, *Les misérables*, Quatrième partie : *L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis*, tome septième, Éditions A. Lacroix, Verboeckhoven & C^e, Bruxelles, 1^{ère} édition 1862, p.305

² IV, AD, p.269

³ *Ibid.*, p.269-70

⁴ Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Librairie Plon, Paris, 1^{ère} édition 1979, p.53

⁵ III, PR, p.522

*moyen privilégié de connaissance*¹». Toute cette recherche de la souffrance coïncide pleinement avec le devoir **ascétique** de l'artiste, qui l'éloigne de toute joie séculière afin de pouvoir créer.

Une autre caractéristique de l'amour romantique s'avère être son étroite alliance avec la mort : mort en tant que délivrance du chagrin de l'amour, mort en tant que punition ou même mort comme seul espoir de joindre la bien aimée : « *L'homme n'est pas libre. Il est déterminé par le Démon. Mais s'il assume son destin de malheur jusqu'à la mort, qui le libère du corps, il peut atteindre au-delà du temps et de l'espace la réalité de l'Amour, cette fusion de deux "moi" cessant de souffrir l'amour : la Joie Suprême.*²» L'impossibilité de mener avec l'alter ego une vie à deux sur cette terre ainsi que l'éventualité d'un au-delà bienheureux, d'une terre promise où amant et aimée pourraient vivre ensemble, débarrassés des vicissitudes de ce monde, constituent un rêve romantique fondamental. La mort en conséquence perd son allure profondément lugubre pour devenir un objectif essentiel, l'aboutissement du parcours amoureux. Il serait entièrement superflu de souligner l'engouement de l'auteur pour la mort qui devient un des leitmotivs du roman. L'association amour/mort semble enivrer son inspiration : « *Et en effet, les femmes qu'on n'aime plus et qu'on rencontre après des années, n'y a-t-il pas entre elles et vous la mort, tout aussi bien que si elles n'étaient plus de ce monde, puisque le fait que notre amour n'existe plus fait de celles qu'elles étaient alors, ou de celui que nous étions, des morts ?*³» On a souligné les deux mots et les deux périphrases qui réitérent la même image de manque douloureux dû à l'absence d'amour : quatre martèlements retentissants qui cristallisent l'affliction du narrateur en accentuant le fait qu'amour et mort ne peuvent qu'être étroitement liés. Pourtant, même quand tout va bien, avec Albertine notamment qui constitue la seule relation véritable du narrateur, les moments vraiment heureux sont rares : ce qui prédomine c'est un état de χαρμολύπη, c'est-à-dire de joie et de chagrin à la fois, de deuil joyeux, une condition privilégiée du pugiliste spirituel, ce qui renvoie encore une fois à l'attitude de tout ascète/anachorète : du deuil pour les péchés et pour la mort qui guette, de la joie pour la délivrance et pour l'amour de Dieu. Cependant, le narrateur est un ascète profane ; sa χαρμολύπη à lui n'implique pas une alliance avec le divin, mais représente un amalgame d'une douleur constante avec des éclats de bonheur passager et anodin. La seule représentation d'amour heureux se trouve, selon lui, dans la musique. On pense évidemment à la prédilection de Swann pour la petite phrase de Vinteuil, une véritable clé du roman, dans la mesure que la sonate sert d'infrastructure musicale à travers laquelle son amour pour Odette se réalise dans un niveau entièrement métaphysique et extratemporel. La description de la première audition, si on ne savait pas qu'il s'agit d'une sonate, ressemble curieusement à un coup de foudre : « *Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde. Mais rentré chez lui il eut besoin d'elle, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté*

¹ Denis de Rougemont, op.cit., p.54

² *Ibid.*, p.152

³ IV, AD, p.270

*nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom.*¹» La sonate fournit l'ambiance virtuelle idéale pour l'épanouissement d'un amour romantique. C'est là, parmi ses notes, que les deux amants peuvent coexister sans mensonges, sans jalousie et sans méfiance quelconque : « *Cette soif d'un charme inconnu, la petite phrase l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette. Puis à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse.*²» Or la phrase embellit la vérité au point de l'idéaliser entièrement : c'est au cours d'une pièce musicale que deux contraires, un homme et une femme, peuvent devenir un à travers un **duo**, un accord émouvant de natures contradictoires. Prenons comme exemple Wagner dont l'attitude artistique s'harmonise avec Proust : « *Cette extériorisation toute terrestre d'un état d'âme, cette transposition de quelque chose de plus ou moins ambigu sur un objet réel, nous la retrouvons chez Wagner et chez Proust. Le décor est à la fois conditionnement d'un état d'âme et projection visible de ce même état d'âme.*³» Ainsi, dans *Tristan et Isolde* : « *la musique seule peut exprimer la certitude et la substance de cette double nostalgie d'être un. Car seule elle détient le pouvoir d'harmoniser la plainte de deux voix, et d'en faire une plainte unique où déjà vibre la réalité d'un indicible au-delà d'espérance. Et c'est pourquoi le leitmotiv du duo d'amour est déjà celui de la mort*⁴». La quintessence de ce qu'on appelle *amour romantique* trouve sa matérialisation la plus fidèle dans la musique. Bien évidemment, l'enchantement provoqué par la toute première audition s'étirole au bout d'un certain temps à cause de la prose de la réalité qui a comme but de détruire, à cause de la rationalisation, tout effort de poétisation rêveuse. Ainsi, l'identification de l'amant et de l'aimée, la coexistence dans un univers idyllique, s'asphyxie dans le pragmatisme le plus impitoyable. La plénitude de la fusion musicale se dégénère en dénuement de la réalité. L'amour se consume par le mensonge et la jalousie, les deux coupables fondamentaux du sentiment de privation qu'expérimente l'être.

« *En vérité le mentir est un maudit vice.*⁵»

Mensonge et jalousie Tous les deux représentent des expressions de l'esprit qui s'oppose à l'instinct génésique, et par là à la passion amoureuse, bien qu'au début ils soient les alliés de l'amour, dans la mesure où « *l'amour n'est provoqué que par le mensonge et consiste seulement dans notre besoin de voir nos souffrances apaisées par l'être qui nous a fait souffrir*⁶». Au cours de l'aventure amoureuse on doit « *mentir pour sauver*

¹ I, *SW*, p.207

² *Ibid.*, p.233

³ Emile Bedriomo, *Proust, Wagner, et la coïncidence des arts*, Gunter Narr Verlag, Tübingen/Éditions Jean Michel Place, Paris, 1^{ère} édition 1984, p.49

⁴ Denis de Rougemont, *op.cit.*, p.250

⁵ Montaigne, *Les Essais*, livre I, chapitre IX, Éditions Quadrige/PUF, Paris, 2^{ème} édition 1992, p.36

⁶ III, *PR*, p.602

*l'essence de la passion*¹ » ; ainsi, l'acclimatation au mensonge conduit peu à peu à l'addiction, à la jalousie et inéluctablement à la dégénérescence de fond en comble de tout sentiment d'affection. D'une part, il s'agit d'un « *mensonge perpétuel*² », d'une inclination inhérente de l'homme de présenter à autrui une image embellie de soi-même en occultant toute chose susceptible à lui causer des problèmes : c'est, plus ou moins, à cause de l'instinct de conservation ou même de la volonté d'autodéfense qu'on opte pour la tromperie. Le mensonge est a priori une attitude des amoureux : ils ont inventé pour cette fin « *un système général du mensonge*³ » ; pourtant, ils disposent aussi d'un sixième sens et peuvent facilement le deviner chez les autres : « *les amoureux sont si soupçonneux qu'ils flairent tout de suite le mensonge*⁴ ». Dès la toute première fois qu'on découvre que l'autre a menti, tout espoir de confiance en lui se pulvérise. Le germe que le mensonge a planté est éventuellement récolté par une jalousie progressivement amplifiante. On devrait remarquer, au préalable, que « *Proust est l'incontestable inventeur de ce qu'on pourrait appeler "l'amour-jalousie"*⁵ ». Pour lui, amour et jalousie sont si étroitement entrelacés qu'on ne peut avoir l'un sans l'autre. La jalousie est d'ailleurs un trait immanent de l'amour romantique qui, à cause de son inconstance, lui donne libre cours, engendrant ainsi l'irréparable méfiance et une souffrance constante et sous-jacente. C'est un mal protéiforme, désespérément caméléonesque : « *La jalousie est aussi un démon qui ne peut être exorcisé, et reparaît toujours, incarné sous une nouvelle forme. Fussions-nous arrivés à les exterminer toutes, à garder perpétuellement celle que nous aimons, l'Esprit du Mal prendrait alors une autre forme, plus pathétique encore, le désespoir de n'avoir obtenu la fidélité que par force, le désespoir de n'être pas aimé.*⁶ » Selon Philippe Chardin, une première cause de l'avènement de la jalousie s'avère être le désir impérieux de posséder exclusivement l'autre : « *depuis qu'il [Swann] s'était aperçu qu'à beaucoup d'hommes Odette semblait une femme ravissante et désirable, le charme qu'avait pour eux son corps avait éveillé en lui un besoin douloureux de la maîtriser entièrement dans les moindres parties de son cœur*⁷ ». À la propre jalousie de Swann se rattache par conséquent une envie tyrannique de priver tous les autres des grâces d'Odette : Swann souffre doublement d'un tourment asphyxiant pour Odette.

La jalousie redoublée par l'envie sont deux sentiments si consumants qu'ils conduisent l'être qui en est atteint à une attitude totalitaire et obsédante qui défie toute logique : « *Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas ! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons*

¹ Denis de Rougemont, op.cit., p.186

² II, *JFF*, p.133

³ I, *SW*, p.286

⁴ III, *SG*, p.196

⁵ Philippe Chardin, *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Librairie Droz, Genève, 1990, p.138

⁶ III, *PR*, p.611

⁷ I, *SW*, p. 267

sans les trouver. De là la défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai.¹» Un effet secondaire donc de la jalousie/envie s'avère être l'éparpillement spatiotemporel de l'être aimé, ce qui nous oblige de posséder seulement une fraction de sa valeur multidimensionnelle. Cela déclenche en plus un sentiment d'étourdissement profond quand on essaie de tracer ces lignes spatiotemporelles afin d'uniformiser l'aimé :

« C'est un des pouvoirs de la jalousie de nous découvrir combien la réalité des faits extérieurs et les sentiments de l'âme sont quelque chose d'inconnu qui prête à mille suppositions. Nous croyons savoir exactement les choses, et ce que pensent les gens, pour la simple raison que nous ne nous en soucions pas. Mais dès que nous avons le désir de savoir, comme a le jaloux, alors c'est un vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien. Albertine m'avait-elle trompé, avec qui, dans quelle maison, quel jour, celui où elle m'avait dit telle chose, où je me rappelais que j'avais dans la journée dit ceci ou cela ? je n'en savais rien. Je ne savais pas davantage quels étaient ses sentiments pour moi, s'ils étaient inspirés par l'intérêt, par la tendresse.²» Cette soif inextinguible de tout apprendre devient une véritable hantise pour le narrateur, mais aussi un moyen de dissuasion pour

Albertine : « Tout ce qu'elle m'eût avoué facilement, puis volontiers, quand nous étions de bons camarades, avait cessé de s'épandre dès qu'elle avait cru que je l'aimais, ou, sans peut-être se dire le nom de l'Amour, avait deviné un sentiment inquisitorial qui veut savoir, souffre pourtant de savoir, et cherche à apprendre davantage. Depuis ce jour-là elle m'avait tout caché.³» L'impossibilité d'avoir une impression totalisante de l'être aimé nous conduit inexorablement à la prise de conscience, à la résignation amère que la connaissance sur l'amour ne peut être que lacunaire, tragiquement relative⁴.

L'homme demeure toujours cet être pathétique, à la dérive du temps et du destin :

« Combien peu d'ailleurs, je savais, je saurais jamais de cette histoire d'Albertine, la seule histoire qui m'eût particulièrement intéressé, du moins qui recommençait à m'intéresser à certains moments ! Car l'homme est cet être sans âge fixe, cet être qui a la faculté de redevenir en quelques secondes de beaucoup d'années plus jeune, et qui entouré des parois du temps où il a vécu, y flotte, mais comme dans un bassin dont le niveau changerait constamment et le mettrait à la portée tantôt d'une époque, tantôt d'une autre.⁵»

La seule opportunité que dispose l'amant afin de posséder entièrement l'aimée est pendant que celle-ci dort, pendant c'est-à-dire qu'elle vit dans une autre dimension où les lois de la vie consciente ne sont plus en vigueur : « En la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger souffle. J'écoutais cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féérique comme ce clair de lune, qu'était son sommeil. Tant qu'il persistait je pouvais rêver à elle et pourtant la regarder, et quand ce sommeil devenait plus profond, la toucher, l'embrasser. Ce que j'éprouvais alors c'était un amour devant quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de

¹ III, PR, p.607-8

² IV, AD, p.100

³ III, PR, p.565-6

⁴ C'est ce que Philippe Chardin appelle « la grande théorie proustienne de la Relativité », op.cit., p.151

⁵ IV, AD, p.193

la nature.¹» Le royaume du sommeil est peuplé de créatures dépourvues de tout vice, incapables de mentir, de tromper, de faire souffrir l'autre. L'éparpillement spatiotemporel du monde du réveil devient foisonnement d'un même être dans le même temps et le même espace des rêves. Par là, la possession ne se perturbe point : « *Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi. Ses sourcils arqués comme je ne les avais jamais vus entouraient les globes de ses paupières comme un doux nid d'alcyon. Des races, des atavismes, des vices reposaient sur son visage. Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnée de moi. Il me semblait posséder non pas une, mais d'innombrables jeunes filles.*²» Il est significatif que même les *races*, les *atavismes* et les *vices* soient neutralisés : il n'y a plus de prédestination, plus de prédisposition au vice. Mais ce monde chimérique ne met en relief que d'une manière bien plus retentissante la tragédie de la réalité : il offre seulement une trêve, un espoir, un leurre même, pour rendre le réveil un peu moins douloureux.

Le couple jalousie/envie envahit aussi l'espace social, en représentant le signe caractéristique des mondains et des demi-mondains. Par là on peut comprendre qu'il s'agit plutôt d'un trait général et non de l'apanage de l'amoureux : la jalousie en dit long de la qualité, de l'éducation et des valeurs de l'être, et, évidemment, la *Recherche* abonde en exemples à éviter. La dépendance de l'autre, le souci des commentaires, la lutte constante afin de cultiver une renommée sociale, ne montrent que l'extrême difficulté qu'affronte le personnage de la *Recherche* afin d'établir une sorte d'identité : d'abord, il doit se réconcilier avec lui-même avant de s'aventurer dans le champ de bataille social d'où, pour en sortir indemne, il faut qu'il développe de défenses et de résistances. Le creuset social est le lieu d'apprentissage privilégié et, bien éloquentement, c'est l'enfer selon le narrateur. Ainsi, l'auteur esquisse le portrait social de la Patronne : « *Enivré de ses paroles, M. de Charlus ne comprenait pas qu'en reconnaissant le rôle de Mme Verdurin et en lui fixant d'étroites frontières, il déchaînait ce sentiment haineux qui n'était chez elle qu'une forme particulière, une forme sociale de la jalousie. Mme Verdurin aimait vraiment les habitués, les fidèles du petit clan, elle les voulait tout à leur Patronne. Faisant la part du feu, comme ces jaloux qui permettent qu'on les trompe, mais sous leur toit et même sous leurs yeux, c'est-à-dire qu'on ne les trompe pas, elle concédait aux hommes d'avoir une maîtresse, un amant, à condition que tout cela n'eût aucune conséquence sociale hors de chez elle, se nouât et se perpétuât à l'abri des mercredis.*³» Cette *forme sociale de la jalousie* touche les limites de l'*esclavage social*, étant donné que Mme Verdurin ne trouve d'autre moyen de cultiver une identité sociale qu'en forçant, en enchaînant les invités chez elle. Le fait renvoie d'ailleurs à un genre de **fétichisme social** dans la mesure où l'invité représente l'effigie du succès mondain de la Patronne : il n'a aucune utilité purement humaine, il sert de pion dans les machinations sociales qui ont lieu dans la petite cour de la "Régente".

¹ III, PR, p.578

² *Ibid.*, p.580

³ III, PR, p.782

Naturellement, comme l'amour s'associe à la mort, l'amour/jalousie se consume dans la mort de la même manière : la fin de la jalousie équivaut à l'anéantissement de l'être : « *Considérant son mal avec autant de sagacité que s'il se l'était inoculé pour en faire l'étude, il se disait que quand il serait guéri ce que pourrait faire Odette lui serait indifférent. Mais du sein de son état morbide, à vrai dire il redoutait à l'égal de la mort une telle guérison, qui eût été en effet la mort de tout ce qu'il était actuellement.*¹ » Il est évident que la fin de cet *état morbide actuel* est aussi redoutable que la mort, peut-être plus que la mort : le jaloux languit mais il est bien plus épouvanté de la fin de la jalousie, qui va le sombrer dans le néant, s'aventurant en pleine terre inconnue. C'est « *une terra incognita terrible [...], une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvr[e]*² » quand le mal finit. Entretemps, les affres de l'amour/mort se comparent tantôt à « *un long et cruel suicide du moi*³ », tantôt à « *une véritable mort de moi-même*⁴ ». Nonobstant, c'est dans *Le Temps Retrouvé* que le narrateur comprend la véritable valeur didactique de ces supplices amoureux :

« Si l'idée de la mort dans ce temps-là m'avait, on l'a vu, assombri l'amour, depuis longtemps déjà le souvenir de l'amour m'aidait à ne pas craindre la mort. Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois. Pour prendre la période la moins ancienne, n'avais-je pas tenu à Albertine plus qu'à ma vie ? Pouvais-je alors concevoir ma personne sans qu'y continuât mon amour pour elle ? Or je ne l'aimais plus, j'étais, non plus l'être qui l'aimait, mais un être différent qui ne l'aimait pas, j'avais cessé de l'aimer quand j'étais devenu un autre. Or je ne souffrais pas d'être devenu cet autre, de ne plus aimer Albertine ; et certes ne plus avoir un jour mon corps ne pouvait me paraître en aucune façon quelque chose d'aussi triste que m'avait paru jadis de ne plus aimer un jour Albertine. Et pourtant, combien cela m'était égal maintenant de ne plus l'aimer ! Ces morts successives, si redoutées du moi qu'elles devaient anéantir, si indifférentes, si douces une fois accomplies, et quand celui qui les craignait n'était plus là pour les sentir, m'avaient fait depuis quelque temps comprendre combien il serait peu sage de m'effrayer de la mort. Or c'était maintenant qu'elle m'était depuis peu devenue indifférente, que je recommençais de nouveau à la craindre, sous une autre forme il est vrai, non pas pour moi, mais pour mon livre, à l'éclosion duquel était au moins pendant quelque temps indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient. Victor Hugo dit :

Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent.

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les

¹ I, SW, p.295

² III, SG, p.500

³ I, JFF, p.600

⁴ IV, AD, p.66

générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe".¹»

Il faut que l'être meure de *morts successives* afin de ne plus redouter l'amour/mort, il faut que le créateur passe à travers l'enfer de l'amour pour atteindre le paradis de la création/procréation, pour atteindre à savoir l'immortalité. Plus il a souffert, plus de lauriers il va récolter : « *on peut presque dire que les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur²».*

Conclusion Les péripéties du héros dans l'univers de l'éros ne ressemblent point à un conte de fées : c'est plutôt d'une véritable odyssee qu'il s'agit, le conduisant à sa propre Ithaque à travers une pléthore de défis et de tribulations. Dès l'aventure cratyléenne avec Oriane, l'amour platonique avec Gilberte et les épreuves érotiques avec Albertine, le narrateur a suffisamment mûri pour comprendre que l'essence de l'éros s'avère être incompatible avec sa propre conception de l'amour : la sente qu'il a choisie, seule de la création, a plus de points communs avec l'ἀγάπη platonique : lui, il ne cherche plus les plaisirs de la chair parce qu'ils n'étanchent guère sa soif artistique, il fuit même les amis parce qu'ils le désorientent de sa vocation. Son odyssee lui a fourni le matériel de son livre, ce qu'il a recueilli de ses expériences de l'ample éventail d'expression érotique dans les labyrinthes mondains qu'il a fidèlement fréquentés. Sa vérité à lui est simple mais impitoyable, sa destinée cénobitique : pour contempler la beauté qu'il recherche il faut qu'il se dépouille de tout sentiment et de tout vice. Le créateur n'est, en fin de compte, qu'un surhomme, un vrai *démiurge*.

4. L' ἀγάπη dans la Recherche L'éros n'est pas la solution. Il faut qu'il y ait un tout petit rayon d'espoir dans ce monde proustien si cruel, si imprégné de vices...Et cet espoir ne devrait pas avoir les mêmes standards que ce monde impie. Non, pour sauver soi-même et pour sauver le monde, il faut chercher d'autres standards, il faut abjurer la volupté charnelle parce qu'elle est étroitement liée avec le vice, le chagrin et la mort : les mots respectifs en grec, ηδονή/οδύνη, sont presque identiques d'ailleurs...Pour changer le monde il faut le révolutionner, il faut secouer ses propres fondements. Il faut attaquer son propre cœur : le début qui l'a défini, qui lui a délégué les deux lois primordiales sur lesquelles tout est bâti : le temps et la procréation.

Pour dépasser la nature humaine L'union d'Adam et Ève constitue la faute originelle de l'humanité : leur copulation déclenche, d'une part, le temps historique et, de l'autre, instaure le devoir biblique : « *Soyez féconds, multipliez,*

¹ IV, TR, p.615

² *Ibid.*, p.487

*emplissez l'eau des mers, et que les oiseaux multiplient sur la terre.*¹» Mais le temps devient un bourreau qui rapproche la mort tandis que le plaisir érotique une fin en soi : « *Le salut comme fin de l'histoire et sortie du temps historique implique la fin de l'union sexuelle entre les humains. Or l'histoire n'est rien d'autre que la temporalité des générations qui se succèdent. Arrêter dès maintenant le cycle des générations et des morts, en renonçant à la sexualité, apparaît à Grégoire de Nysse comme une façon de hâter l'accès à l'éternité.*²» Mais pour renoncer à la sexualité, il faut qu'on trouve d'abord un autre moyen afin de canaliser notre désir impérieux de procréation. Platon nous a enseigné que « *les hommes avides de procréer ont cette passion en commun avec les animaux : s'ils veulent être féconds selon le corps, ils se tournent vers les femmes, alors que ceux qui sont féconds selon l'âme préfèrent naturellement les garçons. Ces deux modalités de la fécondité sont les deux façons d'aimer propres aux êtres mortels : tous désirent "féconder le beau" (auquel ils sont apparentés) pour gagner l'immortalité selon le corps ou selon l'âme*³». Diotime, en apothéosant la procréation dans le Beau, rabaisse au point d'annihiler la valeur de la procréation corporelle. D'autre part, elle vise bien plus loin que la procréation *selon l'âme* entre homosexuels, qui n'est qu'une toute première étape de sa mystagogie. Proust dépasse le niveau âme/corps, le renie à vrai dire, et se concentre sur l'autre éventualité de la reproduction : la procréation artistique, en tant que seule opportunité transcendante de l'homme. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que les deux types de fécondation ne le séduisent pas ou qu'ils ne lui fournissent pas de sources d'inspiration intarissables. La fécondité *selon l'art* pourtant est une fécondité **ascétique** avant toute chose : le procréateur doit « *s'élever au-dessus du corps et au-dessus des sexes. C'est avec ce mouvement transcendant la condition terrestre que se dessinent simultanément la sphère céleste et celle de la masculinité.*⁴» La sphère céleste renvoie à l'**immortalité** de l'artiste, la masculinité à un principe d'emblée **spermatique**.

Une maïeutique toute particulière Proust procède donc à une sorte de maïeutique qui a comme but d'accoucher dans la beauté artistique en tant que seule contremesure afin de pallier les abjections du monde ébauché dans la *Recherche*. Le salut à travers l'art, c'est cela le message central du roman. Et il ne s'agit pas bien évidemment d'une doctrine philosophique, mais d'une réaction toute humaine contre une société tellement dénaturée et maupiteuse. Cette thèse, si on pourrait hasarder l'existence d'une thèse, se concentrerait sur le changement de perspective : là où on est axé sur l'homme, ses bonheurs et ses misères, on fait converger toute notre attention sur son invention artistique comme unique composante foncièrement bénigne d'un homme tragiquement enclin au vice. De ce point de vue, la prétendue thèse ne contredit guère la thèse platonicienne qui exile les poètes de la cité : par contre, dans de telles Sodome et Gomorrhe modernes, l'art représente le seul moyen d'évasion, le seul paradis terrestre annonçant un au-delà idéalement édénique. On

¹ *La Bible de Jérusalem*, "Genèse", 1:22, chez <http://unbound.biola.edu/index.cfm?method=searchResults.doSearch>

² Sylviane Agacinski, *Métaphysique des sexes : Masculin/Féminin aux sources du christianisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 2005, p.72

³ *Ibid.*, p.33

⁴ *Ibid.*, p.26

parle de maïeutique parce que le sujet doit vraiment accoucher, à travers des souffrances et des douleurs spirituelles, une vérité révolutionnaire qui changerait de fond en comble sa vie. Ceux qui peuvent accoucher ce sont les esprits **féconds** : « *la fécondité est ce que peut comporter d'éternel et d'impérissable un être mortel*¹ ».

Évidemment, en constituant en réalité l' ἀγάπη en tant qu'antipode de l'ἔρωσ, on devrait « *nommer amour véritable la recherche et la possession perpétuelle du bon*² ».

Cette recherche ne se fait pas entre les limites de la condition humaine ; par contre, elle vise à les surpasser, ce qui la rend une aventure entièrement idéalisante. L'esprit fécond « *se distingue du désir passager de possession*³ » purement physique est devenu un esprit de fécondité entièrement ascétique étant donné que ses rejetons ne sont point matériels. L'artiste est celui qui peut le plus facilement entreprendre ce type de fécondation : il a un pouvoir spermatique, caractéristique de tout pionnier dans le domaine de la littérature : « *What is best in literature is the affirming, prophesying, spermatoc words of men - making poets*⁴ », ou dans n'importe quel domaine que l'œuvre d'un homme peut révolutionner grâce à une idée, une nouvelle perspective, une tournure vers une direction toute novatrice qui peut enfanter une tendance, un mouvement ou une école d'avant-garde. Cette disposition toute spermatique s'identifie à une sorte de particule magique, d'un μόριο Θεοῦ, dont la trace, indéterminable et pourtant si précise, peut se détecter dans toute œuvre :

*« Cette qualité inconnue d'un monde unique et qu'aucun autre musicien ne nous avait jamais fait voir, peut-être était-ce en cela, disais-je à Albertine, qu'est la preuve la plus authentique du génie, bien plus que le contenu de l'œuvre elle-même. "Même en littérature ? me demandait Albertine. – Même en littérature." Et repensant à la monotonie des œuvres de Vinteuil, j'expliquais à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde. "S'il n'était pas si tard, ma petite, lui disais-je, je vous montrerais cela chez tous les écrivains que vous lisez pendant que je dors, je vous montrerais la même identité que chez Vinteuil. Ces phrases-types, que vous commencez à reconnaître comme moi, ma petite Albertine, les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres, ce serait par exemple, si vous voulez, chez Barbey d'Aurevilly une réalité cachée révélée par une **trace matérielle**, la rougeur physiologique de l'Enfermée, d' Aimée de Spens, de la Clotte, la main du Rideau Cramoisi, les vieux usages, les vieilles coutumes, les vieux mots, les métiers anciens et singuliers derrière lesquels il y a le Passé, l'histoire orale faite par les pères au miroir, les nobles cités normandes parfumées d'Angleterre et jolies comme un village d'Écosse, des lanceurs de malédictions contre lesquelles on ne peut rien, la Vellini, le Berger, une même sensation d'anxiété dans un passage, que ce soit la femme cherchant son mari dans Une Vieille Maîtresse, ou le mari de L'Enfermée, parcourant la lande, et l'Enfermée elle-*

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Ralph Waldo Emerson,

<http://www.rwe.org/complete-works/viii-letters-and-social-aims/inspiration.html>

même au sortir de la messe. Ce sont encore des phrases types de Vinteuil que cette géométrie du tailleur de pierre dans les romans de Thomas Hardy.¹»

C'est de cette manière que la virilité spermatique pourrait avoir une qualité essentiellement féminine d'enfantement, qualité qui rend l'esprit du créateur un esprit d'emblée *hermaphrodite*, capable d'*autofécondation*.

Un des traits le plus surprenants de la semence en général est que, une fois fécondée, elle doit mourir avant de renaître : « *Ce que tu sèmes, toi, ne reprend vie s'il ne meurt.²»* Ou, selon Proust : « *car si le grain de froment ne meurt après qu'on l'a semé, il restera seul, mais s'il meurt, il portera beaucoup de fruits³»*. Ainsi, la mort reprend de nouveau le premier rôle dans toute procédure de genèse : tout doit mourir pour produire de la vie. Seule la semence spirituelle n'est pas destinée à telle fin : elle résiste à la mort, elle la vainc, parce qu'elle est immortelle : « *c'est la semence du corps spirituel, présente dans l'âme, qui reconstituera finalement un corps glorieux, identique à celui créé par Dieu⁴»*. De cette manière, ce qui provient de cette semence immortelle est nécessairement immortel. Proust s'est bien rendu compte de « *l'équation : "aller vers la mort=aller vers la naissance" signifie : "la naissance (du livre)=la mort (de l'auteur)=la naissance de l'écrivain dans le livre". N'oublions pas qu'il s'agit d'accoucher de soi dans le langage.⁵»* L'auteur doit sacrifier son soi, il faut qu'il perde tout attribut humain afin de pouvoir renaître tout neuf, immortel, à travers son œuvre. Son enfantement a lieu parmi les douleurs et les cris de ses mots : ce sont ces mots-ci les témoins les plus fidèles de sa renaissance *selon l'art*. Or Proust « *Dans et par son livre, il se donnera à lui-même identité et éternité, ou du moins une longévité plus grande que celle de la chair.⁶»* Dans et par son livre, il deviendra immortel.

Les étapes de la procédure créative À l'instar de la mystagogie diotimienne durant laquelle le sujet devrait contempler dans le Beau suprême, l'auteur profane doit passer un nombre d'étapes qui le conduiront d'un état d'illusion complète à un état de prise de conscience absolue. Chaque étape est caractérisée par des personnes-phares autour desquelles gravite le fil narratif qui jalonne la progression de l'action. L'amour, dans toutes ses manifestations, parcourt chaque stage de l'initiation : il en est le meneur de jeu incontournable. Il ne s'agit pas pourtant d'étapes successives mais plutôt d'étapes qui s'entrelacent et s'intercalent, se distinguant pourtant nettement l'une de l'autre. Chacune enrichit l'apprentissage du narrateur d'une leçon précieuse. À la différence de l'échelle diotimienne toutefois, le narrateur utilise d'abord une perspective généralisante avant de se concentrer sur des personnes, à savoir il est d'emblée impressionné par la beauté de la nature et la texture artistique de son environnement avant de s'émerveiller par la magie des êtres. Il s'agit cependant d'un émerveillement spontané et subconscient, a priori inhérent on

¹ III, *PR*, p.877-8. C'est moi qui souligne.

² *La Bible De Jérusalem*, "Corinthiens A", 15 :36, chez <http://unbound.biola.edu/index.cfm?method=searchResults.doSearch>

³ IV, *TR*, p.621

⁴ Sylviane Agacinski, *op.cit.*, p.287

⁵ Serge Doubrovsky, *op.cit.*, p.110

⁶ *Ibid.*, p.111

pourrait dire, un émerveillement qui caractérise l'admirateur profane des beautés du monde, insoupçonné des vices qui couvent au-dessous de la surface trompeuse des êtres : ce qu'on voit ne correspond pas nécessairement à l'essence de l'être ou de la chose. Cela caractérise adéquatement la première étape de l'apprentissage, qui s'identifie à la phase **cratyléenne** du narrateur, pendant laquelle il s'enthousiasme pour la nature et les noms de personnages et de lieux. Son inspiration se nourrit d'une attitude simpliste et innocente envers les personnes et les choses : le nom s'empare d'une allure mystagogique, étant donné qu'il est censé représenter l'essence de la chose/personne qu'il désigne. La rationalisation de l'étymologie met fin, comme on a déjà vu, à cette période de rêverie cratyléenne : la relation entre signifiant et signifié est bien moins compliquée, elle ne peut point faciliter la connaissance ni la conception qu'on a d'autrui et du monde. Le narrateur doit chercher ailleurs à déchiffrer les mystères de l'être. En ce qui concerne l'art et le pouvoir du mot, souci élémentaire du futur écrivain, ce ne sont pas les lettres elles-mêmes qui renferment la vérité : lettres et mots ne représentent que de simples supports qui communiquent les idées de l'auteur. Pour révolutionner le langage, l'auteur doit accoucher sa vérité dans les mots, il doit, à savoir, investir chaque mot d'une valeur nouvelle, il doit, à travers le réseau de son imagerie narrative, réussir à provoquer des secousses aux propres fondements de l'art. Il doit créer un : « *univers nouveau et périssable qui [...] durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux¹* ». Ce n'est pas donc l'alliance entre signifiant et signifié qui hante le créateur, mais toutes les manières possibles qu'il emploiera afin de la diversifier, la révolutionner, la rendre vraiment *originale*. Cela ne se fait pas si évident au niveau du mot, mais ressort de l'ensemble de l'empreinte du créateur, de sa façon personnelle c'est-à-dire à pouvoir engendrer son propre langage. Cette étape toute empirique gravitera autour des personnages de Gilberte et d'Oriane : elles représentent les effigies de l'amour/obsession purement platonique pour le narrateur. Ce que cette étape apportera au narrateur ? Des éclaircissements concernant son outil principal, le langage, ainsi que les premiers tourments amoureux, qui ne vont pas toutefois le marquer profondément. C'est l'étape de l'adolescence qui pullule d'effervescence rêveuse et amoureuse, mais qui n'a pas encore repéré les moyens d'expression idoïnes.

Une seconde étape s'avère être la **mimétique**, celle qui rend l'existence de modèles à imiter impérative. Swann est, à son insu, le nautonier de ce stade, en fournissant au narrateur les exemples sur lesquels il bâtira sa vie d'adulte : il s'efforcera de devenir un dilettante réussi, en matérialisant ses talents d'observateur et de connaisseur en écriture littéraire, il connaîtra les premiers pincements au cœur pour sa fille, il s'initiera aux vices et à l'obsédante jalousie à cause d'Odette. Swann est l'alter ego du narrateur dans le roman, mais un alter ego *raté*. Il représente l'idole du jeune narrateur dans *Swann*, mais la trame de sa vie ne justifie pas l'adoration qu'il lui consacre. Swann veut écrire, mais il est inondé, miné par la jalousie. Au lieu de procréer selon l'art, il procrée selon le corps seulement : Gilberte, néanmoins,

¹ II, *CG*, p.623

n'hérite pas la vocation de son père, puisqu'elle ressemble plutôt à sa mère. Le jeu atavique prouve que c'est toujours le vice qui prévaut à la fin. Swann est l'ami cordial de la mondanité la plus recherchée du temps parce qu'il dispose d'un goût exquis, d'une connaissance artistique de tout premier ordre, il est généreux et empathique ; le narrateur réussit, à son tour, d'être reçu des salons les plus illustres grâce à sa qualité d'écrivain discutable : il essaie d'imiter le rôle de Swann, mais il ne demeure qu'un comparse de la tragicomédie mondaine, là où ce dernier fut le protagoniste incontestable. Cela est le point décisif de leur différence, ce qui a condamné Swann à l'inertie artistique et qui a encouragé le narrateur à procréer : Swann s'est consumé dans le monde qu'il a chéri tandis que le narrateur, avant de subir la dégénérescence mondaine, a opté pour la réclusion pour pouvoir enfin canaliser son talent vers la procréation absolue, au lieu de la relative que Swann s'en est contenté. En ce qui concerne l'amour, Albertine et Odette partagent nombre de points communs et suscitent de sentiments pareils d'amour/jalousie. Swann, néanmoins, dépérit dans le cadre d'un mariage-farce, tandis que le narrateur, en conduisant sa prisonnière vers la rupture, renaît des cendres de sa bien-aimée. Ainsi, du piédestal du premier volume, on assiste à la dégradation progressive du statut du héros accordé à Swann à celui de l'antihéros : on pourrait même parler d'étape antimimétique si on considère la perspective globale du rôle de Swann dans l'œuvre.

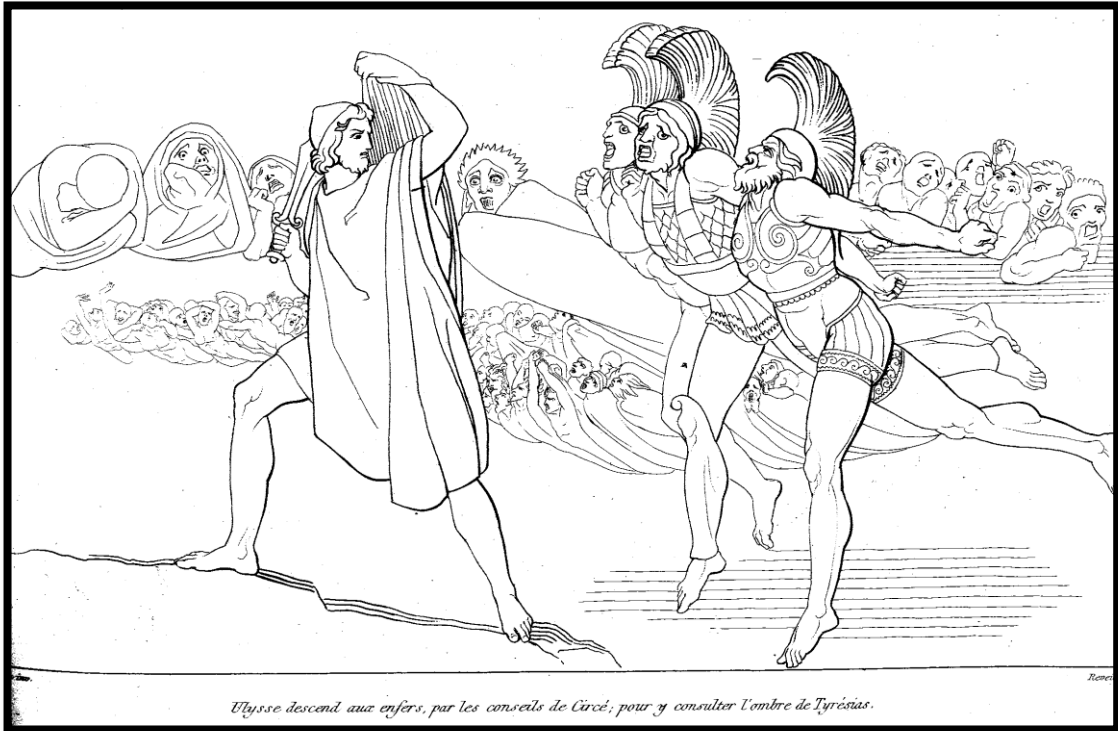
On a beaucoup médité sur la troisième étape, celle de la **fécondité selon l'âme**. Elle marque le point tournant dans l'apprentissage du narrateur parce qu'elle l'éveille de son innocence cratyléenne pour l'immerger dans l'enfer de *Sodome et Gomorrhe*. Ce stage bien significatif lui enseigne, d'une part, la réclusion et la douleur de l'inverti ainsi que le vice dans toutes ses manifestations ; mais, de l'autre, il l'oriente vers une révélation inattendue : l'inverti, en ayant renoncé à la fécondation corporelle, a convergé toute son énergie, tout son intérêt, vers la fécondation spirituelle. Grâce à sa *défectuosité nerveuse*, il est bien plus enclin à saisir les principes artistiques et à créer de l'art. Son vice à part, il peut devenir un des interpréteurs artistiques les plus illustres pour deux raisons essentielles : il a une sensibilité plus aigüe que la moyenne des hommes, ce qui l'aide à traiter et à digérer les données d'une manière plus profondément détaillée, et, d'autre part, il combine un pouvoir d'engendrement artistique d'emblée hermaphrodite, d'ensemencer et d'accoucher à la fois. C'est cela le côté bénéfique des ténèbres de *Sodome et Gomorrhe*. Même le plus noir nuage a toujours sa frange d'or.

Une quatrième étape, celle de la **fécondité selon le corps**, parcourt plusieurs volumes de la *Recherche*. On pourrait l'appeler *une étude sur l'impossibilité d'atteindre l'autre*. Animée par l'exemple de Swann, l'obsession de la possession absolue d'autrui fracasse d'une manière éclatante : elle se présente dans l'œuvre comme prérequis de la procréation corporelle. C'est le sentiment irrésistible de procréation corporelle qui alimente le besoin de la copulation. Nonobstant, cet instinct élémentaire de l'homme s'accompagne chez Proust d'une volonté de s'approprier une personne d'une manière quasi pathologique. Ainsi, ce désir de procréation relative tout naturel devient générateur de vices, de mensonges et d'une jalousie délétère. Le renoncement à la vie à deux et aux plaisirs corporels ne constitue

pas pourtant un phénomène de dimensions cosmogoniques, comme il devrait l'être. Il s'agit plutôt d'une résolution longuement incubée dans l'esprit du narrateur qui prenait soudainement chair et os. On pourrait même dire que le narrateur succombe fatalement à son destin : une fois Albertine morte et toutes les appréhensions concernant son inclination gomorrhéenne justifiées, il démontre une placidité suspecte, dans la mesure où il semble se réconcilier avec son avenir ascétique : s'agit-il d'une fatalité, d'une prise de conscience ou d'une soumission irrévocable ? Le narrateur lui-même semble indécis en ce qui concerne la véritable raison qui l'a conduit à cet oubli progressif. Quoi qu'il en soit, il paraît avoir manié bien mieux que son prétendu mentor, Swann, le piège d'une relation avec une personne tant imprégnée de vices : lui, il a sauvé sa vie, sa santé mentale et sa vocation – dorénavant, après l'odyssée amoureuse, il serait imperméable à tout facteur extérieur qui pourrait l'inhiber de son élan créatif.

La toute dernière étape, qui s'identifie à la **fécondité selon l'art**, nécessite pour être initiée la longue période purgative dans une maison de santé, survenue au début du *Temps Retrouvé*. Cet entre-temps léthargique dans les limbes de la mémoire et de l'oubli, sert de purgatoire avant le paradis de la procréation absolue : le narrateur voit, après ce stage de prostration voulue, les personnages connus d'un autre œil, il peut les percevoir enfin détaché, entièrement immunisé contre leurs vices, et les juger pour ce qu'ils sont vraiment, d'une perspective panoramique. Ce purgatoire équivaut également à une suspension temporelle, une pause dans le temps et l'espace, qui concerne seulement le narrateur : le temps a ravagé tout le reste de la population du roman et notre héros les contemple émerveillé. Il n'y a pas d'épiphanie en pleine scène pour Proust : le travail de la catharsis s'est fait aux coulisses, là où l'être déchiré devrait se ressaisir, reprendre haleine et force pour affronter le monde de nouveau. Bien qu'en plein milieu du théâtre mondain, rien ne semble attacher le narrateur aux personnages dévastés par la guerre et le temps. C'est au cours de ces moments précieux qu'il se rendra compte du temps perdu de son inertie créative, de la longue fermentation intellectuelle qu'il a subie et de son destin. Après les *morts successives* il pourrait enfin sciemment *procréer*.

Juste avant la partance de notre seconde navigation, il faut faire une dernière escale, un voyage de découverte et de régénération à travers l'empire de l'au-delà : pour avoir des réponses aux questions les plus hermétiques, il faut entamer une **nekyia/catabase** : quand les vivants perdent la boussole, ce sont les morts qui les remettent sur la bonne route. Inéluctablement, il faut mourir pour renaître.



La mort et l’Au-delà dans l’antiquité grecque

La mort comme concept et comme phénomène de la vie humaine est affrontée d’une manière ambiguë par les Grecs anciens : ils essaient d’équilibrer et – dans la mesure du possible – neutraliser, voire exorciser la peur qu’elle inspire par la vaillance et le courage qu’un acte héroïque suscite à l’âme humaine : « [h]eroism is a means of defying the time limit given to humans, overcoming it before its time, and winning a sort of immortality, at least in the collective memory.¹ » Un acte héroïque pourrait être pour le Grec ancien non seulement un acte de guerre extraordinaire, comme l’exploit formidable des trois cents de Léonidas à Thermopyles, mais aussi un acte moral considérable, comme celui d’Antigone qui défie son oncle, père de son fiancé et chef de l’état thébain Créon qui refuse la sépulture à son frère en l’accusant de traître. Le fait représente, comme on va voir, une injure sans pareille pour le mort, mais aussi un forfait moral abominable de la part de Créon. Antigone, déchirée entre son amour pour Hémon et le devoir envers son frère, obéit à la loi morale, et non à celle de Créon « qui n’est pas Zeus qui l’avait proclamée ! Ce n’est pas la Justice, assise aux côtés des dieux infernaux ; non, ce ne sont pas là les lois qu’ils ont jamais fixées aux hommes² », et perd sa vie. Quoique les deux prouesses soient entièrement différentes, elles jouissent du même niveau d’honneur et de reconnaissance collective : elles représentent la définition même de « belle mort [...] À celui qui a payé de sa vie son refus du déshonneur au combat, de la honteuse lâcheté, elle assure un indéfectible renom³ ». Ainsi, la mort comme fin inéluctable est défiée et en même temps subie comme une épreuve d’immortalité : le mort obtient, selon J.-P. Vernant, renommée et continuité dans la mémoire des hommes de tout temps (immortalité temporelle), tandis que son corps est enterré avec les plus grandes honneurs et sa tombe vénérée à l’éternité (immortalité spatiale). Par conséquent, l’idéalisation de la mort est « une solution à la condition humaine : trouver dans la mort le moyen de dépasser cette condition humaine, vaincre la mort par la mort elle-même, en lui donnant un sens qu’elle n’a pas, dont elle est absolument dénuée⁴ ».

En considérant le sujet d’un point de vue mythologique ainsi que linguistique, il serait intéressant de souligner que le mot *thanatos* (mort) est en grec un nom masculin, alors que ses représentations multiples s’avèrent être toutes féminines, d’après J.-P. Vernant : c’est « la face monstrueuse de Gorgô⁵, dont le regard, insoutenable,

¹ Maria Serena Mirto, *Death in the Greek world*, translated by A.M. Osborne, original title *Morte nel mondo greco*, University of Oklahoma Press, 1st edition 2012, original edition by Carocci editore 2012, p.127

² Sophocle, *Antigone*, 450-3, op.cit., p.89

³ J.-P. Vernant : *La belle mort et le cadavre outragé*, dans *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, ouvrage publié sous la direction de Gheraldo Gnoli et J.-P. Vernant, Cambridge University Press, Cambridge, 1^{ère} édition 1982, p.45

⁴ J.-P. Vernant, *Œuvres*, tome II, op.cit., p.2266

⁵ Les Gorgones (au singulier Gorgone ou Gorgô) sont, dans la mythologie grecque, des créatures fantastiques malfaisantes et d’une telle laideur que quiconque ose regarder leur visage meurt pétrifié. Homère parle des Gorgones dans l’*Odyssee* comme étant des monstres des Enfers : « *Je me sentis verdir*

*change en pierre. Et c'est encore une entité féminine, la Kère¹ – noire, sombre, méchante, horrible, exécration – qui représente la mort comme force maléfique s'acharnant sur les humains pour les détruire, assoiffée de leur sang, les avalant pour les engloutir dans cette nuit où le destin veut qu'ils se perdent²». D'autre part, Thanatos est également un personnage mythique, la personnification de la mort. Selon Hésiode, il est le fils de Nyx (la Nuit), qui l'avait engendré seule. Thanatos est également le frère jumeau d'Hypnos (sommeil), de Moros (fatalité) et de Kère : « Nuit enfanta l'odieuse Mort, et la noire Kère, et Trépas. Elle enfanta Sommeil et, avec lui, toute la race des songes – et elle les enfanta seule, sans dormir avec personne, Nuit la ténébreuse. Puis elle enfanta Sarcasme, et Détresse la douloureuse, et les Hespérides, qui, au-delà de l'illustre Océan, ont soin des belles pommes d'or et des arbres qui portent tel fruit. Elle mit au monde aussi les Parques et les Kères, implacables vengeresses, qui poursuivent toutes fautes contre les dieux ou les hommes, déesses dont le redoutable courroux jamais ne s'arrête avant d'avoir au coupable, quel qu'il soit, infligé un cruel affront. Et elle enfantait encore Némésis, fléau des hommes mortels, Nuit la pernicieuse ; – et, après Némésis, Tromperie et Tendresse – et Vieillesse maudite, et Lutte au cœur violent. Et l'odieuse Lutte, elle, enfanta Peine la douloureuse, – Oubli, Faim, Douleurs larmoyantes, – Mêlées, Combats, Meurtres, Tueries, – Querelles, Mots menteurs, Disputes, –Anarchie et Désastre, qui vont de compagnie, – Serment enfin, le pire des fléaux pour tout mortel d'ici-bas qui, de propos délibéré, aura commis un parjure.³ » En conséquence, la mort en tant que condition statique est de genre masculin, alors que tout ce qui la provoque, en tant que facteur dynamique, est de genre féminin. L'harmonieux mariage de ces deux contraires constitue, dès lors, le point de départ de la création du concept eschatologique. Du reste, la parthénogenèse de la terrible Nuit pourrait traduire un symbolisme patent : le Grec ancien essaie de déifier ses angoisses les plus profondes et les plus incompréhensibles avant de les vaincre. Il s'agit de ce que Clémence Ramnoux appelle *discours sacré* : « On cherche avec la parole la chose que les signes du monde manquent. La parole elle-même cache le sens qu'elle désigne.⁴ » Ainsi, « [v]idés de l'imagerie à l'usage du plus grand nombre, les noms prennent une figure énigmatique de signes : pointant vers quelque Chose, Indécouvrable, Inaccessible⁵ ». En empruntant l'usage linguistique héraclitien qui unit dans un même mot les deux contraires qu'il représente (Dieu est jour et nuit...), on pourrait prétendre que la mentalité préchrétienne s'efforce à neutraliser dès sa naissance, dans un même mot ou concept angoissant, toutes les peurs et les*

de crainte à la pensée que, du fond de l'Hadès, la noble Perséphone pourrait nous envoyer la tête de Gorgo, de ce monstre terrible... » Homère, Odyssée, tome II, chant XI, vers 634-7, op.cit., p.109

¹ Dans la mythologie grecque, les Kères sont les filles de Nyx – toutefois Hésiode dans le même passage à quelques vers d'intervalle, donne une Kère comme la sœur de Thanatos. D'autres Kères sont les sœurs des Moires. Les Kères sont présentes dans l'*Illiade*, où Homère nous les montre un peu comme des Destinées qui paraissent aussi déterminer le sort, le destin du héros, auquel elles apparaissent en lui offrant un choix, dont dépendait l'issue bénéfique ou maléfique de son voyage ou personnifiaient le genre de vie et le genre de mort du héros. Ainsi, Achille a le choix entre deux Kères : une qui lui donnerait une longue vie loin de la guerre et une autre qui lui assurerait une vie plus courte mais glorieuse.

² J.-P. Vernant, op.cit., p.1397

³ Hésiode, *Théogonie*, v.212-232, op.cit., p.39-40

⁴ Clémence Ramnoux, *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1986, p.200. En italiques dans le texte.

⁵ *Ibid.*, p.180. En italiques dans le texte.

appréhensions dues à des sentiments et des phénomènes qu'elle ne peut pas expliquer. De l'anxiété provoquée par l'absence de lumière vont naître toute une série d'émotions inquiétantes qui vont être divinisées avant d'être battues et conquises avec l'avènement de la pensée philosophique et la croyance de l'homme classique en ses propres pouvoirs et potentialités. C'est le héros classique qui va vaincre la mort et conjurer le mystère de l'Au-delà.

Cette idéalisation de la mort, mais aussi l'effort de la démystifier, ont conduit le Grec ancien d'en faire d'elle partie intégrante de sa vie quotidienne : il y a des rites spéciaux et des commémorations des morts, tandis que la communication ou la consultation des morts, la **nekyia**¹, représente une sorte de pont entre le monde des vivants et l'Au-delà, non seulement dans la vie réelle, mais aussi dans plusieurs œuvres littéraires de l'antiquité. La nekyia la plus fameuse est, sans le moindre doute, celle de l'*Odyssée* – dans l'antiquité, une des raisons primordiales de la célébrité d'Ulysse reposait justement sur cette aventure extraordinaire, qui représente le thème de multiples peintures de la Grèce ancienne, notamment celles de la Lesché, édifice public près de Delphes². À dire vrai, chez l'*Odyssée*, il s'agit de deux nekyias, celle du chant XI, qui représente une nekyia *et* une **catabase**³, ce qui fait de ce récit odysseén un vrai point de référence pour la philologie qui concerne le sujet, et celle du chant XXIV, qui est virulemment critiquée comme une nekyia de forme et de contenu incompatibles avec le reste de l'épopée. Dans le chant XI, Ulysse en partant de la demeure de Circé doit mettre le cap sur le royaume de Perséphone pour demander le conseil de Tirésias. Le voyage, béni et facilité par la "terrible Circé" ne dure qu'un jour jusqu'au pays des Kimmériens, prétendue localité de l'enfer dans l'antiquité. Toutefois, « *[c]e peuple vit couvert de nuées et de brumes, que jamais n'ont percées les rayons du soleil, ni durant sa montée vers les astres du ciel, ni quand, du firmament, il revient à la terre : sur ces infortunés, pèse une nuit de mort.*⁴ » Les vers qui mettent en valeur l'étrangeté d'un lieu inabordable par les rayons du Soleil (avec une lettre majuscule, pour faire ressortir le caractère du royaume du soleil, par rapport au royaume des ombres), s'avère être la seule épreuve que le héros doit franchir afin d'atteindre le monde des morts, sans doute parce qu'Ulysse fait un périple avantageux sous l'égide d'Athéna et des autres divinités qu'il a rencontrées au cours

¹ Du grec ancien *νέκυς* (le mort), la **nekuia** ou **nekyia** est un rite particulier par lequel les fantômes sont appelés et interrogés sur l'avenir. La nekyia est habituellement précédée par un sacrifice, offrande impérative afin de disposer favorablement, avant de l'invoquer, le mort qu'on veut interroger. La nekyia n'est pas pourtant une *réelle* descente aux enfers, comme la **catabase**. Alors que les deux offrent la possibilité de parler avec les morts, seule une catabase est une descente aux enfers entreprise par plusieurs héros grecs et romains anciens.

² Pausanias, *Description de la Grèce*, livre X.28.1, op.cit.,

<http://remacl.org/bloodwolf/erudits/pausanias/phocide.htm#XXVIII>

³ La **catabase** est un motif récurrent des épopées grecques, traitant de la descente du héros dans le monde souterrain, les Enfers. C'est l'une des épreuves qualificatives les plus décisives de la formation du héros épique mais aussi de l'initiation. « *La catabase est la descente de l'esprit, soit imaginaire, soit rituelle (ex. : descendre à la grotte d'Éleusis), soit spirituelle ; elle a lieu soit en enfer (ex. : Orphée descendant chercher Eurydice aux Enfers) soit au royaume des morts (ex. : Jésus, selon Matthieu, XXVII), soit à l'intérieur de la Terre (ex. : l'antre de Trophonios) ; le but est nécromantique (acquérir des savoirs ou pouvoirs par les morts), ou chamanique (extase, guérison, recherche des âmes, etc.) ou initiatique (revenir à l'origine ou à 'l'intérieur') ou symbolique.* » (Pierre A. Riffard, *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Payot, 1983, p. 68).

⁴ Homère, *Odyssée*, chant XI, vers 14-18, op.cit., p.81-2

de ses pérégrinations. Du reste, il serait intéressant de souligner que, chez Homère, « [l]e royaume des Morts n'est point souterrain [...]. Il est situé au delà de l'Océan, ce fleuve immense qui entoure la terre selon les conceptions cosmogoniques héritées des Babyloniens. Qu'on ne puisse atteindre ce pays que par la navigation, le poète le souligne quand il note la surprise d'Anticleia¹, qui n'a point vu aborder le vaisseau d'Ulysse² ». Le sang des animaux sacrifiés attire les ombres des morts et du grand devin et Ulysse les interroge sur son avenir (nekyia ou nécromancie). C'est un rite spécial qui prétend : « assurer aux défunts, grâce à des offrandes, une vie précaire. Le sang versé dans la fosse et dont boiront quelques Ombres doit les ranimer, puisque selon la conception antique il est le siège de la vie³ ». Ensuite, notre héros rencontre les âmes des grands personnages mythologiques de la Grèce antique : Tyro, Antiope, Alcmène, Mégaré, Lédä; des héros éminents : Échéneüs, Alcinoüs, Agamemnon et le plus fameux de tous, Achille ; enfin, il devient le témoin du supplice des plus grands damnés, tels qu'Ajax, Orion, Tityos, Tantale, Sisyphe et Héraclès (catabase). On pourrait aisément mettre en lumière la valeur polysémique de la nekyia/catabase : d'abord, elle sert d'épreuve initiatique, didactique ainsi que paradigmatique, au cours du long apprentissage du héros – il doit passer par l'enfer avant d'atteindre son paradis. La nekyia répond également à ses inquiétudes pour l'avenir, mais il faut avant tout déchiffrer la signification sibyllique (ainsi, elle sert en plus d'épreuve de sagesse), tandis que la catabase lui sert d'exemple liminaire – il étudie les diverses formes de mort, mais il apprend aussi l'importance de la vie. L'au-delà est un monde aussi réel que celui des vivants : en le parcourant, Ulysse enrichit ses expériences, mais comprend de même que la vie peut être aussi terrifiante que la mort, toutefois bien plus douce que la demeure d'Hadès. Cette mort initiatique représente une épreuve privilégiée pour le héros de l'épopée : les yeux de l'initié, baignés dans l'au-delà et purgés, peuvent maintenant avoir une perspective macrocosmique du monde, loin des contraintes physiques des vivants. Les mêmes lois régissent les deux mondes, pourtant la signification de tout acte change entièrement si on connaît d'avance ses répercussions. L'homme ainsi devient surhomme, une fois qu'il acquiert des qualités métaphysiques. Dans le chant XXIV, la Δευτερονέκεια (la seconde nekyia), on a un dialogue entre Achille et Agamemnon fondé sur les magnifiques funérailles du grand héros de l'antiquité. La plus grande innovation eschatologique qu'on note ici s'avère être la fonction d'Hermès, « le dieu de la santé⁴ », comme psychopompe, à savoir comme guide des âmes des défunts dans les enfers. Sur cela, les textes classiques nous fournissent nombre de références, en empruntant à Hermès bien d'épithètes qualificatifs : chez Sophocle : « J'appelle en même temps Hermès souterrain, conducteur des âmes, pour qu'il me donne un bon sommeil⁵ »; chez Aristophane : « Ce n'est pas cet

¹ La mère d'Ulysse.

² Jean Dumortier, " L'évocation des morts dans l'Odyssée", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, septembre 1954, n°3, p.31

³ Jean Dumortier, op.cit., p.33-4

⁴ Homère, *Odyssée*, tome III, chant XXIV, v.9-10, op.cit., p.172

⁵ Sophocle, *Ajax* (suivi d'Antigone, *Œdipe-roi*, *Électre*), v.831-2, texte établi et traduit par Paul Masqueray, Les Belles Lettres, Paris, 2^{ème} édition revue et corrigée 1929, p.42

*Hermès-là, mais le Secourable qu'il appelle Chthonien*¹»; chez Euripide, où le Coryphée souhaite à Phérès dans *Alceste* : « *Qu'il te soit propice, l'accueil d'Hermès souterrain et d'Hadès!*²»; et chez Eschyle, où Oreste implore dans *Les Choéphores*: « *Hermès Infernal, attache ton regard sur mon père abattu*³», et Apollon dans *Les Euménides* : « *Et toi, frère, en qui coule le sang de notre père, Hermès, veille sur lui. Justifie ton nom, sois le Guide qui conduira ton suppliant. Tu le sais, Zeus pratique lui-même ce respect des proscrits qui va porter aux mortels le secours d'un guide propice.*⁴» Du reste, il serait intéressant de mettre en lumière toutes les pompes funéraires que les Grecs ont accordées à Achille. Un héros jouissait dans la Grèce antique du même niveau de reconnaissance qu'un dieu, il représentait dans la mémoire des hommes de la cité un demi-dieu : « *le "héros" est une personne décédée qui, de sa tombe, est en mesure d'exercer une puissance positive ou négative, et qui exige qu'on lui rende les honneurs qui lui sont dus.[...]Le culte d'un héros suppose la singularisation d'une tombe, le herōon; on la distingue des autres tombes par un enclos, par des sacrifices et des offrandes votives, et parfois par la construction d'une tombe monumentale*⁵». Les rites funéraires d'un héros de l'envergure d'Achille comprenaient : « *un thrène en couplets alternés*⁶» chanté par les neuf Muses, une lamentation de « *dix-sept jours, dix-sept nuits, [par] hommes et dieux ensemble*⁷», et son placement au dix-huitième jour au bûcher, accompagné de sacrifices et vêtu d'« *habits divins et des parfums sans nombre et du miel le plus doux*⁸». Ensuite, les os blanchis sont ramassés, lavés de vin pur et oints de parfums avant d'être mis dans une urne reçue d'Héphaestos. « *C'est ainsi qu'à [s]a mort a survécu [s]on nom et que toujours Achille aura chez tous les hommes la plus noble des gloires !*⁹» (immortalité temporelle et spatiale).

Un autre exemple de voyage dans le royaume des morts est l'œuvre *Les Grenouilles* d'Aristophane. Le génie aristophanesque esquisse une pièce pleine d'ironie et de sarcasme mordants. L'argument de la pièce pourrait se résumer ainsi : excédé par la médiocrité des poètes athéniens du moment, le dieu Dionysos (dieu du théâtre parmi autres) décide de se rendre aux Enfers, accompagné de son esclave Xanthias, pour chercher Euripide et le ramener parmi les vivants. Par mesure de précaution, il se déguise en Héraclès, puisque le grand héros mythologique a réussi à revenir vivant du royaume d'Hadès. Après avoir fait nombre de rencontres insolites, Dionysos et son esclave descendent au bord du Styx, où il est obligé de se mettre à la rame, sous les chants du chœur composé de grenouilles, mais de grenouilles-cygnés : « *Χάρων βατράχων κύκνων θαυμαστά : Des grenouilles-cygnés, des chants admirables*¹⁰ » ; les cygnés chantent seulement peu avant leur mort, d'où le

¹ Aristophane, *Les Grenouilles*, v.1144-5, op.cit., p.139

² Euripide, *Alceste* (suivi de *Le Cyclope*, *Médée*, *Les Héraclides*), v.743-4, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1925, p.85

³ Eschyle, *Les Choéphores*, v.1-2, op.cit., p.80

⁴ Eschyle, *Les Euménides*, v.89-93, op.cit., p.135

⁵ Walter Burkert, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, op.cit., p.279

⁶ Homère, *Odyssée*, XXIV.60-1, op.cit., p.173

⁷ *Ibid.*, v.63-4

⁸ *Ibid.*, v.68-9, p.174

⁹ *Ibid.*, v.93-4

¹⁰ Aristophane, *Les Grenouilles* (suivi de *Les Thesmophories*), vers 207, op.cit., p.95

symbolisme éloquent et le titre de la pièce. Arrivé aux Enfers, Dionysos-Héraclès est confronté à tous ceux qui, pour une raison ou une autre, ont eu maille à partir avec le vrai Héraclès, et par peur, passe son temps à changer de costume avec Xanthias, plus courageux que lui. Enfin reçu par Hadès, Dionysos pèse les vers des tragédies d'Euripide et d'Eschyle avec une balance. À la pesée, ce sont les vers d'Eschyle, plus lourds, qui l'emportent : Dionysos modifie son projet initial de ramener Euripide, et ramène finalement Eschyle d'entre les morts, non sans emporter au passage quelques présents mortels à l'adresse de certains vivants athéniens. À part un épisode supplémentaire au cours de sa rivalité avec Euripide, la comédie aristophanesque, grand succès de l'époque une fois qu'elle obtient le premier prix et est représentée une seconde fois l'année suivante (les œuvres, même les plus appréciées, ne se jouaient qu'une seule fois), est calquée sur la trajectoire et la géographie des descentes en enfers traditionnelles. Ce qui change évidemment c'est l'esprit typiquement railleur du grand comédien et les licences poétiques : un dieu lâche et trompeur sur scène qui ose une quantité d'artifices et de fourberies et qui repose enfin sur l'ingéniosité de son esclave. Apparemment, il s'agit d'une catabase dans le siège des morts pour découvrir la réponse à une question-clé que les vivants ne peuvent pas élaborer.

La catabase standard a un certain rituel qui est respecté dans la plupart des cas. Selon Pausanias, il faut faire des sacrifices avant la descente. Ensuite, « *on vous conduit d'abord pendant la nuit à la rivière Bercyna ; arrivé là, deux enfants nés de citoyens, âgés environ de treize ans, qu'on nomme les Hermès, vous lavent, vous oignent d'huile, et font tout ce qui est de leur ministère. Les prêtres vous prennent ensuite, et vous conduisent non à l'oracle, mais à des fontaines qui sont très près l'une de l'autre; il faut que vous buviez premièrement de l'eau appelée eau de Léthé (de l'oubli), pour vous faire oublier tout ce dont vous vous êtes occupé jusqu'alors ; vous buvez après de l'eau de Mnémosyne, pour bien vous rappeler de ce que vous verrez en descendant ; vous regardez ensuite une statue qui est, à ce qu'on dit, l'ouvrage de Dédale (les prêtres ne la montrent qu'à ceux qui doivent pénétrer dans l'ancre de Trophonios). Après avoir vu cette statue, lui avoir adressé vos hommages et vos vœux, vous allez à l'oracle revêtu d'une tunique de lin, ceint de bandelettes par-dessus, et chaussé d'une manière particulière au pays*¹ ». Aristophane choisit de souligner seulement la relative distance qui sépare les deux mondes, en établissant comme frontière liminaire le lac Achérousia, arrosé par le fleuve Achéron². Il opte pour un lac parce que c'est l'habitat traditionnel des grenouilles et des cygnes. Toutefois, il y a dans la plupart des descentes aux enfers une frontière aquatique, qui sert à la fois de ligne de démarcation et d'épreuve de passage pour la personne qui entreprend la descente. Dans d'autres cas, c'est Charon³ lui-même (et non Hermès) qui mène les

¹ Pausanias, *Description de la Grèce*, livre IX.39.7-8 chez

<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/beotie.htm#XXXIX>

² Fleuve côtier d'Épire, l'Achéron est une branche de la rivière souterraine du Styx, sur laquelle Charon transportait en barque les âmes des défunts vers les Enfers. Il est également dieu fleuve, fils de Soleil et de Terre. Il est marié à la nymphe Orphné. Zeus le précipita aux Enfers pour avoir étanché la soif des Titans.

³ Charon, le nocher de l'Enfer, était le fils d'Érèbe et de Nyx. Il avait pour rôle de faire passer sur sa barque, moyennant un péage, les ombres errantes des défunts en traversant l'Achéron (ou selon d'autres sources, le Styx) vers le séjour des morts.

défunts ou les voyageurs à l'autre bout du monde. Dans *Les Grenouilles*, il demande de l'argent à Dionysos pour la traversée, alors qu'il refuse l'entrée à Xanthias parce qu'il est esclave (le poète ainsi stigmatise la discrimination de classes qui existait alors en Athènes). Par la suite, il oblige Dionysos à ramer pour traverser le lac, ce qui constitue la véritable épreuve pour le dieu, l'aviron étant le travail des esclaves uniquement. La géographie de l'Au-delà est pleine de pièges pour le novice, alors il a besoin de guide. C'est le tour du chœur des initiés de paraître en scène. Les initiés ont le privilège de renvoyer de l'enfer les gens qu'ils n'aiment pas ; pourtant leurs goûts sont assez particuliers (ils expriment leur dégoût pour les hommes politiques et pour ceux qui ont commis des forfaits moraux, ou sont coupables de discorde – critique virulente d'Aristophane manifestement). Le rôle principal des initiés, à savoir guider les nouveaux venus vers la source de Mémoire ou les Champs Élysées, est plus facile, une fois que leur destination, la maison d'Hadès, est juste devant eux. Toutefois, le dieu et son esclave doivent confronter au gardien de la maison. On pense à Cerbère¹, le chien à trois têtes à l'entrée des Enfers, mais le gardien dans *Les Grenouilles* est probablement un esclave – son nom n'est pas cité dans le texte. Chez Hadès, Dionysos doit se présenter (comme Héraclès d'ailleurs) et déclarer la raison de sa présence en Enfer. C'est là où se joue la scène finale et la plus essentielle, en ce qui concerne l'action de la pièce.

L'œuvre qui nous fournit cependant la géographie la plus minutieuse ainsi qu'une description fidèle et pittoresque de l'Enfer est, sans aucun doute, l'*Énéide* de Virgile. Le sixième livre, qui est entièrement consacré à la nekylia/catabase, commence avec la consultation d'Énée chez la Sibylle de Cumès : dans toutes les descentes, comme on a vu, il est nécessaire d'établir avant la catabase une sorte de lien avec l'Au-delà – la personne idoine pour faire cela doit être apparemment une qui jouit de la bienveillance de la divinité, à savoir un devin doté de ce pouvoir intermédiaire. La nouveauté de l'*Énéide* réside dans le fait que la sibylle accompagne le héros dans les enfers pour interroger sur l'avenir non un devin, comme dans l'*Odyssée*, mais le propre père d'Énée, Anchise. La frontière de la demeure des morts se trouve au plus profond des entrailles de la terre, devant le fleuve Styx² cette fois. C'est le lieu de réunion de toutes les âmes en errance. Les fantômes qui errent là-bas constituent des âmes des morts qui n'avaient pas reçu de sépulture, condamnées à errer durant cent ans avant de pouvoir franchir le fleuve. Le nocher des fleuves infernaux, Charon, qui a jadis laissé traverser quelques vivants de l'autre côté du Styx refuse d'embarquer Énée (sorte d'épreuve de passage comme dans les *Grenouilles*). Toutefois, la Sibylle parvient à le convaincre, grâce au présage d'un rameau sacré offert lors d'un bon augure de Vénus à son fils. Elle essaie également de faire endormir le terrible Cerbère, et les deux voyageurs abordent les différents secteurs des Enfers. D'abord, c'est le Champ des Pleurs, une plaine peuplée par les âmes des

¹ Selon Hésiode, il est le fils de Typhon et d'Échidna, frère du chien de Géryon : « Après lui, elle enfantait encore un monstre irrésistible, qu'à peine on ose nommer, le cruel Cerbère, le chien d'Hadès, à la voix d'airain, aux cinquante têtes, implacable et puissant. » *Théogonie*, v.310-313, op.cit., p.43

² Styx est une Océanide, fille aînée d'Océan et de Téthys, ou une déesse, fille d'Érèbe et de Nyx, selon d'autres traditions. Elle personnifie le Styx, un des fleuves des Enfers.

morts prématurés (ce sont les Limbes, où se trouvent les mort-nés, les condamnés à mort injustement, les suicidés mais aussi ceux qui sont morts par amour). Ensuite, c'est du séjour des guerriers qu'il s'agit : Énée rencontre des Grecs et des Troyens qui avaient participé à la guerre de Troie. Le redoutable Tartare se trouve juste à côté : lieu des meurtriers de tout genre, présidé par Rhadamanthe, un des trois juges des Enfers (les deux autres étant Minos et Éaque). Le Tartare est le lieu des âmes condamnées à la torture éternelle à cause d'une vie pourvue de tout type de vice et de débauche. La dernière escale s'avère être les Champs-Élysées, lieu où se rendaient les âmes des personnes qui avaient eu, sur terre, une vie méritante et vertueuse. De là, « *quand toutes ces âmes ont vu tourner la roue pendant mille ans, un dieu les appelle en longue file au bord du fleuve Léthé, afin qu'oubliées du passé elles aillent revoir la voûte de là-haut, et commencent à vouloir retourner dans des corps*¹».

Platon maintenant enrichit son œuvre avec trois catabases. Selon Damascius : « *Of the three descents into Hades the present one [Phaedo] deals mainly with destinations, the one in the Gorgias [523a1-527a4] with the judges, the one in the Republic [X 614b2-621d3] with those on trial.*²» Pour le grand philosophe, la mort constitue un sujet de prédilection, une fois que « *tous ceux qui s'appliquent à la philosophie et s'y appliquent droitement ne s'occupent de rien d'autre que de mourir et d'être morts*³». La philosophie n'est donc autre chose qu'une étude continue de la mort, ce que les ascètes chrétiens convertiront bien plus tard en pratique ascétique de tout premier ordre : « *la pensée de la mort est une espèce de mort quotidienne, et que le souvenir de notre dernière heure est un gémissement continu*⁴», parce que « *[l]a pensée de la mort, que nous devons regarder pour véritable et efficace, c'est celle qui éteint en nous l'intempérance ; car, une fois qu'on a triomphé de cette passion, on vient facilement à bout de vaincre les autres.*⁵» Selon Saint Jean Climaque, si l'homme qui prétend à la pureté corporelle et spirituelle canalise ses pensées sur l'au-delà, alors il n'aura pas ni le temps ni la volonté de commettre des péchés, lesquels vont le torturer dans ce monde et le condamner dans l'autre : « *il est impossible qu'il ose pécher celui qui aura la pensée de la mort fortement gravée dans l'esprit*⁶».

Revenons aux catabases platoniciennes. Dans la première, celle de *Phédon*, Socrate, peu avant sa mort, fait une étude sur la fin inéluctable de chaque vie et élabore la géographie du monde souterrain. La question liminaire à laquelle il est censé répondre avant tout est si « *les âmes des hommes qui ont cessé de vivre existent dans l'Hadès, ou non? Il existe une antique tradition, dont nous gardons mémoire, selon laquelle les âmes arrivées d'ici existent là-bas, puis à nouveau font retour ici-même et naissent à partir des morts. S'il en va de cette façon, si c'est à partir de ceux qui moururent un jour que les vivants naissent à nouveau, que conclure, sinon qu'elles doivent bien exister,*

¹ Virgile, *L'Énéide*, VI.748-752, traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat, GF-Flammarion, Paris, 1996, p.147

² L.G. Westerlink, *The Greek commentaries on Plato's Phaedo*, volume II : Damascius, I § 471, North Holland Publishing Company, Amsterdam, 1977, p.240

³ Platon, *Phédon*, 64ab, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.1179

⁴ Saint Jean Climaque, *L'Échelle Sainte*, livre 6.2 chez : <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Climaque/Echelle/climaque.htm>

⁵ *Ibid.*, 6.14

⁶ *Ibid.*, 6.20

nos âmes, quand elles se trouvent là-bas? En effet, elles ne pourraient en aucune façon naître à nouveau si elles n'avaient pas d'être¹». Cette antique tradition nous renvoie une fois de plus à Héraclite et sa théorie du cycle des générations :

*« Même chose en nous
Être vivant ou être mort
Être éveillé ou être endormi
Être jeune ou être vieux
Car ceux-ci se changent en ceux-là
Et ceux-là de nouveau se changent en ceux-ci.²»*

Héraclite ponctue qu'entre deux contraires il y a une double génération, c'est-à-dire « *si être vivant et être mort sont deux contraires, il doit y avoir passage réciproque de l'un à l'autre. Or dans un sens ce passage se nomme mourir³* ». Cela nous fait penser au célèbre dicton d'Euripide : « *Qui sait si ce qu'on appelle mourir, n'est pas vivre et mourir ce qu'on appelle vivre ?⁴* », qu'Aristophane reprend dans les *Grenouilles*, avec une intention carrément satirique « *Qui sait si vivre est autre chose qu'être mort ?⁵* », répété dans *Gorgias* par Socrate, qui met en lumière juste après : « *Tu sais, en réalité, nous sommes morts. Je l'ai déjà entendu dire par des hommes qui s'y connaissent : ils soutiennent qu'à présent nous sommes morts, que notre corps est notre tombeau et qu'il existe un lieu dans l'âme, là où sont nos passions, un lieu ainsi fait qu'il se laisse influencer et balloter d'un côté et de l'autre. Eh bien, ce lieu de l'âme, un homme subtil, Sicilien ou Italien, je crois, qui exprime la chose sous la forme d'un mythe, en a modifié le nom. Étant donné que ce lieu de l'âme dépend de ce qui peut sembler vrai et persuader, il l'a appelé passoire. Par ailleurs, des êtres irréfléchis, il affirme qu'ils n'ont pas été initiés. En effet, chez les hommes qui ne réfléchissent pas, il dit que ce lieu de l'âme, siège des passions, est comme une passoire percée, parce qu'il ne peut rien contrôler ni rien retenir – il exprime ainsi l'impossibilité que ce lieu soit jamais rempli.⁶* » Cet homme subtil, Sicilien ou Italien est probablement Empédocle, originaire d'Argente en Sicile :

*« Jamais il ne viendrait à la pensée d'un sage
Que le temps de la vie, au sens usuel de vie,
Avec tout son cortège et de maux et de biens,
Pourraient à lui seul constituer l'existence ;
Qu'avant d'être assemblés, qu'<après> s'être dissous,
Les morts ne sont rien.⁷»*

¹ Platon, *Phédon*, 70cd, op.cit., p.1179

² Héraclite, fragment 88, *Les Présocratiques*, op.cit., p.166

³ Platon, *Phédon*, texte établi et traduit par Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1926, p. XXVIII

⁴ Euripide, *Fragments* : Sthénébée-Chrysispos, Phrixos, fr.17, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p.369

⁵ Aristophane, *Les Grenouilles*, v.1477, op.cit., p.155

⁶ Platon, *Gorgias*, 493ab, *Œuvres Complètes*, op.cit., p.468-9

⁷ Empédocle, fr. XV, *Les Présocratiques*, op.cit., p.378-9. N.B. : Ce vers ne sont pas de quelqu'un qui nie que les êtres engendrés et vivants soient quelque chose, mais plutôt de quelqu'un qui estime que

La conception du corps en tant que prison s'avère être d'origine orphique. Selon l'orphisme, le corps a une valeur péjorative: « *This life is a purgation, and the only way to avoid the contamination of the body is to practise extreme and anxious purity. Purity safeguards the divine element within us, which is further maintained by sacrificial communion. The purified soul at once, after leaving the body, enters upon the higher life, but the purgation must continue through a cycle of lives, perhaps three; and the soul that emerges successfully is at last released and henceforth abides perpetually with God, and is itself a god.*¹ » L'œuvre de Platon abonde de repères orphiques. Le *Cratyle* introduit le concept liminaire de $\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$ - $\sigma\tilde{\eta}\mu\alpha$. C'est Socrate qui fournit cette étymologie fantaisiste du mot *corps* ($\sigma\tilde{\omega}\mu\alpha$) : « *certaines disent que c'est le "tombeau" (sêma) de l'âme, dans la mesure où elle y est présentement ensevelie. D'autre part, comme c'est par le corps que l'âme signifie tout ce qu'elle signifie, en ce sens aussi, il est correct de l'appeler "signe" (sêma). Mais selon moi, les orphiques ont surtout établi ce nom dans l'idée que l'âme purge une peine qu'elle doit payer, et ils tiennent le corps pour une enceinte qui doit la garder (sōizetai), à l'image d'une prison ; ils pensent donc que le corps est bien, comme son nom l'indique, sōma ("garde") de l'âme, jusqu'à ce qu'elle ait payé sa dette, sans qu'il soit besoin de rien changer au mot – pas même une lettre*² ». L'idée de l'emprisonnement de l'âme jusqu'à ce qu'elle se purifie des péchés accomplis au cours d'autres vies se fait principalement à l'aide des mystères orphiques et des rites spéciaux. On a dans la *République* une référence au culte d'Orphée et à son utilité : « *Ils mettent en avant quantité de livres de Musée et d'Orphée, fils de la Lune et des Muses, dit-on, pour fonder sur eux les règles de leurs sacrifices, et ils font croire, non seulement aux individus mais aussi aux cités, qu'on peut être délivré et purifié de ses injustices par des sacrifices et des plaisirs innocents, que ce soit au cours de sa vie, ou même après la mort. Ils appellent initiations les rites qui nous délivrent des maux de là-bas ; et ceux qui n'offrent pas de sacrifices, des choses terrifiantes les attendent.*³ » Chez *Phédon*, on a une indication similaire : « *cette formule que l'on prononce dans les Mystères : "Nous, les humains, sommes comme assignés à résidence et nul ne doit s'affranchir lui-même de ces liens ni s'évader", formule qui certes, à mes yeux, a de la grandeur, mais qu'il n'est pas facile d'élucider parfaitement*⁴ ». Plutarque, d'autre part, conçoit la mort comme une initiation aux mystères les plus sacrés: « *Thus we say that the soul that has passed thither is dead [...], having regard to its complete [...] change and conversion. In this world it is without knowledge, except when it is already at the point of death; but when that time comes, it has an experience like that of men who are undergoing initiation into great mysteries ; and so the verbs teleutân (die) and teleisthai (be initiated), and the actions they denote, have a similarity.*⁵ » Plutarque continue avec une description délicieuse d'une expérience post-mortem, qui ressemble étrangement à celles décrites dans l'ère contemporaine. Platon également nous présente Socrate vantant les bienfaits de la pensée en tant qu'outil initiatique aux

l'existence appartient aussi à ceux qui ne sont pas encore nés et à ceux qui sont déjà morts. (Note de la page 379)

¹ Lewis Richard Farnell, *Greek hero cults and ideas of immortality*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1st edition 1921, p.831

² Platon, *Cratyle*, 400cd, op.cit., p.214

³ Platon, *République*, 364e-365a, op.cit., p.1523

⁴ Platon, *Phédon*, 62bc, op.cit., p.1177

⁵ Plutarch, *Moralia : Fragments*, tome XV, 178, edited and translated by F.H. Sandbach, W.Heinemann LTD, Cambridge, 1969, p.317

mystères : « la pensée, en elle-même, soit comme un moyen de cette purification. Aussi, il se pourrait que ceux qui ont établi à notre intention les rites initiatiques ne soient pas, de fait, des gens négligeables ; mais qu'en réalité, et depuis longtemps, ce soit là le sens de leur sentence énigmatique : "Quiconque arrive dans l'Hadès sans avoir été admis aux Mystères et initié sera couché dans le bourbier ; mais celui qui aura été purifié et initié partagera, une fois arrivé là-bas, la demeure des dieux." Car, selon la formule de ceux qui pratiquent les initiations, "des porteurs de thyrses, oui, il y en a beaucoup, mais les Bacchants sont rares"¹. Et, selon mon opinion, ces derniers ne sont autres que ceux qui, toujours, se sont occupés à philosopher droitement²».

Les notions élaborées par Platon et Plutarque, ainsi que tout concept orphique, reposent sur la doctrine capitale du dualisme³ qui parcourt l'antiquité et représente la pierre angulaire de toute religion et philosophie humaines. Selon la doctrine orphique, l'homme est fait de deux éléments contradictoires : l'un titanique, qui le rattache à la terre, l'autre dionysiaque, qui le rapproche des dieux. L'homme doit se dégager des liens du corps afin qu'il puisse devenir dieu. On a une toute première indication dualistique chez Pindare : « Tous, par un sort bienheureux, sont parvenus à la fin qui nous délivre de nos peines. Le corps de tous cède à la mort toute-puissante, mais, vivant encore, reste une image [εἶδωλον] de notre être ; car, seule, elle vient des Dieux ; elle dort, tandis que nos membres agissent, et quand au contraire ils dorment, en maint et maint rêve, elle nous montre, s'approchant, le jugement qui nous récompense et celui qui nous punit.⁴ » Le concept de reflet/εἶδωλον est suffisamment étudié dans la partie sur le *Phèdre*. Bien évidemment, il ne s'agit pas ici de reflet dans un miroir, mais de l'âme humaine qui représente une image, sans doute une copie virtuelle, de l'âme Idéale. Maria Serena Mirto étudie l'étymologie du mot grec ψυχή (âme) et met en évidence: « *The etymological connection of psyche to the verb psycho (to blow, breathe) points to the fact that the last breath is the most realistic image of the separation of soul from body : the psyche flies out of the mouth or a wound like a breath and then is seen as a weaker copy of the individual. Because it retains the individual's physical features, it is also called an eidolon (image) and usually is described as his-hers "alter ego". Deprived of physicality and even of feeling and mental faculties, it is not a thinking, feeling entity but a sort of image of memory.*⁵ » Walter Burkert rapproche les deux significations du mot εἶδωλον, en ajoutant aussi une connotation *fantomatique* dirait-on au concept : « *La psyché n'est pas l'âme en tant que siège des sensations et des pensées, elle n'est pas la personne, ni un double de l'homme. Et pourtant, dès qu'elle quitte le corps de l'homme, on peut l'appeler aussi eidolon, une "image fantomatique", tel le reflet d'un miroir, visible, encore que pas toujours clairement, et impossible à rattraper : l'image qu'on peut voir en rêve est l'image fantomatique, les deux seules formes par lesquelles un mort peut encore apparaître, sont*

¹ Cette phrase célèbre souligne l'idée de hiérarchies internes aux associations d'initiés, ou de grades dans l'initiation.

² Platon, *Phédon*, 69cd, op.cit., p.1185

³ Le dualisme se réfère à une vision de la relation matière-esprit fondée sur l'affirmation que les phénomènes mentaux possèdent de caractéristiques qui sortent du champ de la physique.

⁴ Pindare, *Isthmiques et fragments*, Thrènes, II, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1923, p.196

⁵ Maria Serena Mirto, *Death in the Greek world*, translated by A.M. Osborne, original title *Morte nel mondo greco*, University of Oklahoma Press, 1st édition 2012, original edition by Carocci editore 2012, p.10

donc identifiées avec le "souffle" qui a quitté le corps. La psyché d'un défunt peut donc, en certaines occasions, être vue, et en tous cas, elle peut être imaginée.¹»

Le principe de l'âme/εἶδωλον est fréquent chez Homère. Selon lui, l'âme est une ombre (εἶδωλον) d'un homme qui a vécu : « Mais voici le premier des voyages à faire : c'est chez Hadès et la terrible Perséphone, pour demander conseil à l'ombre [ψυχῆ] du devin Tirésias de Thèbes, l'aveugle qui n'a rien perdu de sa sagesse, car, jusque dans la mort, Perséphone a voulu que, seul, il conservât le sens et la raison, parmi le vol des ombres [σκιά] »² ; et un peu plus bas : « La noble Perséphone, en suscitant ton ombre [εἶδωλον], n'a-t-elle donc voulu que redoubler ma peine et mes gémissements?³ » C'est après la mort que la psyché, l'âme qui est identique à l'esprit, devient un εἶδωλον : « dès que l'âme a quitté les ossements blanchis, l'ombre prend sa volée et s'enfuit comme un songe...⁴ » Dans l'*Iliade* également il décrit le moment précis de la mort, là où l'âme s'enfuit du corps : « l'âme, comme une vapeur, est partie sous terre, dans un petit cri⁵ » ; le moment est crucial et irréversible : « la vie d'un homme ne se retrouve pas ; jamais plus elle ne se laisse ni enlever ni saisir, du jour qu'elle est sortie de l'enclos de ses dents⁶ » ; tandis que l'ombre envahit l'homme, ce qui dénote l'absence de lumière et de vie : « son âme promptement s'envole par la plaie ouverte, et l'ombre couvre ses yeux⁷ ».

La psyché se dirige normalement vers l'enfer, sauf s'il y a des obstacles insurmontables, particulièrement dans les cas des décès ἄωροι⁸ (précoces), ἄταφοι (sans sépulture), et βίαιοι (violents). D'une part, la mort précoce se réfère principalement aux femmes non mariées ou sans enfants, à partir du moment où le mariage et la procréation se considèrent comme des faits qui accomplissent la vie humaine (on a parlé de procréation dans toutes ses formes dans la partie sur le *Banquet*). L'*Alceste* de Euripide prie pour que ses enfants n'aient pas la même fortune qu'elle : « Maîtresse, puisque je descends sous la terre, pour la dernière fois aux genoux je t'adresserai ma requête : veille sur mes enfants orphelins ; unis l'un à une épouse qu'il aime ; à l'autre donne un noble époux. Qu'il n'en soit pas d'eux comme de leur mère qui succombe : loin de mourir avant l'heure, que dans la prospérité, sur le sol de leurs pères, mes enfants accomplissent une vie de délices !⁹ » Dans l'*Odyssée*, les morts précoces sont ceux qu'Ulysse rencontre aux bords d'Hadès, ne pouvant y entrer et errant dans un *no*

¹ Walter Burkert, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, traduction et mise à jour bibliographique par Pierre Bonnechere, Éditions Picard, Paris, 1^{ère} édition 2011, p.269

² Homère, *Odyssée*, chant X.490-6, op.cit., p.77-8

³ *Ibid.*, chant XI.212-4, p.91-2

⁴ *Ibid.*, XI.220-2, p.92

⁵ Homère, *Iliade*, chant XXIII.100-1, op.cit., p.101

⁶ *Ibid.*, chant IX.408-410, op.cit., p.67

⁷ *Ibid.*, chant XIV.518-9, p.61

⁸ « Δεν είναι ο θάνατος, αυτός ο ἄωρος ενεργήτης, που μεγιστοποιεί τα ελάχιστα, που φουσκώνει τα συρρικνωμένα της μέτριας καθημερινότητας, που αλείφει τα εαρινά, δοξαστικά χρώματα την πελιδνότητα των ασημάντων. » : « La mort n'est-elle pas cette bienfaitrice précoce, qui exagère l'infime, qui grossit le réduit, qui oint de couleurs printanières et glorieuses la lividité de l'insignifiant. » Αἰ-Νικόλας των ανοιχτών θαλασσών, Αλέξης Σεβαστάκης από την "Αυγή", Alexis Sevastakis, *Le saint Nicolas des mers ouvertes*, chronique écrit pour le journal *Augi* chez http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/corpora/corpora/content.html?t=1,1201&h=12529&l=27377#pinpoint . Ma traduction.

⁹ Euripide, *Alceste*, v.162-9, op.cit., p.63

man's land en tant que fantômes languissants : « *femmes et jeunes gens, vieillards chargés d'épreuves, tendres vierges portant au cœur leur premier deuil, guerriers tombés en foule sous le bronze des lances*¹ ». L'âme du défunt, dans un second temps, a besoin que le corps soit enterré et honoré par des pompes funèbres afin qu'elle soit apaisée : « *On ne refuse pas aux cadavres des morts, dès lors qu'ils ont quitté la vie, le prompt apaisement du feu.*² » L'âme de Patrocle implore Achille : « *Tu dors, et moi, tu m'as oublié, Achille ! Tu avais souci du vivant, tu n'as nul souci du mort. Ensevelis-moi au plus vite, afin que je passe les portes d'Hadès. Des âmes sont là, qui m'écartent, m'éloignent, ombres de défunts. Elles m'interdisent de franchir le fleuve et de les rejoindre, et je suis là, à errer vainement à travers la demeure d'Hadès aux larges portes. Va, donne-moi ta main, je te le demande en pleurant. Je ne sortirai plus désormais de l'Hadès, quand vous m'aurez donné ma part de feu.*³ » En outre, dans l'*Odyssée*, l'esprit d'Elpénor, torturé parce qu'on n'avait pas brûlé son corps, devient une source d'inspiration intarissable pour la postérité⁴ : « *La première qui vint fut l'ombre d'Elpénor. Il n'avait pas encor sa tombe sous la terre, au bord des grands chemins ; son corps était toujours au manoir de Circé, où nous l'avions laissé sans pleurs, sans funérailles [...]* Elpénor (à Ulysse) : *[...] Avant de repartir, ne m'abandonne pas sans pleurs, sans funérailles ; la colère des dieux m'attacherait à toi... Il faudra me brûler avec toutes mes armes et dresser mon tombeau sur la grève écumante, pour dire mon malheur jusque dans l'avenir!... Oh! rends-moi ces honneurs et plante sur ma tombe l'aviron dont, vivant, parmi vous, je ramais !*⁵ » Aussi longtemps que l'âme conserve un reste matériel, elle est attachée à la terre et à la société des hommes qu'elle a fréquentée. C'est pourquoi l'ombre de Polydore crie, pleine de satisfaction, dans *Hécube* : « *Car les puissances infernales ont accordé à mes prières d'obtenir un tombeau et de tomber aux mains de ma mère.*⁶ » La troisième catégorie des morts à qui l'entrée aux enfers est refusée sont ceux qui ont subi une mort violente, à savoir soit ils ont été assassinés ou exécutés, soit ils se sont suicidés. Ce sont habituellement ceux qui dérangent le plus les êtres vivants. Chez les *Choéphores* d'Eschyle, le chœur prévient

¹ Homère, *Odyssée*, chant XI.38-9. Op.cit., p.83

² *Ibid.*, chant VII.410-1, p.18-9

³ *Ibid.*, chant XXIII.69-78, p.99-100

⁴ Le silence littéraire imposé à la figure d'Elpénor rompt 28 siècles plus tard (1917) avec Ezra Pound et ses *Three Cantos*, III: « *But first Elpenor came, our friend Elpenor, unburied, cast on the wide earth* ». [chez <http://www.jstor.org/stable/20571342>, p.252] Après la traduction de son œuvre par notre poète Georges Seféris, la figure antihéroïque d'Elpénor devient un des personnages centraux de *La Grive (Le voluptueux Elpénor)*, tandis qu'il fait des interventions significatives dans d'autres poèmes liminaires (*Journal de bord*). Pour le poète grec, Elpénor représente un héros touchant, mais d'emblée contradictoire : « *Cher Elpénor ! Pauvre et stupide Elpénor !* » (*Stratis le marin parmi les agapanthes*, dans *Poèmes*, traduits du grec par Jacques Lacarrière et Égérie Mavraki, préface d'Yves Bonnefoy, Mercure de France, Paris, 1^{ère} édition 1963, p.110). Le poète justifie cette place privilégiée accordée fréquemment dans son œuvre au compagnon d'Ulysse en mettant en évidence que la fonction et le destin d'Elpénor le rendent sympathique aux yeux des spectateurs ; on s'identifie plus facilement à un être plein de faiblesses humaines, on reconnaît en lui nos propres défauts et nos écarts les plus aimés. Pour Takis Sinopoulos, autre poète éminent grec, Elpénor représente le cœur de toute sa poésie dès 1944 et le poème du même titre. L'œuvre de Sinopoulos constitue pour d'aucuns une étude continue de la mort, une nekylia vivante et en épanouissement perpétuelle. Autres créateurs qui furent impressionnés par le destin autodestructif d'Elpénor sont : James Joyce (dans *Ulysse*, où le personnage respectif de Paddy Dignam meurt d'excès d'alcool), Jean Giraudoux (*Elpénor*), Archibald MacLeish (un poème lui a été dédié), Willy Kyrklund (*Elpénor*) et Michel Déon (*Ariane ou l'oubli*).

⁵ Homère, *Odyssée*, chant XI.51-78, op.cit., p.85-6

⁶ Euripide, *Hécube*, v.48-51, op.cit., p.183

Électre et Oreste que l'esprit d'un assassiné ne peut pas trouver le repos même après être brûlé sur le bûcher funéraire, mais que sa manie vengeresse hante son assassin : « *Fils, la dent féroce du feu ne dompte pas l'âme du mort ; un jour ou l'autre il révèle ses colères. Que la victime soit pleurée, et le vengeur vite apparaît.*¹ » Chez les *Euménides*, l'ombre de Clytemnestre exhorte les Érinyes à chercher vengeance de son meurtre : « *Dormez donc à votre aise : ah ! J'ai vraiment grand besoin de dormeuses ! Et, tandis qu'entre les morts vous me réservez tels mépris, l'injure "Meurtrière !" ne m'est pas épargnée, à moi, chez les ombres, et j'erre là dans la honte... Oui, vous dis-je, de mes actes on me fait grand crime là-bas, et, en revanche, après le sort atroce que j'ai subi d'un fils, aucun dieu ne s'indigne en faveur d'une mère qu'égorgea un bras parricide.*² » Platon en plus met en lumière dans les *Lois*, au cours de sa problématique sur le meurtre, un mythe ancien qui décrit la fureur d'une victime assassinée qui voit son assassin errer sur les terres jadis habitées : « *on raconte que celui qui a péri de mort violente, s'il a vécu en homme fier de sa condition libre, se trouve, sitôt mort, irrité contre celui qui l'a fait périr : parce qu'il est lui-même rempli de la peur et de la frayeur que lui ont causées les mauvais traitements subis et parce qu'il voit celui qui fut son meurtrier aller et venir dans les lieux qu'il était lui-même habitué à fréquenter, il s'épouvante, et, troublé comme il est, il trouble à son tour autant qu'il peut celui qui l'a fait périr, en prenant comme alliée sa mémoire pour l'inquiéter en son for intérieur et dans ses actes*³ ».

Ceux qui n'appartiennent pas à ces catégories exceptionnelles peuvent se faire diriger par leur guide individuel (il s'agit d'un guide-démon assigné à l'âme dès son intrusion dans ce monde⁴) à Hadès. Les psychés ont besoin de guide parce que la route vers les enfers a « *des bifurcations et des carrefours en grand nombre*⁵ ». Une complication supplémentaire s'avère être l'attachement de l'âme aux choses de ce monde, à savoir à la matière et aux passions qui la rongeaient de son vivant et l'empêchaient de philosopher. Cette âme témoigne d'une résistance et d'une persévérance impressionnantes afin de se laisser demeurer dans ce monde et, une fois en enfer, elle est constamment évitée par les autres âmes et condamnée à errer aux quatre coins des enfers jusqu'au temps propice pour sa réincarnation. En revanche, l'âme bien disposée et libérée de ses contraintes corporelles obtient un guide divin et trouve son siège bienheureux aisément et dans la plus grande euphorie. Platon nous fournit des détails généreux sur la géographie de ce monde des âmes, qui représente plutôt le supplément du monde des vivants. En fait, la terre que nous habitons comprend trois parties ou sphères concentriques : la terre supérieure, ce qu'on appelle d'ordinaire le paradis, notre monde de la terre moyenne et le niveau souterrain. La sphère supérieure s'avère être d'une beauté spectaculaire ; le paysage se revêt de la splendeur d'un éventail de couleurs exquises, tandis qu'on y trouve toutes sortes de pierres précieuses, de plantes ou d'animaux qu'on a chez nous mais, là-bas, tout est d'une qualité superlative. Les habitants de ce monde font preuve d'une perfection remarquable, corporelle ainsi que spirituelle. Ce niveau comporte une région

¹ Eschyle, *Choéphores*, v.325-9, op.cit., p.92

² Eschyle, *Euménides*, v.94-101, op.cit., p.135

³ Platon, *Lois*, 865de, op.cit., p.909

⁴ Léon Robin l'appelle "génie" (*Phédon*, 107de, op.cit., p.85)

⁵ Platon, *Phédon*, 108a, op.cit., p.1230

intérieure, l'air qui y baigne comme la mer chez nous et les îles des bienheureux, un peu plus éloignées de la partie continentale. Selon Plutarque, elles se trouvent dans l'océan Atlantique : « Là, il rencontra des marins revenus récemment des îles Atlantiques : ce sont deux îles séparées par un bras de mer fort étroit, situées à dix mille stades de la Libye et nommées îles des Bienheureux.¹ » Ces îles constituent le vrai paradis pour les âmes les plus pures et les plus méritantes d'une récompense paradisiaque supérieure : « C'est là qu'ils habitent, le cœur libre de soucis, dans les Îles des Bienheureux, aux bords des tourbillons profonds de l'Océan, héros fortunés, pour qui le sol fécond porte trois fois l'an une florissante et douce récolte.² » Notre terre des vivants ne forme que l'espace habitable d'une dépression qui s'étend « du fleuve Phédon jusqu'aux colonnes d'Hercule³ », c'est-à-dire de la mer Noire au détroit de Gibraltar. On arrive maintenant à la description la plus importante, celle de la terre souterraine ou terre de l'expiation. Elle comprend le Tartare, l'abîme le plus profond « qui traverse toute la Terre en la perçant de part en part⁴ ». Platon met l'accent sur la géographie aquatique de l'enfer, en soulignant l'existence de quatre fleuves cardinaux, ainsi que de leurs lieux de stagnation et de leurs mers. Il s'agit d'Océan, Achéron (basin de stagnation du lac Achérousius), Pyriphlégéthon (qui forme le lac du Styx et se mêle à la lave) et Cocyte, le plus froid de tous. Leurs noms sont apparemment significatifs de leur fonction : « The names of these swirling watercourses are clearly derived from the fire, lamentation, execration, and melancholy associated with mourning.⁵ » Ces fleuves forment les frontières aquatiques de l'au-delà. Les âmes des morts qui y pénètrent suivent maintenant un parcours différent, prescrit par le bilan de leur comportement sur terre. Ici commence la partie eschatologique de *Phédon* (113d). Les résidents de l'Enfer forment deux catégories en gros : les philosophes et tous les autres. D'une part, la majorité non-philosophique, ceux qui ont mené une vie moyenne, demeurent près du lac Achérousius, leur propre lieu d'expiation et de purgation jusqu'à leur réinsertion sur terre. Ceux pourtant qui ont commis de forfaits moraux graves ou qui ont assassiné des gens et leur expiation est jugée impossible sont dirigés immédiatement au Tartare, où ils sont jetés pour ne jamais sortir. Il y a en plus une catégorie dont les fautes terrestres se jugent expiables ; ceux-ci sont jetés dans le Tartare mais pour un temps déterminé, après duquel ils sont dirigés pour compléter leur rédemption soit vers le Cocyte (les meurtriers), soit vers le Pyriphlégéthon (les coupables des actes de violence envers leurs parents) : « Quand, emportés par le courant, ils arrivent le long du lac Achérousius, ils appellent à grands cris, les uns, ceux qu'ils ont tués, les autres, ceux qui furent victimes de leur démesure : après les avoir appelés, ils se mettent à les supplier, ils les conjurent de les laisser sortir du fleuve pour aller vers le lac et de les y accueillir. S'ils réussissent à les persuader, ils quittent le fleuve, et c'est la fin de leurs malheurs. Sinon, ils sont à nouveau emportés vers le Tartare, puis de là renvoyés vers les fleuves, et ils subissent ce supplice jusqu'à ce qu'ils aient réussi à fléchir leurs victimes : tel est le châtement institué

¹ Plutarque, *Vies*, tome VIII (Sertorius-Eumène, Agésilas-Pompée), 8.2, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1973, p.20

² Hésiode, *Les Travaux et les Jours* (suivi de *Théogonie*, *Le Bouclier*), v. 170-4, op.cit., p.92

³ Platon, *Phédon*, 109b, op.cit., p.1231

⁴ *Ibid.*, 112a, p.1234

⁵ Maria Serena Mirto, op.cit., p.16

pour eux par les juges.¹» D'autre part, pour les philosophes et tous ceux qui « ont vécu une vie exceptionnellement pieuse² », le destin leur réserve une vie post mortem pleine de béatitude et de récompense délectable aux sphères supérieures de la terre, ce qu'on appelle ordinairement l'Élysée – le mot même met en lumière une connotation de sélection divine : « Elysion, est un terme obscur et mystérieux qui trouve sa source dans le mot qui désigne la personne ou le lieu frappés par la foudre, enelysion, enelysios. La mort par foudroiement est à la fois destruction et marque d'élection. Ce thème recroise celui du transport mythique dans une île pure et lointaine, qui semble remonter à l'histoire sumérienne du déluge.³»

Le *Gorgias* introduit un autre concept typiquement eschatologique : les trois juges qui décident du sort des morts. Le mythe raconté par Socrate (523a-527a) remonte aux dieux de l'Olympe, quand Zeus, Poséidon et Pluton étaient en train de partager entre eux l'empire de leur père, Cronos. Jusqu'à cette époque-là, l'homme savait l'heure exacte de sa mort et était jugé par des hommes vivants comme lui, peu avant son heure finale. Ce fait pourtant enflammait la fureur de Pluton qui voyait que son royaume, fait des Îles des Bienheureux et du Tartare, se remplissait de plus en plus de gens qui ont été mal-jugés et dirigés à la demeure inadéquate, proportionnée à la qualité de leur vie terrestre. Ainsi Zeus, pour remédier à cette injustice aberrante, décide : i) premièrement d'ôter la connaissance de l'heure à laquelle les hommes vont mourir ; ii) deuxièmement de les juger après leur mort, dénués de toute caractéristique qui puisse laisser quelque indice sur la vie qu'ils ont menée sur terre; et iii) troisièmement, le juge ne serait plus un homme, mais trois des fils de Zeus, deux de l'Asie, Minos et Rhadamanthe, et un d'Europe, Éaque, afin de couvrir toutes les provenances géographiques des âmes prêtes à être jugées. Ainsi, Rhadamanthe serait chargé du jugement des âmes asiatiques, Éaque des européennes, tandis que Minos serait celui qui prononcerait en dernier ressort. Le lieu de la sentence finale serait la prairie d'asphodèles, au carrefour entre les Îles des Bienheureux et le Tartare. L'asphodèle représente la fleur la plus fréquemment associée à l'au-delà⁴ : « L'asphodèle, une liodiacée pâle, évoque bien des associations. Déjà dans l'antiquité, certains se demandent s'il ne faudrait pas plutôt lire et comprendre "prairie livide", ou

¹ Platon, *Phédon*, 114ab, op.cit., p.1236

² *Ibid.*, 114c

³ Walter Burkert, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, op.cit., p.272

⁴ N'oublions pas les asphodèles de Seféris :

« Il n'y a pas d'asphodèles, de violettes ni de jacinthes.

Comment parler avec les morts ?

Les morts ne connaissent que le langage des fleurs. » (op.cit., p.109)

Ou d'Elytis :

« Ίδιος ο βράχος κι όλο ευσέβεια

Περιπατούν τα κύματα στα σκοτεινά. Οι ασφόδελοι

Και οι νάρκισσοι κι εκείνοι αποκνήματα

Της φαντασίας των νεκρών παν κατά νέφη και ύπνους »,

à savoir (ma traduction) :

« Le même rocher et pleines de piété

Marchent les vagues dans l'obscurité. Les asphodèles

Et les narcisses eux-mêmes, fruits

De l'imagination des morts vont par nuages et par sommeils ».

(*Τα ελεγεία της Οξώπετρας : Το εικόνισμα*, Ίκαρος, Αθήνα, 4^η έκδοση 1991, σελ.9 : *Les élégies du coin du quai : L'icône*, Éditions Icaros, Athènes, 4^{ème} édition 1991, p.9)

"prairie jonchée de cendres".¹» Le champ de l'Asphodèle (ou Plaine des Asphodèles) dans la mythologie grecque est l'endroit où séjournent la plupart des fantômes des morts, qui y mènent une existence insubstantielle et sans objet. Ce sont les âmes qui n'ont commis ni crime, ni action vertueuse qui y errent éternellement sans but et y patientent *ad vitam aeternam*. C'est par ailleurs dans ce pré-ci que se trouve le palais des deux souverains des enfers, Hadès et Perséphone. Dans l'*Odyssée*, il s'agit d'une prairie : « *ils s'en allaient, suivant le cours de l'Océan : passé le Rocher Blanc, les portes du Soleil et le pays des Rêves, ils eurent vite atteint la Prairie d'Asphodèle, où les ombres habitent, fantômes des défunts*²».

Du reste, Socrate souligne que la mort étant la séparation du corps et de l'âme laisse les deux dans un état proche de celui du vivant. Le corps ainsi que l'âme maintiennent toutes les caractéristiques originales survenues au cours de la vie terrestre. De cette manière, le juge peut parfaitement apercevoir tous les crimes, les vices et les injustices qui ont fait plaie dans l'âme – rien ne s'efface, tout laisse une trace indélébile qui suit la psyché éternellement. Le châtement imposé permet d'une part de guérir l'âme souffrante et, de l'autre, il constitue un exemple à éviter pour les autres âmes. Ceux qui ont commis des crimes incurables sont précisément ceux qui servent d'exemple parce que leur châtement est perpétuel. Ils constituent des épouvantails pour les enfers, un avertissement exemplaire pour chaque coupable présomptif. Ces âmes déplorables, ces existences qui ne connaissent pas d'avenir mais se consomment dans la souffrance totale appartiennent aux tyrans, aux rois, aux dynastes et aux chefs de cités dont la toute-puissance les a conduits à commettre les crimes les plus impies et les plus abominables, tels Tantale, Sisyphe et Tityos : « *Et je vis Tityos, fils de la noble Terre : il gisait sur le sol et couvrait neuf arpents. [...] Je vis aussi Tantale en proie à ses tourments. [...] toujours assoiffé, il ne pouvait rien boire ; [...] Je vis aussi Sisyphe [...] ses deux bras soutenaient la pierre gigantesque*³». Ces âmes sont bien évidemment conduites vers le Tartare, alors que les psychés impeccables, celles qui appartiennent le plus fréquemment à des philosophes, celles-ci mettent le cap sur les Îles des Bienheureux pour y savourer leur temps avant de renaître. Rhadamanthe et Éaque « *prononcent leurs jugements en tenant une baguette à la main. Quant à Minos, qui surveille les jugements, il est assis, seul ; il tient un sceptre d'or, comme Ulysse le voit, chez Homère : "Il tient un sceptre d'or, et il fait la justice chez les morts."*⁴» Pindare nous peint un cadre délicieux du monde souterrain qui emprunte bon nombre de détails de ce mythe, apparemment bien plus ancien que les dialogues platoniciens :

« L'opulence parée de mérites nous crée mainte et mainte chance ; elle nous permet de mettre au guet notre esprit aux desseins profonds ; elle est l'astre étincelant, la splendeur authentique d'une vie humaine. Ah ! surtout, si celui qui la possède sait connaître l'avenir ! s'il sait que, quand la mort les a frappés ici, les esprits des coupables subissent aussitôt leur peine ; sous terre, un juge prononce contre les

¹ Walter Burkert, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, op.cit., p.270.

² Homère, *Odyssée*, chant XXIV.11-14, op.cit., p.172. On a une référence laconique aussi au chant XI, vers 539 et 573.

³ *Ibid.*, chant XI.576 sqq.

⁴ Platon, *Gorgias*, 526d, op.cit., p.507

crimes commis en ce royaume de Zeus des arrêts inexorables. Éclairés par un soleil qui fait leurs nuits toujours égales, toujours égaux leurs jours, les bons reçoivent en partage une vie moins pénible que la nôtre ; ils n'ont pas besoin d'employer la force de leurs bras à tourmenter la terre ni l'onde marine, pour soutenir leur pauvre vie. Auprès des favoris des Dieux, de ceux qui aimèrent la bonne foi, ils mènent une existence sans larmes ; les autres subissent une épreuve que le regard ne peut supporter. Tous ceux qui ont eu l'énergie, en un triple séjour dans l'un et l'autre monde, de garder leur âme absolument pure de mal, suivent jusqu'au bout la route de Zeus qui les mène au château de Cronos ; là, l'île des Bienheureux est rafraîchie par les brises océanes ; là resplendent des fleurs d'or, les unes sur la terre, aux rameaux d'arbres magnifiques, d'autres, nourries par les eaux ; ils en tressent des guirlandes pour leurs bras ; ils en tressent des couronnes, sous l'équitable surveillance de Rhadamanthe, l'assesseur qui se tient aux ordres du puissant ancêtre des dieux, de l'époux de Rhéa, déesse qui siège sur le plus haut des trônes. Parmi eux sont Pélée et Cadmos ; Achille y fut apporté par sa mère, quand elle eut touché par ses supplications le cœur de Zeus.¹»

Loin de l'ode élogieuse de Pindare, la morale du mythe platonicien est toutefois imbue d'une tendance fort philosophique : il faut éviter de commettre l'injustice et pratiquer la vertu pas seulement dans la vie – en devenant philosophe – mais en plus dans la mort.

La troisième catabase platonicienne se trouve dans la *République* (X, 614a-621d). Socrate nous transmet le récit d'Er, le brave fils d'Arménios, originaire de Pamphylie. Mort au cours d'une bataille, il ressuscite au moment d'être placé sur le bûcher douze jours plus tard et raconte ce qui s'est passé pendant ce temps. Juste après sa mort, il s'est trouvé sur une région étrange entre ciel et terre. Il y avait deux grandes ouvertures sur terre et deux sur le ciel. Entre elles, il y avait des juges qui ordonnaient aux justes de prendre la route à droite vers le ciel avec un écriteau relatant leur jugement par devant, alors que les criminels prenaient la route de gauche, ayant un écriteau marquant leurs crimes par derrière. Er fut ordonné d'observer ce monde souterrain. Des âmes montaient au ciel et d'autres en descendaient toutes pures ; c'était un lieu de campement et d'échange pour tous. Ce voyage souterrain durait mille ans : « *Enfin, lorsqu'un long jour, au cercle révolu des temps, a effacé la souillure profonde, et purifié le sens éthéré, étincelle du souffle primitif ; quand toutes ces âmes ont vu tourner la roue pendant mille ans, un dieu les appelle²* ». Chaque crime devait recevoir un châtiment au décuple, chaque bien une récompense au décuple. Une fois en plus la punition des tyrans était des plus sévères et des plus exemplaires. Après sept jours dans cette prairie-carrefour d'âmes, la psyché du défunt devait partir. Quatre jours plus tard, elle arrivait dans un endroit plein de lumière insolite. Là-bas, il y avait un mécanisme énorme, propre à figurer les mouvements célestes, une sorte de

¹ Pindare, *Olympiques*, 2.57-88, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 2^{ème} édition revue et corrigée 1931, p.45-47

² Virgile, *Énéide*, VI.747-9, op.cit., p.147

planétaire destiné à l'enseignement. Au centre se trouvait Nécessité¹ accompagnée de Moires, ses trois filles : Lachésis, Clotho et Atropos, qui chantaient avec les sirènes qui étaient assises sur chaque peson du mécanisme et le faisaient tourner. Les âmes aussitôt arrivées devaient se présenter à Lachésis. Un hiérophante² les rangeait en ordre et leur ordonnait de choisir leur propre vie prochaine. Il jetait des sorts sur l'assemblée et chacun devrait choisir le sien. Ensuite il étalait sur terre tous les modèles de vie, humaines ainsi qu'animales, et le point le plus critique arrivait : l'âme devrait choisir, sans connaître d'avance, la vie qui la rendrait meilleure. La plupart d'entre elles choisissaient guidées par les habitudes de leurs vies antérieures. Toutefois, l'âme éprise de philosophie savait qu'il fallait fuir les excès et opter pour une existence moyenne, tandis que l'âme encore liée à l'amour de la matière et des vices s'orientait vers des choix qui l'engloutissaient dans la souffrance la plus terrifiante : une âme, par exemple, qui aimait le pouvoir et la toute-puissance a penché pour le destin d'un tyran qui allait manger ses enfants. Après la fin du tirage au sort, les âmes se dirigent vers Lachésis dans l'ordre où elles avaient tiré leur lot. Celle-ci leur offre leur propre génie qui allait leur servir de gardien afin de remplir la destinée choisie. Le génie conduit l'âme à Clotho pour ratifier le destin, à la trame d'Atropos pour rendre irrévocable le travail de Clotho et au pied du trône de Nécessité. Les âmes sont maintenant prêtes de se rendre dans la plaine de Léthé où règne une chaleur étouffante. Elles campent au bord du fleuve Amélès dont aucun vase ne peut garder l'eau. Toute âme est obligée de boire de cette eau une certaine quantité pour oublier tout. Pendant la nuit et au milieu du sommeil le plus profond, il survient un éclat de tonnerre et un tremblement de terre et les âmes, à l'instar d'étoiles filantes, se dirigent vers le monde supérieur où elles devaient renaître. Er n'a pas rien bu du tout afin de pouvoir se ressouvenir de tout ce voyage. La leçon tirée de ce mythe est que, d'une part, l'âme est immortelle et, de l'autre, elle peut être purifiée, avec l'aide de la philosophie, de toute injustice pour être en paix avec elle-même et avec les dieux.

Une doctrine métaphysique demeure latente sous toutes ces narrations des nekylas/catabases platoniciennes ou autres : la métempsychose s'avère être le trait d'union et la pierre angulaire qui rend les théories de retour de l'au-delà vraisemblables et – dans la mesure du potentiel – plausibles. Elle s'inscrit dans une croyance bien plus étendue et avec des partisans dans le monde entier qui s'appelle *transmigration des âmes*. En tant que telle, elle englobe la métempsychose, la palingénésie universelle³, la réincarnation et l'Éternel Retour¹. L'origine de la

¹ Dans la mythologie grecque, Nécessité ou Anankè est la personnification de la destinée, la nécessité inaltérable et la fatalité. Dans la mythologie romaine, elle s'appelle Nécessitas. Elle marque le début du cosmos, avec Chronos. Elle est la mère d'Adrastée et des Moires. Elle n'était que rarement vénérée jusqu'à la création de l'orphisme. Elle est rendue célèbre entre autres par le graffiti de la cathédrale Notre-Dame-de-Paris, reproduisant son nom, qui a inspiré à Victor Hugo son roman homonyme.

² Un hiérophante est un prêtre qui explique les mystères du sacré. Dans l'Antiquité grecque, le mot désignait plus particulièrement le prêtre qui présidait aux mystères d'Éleusis et instruisait les initiés.

³ **Palingénésie** est le terme employé par les philosophes stoïciens pour désigner la reconstitution ou apocatastase du monde après que le Feu l'a détruit, au cours d'un processus d'Éternel Retour. Le mot employé, en grec (παλιγγενεσία), signifie "naissance à nouveau", "régénération". Elle représente dans un sens plus large le retour à la vie de tout organisme de la nature qui se nourrit d'autres organismes,

croissance sur la métempsychose est sans doute égyptienne : « *Les Égyptiens sont aussi les premiers à avoir énoncé cette doctrine, que l'âme de l'homme est immortelle ; que lorsque le corps périt, elle entre dans un autre animal qui, à son tour, est naissant ; qu'après avoir parcouru tous les êtres de la terre, de la mer et de l'air, elle entre de nouveau dans le corps d'un homme naissant ; que ce circuit s'accomplit pour elle en trois mille ans. Il est des Grecs qui, ceux-ci plus tôt, ceux-là plus tard, ont professé cette doctrine comme si elle leur appartenait en propre ; je sais leurs noms, je ne les écris pas.*² » Les noms des théoriciens de la métempsychose se trouvent apparemment parmi les orphiques, les présocratiques et les pythagoriciens. Philostrate l'Ancien, en relatant la vie du philosophe pythagoricien Apollonius de Tyane, raconte un épisode de ses pérégrinations en Égypte : « *Un jour qu'il était entré dans le temple d'Alexandrie, il (un lion) y vit Apollonius assis : aussitôt il se coucha à ses pieds, en faisant entendre un murmure caressant, et resta auprès de lui beaucoup plus longtemps qu'auprès des autres. Tout le monde crut qu'il faisait ces caresses pour avoir quelque chose. Mais Apollonius dit aux assistants : "Ce lion me prie de vous nommer l'homme dont l'âme est passée en lui. C'est ce fameux Amasis, roi d'Égypte dans le nome de Saïs." Quand le lion eut entendu ces paroles, il rugit d'une manière touchante et plaintive, et, pliant les genoux, il poussa des gémissements et versa de vraies larmes.*³ » Proclus est le premier à attribuer à Orphée la doctrine du cycle de réincarnations : « *Orphée livre clairement ces doctrines, quand, après le châtement mythique des Titans, il expose la manière dont les vivants d'ici-bas sont issus des Titans. Il dit tout d'abord que les âmes passent d'une vie à l'autre selon de certaines révolutions, et que souvent elles entrent dans des corps humains, qui dans tel corps qui dans tel autre (fr.224a Kern) : "Les mêmes, dans les demeures, deviennent les uns des autres et pères et fils, et épouses aux beaux atours et mères et filles, par des générations qui se succèdent l'une à l'autre."*⁴ » Mais le principal théoricien et croyant de la métempsychose est Pythagore, qui lui rattache un paramètre éthique suivant lequel il interdit la consommation de la viande à ses disciples (végétarisme) : « *Pythagore croyait en la métempsychose et regardait avec horreur que l'on puisse manger de la viande, car il disait que les âmes de tous les êtres vivants migraient après la mort en d'autres êtres*

en participant de cette manière à une procédure de recyclage perpétuel qui est à la base et sert de principe d'une régénération, voire d'une palingénésie universelle.

¹ **L'Éternel Retour** est une notion d'origine mésopotamienne, fondée sur l'observation astronomique. Conformément à elle, les révolutions synodiques des planètes, les révolutions annuelles du Soleil et de la Lune sont des sous-multiples d'une même période commune, la Grande Année, au terme de laquelle le Soleil, la Lune et les planètes reprennent leur position initiale par rapport aux étoiles fixes. La vie de l'univers est en conséquence périodique, elle repasse éternellement par les mêmes phases, suivant un rythme perpétuel : une même suite d'événements se répète, identique à la précédente, avec des éléments recomposés. Le cycle de base est le *sharos* qui dure 3600 ans. Le mot employé chez les Grecs est proche de la palingénésie. Elle fut reprise par les philosophes présocratiques, notamment Héraclite : « *Héraclite aussi pense qu'à un moment donné le monde s'embrase, et qu'à un autre moment il se reconstitue de nouveau lui-même à partir du feu, selon certaines périodes de temps, dans lesquelles, dit-il, il s'allume en mesure et s'éteint en mesure. Plus tard les stoïciens ont partagé la même thèse.* » (Héraclite, *Les Présocratiques*, fr. A10, Simplicius, op.cit., p.138). Aristote se déclare également adepte : « *Ce n'est pas une fois, ni deux, mais un nombre infini de fois, sachons-le bien, que les mêmes opinions reviennent jusqu'à nous.* » (*Du ciel*, I.3, 270b19, texte établi et traduit par Paul Moraux, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1965, p.9)

² Hérodote, *Histoires*, livre II : *Euterpe*, 123, op.cit., p.152

³ <http://remacle.org/bloodwolf/roman/philostrate/apollonius5.htm>

⁴ Proclus, *Commentaire sur la République de Platon*, tome III, Dissertations XV-XVII, 338.13-9, traduction et notes par A.J. Festugière, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1970, p.297

vivants. Lui-même, il affirmait qu'il se souvenait avoir été aux temps de la guerre de Troie Euphorbe, le fils de Panthoos, tué par Ménélas.¹ Il a d'ailleurs institué une pratique mnémotechnique obligatoire afin que les ascètes de son école puissent se ressouvenir de leurs vies passées : « En effet, il amenait la plupart de ceux qu'il rencontrait à se ressouvenir très évidemment et clairement de la vie antérieure que leur âme, avant d'être liée à ce corps-ci, avait un jour vécue, et lui-même montra, par des témoignages indiscutables, qu'il avait été Eumorphe, le fils de Panthoos, l'adversaire de Patrocle [...]. La seule chose que nous voulons établir par tout cela, c'est que Pythagore connaissait ses vies antérieures et qu'il commençait de s'occuper de quelqu'un par là, en le faisant ressouvenir de la vie qu'il avait eue auparavant.² » On a vu que la mnémotechnie comme science rhétorique remonte à Hippias. Pythagore, bien avant lui, la prônait parce qu'elle revêt également une signification eschatologique, car une fois dans le monde d'en bas, les âmes ont besoin de leurs forces mentales pour se rappeler les conseils pythagoriciens sur leur émigration et obtenir par la réincarnation le meilleur sort possible, comme dans le mythe d'Er. On disait que Pythagore pourrait se ressouvenir de beaucoup de ses vies passées. On a une toute première allusion à ces exploits surhumains chez Empédocle : « Car autrefois je fus jeune homme et jeune fille et arbuste et oiseau et muet poisson de mer³ ». L'exercice continu de la mémoire a aussi des utilités pratiques dans ce monde-ci. Elle sert d'outil idoine afin d'atteindre le savoir philosophique : « Ils <s'adonnaient> à cette pratique [l'exercice continu de la mémoire] pour parvenir à la connaissance, à la sagesse, et aussi à l'expérience de toute chose, et <pouvoir> en outre mémoriser beaucoup de choses.⁴ » Le procédé obtient des adeptes parmi les latinisants bien plus tard. Cicéron le prête à Caton l'Ancien, qui assurait : « à la manière des pythagoriciens, pour exercer ma mémoire, je me remémore le soir ce que j'ai dit, entendu ou fait chaque jour.⁵ » Comme on peut facilement comprendre, la pratique dans sa dimension philosophique préfigure la doctrine de la réminiscence platonicienne : « La conception de l'anamnèse qui restitue à l'âme son individualité à travers la trame de ses existences antérieures témoigne d'une conviction analogue et annonce la réminiscence platonicienne : intégrée à une vision spiritualiste, liée à une purification, elle devient reconstitution de l'âme dans sa spécificité et dans sa plénitude. D'une certaine manière, le sage est l'homme archétype.⁶ » Afin de devenir ainsi homme-archétype, il est nécessaire d'être détenteur pas seulement du savoir de ce monde mais aussi de tous les mondes qu'on a vécus. La réminiscence, qu'on va étudier dans la dernière partie, représente ainsi non seulement un outil mais devient aussi attribut consubstantiel d'un surhomme philosophique qui naît des cendres d'un homme bondé de vices et de passions, mortel et ignorant. L'acquisition d'une mémoire totalitaire et panoramique

¹ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique, Fragments*, tome 1, livres VI-X, X.9, texte établi, traduit et commenté par Aude Cohen-Skalli, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 2012, p.191-2

² Jamblique, *Vie de Pythagore*, [14] (63), op.cit., p.35-6

³ Empédocle, fr.117, *Les Présocratiques*, op.cit., p.423

⁴ Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique, Fragments*, tome 1, livres VI-X, X.7, op.cit., p.191

⁵ Cicéron, *Caton l'ancien (De la vieillesse)*, XI.38, texte établi et traduit par P.Wuilleumier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1955, p. 152

⁶ Jacques Bels, "La survie de l'âme de Platon à Posidonius", *Revue de l'histoire des religions*, avril-juin 1982, tome 199, fasc. 2, p. 173

est synonyme d'un savoir totalitaire et tout-dimensionnel : elle forme le *sine qua non* du monde idéal socratique.

Mort et au-delà chez Proust

« Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour.¹ »

La mort constitue, comme on a déjà vu, au même titre que l'amour, le leitmotiv incontournable de la *Recherche*. Elle n'est pas seulement étroitement liée à toute expression érotique ; elle enrichit l'imagerie du roman dans tous les niveaux. En premier lieu, dans un niveau narratif macroscopique, elle baigne trois volumes, *Sodome et Gomorrhe* d'une part, *La Prisonnière* et *Albertine disparue* de l'autre, dans un climat infernal à cause, d'un côté, de l'inversion, qui dégénère personnages et société, et, de l'autre côté, à cause du mensonge et de la jalousie, qui minent tout effort de rapport sincère et réciproque entre les personnages de la *Recherche*. De cette manière, le roman accapare une allure dantesque, en esquissant son propre Enfer, non moins exécration que celui de Dante. Dans un niveau microscopique, elle crée des avatars partout dans le roman : c'est soit le sommeil et le rêve qui nous transportent dans une autre réalité et qui agissent, paraît-il, dans un univers parallèle du présent de la narration, soit le sentiment constant de souffrance et de remords qui rongent à un tel point le narrateur qui font de lui un mort-vivant.

En ce qui concerne le rôle du mort dans le roman, la seule personne qui jouisse du respect et de la reconnaissance qu'on doit envers un mort c'est la grand-mère, au moins par la mère du narrateur dont le deuil devient un mode de vie, tandis qu'à cause de l'adoration qu'elle lui porte, elle s'identifie même physiquement à elle : « D'ailleurs, quoique toujours dans ses voiles noirs, plus habillée dans ce pays nouveau, j'étais plus frappé de la transformation qui s'était accomplie en elle. Ce n'est pas assez de dire qu'elle avait perdu toute gaieté ; fondue, figée en une sorte d'image implorante, elle semblait avoir peur d'offenser d'un mouvement trop brusque, d'un son de voix trop haut, la présence douloureuse qui ne la quittait pas. Mais surtout, dès que je la vis entrer dans son manteau de crêpe, je m'aperçus – ce qui m'avait échappé à Paris – que ce n'était plus ma mère que j'avais sous les yeux, mais ma grand-mère.² » Les mondains, néanmoins, nourrissent pour leurs morts les mêmes sentiments d'indifférence égocentrique qu'ils ont pour les vivants. Leur irrespect touche les limites de l'impiété, s'ils ont à décider entre un divertissement et le deuil : « "Basin, nous avons tenu à vous prévenir, de peur que vous ne soyez vu à cette redoute : le pauvre Amanien vient de mourir, il y a une heure." Le duc eut un instant d'alarme. Il voyait la fameuse redoute s'effondrer pour lui du moment que par ces maudites montagnardes, il était averti de la mort de M. d'Osmond. Mais il se ressaisit bien vite et lança aux deux cousines ce mot où il faisait entrer, avec la détermination de ne pas renoncer à un plaisir, son incapacité d'assimiler exactement les tours de la langue française : "Il est mort ! Mais non, on exagère, on exagère !" ³ »

À part la mort elle-même, un des points les plus intéressants de la *Recherche* mais qui a malheureusement inspiré le moins d'analyses, est le rôle narratif de la

¹ IV, TR, p.619

² III, SG, p.165-6

³ *Ibid.*, p.123

descente aux enfers que le narrateur prétend effectuer, ainsi que le sillage qu'elle laisse dans le roman. C'est cela l'objectif principal de cette sous-partie.

Conditions préalables d'une descente aux enfers Pour parler d'une telle descente, il faut croire d'abord en l'existence d'un monde souterrain (d'où le terme *descente*), siège des âmes après la fin de leur vie terrestre, il faut à savoir accepter la doctrine du dualisme et la potentialité d'une âme qui survit au corps, âme immortelle dans un corps mortel. Proust présente cette éventualité en tant que vérité scientifique d'une part : « *je dis que c'était curieux qu'après les dernières découvertes de la science le matérialisme semblait ruiné, et que le plus probable était encore l'éternité des âmes et leur future réunion¹* », et, de l'autre, en tant que vœu obsessionnel afin de rejoindre Albertine dans l'au-delà : « *je me mis à lire des livres sur les tables tournantes, je commençai à croire possible l'immortalité de l'âme. Mais elle ne me suffisait pas. Il fallait qu'après ma mort je la retrouvasse avec son corps, comme si l'éternité ressemblait à la vie²* ».

Voisine de cette doctrine s'avère être la croyance à la métempsychose qui a ceci de divergent : l'âme d'un homme peut être réincarnée dans un animal, selon les Égyptiens, ou dans une chose, selon les Celtes : « *Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous.³* » On devrait souligner d'abord le mot *prison* dont la connotation pleinement platonicienne est éloquente. Ensuite, c'est la reconnaissance de l'âme captive par un vivant qui déclenche la procédure de sa délivrance : on a vu que, selon Pythagore, seul un homme d'une mémoire et d'une perspicacité surhumaine pourrait percevoir la totalité des existences d'un seul être et communiquer avec lui, n'importe l'état de son incarnation présente. De cette manière, il ne s'agit pas d'une simple reconnaissance, mais d'une coïncidence exceptionnelle entre un vivant aux attributs surhumains et une âme emprisonnée.

Vocabulaire et géographie du monde souterrain Proust ne procède pas à une description minutieuse de l'enfer dans un récit consacré à cette fin ; on peut pourtant facilement comprendre qu'il a fort bien étudié son sujet, en parsemant son roman d'une partie considérable de la terminologie correspondante :

• **L'entrée des enfers.** Dans *Swann*, et en accord avec le climat cratyléen du volume, le narrateur paraît émerveillé par les sources de la Vivonne, lieu qu'il n'a jamais visité et qui, en conséquence, exalte son imagination : « *Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne, auxquelles j'avais souvent pensé et qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale, que j'avais été aussi surpris quand on m'avait dit qu'elles se trouvaient dans le département, à une*

¹ II, *JFF*, p.87

² IV, *AD*, p.93

³ I, *SW*, p.43-4

certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j'avais appris qu'il y avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait, dans l'Antiquité, l'entrée des Enfers.¹» Le rapprochement entre les deux lieux accentue l'enchantement du narrateur ; pourtant, chez Swann, la mort n'a pas encore immergé dans le monde innocent du narrateur, ce qui enrichit la connotation d'une bouche conduisant à l'au-delà d'un fondement d'emblée mythique, voire fantasmagorique. La seconde référence, dans *Albertine disparue*, met en pleine lumière le changement radical du narrateur, la fin inexorable de l'ère de rêverie, ainsi que les répercussions de la rationalisation, due à la souffrance et à l'angoisse de la mort : « Un de mes autres étonnements fut de voir les "sources de la Vivonne", que je me représentais comme quelque chose d'aussi extra-terrestre que l'entrée des Enfers, et qui n'étaient qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles.²» Pour Françoise Letoublon et Luc Fraisse la localisation de deux évocations dans la géographie globale de la *Recherche* s'empare d'un rôle éminemment significatif : « L'entrée des Enfers est intervenue dans une comparaison aux deux extrémités de l'œuvre, le début de Swann et la fin de la Fugitive. Elle se situerait, dans la géographie de la Recherche, aux confins du côté de Guermantes, où l'on peut découvrir les sources de la Vivonne. Cette topographie imaginaire et mythique pourrait signifier qu'en fréquentant les Guermantes, le héros a traversé l'enfer de la mondanité qui en effet l'a détourné pour longtemps du Paradis de la création. À moins que l'entrée des Enfers ne désigne que le seuil même de cette création, cette porte longtemps cherchée, longtemps perdue de vue, croirait-on à jamais, mais un jour retrouvée. C'est la dernière "Matinée" du roman qui le suggérera.³»

- **Les trois juges de l'enfer**, évoqués dans le *Gorgias*, repris dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « Et en même temps le regard de Minos, Éaque et Rhadamante (regard dans lequel je plongeai mon âme dépouillée, comme dans un inconnu où plus rien ne la protégeait) me fut jeté sévèrement par des messieurs qui, peu versés peut-être dans l'art de "recevoir", portaient le titre de "chefs de réception"⁴».

- **Nécromancie** Le terme analogue à la nekylia grecque est utilisé d'une manière singulière : « puisque tout regard habituel est une nécromancie et chaque visage qu'on aime, le miroir du passé⁵».

- **Léthé** Le mot grec qui signifie *oubli* renvoie à un des fleuves de l'enfer : «dès que, pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples⁶».

¹ *Ibid.*, p.169

² IV, AD, p.268

³ Luc Fraisse et Françoise Letoublon, "Proust et la descente aux enfers : Les souvenirs symboliques de la nekylia d'Homère dans la Recherche du Temps Perdu", *Revue d'Histoire Littéraire de France*, novembre-décembre 1997, 97^e année, n°6, p.1080

⁴ II, JFF, p.24

⁵ II, CG, p.439

⁶ III, SG, p.157

- **Styx**, du verbe grec *στυγέω* qui signifie *détester, haïr*, c'est le nom d'un des fleuves de l'enfer. Dans l'esquisse XIII de *Sodome et Gomorrhe*, il remplace celui de Léthé : « *Ainsi embarqué sur les flots noirs de mon propre sang, parcourais-je les artères de ce monde souterrain comme un Styx intérieur aux sextuples replis.*¹ »

- **Les trois Parques**, évoquées dans le mythe d'Er : « *Bref ces trois Parques à cheveux blancs, bleus ou roses avaient filé le mauvais coton d'un nombre incalculable de messieurs.*² » Et un peu plus bas, il s'agit d'une Parque : « *De son côté le thermomètre, comme une Parque momentanément vaincue par un dieu plus ancien, tenait immobile son fuseau d'argent.*³ »

- **Kère**, le démon grec qui préside à toute mort violente : « *Crois-moi, dit-il, et que la noire Kèr me saisisse à l'instant et me fasse franchir les portes d'Hadès, odieux aux hommes, si hier en pensant à toi, à Combray, à ma tendresse infinie pour toi, à telles après-midi en classe que tu ne te rappelles même pas, je n'ai pas sangloté toute la nuit.*⁴ »

- **Gorgô** et sa face monstrueuse, illustrée par le visage de la Berma mourante : « *La Berma avait, comme dit le peuple, la mort sur le visage. Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Érechtéion qu'elle avait l'air. Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres.*⁵ »

- **Les rites funèbres**, illustrés également par la Berma : « *Et elle mangeait, silencieusement et avec une lenteur solennelle, des gâteaux défendus, ayant l'air d'obéir à des rites funèbres.*⁶ »

- **Gâteaux funéraires**, mangés de nouveau par la Berma. Ils évoquent les offrandes qui faisaient partie du rite des obsèques : « *Mais bientôt la chasse d'air qui emportait tout vers les Guermantes, et qui m'y avait entraîné moi-même, fut la plus forte, il se leva et partit, laissant Phèdre ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était, achever de manger, avec sa fille et son gendre, les gâteaux funéraires.*⁷ »

- **Cercle de l'enfer** Terme qui met en lumière le caractère échelonnant des supplices de l'enfer : « *Par quelle trappe soudainement abaissée (lui qui n'avait eu autrefois de son amour pour Odette que des plaisirs délicats) avait-il été brusquement précipité dans ce nouveau cercle de l'enfer d'où il n'apercevait pas comment il pourrait jamais sortir.*⁸ »

¹ *Ibid.*, p.1045

² II, *CG*, p.494

³ *Ibid.*, p.596

⁴ II, *JFF*, p.105

⁵ IV, *TR*, p.575-6

⁶ *Ibid.*, p.576

⁷ *Ibid.*, p.576

⁸ I, *SW*, p.361

La liste comprend toutes les références *mythologiques* au monde souterrain. Proust évidemment ne se limite pas à la mythologie pour esquisser un climat lugubre. Les sentiments qu'il essaie constamment de décrire, l'angoisse, la souffrance, la peine de l'absence de l'être aimé, la scène de la mort de la grand-mère ainsi que le deuil de la mère, même la jalousie en tant qu'obsession qui consume la sève ardente de l'amour, tout cela converge à la création d'une ambiance de douleur glauque qui s'amplifie dès *Guermantes* jusqu'au *Temps Retrouvé*. Le bonheur cratyléen d'un narrateur qui se réjouit de la nature, de sa famille, de l'art, donne sa place à un chagrin qui devient de plus en plus pénétrant. La description d'une véritable descente aux enfers n'illustre que très disertement ce climat de mélancolie d'abord intermittente, ensuite de plus en plus débordante, qui règne dans le roman.

Catabase proustienne On devrait en tout premier lieu mettre en avant qu'il s'agit chez Proust d'une *catabase* et non d'une *nekyia*, dans la mesure où la *nekyia* constitue un rite qui présuppose un sacrifice dont l'utilité est de disposer favorablement celui qu'on va interroger dans les enfers sur l'avenir ou sur une question précise. Par contre, la catabase est plutôt une épreuve d'initiation que le héros ancien a de subir avant d'atteindre la consolidation de son calibre héroïque. Même Jésus-Christ a dû descendre aux enfers avant de connaître le couronnement en tant que fils de Dieu et personne de la Sainte Trinité. D'une manière analogue, notre héros a dû laver ses remords et son deuil différé pour la grand-mère dans le bassin de Siloé infernal avant de renaître en tant que *créateur*. Cette descente aux enfers a lieu durant un rêve, ce qui la rend évidemment bien plus plausible. L'avantage de l'état de sommeil est que « *l'intelligence et la volonté momentanément paralysées ne pouvaient plus [...] disputer à la cruauté de[s] impressions véritables* ¹ », à savoir, les sentiments les plus scrupuleusement refoulés par le raisonnement ont enfin libre cours pour qu'ils soient traités par le processus cognitif dans un état non censuré. Un des plus importants rôles de l'intelligence est de mitiger l'intensité des impressions afin de les rendre inoffensives pour la sensibilité. C'est une sorte de butoir affectif qui absorbe toute secousse émotive susceptible de dérégler le fonctionnement de la sensibilité de l'être. Pour cette raison, la réceptivité émotionnelle de l'être au cours du sommeil est à un tel point accrue que « *la connaissance interne, placée sous la dépendance des troubles de nos organes, accélère le rythme du cœur ou de la respiration, parce qu'une même dose d'effroi, de tristesse, de remords agit, avec une puissance centuplée si elle est ainsi injectée dans nos veines* ² ». En nous mettant donc sous l'égide de la connaissance interne, on commence le voyage dans le monde de Morphée qui peut nous conduire, si on le désire, au royaume de l'Hadès : « *pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissant en larmes* ³ ». On devrait souligner en premier lieu l'esquisse d'une scène aquatique, comme c'est le cas dans la majorité des descentes enregistrées. Il est intéressant, néanmoins, de constater que le champ lexical ne

¹ III, SG, p.157

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

comprend pas seulement de mots de connotation pleinement nautique – embarqués, flots, Léthé – qui renvoient à un voyage maritime conventionnel, mais suggère plutôt un voyage *intérieur* au long de nos *artères* et de notre *sang* : il s’agit plutôt d’une pénétration dans les tréfonds de l’être que d’un voyage à un niveau extérieur à notre propre conscience : on ne se transporte pas c’est-à-dire dans une autre dimension, mais on fouille l’essence de nous-mêmes. Pour cela, il faut oublier pour le moment l’être de la veille, il faut boire de l’eau du *Léthé*, afin de nous distancier de notre intelligence. La diligence de l’immersion abasourdit ; les figures des premiers morts apparaissent, solitaires et *solemnelles*. L’être profond les reconnaît, bien qu’il s’agisse de figures, et, par là, indéterminées et imprécises ; pourtant, il est atteint d’un premier débordement de sensibilité, laissé en larmes intérieures, longtemps retenues. L’idée du déplacement se renforce par les verbes *abordent* et *quittent* : on est en plein Hadès et le narrateur cherche désespérément sa grand-mère : « *Je cherchai en vain celle de ma grand-mère dès que j’eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu’elle existait encore, mais d’une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir ; l’obscurité grandissait, et le vent¹* ». Son intuition, ou son désir ardent, lui fait croire qu’elle vit encore, mais quelle sorte de vie mène-t-elle ? Elle semble plutôt s’identifier à l’image virtuelle qu’il a d’elle dans sa mémoire, une image déjà estompée par l’oubli et l’éloignement. Au fur et à mesure que les ténèbres s’opacifiaient, le vent paraît balayer les traces de ce souvenir précieux. Il a besoin d’aide : « *mon père n’arrivait pas qui devait me conduire à elle²* ». Dans les enfers, on a besoin d’un guide, on ne peut pas s’aventurer dans l’obscurité sinistre sans les auspices d’un protecteur : pour les morts, il faut un *psychopompe*, un conducteurs d’âmes. Pour les vivants, il faut un *andropompe*³, un conducteur d’hommes. Le choix d’une protection virile semble éloquent dans ce royaume épouvantable. Le manque d’appui bouleverse momentanément le narrateur qui se désespère, en mélangeant réalité et rêve : « *Tout d’un coup la respiration me manqua, je sentis mon cœur comme durci, je venais de me rappeler que depuis de longues semaines j’avais oublié d’écrire à ma grand-mère. Que devait-elle penser de moi ? "Mon Dieu, me disais-je, comme elle doit être malheureuse dans cette petite chambre qu’on a louée pour elle, aussi petite que pour une ancienne domestique, où elle est toute seule avec la garde qu’on a placée pour la soigner et où elle ne peut pas bouger, car elle est toujours un peu paralysée et n’a pas voulu une seule fois se lever ! Elle doit croire que je l’oublie depuis qu’elle est morte, comme elle doit se sentir seule et abandonnée ! Oh ! il faut que je coure la voir, je ne peux pas attendre une minute, je ne peux pas attendre que mon père arrive mais où est-ce ? comment ai-je pu oublier l’adresse ? pourvu qu’elle me reconnaisse encore ! Comment ai-je pu l’oublier pendant des mois ?" Il fait noir, je ne trouverai pas, le vent m’empêche d’avancer⁴* ». La scène décrite ressemble curieusement à celle de la chambre de la grand-mère juste avant de mourir, le tout dernier souvenir qu’il a d’elle. Parmi les détails réalistes viennent s’implanter arbitrairement des pensées sans logique, des remords d’un petit-fils qui aurait dû pleurer sa grand-mère, qu’il aurait dû porter un deuil semblable à celui de la mère.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Terme inventé par mes soins.

⁴ *Ibid.*, p.157-8

Mais le père apparaît pour le calmer, en ajoutant quelques détails de la vie de la grand-mère dans l'au-delà : « *mais voici mon père qui se promène devant moi ; je lui crie : "Où est grand-mère ? dis-moi l'adresse. Est-elle bien ? Est-ce bien sûr qu'elle ne manque de rien ? – Mais non, me dit mon père, tu peux être tranquille. Sa garde est une personne ordonnée. On envoie de temps en temps une toute petite somme pour qu'on puisse lui acheter le peu qui lui est nécessaire.¹* » La garde ordonnée de la grand-mère serait Cerbère sans doute, tandis que l'argent qu'on lui envoie devrait être l'obole, cette monnaie de la Grèce antique que, selon les rites funéraires, on devait placer dans la bouche du mort pour payer à Charon le passage du Styx. Les psychés qui ne pouvaient pas payer étaient condamnées à errer sur les berges du Styx pendant cent ans. En conséquence, pour assurer le bien-être des morts, on devrait faire cet échange avec le despote du monde souterrain. Le père du narrateur mène maintenant la conversation au sujet le plus impressionnable pour le narrateur : « *Elle demande quelquefois ce que tu es devenu. On lui a même dit que tu allais faire un livre. Elle a paru contente. Elle a essuyé une larme.²* » Ces quatre phrases très courtes pour les standards proustiens, ces quatre coups assourdissants sur la sensibilité du narrateur, déclenchent un trouble monumental : elles servent de sésame qui ouvre le sac d'Éole rempli de sentiments de notre héros, parce qu'elles se concentrent sur les deux sujets les plus délicats : le rêve de devenir écrivain et le deuil dû à la mort : « *Alors je crus me rappeler qu'un peu après sa mort, ma grand-mère m'avait dit en sanglotant d'un air humble, comme une vieille servante chassée, comme une étrangère : "Tu me permettras bien de te voir quelquefois tout de même, ne me laisse pas trop d'années sans me visiter. Songe que tu as été mon petit-fils et que les grand-mères n'oublient pas." En revoyant le visage si soumis, si malheureux, si doux qu'elle avait, je voulais courir immédiatement et lui dire ce que j'aurais dû lui répondre alors : "Mais, grand-mère, tu me verras autant que tu voudras, je n'ai que toi au monde, je ne te quitterai plus jamais." Comme mon silence a dû la faire sangloter depuis tant de mois que je n'ai été là où elle est couchée ! Qu'a-telle pu se dire ?³* » La mémoire du narrateur est, depuis l'intermittence initiée par « *Bouleversement de toute ma personne.⁴* » quelques pages plus tôt, en plein travail de reconstitution du passé et des sentiments refoulés. Le souvenir d'un entretien après la mort de la grand-mère, dans un rêve similaire sans doute, le hante : il met en avant une image humiliée, tragiquement méprisée de la grand-mère. C'est lui qui l'a humiliée à un tel degré en la méprisant, en profanant sa mémoire. Mais, à la différence des petits-fils, *les grand-mères n'oublient pas*. Et cela rend la douleur du narrateur bien plus lancinante. Son silence retentissant, l'apathie avec laquelle il a accueilli la perte de l'être aimé, ne pourront plus être déguisés sous la nonchalance de l'intelligence. Il doit agir immédiatement, il faut rectifier le crime commis : « *Et c'est en sanglotant que moi aussi je dis à mon père : "Vite, vite, son adresse, conduis-moi." Mais lui : "C'est que... je ne sais si tu pourras la voir. Et puis, tu sais, elle est très faible, très faible, elle n'est plus elle-même, je crois que ce te sera plutôt pénible. Et je ne me rappelle pas le numéro exact de l'avenue. – Mais dis-moi, toi qui sais, ce n'est pas vrai que les morts ne vivent plus. Ce n'est pas vrai tout de même,*

¹ *Ibid.*, p.158

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.152

malgré ce qu'on dit, puisque grand-mère existe encore." Mon père sourit tristement : "Oh ! bien peu, tu sais, bien peu. Je crois que tu ferais mieux de n'y pas aller. Elle ne manque de rien. On vient tout mettre en ordre. – Mais elle est souvent seule ? – Oui, mais cela vaut mieux pour elle. Il vaut mieux qu'elle ne pense pas, cela ne pourrait que lui faire de la peine. Cela fait souvent de la peine de penser. Du reste, tu sais, elle est très éteinte. Je te laisserai l'indication précise pour que tu puisses y aller ; je ne vois pas ce que tu pourrais y faire et je ne crois pas que la garde te la laisserait voir. – Tu sais bien pourtant que je vivrai toujours près d'elle, cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette.¹» Le père le dissuade : c'est l'obstacle qu'il faut surmonter afin d'atteindre le but, afin de faire sortir de l'Hadès un homme nouveau. Il lui décrit l'état actuel de la grand-mère : le "elle n'est plus elle-même" cache une vérité sibylline : l'existence présente de la grand-mère a peu à voir avec son existence sur terre. L'important pour elle maintenant est de ne pas penser, parce que **cogito ergo patior**². Elle a tellement souffert qu'il vaudrait mieux la laisser dans ces limbes de la pensée et de l'oubli pour trouver enfin le repos. Le narrateur doit comprendre qu'il ne peut rien faire pour la grand-mère ; pourtant, il ne s'agissait pas entièrement de son bien-être, mais d'un règlement de comptes du narrateur avec lui-même : pour qu'il trouve lui-même le repos, il a fallu descendre au plus profond de lui-même, et, une fois là, il devrait être rassuré par une voix d'autorité disant qu'il est inutile de s'attarder sur des sentiers qui ne mènent nulle part. Il ne faut pas que la grand-mère le lui pardonne, il faut qu'il se pardonne lui-même. La catabase/rêve finit par ces mots énigmatiques : *cerfs, cerfs, Francis Jammes, fourchette*, dont Liliane Fearn a très pertinemment expliqué le symbolisme³. Toutefois, à part le symbolisme individuel de chaque mot, il y a sans doute une double utilité globale de cet assortiment d'une grâce amphigourique : d'un côté, il semble être le sésame, les mots-code qui mettent fin à la catabase/rêve, en accord avec Gérard Genette : « la séquence infra-linguistique *cerfs, Francis Jammes, fourchette* n'est nullement donnée comme exemple du langage onirique, mais comme témoignage de rupture et d'incompréhension, au réveil, entre ce langage et la conscience vigile⁴», et de l'autre, leur valeur purement acoustique, voire onomatopéique, paraît verbaliser, à cause des fricatives et des liquides, le bruit d'une ascension brusque et précipitée vers l'état de la veille, ascension qui se fait, comme la descente, en pleine ambiance aquatique : « *Mais déjà j'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants ; aussi si je répétais encore : "Francis Jammes, cerfs, cerfs", la suite de ces mots ne m'offrirait plus le sens limpide et la logique qu'ils exprimaient si naturellement pour moi il y a un instant encore et que je ne pouvais plus me rappeler.*⁵» Somme toute, il paraît évident qu'il ne s'agit pas d'un simple rêve, mais d'une expérience ésotérique, d'une recherche désespérante d'un être aimé mort, dont la douleur de l'absence est resurgie d'une manière différée à cause du travail des intermittences. Le fait que cette catabase virtuelle s'identifie, comme on a déjà souligné, à une descente au plus profond de nous-mêmes, rend la conception jungienne de cette pratique

¹ *Ibid.*, p.158-9

² "Je pense donc je souffre."

³ Liliane Fearn, "Sur un rêve de Marcel", *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 1967, n°17, p.535-549

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.199

⁵ III, SG, p.159

psychanalytique très pertinente. Jung a utilisé le concept de nekya pour illustrer la procédure de l'introversion consciente dans les couches profondes de la psyché inconsciente. Pour lui, la nekya n'est pas simplement une descente dans l'abîme de notre inconscient, mais une catabase de signification majeure dont le but est la réfection de fond en comble de l'être.

Cette première catabase/rêve se poursuit quelques pages plus bas. On comprend qu'il s'agit de la même catabase parce que le narrateur continue la narration comme si vingt pages entières n'étaient pas intercalées entre les deux parties. Cette fois, il a pu effectivement *voir* sa grand-mère, ce qui certifie qu'il a passé l'épreuve de l'obstacle à surmonter : « *Alors ma grand-mère m'apparut assise dans un fauteuil. Si faible, elle avait l'air de vivre moins qu'une autre personne. Pourtant je l'entendais respirer ; parfois un signe montrait qu'elle avait compris ce que nous disions, mon père et moi. Mais j'avais beau l'embrasser, je ne pouvais pas arriver à éveiller un regard d'affection dans ses yeux, un peu de couleur sur ses joues. Absente d'elle-même, elle avait l'air de ne pas m'aimer, de ne pas me connaître, peut-être de ne pas me voir. Je ne pouvais deviner le secret de son indifférence, de son abattement, de son mécontentement silencieux.*¹ » Le fait d'avoir pu enfin rencontrer l'être chéri stérilise la nouvelle scène de catabase de tout sentiment d'émoi dont la première était imprégnée. Il y a un net progrès dans le rapprochement avec la morte, quoiqu'elle ne manifeste pas encore de réciprocité affective : le portrait n'est pas celui d'une morte, mais d'un être qui est sans doute mécontent du narrateur, au moins c'est cela que le héros voudrait croire. Le père joue de nouveau un rôle important : « *J'entraînai mon père à l'écart. "Tu vois tout de même, lui dis-je, il n'y a pas à dire, elle a saisi exactement chaque chose. C'est l'illusion complète de la vie. Si on pouvait faire venir ton cousin qui prétend que les morts ne vivent pas ! Voilà plus d'un an qu'elle est morte et en somme elle vit toujours. Mais pourquoi ne veut-elle pas m'embrasser ? – Regarde, sa pauvre tête retombe. – Mais elle voudrait aller aux Champs-Élysées tantôt. – C'est de la folie ! – Vraiment, tu crois que cela pourrait lui faire mal, qu'elle pourrait mourir davantage ? Il n'est pas possible qu'elle ne m'aime plus. J'aurai beau l'embrasser, est-ce qu'elle ne me sourira plus jamais ? – Que veux-tu, les morts sont les morts."*² » Il engage avec lui une conversation empreinte de surréalisme, de farce même, lorsqu'il dit qu'elle ne peut par mourir *davantage*. Toutefois, le climat demeure optimiste, le narrateur semble avoir récupéré du chagrin de la première scène et cela se confirme à l'état de veille immédiat, quand il a pu finalement regarder la photo de la grand-mère sans éclater en sanglots : « *Quelques jours plus tard la photographie qu'avait faite Saint-Loup m'était douce à regarder ; elle ne réveillait pas le souvenir de ce que m'avait dit Françoise parce qu'il ne m'avait plus quitté et je m'habituais à lui. Mais, en regard de l'idée que je me faisais de son état si grave, si douloureux ce jour-là, la photographie, profitant encore des ruses qu'avait eues ma grand-mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles m'avaient été dévoilées, me la montrait si élégante, si insouciant, sous le chapeau qui cachait un peu son visage, que je la voyais moins malheureuse et mieux portante que je ne l'avais imaginée.*³ » La catabase a réussi à effacer peu à peu tout souvenir douloureux : son pouvoir cathartique a purgé la mémoire et la

¹ *Ibid.*, p.175

² *Ibid.*, p.175-6

³ *Ibid.*, p.176

sensibilité du héros. La descente onirique ne s'est prouvée, en effet, qu'un purgatoire intérieur dont le rôle a été de guérir les parties souffrantes du psychisme du narrateur. Pour renaître il faut, on l'a bien vu, mourir de *morts successives*.

Les préliminaires de cette descente d'autoconnaissance se déroulent dans le volume antérieur, *Guermantes*. Là le héros a un avant-goût douloureux de ce que l'absence de la grand-mère lui coûterait : « *Ma grand-mère, en me disant de rester, me donna un besoin anxieux et fou de revenir. Cette liberté qu'elle me laissait désormais, et à laquelle je n'avais jamais entrevu qu'elle pût consentir, me parut tout d'un coup aussi triste que pourrait être ma liberté après sa mort (quand je l'aimerais encore et qu'elle aurait à jamais renoncé à moi).*¹ » Cette prolepse qui prélude la scène suivante du téléphone de la grand-mère combine deux paramètres qui annoncent la mort de celle-ci : l'absence de contact visuel et sa voix intermittente à cause de la mauvaise réception : « *Je criais : "Grand-mère, grand-mère", et j'aurais voulu l'embrasser ; mais je n'avais près de moi que cette voix, fantôme aussi impalpable que celui qui reviendrait peut-être me visiter quand ma grand-mère serait morte. "Parle-moi" ; mais alors il arriva que, me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix. Ma grand-mère ne m'entendait plus, elle n'était plus en communication avec moi, nous avons cessé d'être en face l'un de l'autre, d'être l'un pour l'autre audibles, je continuais à l'interpeller en tâtonnant dans la nuit, sentant que des appels d'elle aussi devaient s'égarer.*² » Le passage a évidemment une valeur entièrement ambivalente : on pourrait dégager l'angoisse d'un petit-fils qui ne peut pas entendre la voix de sa grand-mère, et son bouleversement de l'avoir à jamais perdue. De plus d'une manière, il présage la perte de l'être aimé : le sentiment d'affliction, de désorientation psychique, de lévitation dans une ténébreuse zone d'ombre que la mort de la grand-mère va rendre tangible. Ces signes avant-coureurs mettent le narrateur à l'épreuve, mais ils lui permettent aussi de se préparer : ce sont telles scènes précurseurs qui vont être indélébilement gravées dans son inconscient et qui déclencheront plus tard l'intermittence, cette voie d'évasion que le subconscient ouvre afin de soigner le psychisme de l'être : « *Je palpiais de la même angoisse que, bien loin dans le passé, j'avais éprouvée autrefois, un jour que petit enfant, dans une foule, je l'avais perdue, angoisse moins de ne pas la retrouver que de sentir qu'elle me cherchait, de sentir qu'elle se disait que je la cherchais ; angoisse assez semblable à celle que j'éprouverais le jour où on parle à ceux qui ne peuvent plus répondre et de qui on voudrait au moins tant faire entendre tout ce qu'on ne leur a pas dit, et l'assurance qu'on ne souffre pas. Il me semblait que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain : "Grand-mère, grand-mère", comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte.*³ » On pourrait même prétendre qu'il s'agit d'une descente *métaphorique* dans la mesure où le narrateur établit lui-même un parallèle avec Orphée : il perd la grand-mère et il est à sa quête dans une chambre d'écho virtuel, un espace hors de temps et d'espace dont le câble téléphonique semble être le seul point de contact avec la réalité. Cet espace d'ombres et de réverbérations a ses propres gardes, ses propres cerbères qui, au début, quand le narrateur voudrait appeler la grand-mère, lui semblaient si cléments et si bénévoles :

¹ II, CG, p.434

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

« *les Vierges Vigilantes dont nous entendons chaque jour la voix sans jamais connaître le visage, et qui sont nos Anges gardiens dans les ténèbres vertigineuses dont elles surveillent jalousement les portes ; les Toutes-Puissantes par qui les absents surgissent à notre côté, sans qu'il soit permis de les apercevoir ; les Danaïdes de l'invisible qui sans cesse vident, remplissent, se transmettent les urnes des sons ; les ironiques Furies qui, au moment que nous murmurions une confidence à une amie, avec l'espoir que personne ne nous entendait, nous crient cruellement : "J'écoute" ; les servantes toujours irritées du Mystère, les ombrageuses prêtresses de l'Invisible, les Demoiselles du téléphone !*¹ » Ces divinités tutélaires peuplent ce monde téléphonique, ce *no man's land* dont le but est de faire converger deux espaces différents, de permettre le contact entre deux êtres de réalités différentes. Si elles se prouvent défavorables, si elles empêchent le contact, elles désespèrent, elles deviennent hostiles et maléfiques. Ainsi, las d'entendre l'écho de sa propre voix, effaré par l'éventualité d'avoir perdu à jamais l'être chéri, le narrateur « *aurai[t] voulu une dernière fois invoquer les Filles de la Nuit, les Messagères de la parole, les divinités sans visage ; mais les capricieuses Gardiennes n'avaient plus voulu ouvrir les Portes merveilleuses, ou sans doute elles ne le purent pas ; elles eurent beau invoquer inlassablement, selon leur coutume, le vénérable inventeur de l'imprimerie et le jeune prince amateur de peinture impressionniste et chauffeur (lequel était neveu du capitaine de Borodino), Gutenberg et Wagram laissèrent leurs supplications sans réponse et je partis, sentant que l'Invisible sollicité resterait sourd*² ». Son départ de la cabine téléphonique met fin à cette expérience angoissante, cette prise de conscience d'une distanciation progressive, physique ainsi que psychique, de la grand-mère.

Nonobstant, cette *voix de fantôme*, perdue dans l'enfer des câbles téléphoniques, annonçait l'image fantomatique de la grand-mère que le narrateur allait voir en quittant Doncières : « *maintenant, j'avais à me délivrer au plus vite, dans ses bras, du fantôme, insoupçonné jusqu'alors et soudain évoqué par sa voix, d'une grand-mère réellement séparée de moi, résignée, ayant, ce que je ne lui avais encore jamais connu, un âge, et qui venait de recevoir une lettre de moi dans l'appartement vide où j'avais déjà imaginé Maman quand j'étais parti pour Balbec*³ ». L'incident du téléphone joue, par conséquent, un rôle préparatoire ainsi que préventif, cherchant à mettre le narrateur en état de garde devant l'inévitable : « *Hélas, ce fantôme-là, ce fut lui que j'aperçus quand, entré au salon sans que ma grand-mère fût avertie de mon retour, je la trouvai en train de lire. J'étais là, ou plutôt je n'étais pas encore là puisqu'elle ne le savait pas, et, comme une femme qu'on surprend en train de faire un ouvrage qu'elle cachera si on entre, elle était livrée à des pensées qu'elle n'avait jamais montrées devant moi.*⁴ » On note ici pour la première fois, la deuxième étant celle de la catabase/rêve, le côté pernicieux de la pensée pour la grand-mère : le fait de penser semble être la raison primordiale de sa décadence, sans doute parce que ses pensées se traduisent en doléances pour son petit-fils : c'est cela la source de remords principale du narrateur, ce qui le conduit dans *Sodome et Gomorrhe* à la descente pour chercher l'absolution. La décadence physique paraît de la même manière significative, ainsi que l'éloignement

¹ *Ibid.*, p.432

² *Ibid.*, p.434-5

³ *Ibid.*, p.438

⁴ *Ibid.*

graduel de la grand-mère, son épanouissement en être autonome, elle qui faisait jadis un avec lui : « *Et, comme un malade qui, ne s'étant pas regardé depuis longtemps et composant à tout moment le visage qu'il ne voit pas d'après l'image idéale qu'il porte de soi-même dans sa pensée, recule en apercevant dans une glace, au milieu d'une figure aride et déserte, l'exhaussement oblique et rose d'un nez gigantesque comme une pyramide d'Égypte, moi pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, à travers la transparence des souvenirs contigus et superposés, tout d'un coup, dans notre salon qui faisait partie d'un monde nouveau, celui du Temps, celui où vivent les étrangers dont on dit "il vieillit bien", pour la première fois et seulement pour un instant car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas.*¹ » Ce qui est extraordinaire dans ce passage, c'est, au tout premier regard, la quantité excessive de virgules, signe de ponctuation que l'auteur utilise généralement d'une manière parcimonieuse, en préférant laisser les méandres de ses phrases couler sans entrave tout au long du roman. Dans cet extrait de longueur modeste, il y en a vingt-deux (22), ce qui a un impact considérable sur le style et le retentissement sur le lecteur : la segmentation hyperbolique l'oblige à le lire d'une manière abrupte, coupant les syntagmes, les superposant, comme les souvenirs de la grand-mère, en créant ainsi un climat d'étouffement, d'accumulation de choses et de sentiments, ce qui illustre magistralement les sentiments du héros à la vue de la grand-mère. À part l'illustration graphique, il y a aussi une imagerie impressionnante qui met en relief le trouble du narrateur : son détachement progressif de la grand-mère, la scission de deux âmes sœurs, à cause d'un facteur impitoyable : le Temps. La prise de conscience de la perte de l'être chéri se fait, pour le narrateur, à trois reprises : d'abord, on a l'annonce téléphonique, les premières indications de l'éloignement qui mettent le narrateur en alerte : la grand-mère se perd dans les limbes des câbles téléphoniques ; ensuite, la vérification en tant que témoin oculaire mais invisible par la grand-mère, et finalement, la catabase/rêve qui s'avère être la culmination, le paroxysme de la douleur du décès mais, en même temps, aussi la rédemption pour le héros. Ainsi, la scène de l'agonie et de la mort de la grand-mère n'est qu'une illustration conventionnelle du fait concret : pour lui, elle mourut de morts successives, avant même de la perdre pour toujours, laissant chaque fois un sillon de plus en plus profond dans son âme. Or, le narrateur s'accoutume à un tel degré à la mort que pour lui elle s'empare d'une connotation entièrement *philosophique*.

Mort philosophique/sommeil philosophique La mort devient, au même titre que l'amour, la deuxième cause qui facilite l'ascétisme du narrateur. En tant que manière de vie, l'ascétisme a peu à voir avec la solitude : il est en revanche identifié à la souffrance, à l'élévation de la douleur en tant que valeur primordiale qui aide l'être à rejeter plus facilement les plaisirs matériels et ainsi se concentrer sur les vertus spirituelles. L'étude de la mort accompagne inexorablement l'ascète : elle combine deux facteurs élémentaires qui représentent la quintessence de ce qu'il veut atteindre : la préparation corporelle pour l'au-delà, à savoir le maintien du corps dans un état

¹ *Ibid.*, p.439-40

purifié, et l'évocation, omniprésente et obsédante, d'une fin dont on ne connaît pas l'heure et dont la compréhension dépasse les limites humaines, en plongeant l'être dans un état de désespérance existentielle. La mémoire de la mort constitue ainsi pour l'anachorète religieux et pour le philosophe un ami indispensable. Pour le narrateur maintenant elle a une utilité binaire : d'une part, aidée par les remords du petit-fils envers sa grand-mère, elle représente la punition qu'il inflige à lui-même, une sorte de flagellation psychique qui l'aidera à atteindre plus facilement la rédemption en sillonnant son âme pour la guérir :

« car comme les morts n'existent plus qu'en nous, c'est nous-mêmes que nous frappons sans relâche quand nous nous obstinons à nous souvenir des coups que nous leur avons assés. Ces douleurs, si cruelles qu'elles fussent, je m'y attachais de toutes mes forces, car je sentais bien qu'elles étaient l'effet du souvenir de ma grand-mère, la preuve que ce souvenir que j'avais était bien présent en moi. Je sentais que je ne me la rappelais vraiment que par la douleur et j'aurais voulu que s'enfonçassent plus solidement encore en moi ces clous qui y rivaient sa mémoire. Je ne cherchais pas à rendre la souffrance plus douce, à l'embellir, à feindre que ma grand-mère ne fût qu'absente et momentanément invisible, en adressant à sa photographie (celle que Saint-Loup avait faite et que j'avais avec moi) des paroles et des prières comme à un être séparé de nous mais qui, resté individuel, nous connaît et nous reste relié par une indissoluble harmonie. Jamais je ne le fis, car je ne tenais pas seulement à souffrir, mais à respecter l'originalité de ma souffrance telle que je l'avais subie tout d'un coup sans le vouloir, et je voulais continuer à la subir, suivant ses lois à elle, à chaque fois que revenait cette contradiction si étrange de la survivance et du néant entrecroisés en moi. Cette impression douloureuse et actuellement incompréhensible, je savais, non certes pas si j'en dégagerais un peu de vérité un jour, mais que si ce peu de vérité je pouvais jamais l'extraire, ce ne pourrait être que d'elle, si particulière, si spontanée, qui n'avait été ni tracée par mon intelligence, ni infléchie ni atténuée par ma pusillanimité, mais que la mort elle-même, la brusque révélation de la mort, avait, comme la foudre creusée en moi, selon un graphique surnaturel, inhumain, comme un double et mystérieux sillon¹ ».

Le narrateur reconnaît, par conséquent, que les stigmates de la douleur et des remords ne l'aideront pas seulement à dépasser la grand-mère, mais qu'ils constitueront aussi les germes de l'épanouissement de la vérité en lui. Le deuil n'a pas uniquement à savoir une utilité thérapeutique, mais engage l'être dans une voie plus sûre vers la connaissance. On ne pourrait évidemment prétendre que ces revendications du narrateur sont entièrement philosophiques, au moins au début, dans la mesure où elles traduisent sa profonde résipiscence, ainsi que la conviction qu'il est l'instigateur non seulement de la mort de la grand-mère mais d'Albertine aussi : *« Dans ces moments-là, rapprochant la mort de ma grand-mère et celle d'Albertine, il me semblait que ma vie était souillée d'un double assassinat que seule la lâcheté du monde pouvait me pardonner.² »* C'est la persistance dans la douleur qui la convertit en mode de vie et qui conduit le

¹ III, SG, p.156

² IV, AD, p.78

narrateur à prendre conscience tardivement du deuxième de ses bienfaits : l'établissement d'un climat qui favorise la création en épurant la vie du créateur, et le créateur lui-même, de toutes les entraves qui consomment la sève artistique. Vu cette *vérité* essentielle de la mort, on pourrait présumer que la mort, tout avec l'amour, ou plus précisément tout avec la renonciation à l'amour, représentent les deux composantes de l'ascétisme du narrateur, ascétisme qui touche les limites de la philosophie une fois qu'il est censé être la seule voie qui conduise vers une situation *idéale*, le dépassement des vicissitudes humaines et la formation d'un climat propice à l'expression des éléments les plus nobles de l'être, ceux qui sont nourris par l'imagination et par son désir de rendre ce monde un peu plus vivable, en fournissant pour le créateur et le récepteur une voie d'évasion.

Cette prévalence de la mort emprunte à deux autres leitmotifs de la *Recherche*, le rêve et la mémoire, une signification bien plus métaphysiquement pénétrante, en rendant le premier un avatar de la mort, et l'autre la justification de la survie de l'âme. Le sommeil est présenté dans le roman comme une vie parallèle, non gaspillée dans les limbes de l'inconscience, mais parfois plus authentique que la veille. L'être y fait son bilan, y mène une existence plus globalisante parce que la mémoire assure le lien avec d'autres réalités existentielles, ce qui peut renvoyer à d'autres existences ou à la possibilité d'autoconnaissance (*nekyia* jungienne) : « *Tout à coup je m'endormais, je tombais dans ce sommeil lourd où se dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, la transmigration des âmes, l'évocation des morts, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature (car on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie que presque toujours nous y sommes nous-même un animal privé de cette raison qui projette sur les choses une clarté de certitude ; nous n'y offrons au contraire au spectacle de la vie qu'une vision douteuse et à chaque minute anéantie par l'oubli, la réalité précédente s'évanouissant devant celle qui lui succède, comme une projection de lanterne magique devant la suivante quand on a changé le verre), tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits ainsi qu'à l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection.*¹ » Toutes les théories que l'intelligence rejette y trouvent un champ fécond pour s'épanouir et fournir une réponse à des questions que l'état de veille a tendance de refouler. Le sommeil régénère l'être dans tous les niveaux possibles : il lui offre la possibilité d'une perspective d'ensemble sur son existence en lui attribuant le privilège d'une connaissance *ante natum* et *post mortem*, en remplissant c'est-à-dire, toutes les lacunes dont la mémoire de l'intelligence souffre. Mais le sommeil est également une expérience de la mort, une fois que les deux états sont caractérisés par l'inertie et l'absence de conscience, relative pendant le sommeil, absolue quand on meurt : « *Le sommeil effectue une descente vers un autre monde – souterrain, infernal –, d'où l'on remonte au réveil. Le sommeil est expérience de la mort et de la résurrection, initiation à leurs mystères.*² » Le sommeil est une petite mort, un état préparatoire pour l'au-delà,

¹ II, *JFF*, p.176-7

² Pierre Albouy, "Quelques images et structures mythiques dans *À la Recherche du temps perdu*", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, sep.- déc.1971, 71^e année, n° 5/6 : Marcel Proust, p. 982-3

qui apaise nos inquiétudes métaphysiques en nous offrant un avant-goût de ce qui nous attend. Il rend l'idée de la fin inexorable bien plus tolérable en étanchant la soif de la connaissance de l'être sur l'occulte.

Du reste, à l'« *attelage du sommeil, semblable à celui du soleil*¹ » on pourrait aussi rapprocher l'attelage ailé de *Phèdre* : tous les deux mettent en avant le parcours d'une âme, pourvue de ses propres humeurs et passions, qui doit se soumettre à l'épreuve d'un trajet existentiel : l'âme chez *Phèdre* lutte pour l'immortalité, tandis que le sommeil et le rêve chez Proust sont plutôt des opportunités d'évasion, de bain de jouvence nécessaire afin de pouvoir supporter la réalité troublante : « *Alors de ces sommeils profonds on s'éveille dans une aurore, ne sachant qui on est, n'étant personne, neuf, prêt à tout, le cerveau se trouvant vidé de ce passé qui était la vie jusque-là.*² » Pour Julia Kristeva, ce rapprochement proustien a une connotation bien plus ésotérique : « *Une métaphore proustienne réapparaît, celle de l'"attelage", mais comme en divergence avec Platon. Car l'attelage du sommeil, semblable selon Proust à celui du soleil, va ici plus loin, plus profond encore, dans une "atmosphère où ne peut plus l'arrêter aucune résistance". Aucune résistance de clarté, de mémoire, de temps.*³ » C'est, qui plus est, ce côté bénéfique du sommeil que l'auteur met en lumière : parce qu'il peut aussi être une source de délices, une période de goûter sans inhibitions et sans remords ce qu'on veut une fois qu'il ne trouble pas le régime ascétique de la veille ; c'est un état de trêve et d'indulgence, une autre vie qu'on mène qui contrebalance les tribulations de celle-ci : « *Les plaisirs qu'on a dans le sommeil, on ne les fait pas figurer dans le compte des plaisirs éprouvés au cours de l'existence. Pour ne faire illusion qu'au plus vulgairement sensuel de tous, qui de nous, au réveil, n'a ressenti quelque agacement d'avoir éprouvé en dormant, un plaisir que si l'on ne veut pas trop se fatiguer, on ne peut plus, une fois éveillé, renouveler indéfiniment ce jour-là ? C'est comme du bien perdu. On a eu du plaisir dans une autre vie qui n'est pas la nôtre. Souffrances et plaisirs du rêve (qui généralement s'évanouissent bien vite au réveil), si nous les faisons figurer dans un budget, ce n'est pas dans celui de la vie courante.*⁴ » Pour le narrateur ainsi, la vraie vie, celle qui est pourvue de jouissances et de bonheurs, semble s'être déroulée pendant le sommeil, tandis que la veille est le temps de défis et d'affres de la mort.

Autre bienfait du sommeil : l'**oubli**, l'opportunité de pause de nos souffrances ainsi qu'une méthode et un lieu efficaces afin d'estomper les souvenirs : « *Aux parois obscures de cette chambre qui s'ouvre sur les rêves, et où travaille sans cesse cet oubli des chagrins amoureux*⁵ » : c'est là que la mémoire de la veille se rend caduque et l'être peut enfin se livrer sans entrave à sonder les couches les plus profondes de son soi : « *dans les galeries les plus souterraines du sommeil, où aucun reflet de la veille, aucune lueur de mémoire n'éclairent plus le monologue intérieur*⁶ ». Cela semble être l'équivalent de l'eau du Léthé que l'être doit boire avant la réincarnation : c'est une purgation, une stérilisation affective qu'on doit subir au cours du sommeil, une réparation

¹ III, SG, p.370

² *Ibid.*, p.371

³ Julia Kristeva, op.cit., p.292

⁴ *Ibid.*, p.372

⁵ II, CG, p.386

⁶ *Ibid.*, p.390

entièrement psychologique. Ainsi, le sommeil s’empare d’une connotation pleinement *philosophique*, dans la mesure où il contribue, au même titre que la mort et l’amour, à l’élaboration des conditions nécessaires pour la régénération de l’être. Pour le narrateur, en particulier, le sommeil représente en premier lieu une **camera oscura** où toutes les scènes de la veille se projettent afin d’être mieux étudiées, les humeurs et les passions atténuées, les chagrins apaisés. Il est avant tout un tamis psychique d’où passe seulement l’élément qui vaille. Ensuite, et grâce à l’intervention bienfaisant du rêve, cette chambre noire sert de **kaléidoscope**¹, topos littéraire très apprécié par Proust : le kaléidoscope permet que ce nombre fini d’éléments de la vie réelle ait un nombre infini de combinaisons fantasmagoriques : la veille ainsi alimente le rêve et ce qui en ressort enrichit l’imaginaire de l’homme. Le sommeil, à savoir, prépare et assure les préalables de l’ascétisme : il règle les sentiments, tamise les excès, rend la tolérance à la mort et au chagrin de l’amour possibles. En dernier lieu, il sert de moyen de connaissance de soi, selon la *nekyia* jungienne, ainsi que de dispositif qui permet d’atteindre la conscience collective de l’homme : il facilite la communication entre les différentes dimensions existentielles en annulant provisoirement le travail de l’intelligence. De ce point de vue, le sommeil est un ami de la sagesse bien plus efficace que la mort. Il dote celle-ci d’un pouvoir presque surhumain : celui d’être capable, en vivant une vie parallèle, d’aborder l’*Idéal* : la purgation et l’élévation de l’être, son alliance avec la mémoire collective, l’émancipation de son imaginaire. Pour Proust, mort et sommeil sont pleinement *philosophiques*.

¹ Luc Fraisse entreprend une étude exhaustive par rapport à la signification du terme **kaléidoscope** dans la *Recherche dans L’éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, Paris, 1^{ère} édition 2013, p.989-1012

TROISIÈME PARTIE :

Δεύτερος πλοῦς

« Mais puisque j'en étais frustré, et que je n'ai été capable ni de la découvrir par moi-même ni de l'apprendre d'un autre, ma "**seconde navigation**" à la recherche de la cause et la manière dont j'ai réussi à l'effectuer, veux-tu, Cébès, dit-il, que je te les expose ?¹ »

Le terme δεύτερος πλοῦς (seconde navigation) devient la métaphore nautique proverbiale par excellence des dialogues platoniciens. Dans le manuscrit de *Phédon*, il traduit la tentative de Socrate d'atteindre la vérité suivant une autre problématique. Dans une dimension textuelle panoramique concernant tous les dialogues et tout l'exposé de la philosophie socratique, la métaphore met en lumière une approche vers les Formes purement indirecte, débutant avec les images et les choses sensibles avant d'aborder l'Idée correspondante. En dernier lieu, elle repose sur le mythe platonicien en tant qu'outil adéquat afin d'exposer la doctrine philosophique différemment – quelquefois, pour être mieux compris, il faut changer de navigation et dire les choses autrement, il faut parler à l'imagination des gens. En ce qui concerne cette dernière partie, la mémoire est mise en avant comme une approche distincte vers la sagesse (I. la doctrine de la Réminiscence), les matérialisations indirectes de la Beauté Idéale sont mises en lumière (II. l'esthétique idéale et humaine) et, dans un tout dernier temps, le mythe et son créateur, le poète, sont placés sur leurs propres piédestaux (III. le poète/philosophe et le mythe). Commençons avec notre première escale.

I. La doctrine de la Réminiscence

Les Grecs anciens se sont intéressés très tôt à la fonction de la mémoire, lui accordant une place privilégiée dans leur panthéon, l'inscrivant dans la lignée des passions et des sentiments : c'est Mnémosyne : « Originellement fille d'Ouranos et de Gaïa, Mnémosyne, ou la déesse de la Mémoire, devint la maîtresse de Zeus et lui donna neuf filles, les Muses.² » La déesse titane représente d'ailleurs la protectrice et l'inspiratrice des poètes : « La poésie constitue une des formes typiques de la possession et du délire divin, l'état d'"enthousiasme" au sens étymologique. Possédé des Muses, le poète est l'interprète de Mnémosynè, comme le prophète, inspiré du dieu, l'est d'Apollon.³ » Elle dote ses adeptes de pouvoirs surnaturels : d'une part, d'un savoir quasi totalitaire et de l'autre, d'un rôle d'intermédiaire entre le passé et le présent. Ainsi, le poète ancien devient non seulement l'amuseur de la société, mais aussi le catalyseur, celui qui neutralise et

¹ Platon, *Phédon*, 99cd, op.cit., p.1220. C'est moi qui souligne.

² <http://www.dictionnaire-mythologie.com/definition-m.html>

³ Jean-Pierre Vernant, *Œuvres*, tome I, op.cit., p.339

équilibre en même temps les tendances sociales différentes, en les fusionnant dans un corps homogène, leur assurant le même passé et la même histoire, ainsi qu'une culture d'une nature uniforme. Socrate souligne en parlant au poète Ion : « *Quand tu déclames à la perfection des vers épiques et frappes au plus haut point ceux qui te regardent, que tu chantes Ulysse sautant sur le seuil de sa maison, et, s'étant fait reconnaître par les prétendants, répandant les flèches à ses pieds, ou Achille s'élançant à la poursuite d'Hector ou l'un de ses passages qui suscitent la compassion, sur Andromaque, sur Hécube, sur Priam, as-tu alors toute ta raison, ou bien ne te sens-tu pas hors de toi? et ton âme, inspirée par le dieu, ne croit-elle pas se trouver en présence des événements dont tu parles, qu'ils se déroulent à Ithaque, à Troie, et quel que soit l'endroit que décrivent les vers que tu déclames ?*¹ » Le poète est donc un voyageur de l'espace-temps, qui possède seul ce privilège, ainsi que le talent artistique, afin de raconter d'une manière fascinante les histoires d'antan. Le don de la versification devait être accouplé, au cours de ces temps incultes et dépourvus de registre écrit, d'une mémoire extraordinaire. Il fallait que le poète énumère des listes ahurissantes de noms, d'événements et de données ; ces listes-là « *constituent les archives d'une société sans écriture, archives purement légendaires, qui [...] visent à mettre en ordre le monde des héros et des dieux, à en dresser une nomenclature aussi rigoureuse et complète que possible*² ». En conséquence, le poète se fait aussi historien précoce, le premier qui s'est vraiment intéressé à inventorier avec précision et minutie des faits historiques, ainsi que des légendes et des œuvres de jadis. Il représente le démiurge omniscient privilégié qui remet de l'ordre dans le présent et le passé des hommes, celui qui nomme et qui ordonne, le noyau culturel de la société. Reconnaisant l'emprise de Mnémosyne, il implore sa bienveillance et son inspiration au début de chaque effort artistique : « *Contez-moi ces choses, ô Muses, habitantes de l'Olympe, en commençant par le début, et, de tout cela, dites-moi ce qui fut en premier.*³ » Dans les premières œuvres poétiques de signature personnelle, le temps n'était pas mesuré de façon cohérente, il n'y avait pas « *une chronologie, mais des généalogies*⁴ ». Or la classification chronologique impersonnelle et objective de nos jours avait comme précurseur une succession temporelle bien plus intime, centrée sur l'homme et son lignage. Les différentes races deviennent ainsi les ancêtres de tous, les dieux semblent plus familiers, le monde est dorénavant un vrai **cosmos**, s'identifiant à l'étymologie originel du mot qui évoque le bon ordre, l'harmonie de l'univers. « *L'histoire que chante Mnémosynè est un déchiffrement de l'invisible, une géographie du surnaturel*⁵ » : en le déchiffrant, le poète intègre l'invisible au visible, le surnaturel au naturel. Mémoire et poète vont donc de pair dans ce monde de civilisation naissante.

Platon maintenant, le philosophe-poète, utilise trois mots avec la même racine mais avec des connotations entièrement différentes en ce qui concerne la mémoire : μνήμη, ἀνάμνησις, et ὑπόμνησις. Le mot μνήμη est le synonyme de *mémoire* et se réfère à la faculté humaine de garder et cataloguer des souvenirs divers. Le dérivé

¹ Platon, *Ion*, 535bc, op.cit., p.578

² J.-P. Vernant, op.cit., p.341

³ Hésiode, *Théogonie*, 113-5, op.cit., p.36

⁴ *Ibid.*, p.342

⁵ *Ibid.*, p.343

ἀνάμνησις est l'équivalent français de la *réminiscence*, tandis que le mot ὑπόμνησις, qui veut dire aujourd'hui *rappel, aide-mémoire*, est utilisé par Platon d'une manière strictement péjorative par rapport à ἀνάμνησις : il correspond à la finalité des discours écrits face à celle des discours oraux :

« Mais celui qui estime que le discours écrit comporte nécessairement , quel qu'en soit le sujet, une grande partie de jeu ; celui qui estime que jamais aucun discours, qu'il soit en vers ou en prose, ne mérite qu'on ne s'applique pour l'écrire et même pour le prononcer, – étant donné qu'il ressemble aux discours débités par les rhapsodes, lesquels sont prononcés sans examen préalable ni volonté d'instruire, leur seul but étant la persuasion ; celui qui estime, par ailleurs, qu'en fait les meilleurs des discours de cette espèce ne constituent, pour ceux qui savent qu'un moyen de se souvenir (ὑπόμνησις), tandis que les discours qui servent à l'enseignement, qui sont prononcés pour instruire et qui sont en réalité écrits dans l'âme où ils parlent du juste, du beau et du bien, sont les seuls à comporter clarté et perfection et à mériter d'être pris au sérieux ; celui qui estime que de pareils discours doivent être considérés comme ses fils légitimes à lui, – qu'il s'agisse en premier lieu de ce discours qu'il porte en lui – même quand il vient de l'inventer, ou qu'il s'agisse de ces discours qui, tout à la fois rejets et frères du premier, sont ensuite nés dans telles autres âmes de tels autres hommes à proportion de leur mérite ; s'il dit "au-revoir" aux autres discours, l'homme qui est dans ces dispositions a des chances, Phèdre, d'être ce que toi et moi nous souhaiterions devenir.¹ »

Or le discours écrit ne stimule pas l'esprit à la manière d'un discours oral une fois qu'il est destiné plutôt à la mémorisation et offre en plus le luxe de la consultation continue. Ce discours est écrit pour persuader le lecteur et non pour l'instruire ni lui enseigner quelque chose : il sert plutôt à lui rappeler en résumé un débat oral, sans souligner la distinction entre discours oral et discours sophiste, voire doxastique. Selon Socrate l'enseignement authentique s'écrit dans l'âme de l'auditeur au cours de l'instruction orale : de cette manière seulement le mécanisme de la réminiscence peut être mis en marche et aider le sujet à obtenir d'abord l'autoconnaissance avec l'aide de laquelle il peut se diriger mieux muni vers la sagesse et le monde des Formes. A. Taylor met en évidence: « *We now see the real purpose of the introduction of the doctrine of ἀνάμνησις. The object is to show that though the "teachability" of goodness is a direct consequence of the Socratic principle that "goodness is knowledge", Socrates does not mean, as some of the "sophists" seem to have done, that a man can become good by any mere passive listening to the "instructions" of a lecturer, since no knowledge whatever is acquired in this way ; all "learning" is an active response of personal thought and effort to the "hints" derived from a more mature fellow-learner.* ² » Pour aborder le thème capital de la réminiscence, composante fondamentale de l'enseignement socratique, il faudrait dans un premier temps déchiffrer la technique socratique de l'ironie/maïeutique qui

¹ Platon, *Phèdre*, 277e-278b, op.cit., p.1295-6

² A. Taylor, *Plato : the man and his work*, op.cit., p.139

met en marche le dispositif de la mémoire/réminiscence et ensuite se concentrer sur la figure du philosophe/sage-femme, avant de se pencher sur le rôle de l'oubli et de la connaissance ainsi que sur la conception platonicienne du temps comme elle se dégage à travers ce processus didactique.

1. a. Ironie/maïeutique vs. mémoire/réminiscence La théorie de la réminiscence est exposée toute entière de prime abord dans *Ménon* (80d-86c). La discussion commence avec la thèse sur l'immortalité de l'âme et de la réincarnation : « *Or comme l'âme est immortelle et qu'elle renaît plusieurs fois, qu'elle a vu à la fois les choses d'ici et celles de l'Hadès [le monde de l'Invisible], c'est-à-dire toutes les réalités, il n'y a rien qu'elle n'ait appris. En sorte qu'il n'est pas étonnant qu'elle soit capable, à propos de la vertu comme à propos d'autres choses, de se remémorer ces choses dont elle avait justement, du moins dans un temps antérieur, la connaissance. En effet, toutes les parties de la nature étant apparentées, et l'âme ayant tout appris, rien n'empêche donc qu'en se remémorant une seule chose, ce que les hommes appellent précisément "apprendre", on ne redécouvre toutes les autres, à condition d'être courageux et de chercher sans craindre la fatigue. Ainsi, le fait de chercher et le fait d'apprendre sont, au total, une réminiscence.*¹ » La conception que la mémoire est un don divin qui permet de maintenir une identité par-delà toutes les incarnations en se fondant sur des exercices de remémoration successifs s'avère être, comme on a déjà vu, une idée élémentaire pythagorique, attestée aussi par les platoniciens contemporains du philosophe. Diogène Laërce raconte : « *Selon Héraclide du Pont, il [Pythagore] racontait sur lui-même les choses suivantes : il avait été autrefois Aithalidès et passait pour le fils d'Hermès ; Hermès lui avait dit de choisir ce qu'il voulait, excepté l'immortalité. Il avait donc demandé de garder, vivant comme mort, le souvenir de ce qui lui arrivait. Ainsi, dans sa vie, il se souvenait de tout, et une fois mort il conservait des souvenirs intacts.*² » Cette croyance sur l'existence d'une mémoire qui ne connaît pas de frontières entre mort et vie conduit également à l'entraînement continu de cette faculté humaine ; ainsi naît la **mnémotechnie**, qui ne sert seulement à former des rhéteurs compétents comme on a vu dans la première partie, mais aussi des disciples qui se souvenaient de leurs vies antérieures, comme prétendait Pythagore (partie sur l'au-delà). Pour Proclus, la mémoire des vies antérieures constitue une purification de l'âme : « *M'est avis d'autre part, à moi du moins, qu'il y a aussi une imitation du rôle de l'histoire chez les Égyptiens dans le dogme des Pythagoriciens, qui établit que les âmes se ressouviennent aussi de leurs vies passées. Car de même que dans le cas d'un seul homme, ou plutôt d'une seule âme, il faut admettre des vies différentes, de même, dans le cas d'un seul peuple, faut-il admettre des périodes historiques diverses. Comme donc, dans les individus, les ressouvenirs des vies passées servent à perfectionner l'âme, ainsi, dans les peuples, les relations des périodes antérieures contribuent le plus largement à l'acquisition de la sagesse.*³ » Le but du perfectionnement constant de l'âme après chaque réincarnation se centre donc sur le pouvoir surnaturel de la réminiscence, en revêtant également la doctrine de la palingénésie d'une allure bien plus plausible et vraisemblable.

¹ Platon, *Ménon*, 81cd, op.cit., p.1065

² Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VIII, 4-5, op.cit., p.943

³ Proclus, *Commentaire sur le Timée*, I.124.5-12, op.cit., p.169

Chez *Ménon* Platon met en lumière dans toute sa splendeur la méthode de l'enseignement socratique, utilisée à bon escient chaque fois qu'il prétend démontrer qu'on n'apprend pas vraiment de choses, on s'en ressouvient pas à pas de tout ce qu'on a appris dans les vies précédentes. Cette méthode sui generis socratique sert d'outil et d'aiguillon afin d'accélérer la pratique inconsciente qui se met en marche malgré nous pour secourir la connaissance ; car la connaissance n'est rien d'autre que **reconnaissance**. La technique comporte deux temps : l'**ironie**, procédure qui comprend une série de questions parfois peu pertinentes apparemment dans la discussion engagée avec l'interlocuteur dont la fréquence et l'effort de produire une réponse idoine entraînent l'ébahissement total de l'allocataire qui doit fatalement admettre que le philosophe a entièrement raison, et la **maïeutique** : « *Socrate aimait à répéter qu'il faisait le même métier que sa mère, l'accoucheuse Phénarète – mais sur les âmes (μαϊεύομαι, accoucher). L'accoucheuse n'apporte point à la mère son enfant, mais l'aide seulement à le mettre au jour. De même, le maître n'apporte pas du dehors la science au disciple, mais aide seulement le disciple à tirer au clair, à s'explicitier, à se rendre visible et consciente la vérité qui est déjà en lui, implicite et obscure.*¹ » Pour l'expérience de *Ménon*, on appelle un jeune esclave, individu qui pour les Grecs anciens était dépourvu de toute éducation – le parfait sujet d'expérimentation afin de prouver la prémisse socratique. Socrate trace un carré dont il marque les transversales et demande au jeune esclave de trouver la marche à suivre pour construire un carré dont la surface serait le double de l'original.

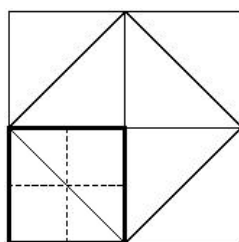


Schéma final. Le carré initial est en bas à gauche.

L'esclave répond qu'il faut doubler la longueur des côtés : cette erreur semble être la première étape de la réminiscence. Socrate ne manque pas de mettre en lumière l'importance de ce pas préliminaire en encourageant Ménon : « *Eh bien, observe-le, en train de se remémorer la suite, car c'est ainsi qu'on doit se remémorer.*² » Pour le moment, le vrai savoir ne fait qu'agiter chez lui, régénérer après une longue période d'hibernation : « *Et maintenant en tous cas ce sont bien ces opinions-là qui ont été, à la manière d'un rêve, suscitées en lui; puis, s'il arrive qu'on l'interroge à plusieurs reprises sur les mêmes sujets, et de plusieurs façons, tu peux être certain qu'il finira par avoir sur ces sujets-là une connaissance aussi exacte que personne.*³ » La métaphore⁴ du rêve, utilisée à maintes reprises par Socrate, obéit à une double nécessité de l'écriture

¹ J.Vialatoux, *Pour lire Platon*, Éditions École et Collège, Paris, 1939, p.26

² Platon, *Ménon*, 82 e, op.cit., p.1067

³ *Ibid.*, 85cd, op.cit., p.1072. C'est moi qui souligne.

⁴ Il s'agit plutôt ici d'une **comparaison**, pourtant les critiques de façon unanime l'intègrent sous le thème plus vaste de la **métaphore** du rêve.

philosophique selon Rachel Barney : d'une part, elle joue le rôle d'une sorte de technique dramatique qui facilite la communication métaphysique, à l'instar du mythe, de l'oracle, ou –à propos de Socrate- du démon qui lui transmet des messages du dieu, communication qui devrait toutefois être nécessairement interprétée soigneusement et avec précaution parce que ce type de rêve pourrait être souvent trompeur, comme chez l'*Odyssée* : « PÉNÉLOPE : Ô mon hôte, je sais la vanité des songes et leur obscur langage!...je sais, pour les humains, combien peu s'accomplissent! <Les songes vacillant nous viennent de deux portes ; l'une est fermée de corne ; l'autre est fermée d'ivoire ; quand un songe nous vient par l'ivoire scié, ce n'est que tromperies, simple ivraie de paroles ; ceux que laisse passer la corne bien polie nous cornent le succès du mortel qui les voit. [...]>. ¹» C'est pourquoi Socrate se met en garde, en faisant allusion à ledit passage de l'*Odyssée* : « Écoute donc mon rêve, repris-je, qu'il me soit venu par la porte de corne ou par la porte d'ivoire²», tandis que, ailleurs, il se montre hésitant par rapport à son propre état d'alerte : « De certains discours, que j'ai entendus il y a longtemps et comme en un rêve – ou peut-être éveillé³». Barney souligne : « With myths and dreams, oracles have a powerful place in Plato's imagery: one reason for this is, I think, that these non-rational communiqués provide a sort of model for the dialogue form itself. Even when it is at its most rigorously dialectical, Plato's writing is to be responded to in the same way as the utterances of poet and Pythia. And what that means is that we are not to assume understanding, nor to bow mindlessly to the authority of the message, but rather to investigate for ourselves how it could be true.⁴» Le rêve constitue, du reste, la solution dramatique idéale pour présenter une nouvelle idée sans avoir l'obligation toutefois de l'expliquer ou d'essayer de la soutenir méticuleusement. D'autre part, les états de rêve et d'éveil traduisent l'équivalent philosophique de l'opinion doxastique et de l'opinion droite. Ceci est bien mis en lumière dans la *République*, quand Platon se réfère aux responsabilités des gouverneurs : « la cité sera administrée en état de vigilance par vous et par nous, et non en rêve, comme à présent, alors que la plupart sont administrées par des gens qui se combattent les uns les autres pour des ombres et qui deviennent factieux afin de prendre le pouvoir, comme s'il y avait là un bien de quelque importance⁵». Le rêve représente dès lors l'état de ceux qui ne peuvent pas distinguer l'essentiel, à savoir la propre Forme de ses représentations, ses simulacres : « Celui par conséquent qui reconnaît l'existence de belles choses, mais qui ne reconnaît pas l'existence de la beauté elle-même et qui ne se montre pas capable de suivre, si quelqu'un le guide vers la connaissance de la beauté, celui-là, à ton avis, vit-il en songe ou éveillé ? Examine ce point. Rêver, n'est-ce pas la chose suivante : que ce soit dans l'état de sommeil ou éveillé, croire que ce qui est semblable à quelque chose ne lui est pas semblable, mais constitue la chose même à quoi cela ressemble ?⁶ » Le leurre du rêve est si grand qu'il nous maintient dans un état de torpeur constant, incapables de nous dégoûter : « l'illusion dans laquelle nous maintient le rêve ne nous permet pas de nous éveiller et d'en

¹ Homère, *Odyssée*, chant 19, 560-7, op.cit., p.90

² Platon, *Charmide*, 173ab, op.cit., p.182

³ Platon, *Philèbe*, 20bc, op.cit., p.1310

⁴ R. Barney, op.cit., p.57

⁵ Platon, *République*, 520cd, op.cit., p.1685

⁶ *Ibid.*, 476cd, p.1643

parler en faisant les distinctions qu'impose la vérité¹». En particulier, il nous est même impossible de dire en pleine sûreté si on dort ou si on est réveillé : « *on demande quelle preuve on aurait à montrer, si quelqu'un demandait, maintenant, comme nous sommes présentement, si nous dormons, et rêvons tout ce que nous pensons, ou si nous sommes éveillés, et échangeons l'un avec l'autre des paroles en toute lucidité*² ». Le Sophiste propose une origine probable de cet état embarrassant : « *L'ÉTRANGER : Viennent ensuite les images –non des réalités– de chacune de ces choses, produites, encore une fois, par un artifice divin. THÉÉTÈTE : Lesquelles ? L'ÉTRANGER : Celles des rêves, ainsi que toutes les illusions qui surgissent, comme on dit, spontanément pendant le jour, comme l'ombre qui naît lorsque s'obscurcit la lumière du feu*³ ». Néanmoins, le rêve de l'esclave de *Ménon* est bien différent de cet état fallacieux, il est plutôt une étape préliminaire vers la vérité comme reconnaît Socrate, c'est « *the dream as glimpse*⁴ ». Cet état préparatoire est un lieu commun pour la majorité des gens, mais il n'est pas loin de l'éveil à condition qu'il y ait quelqu'un qui puisse nous rappeler la réalité, comme affirme le *Politique* : « *Chacun de nous en effet a bien de chances d'être dans une situation de ce genre : alors qu'il sait tout comme s'il était dans un rêve, lorsque, au rebours il est réveillé, il se retrouve dans une ignorance complète.*⁵ » La présence du philosophe sert à assurer que cet état d'ignorance commence à se dissiper. Cette condition, bien entendu, d'apathie consumante est entièrement condamnable : « *Car l'ignorance complète, qu'on soit éveillé ou qu'on rêve, du juste et de l'injuste, du bien et du mal, ne peut, en vérité, échapper au blâme qu'elle mérite*⁶ ». Ainsi, la seule personne qui soit entièrement consciente du péril de cette situation, le philosophe, essaie, en empruntant des techniques dialectiques, de nous emmener vers la lumière, vers la connaissance et la réalité.

Revenons à la réalité de *Ménon*. Socrate trace le carré proposé par l'esclave, mais il est évidemment quatre fois plus grand que l'original. Après une deuxième tentative ratée, l'esclave se trouve dans l'embarras complet. Socrate pourtant complimente son effort en soulignant : « *Tu peux te rendre compte encore une fois, Ménon, du chemin que ce garçon a déjà parcouru dans l'acte de se remémorer. [...] En ce cas n'est-il pas maintenant dans une meilleure situation à l'égard de la chose qu'il ne savait pas ?*⁷ » Socrate trace finalement lui-même les diagonales correctes : de cette manière, il devient évident que le carré construit sur la diagonale du carré initial est le carré recherché. Il demande ensuite l'opinion de l'esclave et reçoit sa vérification. Le philosophe ne prétend pas toutefois mâcher le travail à l'esclave – au contraire, il le conduit à travers un dédale de questions à la découverte de la vérité qu'il ignorait entièrement auparavant : « *SOCRATE : En ce cas, sans que personne ne lui ait donné d'enseignement, mais parce qu'on l'a interrogé, il en arrivera à connaître, ayant recouvré lui-même la connaissance en la tirant de son propre fonds. [...] Mais le fait de recouvrer en*

¹ Platon, *Timée*, 52bc, op.cit., p.2011

² Platon, *Théétète*, 158bc, op.cit., p.1912

³ Platon, *Sophiste*, 266bc, op.cit., p.1872. C'est moi qui souligne.

⁴ R. Barney, op.cit., p.145

⁵ Platon, *Politique*, 277de, op.cit., p.1393

⁶ Platon, *Phèdre*, 277de, op.cit., p.1295

⁷ Platon, *Ménon*, 84ab, p.1069

soi-même une connaissance, n'est pas se la remémorer ?¹» Ainsi, il devient incontestable que la connaissance n'est pas à vrai dire un processus cognitif qui se fonde sur un dispositif éducatif mis en œuvre dès notre naissance, qui prétend enrichir de connaissances la faculté cognitive qui constitue une sorte de tabula rasa au moment où on naît, mais un mécanisme plus complexe qui repose sur deux fonctions principales exécutées presque simultanément : stimuler la connaissance subconsciente et transférer le savoir pré-acquis à la connaissance consciente. C'est la mémoire qui joue le rôle de la tabula rasa selon le philosophe : « *SOCRATE : Eh bien, accorde-moi de poser, pour les besoins de ce que j'ai à dire, qu'est contenu en nos âmes un bloc malléable de cire : plus grand pour l'un, plus petit pour l'autre ; d'une cire plus pure pour l'un, plus sale pour l'autre, et assez dure, mais plus humide pour quelques-uns, et il y en a pour qui elle se situe dans la moyenne. THÉÉTÈTE : Je pose. SOCRATE : Eh bien, affirmons que c'est là un don de la mère des Muses, Mémoire : exactement comme lorsqu'en guise de signature nous imprimons la marque de nos anneaux, quand nous plaçons ce bloc de cire sous les sensations et sous les pensées, nous imprimons sur lui ce que nous voulons nous rappeler, qu'il s'agisse de choses que nous avons vues, entendues ou que nous avons reçues dans l'esprit. Et ce qui a été imprimé, nous nous le rappelons et nous le savons, aussi longtemps que l'image en est là ; tandis que ce qui est effacé ou ce qui s'est trouvé dans l'incapacité d'être imprimé, nous l'avons oublié, c'est-à-dire que nous ne le savons pas.²* » Platon se réfère ici indirectement aux tablettes que les Grecs et les Romains utilisaient comme support d'écriture et qu'ils grattaient pour effacer et pour ensuite les réutiliser : « *Dans l'Urbs, on envoie des tablettes de bois (pugillares) enduites de cire teinte en noir et écrites au poinçon (stilus, graphium) sur une seule face ; le destinataire peut tracer sa réponse au verso. Pour effacer, on gratte la cire avec l'extrémité plate du poinçon.³* » La qualité de la cire définit l'aptitude et la facilité de l'homme d'acquérir des connaissances et de se ressouvenir : « *Quand on a en l'âme la cire épaisse, abondante, lisse, pétrie avec mesure, ce qui arrive par le moyen des sensations s'imprime sur ce "cœur" de l'âme – c'est le mot qu'a employé Homère pour indiquer, sous la forme d'une énigme, sa ressemblance avec la cire. Alors aussi pour ces gens-là, pures sont les marques faites en leur âme, et suffisamment profondes : aussi durent-elles longtemps, et ceux qui sont ainsi faits, tout d'abord ils apprennent aisément, ensuite ils ont de la mémoire, enfin ils n'invertissent pas les marques des sensations, mais ils ont des opinions vraies.⁴* » Évidemment, il ne s'agit pas d'une mémoire humaine qui s'annule après la mort biologique, mais d'une faculté de qualité sempiternelle, une fois que la mémoire constitue un outil de l'âme immortelle : « *Donc, si la vérité des êtres est depuis toujours dans notre âme, l'âme doit être immortelle, en sorte que ce que tu trouves ne pas savoir maintenant, c'est-à-dire ce dont tu ne te souviens pas, c'est avec assurance que tu dois t'efforcer de le chercher et de le remémorer.⁵* » Il semble bien clair dès lors que la connaissance va de pair avec la réminiscence et que le personnage du philosophe joue le rôle-clé au cours du processus didactique.

¹ *Ibid.*, 85de, p.1072

² Platon, *Théétète*, 191cd, op.cit., p.1951-2

³ Georges Hacquard, J.Dautry et O. Maisani, *Guide romain antique*, Hachette, Paris, édition revue et augmentée 1952, p.95

⁴ Platon, *Théétète*, 194cd, p.1955

⁵ Platon, *Ménon*, 86b, op.cit., p.1073

1. b. Le philosophe/sage-femme Le philosophe, en conséquence, ce sage homme, devient également sage femme qui, par le biais de la maïeutique, aide à accoucher dans le Beau, contribue à savoir de manière instrumentale à la prise de conscience qu'il y a des traces divines, des $\mu\acute{o}\rho\iota\alpha \Theta\epsilon\omicron\upsilon$ dans l'homme mortel : « *Et voilà bien en quoi, chez l'être vivant mortel, réside l'immortalité : dans la grossesse et dans la procréation.*¹ » La réminiscence s'avère être donc une méthode philosophique adressée au préalable au profane, une fois qu'elle dépend du secours d'un philosophe-accoucheur de la vérité qui réside dans la mémoire immortelle de l'homme mortel. Le rituel de l'ascension érotique décrit dans le *Banquet* est réservé aux disciples initiés à la Beauté idéale. Pour le novice, mais aussi pour tout homme qui opte pour le savoir, la réminiscence via la maïeutique est une méthode adéquate pour l'homme afin de « *lutter pour atteindre l'être, et que sans s'attarder sur chacun des nombreux objets particuliers qui n'existent qu'en apparence, il va de l'avant, il ne faiblit pas, et son amour n'a de cesse qu'il ne saisit l'être de chaque nature en elle-même, par cette partie de son âme qui est apte à entrer en contact avec cette réalité – et cette aptitude de l'âme lui vient de sa parenté avec cette réalité – ; et que, s'étant approché de cette réalité, s'étant réellement uni à l'être, ayant engendré intellect et vérité, il connaît, il vit, et il se nourrit véritablement. Et ainsi cessent pour lui les douleurs de l'enfantement, et non avant, n'est-ce pas ?*² » On devrait signaler d'ailleurs que le philosophe/accoucheur ne prétend pas connaître la vérité, il est seulement l'intermédiaire dont l'assistance est indispensable afin de faire réussir l'enfantement : « *Pourtant, j'ai au moins cet attribut, qui est propre aux accoucheuses : je suis impropre à la conception d'un savoir, et ce que beaucoup m'ont déjà reproché, à savoir que je questionne les autres, mais que moi-même je ne répons sur rien parce qu'il n'y a en moi rien de savant, c'est un fait véritable qu'ils me reprochent. Et la cause de ce fait, la voici : procéder aux accouchements, le dieu m'y force, mais il me retient d'engendrer.*³ »

Le *Phèdre* ajoute des détails intéressants par rapport à l'acquisition des connaissances qui accompagnent l'âme philosophique au cours de toutes ses réincarnations : « *Or, il s'agit là d'une réminiscence des réalités jadis contemplées par notre âme, quand elle accompagnait le dieu dans son périple, quand elle regardait de haut ce que, à présent, nous appelons "être" et qu'elle levait la tête pour contempler ce qui est réellement.*⁴ » L'âme pourvue d'un tel privilège s'avère être seulement celle d'un philosophe, une fois qu'elle dispose de qualités les plus compatibles avec le divin : « *Aussi est-il juste assurément que seule ait des ailes la pensée du philosophe, car les réalités auxquelles elle ne cesse, dans la mesure de ses forces, de s'attacher par le souvenir, ce sont justement celles qui, parce qu'il s'y attache, font qu'un dieu est un dieu. Et, bien sûr, l'homme qui fait un usage correct de ce genre de remémoration, est le seul qui puisse, parce qu'il est toujours initié aux mystères parfaits, devenir vraiment parfait.*⁵ » Nonobstant, une telle âme qui fait irruption dans le monde des mortels pour compléter la série de ses

¹ Platon, *Banquet*, 206cd, op.cit., p.141

² Platon, *République*, VI.490bc, op.cit., p.1655

³ Platon, *Théétète*, 150cd, op.cit., p.1903

⁴ Platon, *Phèdre*, 249bc, op.cit., p.1265

⁵ *Ibid.*, 249cd

incarnations, mène une vie marginale, tarée même à cause de son habileté à pénétrer dans les vérités les plus ésotériques mais aussi les plus essentielles, qui l'obligent à vivre écartée des foules ignorantes, à l'instar d'un hérétique, lui, l'homme le plus orthodoxe qu'il y ait : « *Mais, comme il s'est détaché de ce à quoi tiennent les hommes et qu'il s'attache à ce qui est divin, la foule le prend à partie en disant qu'il a perdu la tête, alors qu'il est possédé par un dieu, ce dont ne se rend pas compte la foule.*¹ » On a encore une fois ici une allusion au démon qui possède et gouverne le philosophe, ainsi qu'à l'existence solitaire qu'il mène. La solitude qui l'accompagne se fonde sur l'incapacité des gens de comprendre le génie philosophique d'une part ; de l'autre, le philosophe lui-même se sent incompatible avec le reste du monde, une fois qu'il ne partage point les mêmes inquiétudes et les mêmes objectifs. Le philosophe a une idée bien claire du monde Idéal, alors ce monde-ci n'offre aucun appât pour lui. Seule une partie des hommes l'intéresse, les individus à qui il faut tendre la main pour qu'ils découvrent leur partie divine et qu'ils se rendent compte qu'il y a un seul monde qui vaille, celui des Formes.

En ce qui concerne le concept de *démon*, Platon nous offre des informations supplémentaires au cours des dialogues. Dans le *Timée*, il s'identifie à une des trois parties de l'âme, alors il n'est plus un privilège de Socrate mais devrait constituer un trait de tout homme : « *En fait, un dieu a donné à chacun de nous, comme démon, cette espèce-là d'âme dont nous disons, ce qui est parfaitement exact, qu'elle habite dans la partie supérieure de notre corps, et qu'elle nous élève au-dessus de la terre vers ce qui, dans le ciel, lui est apparenté car nous sommes une plante non point terrestre mais céleste.*² » Cette espèce-là d'âme selon la division tripartite de Socrate correspond à l'âme rationnelle, la seule immortelle, tandis que les deux autres parties – l'âme irascible et l'âme appétitive – caractérisent l'homme mortel. L'âme rationnelle assure exclusivement et revendique notre lien avec le divin via l'enrichissement par la connaissance : « *l'homme qui a mis tout son zèle à acquérir la connaissance et à obtenir des pensées vraies, celui qui a exercé surtout cette partie de lui-même, il est absolument nécessaire, je suppose, qu'il ait des pensées immortelles et divines, si précisément il atteint à la vérité; que, dans la mesure, encore une fois, où la nature humaine est capable d'avoir part à l'immortalité, il ne lui en échappe pas la moindre parcelle ; enfin que, puisqu'il ne cesse de prendre soin de son élément divin et qu'il maintient en bonne forme le démon qui en lui partage sa demeure, il soit supérieurement heureux*³ ». Socrate s'est rendu compte de l'existence et du travail ésotérique de son démon parce qu'il a consacré sa vie entière à la connaissance. La présence de ce démon ne qualifie pas seulement le philosophe, mais modifie d'une façon significative la notion de l'âme dorénavant dans la philosophie mondiale. Homme et âme ne sont plus deux choses différentes mais ils s'identifient dans une osmose métaphysique : « *Faut-il maintenant te prouver avec encore plus de clarté que l'âme est l'homme ?*⁴ », dit Socrate, en créant pour la première fois la notion de *l'homme intérieur* : « *celui qui soutient que pratiquer la justice est utile affirme qu'il faut*

¹ *Ibid.*

² Platon, *Timée*, 90ab, op.cit., p.2048

³ *Ibid.*, 90bd

⁴ Platon, *Alcibiade*, 130cd, op.cit., p.35

faire et dire cela même qui rend l'homme intérieur plus souverain sur l'être humain¹. L'homme intérieur, l'essence de l'être humain, est évidemment l'âme, l'âme impérissable et incorruptible. Socrate allait mourir, mais l'essence de son être ne disparaîtrait pas, car « *ce que tu ensevelis, c'est mon corps²* » et le corps seulement, non l'âme qui reste immortelle et éternelle. Chez Homère, comme on a vu dans la partie sur l'au-delà, la psyché représentait le double, l'image reflétée ou le fantôme de l'homme qui s'identifie au corps avec lequel elle conserve une relation très étroite même après la mort ; à vrai dire, la psyché homérique n'était que le corps inanimé de l'homme. Ainsi, il était bien plus important que l'âme dont le destin était regrettable une fois qu'elle allait exister enfermée dans le Tartare. Pour Platon la seule vie qui vaille commence après la mort, quand l'âme du juste va rejoindre le divin. Car, tout au long de sa vie, le juste s'est efforcé de devenir semblable à la divinité : « *S'ils puisent à la source de Zeus, pareil aux Bacchantes, ils reversent ce qu'ils ont puisé sur l'âme de leur bien-aimé, et le rendent ainsi le plus possible semblable au dieu qui est le leur.³* » De cette manière, l'âme ne représente pas seulement le principe de la pensée, mais devient aussi principe de vie, conception de fond en comble radicale et révolutionnaire par rapport aux croyances antérieures, notamment celles des présocratiques et des orphiques, qui ont toutefois massivement influencé la doctrine socratique. Selon cette théorie, les dieux « *ont introduit et en nous, et dans les femmes un être animé, vivants qu'ils ont fabriqués l'un et l'autre en s'y prenant ainsi⁴* ». Cet être animé appelé **semence** (en pleine coordination avec le discours spermatique) constitue une « *moelle, qui est dotée d'une âme et qui respire, produit dans l'organe qui lui sert à respirer le désir vital de l'émettre et réalise ainsi le désir de la génération⁵* ». En conséquence, la différence foncière de la conception socratique de l'âme réside dans sa relation avec le corps : « *Ce qui se dégage donc de l'homme, et ce qui lui survit, après la mort, ce n'est pas la forme matérielle du corps, c'est la forme immatérielle de l'âme : décalque intérieur de la vie psychique, décalque invisible d'une réalité elle-même invisible, et qui n'est en définitive qu'un simulacre ou qu'un double spirituel.⁶* » Ce principe de vie, ce démon, doit veiller constamment, même quand le corps entre en état de sommeil, puisqu'il est générateur de songes et d'aspirations inconscientes parfois obscènes et répugnantes : « *De ceux qui s'éveillent durant le sommeil, répondit-je, chaque fois que l'autre partie de l'âme – la partie qui est rationnelle, sereine et faite pour diriger – est endormie et que la partie bestiale et sauvage, repue d'aliments et de boissons, s'agite et, repoussant le sommeil, cherche à se frayer un chemin et à assouvir ses penchants habituels. Tu sais que dans cet état elle a l'audace de tout entreprendre, comme si elle était déliée et libérée de toute pudeur et de toute sagesse rationnelle. Elle n'hésite aucunement à faire le projet, selon ce qu'elle se représente, de s'unir à sa mère, ou à n'importe qui d'autre, homme, dieu, animal ; elle se souille de n'importe quelle ignominie, elle ne renonce à aucune*

¹ Platon, *République*, IX.589ab, op.cit., p.1759

² Platon, *Phédon*, 115e, op.cit., p.1238

³ Platon, *Phèdre*, 253ab, op.cit., p.1268

⁴ Platon, *Timée*, 91ab, op.cit., p.2049

⁵ *Ibid.*

⁶ Maurice Halbwachs, "La représentation de l'âme chez les Grecs : le double corporel et le double spirituel", *Revue de Métaphysique et de Morale*, octobre-décembre 1930, T. 37, n° 4, p. 529

nourriture, et pour le dire en un mot, elle ne recule devant aucune folie ni aucune infamie.¹» Eschyle également met ce point en lumière deux fois dans ses œuvres, d'abord chez Agamemnon : « *Quand, en plein sommeil, sous le regard du cœur*² », et puis chez Euménides : « *dans le sommeil l'âme mortelle est toute éclairée d'yeux, à qui le don de voir est refusée quand vient le jour*³ ». L'homme qui ne gouverne pas efficacement son côté irascible et appétitif est en proie à la rêverie grossière qui dénature et dégénère son démon de semence divine : « *lorsqu'il a apaisé ces deux parties de l'âme et qu'il a mis en mouvement la troisième, celle où réside la pensée, et que dans cet état il s'abandonne au repos, c'est alors, tu le sais, que cet homme atteint le mieux la vérité, et c'est alors que les visions des songes qui envahissent l'imagination sont le moins dérégées*⁴ ». La suprématie du démon divin garantit donc la vie juste et vertueuse, à savoir la vie *philosophique*.

1. c. Oubli et connaissance Chez *Phédon*, Socrate continue l'œuvre de la maïeutique et, de nouveau, la lie étroitement avec la réminiscence, ce qui permet au philosophe de se souvenir de ses existences antérieures. Ici comme chez *Ménon*, tout se tourne inévitablement autour de l'immortalité de l'âme. Le dialogue est écrit peu avant sa condamnation à mort, ainsi cette conviction permet à Socrate d'aborder la mort inéluctable du corps avec plus de sérénité : il ne s'agit d'une fin définitive, mais de l'aboutissement d'un de nos passages obligatoires sur cette terre, de l'achèvement d'un parcours qui pourrait avoir amélioré et perfectionné l'état de notre âme. Le thème de l'immortalité s'entrelace harmonieusement avec celui de la réminiscence : « *l'acquisition d'un savoir se trouve n'être rien d'autre qu'une réminiscence. D'après cette formule, il est nécessaire, je pense, que, dans un temps antérieur, nous ayons appris ce dont nous nous ressouvenons à présent. Ce qui serait impossible si notre âme n'existait pas en quelque façon avant d'être entrée dans cette forme humaine. De sorte que, par cette voie aussi, l'âme semble être quelque chose d'immortel*⁵ ». Or la réminiscence est une conséquence naturelle de nos existences antérieures ; tout le savoir accumulé auparavant n'est pas perdu une fois qu'il existe sous forme latente dans notre inconscient : il dépend de nous de le convertir en savoir conscient. Au cours de l'ironie et la maïeutique du dialogue, Socrate arrive à la conclusion « *d'abord que nous soyons entrés en possession des savoirs portant sur chacune de ces réalités avant de naître [...] ensuite, que nous naissons toujours avec ces savoirs (du moins si nous ne les oublions pas chaque fois que nous les acquérons) et que nous les conservions tout au long de notre vie. Car voici ce que c'est que savoir : quand on a acquis la science d'une chose, la tenir et ne pas la perdre. Ce que nous appelons oubli, Simmias, c'est bien la perte d'un savoir ? – Sans aucun doute, Socrate, dit-il.*⁶ » Oublier acquiert, par conséquent, une connotation négative bien plus alarmante, une fois qu'il peut s'agir de la perte d'un savoir qu'on a acquis dans un temps antérieur. L'oubli représente pour la théorie de la connaissance platonicienne « *une eau de mort [tandis que la] Mémoire apparaît en*

¹ Platon, *République*, IX.571cd, op.cit., p.1739

² Eschyle, *Agamemnon*, 179, op.cit., p.16

³ Eschyle, *Euménides*, 103-5, op.cit., p.135-6

⁴ Platon, *République*, IX.572ab, op.cit., p.1739

⁵ Platon, *Phédon*, 72e-73a, op.cit., p.1189-90

⁶ *Ibid.*, 75de, p.1193

*contraste comme une fontaine d'immortalité¹ », en faisant ainsi une allusion éloquente aux deux sources de l'au-delà, Léthé² et Mnémosyne³, ainsi qu'à la plaine de Léthé, où les âmes prêtes d'être réincarnées devaient boire de l'eau du fleuve Amélès⁴ pour oublier tout le passé⁵. L'oubli donc revêt, d'une part, une connotation carrément bénéfique, une fois qu'il représente le paramètre nécessaire pour commencer une nouvelle vie, mais de l'autre, il s'identifie à une faute majeure, une sorte de péché originel – celui de l'ignorance, de l'effacement de la connaissance cumulative des vies antérieures – dont l'âme devait s'en stigmatiser avant de commencer une nouvelle existence. Ainsi, la tare de l'oubli devient synonyme du temps humain, tandis que la réminiscence nous offre un clin d'œil de l'éternité. Cette tare de l'oubli semble suivre l'âme dans sa vie corporelle : « *c'est dans le temps que tout est engendré et détruit ; aussi les uns l'appellent-ils très sage, alors que, pour le Pythagoricien Paron, il est très ignorant, parce que c'est en lui qu'on oublie, et c'est ce dernier qui a raison⁶* ».*

Heureusement la réminiscence annule l'oubli et rend l'existence immortelle. Nos sens peuvent nous aider à le récupérer : « *lorsque nous usons de nos sens pour percevoir des choses qui en relèvent, nous reprenons à nouveau possession des savoirs que nous avons antérieurement, à un certain moment ; dès lors, ce que nous nommons "apprendre", ne serait-ce pas reprendre possession d'une science qui nous est propre? Et quand nous disons que c'est là une sorte de ressouvenir, n'employons-nous pas le mot correct ?⁷* » Le philosophe met en évidence l'extrême importance qu'il accorde à l'intervention de nos sens dans la procédure de la réémergence du savoir pré-acquis : « *lorsqu'on perçoit une chose – par la vue, par l'ouïe, ou en usant d'un autre sens –, concevoir à l'occasion de cette perception une autre réalité qu'on avait oubliée, réalité dont*

¹ J.-P. Vernant, op.cit., p.344

² Le mot signifie en grec "oubli".

³ Ces deux sources sont mentionnées dans une feuille d'or trouvée à Petelia en Calabre, en 1834. On a trouvé dans des tombes en Grèce, en Italie, en Crète et dans diverses îles, des feuilles d'or gravées de textes magiques, qu'on appelle textes **orphiques**. Destinés à accompagner le défunt dans l'au-delà, ces poèmes constituaient une sorte d'itinéraire, ou un mode d'emploi pour l'arrivée aux enfers. L'origine divine et céleste de l'homme y est fortement affirmée. Les conseils donnés aux morts vont donc dans le sens d'une purification, afin qu'ils se délivrent de leur charge proprement humaine ou corporelle, et puissent accéder à une renaissance, un peu à la façon dont on considérait la mort et la renaissance chez les pythagoriciens. Celle-ci est datée du IV^{ème} ou III^{ème} siècle avant J.-C :

*À l'entrée de la demeure des morts
Tu trouveras sur la gauche une source,
Près d'elle se dresse un blanc cyprès.
Cette source, ne t'en approche pas.
Tu en verras une autre sortant du lac de Mémoire,
Eau fraîche qui jaillit. Des gardiens la protègent.
Dis-leur : je suis fille de la Terre et du Ciel étoilé,
De lui je viens, sachez-le bien. La soif me consume
Et je meurs. Donnez-moi vite l'eau fraîche
Qui jaillit du lac de Mémoire !
Et ils te permettront de boire à la source divine
Et désormais héros, sans fin tu régneras.*

Traduction de Jacques Lacarrière, 1995, chez http://www.bmlettres.net/IMG/pdf/L-au-delà_Orphee.pdf

⁴ Le mot en grec a une connotation plutôt négative, il signifie "insouciant, négligeant".

⁵ Platon, *République*, X.621ab, op.cit., p.1791

⁶ Aristote, *Physique*, (I-IV), IV.13.222b.16-19, texte établi et traduit par Henri Carteron, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1926, p.158-9

⁷ Platon, *Phédon*, 75e-76a, p.1193-4

la chose cherchait à s'approcher malgré sa dissemblance, ou à laquelle elle était semblable¹ ». Dès lors, la dissemblance entre les deux savoirs peut également constituer un facteur de réémergence de savoir, une fois que les sens peuvent utiliser ce paramètre pour faire ressusciter une réalité antérieure – être semblable ou dissemblable n'est en fin de compte qu'une sorte d'éperon qui stimule le processus de la remontée à la surface consciente d'un acquis préexistant. Car, seul le corps est consommable ; l'âme et ses facultés, le raisonnement et la pensée, la suivent à toutes ses réapparitions sur cette terre : « ces âmes, avant même d'être entrées dans une forme d'homme, elles étaient séparées des corps et douées de pensée² ». Il est fort possible donc que les sens également faisaient partie intégrante de cette âme immortelle puisqu'ils représentent des ouvertures vers l'extérieur de l'existence et des détecteurs de toute action ou sentiment. Les organes sensoriels de cette vie ne réorganisent, pour lors, que le puzzle d'une réalité vécue, qu'il faut reconstituer à partir d'un grand nombre d'éléments disparates dont les rapports échappent à l'esprit conscient. Et en plus ils agissent sous la tutelle de la mémoire : « SOCRATE : Mon opinion est alors qu'on s'exprimerait droitement en nommant la mémoire "sauvegarde de la sensation". PROTARQUE : Droitement, en effet. SOCRATE : Mais ne disons-nous pas que la mémoire diffère de la réminiscence ? PROTARQUE : Peut-être. SOCRATE : N'est-ce pas en ceci ? PROTARQUE : En quoi ? SOCRATE : Lorsque l'âme, au mieux qu'elle le peut, parvient à saisir, indépendamment du corps et par elle-même, ce dont elle a jadis pâti conjointement avec le corps, ne dit-on pas, qu'elle a une réminiscence ? PROTARQUE : Si, parfaitement. SOCRATE : Et en outre, lorsque qu'elle a perdu la mémoire d'une sensation ou bien d'un savoir et qu'elle en reprend de nouveau possession par elle-même, ce ne sont là que des cas de ce que nous appelons des réminiscences et des souvenirs?³ » Par conséquent, la mémoire en tant que faculté cumulative de souvenirs représente l'égide des sensations puisqu'elles l'aident à réaliser l'œuvre de la réminiscence. La chose n'est pas étonnante, dans la mesure où la mémoire, de qualité a priori immortelle, doit fonctionner au cours de chaque réincarnation dans un corps différent ; les sens l'aident à bien gouverner la matière et en plus contrebalancer toute sorte de perte survenue. Il faut que rien ne se perde, que l'âme continue à s'améliorer constamment, que la connaissance et l'éducation de l'homme deviennent sa nature seconde, « ἕξις Δευτέρα φύσις ἐστὶ » disait Aristote, ou d'après Cicéron « *consuetudo secunda natura* ». Et il s'agit d'une sorte d'éducation de l'âme qui l'oriente à pas sûrs de l'obscurité de l'ignorance à l'éclat de la connaissance : « comme si un œil se trouvait incapable de se retourner de l'obscurité pour se diriger vers la lumière autrement qu'en retournant l'ensemble du corps, de la même manière c'est avec l'ensemble de l'âme qu'il faut retourner cet instrument hors de ce qui est soumis au devenir, jusqu'à ce qu'elle devienne capable de s'établir dans la contemplation de ce qui est et de ce qui, dans ce qui est, est le plus lumineux. Or cela, c'est ce que nous affirmons être le bien, n'est-ce pas ?⁴ » Or le bien et la connaissance sont synonymes chez Platon ; ce sont des composantes d'un même état de grand calibre, le plus proche à la divinité, qu'il appelle Forme ou Idée :

¹ *Ibid.*, 76ab, p.1194

² *Ibid.*, 76cd

³ Platon, *Philèbe*, 34bc, op.cit., p.1326

⁴ Platon, *République*, VII.518cd, op.cit., p.1683

toute vertu en est compatible, tout mal, ainsi que l'ignorance, le défaut mortel le plus ordinaire, en est inconciliable. L'homme en voie vers le monde Idéal doit être en quête constante d'apprentissage et d'éducation car : « *ce que l'on appelle "recherche" suppose que la connaissance peut nous quitter. L'oubli réside dans le fait qu'une connaissance s'en va, alors que la recherche, en cherchant à produire un souvenir nouveau qui remplace celui qui s'en est allé, sauvegarde la connaissance en faisant qu'elle paraît rester la même*¹ ». C'est celle-ci une définition complémentaire de l'oubli : nous rappeler qu'on est humain, qu'on doit toujours être en état d'alerte afin de maintenir intact notre niveau de connaissance, ainsi que notre espoir d'atteindre le divin. L'être humain est périssable, alors il faut que toute partie qui se dégrade soit remplacée, car : « *[c'] est en effet de cette façon que se trouve assurée la sauvegarde de tout ce qui est mortel ; non parce que cet être reste toujours exactement le même, à l'instar de ce qui est divin, mais parce que ce qui s'en va et qui vieillit laisse place à un être nouveau, qui ressemble à ce qu'il était. Voilà, poursuivit-elle [Diotime], par quel moyen, Socrate, ce qui est mortel participe de l'immortalité, tant le corps que tout le reste.*² » C'est alors par le renouvellement constant, un trait typiquement héraclitien, que l'homme devient surhomme : « *car de même qu'un écoulement crée toujours en quelque façon le besoin d'un afflux contraire, de même le ressouvenir est l'afflux d'une pensée qui s'est éloignée*³ ».

1. d. Réminiscence et temps Le renouvellement constant assure, qui plus est, la présence de la quatrième dimension du monde humain, celle du temps. D'après *Parménide*, tout être qui subit des changements est dans le temps : « *Ou ne faut-il pas dire que, si une chose est dans le temps, elle devient sans cesse plus vieille qu'elle-même ?*⁴ » On aperçoit en conséquence la présence du temps à travers ses répercussions, les modifications qu'il cause sur les êtres et sur les objets. Mais qu'est-ce qu'est le temps à vrai dire et pourquoi l'a-t-on élevé au rang d'une dimension de notre monde ?

Pour Platon, le temps s'est introduit dans le cosmos après sa formation : « *Mais, en l'état actuel des choses, c'est la vision du jour, de la nuit, des mois et du retour régulier des années, c'est le spectacle des équinoxes et des solstices, qui a amené l'invention du nombre, qui a fourni la connaissance du temps et qui a permis d'entreprendre des recherches sur la nature de l'univers.*⁵ » La création du temps s'est accouplée avec la recherche de la connaissance : « *De là nous avons tiré la pratique de la philosophie, le bienfait le plus important qui ait jamais été offert et qui sera jamais accordé à la race mortelle, un bienfait qui vient des dieux.*⁶ » En particulier, le mouvement des corps astronomiques, régi d'une précision et d'une régularité étonnantes, a conduit au besoin de compter le temps afin d'instituer des références d'utilité historique, sociale ou simplement quotidienne : « *Un tel raisonnement et un tel dessin du dieu concernant la naissance du temps entraînèrent comme conséquence, afin que fût engendré le temps, la naissance du soleil, de la Lune et des cinq autres astres, qui ont reçu le surnom d'"errants", et qui sont apparus pour définir et conserver*

¹ Platon, *Banquet*, 208ab, op.cit., p.142

² *Ibid.*

³ Platon, *Lois*, V.732bc, op.cit., p.789

⁴ Platon, *Parménide*, 141a, op.cit., p.1126

⁵ Platon, *Timée*, 47ab, op.cit., p.2005

⁶ *Ibid.*

les nombres du temps.¹» Les corps célestes, les astres, deviennent les points de référence pour la création des âmes, une fois que le démiurge : « [a]près avoir mélangé le tout, il divisa le mélange en autant d'âmes qu'il y a d'astres, et il affecta chaque âme à un astre.²» Comme les astres sont réduits à des orbites perpétuelles identiques, et que les âmes sont soumises à une vie de réincarnations constantes, c'est-à-dire à une vie cyclique, le temps également devrait être compris comme retour au même, un temps de nature **cyclique**, de mouvement perpétuel : « Le démiurge a donc l'idée de fabriquer **une image mobile de l'éternité** ; et, tandis qu'il met le ciel en ordre, il fabrique de l'éternité qui reste dans l'unité une certaine image éternelle progressant suivant le nombre, celle-là même que précisément nous appelons le "temps".³ » Ainsi : « "Tout être est dans le temps" signifierait donc, en fait : "Tout être est dans le temps, y compris l'éternité qui supprime et conserve le temps".⁴ » Néanmoins, on devrait dire que le temps de la Forme est éternelle et cyclique, tandis que le temps humain ressemble plutôt au temps de la tragédie : « Si le Temps est l'image de l'Éternité, c'est parce qu'il est un circuit, un retour, un recommencement et une réparation. Mais le temps tragique est linéaire ; tout ce qui s'y passe engage l'avenir, et ce qui s'y achève, en désespoir ou en félicité, usurpe l'éternité.⁵ » Le parallélisme est fort éloquent.

De cette conception du temps, un nombre d'inconvénients pourrait résulter. D'une part, étant donné que ce monde visible représente « la porte-empainte⁶ » du monde des Formes, dès lors le monde idéal serait soumis à la même tripartition temporelle passé-présent-futur : « La connaissance de l'être humain fini étant un processus qui se déroule dans le temps, elle ne pourrait viser qu'un objet se trouvant lui aussi dans le temps. Les Idées seraient donc temporelles parce que, dans le processus de la connaissance, nous sommes obligés de nous rapporter à elles de façon temporelle.⁷ »

Ce n'est pas le cas, une fois que le monde des Idées est un monde éternel : le temps devrait y être conçu comme un présent continu, où coexistent le passé et le futur et où les « divisions du temps, et les expressions "il était", "il sera", ne sont que des modalités du temps, qui sont venues à l'être ; et c'est évidemment sans réfléchir que nous les appliquons à l'être qui est éternel, de façon impropre⁸ ». Ce qui change dans ce monde mortel, d'après *Timée*, c'est le mouvement, il s'agit d' « une image mobile de l'éternité », comme on a vu plus haut. En conséquence, ce qui déclenche le temps, c'est le changement constant des points de référence qui rend indispensable l'inclusion d'une quatrième résultante dans l'univers tridimensionnel jusque-là. Cette nécessité s'est imposée dans le monde scientifique bien plus tard par Hermann Minkowski (1864-1909, mathématicien et physicien allemand), qui a réuni temps et espace en un continuum à quatre dimensions, appelé dorénavant *espace de Minkowski*. Ce continuum a été la base de tous les travaux sur la *théorie de la relativité* d'Einstein.

¹ *Ibid.*, 38c, op.cit., p.1997

² *Ibid.*, 41de, p.2000

³ *Ibid.*, 37de, p.1996. C'est moi qui souligne.

⁴ Walter Mesch, "Être et temps dans le *Parménide* de Platon", *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2002/2, tome 127, p.163

⁵ Victor Goldschmidt, "Le problème de la tragédie d'après Platon", *Revue des Études Grecques*, janvier-juin 1948, tome 61, fascicule 284-285, p. 58

⁶ Platon, *Timée*, 50c, op.cit., p.2009

⁷ Walter Mesch, op.cit., p.162-3

⁸ Platon, *Timée*, 37e-38a, op.cit., p.1996

Il faut du reste souligner que cette dimension ne se perd pas ni dans le microcosme de l'homme mortel : elle s'intègre au présent en tant que mémoire, constituant le continuum humain. En ce qui concerne le problème délicat de la participation (μέθεξις) de l'homme mortel au monde des Formes au niveau temporel, la réminiscence vient pour le résoudre. L'oubli du passé représente le défaut inhérent du monde mortel et la mémoire son antidote, tous les deux œuvrant dans le monde quadridimensionnel. La réminiscence peut jouer le rôle de l'intermédiaire, en effectuant une sorte de court-circuit entre les deux mondes et ainsi rendant le flux d'informations de l'un vers l'autre sûr et continu. Cela représente la seule manière pour rapprocher les Formes. L'effet de court-circuit pourrait également traduire l'autre contact avec le monde idéal décrit dans les dialogues, l'ἐξάφνης (soudain). Dans le *Parménide*, cet adverbe dépeint le temps d'arrêt complet de l'Un, nécessaire pour passer d'un état à l'autre : « *L'instant (ἐξάφνης). En effet, l'instant semble désigner quelque chose comme le point de départ d'un changement dans l'un et l'autre sens.*¹ » L'Un est atemporel et immuable ; alors, quand il faut passer de l'état de repos à un état de mouvement cela devrait se passer durant une marge temporelle qui se trouve logiquement hors du temps : « *Évidemment l'un, lui aussi, dès là qu'il est aussi bien en repos qu'en mouvement, devra changer pour passer d'un état à l'autre – c'est en effet l'unique moyen de passer d'un état à un autre – mais, quand il est en train de changer, c'est dans l'instant qu'il change. Et, au cours du changement, il ne peut se trouver dans aucun laps temps, pas plus qu'il ne peut alors être en mouvement ou en repos.*² » Il s'agit par conséquent d'une faille temporelle, d'une distorsion du continuum espace-temps momentanée, indispensable pour l'existence et la fonction de l'Un. L'homme mortel peut aussi partager cette expérience hors du temps comme faille du temps humain, quand, en tant qu'initié à la mystagogie diotimienne, il arrive au bout et contemple pour la toute première fois le divin. Ce moment cher ne caractérise plus l'homme mortel : c'est l'instant où, d'une brèche de la toile temporelle, il touche l'immortel.

Ce qui aide l'homme à approcher ces états surhumains c'est la recherche de la connaissance, puisque cet effort peut rendre la présence des Idées dans notre esprit endémique. L'élimination de l'oubli devient ainsi « *la source métaphysique d'où dérivent la Science et l'Art, les deux manifestations principales de l'esprit humain*³ ». Or à travers l'enseignement philosophique on ne voudrait pas seulement matérialiser une relation métaphysique noétique avec le monde idéal – qui prend la forme d'éros philosophique comme on a vu dans le *Banquet* – mais aussi créer autour de nous des objets qui nous rappellent la Forme archétypale. Ceci représente le détonateur de l'expression artistique dans toutes ses manifestations. Ainsi, recherche continue de la connaissance, éros et art deviennent les trois pivots qui assurent notre participation dans le monde idéal.

¹ Platon, *Parménide*, 156de, op.cit., p.1153

² *Ibid.*, 156e, op.cit., p.1154

³ Petros Vassiliadis, *La métaphysique platonicienne en tant que science métaphysique*, Éd. Idéothéatron, Athènes, 1^{ère} édition 1998, p.149. La traduction est à moi.

En conclusion, on devrait mettre en lumière les deux traits principaux de la mémoire d'après Platon : d'une part, eu égard au niveau Idéal, elle prétend annuler le temps humain puisqu'elle veut imposer un ordre de réminiscence impérissable qui nous suit pendant toutes nos réincarnations, ainsi que garantir notre théosis, notre union éventuelle avec le divin. Par la suite, elle prétend esquisser dans notre monde quadridimensionnel les deux axes autour desquels gravite la quintessence de l'humanité : l'**Histoire**, en tant qu'archive écrite ou orale de notre présence sur terre, et la **Civilisation**, en tant qu'arsenal artistique et inventaire de tous nos efforts de doter cette terre de simulacres les plus proches possibles de la Beauté Suprême.

Temps et réminiscence chez Proust

Temps et réminiscence sont des sujets privilégiés chez Proust également. On ne parle pas évidemment de doctrine, mais d'une perspective toute particulière sur les deux. Là où le philosophe prêche l'enseignement philosophique du processus du déclenchement de la mémoire omnitemporelle de l'homme, l'auteur trouve son propre subterfuge afin de pouvoir restituer le passé. Un des points les plus convergents entre les deux théories est le rêve au cours duquel, selon Proust, l'être peut entrer en contact avec une mémoire latente, intemporelle et omnisciente, et ainsi cueillir les fruits d'une connaissance qui surpasse les limites humaines. La création artistique semble être l'autre composante de la mémoire proustienne : l'écrivain détenteur de la mémoire collective est une image éminemment privilégié du littéraire de tout temps. Pour approcher un sujet d'une telle envergure, on devrait étudier toutes ses ramifications dans le roman. Essayons de localiser dans un tout premier temps les différentes formes du Temps et de la mémoire dans la *Recherche*, avant d'entreprendre une analyse de ses retentissements créatifs et, éventuellement, philosophiques.

1. a. Formes du Temps et de la mémoire dans la *Recherche* On empruntera le schéma de la division temporelle d'Umberto Galimberti dans *Gli equivoci dell'anima*¹ qui s'avère être un amalgame de croyances mythologiques, métaphysiques et philosophiques : selon lui, la notion de temporalité devient une des dimensions primordiales du monde mortel grâce à Prométhée : en créant l'homme et en le dotant de tous les attributs nécessaires à sa survie, Prométhée intervient aussi dans la conception du Temps jusque là : le Temps de Nécessité et de Moire, le Temps éternel divin accapare fatalement une fin mortelle qui ne s'identifie point au temps de remplissage d'un cycle, image qui obéit aux principes de l'éternel retour, à savoir à la renaissance continue du cosmos, mais aspire à un but humain : pour avoir un but, on doit avoir aussi un début et ainsi on sort de l'archétype **cyclique** temporel pour entrer dans le principe du Temps **programmatique** (linéaire) humain. Le Temps **eschatologique**, celui de l'Histoire, couronne le triptyque de cette conception hybride du Temps humain. Voyons comment cette division tripartite pourrait s'adapter aux données proustiennes.

Temps cyclique Il remonte aux croyances anciennes de la palingénésie universelle et de l'Éternel Retour, ainsi qu'à l'*image mobile de l'éternité* du monde des Formes platoniciennes. La loi du Temps cyclique favorise la *fin* (en tant qu'aboutissement) au détriment du *but* (en tant qu'objectif, aspiration de chaque être ou chose). Ce qui prédomine, c'est-à-dire, c'est la consommation obligatoire de tout

¹ Umberto Galimberti, *Interprétations équivoques de l'âme*, titre original *Gli Equivoci dell'anima*, traduction en grec de Mélis Mélétiadis fondée sur la 1^{ère} édition italienne de 1987 des Éditions Feltrinelli, University Studio Press, Thessalonique, 1^{ère} édition 2004, p.157-164

avant son renouvellement. L'existence individuelle est moins significative que l'existence collective. Cette fonction cosmique canonique dépend de principes stricts de périodicité et de régularité. Cosmos et êtres existent dans une dimension temporelle homogène et inaltérable dont l'organe élémentaire est la mémoire. Mémoire qui se réitère toutefois dans un système ontologique qui se fonde sur la répétition de séquences et d'existences. D'une perspective typiquement narrative, on pourrait dire que c'est cela le motif de prédilection dans la *Recherche*, observé à plusieurs niveaux. D'une part, en ce qui concerne les séquences narratives : « *Le temps du récit est rythmé par la répétition : à Combray, des heures, des journées, des années types en résumé bien d'autres ; après la mort d'Albertine, chaque moment est un anniversaire. De ces répétitions, qui suggèrent un temps cyclique, le Narrateur tire la conclusion dans de grandes récapitulations : ainsi les œuvres de Vinteuil se reprennent-elles les unes les autres ; l'amour pour Albertine n'est que la reprise de ces "minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour".*¹ » Qui plus est, l'architecture circulaire devient la forme privilégiée de construction narrative à grande échelle tout au long de la *Recherche* : « *La structure circulaire qui obsède Proust et qui se perçoit dans la construction du roman (cf. le retour à Combray au début du Temps retrouvé) semble dominer aussi les sous-ensembles.*² » Même le choix de l'épicentre de la narration, dont le schéma primordial s'avère être la **révolution** autour des personnages et des lieux ("Autour de Mme Swann", *Du côté de chez Swann* etc.), obéit à cette perspective enclavante volontairement centripète. Cela entraîne aussi, d'après Gérard Genette, une redéfinition de l'objectif de l'œuvre : « *[le] romanesque à son tour dérive vers autre chose, dans la mesure où l'œuvre se retourne, se replie sur elle-même, entraînant tous ses épisodes dans "un lent mouvement sans repos", dans "la densité mouvante du temps sphérique". Là se trouve en effet le plus troublant paradoxe de la Recherche : c'est qu'elle se présente à la fois comme œuvre et comme approche de l'œuvre, comme terme et comme genèse, comme recherche du temps perdu et comme offrande du temps retrouvé*³ ». D'autre part, en ce qui concerne les existences des personnages du roman, c'est l'atavisme qui assure ce recyclage temporel, ainsi que la caricature contagieuse : « *l'hérédité est la reprise des mêmes thèmes, de génération en génération. Les groupes sociaux se remplacent, mais en se copiant. Les personnages s'imitent, telles Gilberte, Rachel. À travers l'histoire même, Léonie rappelle Louis XIV, la scène de la déclaration de Phèdre annonce au Narrateur les épisodes amoureux de son existence, et le désarroi de Charlus chassé par les Verdurin "l'épouvante des nymphes poursuivies par le dieu Pan"*⁴ ». En dernier lieu, les individus semblent porter en eux-mêmes ce temps réitéré en forme d'*avenir intérieur* : « *Du moins comme il savait que la seule grande absence qu'elle faisait était tous les ans celle d'août et septembre, il avait le loisir plusieurs mois d'avance d'en dissoudre l'idée amère dans tout le Temps à venir qu'il portait en lui par anticipation et qui, composé de jours homogènes aux jours actuels, circulait transparent et froid en son esprit où il entretenait la tristesse, mais sans lui causer de trop vives souffrances.*⁵ » Le

¹ Jean-Yves Tadié, *Proust, le dossier*, Pocket/Pierre Belfond, Paris, 1998, p.75

² John Porter Houston, "Les structures temporelles dans la *Recherche*", dans *Recherche de Proust*, Éd. du Seuil, Paris, 1980, p.103

³ Gérard Genette, *Figures I*, Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1966, réédition 1976, p.62

⁴ Jean-Yves Tadié, *Proust, le dossier*, op.cit., p.76

⁵ I, SW, p.349

temps cyclique fonctionne suivant un schéma temporel où l'avenir n'est que la répétition du passé validé par le présent¹. Ce changement itératif du Temps, cette structure fondée sur la répétition et la prévisibilité, entraîne nécessairement la tristesse et l'ennui ainsi que la croyance au caractère entièrement vain et chimérique de l'existence humaine. La mémoire d'un tel cadre temporel est nécessairement sujette à la dégénérescence de l'habitude et de l'oubli, agents corrosifs de l'être. Habitude et oubli atrophient les liens entre temps et individu à un tel point que la réminiscence ne repose plus sur le dispositif de la mémoire mais sur celui de l'oubli. La mémoire devient ainsi un mécanisme *extérieure* à l'homme, même si elle demeure cloisonnée en nous, c'est-à-dire incompatible avec son effort d'unifier ses souvenirs lui-même sans l'aide d'un agent mémoriel :

« Or, les souvenirs d'amour ne font pas exception aux lois générales de la mémoire, elles-mêmes régies par les lois plus générales de l'habitude. Comme celle-ci affaiblit tout, ce qui nous rappelle le mieux un être, c'est justement ce que nous avons oublié (parce que c'était insignifiant, et que nous lui avons ainsi laissé toute sa force). C'est pourquoi la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui, quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous ? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l'était, souffrir à nouveau, parce que nous ne sommes plus nous, mais lui, et qu'il aimait ce qui nous est maintenant indifférent. Au grand jour de la mémoire habituelle, les images du passé pâlisent peu à peu, s'effacent, il ne reste plus rien d'elles, nous ne le retrouverons plus. Ou plutôt nous ne le retrouverions plus, si quelques mots (comme "directeur au ministère des Postes") n'avaient été soigneusement enfermés dans l'oubli, de même qu'on dépose à la Bibliothèque Nationale un exemplaire d'un livre qui sans cela risquerait de devenir introuvable.²»

Ce qui peut nous épargner du cercle vicieux de l'habitude et de l'oubli de la mémoire volontaire, c'est cette étincelle de la mémoire involontaire qui ressuscitera le passé dans le présent. La mémoire **habituelle** devient la pierre angulaire de cette temporalité cyclique, une fois qu'elle dépend du retour de tout. Elle se consume dans l'oubli et la mort, dans la mesure où celle-ci représente la fin nécessaire qui conduira à la renaissance et à la régénération. Ainsi la mort n'est plus un principe destructeur, mais un facteur sine qua non, un fait avec lequel l'être doit se réconcilier en le considérant comme phénomène aussi nécessaire que la naissance.

Temps programmatique Il repose, en revanche, principalement sur la temporalité linéaire, incompatible avec la diachronie du temps cyclique. C'est le temps de l'être humain par excellence puisque la vie humaine se consume entre une

¹ Principe présenté par Umberto Galimberti, op.cit., p.158

² II, *JFF*, p.4

naissance et une mort uniques. On l'appelle *programmétique* parce qu'il se fonde sur la poursuite et l'accomplissement de buts, de désirs et d'aspirations programmés d'avance et mis dans un emploi de temps centré sur le présent et orienté vers l'avenir. Le passé a peu à voir avec cette temporalité humaine : l'être est censé l'oublier tandis qu'il opte pour la réalisation de ses revendications matérielles. C'est le temps du récit de la *Recherche*, qui prétend esquisser, en utilisant la mesure conventionnelle d'heures, de mois et d'années, l'histoire des personnages mondains, égocentriques, intéressés au moment et non à l'éternité. Dans la mesure où le temps éternel et cyclique est le temps des Formes platoniciennes, le temps humain ressemble plutôt au temps linéaire de la tragédie, temps qui nous conduit inexorablement, à travers l'hybris et les péripéties matérielles de l'homme à la catharsis de la mort. N'oublions pas le commentaire de Victor Goldschmidt : « *Si le Temps est l'image de l'Éternité, c'est parce qu'il est un circuit, un retour, un recommencement et une réparation. Mais le temps tragique est linéaire ; tout ce qui s'y passe engage l'avenir, et ce qui s'y achève, en désespoir ou en félicité, usurpe l'éternité.*¹ » Puisque le passé ne joue qu'un rôle infime, la mémoire qui régit cette temporalité purement humaine est réfractaire à l'empreinte mémorative permanente : il s'agit d'un mécanisme qui repose plutôt sur la sélectivité des souvenirs qui favorisent le bien-être de l'homme, une mémoire à savoir de l'intelligence dans la mesure où elle protège la sensibilité et le bien-être. Pour ce type de mémoire, l'oubli de la mort devient une priorité, tandis que l'existence au jour le jour l'axiome. L'être programmétique est, en conséquence, à la dérive de l'oubli délibéré, flottant dans les limbes du temps : « *Car l'homme est cet être sans âge fixe, cet être qui a la faculté de redevenir en quelques secondes de beaucoup d'années plus jeune, et qui entouré des parois du temps où il a vécu, y flotte, mais comme dans un bassin dont le niveau changerait constamment et le mettrait à portée tantôt d'une époque, tantôt d'une autre.*² »

L'originalité narrative de la *Recherche* est que les vies programmétiques des personnages du roman ne sont pas narrées suivant une logique chronologique, mais adoptent une attitude peu orthodoxe d'épisodes intercalés, proleptiques ou analeptiques, par rapport au fil de narration principal, quelques-uns, comme *Un amour de Swann*, dépassant largement le statut d'une digression, selon Pierre Bayard³, pour atteindre celui d'une narration autonome. Vies et chronologies s'entremêlent et divergent, suivant les deux techniques narratives principales utilisées par l'auteur : une psychologie dans l'*Espace* et une psychologie dans le *Temps*. La première s'annonce dès *Swann* : « *Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux – entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris – sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de "formation".*⁴ » Ici le narrateur « *uses*

¹ Victor Goldschmidt, "Le problème de la tragédie d'après Platon", op.cit., p. 58

² IV, AD, p.193

³ Pierre Bayard, *Le hors-sujet, Proust et la digression*, traduction en grec de Fotini Tamviskou fondée sur l'édition de Minuit de 1996, Éd. Dioni, Athènes, 1998, p.25-6

⁴ I, SW, p. 184

*geological terms to represent the nature of the formation of memory (much like those used by Darwin in his description of the formation of atolls, which helped prove the age of the earth, giving strength to his theory of evolution)*¹». Dans *Albertine Disparue* il introduit le concept de la *psychologie dans le Temps* en tant que quatrième composante de la mémoire et de son alter ego, l'oubli : « *Comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du Temps et d'une des formes qu'il revêt, l'oubli ; l'oubli dont je commençais à sentir la force et qui est un si puissant instrument d'adaptation à la réalité parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle.*²» Cette conception novatrice fait plier la perspective linéaire – programmatique – de la mémoire alors qu'elle doit beaucoup aux théories d'Einstein sur la relativité. Selon Jack Louis Jordan, l'« *influence of this theory on Proust's style resulted in one of its most exceptional – and criticized – characteristics, his long, parenthetical comments*³». Ces commentaires accaparent une allure toute temporelle selon Camille Vettard : « *[Les parenthèse de Proust] introduisent comme une quatrième dimension, que l'on peut dire temporelle, en insérant des souvenirs dans la trame de l'actuelle.*⁴» Elles représentent, au niveau de la phrase, ce que les digressions représentent au niveau de tout le roman : une manière protéiforme de faire du texte un kaléidoscope temporel, en lui empruntant d'ailleurs une « *forme qui restait celle de [la] mémoire comme la courbure des projections de [la] lanterne magique tenait à la courbure des verres colorés*⁵». En ce qui concerne l'esquisse des personnages de la *Recherche*, cette optique narrative prétend capter l'essence des personnages décrits dans le roman. Proust a voulu avoir une image sphérique non seulement spatiale mais aussi temporelle, comme il précise lui-même dans le célèbre entretien avec Élie-Joseph Bois, à la fois une préface et une clé de *Swann* : « *Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. [...] comme une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents, donneront – mais par cela seulement – la sensation du temps écoulé*⁶». Dans *Le Temps Retrouvé*, le narrateur illustre cette psychologie temporelle en évoquant les orbites planétaires, au même titre que Platon dans le *Timée* : « *Nous ne pourrions pas raconter nos rapports avec un être que nous avons même peu connu, sans faire se succéder les sites les plus différents de notre vie. Ainsi chaque individu – et j'étais moi-même un de ces individus – mesurait pour moi la durée par la révolution qu'il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais autour des autres, et notamment par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi. Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps, depuis que je venais de le ressaisir dans cette fête, disposait ma vie, en me faisant*

¹ Jack Louis Jordan, *Marcel Proust's À la recherche du temps perdu : A search for certainty*, Summa Publications Inc., Birmingham, Alabama, 1^{ère} édition 1993, p.82-83

² IV, AD, p.137

³ Jack Louis Jordan, op.cit., p.83

⁴ Citation utilisée par Jack Louis Jordan, op.cit., p.83, tirée de *Dédicace à Marcel Proust*. Je n'ai pas pu avoir accès à l'œuvre originale.

⁵ IV, AD, p.110

⁶ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Interview de Proust au *Temps*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1988, réédition 1995, p.451-2

songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace, ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait tant que je songeais seul dans la bibliothèque, puisque la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise.¹» À part l'existence d'une mémoire typiquement *habituelle* donc qui fonctionne sur un champ cyclique entre mémoire et oubli, il y a aussi une mémoire **prismatique**, qui prétend enregistrer toutes les façades d'un même être au cours du temps et, en plus, sur tous les axes/orbites possibles. Le pari de la mémoire involontaire est, par conséquent, d'introduire toutes ces informations passées dans le présent, et leur accorder en plus une durée, afin que l'intelligence puisse esquisser un portrait fondé sur cette connaissance compréhensive. Ainsi, l'existence a priori fragmentée de l'être s'emparerait d'une homogénéité qui lui permettrait de connaître lui-même et même autrui profondément et entièrement – exploit qui dépasse largement sa dimension programmatique.

Temps eschatologique Cette temporalité s'insurge contre la banalité du temps cyclique et la brièveté du programmatique. Elle prétend accorder un sens supérieur et exemplaire à l'existence humaine qui, cependant, ne se pourrait réaliser qu'à la fin : c'est la perspective de la découverte finale, de l'apocalypse, qui dote de valeur cette temporalité, qui lui confère l'excellence de la fin sur le but, et qui la convertit éventuellement en Histoire. Cette dimension temporelle se centre sur l'avenir absolu et représente d'emblée le point litigieux pour l'homme : incapable de changer le passé, trop occupé de construire le présent, c'est du futur qu'il a les plus grandes attentes. Or, cela constitue exactement sa défaite la plus retentissante, dans la mesure où l'avenir est nécessairement sous l'égide de Dieu et de la Providence. Dans ses efforts désespérés de se prendre pour Dieu, l'homme oppose la science et la logique, en tant qu'outils qui défient l'élément divin, tandis que la révolution et la guerre constituent ses tentatives les plus assourdissantes pour changer l'avenir.

Dans la *Recherche*, les chronologies ainsi que les faits historiques sont extrêmement rares. Un d'entre eux, l'affaire Dreyfus, parcourt tout le roman, tandis qu'un autre, la guerre, le couronne. Qui plus est, cette dernière, la Première Guerre Mondiale, semble agir comme le catalyseur qui change le monde des mondains en monde des morts-vivants, vérité observée pendant le Bal des têtes dans *Le Temps Retrouvé*. Cette scène éminemment représentative contrebalance la catabase purgatoire en tant qu'effort de se réconcilier avec la fin inéluctable. Ainsi, le narrateur doit entreprendre aussi une *anabase* purgatoire avant d'atteindre le paradis de la création. La guerre revêt donc d'une allure entièrement explosive, en accélérant la fin et en lui accordant une qualité d'élément salutaire ainsi que rédempteur. Le narrateur, en observant le changement des personnes qu'il a connues, se rend compte du temps **historique** : « Dans un champ plus restreint et de mondanité pure, comme dans un problème plus simple qui initie à des difficultés plus complexes mais de même ordre,

¹ IV, *TR*, p.608

l'inintelligibilité qui résultait, dans notre conversation avec la jeune femme du fait que nous avons vécu dans un certain monde à vingt-cinq ans de distance, me donnait l'impression et aurait pu fortifier chez moi le sens de l'Histoire.¹» La perspective historique représente la dernière manifestation temporelle dans le roman. Elle demeure la temporalité la plus vraisemblable, la plus attachée à la réalité puisqu'elle repose sur des faits concrets et des chronologies d'intérêt historique. C'est celle qui contribue d'une part à l'édification d'une mémoire **collective**, qui agit en tant que lien interpersonnel et social majeur, et de l'autre à l'insertion d'éléments biographiques ou même autobiographiques dans le roman. Certains pages représentent, en outre, de véritables chroniques de la période, en enrichissant l'œuvre d'une allure pittoresque privilégiée. Mais la *Recherche* ne prétend pas être un roman historique ; en revanche, c'est son caractère éminemment *antihistorique* qui la singularise, dans la mesure où les originalités extratemporelles du temps et de la mémoire sont les lignes narratives directrices. Toutes les trois temporalités pourtant ne constituent que des hypostases d'une même composante, celle qui rend la *Recherche* : « un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps²».

« Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses³ »

Mémoire intermittente Elle prétend court-circuiter la mémoire volontaire, qui peut se traduire comme un amalgame de mémoire habituelle et de mémoire de l'intelligence, toutes les deux facultés défectives de l'être programmatique qui se perd dans le cercle vicieux de l'habitude et de l'oubli de la vie quotidienne. Son objectif est de restituer miette à miette, à l'aide des sensations, un passé qui se considère comme indispensable afin d'unifier un être fragmenté par les passions, les souffrances et l'usure du Temps. Le signe caractéristique de cette mémoire involontaire est sa soudaineté, cet ἐξάφνης qui caractérise aussi la dernière étape de la mystagogie diotimienne, ainsi que toute expérience mystique. Chez Platon, c'est le moment où le mortel entrecroise l'immortel ; chez Proust, c'est *l'instant éternel*, « un peu de temps à l'état pur⁴ », qui transpose l'être à une dimension extratemporelle d'où il peut contempler la totalité de son existence, débarrassé d'inhibitions psychiques ou matérielles. Au même titre que l'échelle de Diotime, chaque instance intermittente narrée par le narrateur constitue une leçon qui élargit considérablement sa connaissance sur l'intemporel : « les trois grands textes que Proust consacre à la mémoire involontaire apportent, le premier le contenu sensible du souvenir, le deuxième l'idée que ce contenu ramène avec lui le moi d'autrefois qui l'avait senti, le troisième, opérant une synthèse, affirme que la sensation est alors commune au présent et au passé et qu'il en est de même pour le moi : d'où l'affirmation que le moi accède alors à l'intemporel⁵ ». On devrait

¹ IV, *TR*, p.542

² I, *SW*, p.60

³ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1972, réédition 1991, p.65

⁴ IV, *TR*, p.451

⁵ Jean-Yves Tadié et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1999, p.202

tout d'abord souligner qu'il s'agit d'une procédure inconsciente : « *En tous cas s'il y a des transitions entre l'oubli et le souvenir, alors ces transitions sont inconscientes.*¹ » Les souvenirs ressuscités sont choisis d'une manière apparemment arbitraire : « *Car la mémoire, au lieu d'un exemplaire en double toujours présent à nos yeux, des divers faits de notre vie, est plutôt un néant d'où par instant une similitude actuelle nous permet de tirer, ressuscités, des souvenirs morts ; mais encore il y a mille petits faits qui ne sont pas tombés dans cette virtualité de la mémoire, et qui resteront à jamais incontrôlables pour nous.*² » Toutefois, ils vont se prouver, à long terme, exactement ceux qui aideraient le narrateur à localiser et à remédier ses souffrances les plus obsédantes. D'une part donc, la mémoire involontaire semble synchroniser mémoire affective et mémoire intellectuelle, en éliminant les défenses, ainsi que la censure, que l'intelligence avait imposées sur la sensibilité « *à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments*³ ». Pourtant cet état d'autoprotection peut bloquer la souffrance seulement à court terme et aux dépens du fonctionnement harmonieux de la sensibilité. Tôt ou tard, les souvenirs refoulés trouveront une voie de fuite à l'improviste et déborderont l'être, l'obligeant à les traiter immédiatement. À part la mémoire intermittente thérapeutique, il y a aussi l'oubli intermittent, dont la valeur apaisante et également inestimable : « *Ce calme que je venais de goûter, c'était la première apparition de cette grande force intermittente, qui allait lutter en moi contre la douleur, contre l'amour, et finirait par en avoir raison. Ce dont je venais d'avoir l'avant-goût et d'apprendre le présage, c'était, pour un instant seulement, ce qui plus tard serait chez moi un état permanent, une vie où je ne pourrais plus souffrir pour Albertine, où je ne l'aimerais plus. Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir, comme un lion qui dans la cage où on l'a enfermé a aperçu tout d'un coup le serpent python qui le dévorera.*⁴ » La « *terreur panique*⁵ » qui précède l'expérience se dissout dans le calme le plus tranquillisant. Oubli et réminiscence sont, donc, les deux faces de la même médaille.

À part cette utilité affective, la mémoire involontaire a aussi un emploi ontologique : elle encourage l'uniformité mémorielle de l'être en réinstaurant au niveau de la conscience les moments les plus éloquents du passé. Or, elle n'agit pas seulement sur l'axe mémoire habituelle/oubli, mais aussi sur l'axe mémoire prismatique/fragmentation de l'être, une fois qu'en réinstaurant la mémoire latente, l'être peut enfin unifier son psychisme segmenté : quand on localise les causes d'un certain souvenir qui est étroitement lié à un trouble psychique, on pourrait mieux comprendre les raisons d'une souffrance ou d'une obsession. Ainsi, c'est grâce à une intermittence que le narrateur allait véritablement « *apprendre que [sa grand-mère] était morte*⁶ », ou se ressouvenir des moments les plus significatifs de son passé : « *D'ailleurs, comme notre mémoire ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est renversé, je me rappelai*

¹ III, SG, p.51

² III, PR, p.653

³ III, SG, p.153

⁴ IV, AD, p.31

⁵ *Ibid.*

⁶ III, SG, p.153

seulement beaucoup plus tard que c'était sur ce même canapé que, bien des années auparavant j'avais connu pour la première fois les plaisirs de l'amour avec une de mes petites cousines avec qui je ne savais où me mettre et qui m'avait donné le conseil dangereux de profiter d'une heure où ma tante Léonie était levée.¹»

En ce qui concerne le mécanisme des intermittences, on devrait noter qu'il fonctionne suivant une pratique hybride. D'une part, le travail de l'intermittence affective thérapeutique a principalement un caractère aléatoire, comme celle qui précède la catabase. Il s'agit, comme on a déjà souligné, d'une voie de fuite des souvenirs soigneusement enterrés par la sensibilité. D'autre part, cependant, l'intermittence qui prétend unifier le passé repose sur le travail des cinq sens, puisque ce type de mémoire est régi d'un principe associatif : on rapproche deux sensations qui se ressemblent et c'est cela qui fait jaillir le torrent mémoratif : *« Mais eussent-ils pu jamais n'être que cela pour moi et eussé-je pu, en me les rappelant les revoir seulement, que soudain ils refaisaient en moi, de moi tout entier, par la vertu d'une sensation identique, l'enfant, l'adolescent qui les avait vus. Il n'y avait pas eu seulement changement de temps dehors, ou dans la chambre modification d'odeurs, mais en moi différence d'âge, substitution de personne. L'odeur dans l'air glacé des brindilles de bois, c'était comme un morceau du passé, une banquise invisible détachée d'un hiver ancien qui s'avavançait dans ma chambre, souvent striée d'ailleurs par tel parfum, telle lueur, comme par des années différentes où je me retrouvais replongé, envahi, avant même que je les eusse identifiées par l'allégresse d'espairs abandonnés depuis longtemps. Le soleil venait jusqu'à mon lit et traversait la cloison transparente de mon corps aminci, me chauffait, me rendait brûlant comme du cristal.²»* L'expérience est tellement intense qu'elle semble bouleverser de fond en comble l'être : *« car ces résurrections du passé, dans la seconde qu'elles durent, sont si totales qu'elles n'obligent pas seulement nos yeux à cesser de voir la chambre qui est près d'eux pour regarder la voie bordée d'arbres ou la marée montante. Elles forcent nos narines à respirer l'air de lieux pourtant si lointains, notre volonté à choisir entre les divers projets qu'ils nous proposent, notre personne tout entière à se croire entourée par eux, ou du moins à trébucher entre eux et les lieux présents, dans l'étourdissement d'une incertitude pareille à celle qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir.³»* C'est exactement cela que Proust appelle *extratemporalité* : le transport soudain et momentané de l'être en dehors du temps présent afin de savourer l'éternité, l'essence des choses : *« De sorte que ce que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive.[...] cette contemplation de l'essence des choses, j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle.⁴»* La *Recherche* est conçue sur ces principes d'instances extratemporelles que le narrateur, avant de les traduire dans le *silence*, il devrait les mettre en ordre dans l'espace et le temps suivant un principe de **transversalité**, selon le concept introduit par Gilles Deleuze : *« C'est elle qui permet dans le train, non pas d'unifier les points de vue d'un paysage, mais de les faire communiquer suivant sa dimension propre, dans sa dimension propre, alors qu'ils restent incommunicants d'après les leurs. C'est elle qui fait l'unité et la totalité singulières du côté*

¹ I, *JFF*, p.568

² III, *PR*, p.536-7

³ IV, *TR*, p.453-4

⁴ *Ibid.*, p.454

de Méséglise et du côté de Guermantes, sans en supprimer la différence ou la distance : "entre ces [deux] routes des transversales s'établissaient". [...] C'est elle qui assure la transmission d'un rayon, d'un univers à un autre aussi différents pourtant que les mondes astronomiques. La nouvelle convention linguistique, la structure formelle de l'œuvre, est donc la transversalité, qui traverse toute la phrase, qui va d'une phrase à une autre dans tout le livre, et qui même unit le livre de Proust, à ceux qu'il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac...¹» En empruntant le modèle astronomique que l'auteur lui-même utilise pour illustrer sa psychologie spatiotemporelle, on pourrait prétendre que la transversalité repose sur un système complexe de trous noirs entre les différents éléments du roman, trous qui n'obéissent à aucun ordre préalable, mais qui permettent le lien entre eux d'une manière spectaculaire. Le concept pourrait aussi se référer, à grande échelle, à l'architecture transversale de la cathédrale de la *Recherche*. À tous points de vue, elle paraît une idée ingénieuse afin d'expliquer la structure narrative de la mémoire involontaire.

1. b. Mémoire, rêve et création artistique

« Si un peu de rêve est dangereux, ce qui en guérit, ce n'est pas moins de rêve, mais plus de rêve, mais tout le rêve.² »

Mémoire et rêve Ils entretiennent une relation extrêmement étroite, l'un conditionnant l'autre et vice versa. Proust semble avoir été profondément influencé par ses lectures : « On sait³ que Proust avait lu avec intérêt l'ouvrage *Le Sommeil et les rêves d'Alfred Maury (1817-1892), grand érudit : historien, ethnologue, directeur des Archives nationales et initiateur d'une "science des rêves"*⁴ ». En outre, il a énormément aimé Nerval : « À la recherche du temps perdu, comme Sylvie, commence par l'expérience d'un aveuglement lumineux et décisif, celui du sommeil ou de la "demi-somnolence", qui enclenche le processus mnémotique. La réminiscence nervalienne, Proust l'a bien perçue, n'est pas seulement un état d'âme renvoyant à une psychologie de l'individualité : elle est aussi une forme de la fiction romanesque, un procédé littéraire de structuration du texte.⁵ » Roland Breeur attribue ailleurs cet engouement de l'auteur : « *Le dormeur éveillé est une image que Proust emprunte aux Mille et une nuits.*⁶ » Mais Proust a lu aussi des philosophes, et notamment Henri Bergson. Selon lui, le rêve constitue la seule opportunité pour l'homme afin de se réconcilier avec les souvenirs du passé : « *Mais si notre passé nous demeure presque tout entier caché parce qu'il est inhibé par les*

¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1964, 2^{ème} édition augmentée 1970, p.184. La citation intercalée renvoie à IV, *TR*, p.606. On a ajouté le mot *deux* qui manque du texte de Deleuze.

² II, *JFF*, p.199

³ Anne Henry, *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000, p. 97-98.

⁴ Fanny Dechanet-Platz, "Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury", *Fabula / Les colloques*, « L'anatomie du cœur humain n'est pas encore faite » : Littérature, psychologie, psychanalyse, chez <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>.

⁵ Anne Simon, "De Sylvie à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne", *Romantisme*, 1997, n°95, p. 39

⁶ Roland Breeur, op.cit., p.73

*nécessités de l'action présente, il retrouvera la force de franchir le seuil de la conscience dans tous les cas où nous nous désintéresserons de l'action efficace pour nous replacer, en quelque sorte, dans la vie du rêve.*¹» Ainsi, au cours de certains rêves ou états somnambuliques : « *des souvenirs qu'on croyait abolis reparaissent alors avec une exactitude frappante ; nous revivons dans tous leurs détails des scènes d'enfance entièrement oubliées*²». On aperçoit clairement les similitudes avec Proust : Bergson pense que le rêve, en surexcitant la mémoire, peut nous conduire vers la réintégration, dans notre faculté mnémonique, du temps qu'on a apparemment perdu en oubliant ses faits les plus révélateurs : « *Un être humain qui rêverait son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passé.*³» Proust pourtant s'oppose à l'éventualité de pouvoir retrouver le temps perdu uniquement via l'état de sommeil. Ce qui le fascine avant tout dans le rêve c'est, d'une part, la possibilité de vagabondage spatio-temporel qu'il implique en un temps extrêmement court : « *Et bien plus, c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné. N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté, comme s'ils avaient été des avions géants au lieu des pâles étoiles que nous croyions, nous faire revoir tout ce qu'ils avaient contenu pour nous, nous donnant l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat, qui ont repris, une fois qu'on est réveillé, la distance qu'ils avaient miraculeusement franchie, jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu ?*⁴» Et, de l'autre, c'est pour lui une autre perspective de méditer sur le Temps et l'Espace, en extériorisant le moi intérieur : « *L'œuvre entière est l'extériorisation du monde intérieur par la mémoire, par les images du sommeil et celles du rêve.*⁵» Qui plus est, mémoire involontaire et rêve semblent fonctionner en obéissant aux mêmes principes qui régissent l'intériorité, à un tel niveau de similitude qu'on peut dire que le rêve est l'équivalent des intermittences à l'état de sommeil : « *Dans les instants privilégiés de la mémoire involontaire et par l'analogie d'une sensation – le bonheur ressenti dans la contemplation des essences –, ce que l'on retrouve, c'est un lien spatio-temporel entre le moi ancien et le moi présent, et donc l'unité substantielle du moi à travers le temps. Le rêve et la mémoire involontaire permettent au sujet de retrouver une vision originare, primitive, et de ressentir la perception authentique par laquelle toute réalité s'était dévoilée.*⁶» Nonobstant, le rêve, en n'accordant pas à la mémoire de l'intelligence le premier rôle, accomplit une œuvre non durable, une fois que les fruits du processus inconscient sont traités très doucement par la conscience : « *Mais, d'un côté, ce que le rêve restitue du plus profond de l'être et de l'intériorité du sujet, s'efface trop rapidement pour que l'intelligence puisse l'éclairer ; d'un autre, ce qu'il retrouve, c'est le rapport entre un passé perdu, oublié,*

¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF/Quadrige, Paris, 1^{ère} édition 1939, 8^{ème} édition Quadrige 2008, p.171

² *Ibid.*, p.172

³ *Ibid.* En italiques dans le texte.

⁴ IV, *TR*, p.490-1. C'est moi qui souligne.

⁵ Noël Martin-Deslias, *L'idéalisme de Marcel Proust*, Éd. F.Janny, Montpellier, 1952, p.12

⁶ Daniela de Agostini, "L'écriture du rêve dans *À la recherche du temps perdu*", *Cahiers Marcel Proust : Études proustiennes V*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1984, p.202

*et un présent réel : il établit un lien entre deux moments temporels – par l’intermédiaire de l’espace – mais ne permet pas à l’être la contemplation des essences dans un instant extratemporel qui devient récréation intérieure de l’ordre du temps.¹» Or, le rêve présuppose seulement l’association mémorielle et non l’extase extratemporelle en tant qu’expérience ontologique qui ranime de fond en comble l’être. Pourtant, selon Proust, l’expérience onirique peut se rendre plus durable à travers la répétition : «*la mémoire des rêves peut devenir durable, s’ils se répètent assez souvent*²». De cette manière, il n’y aura plus de divergence entre souvenir de rêve et souvenir d’éveil : «*Et comme il n’y a pas, entre le souvenir d’un rêve et le souvenir d’une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n’était pas pendant mon sommeil que s’était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune.*³» Cette identification rêve/réalité nous fait penser à l’œuvre admirable de Pedro Calderón de la Barca *La vie est un songe* : «*car je suis dans un monde si extraordinaire, que vivre seulement, c’est rêver. L’expérience m’enseigne que l’homme qui vit rêve ce qu’il est jusqu’à ce qu’il s’éveille. [...] Qu’est-ce que la vie? un délire. Qu’est-ce que la vie ? une illusion, une ombre, une fiction. Le plus grand bien est peu de chose. Car toute la vie est un songe, et les songes eux-mêmes ne sont qu’un songe.*⁴» Le rapprochement se fait bien plus évident dans *La Prisonnière* : «*Nous ne le savons pas, nous ne le saurons jamais ; nous nous acharnons à chercher les débris inconsistants d’un rêve, et pendant ce temps notre vie avec notre maîtresse continue, notre vie distraite devant ce que nous ignorons être important pour nous, attentive à ce qui ne l’est peut-être pas, encauchemardée par des êtres qui sont sans rapports réels avec nous, notre vie pleine d’oublis, de lacunes, d’anxiétés vaines, notre vie pareille à un songe.*⁵»*

Dès les rêveries cratyléennes du narrateur jusqu’à la catabase et le fatalisme baroque propre de Calderón, le rêve ne cesse pas de représenter une dimension à part du texte proustien : il l’enrichit de connotations précieuses entre le réel et l’imaginaire, entre le bonheur et la liberté métaphysiques de la vie intérieure et l’ambiance cauchemardesque de l’éveil. Mais le rêve chez Proust revêt aussi d’une dimension profondément *ontologique*, à l’instar de la mémoire involontaire : «*La fusion harmonique du rêve et de la rêverie sera menée à bien par Proust, et ce ne sera pas, contrairement à ce qu’un esprit cartésien pouvait attendre, sous la forme d’un retour du rêve littéraire. C’est, peut-être, le plus grand mérite de la révolution accomplie par le romantisme en matière de rêve que d’avoir exclu à tout jamais une telle éventualité. L’allégorie s’était vidée de la force significative indûment stockée pendant l’ère classique et le symbole pur reprenait ses droits dans la sphère onirique. C’est lui qui, par le jeu des associations et des mémorisations, par l’intégration immédiate du perçu dans le flux de la conscience, assure l’historicisation de l’instant, c’est-à-dire sa transcendance ontologique. La trame spatiotemporelle de l’identité humaine se trouve ainsi reconstituée fil à fil : le temps perdu est retrouvé, le présent rallume le passé, s’éclaire de sa lumière et la projette dans un avenir*

¹ *Ibid.* En italiques dans le texte.

² IV, AD, p.120

³ *Ibid.*, p.230

⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Théâtre choisi*, tome II : *La vie est un songe*, 2^{ème} journée, scène XXII, traduit par L. Sandret, Librairie de la Société Bibliographique, Paris, 1^{ère} édition 1885, p.75-6

⁵ III, PR, p.653-4

qu'il arrache ainsi au hasard. Chez Proust, le rôle du rêve est déterminant dans ces processus et, dès lors, il n'est même plus intéressant de faire le partage entre ce qui vient du rêve endormi et ce qui accompagne le rêve éveillé. L'homme a retrouvé son unité en recouvrant l'intégralité de sa conscience, avec ses trois étages. Les membres d'Osiris, odieusement amputés par Descartes, sont recousus. Une nouvelle ère peut commencer.¹»

Mais il y a aussi une dernière dimension du rêve, non moins importante que les précédentes. Celle du lieu privilégié du développement constant de la faculté créative et de l'incubation de l'œuvre, là où le créateur puise son inspiration et son talent.

« *Les rêves sont la littérature du sommeil.*²»

Mémoire et création artistique Grâce au rôle optimisé accordé à la mémoire et au rêve, le poète (dans la signification plus globalisante qu'emprunte ce mot) n'a pas seulement recours au passé, en tant que temps privilégié d'inspiration et de création artistique, mais aussi au temps primordial, à une réalité originelle, berceau du cosmos, à travers laquelle s'explique et se raconte tout le devenir de l'humanité. De cette manière, il procède à la sélection de moments et de faits de cette mémoire latente qui, lui seul en tant que détenteur des secrets de la mémoire involontaire, peut traduire en œuvre artistique. Loin de la valeur métaphysique et esthétique évidentes, l'œuvre artistique d'un tel calibre met en avant aussi une tendance purement ontologique : l'émancipation de l'être des limites temporelles ainsi que spatiales. Le Temps, en conséquence, devient l'agent prépondérant de la création, ou plus particulièrement « *l'artiste, le Temps*³» aide l'être, à travers l'expérience esthétique, à s'affranchir de toute temporalité mortelle lui offrant la possibilité de savourer, au cours des moments extratemporels, un peu d'éternité au même titre que le poète. Cette dimension idéalisable de l'art rattache ainsi le mortel et l'immortel en convertissant le Temps en art, les souvenirs en tableaux : « *C'était maintenant des souvenirs, c'est-à-dire des tableaux dont l'un ne me semblait pas plus vrai que l'autre.*⁴» L'image paraît banale mais le fait qu'elle revient témoigne de la conviction du narrateur de percevoir et de communiquer le souvenir d'une manière foncièrement artistique en le visualisant : « *Il arrive souvent que le plaisir qu'ont tous les hommes à revoir les souvenirs que leur mémoire a collectionnés est le plus vif par exemple chez ceux que la tyrannie du mal physique et l'espoir quotidien de sa guérison privent, d'une part, d'aller chercher dans la nature des tableaux qui ressemblent à ces souvenirs et, d'autre part, laissent assez confiants qu'ils le pourront bientôt faire, pour rester vis-à-vis d'eux en état de désir, d'appétit et ne pas les considérer seulement comme des souvenirs, comme des tableaux.*⁵» En outre, dans *Le Temps retrouvé*, il confesse lui-même le rôle cardinal que la mémoire va jouer dans la constitution de son œuvre : « *Or la recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents*

¹ Pierre Cheymol, *Les empires du rêve*, José Corti, Paris, 1994, p.266

² Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1^{ère} édition 1932, p.67

³ IV, *TR*, p.513

⁴ II, *JFF*, p.230

⁵ III, *PR*, p.536

d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue tout à l'heure dans la bibliothèque ?¹» Mémoire et Temps seront, à savoir, le pinceau et la toile grâce auxquels le narrateur va créer l'œuvre, en cristallisant les souvenirs, après que ceux-ci reçoivent le contrôle analytique de l'intelligence, en tableaux de mots.

Outil indispensable du futur littéraire : encore une fois la métaphore. Les métaphores, à vrai dire, d'après la catégorisation de Jean Ricardou : « la métaphore structurelle réelle qui agit au plan de l'écriture ; la métaphore structurelle virtuelle qui agit au plan de la lecture² ». Toutes les deux sont utilisées afin de court-circuiter le Temps : « la métaphore structurelle réelle court-circuite le temps de la fiction ; la métaphore structurelle virtuelle court-circuite le temps de la narration³ ». On a suffisamment mis en valeur l'importance considérable de la première dans le roman ; en ce qui concerne la deuxième, Jean Ricardou précise qu'elle est utilisée tantôt par le lecteur moyen qui rapproche deux textes proustiens différents au cours de la lecture de l'œuvre, tantôt par la critique thématique qui « procède en court-circuitant le texte⁴ ». La chose insolite est que même Proust adopte cette pratique au cours du roman, en l'élevant au rang d'un processus génésiaque de l'œuvre : « La nature ne m'avait-elle pas mis elle-même, à ce point de vue, sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art elle-même, elle qui ne m'avait permis de connaître, souvent longtemps après, la beauté d'une chose que dans une autre, midi à Combray que dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières que dans les hoquets de notre calorifère à eau ?⁵ » Ce rapprochement métaphorique s'avère être une sorte de magie poétique, ainsi qu'une démarche profondément mystique. Elle repose sur « la certitude incluse dans la sensation de réalité [qu'] inspire à Proust la résolution d'écrire son œuvre : c'est-à-dire de chercher à faire naître, par l'évocation verbale, par la vertu des mots assemblés, ces rencontres des moments séparés par le temps, qui créent le plaisir, et dont le fréquent retour contient en lui-même la preuve de notre unité intérieure. L'œuvre d'art, telle que la conçoit Proust, est dictée par une exigence métaphysique. Celui qui l'entreprend s'empare des éléments d'une donnée temporelle et, par la magie de la métaphore qui rapproche ce qui était distant, il transporte ces éléments sur un plan de plus grande réalité⁶ ».

En dernier lieu, la métaphore enrichit le texte, au même titre que l'extase intermittente, de cette « déflagration du souvenir, tel un coup de tonnerre⁷ » qui est la chose la plus proche au sublime, selon Longin : « Mais quand le sublime vient à paraître où il faut ; il renverse tout comme un foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'Orateur ramassées ensemble.⁸ » Ce sont les mots, le style, la figure stylistique, ce je-

¹ IV, TR, p.621

² Jean Ricardou, "Miracles de l'analogie : Aspects proustiens de la métaphore productrice", *Cahiers Marcel Proust 7 : Études proustiennes II*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1975, p.31. En italiques dans le texte.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ IV, TR, p.468

⁶ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1^{ère} édition 1939, réédition 1967, p.354-5

⁷ Jacques Chabot, op.cit., p.99

⁸ Longin, *Du sublime*, I.IV., chez <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/longin/sublime.htm>. Citation utilisée par Jacques Chabot, op.cit., p.99

ne-sais-quoi qui s'adresse directement au cœur de l'auditeur/lecteur et le persuade de son caractère transcendantal. À l'égal de la mémoire involontaire, ce pouvoir foudroyant de la métaphore porte la marque du divin, ainsi que le poète qui l'a conçue : il est un homme élu de dieu, voué au paradis, l'Élysée. N'oublions pas l'étymologie du mot, qui fournit une connotation éminemment éloquente, pas seulement pour la personne foudroyée : « Elysion, est un terme obscur et mystérieux qui trouve sa source dans le mot qui désigne la personne ou le lieu frappés par la foudre, enelysion, enelysios. La mort par foudroiement est à la fois destruction et marque d'élection. Ce thème recroise celui du transport mythique dans une île pure et lointaine, qui semble remonter à l'histoire sumérienne du déluge.¹ » Elle établit une relation très étroite entre le sublime, le poète/élu des dieux et détenteur de la mémoire collective et l'au-delà : le poète peut, sous l'égide de la bienveillance divine, nous fait savourer un peu d'éternité grâce à la qualité inhérente de la parole poétique qui s'oppose radicalement à la parole prosaïque puisqu'elle fait appel à l'imagination et non à l'intelligence de l'homme : l'imagination est celle qui peut effectivement fait rêver, non l'intelligence. La métaphore, en dernier lieu, est la marque immanquable du calibre poétique des créateurs : peu d'entre eux ont l'aptitude d'atteindre le sublime, encore moins la *marque d'élection* de le communiquer à leur public. L'Instant sublime proustien, pourrait être le lieu privilégié pas seulement du narrateur², mais aussi du lecteur dans la mesure où ce dernier pourrait apprécier la grandeur de l'association métaphorique.

1. c. Mémoire et connaissance philosophique Les points communs entre réminiscence platonicienne et mémoire involontaire proustienne sont en définitive peu nombreux : la première est volontaire et peut être enseignée par un philosophe sage-femme. La dernière est involontaire, dépendant d'un réseau d'alliances aléatoires purement inconscientes entre mémoires volontaire et involontaire. Qui plus est, la réminiscence aboutit à l'incorporation d'une mémoire latente intemporelle au temps présent de l'individu ; chez Proust, cela pourrait être accompli seulement pendant le rêve, tandis que celle-ci ne se maintient pas à l'état de veille : c'est pourquoi le monde du sommeil occupe une place tellement importante dans le récit : il accorde au roman la profondeur et l'ampleur temporelles qui sont nécessaires afin que le Temps devienne sa quatrième composante. En dernier lieu, la réminiscence proustienne n'instaure pas au temps présent une mémoire uniformisée de vies passées, mais l'intégralité de l'être que nous étions à un certain moment du passé : « *Le moi que j'étais alors et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé et qui n'étaient pourtant plus qu'un songe, comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit. Je n'étais plus que cet être qui cherchait à se réfugier dans les bras de sa grand-mère, à effacer les traces de ses peines en lui donnant des baisers, cet être que j'aurais eu à me figurer, quand j'étais tel ou tel de ceux qui s'étaient succédé en moi depuis quelque temps, autant de difficulté que maintenant il m'eût fallu d'efforts, stériles d'ailleurs, pour ressentir les désirs et les joies de l'un de ceux que, pour un*

¹ Walter Burkert, *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, op.cit., p.272

² Agathe Simon, "Proust, l'instant et le sublime", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, vol. 103, p. 872

temps du moins, je n'étais plus.¹» Mais bien que les moyens soient distincts, le but en est le même : « *Apprendre, c'est se ressouvenir ; mais se ressouvenir n'est rien de plus qu'apprendre, avoir un pressentiment.* »² Le narrateur proustien a les mêmes bénéfices au niveau de la connaissance que le disciple platonicien : le temps et la mémoire représentent deux facteurs critiques pour la compréhension de la réalité : il est impossible d'en tirer les lois élémentaires sans se fonder sur les deux. L'éventualité que le narrateur propose afin d'uniformiser le temps semble bien plus vraisemblable que l'approche socratique, elle ne cesse pas pourtant de constituer un moyen philosophique, ou au moins métaphysique, pour se connaître soi-même. Et c'est cela la caractéristique la plus platonicienne de l'auteur : « *Proust est un écrivain socratique puisqu'il fonde son œuvre sur le principe d'introspection systématique, de la maïeutique du connais-toi toi-même.* »³ À vrai dire, la *Recherche* est l'apothéose de l'homme intérieur, cette identification de l'homme matériel et de son âme que Platon a prêché : c'est, d'une part, la prévalence du dialogue intérieur tout au long du roman ainsi que le rôle du voyeur marginal du monde extérieur qui semblent être les perspectives de prédilection du narrateur afin de décrire, voire traduire, le monde en lui et autour de lui. Son but est le « *γνώθι σεαυτόν* », [que] disait Socrate⁴ », c'est-à-dire la connaissance approfondie de son propre soi en tant que condition préalable avant de commencer à comprendre autrui. La prédominance de l'homme intérieur est incontestable : d'un côté, c'est un principe philosophique dont il ne manque pas de souligner l'autorité : « *Certains philosophes disent que le monde extérieur n'existe pas et que c'est en nous-même que nous développons notre vie.* »⁵ De l'autre, c'est l'existence d'une *âme intérieure* qui semble être le facteur qui consolide et encourage la cohésion d'un être ou d'une œuvre : « *Pensant que le Beau – dans l'ordre des élégances féminines – était régi par des lois occultes à la connaissance desquelles elles avaient été initiées, et qu'elles avaient le pouvoir de le réaliser, j'acceptais d'avance comme une révélation l'apparition de leur toilette, de leur attelage, de mille détails au sein desquels je mettais ma croyance comme une âme intérieure qui donnait la cohésion d'un chef-d'œuvre à cet ensemble éphémère et mouvant.* »⁶ Or, cette *âme intérieure* devrait être la sève universelle, cette « *substance humaine, et mieux que cela, l'énergie créatrice, la sève du monde, l'inconscient* »⁷ qui anime chaque organisme, chaque œuvre, leur accordant une homogénéité et une affinité rationnelles ainsi qu'existentielles. Lorsque l'homme se rend compte du rôle essentiel de cet élan vital, dès qu'il prend conscience de la sublimité de son monde intérieur, de ce μόριο θεοῦ qui peut le rendre dieu, il est déjà à mi-chemin vers le γνώθι σεαυτόν, il a désormais canalisé tout son être vers la connaissance en tant que faculté salutaire. Le même élan sublimatoire peut être

¹ III, SG, p.154

² Gilles Deleuze, op.cit., p.79

³ Bernard Pluchart-Simon, *Proust : l'amour comme vérité humaine et romanesque*, Larousse, Paris, 1975, p.42

⁴ III, SG, p.439

⁵ IV, AD, p.146

⁶ I, SW, p.410

⁷ Maurice Barrès, *Le jardin de Bérénice*, Émile-Paul Éditeur, Paris, 1910, p.202

défecté dans l'œuvre, comme on l'a déjà mis en lumière, si elle représente le produit de la procréation d'un créateur méritoire. Le besoin d'uniformiser le Temps, de fusionner le triptyque temporel humain du passé/présent/futur en une image mobile, pas de l'éternité des Formes, mais d'un présent continu, détenteur du passé et porteur d'un avenir en germe, s'avère être la condition sine qua non d'un effort élémentaire de conscience de soi. Chez Proust, la mémoire involontaire déclenche ce voyage d'autoconnaissance qui, à travers une maïeutique intermittente, aboutit à la résurrection du passé en mémoire latente du présent, ce qui met en branle l'acte de l'écriture. La maïeutique n'est plus qu'une procédure inconsciente et l'accoucheur le propre auteur qui peine à éliminer l'oubli et l'usure du temps humain. D'un outil foncièrement philosophique dans les mains de Socrate, la réminiscence s'empare chez Proust d'une allure de procédure de connaissance de soi et d'uniformité spatiotemporelle, composantes incontournables de l'incubation de l'œuvre : « *C'est là précisément l'originalité de la réminiscence proustienne : elle va d'un état d'âme, et de ses chaînes associatives, à un point de vue créateur ou transcendant – et non plus, à la manière de Platon, d'un état du monde à des objectivités vues.*¹ » Ainsi Proust a réussi là où le philosophe ne voyait que corruption de la jeunesse et dégénérescence spirituelle : constituer l'œuvre d'art en tant que seul principe de transcendance.

¹ Gilles Deleuze, op.cit., p.118-9

II. Esthétique Idéale, esthétique humaine

« Certains peuples se perdent dans leurs pensées ; mais pour nous autres Grecs, toutes choses sont formes. Nous n'en retenons que les rapports ; et comme enfermés dans le jour limpide, nous bâtissons, pareils à Orphée, au moyen de la parole, des temples de sagesse et de science qui peuvent suffire à tous les êtres raisonnables. Ce grand art exige de nous un langage admirablement exact. Le nom même qui le désigne est aussi le nom, parmi nous, de la raison et du calcul, un seul mot dit ces trois choses.¹ »

La théorie des Idées représente l'apogée de la doctrine socratique. L'existence d'un autre monde, plus beau, plus vertueux et plus majestueux que le monde humain justifie et rend moins pernicieuse la vie humaine : quand le but change, quand à vrai dire il y a un but pour l'être humain, même après la mort, ce changement de perspective constitue la meilleure motivation pour ne pas s'appesantir sur les vicissitudes du quotidien. En nous habituant à philosopher, Socrate nous montre le chemin le plus court vers la sagesse et le bonheur, vers la véritable signification d'une vie καλήκἀγαθή. Le monde des Formes est de fond en comble différent du monde sensible ; à travers les dialogues, Platon nous fournit une idée bien claire de toutes ses caractéristiques. Pour mieux étudier ces deux univers si hétéroclites, il faudrait leur dédier deux parties distinctes, où on va se pencher aussi sur la question de l'esthétique qu'ils préconisent.

1. Esthétique Idéale a. La Forme Première question fondamentale : qu'est-ce qu'une Forme ? Platon nous fournit la réponse dans le *Timée* : « il faut convenir qu'il y a une première espèce : la forme intelligible, qui reste la même, qui est inengendrée et indestructible, qui ne reçoit pas autre chose venant d'ailleurs en elle-même et qui elle-même n'entre en aucune autre chose où que ce soit, qui est invisible et ne peut être perçue par un autre sens, voilà ce qui a été attribué comme objet de contemplation à l'intellection² ». Il y a une nette différence entre ἰδέα (Idée) et εἶδος (Forme). De prime abord, le mot *idée* aux temps de Platon désigne : « la forme visible et transitoire des réalités qui passent devant nos yeux³ ». Le philosophe a introduit une toute nouvelle – voire contradictoire – signification du mot, en le rattachant à une entité invisible et éternelle, ce qui souligne son effort d'emprunter dans le champ sémantique disponible un terme qui

¹ Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*, 1921, p. 46 chez <http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryEupalinos.pdf>

² Platon, *Timée*, 52a, op.cit., p.2010

³ Henri-Dominique Saffrey, *Origine, usage et signification du mot ἰδέα jusqu'à Platon*, chez http://lexicon.cnr.it/index.php/DDI/article/view/18/7#Notefn13_return

serait le plus proche possible de son inspiration philosophique. Le mot εἶδος est d'origine homérique et un synonyme de ἰδέα. Pourtant, Socrate utilise le mot ἰδέα pour se référer à la réalité intelligible, tandis que le mot εἶδος est réservé à la forme de cette réalité¹. Pour Platon donc les Formes ne constituent pas des entités mentales, des créations de l'esprit humain, mais des entités entièrement indépendantes du monde matériel qui peuvent être perçues seulement d'une manière mentale, voire philosophique. En somme, il y a trois types de Formes² : **a)** la Forme immanente, c'est-à-dire la Forme intelligible reflétée sur l'être sensible. Socrate souligne, en clarifiant l'essence de la vertu : « *Eh bien, c'est pareil pour les vertus ! Même s'il y en a beaucoup et de toutes sortes, elles possèdent du moins une seule forme caractéristique identique chez toutes sans exception, qui fait d'elles des vertus. Une telle forme caractéristique est ce qu'il faut bien avoir en vue pour répondre à qui demande de montrer ce en quoi consiste la vertu.* »³ L'Idée reflétée est l'ingrédient indispensable qui s'immisce dans la constitution de la connaissance sensible pour l'orienter vers l'intelligible : « *les Idées, réalités premières et subsistant en soi, se reflètent en notre connaissance et y impriment des notions innées ; notions qui nous rendent capables de concevoir, à propos d'objets sensibles, certaines notes intelligibles* »⁴. **b)** La Forme indépendante, existant per se d'une manière réfractaire aux sens, mais dont la présence est consolidée grâce aux connaissances acquises durant des vies antérieures et grâce au travail philosophique : « *Car il va de soi que notre raisonnement présent ne porte pas plus sur l'égal que sur le beau en soi, le bon en soi, ou le juste, ou le pieux – en un mot, sur tout ce à quoi nous imprimons la marque "ce que c'est", aussi bien dans nos questions quand nous questionnons que dans nos réponses quand nous répondons. Il en résulte qu'il est nécessaire : d'abord que nous soyons entrés en possession des savoirs portant sur chacune de ces réalités avant de naître...* »⁵ **c)** Le genre logique. Il fait partie des cinq universaux ou attributs dialectiques (prédicables) qui, d'après Porphyre, constituent les différentes manières de convenir à un sujet et dont la distinction est la condition d'une bonne définition. À part le genre ils sont : l'espèce, la différence, le propre et l'accident⁶.

Parmi les caractéristiques de la Forme, on pourrait mentionner qu'elle est **immuable** : « *SOCRATE : Cette essence – c'est de sa manière d'être que nous rendons un juste compte lorsque nous répondons –, est-ce qu'elle se comporte toujours semblablement en restant même qu'elle-même, ou est-ce qu'elle est tantôt ainsi, et tantôt autrement? [...] CÉBÈS : Qu'ils restent semblables et mêmes qu'eux-mêmes, c'est une nécessité, Socrate, répondit Cébès* »⁷; **éternelle** : « *elle s'élançait là-bas, vers ce qui est pur et qui est toujours,*

¹ Platon, *Philèbe*, trad. et prés. Jean-François Pradeau, Garnier-Flammarion, Paris, 2002, p. 241.

² Alain de Libera, *La querelle des universaux : De Platon à la fin du Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1996, p.54

³ Platon, *Ménon*, 72cd, op.cit., p.1054

⁴ Robert Loriaux, "L'Être et l'Idée selon Platon", *Revue Philosophique de Louvain*, 1952, 3^{ème} série, tome 50, n°25, p.12

⁵ Platon, *Phédon*, 75cd, op.cit., p.1193

⁶ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1972, p.96

⁷ Platon, *Phédon*, 78de, op.cit., p.1197

qui est immortel et toujours semblable à soi¹»; **intelligible et non perceptible** : « Or les unes, tu peux les percevoir à la fois par le toucher, la vue, et tous les autres sens ; mais les autres, celles qui restent mêmes qu'elles-mêmes, absolument impossible de les saisir autrement que par l'acte de raisonnement propre à la pensée ; car elles sont invisibles, les réalités de ce genre, elles ne se donnent pas à voir²»; **divine et indissoluble** : « ce qui est divin, immortel, objet pour l'intelligence, qui possède une forme unique, qui est indissoluble et toujours semblablement même que soi-même, voilà ce à qui l'âme offre le plus de ressemblance³»; **atemporelle** : « Mais ce qui reste toujours dans le même état sans changer, il ne convient pas que cela devienne plus jeune ou plus vieux avec le temps, ni que cela soit venu à l'être dans le passé, se trouve venu à l'être dans le présent ou vienne à l'être dans l'avenir⁴»; **non-spatiale** : « ces âmes qu'on dit immortelles passent à l'extérieur, s'établissent sur le dos du ciel, se laissent emporter par leur révolution circulaire et contemplant les réalités qui se trouvent hors du ciel⁵»; **perpétuellement identique** : « qu'est-ce qui est toujours, sans jamais devenir, et qu'est-ce qui devient toujours, sans être jamais? De toute évidence, peut être appréhendé par l'intellect et faire l'objet d'une explication rationnelle, ce qui toujours reste identique⁶».

La postulation du concept de l'Idée obéit à quatre problèmes philosophiques dont elle constitue la panacée : **i)** un premier inconvénient épistémologique, qui cherche à localiser l'objet véritable de la connaissance, la possibilité même que la connaissance puisse exister, ainsi que ses différences avec l'opinion doxastique. Du reste, le philosophe oppose à la conception d'un univers héraclitien en perpétuel mouvement sa doctrine d'un cosmos éternel et immuable qui peut effectivement être perçu par les sens, alors que toute notion protéiforme ne le peut pas. **ii)** Une inquiétude métaphysique, qui se concentre sur les lignes de démarcation entre la réalité visible et la réalité invisible, entre le monde intelligible qui est parménidien et le monde matériel qui est héraclitien. On pourrait dire que le problème métaphysique sert de fondement à la prémisse épistémologique. **iii)** Le problème moral concerne l'ensemble de la doctrine socratique, c'est une condition sine qua non, la base de tout axiome idéaliste. Il relève de l'existence d'un nombre de vertus, notamment celles du Beau et du Bien, qui régissent le dogme idéaliste de fond en comble. La connaissance peut-elle s'inscrire dans les confins de la moralité ? C'est celle-ci la question fondamentale posée par le philosophe. Sa réponse est que l'Idée du Bien représente la Forme suprême du monde idéaliste, elle est la composante indispensable, le soleil qui illumine tout le monde visible et invisible, d'après la métaphore du soleil dans la *République*⁷. Selon cette analogie élémentaire de la doctrine socratique, le philosophe, en essayant de définir la nature du bien, confesse qu'il est entièrement incapable de le faire et propose à sa place le ἔκγονός τε τοῦ ἀγαθοῦ : « Recevez donc

¹ *Ibid.*, 79d, op.cit., p.1198

² *Ibid.*, 79a, op.cit., p.1197

³ *Ibid.*, 80b, op.cit., p.1199

⁴ Platon, *Timée*, 38a, op.cit., p.1996

⁵ Platon, *Phèdre*, 247bc, op.cit., p.1263

⁶ Platon, *Timée*, 27d-28a, op.cit., 1989

⁷ Platon, *République*, VI.507b-509c, op.cit., p.1673-6

*cet enfant, lui qui est le produit du bien lui-même.*¹» L'enfant en question est le soleil qui illumine la terre et fournit aux êtres la capacité de voir et distinguer le bien de son contraire. De la même façon, l'Idée du Bien constitue l'Idée souveraine et rend le monde intelligible bien plus clair, perceptible et limpide. Elle va de pair avec toute Forme, elle est la cause et le point de départ de tout. **iv)** Le dernier écueil élève des considérations purement sémantiques et concerne la validité ainsi que la pertinence des termes philosophiques et l'essence de la procédure cognitive. L'allégorie de la caverne joue ici un rôle liminaire : elle détaille dans ses moindres éléments l'ascension de l'homme d'un état d'ignorance totale à un état de prise de conscience cognitive et en plus éclaircit la terminologie philosophique respective.

Platon s'appuie sur un nombre d'arguments en faveur de l'existence des Formes. **I)** Il faut qu'il y ait un archétype-moule au nom duquel sont baptisés tous les objets/notions qui en découlent : « *Nous avons, en effet, l'habitude de poser en quelque sorte une forme unique, chaque fois, pour chaque ensemble de choses multiples auxquelles nous attribuons le même nom.*²» Ce transport des qualités intrinsèques se fait via la participation (μέθεξις) : « *il me semble que si, en dehors du beau en soi, il existe une chose belle, la seule raison pour laquelle cette chose est belle est qu'elle participe à ce beau en soi*³». **II)** L'existence des Formes est insinuée par la réminiscence comme on l'a déjà vu : la connaissance humaine n'est pas empirique mais repose sur un processus de la mémoire, ce qui démontre clairement que la connaissance préexiste et les Formes représentent effectivement des vérités perpétuelles. **III)** Les Formes incarnent des entités éternelles et immuables, alors on pourrait les concevoir comme des sources encyclopédiques élémentaires d'où dérivent nos connaissances nécessairement partielles et unilatérales inscrites dans un monde héraclitien comme le nôtre par le biais de la participation: « *celui qui pense que le beau en soi est quelque chose de réel et qui est capable d'apercevoir aussi bien le beau lui-même que les êtres qui en participent, sans croire que les êtres qui en participent soient le beau lui-même, ni que le beau lui-même soit les choses qui participent de lui, à ton avis, celui-là vit-il lui aussi à l'état de veille ou vit-il en songe?*⁴» **IV)** Selon Luc Brisson, « *pour sauvegarder la loi de non-contradiction dans le monde sensible, il faut faire l'hypothèse de l'existence de formes intelligibles de propriétés opposées, dont participent simultanément certaines réalités particulières*⁵». En effet, Socrate met en évidence : « *Ne partages-tu pas ces convictions : il y a une Forme en soi de la Ressemblance ; une telle Forme a pour contraire ce qu'est la Dissemblance ; les choses dont nous disons qu'elles sont multiples, moi, toi ou autre chose, participent à ces deux Formes qui sont véritablement*⁶».

Du reste, on devrait mettre en lumière l'affinité qu'il y a entre Forme et âme. À vrai dire, la relation que Platon rétablit entre âme et corps est étrangement semblable à celle qui unit Forme intelligible et objet sensible, en somme une relation

¹ Platon, *République*, VI.507a, op.cit., p.1673

² *Ibid.*, X.596ab, op.cit., p.1764

³ Platon, *Phédon*, 100c, op.cit., p.1221

⁴ Platon, *République*, V.476d, op.cit., p.1643

⁵ Platon, *Timée, Critias*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction, Garnier Flammarion, Paris, 1996, p. 17-18

⁶ Platon, *Parménide*, 128^e-129a, op.cit., p.1109

qui oppose le monde métaphysique au monde sensible : « lorsqu'une âme et un corps sont ensemble, la nature prescrit à l'un d'être asservi et commandé, à l'autre de commander et de diriger. Sous ce nouveau rapport, lequel des deux, à ton avis est semblable à ce qui est divin, et lequel à ce qui est mortel ? Mais peut-être ne crois-tu pas que ce qui est divin soit naturellement fait pour commander et diriger, et ce qui est mortel pour être commandé et obéir ?¹ » L'âme, semence divine, est de la même nature que la Forme, mais : « Elle n'est pas une Forme, elle est la puissance de choisir le terme de son mouvement, la qualité de ses changements. Elle n'est pas une Forme, elle est, des Formes, l'intelligence, elle est ce qui peut saisir entre les Formes ressemblances et différences.² » D'ailleurs, c'est l'âme l'outil privilégié grâce auquel l'homme commence à vouloir contempler le monde idéal via la pratique de la philosophie : « c'est l'âme elle-même, et seulement par elle-même, qui conduit son examen, elle s'élançait là-bas, vers ce qui est pur et qui est toujours, qui est immortel et toujours semblable à soi [...] Et comme elle est apparentée à cette manière d'être, elle reste toujours en sa compagnie, chaque fois précisément que, se concentrant elle-même en elle-même, cela lui devient possible. C'en est fini alors de son errance ; dans la proximité de ces êtres, elle reste toujours même qu'elle-même, puisqu'elle est à leur contact. Cet état de l'âme, c'est bien ce qu'on appelle la pensée ?³ » Cette définition socratique nous incite à la rapprocher de la définition héraclitienne de la pensée :

« Un est le savoir
 Il connaît la pensée
 Par qui sont gouvernées toutes choses
 Au moyen de toutes choses.⁴ »

La pensée devient pour lors ce cordon ombilical qui rattache Forme et être sensible. L'être pensant est par conséquent la condition préalable la plus importante afin de commencer la dialectique ascendante, à savoir afin d'entamer l'élévation du sensible à l'intelligible. On arrive maintenant à un point décisif, à la ligne de démarcation entre deux mondes hétéroclites. Bien dotés du privilège de la pensée en tant que fil d'Ariane, on peut dorénavant établir un contact véritable avec l'intelligible. La seule chose indispensable s'avère être un memento, une image immanente du monde idéal qu'on doit trouver dans le monde sensible. Dans *Le Banquet*, il s'agissait d'un beau jeune homme ; en général, il s'agit de tout bel objet qui puisse nous aider à atteindre les Formes.

¹ Platon, *Phédon*, 80a, op.cit., p.1199

² Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe*, Les Belles Lettres/J. Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1985, p.168

³ Platon, *Phédon*, 79de, op.cit., p.1198

⁴ Héraclite, fragment XLI, *Les Présocratiques*, op.cit., p.155

« La clarté des idées augmente à mesure que l'on perfectionne les signes qui servent à les exprimer.¹ »

1. b. Le Beau Socrate fournit une définition de la beauté dans le *Philèbe* : « Je dis de ces figures-ci que, à la différence des autres, elles ne sont pas belles relativement les unes aux autres, mais qu'elles le sont naturellement, par elles-mêmes et pour toujours, et qu'elles comportent des plaisirs qui leur sont apparentés, des plaisirs qu'on ne peut aucunement rapporter à ceux de la démangeaison.² » Cette conception d'**objectivisme esthétique** représente la première théorie esthétique universelle et elle sera de rigueur jusqu'au XVIII^e siècle. Elle semble avoir influencé énormément Saint Augustin qui écrit : « Je considérerais en même temps que, dans les corps, autre chose est l'union harmonieuse de toutes leurs parties, qui en fait proprement la beauté, et autre chose ce qui en fait la convenance, c'est-à-dire cet accord qui, de même que chaque partie se rapporte à son tout, s'établit entre un corps et un autre corps, par exemple entre le soulier et le pied pour lequel il a été fait, et autres choses semblables.³ » Or la qualité esthétique est indépendante de notre opinion, elle est une qualité objective qui se fonde sur l'harmonie de la chose ou de l'œuvre d'art parmi ses différentes parties et non sur sa comparaison avec une autre. Elle constitue une caractéristique inhérente et non une appréciation subjective. De ce fait, elle ne dépend pas tellement de la perception sensorielle que de l'œuvre de la connaissance : « [Platonic aesthetics] is unfriendly to the senses : it strives for an apprehension that is least contaminated by sensory interference. Matter and the body must be removed from view to the greatest possible extent so that Being in its translucent essence can shine through most purely – untarnished and untainted.⁴ »

L'harmonie est, à vrai dire, un des prérequis pour l'évaluation esthétique. Socrate précise : « Qu'un mélange quelconque, s'il ne possède d'une manière ou d'une autre ni la mesure, ni la nature de ce qui est proportionné, corrompra nécessairement ses composants et se corrompra plus encore lui-même. Car faute de cela, il n'y aurait pas même de mélange, mais seulement un assemblage véritablement dépourvu de mélange, qui ferait la ruine de tous les êtres qui le posséderaient.⁵ » L'harmonie semble être une des caractéristiques fondamentales de l'esthétique de toute la période classique. Polyclète, un de ses représentants les plus emblématiques, n'était pas seulement un excellent sculpteur, mais aussi le premier à rédiger un traité artistique, le *Canon*. Plutarque conserve un des deux courts passages encore existants : « ils se règlent sur la raison comme sur un fil à plomb pour ajouter et ajuster tout nouvel élément à la construction, jugeant excellente la parole de Polyclète, selon lequel le travail le plus ardu consiste à passer l'ongle sur l'argile, pour la finition⁶ ». Or Polyclète incarne le principe de la conception classique du beau, lequel traite la beauté comme une matérialisation de

¹ A. de Humboldt, *Essai géognostique sur le gisement des roches dans les deux hémisphères*, Chez F. G. Levrault, Paris, 1^{ère} édition 1823, p. VIII

² Platon, *Philèbe*, 51cd, op.cit., p.1347

³ Saint Augustin, *Confessions*, traduction nouvelle par M. de Saint-Victor, avec une préface par M. l'Abbé de la Mennais, Charpentier éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1841, p.95. En italiques dans le texte.

⁴ James I. Porter, *The origins of aesthetic thought in Ancient Greece: matter, sensation, and experience*, Cambridge University Press, New York, 1st édition 2010, p.87

⁵ Platon, *Philèbe*, 64e, op.cit., p.1362

⁶ Plutarque, *Œuvres Morales*, tome I, 2^{ème} partie, 86a, texte établi et traduit par Robert Klaerr, André Philippon et Jean Sirinelli, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1989, p.187

proportions et d'analogies précises, comme celles du nombre d'or. Sa sculpture, du même nom que son traité, constitue le modèle d'harmonie et de beauté objectives, puisqu'elle peut être imitée pour reproduire des proportions esthétiques exactes. Aristote, du reste, ajoute aux conditions préalables de la beauté classique l'ordre et l'étendue : «*De plus, puisque le bel animal et toute belle chose composée de parties supposent non seulement de l'ordre dans ses parties mais encore une étendue qui n'est pas n'importe laquelle, car la beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre*¹», tandis que dans la *Métaphysique*, il met en avant en plus la symétrie et la limitation : «*Les plus imposantes formes du beau, ne sont-elles pas l'ordre, la symétrie, la limitation ?*²». L'harmonie, la symétrie et l'ordonnance représentent les qualités esthétiques imposantes selon Vitruve également : «*L'ordonnance est l'adaptation convenable des mesures des membres de l'ouvrage pris séparément et, pour l'ensemble, l'établissement de rapports aboutissant à la symétrie. Elle est constituée de la quantitas, qui se dit en grec ποσότης. La quantitas est le choix de modules à partir de membres de l'ouvrage lui-même et une réalisation harmonieuse de l'ensemble de l'ouvrage à partir des différentes parties de ses membres. [...] De même la symétrie est l'accord harmonieux des membres de l'ouvrage même et la corrélation reposant sur une partie calculée entre les parties prises séparément et la configuration de l'ensemble.*³» Thomas d'Aquin ajoute sa propre définition de la beauté qui se fonde aussi sur le concept de l'harmonie de l'ensemble, mais qui introduit d'autres ingrédients novateurs : «*For beauty includes three conditions, "integrity" or "perfection," since those things which are impaired are by the very fact ugly ; due "proportion" or "harmony" ; and lastly, "brightness" or "clarity," whence things are called beautiful which have a bright color.*⁴» La proportion harmonique parfaite devient pareillement le concept central de la Renaissance italienne.

À part l'harmonie, d'autres traits qui convergent vers la qualification esthétique sont l'utilité et le plaisir. Socrate précise : «*Pour tout ce qui est beau – un corps, une couleur, une forme, une voix, un style de vie –, n'as-tu pas une raison de dire que c'est beau? Un corps, par exemple, n'affirmes-tu pas qu'il est beau à cause de son utilité, de la fonction qu'il remplit et de la fin qu'il sert? ou bien, est-ce à cause du plaisir que sa vue donne, dont se réjouissent tous ceux qui le regardent ? Hormis ces deux raisons, l'utilité et le plaisir, en vois-tu une autre qui fasse dire qu'un corps est beau ?*⁵» Aristote semble être d'accord avec son maître : «*Il existe trois facteurs qui entraînent nos choix, et trois facteurs nos répulsions : le beau, l'utile, le plaisant, et leurs contraires, le laid, le dommageable et le pénible.*⁶» Xénophon se range parmi les adeptes de l'utilité esthétique : «*c'est par rapport aux mêmes choses qu'ils sont dits beaux et bons, c'est par rapport aux mêmes choses aussi que leurs corps paraissent beaux et bons, et tous les autres*

¹ Aristote, *Poétique*, 1450b34, texte établi et traduit par J.Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1932, 2^{ème} édition revue et corrigée 2002, p.40

² Aristote, *Métaphysique*, livre XIII.1078a36, traduction Alexis Pierron et Charles Zevort, Ébrard libraire-éditeur et Joubert libraire éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1840 chez <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/metaphysique13pierron.htm>

³ Vitruve, *De l'architecture*, livre I, II.2-4, texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1990, p.14-6

⁴ Thomas d'Aquin, *Summa Theologica*, I.39.8, translated by The Fathers of the English Dominican Province, 1947, chez <http://www.sacred-texts.com/chr/aquinas/summa/sum043.htm>

⁵ Platon, *Gorgias*, 474de, op.cit., p.447

⁶ Aristote, *Éthique à Nicomaque*, II.2.1104b.30-3, op.cit., p.96

objets dont les hommes se servent sont considérés beaux et bons relativement aux mêmes choses, à savoir celles pour lesquelles ils sont utiles¹»; tandis qu'un peu plus bas il met de même en lumière ce qui suit : « Et le beau, pourrais-tu l'exprimer autrement ? Ou bien est-il possible d'appeler beau un corps, un objet, ou quoi que ce soit d'autre que tu crois être beau pour tous les usages ? – Par Zeus, j'en suis incapable, répondit-il. – Il est donc beau de se servir de chaque chose pour l'usage auquel elle est utile ? – Tout à fait, répondit-il. – Une chose est-elle belle pour un autre usage que celui pour lequel il est beau de s'en servir ? – Pour aucun autre usage, répondit-il. – L'utile est donc beau pour l'usage auquel il est utile ? – Oui, à mon avis, répondit-il.²» Plotin enfin parachève la liste des attributs du Beau en faisant l'éloge du plaisir et de l'émotion de l'appréciateur : « Tels sont les sentiments que doivent éprouver et qu'éprouvent en effet pour les beautés invisibles presque toutes les âmes, mais celles surtout qui sont les plus aimantes : c'est ainsi que, placés en présence des beaux corps, tous les hommes les voient, mais sans être également émus ; les plus vivement émus sont ceux qu'on désigne sous le nom d'amants.³» Le philosophe anglais Herbert Spencer exprime bien plus tard une conception entièrement différente de celle de Platon : « Car, si telle est la marche des choses, que ce qui a, dans un temps, joué un rôle pratique, devient, dans une époque postérieure, capable de servir comme ornement ; il s'en suit à peu près que, réciproquement, ce qui aujourd'hui joue un rôle pratique, ou a cessé récemment d'en jouer un pareil, n'est pas propre à servir d'ornement, et par conséquent n'est d'aucune utilité là où l'on recherche uniquement ou accessoirement la beauté.⁴» Pour Spencer, à savoir, il faut que le beau soit incompatible avec l'utile.

Le beau est étroitement lié au bon (καλός κἀγαθός), étant entendu que le bon pour le Grec ancien abrite un éventail de significations. Dans les *Définitions*, le Beau égale le Bien (414 e), tandis que le bien est « la cause de leur sauvegarde, pour les êtres ; la cause de tout ce qui dépend de lui ; ce à quoi doit remonter tout choix qu'il faut faire⁵», ou encore : « ce qui n'a d'autre fin que soi-même⁶». Ainsi, une action humaine « Ἄρ' οὖν καὶ ἡ ἀγαθόν, καλόν· ἡ δὲ κακόν, αἰσχρόν ; selon qu'elle est bonne, elle est belle, et selon qu'elle est mauvaise, elle est laide⁷». Dans le *Gorgias*, beau et bien sont identiques : « Tu n'as pas l'air de considérer que le beau et le bien soient une seule chose, ni non plus que le mauvais et le vilain soient identiques ?⁸» Beau/bon pourraient aussi être synonymes de ce qui est le plus avantageux pour l'homme et pour la cité ainsi que le plus conforme aux lois : « Ἀλλὰ μὴν πού οἱ γ' εἰδότες τὸ ὠφελιμώτερον τοῦ ἀνωφελεστέρου νομιμώτερον ἡγοῦνται τῆ ἀληθείᾳ πᾶσιν ἀνθρώποις ; Mais ceux qui

¹ Xénophon, *Mémorables*, livres II-III, tome II, 1^{ère} partie, III.8.5, texte établi par Michele Bandini, traduit et annoté par Louis-André Dorion, Les Belles Lettres, Paris, 2011, p.88

² Xénophon, *Mémorables*, livre IV, tome II, 2^{ème} partie, IV.6.9, texte établi par Michele Bandini, traduit et annoté par Louis-André Dorion, Les Belles Lettres, Paris, 2011, p.44

³ Plotin, *Ennéades*, I.VI.4 chez <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade6.htm>

⁴ Herbert Spencer, *Essais de morale, de science et d'esthétique*, tome 1 : *Essais sur le progrès*, traduits de l'anglais par M. A. Burdeau, G. Baillièrre éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1877, p.257-8 chez Gallica

ark:/12148/bpt6k779326

⁵ Platon, *Définitions*, 414 e, op.cit., p.293

⁶ *Ibid.*, 413a, op.cit., p. 290

⁷ Platon, *Alcibiade*, 116a, op.cit., p.17

⁸ Platon, *Gorgias*, 474d, op.cit., p.447

savent, du moins, jugent que ce qui est plus avantageux est en vérité plus conforme aux lois que ce qui est désavantageux pour tous les hommes.¹»

Des philosophes postérieurs insistent aussi sur la conception idéaliste de la beauté, en la considérant la composante fondamentale de l'humanité, à l'instar de l'Idée du Beau platonicien. Schiller d'abord : « *Ce pur concept rationnel de la beauté, si tant est qu'on pût le découvrir, devrait donc – puisqu'il ne peut être extrait d'aucun des cas de la réalité, et que bien plutôt il rectifie et guide notre jugement sur tous ces cas – être recherché par la voie de l'abstraction et pouvoir être déduit des simples possibilités de la nature sensible et raisonnable ; en un mot on devrait pouvoir montrer que la beauté est une condition nécessaire de l'humanité.*² » Et ensuite Hegel :

« Nous appelons le beau l'idée du beau. Le beau doit donc être conçu comme idée et en même temps comme l'idée sous une forme particulière, comme l'idéal. Le beau, avons-nous dit, c'est l'idée, non l'idée abstraite, antérieure à sa manifestation ou non réalisée ; c'est l'idée concrète ou réalisée, inséparable de la forme, comme celle-ci l'est du principe qui apparaît en elle. Encore moins faut-il voir dans l'idée une pure généralité, ou une collection de qualités extraites des objets réels. L'idée, c'est le fond, l'essence même de toute existence, le type, l'unité réelle et vivante dont les objets visibles ne sont que la réalisation extérieure. Aussi la véritable idée, l'idée concrète, est celle qui réunit la totalité de ses éléments développés et manifestés par l'ensemble des êtres. L'idée, en un mot, est un tout, l'harmonieuse unité de cet ensemble universel qui se développe éternellement dans la nature et dans le monde moral ou de l'esprit. C'est ainsi seulement que l'idée est vérité et toute vérité. Tout ce qui existe n'a donc de vérité qu'autant qu'il est l'idée passée à l'état d'existence ; car l'idée est la véritable et absolue réalité. Tout ce qui apparaît comme réel aux sens et à la conscience n'est pas vrai parce qu'il est réel, mais parce qu'il correspond à l'idée, réalise l'idée. Autrement le réel est une pure apparence. »³

Pour les deux philosophes l'idée du beau représente la seule opportunité pour l'être d'allier le sensible et l'idéal. Beauté et art sont étroitement liés avec l'esprit et, pour Hegel en particulier, la beauté artistique pourrait être fort supérieure à la beauté de la nature, puisque l'artiste y intervient et peut ainsi en faire l'apothéose : « *en général le beau dans la nature ne puisse être mis en parallèle avec le beau artistique ; mais il est déjà permis de soutenir que le beau dans l'art est plus élevé que le beau dans la nature. N'est-il pas en effet né, et deux fois né de l'esprit ?*⁴ » L'objectivisme esthétique représente un premier aspect de la théorie du Beau, celui qui est intimement attaché à l'idéalisme platonicien. Le deuxième aspect est la théorie du **subjectivisme esthétique**, ayant comme représentant le plus sublime David Hume : « *Beauty is no quality in things themselves. It exists merely in the mind which contemplates them ; and each*

¹ Platon, *Hippias majeur*, 284 e, op.cit., p.528

² Friedrich Von Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen)*, texte original et version française par Robert Leroux, p. 118 chez http://classiques.uqac.ca/classiques/schiller_friedrich_von/lettres_sur_education/schiller_lettres_sur_education.pdf

³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, tome premier, traduction française de Ch. Bénard, p.42-43 chez http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf

⁴ *Ibid.*, p.16

*mind perceives a different beauty. One person may even perceive deformity, where another is sensible of beauty ; and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others.*¹» Pour Emmanuel Kant aussi la beauté est dans l'œil de celui qui regarde : « *Le jugement de goût n'est donc pas un jugement de connaissance ; par conséquent il n'est pas logique, mais esthétique ; <esthétique> signifie : ce dont le principe déterminant ne peut être que subjectif. Tout rapport des représentations, même celui des sensations, peut être objectif (ce rapport signifie en ce cas : ce qui est réel dans une représentation empirique) ; mais non le rapport <des représentations> au sentiment de plaisir et de peine qui ne désigne rien dans l'objet et en lequel le sujet sent comment il est affecté par la représentation.*²» Cette théorie est en proie à des appréciations les plus extrêmes et les plus contradictoires puisque la beauté peut être quelque chose de diamétralement différent pour chacun. Toutes, pourtant, convergent vers un principe sine qua non : la délectation que le spectateur éprouve par la contemplation d'un objet, ce qui montre que la conscience esthétique est une faculté primordiale, indépendante du niveau d'éducation ou de la culture générale de l'appréciateur.

2. Esthétique humaine a. Le beau sensible L'âme humaine, ayant une constitution pareille aux Formes, tend de manière inhérente vers le Beau, elle se délecte de sa contemplation parce qu'elle l'a jadis connu de très près et elle peut l'identifier dans le monde sensible. C'est ce sentiment-ci de déjà-vu tout à fait métaphysique qui nous fait reconnaître la beauté. Socrate fait ressortir : « *rien d'autre ne rend cette chose belle sinon le beau, qu'il y ait de sa part présence, ou communauté, ou encore qu'il survienne – peu importe par quelles voies et de quelle manière, car je ne suis pas encore en état d'en décider ; mais sur ce point-là, oui : que c'est par le beau que toutes les belles choses deviennent belles. Il me semble que c'est la réponse la plus sûre que je puisse faire, à moi ou à un autre. Et, en m'en tenant à elle, j'estime que je ne risquerai plus jamais de faux pas ; et qu'il y a de la sécurité à répondre, à moi-même comme à n'importe qui d'autre, que c'est par le beau que les belles choses deviennent belles.*³» C'est la ressemblance au Beau qui rend la chose belle, sa participation à un idéal qui n'existe pas selon les paramètres humains, mais qui régit toutefois l'esthétique du sensible. La prise de conscience et l'éventuelle catégorisation de la chose belle se font de prime abord suivant ce que Socrate appelle **θαυμάζειν** : « *Car c'est tout à fait de quelqu'un qui aime à savoir, ce sentiment, s'étonner : il n'y a pas d'autre point de départ de la quête du savoir que celui-là*⁴». Cette attitude devient célèbre plus tard avec Aristote : « *À l'origine comme aujourd'hui, c'est l'étonnement et l'admiration qui conduisirent les hommes à la philosophie.*⁵ » Mais l'admiration et l'étonnement ne sont pas des actes gratuits ; ils contribuent à un état de travail intérieur très intense, pareil à celui de la

¹ David Hume, *Essays, Moral, Political, and Literary*, Part I.XXIII.8 chez <http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL23.html>

² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduction d'A. Philonenko, J. Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1965, p.49

³ Platon, *Phédon*, 100de, op.cit., p.1221

⁴ Platon, *Théétète*, 155d, op.cit., p.1909

⁵ Aristote, *Métaphysique*, livre I, 982b11, traduction Barthélemy Saint-Hilaire, op.cit., chez <http://remacl.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/metaphysique1.htm>

mystagogie érotique de Diotime. Après l'admiration et l'identification du beau, l'être pensant est selon Platon si ravi qu'il devient amoureux ; c'est l'éros platonicien, le pas premier de l'initiation diotimienne. Ainsi, la beauté peut devenir l'objet de l'amour, la cause d'un désir érotique ardent et bouleversant, comme affirme Sappho : « *Les uns estiment que la plus belle chose qui soit sur la terre sombre, c'est une troupe de cavaliers, ou des fantassins ; les autres, une escadre de navires. Pour moi, la plus belle chose du monde c'est pour chacun celle dont il est épris.*¹ » On devrait faire confiance à Sappho ; d'ailleurs, même Socrate affirme que la poétesse est une experte au sujet de l'amour : « *j'ai entendu parler de la chose peut-être chez Sappho l'admirable*² », avoue-t-il. C'est donc la réaction envers le beau qui vaut avant tout, l'utilité de la chose sensible en tant que médium qui élève l'homme au-dessus de sa condition mortelle. Pour Aristote, ce sentiment métaphysique égale à la *purgation* : « *C'est précisément le même effet que doivent nécessairement éprouver les gens enclins à la pitié ou sujets à la crainte et les tempéraments émotifs en général, et les autres dans la mesure où ces émotions peuvent affecter chacun d'eux ; et pour tous se produit une sorte de "purgation" et un soulagement mêlé de plaisir ; de la même manière aussi les chants de "purgation" procurent aux hommes une joie innocente.*³ » Pour le néoplatonicien Plotin, profondément influencé par Platon, c'est le **θάμβος** (saisi de stupeur, épouvante, étonnement⁴), la réaction attendue : « *Car devant ce qui est beau, les sentiments qu'on doit éprouver sont l'admiration, un doux saisissement, le désir, l'amour, un transport mêlé de plaisir.*⁵ »

Voyons comment ces états-là de pure extase peuvent se produire, c'est-à-dire, quelles conditions l'objet sensible doit remplir pour inspirer au spectateur l'éros et le **θάμβος** extatique. À côté de la personne belle de Diotime, il y a aussi des objets beaux : « *si nous disions que ce qui est beau, c'est ce qui nous fait réjouir – non pas n'importe lequel des plaisirs, mais ceux qui viennent par la vue et l'ouïe –, comment penses-tu que nous pourrions nous défendre ? Les hommes, ceux du moins qui sont beaux, ô Hippias, comme toutes les décorations, les peintures ou les sculptures, charment nos regards lorsqu'ils sont beaux. Et les beaux sons tout comme l'ensemble de la musique, ou encore les discours ou les mythes produisent le même effet. De sorte que, si nous répondions ainsi à cet homme effronté : "Ô valeureux, le beau est ce qui plaît par l'ouïe et la vue", n'aurions-nous pas raison, à ton avis, de son effronterie ?*⁶ » Or la vue et l'ouïe sont les seuls sens qui peuvent identifier l'objet esthétique, alors ils deviennent les critiques souverains de la beauté qui nous entoure. Pour l'odorat, le philosophe est explicite : « *Quant aux odeurs, les plaisirs qu'elles comportent sont d'un genre moins divin.*⁷ » Par conséquent, vue et ouïe seules peuvent nous rendre plus proches du monde idéal, en enrichissant notre connaissance sur la Forme d'un état d'ignorance totale à un état de perception

¹ Sappho, livre I, fragment 27, op.cit., p.212

² Platon, *Phèdre*, 235c, op.cit., p.1250

³ Aristote, *Politique*, livre VIII, tome III, 7.5.1341b-1342a, texte établi et traduit par Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p.47-8

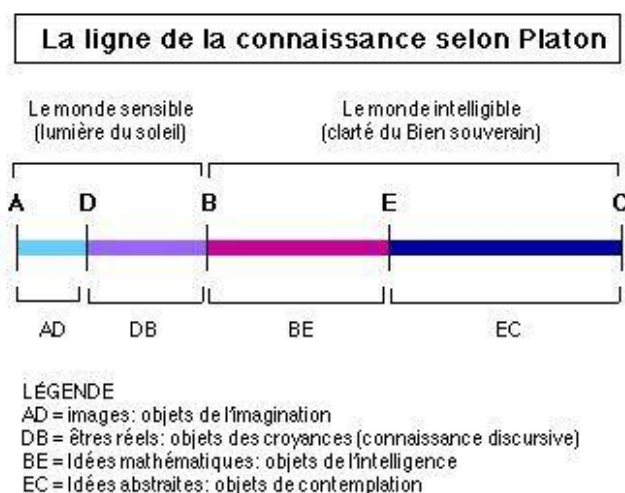
⁴ Définition de **θάμβος** chez <http://www.enseignemoi.com/bible/strong-biblique-grec-thambos-2285.html>

⁵ Plotin, *I^{ère} Ennéade*, livre VI : *Du Beau*, tome I, traduction française, M.-N. Bouillet, chez <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade6.htm#09>

⁶ Platon, *Hippias majeur*, 297e-298a, op.cit., p.543

⁷ Platon, *Philèbe*, 51e, op.cit., p.1347

panoramique absolue. Ce sont les mêmes sens qui nous ont aidés à effectuer la réminiscence puisqu'ils constituent les seuls outils de l'âme immortelle qui l'attachent au monde sensible. La prise de conscience cognitive se fait suivant un travail lent et exhaustif ; on pourrait le comparer à une échelle qui va du monde sensible au monde des Formes (comme l'ascension mystagogique du *Banquet*), ou comme une ligne, suivant l'analogie de la ligne segmentée dans la *République*. Socrate ponctue : « Tu vois bien de toute façon qu'il y a là deux genres différents, le visible et l'invisible ? – Je le saisis bien. – Sur ce, prends, par exemple, une ligne coupée en deux segments d'inégale longueur ; coupe de nouveau, suivant la même proportion que la ligne, chacun des deux segments – celui du genre visible et celui du genre intelligible – et tu obtiendras ainsi, eu égard à un rapport réciproque de clarté et d'obscurité dans le monde visible, le second segment, celui des images. J'entends par images d'abord les ombres, ensuite les reflets qui se produisent sur l'eau ou encore sur les corps opaques, lisses et brillants, et tous les phénomènes de ce genre.¹ »



Ainsi le segment AB représente les ombres et les reflets des objets visibles, le BC les objets eux-mêmes. Les deux premières parties correspondent aux deux premiers niveaux de connaissance, à savoir l'imagerie ou copiage (εἰκασία) et la croyance (πίστις). Respectivement, le morceau CE englobe le monde invisible, le CD se référant à la pensée raisonnante (διάνοια), qui s'avère être selon le philosophe plus un raisonnement de nature mathématique supérieure, puisqu'il essaie de déchiffrer des objets mathématiques qui se trouvent hors le monde sensible, tandis que le dernier segment est celui de la pure intelligence philosophique (νόησις). On peut voir juste après en détail les quatre niveaux de connaissance selon Socrate :

¹ Platon, *République*, VI.509e-510a, op.cit., p.1677

Segment	Niveau de connaissance	Condition de l'âme	Type d'objet	Niveau de réalité intelligible
AB	εἰκασία	Opinion : conjectures concernant les ombres et les reflets des objets sensibles	Images des objets sensibles	Le plus bas
BC	πίστις	Opinion : croyances concernant les objets sensibles	Objets visibles	Bas
CD	διάνοια	Connaissance : aptitude cognitive supérieure mais non intelligible	Certaines Idées notamment mathématiques	Supérieur
DE	νόησις	Connaissance de l'intelligible	Idées	Suprême

Ce tableau de données représente le vade-mecum de toute la didascalie épistémologique, métaphysique et éthique de Platon, ainsi qu'un inventaire de tous les trois mondes qui nous tentent : le monde doxastique des images de la vérité, d'emblée héraclitien, le monde sensible et le monde intelligible. Parmi ces trois mondes, il y a quatre niveaux de connaissance que l'être doit parcourir afin de pouvoir vivre pleinement, hors de ses confins matériels. L'identification de la beauté nous met déjà au deuxième niveau ; on s'est débarrassé de l'opinion purement doxastique afin de pouvoir exprimer des conjectures sur les objets sensibles. Le Beau comme tentation et comme détonateur va nous introduire à l'intelligible. Toutefois, on devrait trouver une image de la beauté idéale dans ce monde sensible qui pourrait nous insinuer la présence de l'intelligible. Cette réverbération du Beau, cette persistance rétinienne de l'œil de l'âme immortelle, pourrait avoir la forme d'un être ou d'un objet. Socrate postule que l'objet, en tant qu'objet esthétique voire artistique bien attendu, devrait être conforme à l'Idée, à savoir il faut qu'il soit une imitation la plus proche possible de l'intelligible. L'art pour Platon est donc imitation : « *Pour chaque objet, il existe ces trois arts-là : l'art de s'en servir, l'art de le fabriquer, l'art de l'imiter.*¹ »

2. b. L'art comme imitation Socrate condamne dans la *République* l'art dans toutes ses manifestations et exile les artistes de sa cité idéale. Pour lui, tout art est imitation : apparemment pour l'esthétique du monde sensible l'objectivisme esthétique de l'intelligible s'avère être une notion incompatible. Ce qui est de rigueur ici, c'est le **réalisme esthétique**, terme introduit par l'Abbé Charles Batteux au XVII^e

¹ Platon, *République*, X.601d, op.cit., p.1770

siècle. Il postule que l'art doit imiter la beauté de la nature : « *Ainsi, tous les Arts dans tout ce qu'ils ont de vraiment artificiel, ne font que des choses imaginaires, des êtres feints, copiés et imités d'après les véritables. C'est pour cela qu'on met sans cesse l'Art en opposition avec la Nature : qu'on n'entend partout que ce cri, que c'est la Nature qu'il faut imiter : que l'Art est parfait quand il la représente parfaitement : enfin que les chefs-d'œuvre de l'Art, font ceux qui imitent si bien la Nature, qu'on les prend pour la Nature elle-même.*¹ » Léonard de Vinci esquisse avec force d'expression cette même relation entre art et nature : « *Ainsi, comme un miroir représente tous les objets avec leurs couleurs et leurs caractères particuliers, l'imagination d'un Peintre accoutumé à réfléchir, lui représentera sans peine tout ce qu'il y a de plus beau dans la nature.*² » Platon maintenant attaque notamment la poésie qui corrompt les âmes des jeunes-gens et les désoriente de la vie philosophique, en canalisant leur intérêt vers le matériel et le futile : « *Le poète imitateur de son côté, manifestement, n'est pas naturellement porté vers ce principe rationnel de l'âme et, s'il veut maintenir sa réputation auprès du grand nombre, son savoir-faire ne tend pas à le conforter. Il vise plutôt le caractère excitable et bariolé, du fait qu'il est facile à imiter.*³ » L'imitation pernicieuse consiste en ceci : « *lorsqu'il rapporte un discours particulier comme s'il était quelqu'un d'autre, ne dirons-nous pas qu'il calque, autant que possible, sa façon de s'exprimer sur celle de chacun de ceux à qui, nous prévient-il, il va donner la parole? [...] Or, se conformer soi-même à un autre, soit par la voix, soit par l'apparence extérieure, c'est imiter celui à qui on se conforme ? [...] donc dans cette situation, semble-t-il, lui et les autres poètes composent leur récit au moyen de l'imitation*⁴ ». Au même titre que dans *Phèdre*, Platon formule une critique virulente contre l'écriture et ses partisans, cette fois-ci s'agissant d'écrits de caractère récréatif et non de nature éducative. La critique se concentre particulièrement sur le manque de moralité des œuvres et de leurs créateurs, ce qui constitue un blasphème pour la cité platonicienne puisque l'enseignement éthique représente sa pierre angulaire. Ce qui enrage davantage Socrate c'est l'effort d'imposture de la part du poète, c'est-à-dire la tactique intrinsèque du créateur littéraire de jouer des rôles et de prononcer des discours, selon Platon préjudiciables, dirigés vers ceux qui ne possèdent pas encore la faculté raisonnante considérablement éveillée afin de filtrer le germe de l'immoralité – et par immoralité le philosophe veut dire tout ce qui démâte le jeune esprit du chemin idéaliste. Or « *tous les experts en poésie, à commencer par Homère, sont des imitateurs des simulacres de la vertu et de tous les autres simulacres qui inspirent leurs compositions poétiques, et n'atteignent pas la vérité*⁵ ». Platon évidemment vitupère l'effort du poète de créer des mondes fictifs où les lois et les principes idéaux ne sont pas de rigueur. Le poète, certes, ne s'intéresse pas à l'esquisse d'une atmosphère d'harmonie parfaite, puisque ce sont les passions et les désirs les plus vifs qui émeuvent les gens. Le sujet poétique est donc, d'emblée, radicalement différent de celui du philosophe. La réprobation de Platon se porte sur cela exactement :

¹ Charles Batteux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Éditions Durand, Paris, 1^{ère} édition 1746, p. 16-7

² Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Chez Deterville éditeur, Paris, 1^{ère} édition augmentée de la vie de l'auteur, 1796, p.6

³ Platon, *République*, X.605a, op.cit., p.1775

⁴ *Ibid.*, III.393bc, op.cit., p.1554

⁵ *Ibid.*, X.600e, op.cit., p.1769

l'impossibilité de la fiction de son temps de trouver des points de convergence avec le crédo idéaliste, son aversion envers ce qui pourrait contribuer à la formation d'esprits enclins à l'amour de la sagesse. L'utilisation d'Homère en tant qu'exemple liminaire montre l'importance avec laquelle Platon traite le problème de la poésie dans sa cité idéale. Homère était pour les Grecs de l'époque – comme pour les Grecs de tout temps d'ailleurs – un créateur littéraire de calibre et de gabarit inatteignables. Le fait que même lui est exclu de la cité philosophique n'accentue que la détermination et la gravité avec lesquelles Platon entame la promulgation des lois qui prônent la vertu et un style de vie orienté vers l'amélioration de l'homme. Or *« l'imitateur ne sait, sur ce qu'il imite, rien qui soit digne qu'on en parle, et [...] l'imitation n'est qu'une activité puérile, dépourvu de sérieux¹ »*. Au manque de sérieux, Platon ajoute la charge de l'acte de mauvaise foi envers les citoyens, en éloignant intentionnellement le centre de l'intérêt social de la vérité : *« tout art d'imitation réalise une œuvre qui est loin de la vérité et [...] entretient une relation avec ce qui, en nous-mêmes, est réellement à distance de la pensée réfléchie, et [...] s'en fait le compagnon et l'ami, ne visant rien de sain ni de vrai. [...] Ainsi, le médiocre s'accouplant au médiocre, l'art imitatif n'engendre que du médiocre² »*. Le philosophe stigmatise ici le cœur de la profession poétique, la volonté et la qualité de l'auteur ainsi que la professionnalité avec laquelle il aborde son travail. Cela pourrait être une attaque inique envers la poésie, si on n'admet pas, à la défense de Platon, la circonstance atténuante d'être un esprit tellement fiévreux et si voué à l'idéalisme dans toutes ses matérialisations. Il s'acharne avant tout contre les répercussions de la poésie, à savoir ses exhortations latentes qui mettent en valeur l'impériorité des passions et du désir, qui annulent bref ses efforts de les contenir et de les apaiser. Le poète est l'ennemi juré de la continence : *« il éveille cette partie de l'âme, il la nourrit et, en la fortifiant, il détruit le principe rationnel, exactement comme cela se produit dans une cité lorsqu'on donne le pouvoir aux méchants : on leur abandonne la cité et on fait périr les plus sages. De la même façon, nous dirons que le poète imitateur instaure dans l'âme individuelle de chacun une constitution politique mauvaise : il flatte la partie de l'âme qui est privée de réflexion, celle qui ne sait pas distinguer le plus grand du plus petit et qui juge que les mêmes choses sont tantôt grandes, tantôt petites, il fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai³ »*. Selon cette politique délétère de l'âme férue de poésie, l'être succombe aux tentations de la chair en coupant le cordon ombilical qui le rattache au divin. L'œuvre poétique donc combat l'effort du philosophe dès son état embryonnaire, quand il essaie éperdument de convaincre l'être que la passion égale sa perdition : *« Et à l'égard des choses de l'amour, de la passion et de tout ce qui dans l'âme touche au désir, à la peine et au plaisir qui accompagnent, disons-nous, l'ensemble de notre activité, n'est-ce pas ici encore le même argument ? C'est l'imitation poétique qui produit en nous les effets de cette nature. Elle nourrit toutes ces choses en les irriguant, alors qu'il faudrait les assécher ; elle les installe de façon à nous diriger, alors qu'il faudrait les soumettre, pour que nous devenions meilleurs et plus heureux, et non pires et misérables.⁴ »*

¹ *Ibid.*, X.602b, op.cit., p.1771

² *Ibid.*, X.603a, op.cit., p.1773

³ *Ibid.*, X.605bc, op.cit., p.1775

⁴ *Ibid.*, X.606d, op.cit., p.1777

Et elle ne débonde pas seulement les passions inférieures de l'homme, elle les tente aussi de l'appât de la grandiloquence et de l'affectation, passions dites supérieures : « *Aux yeux de Platon, la poésie existante, de même par exemple que la rhétorique, est l'une de ces fausses valeurs qui prétendent aux choses les plus grandes et les meilleures.*¹ » Une place à part est réservée durant cette longue catilinaire antipoétique à la tragédie. Effectivement, elle est la cible de multiples attaques de la part du philosophe : « *C'est donc ce que sera aussi l'auteur des tragédies, si vraiment il est imitateur : il sera naturellement troisième après le roi et la vérité, et tous les autres imitateurs pareillement*² », ou encore : « *ceux qui touchent à la poésie tragique en vers iambiques ou en vers épiques, sont tous des imitateurs, autant qu'il est possible de l'être*³ ». À vrai dire, selon Platon « *il est ancien le conflit entre la philosophie et l'art de la poésie*⁴ ». Aristophane représente un des précurseurs de la critique contre les œuvres immorales. Son ironie envers les œuvres tragiques s'avère être bien des fois fort tranchante : « *CHRÉMULE : Mais toi, qui es-tu? Car tu me parais livide. BLEPSIDÈME : Peut-être une Érinye tirée d'une tragédie. Du moins son regard a quelque chose d'égaré et de tragique.*⁵ » Ou encore : « *LE CORYPHÉE : Rien n'est meilleur ni plus agréable que d'avoir des ailes. Ainsi, supposez que l'un de vous, spectateurs, soit muni d'ailes : s'il a faim et qu'il s'ennuie aux chœurs des tragiques, il prend son vol et s'en va déjeuner chez lui, puis, le ventre plein, vers nous il revole.*⁶ » Deux raisons distinctes pourraient avoir conduit Platon à lancer une attaque tellement acide envers le genre tragique : d'une part, le postulat élémentaire de la tragédie, qui met en jeu les passions et les vices les plus inavoués de l'homme, ainsi que son point de mire, la purgation du spectateur. De l'autre, « *l'art dramatique, l'art du dialogue, fait défaut au poète tragique. Le poète ne représente pas la pensée (laquelle peut être définie comme un dialogue avec soi-même), mais les passions aveugles et passives ; les personnages tragiques, dans leurs tirades ou dans les discussions, reflètent les événements et les suivent, au lieu de leur résister dans une lutte dialoguée*⁷ ». Platon prétend dissocier la tragédie et la musique, en accordant à la deuxième une place bien plus bienveillante pour l'éducation de l'homme : « *lorsque l'on prétend que, dans le domaine des Muses, le critère est le plaisir qu'elle procure, il faut se garder absolument d'accorder cette assertion et de rechercher en ce domaine l'œuvre qui procure du plaisir, comme si elle était quelque chose de sérieux, à supposer qu'il puisse exister quelque chose de sérieux dans ce domaine ; mais c'est l'œuvre qui est semblable à l'imitation du beau qu'il faut rechercher*⁸ ». Apparemment on est loin de l'intransigeance de la *République*, puisque le philosophe accorde à la musique une des caractéristiques inhérentes au Beau, le plaisir. Toutefois, même dans la *République*, Platon, après avoir examiné toutes les sortes de musique contemporaine (398c-399e), invite le législateur de la cité avec ces

¹ Victor Goldschmidt, "Le problème de la tragédie d'après Platon", *Revue des Études Grecques*, janvier-juin 1948, tome 61, fascicule 284-285, p. 24

² Platon, *République*, X.597e, op.cit., p.1766

³ *Ibid.*, X.602b, op.cit., p.1771

⁴ *Ibid.*, X.607b, op.cit., p.1777

⁵ Aristophane, *Ploutos*, 423-4, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1930, p.109

⁶ Aristophane, *Les Oiseaux*, 785-9, op.cit., p.61

⁷ Victor Goldschmidt, "Le problème de la tragédie d'après Platon", op.cit., p.40

⁸ Platon, *Lois*, II.668b, op.cit., p.727

propos: « *laisse-nous celle qui pourrait imiter de manière convenable les tons et les accents d'un homme courageux, engagé dans une action guerrière ou dans toute autre entreprise [...], mais qui dans toutes ces situations résiste au destin en joignant les rangs et en tenant bon. Laisse-nous-en une autre encore, capable d'imiter un homme engagé dans une action pacifique, non violente, mais qu'il accomplit de plein gré [...]. Ces sont ces deux harmonies, la violente et la volontaire, qui imiteront le mieux les accents de ceux qui souffrent et de ceux qui sont heureux, de ceux qui sont sages et de ceux qui sont courageux. Ces harmonies, laisse-les-nous¹* ». Platon s'oppose dès lors à tout type d'art musical qui nourrit l'âme inférieure de l'homme et l'incite à attiser l'émotion et le désir. Or « *l'exaltation du Moi dans l'abattement et dans la démesure que produit la musique dithyrambique et tragique vient de ce que cette musique représente l'âme inférieure agitée dans un désordre multiforme par l'impulsion des événements. La simplicité que Platon demande à la musique, comme à la sculpture, est donc fort mal expliquée par les tendances "conservatrices" du philosophe. La musique sera le plus "uniforme" possible, parce que son objet le veut ainsi²* ». Parce que, comme le philosophe très pertinemment confesse : « *il me semble qu'il y a une espèce unique de l'excellence, alors qu'il existe un nombre illimité d'espèces du vice³* ».

Hormis la poésie, la tragédie et la musique, la peinture représente un mal de la même envergure pour la cité idéale. Socrate fait ressortir que l'art figuratif n'est qu'un exercice de reproduction de reflets, car « *si seulement tu consens à prendre un miroir et à le retourner de tous côtés. Très vite, tu produiras le soleil et les astres du ciel, et aussi rapidement la terre, rapidement toujours toi-même et les autres animaux, et les meubles et les plantes⁴* ». C'est exactement cela que fait l'artiste, il produit des objets qui sont des caricatures de la vérité. Pour le philosophe, il y a trois types d'objets, des lits en particulier comme il utilise en tant qu'exemple dans la *République* : « *Le premier est celui qui existe par nature, celui que, selon ma pensée, nous dirions l'œuvre d'un dieu. [...] Le deuxième lit est celui que le menuisier a fabriqué. [...] Le troisième lit est celui que le peintre a fabriqué [...]. Ainsi donc, peintre, fabricant de lits, dieu, voilà les trois qui veillent aux trois espèces de lits.⁵* » Exemple philosophique éloquent : voilà les trois mondes prêchés par Socrate représentés par les trois fabricants et leurs objets respectifs : dieu/idée du lit/monde intelligible, menuisier/lit matériel/monde sensible et finalement peintre/image d'un lit/monde doxastique. Le peintre est donc réduit à l'échelle la plus basse des créateurs puisqu'il imite le fabricant de lits qui, lui, a imité dieu, alors il est deux fois imitateur ! Platon propose donc de bannir de la cité la peinture en tant qu'élément nuisible. L'objet imité en peinture ou en sculpture n'est qu'un simulacre de la réalité, une fois qu'il n'est pas un objet réel, mais une image de la vérité – automatiquement, l'objet se dégrade du niveau sensible au niveau doxastique. Bien pire encore, s'il s'agissait de l'image d'un objet intelligible, le résultat esthétique serait entièrement blâmable, puisqu'il profanerait le caractère sacré de l'objet.

¹ *Ibid.*, III.399bc, op.cit., p.1561

² Victor Goldschmidt, "Le problème de la tragédie d'après Platon", op.cit., p.60-1

³ Platon, *République*, IV.445c, op.cit., p.1611

⁴ *Ibid.*, X.596e, op.cit., p.1764

⁵ *Ibid.*, X.597bc, op.cit., p.1765

D'autre part, dans le même texte de la *République* et parallèlement à la critique virulente contre l'art, Platon se montre parfois bien plus indulgent, peut-être pour contrebalancer la gravité de son réquisitoire. Ainsi, vers la fin de la *République*, il fait l'éloge d'Homère : « *Dès lors, Glaucon, repris-je, quand il t'arrivera de tomber sur des admirateurs d'Homère, eux qui affirment que ce grand poète a éduqué la Grèce et qu'il mérite qu'on entreprenne de connaître son œuvre pour apprendre à administrer et à éduquer dans le domaine des affaires humaines, et qui recommandent qu'on mène sa vie en conformant la totalité de notre existence à l'enseignement de ce grand poète, il faudra les considérer comme des amis et leur donner notre affection, en reconnaissant qu'ils sont les meilleurs qu'on puisse trouver, et nous accorder avec eux pour dire qu'Homère est suprêmement poétique et qu'il est le premier des poètes tragiques.*¹ » Il ne manque pas d'ajouter une petite note de préoccupation, comme s'il avait déjà regretté ce geste de complaisance : « *Il faudra cependant demeurer vigilants : les hymnes aux dieux et les éloges des gens vertueux seront la seule poésie que nous admettrons dans notre cité. Si au contraire tu y accueilles la Muse séduisante, que ce soit dans la poésie lyrique ou épique, le plaisir et la peine régneront alors dans ta cité à la place de la loi et de ce que la communauté reconnaît toujours comme ce qu'il y a de mieux : la raison.*² »

Un peu plus bas, il énumère, qui plus est, toutes les conditions sous lesquelles la poésie serait accueillie dans la cité : « *Affirmons néanmoins que, pour notre part en tout cas, si la poésie imitative qui a pour objet le plaisir est en mesure de fournir un argument justifiant qu'elle trouve sa place dans une cité soumise à des bonnes lois, nous l'y ramènerions avec enthousiasme, car nous avons bien conscience d'être nous-mêmes sensibles à son charme.*³ » Cette déclaration semble exorciser entièrement les anathèmes prononcés plus haut – on pourrait même admettre que la cité deviendrait sans doute le berceau de l'art idéaliste le plus recherché, si un philosophe pouvait reconnaître son utilité. Quand elle peut être l'alliée de la philosophie, pourquoi doit-on bannir la poésie d'une cité où elle peut devenir le complice le mieux disposé afin de cultiver dans l'âme des gens l'amour de la sagesse ? Car « *nous sommes nous-mêmes dans la même situation, en raison de l'amour pour cette poésie qui a germé en nous sous l'effet de l'éducation de nos belles constitutions politiques, et nous serons bienveillants si on nous montre qu'elle est excellente et tout à fait véridique*⁴ ». Ainsi, même le poète serait le bienvenu dans une cité idéaliste, parce qu'il serait accueilli comme un bienfaiteur, un génie tutélaire, seulement s'il remplit les conditions idéalistes préalables : « *Il semble donc que si un homme capable par son talent de se transformer de mille manières et d'imiter toutes sortes de choses venait en personne dans notre cité avec le projet d'y représenter ses compositions poétiques, nous le vénérerions comme un être sacré, merveilleux, délicieux, mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre cité, et qu'il n'est pas conforme à la loi qui s'y intègre. Nous l'enverrions dans une autre cité, non sans avoir oint sa tête de parfums et l'avoir couronné de tresses de laine. En ce qui nous concerne, nous exigeons un poète plus austère et moins plaisant, et un raconteur d'histoires utile, qui n'imiterait pour nous que la manière de s'exprimer de l'homme vertueux, et qui proposerait ses discours selon ces modèles que nous avons prescrits dans nos lois dès l'origine, lorsque*

¹ *Ibid.*, X.606e-607a, op.cit., p.1777

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, X.607cd, op.cit., p.1777

⁴ *Ibid.*, X.608a, op.cit., p.1778

nous avons entrepris de former nos guerriers.¹» Or le poète devrait produire une œuvre qui serait le plus proche possible des préceptes du Beau : harmonie, plaisir, utilité. L'art intelligible est l'unique qui soit entièrement justifié dans la cité idéale : « *tout ce qui est engendré est nécessairement engendré sous l'effet d'une cause ; car, sans l'intervention d'une cause, rien ne peut être engendré. Aussi, chaque fois qu'un démiurge fabrique quelque chose en posant les yeux sur ce qui toujours reste identique et en prenant pour modèle un objet de ce genre, pour en reproduire la forme et les propriétés, tout ce qu'il réalise en procédant ainsi est nécessairement beau ; au contraire, s'il fixait les yeux sur ce qui est engendré, s'il prenait pour modèle un objet engendré, le résultat ne serait pas beau*² ». Il s'agit d'un art qui reproduit l'intelligible, non pas l'art imitatif du monde matériel. Pour en reproduire ainsi, l'artiste devrait avoir des qualités philosophiques, il faudrait qu'il conçoive le monde d'un œil dépourvu des exigences de la beauté sensible, beauté a priori défectueuse et bornée aux limites du matériel. Il faut que l'artiste idéal crée sous les préceptes de la beauté de l'art intelligible : « *Si l'art rend son produit pareil à ce qu'il est et à ce qu'il possède (il le rend beau en le conformant à l'idée de ce qu'il veut créer), il est lui-même d'une beauté bien supérieure et bien plus réelle ; il possède la beauté de l'art, beauté bien plus grande que toute celle qui est dans l'objet extérieur.*³ » Cette beauté-ci n'est pas une beauté extérieure, mais une beauté artistique intrinsèque, celle qui est saisie uniquement par l'intelligence, la beauté divine décrite dans le *Banquet* : « *L'objet visible n'est donc que l'occasion de mettre en œuvre une idée. Les amants n'aiment pas tant l'être sensible que la représentation idéalisée qu'ils se sont faite de l'aimé.*⁴ » En s'inspirant de cette beauté intelligible, l'artiste n'est plus un simple observateur voire interpréteur de la nature qu'il prend comme point de départ et comme inspiration en se fondant sur ses sens, puisqu'il faut puiser dans son monde intérieur et avoir la connaissance en tant que fil d'Ariane : « *The soul's perception of beauty is to be mediated through knowledge, not immediately grasped through the emotions.*⁵ »

Excepté la fin de la *République*, il y a des dialogues ultérieurs qui semblent adopter la même ligne de conduite en ce qui concerne le caractère plutôt neutre ou même bienveillant de l'imitation. Dans le *Timée*, il est justifiable d'imiter les mouvements du dieu : « *Ce n'est qu'après avoir étudié à fond les mouvements célestes, après avoir acquis le pouvoir de les calculer correctement en conformité avec ce qui se passe dans la nature et après avoir imité les mouvements du dieu, mouvements qui n'errent absolument pas, que nous pourrions stabiliser les mouvements qui en nous ne cessent de vagabonder.*⁶ » Dans le *Ménexène*, il exhorte les jeunes à imiter les vertus des plus vieux : « *Car de l'excellence des actes, la beauté de la parole suscite le souvenir, ainsi que l'hommage de l'auditoire à leurs auteurs. Il est bien sûr besoin d'une parole telle qu'elle puisse exalter les défunts de façon suffisante et exhorter les vivants de façon bienveillante, en*

¹ *Ibid.*, III.398a, op.cit., p.1559

² Platon, *Timée*, 28ab, op.cit., p.1989

³ Plotin, *Ennéades*, livre V, 8.22-6, op.cit., p.136

⁴ Jean Trouillard, *La purification plotinienne*, thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1955, p.159

⁵ Morris Henry Partee, "Plato's Banishment of Poetry", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1970, Vol. 29, No. 2, p. 215

⁶ Platon, *Timée*, 47c, op.cit., p.2006

conseillant à leurs descendants et à leurs frères d'imiter leur excellence tout en consolant leurs pères, leurs mères, et le cas échéant leurs descendants plus lointains.¹» Enfin, comme dernier point mais non le moindre, le *Sophiste*, où le philosophe dresse une liste de différents cas d'imitation, sa véritable généalogie on pourrait dire. Dans un premier temps, il distingue *copie* et *illusion* : « Nous avons divisé la technique de production d'images en deux formes : celle qui produit des copies, et celle qui produit des illusions.² » Il souligne « que l'imitation est une sorte de production, même si au lieu de produire chaque chose en elle-même, elle ne produit que des images³ ». On observe que le philosophe ne critique pas, il adopte une attitude de théoricien impartial, qui essaie de pénétrer jusqu'au cœur du problème qu'il examine afin d'en tirer les conclusions les plus constructives. Par la suite, il discerne deux types de production, la divine (qui englobe l'ensemble du monde naturel et les êtres) et l'humaine, qui se réfère à toute œuvre effectuée par l'homme. Il subdivise les deux ainsi : la production divine en production d'une réalité visible (le monde) et invisible, c'est-à-dire le monde des images, les rêves, les illusions, même les reflets dans les miroirs. La production humaine est divisée respectivement en une fabrication d'objets matériels et celle des images desdits objets. Cette dernière comprend d'une part les copies et de l'autre les pures illusions, tandis que les pures illusions enveloppent des produits faits avec des instruments et des produits dont l'instrument est la personne elle-même (mimer l'aspect ou la voix de quelqu'un par exemple), ce qui se réfère au genre mimétique par excellence. Le genre mimétique à son tour est composé de ceux qui imitent consciemment (imitation érudite) et de ceux qui ignorent complètement qu'ils imitent (imitation conjecturale). On pourrait comprendre que cette dernière représente la catégorie la plus déplorable d'imitation ; toutefois, elle comporte à son tour deux subdivisions : l'orateur populaire et le sophiste, ce dernier incarnant évidemment le point le plus bas de l'échelle. L'Étranger du *Sophiste* résume ses arguments comme cela : « Or, la technique de l'imitation, partie de la capacité de provoquer des contradictions, partie ironique de la technique de l'apparence, partie, à son tour, du genre de la production d'illusions (issu de la production d'images) non divines mais humaines, partie enfin productrice de miracles confinés aux discours, voilà quelle est, me semble-t-il, "la race et le sang", comme on dit, du sophiste réel.⁴ » L'imitation dans le *Sophiste* devient un sujet d'étude fructueux, jugé pernicieux seulement quand l'imitation se fait dans l'ignorance totale de l'imitateur. Toutes les autres conjonctures s'inscrivent dans les confins du naturel et du justifiable. Sans doute la véhémence législative de la *République* a-t-elle contraint le philosophe à adopter une perspective particulièrement bornée et à très courte vue. L'imitation pour le reste des dialogues ne demeure qu'un fait simple, neutre, parfois indispensable.

D'autre part, on devrait mettre en lumière un dernier point pour la défense de la poésie, entièrement contradictoire avec certains points de la théorie platonicienne : si les poètes sont effectivement si néfastes pour la cité, alors que pourrait-on dire de

¹ Platon, *Ménexène*, 236e, op.cit., p.1038-9

² Platon, *Sophiste*, 264c, op.cit., p.1870

³ *Ibid.*, 265b, op.cit., p.1871

⁴ *Ibid.*, 268d, op.cit., p.1875

ceux qui agissent sous l'inspiration divine, sous la manie poétique ? On annule l'intervention de la divinité ou, pire encore, on la juge nocive pour la cité ? L'Étranger d'Athènes ponctue dans les *Lois* : « Ainsi, ces vers et tous ceux qui concernaient les Cyclopes furent composés en quelque sorte en conformité avec une inspiration divine et avec la nature. La chose s'explique par le fait que la gent poétique, qui est divine, possédée par les dieux lorsqu'elle chante des hymnes, saisit en toute occasion, avec l'aide de certaines Grâces et Muses, bien des choses qui ne sont produites dans la réalité.¹ » Comment pourrait-on réconcilier la *gent poétique* divine avec l'imitateur le plus médiocre et le moins vertueux de la *République* ? Un peu plus bas, l'Étranger est encore plus révélateur : « Il est, législateur, un vieux mythe, que nous ne cessons de raconter et qui obtient l'agrément de tous les autres hommes. Il veut que le poète, lorsqu'il est installé sur le trépied de la Muse, ne soit plus dans son bon sens, mais que, à la façon d'une source, il laisse couler sans contrainte tout ce qui afflue. Aussi, puisque sa technique est imitative, se trouve-t-il forcé de se contredire souvent lorsqu'il représente des hommes dont les dispositions s'opposent les unes aux autres, sans toutefois savoir ce qui est vrai de ce qui est dit d'un côté ou d'un autre.² » Par conséquent, le poète est hors lui quand il prononce son œuvre poétique, il divulgue la vérité divine qui est, en plus, incompréhensible pour lui la plupart des fois. Il ne peut pas être, dès lors, critiqué pour le contenu de sa poésie, il doit être vénéré par la cité parce qu'il est l' élu de la divinité. On ne trouve nulle mention dans la *République* sur ce fait dont Platon est le fervent adepte ailleurs. Certes, le problème véritable de Platon dans la *République* n'est pas apparemment l'inspiration – divine ou non – mais le contenu et l'utilité de cette poésie méprisée qui représente seulement un beau langage et rien d'autre – elle ne sert qu'à la délectation éphémère des sens et n'aide pas l'âme à découvrir le chemin dialectique. Platon condamne, d'une manière anachronique doit-on remarquer, l'utilité de *l'art pour l'art* : « The fault in Greek poetry was that the beauty of language tended to discourage thought. Indeed, Havelock stresses that Plato's fundamental objection to art is that poetry in Athens represented a social consciousness rather than the individual thought that Plato demanded. Rather than questioning the meaning behind poetry, the Greeks were overwhelmed by its beauty. Just as Socrates continually probed beyond the physical world, Plato would insist that the dialogues be points of departure for thought, not works of art in themselves.³ » Il faut avant tout que tout produit artistique facilite d'une manière ou d'une autre l'amélioration de l'être ainsi que son virage philosophique vers l'intelligible. On devrait donc traiter le sujet de la présence poétique dans la cité idéale avec bien de circonspection.

¹ Platon, *Lois*, III.682a, op.cit., p.740

² *Ibid.*, IV.719cd, op.cit., p.779

³ Morris Henry Partee, "Plato's Banishment of Poetry", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, winter 1970, Vol. 29, n° 2, p. 219-20

Esthétique proustienne

1. a. L'Idée proustienne Le monde idéal est doté chez Proust d'une dimension différente et bien plus tangible que les Formes platoniciennes dont la contemplation présupposait l'enseignement philosophique et l'éloignement des jouissances matérielles. Dans la *Recherche*, les Idées représentent un des trois niveaux de conscience narrative, les autres étant le sommeil et l'éveil. Elles font leur irruption dans le présent narratif grâce aux œuvres d'art dont elles constituent les émanations, en tant que *réalités invisibles* : « Swann trouvait [...] dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, dans certaines sonates qu'il s'était fait jouer, pour voir s'il ne l'y découvrirait pas, la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie¹ ». Un peu plus loin dans le récit, le narrateur met en lumière la véritable valeur de ces réalités-ci : « Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification² ». Ces idées interviennent dans le monde sensible pour rappeler aux humains l'existence d'un monde à part, monde qui n'est pas perçu via les voies conventionnelles de la cognition, mais qui repose sur la stimulation du détecteur artistique, inhérent chez tout être et mis en œuvre à cause du voisinage de l'individu avec une réalité factice, sentie pourtant bien plus établie que la réalité consciente. Cette dimension idéale foncièrement artistique ne se fonde pas apparemment sur une procédure d'initiation ou de mystagogie, mais dépend de la réceptivité et de la lucidité sensorielle de l'être qui semble percevoir, à côté de la réalité tangible, un monde de portée et de signification tellement névralgiques qu'il l'élève au rang d'un monde divin en mise en abîme avec le nôtre : « Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre.³ » Si pour contacter le monde des Formes on a besoin d'un philosophe, pour atteindre le monde idéal proustien on a besoin d'un artiste qui plantera dans son œuvre le germe d'une réalité transcendante mais parfaitement communicable à travers l'immersion dans la réalité artistique : « C'est ce que Vinteuil avait fait pour la petite phrase. Swann sentait que le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler, de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre, revivifié quand il lui fallait suivre à la piste un plus hardi contour. Et une preuve que Swann ne se trompait pas

¹ I, SW, p.208

² *Ibid.*, p.343

³ *Ibid.*, p.345

quand il croyait à l'existence réelle de cette phrase, c'est que tout amateur un peu fin se fût tout de suite aperçu de l'imposture, si Vinteuil ayant eu moins de puissance pour en voir et en rendre les formes, avait cherché à dissimuler, en ajoutant çà et là des traits de son cru, les lacunes de sa vision ou les défaillances de sa main.¹» Ainsi, le statut de l'artiste s'élève bien au-dessus du reste des hommes, il s'apparente à celui du cocher de l'attelage phédrien qui conduit les hommes d'un état de mortalité lamentable à la prise de conscience de l'élément surnaturel qui réside en eux, de leur μόριο θεού.

L'hétérogénéité du calibre artistique ressort impérieusement : « Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste.²» Ceci semble entièrement valable pas seulement pour Vinteuil, mais aussi pour Elstir et son laboratoire de création du monde, pour Bergotte et, tout compte fait, pour tout artiste représenté dans les pages de la *Recherche*.

L'idéalisme de Proust réside principalement, en conséquence, dans son effort d'encadrer son roman d'une réalité narrative reconstruite « à laquelle il donne le plus de valeur [...] ; cette valeur elle-même tire son existence de la réalité supérieure à laquelle elle participe³ ». Dans cette dimension d'Idées intelligibles, le narrateur et futur auteur découvrira sa vocation ainsi que son originalité artistique recherchée. Mais cette conception typiquement métaphysique de l'œuvre n'accapare nullement une allure doctrinaire extra-littéraire ou un effort de généralisation à l'instar de Platon, qui attribuait à tout concept ou chose son Idée respective. Le monde idéal proustien est peuplé seulement d'Idées strictement artistiques, ayant comme dénominateur commun le Beau dans toutes ses manifestations. Même les personnes peuvent avoir leur propre Idée si cette-ci représente l'incarnation d'une beauté qui dépasse les limites humaines, si elle s'identifie à une œuvre belle : « Quand j'eus compris cela, je ne pus plus voir sans plaisir Mme Elstir, et son corps perdit de sa lourdeur, car je le remplis d'une idée, l'idée qu'elle était une créature immatérielle, un portrait d'Elstir.⁴ » Le royaume idéal s'égale plutôt, chez Proust, à une sorte de qualité immanente à toute chose, qualité que l'auteur est invité à détecter et à interpréter afin de pouvoir saisir l'existence de cette réalité intelligible qui dépasse la réalité tangible : c'est l'univers d'inspiration, la source de toute sève artistique, ce qui constituerait l'outil indispensable pour la création d'une œuvre :

« Je me souvins avec plaisir, parce que cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature, avec tristesse aussi en pensant que depuis lors je n'avais jamais progressé, que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était

¹ *Ibid.*

² III, *PR*, p.761

³ Noël Martin-Desliias, *op.cit.*, p.123

⁴ II, *JFF*, p.206-7

difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans ce cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel.¹»

La procédure décrite met en avant tout l'arsenal idéaliste dont l'artiste doit se munir afin de fabriquer, à partir des éléments de la réalité sensible, le monde idéal artistique. Les intermittences constituent, d'ailleurs, le dispositif le plus précieux, une fois qu'elles peuvent rendre toute impression passée vivement présente. Ainsi, parmi les méandres de la mémoire involontaire et la quête de la valeur intrinsèque de tout, le narrateur trouve la clé de la création littéraire : « *De ma vie passée je compris encore que les moindres épisodes avaient concouru à me donner la leçon d'idéalisme dont j'allais profiter aujourd'hui.*²» Cette clé idéaliste touche les confins d'une doctrine du même genre, celle de l'**eudémonisme esthétique** selon Henri Bonnet : « *Elle repose sur la possibilité pour l'homme de découvrir l'absolu grâce à ses facultés intellectuelles et fait par suite de l'exercice de ces facultés la fin la plus élevée que celui-ci puisse s'assigner. L'eudémonisme esthétique de Proust est une forme, inédite et originale de l'eudémonisme. Nullement préméditée, imposée à Proust par sa vie et son expérience artistique, elle apporte à cette grande doctrine philosophique une confirmation précieuse.*³» Le concept de l'eudémonisme est typiquement socratique : « τὸν μὲν γὰρ καλὸν καὶ ἀγαθὸν ἄνδρα καὶ γυναῖκα εὐδαίμονα εἶναι φημι, τὸν δὲ ἄδικον καὶ πονηρὸν ἄθλιον : *J'affirme que l'être (homme ou femme) doté d'une bonne nature morale est heureux, mais que l'être injuste et méchant est malheureux.*⁴» Il divise le monde socratique d'une façon manichéenne anticipée en deux champs rivaux : les bons (les καλοῖκάγαθοί) et les mauvais. En fait, on pourrait prétendre que toute la didascalie socratique converge vers cet espoir et cette volonté foncièrement humaines : la possibilité d'atteindre la εὐδαιμονία, le bonheur *démonique* en tant que sentiment qui dépasse l'humain et touche le divin via la pratique assidue des vertus. La doctrine de l'eudémonisme atteint son apogée dans les *Lois*, où le philosophe, à l'instar d'un prêtre évangélique avant l'heure, va préconiser la valeur d' εὐδαιμονίζειν : « *le dieu qui, suivant l'antique tradition, "tient en ses mains le commencement, la fin et le milieu de tout ce qui est", accomplit ses révolutions avec régularité, conformément à la nature. Il ne cesse d'avoir à sa suite la Justice qui venge les atteintes à la loi divine, la Justice à laquelle attachera ses pas pour la suivre celui qui, modeste et rangé, veut mener une vie heureuse. Tandis que tel autre,*

¹ IV, TR, p.457

² *Ibid.*, p. 489

³ Henri Bonnet, *Le progrès spirituel dans la Recherche de Marcel Proust*, A.G.Nizet, Paris, 1979, p.430-1

⁴ Platon, *Gorgias*, 470e, op.cit., p.443

gonflé d'orgueil, exalté par les richesses, par les honneurs, par la jeune et déraisonnable beauté du corps, enflamme son âme de démesure.¹» L'antique tradition s'avère être une allusion éloquente aux poèmes orphiques, ce qui enrichit les dires socratiques d'une connotation de mystagogie religieuse qui fournit aux hommes le salut suivant l'initiation aux dits mystères. Platon va proposer pourtant son propre moyen sotériologique avec le *Banquet* et le *Phèdre* : la thèse de la médiation du dieu Éros, démon qui a comme mission de mettre en contact les dieux et les hommes en offrant à ces derniers l'occasion de contempler la Beauté absolue via l'amour en tant que sentiment transcendant. Dans un niveau ontologique ou même métaphysique, c'est l'âme, ce démon divin qui régit tout homme, qui assure la tendance de l'homme vers ce bonheur sublime. Proust a essayé d'abord de trouver le salut à travers l'amour mais il a seulement connu la jalousie et le mensonge. Il a essayé la société des hommes et il a dû affronter la cruauté sadique. Il s'est tourné ainsi, bien naturellement, vers la seule dimension vraiment bénéfique dans la *Recherche* : l'art. L'art qui réunit dans le roman toute idée de beauté mais aussi de bonté, dans la mesure où les véritables amateurs de l'art (la mère, la grand-mère) jouissent d'un statut manifestement plus privilégié que les natifs de Sodome et Gomorrhe. Ainsi, on a dans la *Recherche* deux clans bien distincts, mais aussi deux grandes Idées qui gouvernent tout : l'Inversion dans toutes ses manifestations possibles, et l'hybride Beauté/Bonté qui assure le salut de l'homme et qui justifie l'argument d'Henri Bonnet d'eudémonisme esthétique : « Chez Proust, en effet, comme chez Platon, il y a "au-delà de l'être", l'idée de Bonté qui non seulement illumine tout le monde des idées mais surtout lui donne un sens.²» L'être qui est en direct contact avec cette Idée suprême, qui participe c'est-à-dire (μέθεξις) à l'absolu, se métamorphose même physiquement : « Il fallait que ces Vertus et ces Vices de Padoue eussent en eux bien de la réalité puisqu'ils m'apparaissaient comme aussi vivants que la servante enceinte, et qu'elle-même ne me semblait pas beaucoup moins allégorique. Et peut-être cette non-participation (du moins **apparente**) de l'âme d'un être à la vertu qui agit par lui, a aussi en dehors de sa valeur esthétique une réalité sinon psychologique, au moins, comme on dit, physiognomonique.³» L'Idée à savoir de la Beauté artistique envahit et altère l'être à un tel point qu'il se transforme même physiquement. Elle nourrit l'âme, elle purge l'être, elle l'oriente vers la contemplation de la Vertu suprême. L'être, en dernier lieu, touche l'eudémonie seulement à travers la μέθεξις avec l'art.

Qu'il s'agisse d'idéalisme ou d'eudémonisme, cette tendance entièrement métaphysique de Proust a un fondement philosophique et esthétique qui ne vise à aucun point à la création d'un monde idéal à part, à savoir *extérieur* de la réalité consciente. Il s'agit à tout moment d'un voyage *intérieur* aux tréfonds de l'âme humaine, voyage qui, aidé par la mémoire involontaire, prétend découvrir et traduire l'essence de l'être : « il s'agit [...] d'un ciel des Idées tout intérieur [...] d'un pèlerinage vers l'intériorité [...]. D'un mot, ce qu'on a appelé le platonisme de Proust est donc moins porté par le dynamisme ascensionnel d'une contemplation des Idées, que par un essai de

¹ Platon, *Lois*, IV.715e-716a, op.cit., p.775

² Jacques Chabot, op.cit., p.238

³ I, *SW*, p.81. C'est moi qui souligne.

traduction immanente des impressions bienheureuses offertes par le hasard, et révélatrices de la vérité de l'être.¹». Cette focalisation contemplative introspective s'explique par une « conception métaphysique du moi² » qui régit toute l'œuvre de Proust : « Il a l'intuition de lui-même comme être absolu. Il est le seul absolu en face de la totalité du reste qui demeure relatif et contingent. Voilà la pierre angulaire de son idéalisme ; là est son point de départ et son point d'arrivée.³ » Qui plus est, il est entièrement convaincu du fait que non seulement le γνῶθι σαυτόν, mais aussi la création d'une œuvre qui serait le rejeton immédiat de ce connais-toi toi-même, serait une procédure psychique, voire spirituel : « Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour sa lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous.⁴ » Ainsi, cette tendance idéalisable de repli sur soi en tant que seul outil efficace d'autoconnaissance convertit l'auteur en sage-femme qui, à travers une maïeutique ésotérique lente et épineuse, constituera son monde intérieur la véritable matière de son art : « l'objet de l'art dans l'esthétique de Proust, est le moi profond et l'artiste vrai, celui qui parvient à exprimer cette réalité intérieure. L'œuvre géniale n'est point celle qui reproduit ce qu'on voit ou qui se rétrécit aux dimensions d'une interprétation convenue. Elle jaillit de l'intuition que le poète, le peintre ou le musicien se donne du réel avec son être entier, avec un moi élargi au point de s'absorber dans son expérience⁵ ». Le créateur devrait donc devenir un **miroir réfléchissant** s'il veut parvenir à la fabrication d'une œuvre vraiment géniale : « De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété.⁶ » Comme on peut comprendre, pour réussir une tâche d'une telle envergure, on devrait atteindre un état de fermentation constante nourrie par la solitude et la souffrance : c'est encore une fois le rôle du créateur/ascète qui est suggéré en tant que processus sine qua non de l'enfement de l'œuvre, rôle qui ne présuppose pas seulement la souffrance mais aussi un dispositif quasi mystique de l'engendrement créatif : « on peut presque dire que les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur⁷ ». Le premier rôle accordé à un état d'âme de tourment amplifiant dès *Swann* se justifiera dans *Le Temps Retrouvé* en tant que douleurs d'enfement de la **connaissance** véritable : ce qu'il cherchait dans les noms, dans l'amour, dans la frivolité de la mondanité, il va finalement l'obtenir

¹ Patrick Labarthe, "Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, n°1, vol. 101, p. 119

² Noël Martin-Deslias, op.cit., p.23

³ *Ibid.*

⁴ IV, *TR*, p.458

⁵ Jacques Zéphir, *La personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust*, M.J. Minard, Paris, 1959, p.244

⁶ I, *JFF*, p.545

⁷ IV, *TR*, p.487

comme récompense et comme assouvissement de sa désolation totale : « *La conversion du chagrin en connaissance est ainsi le leitmotiv des dernières pages du catéchisme esthétique que constitue, dans Le Temps Retrouvé, ce que Proust a appelé "L'Adoration perpétuelle" : "défaire" pas à pas le travail du désir, convertir en "stase contemplative" (le mot est de Beckett) l'affolement du chagrin, d'un mot, "en écrire", autant d'étapes d'une transmutation de la cruauté en une matière que le narrateur définit alors comme "distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales".¹* » Connaissance qui ne se limite pas seulement à l'art de composer une œuvre mais qui s'étend aussi aux valeurs générales de la vie : « *Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avons. Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités.²* » L'image s'avère être d'une éloquence idéalement platonicienne : on note bon nombre de traits du monde des Formes : le caractère immanent de l'Idée dans l'être, la contemplation de la dite Idée qui nous remplit d'eudémonisme, la souffrance en tant que seule condition préalable qui puisse nous ouvrir les portes du paradis de divinités. Mais cet effort de se baigner dans la souffrance voulue n'est pas tolérable par tout homme : « *le ressentiment de l'affront, les douleurs de l'abandon auraient alors été les terres que nous n'aurions jamais connues, et dont la découverte, si pénible qu'elle soit à l'homme, devient précieuse pour l'artiste³* ». Le chagrin est la nourriture la plus efficace, le nectar de l'artiste : « *L'imagination, la pensée peuvent être des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche.⁴* » Pour Proust donc il n'y a d'autre initiation à l'Idée que la souffrance, la souffrance sempiternelle, la souffrance *ascétique*. Parce que la conquête de la connaissance qu'elle présage n'est pas seulement une condition pour la composition de l'œuvre mais premièrement, et avant tout, pour l'appréciation du Beau. Et tout cela, tout cet orgasme Idéalement créatif, transforme les « *célibataires de l'art⁵* » en conjoints inventifs et prolifiques, les ouvriers « *de l'obscurité et du silence⁶* » en auteurs lumineux.

1. b. Valeurs de l'art chez Proust À part son lien étroit avec la connaissance, l'art revêt d'un bon nombre de valeurs chez Proust. Dans un tout premier temps, il sert de moyen de communication avec autrui, c'est une sorte de langue universelle comprise par tous et capable d'atteindre tout cœur : « *Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout le résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer*

¹ Patrick Labarthe, op.cit., p.120

² IV, TR, p.477

³ Ibid., p.480

⁴ Ibid., p.487

⁵ Ibid., p.470

⁶ Ibid., p.476

avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ?¹» Car l'art articule l'ineffable, précise l'indéfinissable et matérialise l'imaginaire en nous communiquant à travers une œuvre la vision d'un autre être, sa perspective sur la vie et le monde qui nous entoure qui serait, sans doute, très différente de la nôtre, et laquelle, incapable de l'exprimer avec des mots, il la cristallise à l'aide d'une création artistique et nous fournit l'opportunité, en la contemplant, de pouvoir saisir des nuances et des tonalités difficilement discernables autrement. L'art nous change si radicalement parce que toute impression, tout stimulus qu'il présuppose doivent être traduits, pour être entièrement compris, suivant la vision de leur créateur : on doit voir avec les yeux du créateur, écouter avec ses propres oreilles pour concevoir tout l'éventail de la magnificence artistique : « Des ailes, un autre appareil respiratoire, et qui nous permettent de traverser l'immensité, ne nous serviraient à rien. Car si nous allions dans Mars et dans Vénus en gardant les mêmes sens, ils revêtiraient du même aspect que les choses de la Terre tout ce que nous pourrions voir. Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils, nous volons vraiment d'étoiles en étoiles.²» Qui plus est, Proust, en tant qu'auteur sensible avec les mots, était parfaitement conscient du pouvoir impérieux de la pensée d'une part, mais de la trahison de la pensée *parlée* de l'autre : « la pensée, en devenant pensée parlée, se fausse, comme le prouve l'infériorité d'écrivains de ceux qui se complaisent et excellent trop dans la conversation [...]. [O]n peut dire qu'en général la conversation nous met sur le chemin des expressions brillantes ou de purs raisonnements, presque jamais d'une impression profonde³ ». Pour cela, il propose d'autres langages, bien plus éloquents, bien plus enivrants que les mots : « Mais qu'étaient leurs paroles, qui, comme toute parole humaine extérieure, me laissaient si indifférent, à côté de la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir ? J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité. Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inalysé était si enivrant qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire.⁴» La comparaison entre les deux modes d'expression, l'un conventionnel, l'autre si versatilement efficace, semble inique pour la parole ; et le fait de devoir exprimer cette impression surnaturelle en mots communs la stérilise à un tel point qu'elle perd la plus grande partie de sa magie. D'autre part, l'œuvre d'art

¹ III, PR, p.762

² *Ibid.*

³ John Ruskin, *Sésame et les Lys*, préface de Marcel Proust, note 31, p.212-3

⁴ III, PR, p.762-3

n'est pas perçue comme un *modus communcandi* seulement de la part du récepteur mais aussi par celle du créateur. Ce dernier l'utilise comme sa seule opportunité de mettre son moi profond à nu et, ainsi, être éventuellement compris par une communauté de gens qui manifeste, habituellement, un haut niveau d'incompréhension envers lui et sa vision de la réalité. À travers l'art, l'artiste acquiert à savoir une clarté et une intelligibilité et ainsi ajoute son propre langage aux langages de l'humanité : « *Ces phrases-là, les musicographes pourraient bien trouver leur apparemment, leur généalogie, dans les œuvres d'autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe. Celle que donnaient ces phrases de Vinteuil était différente de toute autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l'individuel existait. [...] [C]ar alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond. Un accent, cet accent de Vinteuil, séparé de l'accent des autres musiciens par une différence bien plus grande que celle que nous percevons entre la voix de deux personnes, même entre le beuglement et le cri de deux espèces animales¹* ». La plus grande leçon artistique de Proust est, en conséquence, que l'individuel existe et que cette individualité même devient la voie de communication la plus commode, une fois qu'elle peut se rendre pénétrable grâce à l'invention artistique : « *Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial.²* » Cela converge non seulement vers un cosmopolitisme esthétique mais aussi vers une fraternité artistique qui met en avant la tolérance et l'élévation de l'art au rang d'une langue universelle qui pourrait mitiger les différences et les conflits entre les hommes. L'art devient, ainsi, l'agent pacificateur et l'interface entre races et civilisations.

Cette note individuelle que l'artiste ajoute à la musique artistique universelle représente son testament personnel, le fruit de sa procréation qui l'immortalisera en tant qu'individu et en tant qu'artiste : « *Car l'homme de génie ne peut donner naissance à des œuvres qui ne mourront pas qu'en les créant à l'image non de l'être mortel qu'il est, mais de l'exemplaire d'humanité qu'il porte en lui. Ses pensées lui sont, en quelque sorte, prêtées pendant sa vie, dont elles sont les compagnes. À sa mort, elles font retour à l'humanité et l'enseignent.³* » L'artiste emprunte en quelque sorte les pensées universelles afin de les interpréter selon sa propre optique et les léguer à sa mort au patrimoine artistique dont elles représentent les émanations. En langage Idéal, il

¹ *Ibid.*, p.760

² IV, TR, p.474

³ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, volume qui reprend l'édition de 1919, L'imaginaire-Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1992, réédition 2002, p.155-6

facilite l'intrusion des quelques Idées sublimes dans le monde mortel et ainsi, en ayant rempli le monde de Beauté, justifie sa mission terrestre et vainc la mort. Or l'artiste est « *un homme pour qui il n'y a pas de mort, pour qui il n'y a pas d'infini matériel, pas d'oubli, un homme qui, jetant loin de lui ce néant qui nous opprime [va] à des buts qui dominent sa vie*¹ ». Nonobstant, le monde contemporain de l'artiste est le pire ennemi de sa renommée puisque très souvent il meurt et son talent demeure incompris : « *Aussi l'homme de génie pour s'épargner les méconnaissances de la foule se dit peut-être que, les contemporains manquant du recul nécessaire, les œuvres écrites pour la postérité ne devraient être lues que par elle, comme certaines peintures qu'on juge mal de trop près.[...] Ce qui est cause qu'une œuvre de génie est difficilement admirée tout de suite, c'est que celui qui l'a écrite est extraordinaire, que peu de gens lui ressemblent. C'est son œuvre elle-même qui en fécondant les rares esprits capables de la comprendre, les fera croître et multiplier.*² » Le plus grand l'artiste donc, le moins de renommée il a de son vivant. Ce qui fait croître sa célébrité après sa mort, c'est la procréation continue de son émanation dans les esprits de la postérité. Car ce germe divin qu'il a planté dans son œuvre ne mourra aussi longtemps qu'il y aura des esprits féconds : « *On dit quelquefois qu'il peut subsister quelque chose d'un être après sa mort, si cet être était un artiste et mit un peu de soi dans son œuvre.*³ » Ainsi l'œuvre fécondée deviendra œuvre **spermatique**.

Une autre valeur de l'œuvre d'art typiquement proustienne s'avère être l'œuvre-galerie, ou, selon Louis Bolle, l'œuvre-villa d'Hadrien. La notion est mise en relief dans la *Recherche* : « *Et en effet ils réunissaient autour du château les plus belles "vues" des pays avoisinants, des plages ou des forêts, aperçus fort diminués par l'éloignement, comme Hadrien avait assemblé dans sa villa des réductions des monuments les plus célèbres des diverses contrées.*⁴ » Par là, on voudrait prétendre que l'œuvre d'art représente pour Proust l'apothéose de toute expression artistique dont les exemplaires parsèment ses écrits, les transformant en véritables cabinets de collectionneur : « *Cette allusion à la villa d'Hadrien nous rappelle qu'une des allégories possibles de l'œuvre romanesque, telle que la conçoit Proust, est celle d'une exposition de tableaux, ou d'un diptyque, d'un retable, d'un musée.*⁵ » Cette conception toute particulière connaît un développement dans trois niveaux bien distincts dans le roman : d'une part, c'est l'œuvre qui héberge et encourage un grand éventail d'arts qu'il s'agisse de musique, de peinture, de théâtre, de littérature, en offrant, qui plus est, un regard pénétrant pas seulement sur l'objet artistique mais aussi sur le processus créatif per se. En deuxième lieu, c'est le roman lui-même qui devient une pinacothèque et l'auteur un peintre littéraire qui enrichit son œuvre d'un nombre exorbitant d'images : « *In the two volumes of Du côté de chez Swann, there are well over 750 images, an average of nearly three on every two pages. [Dans une note de bas de la même page: In a recent American thesis, only a short summary of which has been published (V.E. Graham, The imagery of Proust, Columbia University, 1953, summarized in Dissertation Abstracts, Vol.XIV, p.1409), a total of 4578*

¹ *Ibid.*, p.184

² I, *JFF*, p.522

³ IV, *AD*, p.105

⁴ III, *SG*, p.388

⁵ Louis Bolle, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Librairie Bernard Grasset, Paris, 1967, p.50

images was found in the 15 volumes of the cycle, an average of one per page.]¹» Le fait est trop fréquent pour être fortuit. D'ailleurs, la majorité de ces images-ci sont si complexes et peintes avec tellement de détails qu'elles donnent l'impression d'être de véritables tableaux insérés dans le récit, lui accordant un air pittoresque et une densité exceptionnels. Selon Stephen Ullmann, les sources principales de l'imagerie proustienne sont : la médecine, la science, l'art, la cuisine, la flore et la faune. Parmi celles-ci, l'art demeure, à cause de sa fréquence et de son caractère catalytique, le type d'imagerie qui contribue le plus à la création de l'atmosphère sui generis de l'œuvre. Un autre point très intéressant de l'imagerie artistique proustienne s'avère être son côté purement platonicien, c'est-à-dire, sa réciprocité entre réalité et art :

« *This reciprocity of nature and art has again some far-reaching philosophical and psychological implications ; in the words of E.R. Curtius, "life can be transformed into art and art into life. It is a peculiarity of Proust's mind that this reciprocal transposition forms one of its basic rhythms... The two spheres of existence which we are accustomed to separate, and to oppose to each other, as art and life, have become fluid and have merged into one another. Art has lost some of its isolation, and life some of its reality."*²» Cette réciprocité toute distinctive ainsi que l'obsession de Swann d'une part et du narrateur de l'autre d'établir de similitudes visuelles pourrait se rattacher au problème de « *Platonism versus Nominalism, the reality of universals as against that of particulars. No matter how much we would like to believe in the real existence of the individual, even what we call individual expression, Proust maintains, is something universal that may well be found again and again throughout the ages*³». En dernier lieu, et en étroite relation avec le concept global de l'imagerie, c'est l'œuvre en tant que galerie d'images/personnages qui gravitent entre peinture/écriture, entre réalité romanesque et représentation visuelle, qui fait aussi penser à la villa d'Hadrien. En fait, le personnage proustien n'est pas tant l'objet d'une analyse psychologique exhaustive que le modèle d'une esquisse à la manière d'un peintre : « *Le littérateur envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. Et alors l'écrivain se rend compte que si son rêve d'être un peintre n'était pas réalisable d'une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir été réalisé et que l'écrivain, lui aussi, a fait son carnet de croquis sans le savoir.*⁴»

Proust s'intéresse énormément, d'abord, à l'apparence et au style vestimentaire de ses personnages : sa correspondance abonde en demandes de détails sur les styles, les couleurs, les tissus : les robes de Fortuny représentent un des exemples les plus frappants de cet engouement de l'auteur. Pourtant, tout type de vêtement, et pas seulement les plus élégants, est traité comme un type de décor indispensable, une fois

¹ Stephen Ullmann, *The image in the modern French novel: Gide, Alain-Fournier, Proust, Camus*, Cambridge University Press, Cambridge, 1960, p.129

² *Ibid.*, p.230

³ Maurice Eugene Chernowitz, *Proust and painting*, thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Philosophy, Columbia University, New York, 1944, p.52-3

⁴ IV, *TR*, p.478-9

qu'il est étroitement lié avec le fond pour compléter le tableau individuel de chaque personnage : « *C'est parce que le personnage est vu, mis en perspective, qu'il n'est pas séparable d'un fond ou d'un environnement, qu'il a son horizon comme dans un tableau, qu'il devient même souvent tableau.*¹ » Ainsi, Odette ressemble à Zéphora, la fille de cuisine à un personnage de Giotto : la connotation pleinement artistique à part, ce rapprochement obéit d'ailleurs à un jeu spatiotemporel précieux, jeu qui fait voyager le personnage dans l'espace et dans le temps, l'enrichissant d'un halo d'historicité et de familiarité qui le rend plus abordable, plus imaginable par le lecteur. C'est de cette manière que les personnages proustiens ont besoin d'un fond, d'un cadre précis pour s'emparer d'une existence romanesque, d'une « *originalité propre*² ». Par conséquent, paysage et personnage fusionnent au point que l'un ne peut pas exister sans l'autre : même quand le personnage se trouve dans un autre cadre, c'est toujours le souvenir de son cadre originel qui le suit en tant que réminiscence nostalgique : « *Le paysage n'est donc décrit qu'avec un héros dont il est le miroir, dans un échange constant qui n'existe que pour la vision du narrateur. Le décor se mêle au milieu social, aux héros, à la poésie des images et surtout aux pensées du narrateur à un point tel qu'il est impossible de l'isoler ; le décor est le personnage, c'est la dernière touche qui complète son image et nous laisse à la frontière de l'intériorité.*³ » En dernier lieu, mais non le moindre, c'est l'attention au détail qui fait du créateur un maître génial au même titre que le petit pan de mur jaune chante la grandeur de Vermeer : ce qui constitue une vétille, un *rien puéril* pour le reste de l'humanité devient l'épicentre de la composition artistique : « *Car, mû par l'instinct qui était en lui, l'écrivain, bien avant qu'il crût le devenir un jour, omettait régulièrement de regarder tant de choses que les autres remarquent, ce qui le faisait accuser par les autres de distraction et par lui-même de ne savoir ni écouter ni voir ; pendant ce temps-là il dictait à ses yeux et à ses oreilles de retenir à jamais ce qui semblait aux autres des riens puérils, l'accent avec lequel avait été dite une phrase, et l'air de figure et le mouvement d'épaules qu'avait fait à un certain moment telle personne dont il ne sait peut-être rien d'autre, il y a de cela bien des années, et cela parce que cet accent, il l'avait déjà entendu, ou sentait qu'il pourrait le réentendre, que c'était quelque chose de renouvelable, de durable ; c'est le sentiment du général qui dans l'écrivain futur choisit lui-même ce qui est général et pourra entrer dans l'œuvre d'art.*⁴ » En étudiant l'individuel et le général, en accordant à chacun sa valeur respective, mais, et avant toute chose, en les échangeant constamment, les rendant attributs protéiformes, l'auteur/peintre compose des œuvres vraiment métaphoriques, voire impressionnistes, dans la mesure où les différents arts se mêlent et s'entrecroisent dans un creuset d'inventivité apparemment anarchique mais au fond rigoureusement attaché à un axiome transcendant : « *le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision*⁵ ».

Le remaniement de la problématique romanesque et de la procédure créative détecté principalement dans la *Recherche* mais aussi dans les autres œuvres de Proust

¹ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op.cit., p.98

² Georges Poulet, *L'espace proustien*, Tel Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1963, réédition 1982, p.49

³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op.cit., p.103

⁴ IV, *TR*, p.479

⁵ *Ibid.*, p.474

montre un souci obsédant, quasi doctrinaire, qui ne se concentre pas seulement sur l'œuvre elle-même mais aussi sur la pensée génésique qui déclenche sa réalisation. Ainsi le narrateur se délecte à « raconter l'irracontable, donner à voir l'irreprésentable, à savoir ce qui s'est passé dans la tête de l'artiste, aux diverses étapes de sa création¹ ». Il veut suivre toutes les étapes de la création de l'œuvre, tous « les instants d'illumination créatrice² » dans le cerveau de l'artiste lui-même. C'est pourquoi les trois grands artistes de la Recherche – Bergotte, Elstir et Vinteuil – sont fréquentés, interrogés, idéalisés par le narrateur : pour devenir écrivain, il ne faut pas étudier seulement l'œuvre par se, il faut ausculter la matrice de la création, il faut consulter le vadémécum de l'artiste. Ainsi le narrateur, en étalant des éléments biographiques des trois créateurs ou en essayant de spéculer sur les sources de leur inspiration, met en lumière, d'une part pour Vinteuil : « la titubation de cloches retentissantes et déchaînées (pareilles à celles qui incendiaient de chaleur la place de l'église à Combray, et que Vinteuil, qui avait dû souvent les entendre, avait peut-être trouvées à ce moment-là dans sa mémoire, comme une couleur qu'on a à portée de sa main sur une palette) semblait matérialiser la plus épaisse joie³ ». À part l'évocation des sonorités originelles de Vinteuil, ce qui est fascinant ici c'est le rôle de la mémoire qui agit à l'instar d'un peintre qui mélange les couleurs de sa palette afin de produire une nuance toute personnelle, la note individuelle du musicien, à laquelle il léguera sans doute son nom, parce qu'elle sera sa tonalité *originale*. Elstir est l'artiste dont la technique et le mode de vie semblent fasciner le plus le narrateur. Hormis son atelier/laboratoire de création du monde qui a produit sur lui une impression poignante, il semble être particulièrement curieux de son mode de pensée : « Et sans doute les premiers temps avait-il pensé, dans la solitude même, avec plaisir que, par le moyen de ses œuvres, il s'adressait à distance, il donnait une plus haute idée de lui, à ceux qui l'avaient méconnu ou froissé. Peut-être alors vécut-il seul, non par indifférence, mais par amour des autres, et, comme j'avais renoncé à Gilberte pour lui réapparaître un jour sous des couleurs plus aimables, destinait-il son œuvre à certains, comme un retour vers eux, où sans le revoir lui-même, on l'aimerait, on l'admirerait, on s'entreprendrait de lui⁴ ». Elstir redoute l'incompréhension du public, une des affres les plus obsédantes de l'artiste comme on a déjà vu : « Tout ce qu'il possédait, idées, œuvres, et le reste qu'il comptait pour bien moins, il l'eût donné avec joie à quelqu'un qui l'eût compris.⁵ » Ainsi, il paraît entièrement convaincu que la renommée ne surviendra qu'après sa mort : « J'avais cru Elstir modeste, mais je compris que je m'étais trompé, en voyant son visage se nuancer de tristesse quand dans une phrase de remerciement je prononçai le mot de gloire. Ceux qui croient leurs œuvres durables – et c'était le cas pour Elstir – prennent l'habitude de les situer dans une époque où eux-mêmes ne seront plus que poussière. Et ainsi en les forçant à réfléchir au néant, l'idée de la gloire les attriste parce qu'elle est inséparable de l'idée de la mort.⁶ » Mais, loin de ses croyances autour du statut de l'artiste, le narrateur ne manque pas de mettre en lumière, de plus, quelques

¹ Luc Fraisse, *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, op.cit., p.920

² *Ibid.*, p.921

³ III, *PR*, p.755

⁴ II, *JFF*, p.184-5

⁵ *Ibid.*, p.184

⁶ *Ibid.*, p.198-9

secrets elstiriens dont il semble être, curieusement, très informé : « *L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence était d'autant plus admirable que cet homme qui avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout par probité (car ce qu'on sait n'est pas à soi), avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée.*¹ » En dernier lieu, c'est Bergotte dont la pensée créatrice intrigue l'apprenti écrivain au point d'essayer avec insistance de découvrir les éléments controversables qui incitent d'une part le narrateur à l'adorer et d'autre part M. de Norpois à en avoir une opinion piètre : « *Aussi – de même que la diction de Bergotte eût sans doute charmé si lui-même n'avait été que quelque amateur récitant du prétendu Bergotte, au lieu qu'elle était liée à la pensée de Bergotte en travail et en action par des rapports vitaux que l'oreille ne dégageait pas immédiatement, – de même c'était parce que Bergotte appliquait cette pensée avec précision à la réalité qui lui plaisait que son langage avait quelque chose de positif, de trop nourrissant, qui décevait ceux qui s'attendaient à l'entendre parler seulement de "l'éternel torrent des apparences" et des "mystérieux frissons de la beauté". Enfin la qualité toujours rare et neuve de ce qu'il écrivait se traduisait dans sa conversation par une façon si subtile d'aborder une question, en négligeant tous ses aspects déjà connus, qu'il avait l'air de la prendre par un petit côté, d'être dans le faux, de faire du paradoxe, et qu'ainsi ses idées semblaient le plus souvent confuses, chacun appelant idées claires celles qui sont au même degré de confusion que les siennes propres.*² » Il paraît évident que les références aux trois artistes dépassent largement les limites de l'étude délibérément pénétrante et perspicace pour atteindre les contours de la psychographie, de la *radiographie* de l'artiste-modèle. Proust ne s'intéresse pas seulement au statut social de l'artiste, à ses faiblesses et à ses appréhensions, ou à son propre crédo : pour lui, et ce sera un des éléments les plus critiques en ce qui concerne la genèse de son œuvre, l'instance de l'*illumination créatrice* joue un rôle aussi important. Être dans le propre cerveau du créateur, en avoir une perspective intérieure, est apparemment bien plus excitant qu'une vision extérieure. Ainsi, le lecteur, en savourant un peu de la sève artistique, de la propre manie poétique du créateur, pourrait avoir une vue panoramique du cosmos en germe. En langage biblique, c'est celle-ci la propre *Genèse* proustienne.

En dernier lieu, c'est l'art en tant que seule vérité qui est mis en avant par l'auteur. Bien que l'art puisse nous décevoir à première vue, on doit confronter cette déception comme une chose parfaitement normale : « *Cette réaction sur la déception que causent d'abord les chefs-d'œuvre, on peut, en effet, l'attribuer à un affaiblissement de l'impression initiale, ou à l'effort nécessaire pour dégager la vérité. Deux hypothèses qui se représentent pour toutes les questions importantes, les questions de la réalité de l'Art, de la Réalité, de l'Éternité de l'âme ; c'est un choix qu'il faut faire entre elles*³ ». On remarque que le narrateur met au même rang trois notions foncièrement différentes, mais qui il les considère entièrement équitables : par là, on pourrait faire bien des spéculations, mais une évidence ressort impérieuse : que l'art est aussi réel que la vie et qu'il a une connotation pleinement métaphysique, dans la mesure où il renvoie à une réalité spirituelle : « *Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une*

¹ *Ibid.*, p.196

² I, *JFF*, p.541-2

³ III, *PR*, p.876

émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens.¹» Cela coïncide parfaitement avec l'existence d'un monde artistique Idéal senti aussi réel que le monde sensible. En fait, c'est l'art le moyen unique qui peut assurer le lien entre la réalité et ce monde spirituel, dont l'accès nous serait si facile sans l'entrave de la connaissance conventionnelle, à savoir celle qui repose sur les lois et les limitations de l'intelligence. Pour accéder au monde de la Beauté idéale, on devrait atténuer les bruits des sirènes conventionnelles, dont le rôle est de nous immerger dans un monde de vérités et de lois rigoureuses qui nous mettent des œillères et nous obligent d'avoir des idées préconçues et des préjugés par rapport à tout. La seule façon de jouir de l'art est de le savourer tel quel, sans l'intervention des filtres, comme on devrait savourer la vie. Car, « [l]a grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie.²»

« Sans doute il est d'un bien agréable fétichisme de croire qu'une bonne partie du Beau est réalisée hors de nous et que nous n'aurons pas à la créer.³ »

1. c. À la recherche d'une esthétique Le titre général du roman ainsi que celui du dernier volume délimitent sa trame entre un état préliminaire d'innocence, d'insuffisance même et un état final de maturité et de prise de conscience du héros. On suit de près les fruits de sa recherche dans tous les domaines possibles et pas seulement dans le domaine du temps : amour, mondanité, inversion, art. En ce qui concerne ce dernier, ainsi que l'esthétique d'ensemble de l'œuvre proustien, il est évident qu'il n'y a pas une ligne directrice unique : il semble que la plupart de la *Recherche*, en particulier, repose plutôt sur ce que l'esthétique n'est pas que sur les principes d'une théorie dominante, exposée seulement dans les dernières pages du *Temps Retrouvé*. Toutefois, si on essayait de localiser les pivots de l'esthétique proustienne, on devrait mettre en relief tout d'abord le θαυμάζειν, à savoir un sentiment initial d'admiration profonde qui surgit ἐξάφνης et attire toute l'attention du spectateur vers une œuvre d'art ou une activité artistique de tout premier ordre : c'est cette admiration, cette surprise initiale qui définit l'existence d'une beauté qui dépasse les limites du commun. C'est Swann qui introduit les linéaments primordiaux de ce θαυμάζειν en le mettant en étroite relation avec la beauté : « Si alors Swann cherchait à lui apprendre en quoi consistait la beauté artistique, comment il fallait admirer

¹ *Ibid.*

² IV, TR, p.474

³ Marcel Proust, préface à *De David à Degas* de Jacques-Émile Blanche, Éditions Émile-Paul Frères, Paris, 1^{ère} édition 1919, p.XXIV

les vers ou les tableaux, au bout d'un instant elle cessait d'écouter, disant : "Oui... je ne me figurais pas que c'était comme cela."¹» Quant au narrateur, il le conçoit en tant que principe esthétique indispensable dès la représentation de la Berma : « Et la différence qu'il y a entre une personne, une œuvre fortement individuelle et l'idée de beauté, existe aussi grande entre ce qu'elles nous font ressentir et les idées d'amour, d'admiration. Aussi ne les reconnaît-on pas. Je n'avais pas eu de plaisir à entendre la Berma (pas plus que je n'en avais à voir Gilberte). Je m'étais dit : "Je ne l'admire donc pas." Mais cependant je ne songeais alors qu'à approfondir le jeu de la Berma, je n'étais préoccupé que de cela, je tâchais d'ouvrir ma pensée le plus largement possible pour recevoir tout ce qu'il contenait : je comprenais maintenant que c'était justement cela, admirer.²» Le sentiment est si intense que Descartes le compare à une passion : « Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés. Et parce que cela peut arriver avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable ou s'il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions. Et elle n'a point de contraire, à cause que, si l'objet qui se présente n'a rien en soi qui nous surprenne, nous n'en sommes aucunement émus et nous le considérons sans passion.³» On pourrait dire que cela se passe également pour le narrateur dans la mesure où il commence à saisir les conséquences bénéfiques de l'admiration, à savoir le désir ardent de « nous surpasser⁴», de vouloir imiter ou même fabriquer une œuvre similaire pour remplir ainsi sa vie de beauté en s'appropriant de la valeur esthétique de l'œuvre admirée : « c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre⁵». Sans doute ce sentiment impérieux aurait-il été le détonateur de l'œuvre d'art que le narrateur voulait écrire, c'est lui qui le poussait à s'identifier à un autre, à communiquer avec autrui à travers l'art : « L'admiration est donc une passion communicative qui nous transporte vers autrui en nous sortant de nous-mêmes, et, dans l'art, nous inspire le désir d'être lui, en étant lui-même en même temps que nous.⁶» Ainsi, après la collection de nombre d'instantanés admiratifs, l'écrivain en germe décode pas à pas les arcanes de l'esthétique et procède de l'amour de la beauté au point culminant de celle-ci, la reproduction du Beau.

L'admiration nous initie à la beauté et on peut dorénavant la découvrir plus facilement autour de nous. Le dissentiment esthétique entre le début et la fin de la *Recherche* réside précisément en la perception et l'identification de la beauté. Dans les premiers volumes du roman, ainsi que dans les œuvres antérieures de Proust, l'auteur était sous l'emprise d'un réalisme esthétique qui élevait au rang du Beau sublime l'imitation de la nature : « Non plus appliquée à la pierre comme ces petits anges, mais détachée du porche, d'une stature plus qu'humaine, debout sur un socle comme sur un tabouret qui lui évitât de poser ses pieds sur le sol humide, une sainte avait les joues pleines,

¹ I, SW, p.237

² II, CG, p.350

³ René Descartes, *Œuvres de Descartes*, tome IV, texte établi par Victor Cousin, F. G. Levrault, 1824, p.87, chez https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Passions_de_l'âme/Seconde_partie

⁴ Jacques Chabot, op.cit., p.44

⁵ I, SW, p.83

⁶ Jacques Chabot, op.cit., p.223

le sein ferme et qui gonflait la draperie comme une grappe mûre dans un sac de crin, le front étroit, le nez court et mutin, les prunelles enfoncées, l'air valide, insensible et courageux des paysannes de la contrée. Cette ressemblance qui insinuait dans la statue une douceur que je n'y avais pas cherchée, était souvent certifiée par quelque fille des champs, venue comme nous se mettre à couvert et dont la présence, pareille à celle de ces feuillages pariétaux qui ont poussé à côté des feuillages sculptés, semblait destinée à permettre, par une confrontation avec la nature, de juger de la vérité de l'œuvre d'art.¹» Mais le réalisme illustre la superficialité des choses, tandis que la vie et les sources de l'art résident dans les profondeurs. Un des plus grands dangers du réalisme esthétique est qu'on finit par adorer le simulacre, le propre symbole de la réalité plutôt que la réalité elle-même, et c'est cela le point de l'esthétique proustienne qui ressemble le plus au crédo platonicien contre l'art. N'oublions pas d'ailleurs la véritable signification du mot symbole : « Le sens primitif de σύμβολον, directement issu de l'actif συμβάλλειν ("rapprocher"), désigne un objet incomplet, qui doit être rapproché d'un autre pour prendre toute sa signification.²» Ainsi, le symbole représente une image défectueuse de l'original et par conséquent ne peut en aucune manière en être son substitut. Ce que Proust fustige dès *Pastiches et mélanges* c'est une sorte de **fétichisme esthétique** qui divinise le symbole contre ce qui représente réellement : « Il n'y a certes pas lieu de comparer Ruskin à Gustave Moreau, mais on peut dire qu'une tendance naturelle, développée par la fréquentation des Primitifs, les avait conduits tous deux à proscrire en art l'expression des sentiments violents, et, en tant qu'elle s'était appliquée à l'étude des symboles, à quelque fétichisme dans l'adoration des symboles eux-mêmes, fétichisme peu dangereux d'ailleurs pour des esprits si attachés au fond au sentiment symbolisé qu'ils pouvaient passer d'un symbole à l'autre, sans être arrêtés par les diversités de pure surface.³» Mais ce qui est peu dangereux pour Ruskin ou Moreau devient un danger esthétique primordial pour le dilettante : il se consume dans une adoration esthétique stérile qui le désoriente de l'effort de découvrir la vérité sous la forme artistique. Swann est une des victimes de cette idolâtrie de la forme dans son effort de marier art et réalité dans sa vie amoureuse en particulier, ainsi qu'Elstir dont la gloire a chanté bien des fois le narrateur mais dont la stagnation artistique est principalement due à cette entrave esthétique liminaire : « Et ainsi la beauté de la vie, mot en quelque sorte dépourvu de signification, stade situé en deçà de l'art et auquel j'avais vu s'arrêter Swann, était celui où par ralentissement du génie créateur, idolâtrie des formes qui l'avaient favorisé, désir du moindre effort, devait un jour rétrograder peu à peu un Elstir.⁴» Le narrateur lui-même s'insurge contre ce fétichisme esthétique dans un des rares passages de la *Recherche* où le personnage qui dit Je nous communique l'opinion de l'auteur avec une telle véhémence et une telle fermeté : « (Charlus :) Je ne sais si le bras levé de saint Firmin est aujourd'hui brisé. Dans ce cas la plus haute affirmation de la foi et de l'énergie a disparu de ce monde. – Son symbole, monsieur, lui répondis-je. Et j'adore autant que vous certains symboles. Mais il serait absurde de sacrifier au symbole la réalité qu'il symbolise. Les cathédrales doivent être adorées jusqu'au jour où, pour les préserver, il faudrait

¹ I, SW, p.149-150

² Philippe Gauthier, *Symbola : Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, op.cit., p.65-6

³ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, op.cit., p.171-2

⁴ II, JFF, p.207

renier les vérités qu'elles enseignent. *Le bras levé de saint Firmin dans un geste de commandement presque militaire disait : Que nous soyons brisés, si l'honneur l'exige. Ne sacrifiez pas des hommes à des pierres dont la beauté vient justement d'avoir un moment fixé des vérités humaines.*¹» De cette manière, le narrateur règle ses comptes avec le **snobisme esthétique**², d'un Swann, d'un Bergotte, snobisme qui lui a instillé l'idée de la mission supérieure de l'art et de sa place privilégiée dans la vie, et par là, la conviction de son incapacité à devenir écrivain. Il demeure ainsi dans toute la *Recherche un célibataire de l'art*, un créateur sans procréation, bref un dilettante au même titre que son idole, Swann. Ce qui le sauvera de la perdition, de l'enfer de Swann, c'est sa découverte de l'introspection artistique. Le narrateur considérait l'art, d'abord, comme une fuite de la réalité ; plus tard, et à l'instar de Swann, comme une pierre de touche à l'aide de laquelle il jugeait les choses et les personnes réelles. En élevant l'art à un tel piédestal, la vie demeurerait lamentablement insipide et prosaïque pour être vécue : c'est pourquoi le narrateur jouait le rôle plutôt d'un comparse, d'un voyeur de la réalité que d'un véritable acteur, sous le poids d'une vocation apparemment irréalisable. Dans *Le Temps Retrouvé*, aidé par l'éloignement obligatoire de cet environnement délétère et grâce aux intermittences, il se rendra compte du côté bénéfique de la vie et de la réalité et il mettra une fin à cette négation de vivre et de jouir, à cette volonté de réclusion et de repli sur soi qui le suit au cours de la plupart du roman, en se rendant compte que « *la vie [est] digne d'être vécue*³ ». En plus, il se rendra également compte que son salut ainsi que la fuite d'une réalité asphyxiante ne dépendent pas d'un facteur extérieur mais d'une évidence tout à fait intérieure : que l'art est l'outil, la loupe qui facilitera son effort d'autoconnaissance. Car, l'art n'imité pas la vie, il la recrée à un tel point qu'on pourrait dire que la vie imite l'art : « *À ce premier point de vue l'œuvre doit être considérée seulement comme un amour malheureux qui en présage fatalement d'autres et qui fera que la vie ressemblera à l'œuvre, que le poète n'aura presque plus besoin d'écrire, tant il pourra trouver dans ce qu'il a écrit la figure anticipée de ce qui arrivera.*⁴ » La réalité sert à l'artiste d'inspiration, de banque thématique de signes et de symboles qu'il doit développer, matérialiser en art pur : « *Que l'art se doive de surpasser la vie ne peut en aucun cas signifier qu'il doit la méconnaître et l'oublier. L'artiste, en effet, ne se réfère pas au réel comme le signe à son référent, il le métamorphose et la métamorphose est un acte créateur qui se produit dans la durée vécue, le temps que l'impression devienne métaphore.*⁵ » À partir de là, il va créer son propre Beau en le matérialisant dans une œuvre qui portera sa propre empreinte, elle sera le miroir de son propre génie : « *le génie, même le grand talent, vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer*⁶ ». Le crédo esthétique de l'auteur s'éloigne ainsi du réalisme, voire – selon lui – de l'idolâtrie de la forme, pour se rapprocher de

¹ IV, TR, p.374

² Terme utilisé par Roger Shattuck dans *Du côté de Proust*, traduit par Alexandre Isaris et Chryssoula Mentzalira, fondé sur l'édition de W.W. Norton and Company de 2000, Éd. Métechmio, Athènes, 1^{ère} édition 2004, p.248

³ IV, TR, p.609

⁴ *Ibid.*, p.483

⁵ Jacques Chabot, op.cit., p.315

⁶ I, JFF, p.544

l'impressionnisme, dans la mesure où : « [l]’art n’est pas imitation, mais interprétation de la nature, puisque la matière même de l’art est enfermée dans la profondeur des impressions de l’artiste, dans sa façon de sentir et de voir. Autrement dit, l’art est un impressionnisme subjectif et absolument personnel.¹ » L’artiste génial ne doit pas copier une chose de la réalité mais l’adapter suivant un procédé de fermentation intérieure, à la manière du grand peintre de la Recherche : « derrière les fleurs autrefois cueillies par lui pour elle-même [la Patronne], elle croyait revoir la belle main qui les avait peintes, en une matinée, dans leur fraîcheur, si bien que, les unes sur la table, l’autre adossé à un fauteuil de la salle à manger, avaient pu figurer en tête à tête, pour le déjeuner de la Patronne, les roses encore vivantes et leur portrait à demi ressemblant. À demi seulement, Elstir ne pouvant regarder une fleur qu’en la transplantant d’abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours. Il avait montré dans cette aquarelle l’apparition des roses qu’il avait vues et que sans lui on n’eût connues jamais ; de sorte qu’on peut dire que c’était une variété nouvelle dont ce peintre, comme un ingénieux horticulteur, avait enrichi la famille des roses² ». On note que les roses à demi ressemblantes ne constituent pas un effort raté de peindre ces fleurs, mais elles inspirent à Elstir une création bien plus spectaculaire, celle d’une sorte de fleurs entièrement nouvelles, des roses *elstiriennes*. La fleur réelle ne joue que le rôle de l’amorce pour l’esprit de l’artiste, car « [l]’œuvre d’art, chez Proust, est immanente à la vie : c’est toujours d’une expérience vécue et sentie qu’elle jaillit.³ » Cette expérience initiale est ensuite sujette à une procédure intellectuelle, nourrie par le bagage culturel et empirique du créateur, qui aboutit à la fabrication d’une œuvre qui doit être, nécessairement, partiellement ressemblante à la réalité, étant à cheval entre deux réalités différentes. On peut facilement comprendre que l’artiste exemplaire de Proust est loin de l’artiste platonicien, qui agissait sous l’emprise de la manie poétique et, par conséquent, était obligé à suivre un processus artistique passif binaire : d’une part, son inspiration était apparemment incompatible avec sa propre expérience, dans la mesure où elle était divine, et, de l’autre, il devait composer des œuvres conformes à la réalité : point de créativité donc, point de libre arbitre, point d’intériorité. Aux antipodes, l’artiste proustien se fonde sur son propre moi intérieur pour la production artistique : il ne dépend pas d’une source extérieure, il doit découvrir l’œuvre au plus profond de lui-même, et, sous cette lumière, il n’est pas libre lui non plus ; pourtant, il a un rôle foncièrement actif durant toute la procédure créative : « Ainsi j’étais déjà arrivé à cette conclusion que nous ne sommes nullement libres devant l’œuvre d’art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que préexistant à nous, nous devons, à la fois parce qu’elle est nécessaire et cachée, et comme nous ferions pour une loi de la nature, la découvrir.⁴ » Cependant, et en plein accord avec l’idéalisme esthétique, l’œuvre d’origine intérieure doit aussi renvoyer à une réalité spirituelle pour assurer son caractère hybride, humain ainsi que transcendant, « il fallait tâcher d’interpréter les sensations comme les signes d’autant de lois et d’idées, en essayant de penser, c’est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j’avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce

¹ Jacques J. Zéphir, op.cit., p.246

² III, SG, p.334

³ Jacques J. Zéphir, op.cit., p.248

⁴ IV, TR, p.459

moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ?¹» De cette manière, cette procréation artistique s'emparerait de sublimité : l'artiste, le narrateur en question, aurait produit une œuvre « où s'est accompli le miracle suprême, la transsubstantiation des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains ²». L'esthétique de Proust, somme toute, repose sur un amalgame d'idéalisme, d'eudémonisme, d'impressionnisme et d'introspection assidue : les deux premiers traduisent le but de l'art, tandis que les deux derniers définissent le processus de l'invention artistique. L'auteur exile de son monde, à l'instar de Platon, toute trace d'idolâtrie et de fétichisme dégénérents pour le remplir d'une Beauté salubre, voire sotériologique. Et celui serait, sans doute, un des leurs liens les plus étroits.

¹ *Ibid.*, p.457

² Lettre de Proust à Lucien Daudet du 27 novembre 1913, dans *Choix de lettres*, présentées par Philip Kolb, Plon, Paris, 1^{ère} édition 1965, p.195

III. Le poète/philosophe et le mythe

Les dialogues de Platon ont recueilli l'attention et l'admiration de la totalité du monde civilisé dès l'antiquité ; ils constituent l'incontestable bible de la philosophie de tout temps. Qui plus est, eu égard à celui qu'on appelle l'Est religieux, Platon et le courant philosophique consécutif, le néoplatonisme, représentent les points de référence qui ont énormément influencé le dogme de l'Église Orthodoxe – certains de ceux points de contact-ci ont été amplement mis en valeur tout au cours de cette étude. Nonobstant, la qualité littéraire des dialogues s'avère être une dimension qui a rarement intéressé les critiques ou les amateurs du philosophe. À vrai dire, quand un aspect textuel, celui du contenu en question ici, atteint de telles hauteurs, les autres qualités s'atténuent – mais elles ne disparaissent pas forcément. Le poète Platon, dans le sens plus large de créateur que le mot désigne dans l'antiquité, est aussi enviable pour d'aucuns. Dans cette toute dernière partie, on va mettre en lumière toutes ces qualités littéraires si peu étudiées lesquelles font de Platon le père sans doute du genre dialogué, ainsi que leur mariage harmonieux avec le discours philosophique. Un des outils littéraires les plus fréquemment utilisés par Platon, le mythe, ainsi que l'ensemble de ses différentes lectures vont couronner le périple de cette seconde navigation : le mythe n'est, selon Platon, que cet effort auxiliaire afin d'approcher les vérités les plus hermétiques. La fiction donc dépasse la philosophie ? Sans doute, particulièrement si on veut à tout prix atteindre le havre Idéal.

« Platon inventa, enfin, un genre littéraire, le dialogue.¹ »

1. Le poète/philosophe a. Créateur d'un genre ? Le dialogue en tant que genre littéraire s'avère être une invention typiquement grecque, qui a connu toutefois un développement et un emploi hétéroclites. On a très tôt une définition de ce genre d'écrit : « *Un dialogue est donc un discours en prose constitué de questions et de réponses formulées par plusieurs personnages, dont chacun a son caractère propre. On ajoute en prose parce que le genre comique et le genre tragique sont en vers ; or eux aussi sont constitués de questions et de réponses de plusieurs personnages, dont chacun a son caractère propre.*² » On constate que même cette définition initiale met en valeur une double perspective du dialogue : entretien entre nombre de personnages avec une esquisse simultanée de leur caractère : il ne s'agissait jamais effectivement d'une simple conversation, il était d'emblée question d'agrément littéraires qui encadraient les divers discours. Diogène Laërce nous fournit une petite histoire du genre, en désignant comme véritable initiateur Platon : « *Eh bien, on dit que c'est Zénon d'Élée qui le premier écrivit des dialogues. Mais Aristote, au livre I de son ouvrage Sur les poètes, dit que c'est Alexamène de Styrée ou de Téos, suivant Favorinus dans ses Mémoires.* À mon

¹ *Prolégomènes à la philosophie de Platon*, 5.57, texte établi par L.G. Westerink et traduit par J. Trouillard avec la collaboration d'A. Ph. Segonds, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1991, p.9

² *Ibid.*, 14.5-10, p.21

avis cependant, parce qu'il a porté à sa perfection cette forme littéraire, Platon doit aussi recevoir le premier prix aussi bien pour la beauté que pour l'invention. Le dialogue est un discours, où se mêlent questions et réponses sur un sujet philosophique ou politique, et qui tient compte du caractère propre des personnages qui interviennent avec une expression ornée. Quant à la dialectique c'est l'art du discours qui nous permet de réfuter ou d'établir une thèse au moyen des questions que posent et des réponses que font les interlocuteurs.¹»

On remarque que Diogène Laërce distingue formellement le dialogue en tant qu'élaboration stylistique de la pensée, fondée sur l'échange entre interlocuteurs, qui comporte en même temps une peinture de caractères ou éthopée, et la dialectique qui constitue selon lui principalement un genre de nature rhétorique. À cause de Platon, il y aura toujours une hésitation concernant la véritable affiliation du dialogue : philosophie et rhétorique disputent de sa paternité : « *[Le dialogue] résulte d'une synthèse toujours renouvelée de la philosophie et de l'éloquence qui se fécondent et se pénètrent mutuellement. C'est que non seulement l'enseignement, mais aussi la vie publique et même la vie intérieure des Anciens se traduit sur le plan oral. Le livre même ne se lit qu'à haute voix et le besoin de communication est si grand qu'il crée des formes sans cesse variées et multipliées.*² » Cela est dû principalement à l'utilisation originelle du dialogue comme forme d'enseignement de la rhétorique, science privilégiée pour les Grecs de l'époque, par le mouvement des sophistes à partir du V^e siècle avant J.-C. Le sophiste à ce moment-là de l'histoire représente un membre prestigieux de la cité, il est soit orateur soit professeur d'éloquence soit tous les deux et un des principaux éducateurs de la jeunesse grecque. Pour le sophiste, le dialogue n'est pas un genre : il constitue un outil d'enseignement, le fondement de son manuel didactique : « *Si l'on se fie aux traités théoriques, il semble donc que le dialogue ne soit pas un "genre" rhétorique au sens strict, mais qu'il participe, plus généralement (et plus confusément), de la formation et de la "culture" rhétoriques.*³ » Il s'appuie sur lui pour développer l'apprentissage de la rhétorique : « *Cette nature de lieu, topique, du dialogisme apparaît encore plus fortement quand on pense au rôle et au statut du genre du dialogue dans la culture rhétorique. Le dialogue, en effet, comme mode structuré et codé d'exposition et de discours, a fait partie intégrante des exercices pratiqués pour l'apprentissage de la rhétorique.*⁴ » C'est Socrate et à sa suite Platon qui vont attribuer au sophiste une connotation entièrement péjorative, s'opposant virulemment au relativisme qu'il professe et à l'opinion doxastique qu'il propage, entraînant la discorde et la décadence morale de la cité. La maïeutique socratique comme méthode d'enseignement peut être fondée elle aussi sur le dialogue mais elle ne vise pas pourtant à introduire comme dominante l'opinion du maître. Elle repose sur l'accouchement de la vérité que les esprits comportent malgré eux : le philosophe-accoucheur amène la vérité à la surface sans la nuancer de ses propres inclinations et de ses propres crédos. C'est une fonction sociale, éducative et morale

¹ Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, III, 48, op.cit., p.426

² Michel Ruch, *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Publications de la Faculté de lettres de l'université de Strasbourg, Les Belles Lettres, Paris, 1958, p. 64

³ Jean-François Vallée, "Mauvais genre : l'hybridité transversale du dialogue", *Comètes : Revue des littératures d'Ancien Régime*, 2004, n°1, p.6 chez

https://www.academia.edu/213658/Mauvais_genre_l_hybridité_transversale_du_dialogue

⁴ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de Poche, LGF, Paris, 1992, p.115

que le philosophe remplit et gratis, avant tout, tandis que le sophiste vend ses services très cher, il est un professionnel et comme tel il a recours à la séduction ou à la flatterie pour trouver et pour garder sa clientèle. Un dernier défaut fort préjudiciable de l'enseignement sophistique est la manipulation constante du langage et la priorité qu'il accorde à l'efficacité au détriment de la vérité, des revendications liminaires de la doctrine socratique. On peut facilement comprendre dès lors pourquoi le dialogue sophiste n'a pas réussi à s'inscrire comme précurseur d'un genre qui allait influencer profondément l'orientation littéraire de l'époque (entre 395 et 370 avant J.-C.) et des époques postérieures.

La toute première indication de la naissance d'un nouveau genre dialogué à part est due à Aristote : « *Quant à l'art qui imite par le langage seul, prose ou vers, vers différents mélangés ou vers tous du même genre, il est resté sans dénomination jusqu'à ce jour. En effet nous n'avons pas de terme commun qui s'appliquerait à la fois aux mimes de Sophron et de Xénarque et aux dialogues socratiques, ou encore aux imitations qu'on peut faire en trimètres, vers élégiaques ou autres vers de ce genre.*¹ » On constate qu'Aristote met le dialogue socratique dans le même cadre que les arts mimétiques – pour lui, à savoir, il s'agit d'un genre purement littéraire. On pourrait attribuer cela au fait qu'il « *embodied mimesis in his sense of representing moral character in action*² », à savoir il était à ses yeux plus proche de l'éthopée que d'un ouvrage philosophique doctrinal. Sandrine Dubel précise : « *Comment traduire l'expression [dialogues socratiques]? Peut-être "littérature socratique", soit consacrée à Socrate (sens objectif de l'adjectif), ou mieux alors "prose socratique", puisque ce sens de logos est bien attesté – auquel cas, on se place du point de vue du texte et de son medium, la prose, et de son sujet, la figure centrale de Socrate. Ou bien "entretiens socratiques", échanges, propos, voire même discours, paroles, prononcés par Socrate (sens subjectif de l'adjectif), auquel cas le repérage se fait par un trait de la singularité de Socrate, son rapport à la parole, et cette littérature se définit comme la représentation imitative d'une expression singulière, μίμησις προσώπου. Quoi qu'il en soit, il faudrait éviter, à cette date haute, de traduire sokratikoi logoi par "dialogues socratiques", qui impose une forme textuelle particulière, laquelle entraîne l'exclusion d'une large partie de la littérature socratique du IV^{ème} siècle : les Apologies de Socrate, même le Banquet de Xénophon, avec l'importance des interventions du narrateur, ou ses Mémoires ne s'identifient pas exactement au genre du dialogue.*³ » Dans la *Rhétorique*, Aristote met en avant les différences entre texte mathématique et dialogue socratique : « *Il faut aussi que la narration ait un caractère moral ; ce résultat sera atteint si nous savons ce qui exprime les mœurs. Une première condition est de montrer notre intention morale ; les mœurs sont telles parce que cette intention est telle ; or, cette intention est telle en raison de la fin poursuivie ; aussi les traités de mathématiques n'ont-ils point de caractère moral, parce qu'ils ne comportent pas d'intention morale (de fait, la finalité n'y tient aucune place), tandis que les Dialogues Socratiques ont un caractère moral, car tels en sont les sujets.*⁴ » La comparaison s'inscrit dans le même champ de littérature mimétique : « *Cette*

¹ Aristote, *Poétique*, 1447b.9-16, op.cit., p.30

² Andrew L. Ford, "ΣΩΚΡΑΤΙΚΟΙ ΛΟΓΟΙ in Aristotle and Fourth-Century Theories of Genre", *Classical Philology*, July 2010, vol. 105, n°3, p. 229

³ Sandrine Dubel, *La voix de Socrate : Remarques sur le dialogue socratique comme forme dramatique*, publié en ligne le 28 avril 2014 chez <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescAhiersforell/index.php?id=226>

⁴ Aristote, *Rhétorique*, livre III.1417a16-21, op.cit., p.87-8

opposition aux traités de mathématiques confirme la nature mimétique de la littérature socratique, au sens où l'on entend chez Aristote mimésis comme "representing a moral character in action"¹».

D'autres critiques reconnaissent Platon comme père d'un genre dialogué tout typique et personnalisé, étroitement lié à l'exposition philosophique, unique dans l'histoire littéraire : *« Platon est l'inventeur du dialogue comme littérature, type particulier de dialectique écrite, qui présente dans une structure narrative le contenu de discussions imaginaires à un public différencié. À ce nouveau genre littéraire, Platon lui-même donne un nom nouveau, "philosophie". Après Platon, cette forme restera acquise, et même si le genre littéraire du dialogue cède la place à celui du traité, en tous les cas on continuera à appeler philosophie l'exposition écrite de thèmes de type abstrait et rationnel, étendus peut-être, après la confluence de la dialectique avec la rhétorique, à des contenus d'ordre moral et politique.² »* On remarque que le philosophe Giorgio Colli se fonde sur toutes les composantes de la forme dialoguée platonicienne afin de pouvoir fournir une description adéquate d'un genre d'emblée protéiforme. Intéressant est toutefois le choix des mots *discussions imaginaires* qui inscrit, à l'instar d'Aristote, les dialogues platoniciens sous l'emprise de la fiction la plus patente. Selon cette croyance, Platon n'est plus le transcripateur fidèle et méticuleux du dogme socratique, mais un créateur littéraire avant tout qui renouvelle les lettres classiques en introduisant une manière novatrice de transmettre la philosophie. Par un souci de vraisemblance et de crédibilité, il met en scène des personnages historiques qu'il connaissait de première main, qui agissent et parlent d'une manière entièrement convaincante. Ainsi, il crée le dialogue philosophique ou la philosophie dialoguée les plus appréciés et les plus pionniers à la fois de l'histoire littéraire et de la philosophie. Car il a réussi à marier les styles et les genres les plus incompatibles apparemment et à introduire une nouvelle méthode d'intéresser les gens à la philosophie. Grâce à lui, on devrait admettre que *« [l]e dialogue relève donc de la littérature d'idées et du genre sérieux, il prend la forme d'un échange verbal particulier (proche de la dialectique dont la définition suit d'ailleurs immédiatement chez Diogène Laërce), met en scène des personnages dotés d'un ethos et relève d'un incontestable travail d'écriture, même si Diogène Laërce rejette ensuite la classification du corpus platonicien fondée sur les modalités de la mimésis (dramatiques, narratifs, mixtes) comme trop littéraire, "relevant de la tragédie [tragikôs] plutôt que de la philosophie [philosophôs]" (III, 50). Mais il faut absolument replacer une telle définition dans une perspective diachronique et à sa place dans l'histoire de la réception du dialogue : l'approche théorique des origines est tout autre.³ »*

De ce fait, on peut facilement comprendre pourquoi dès l'Antiquité il y a eu un très grand embarras en ce qui concerne le classement ou non du dialogue platonicien en tant que genre. Diogène Laërce met en lumière cette hésitation de la manière suivante : *« Certains, nous ne sommes pas sans le savoir, affirment que les*

¹ Sandrine Dubel, *La voix de Socrate : Remarques sur le dialogue socratique comme forme dramatique*, op.cit.

² Giorgio Colli, *Naissance de la philosophie*, traduction C. Viredaz, Éditions de l'Aire, Paris, 1981, p.114

³ Sandrine Dubel, " Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation : des sokratikoi logoi (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios)", *Representations in Dialogue / Dialogue in Representations : Proceedings of the 13th conference of the International Association for Dialogue Analysis on Dialogue and Representation*, Université de Montréal, Montréal, Québec, Canada, April 26-30, 2011, p. 262

dialogues se répartissent autrement. Ils disent en effet que les uns sont des drames, d'autres des récits et d'autres encore ont une forme mixte. Mais ces gens-là utilisent, pour distinguer les dialogues, des termes qui conviennent mieux à la poésie tragique qu'à la philosophie.¹» Démétrios partage les mêmes doutes et caractérise ainsi ce genre hybride : « Il y a trois espèces de périodes : la période narrative, la période du dialogue et la période oratoire. [...] Il faut en effet que la période du dialogue soit rédigée dans un style intermédiaire entre le style brisé et le style tressé, avec un mélange équilibré de deux.²» Puisque « [é]crire des dialogues amène, en effet, à imiter des personnages³», il en résulte que le dialogue platonicien est un genre problématique et contradictoire : « l'imitation d'une parole, d'autre part, est moins adaptée à l'écrit qu'à la joute oratoire, comme on le voit dans l'Euthydème : Qui était, Socrate, celui avec qui tu parlais, hier, au Lycée ? Vraiment, il y avait foule autour de vous. Un peu plus loin, il ajoute : C'était un étranger, m'a-t-il semblé, cet homme avec qui tu parlais, qui était-ce ? Toute expression imitative de ce genre serait mieux à sa place dans la bouche d'un acteur, mais pas du tout dans des lettres, qui sont des écrits⁴». Même Platon a essayé de définir les genres littéraires de l'époque dans la *République*, sous-entendant sans doute qu'il y avait une malaise sur le sujet dès ses jours : « Tout ce que disent les conteurs d'histoires et les poètes n'est-il pas le récit raconté d'événements ou passés, ou présents, ou futurs? [...] Or, n'ont-ils pas recours soit à un récit simple, soit à un récit issu d'une imitation, soit encore à une forme mixte ?⁵» La véritable question est, certes, si Platon est effectivement conscient qu'il rédige des dialogues en adhérant aux préceptes d'un genre particulier préexistant, ou s'il s'acharne à reproduire le mieux possible la doctrine du maître, ignorant qu'il invente un style d'écriture novateur. Qui plus est, est-il conscient qu'il a recours à l'imitation la plus flagrante, lui, l'ennemi juré de l'art imitatif ? Athénée stigmatise la qualité littéraire de Platon, en étant convaincu qu'il n'innove pas : « The noble Plato, on the other hand, all but admitting that this tale is not true, offers an extended encomium of the man – although he relentlessly slanders other people, expelling Homer and mimetic poetry generally in his Republic, despite the fact that he himself wrote dialogues that imitate real life! Nor did he invent the genre ; because this type of literature was first produced before him, by Alexamenus of Teos, according to Nicias of Nicaea and Sotion.⁶ » Xénophon prétend également reproduire la vie et la doctrine philosophique de Socrate, mais, lui, il le fait en tant qu'auteur conscient de ce qu'il entreprend en s'appropriant le *Je* de l'auteur ou du narrateur : « Je me suis souvent demandé par quels arguments les accusateurs de Socrate ont persuadé aux Athéniens qu'il méritait la mort comme criminel d'État.⁷» Platon est totalement absent de son œuvre. Il paraît plutôt avoir entrepris le travail de l'historien de l'époque de son maître, redevable aux générations à venir de transmettre la philosophie socratique dans un cadre qui la rendrait la plus séduisante

¹ Diogène Laërce, III.50, op.cit., p.427

² Démétrios, *Du style*, 19-21, texte établi et traduit par Pierre Chiron, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1993, p. 8-9

³ *Prolégomènes à la philosophie de Platon*, 3.15-6, op.cit., p.5

⁴ Démétrios, *Du style*, 226, op.cit., p.64

⁵ Platon, *République*, III.392d, op.cit., p.1553-4

⁶ Athenaeus, *The learned banqueters*, books 10-11, XI.505bc, edited and translated by S. Douglas Olson, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1st edition 2009, p.469-471

⁷ Xénophon, *Mémoires*, livre I.1, chez

<http://remacl.org/bloodwolf/historiens/xenophon/mem1fr.htm>

possible. De ce fait, consciemment ou non, il paraît avoir emprunté des éléments de genres différents afin de créer une version optimale de ce qui peut être caractérisé, loin des théories littéraires, un théâtre de la pensée philosophique, une représentation dramatique la plus fidèle possible afin de rendre hommage au maître. À part le devoir à l'égard de Socrate, Platon veut également nous montrer la manière la plus efficace afin de communiquer la doctrine socratique. Il faudrait à savoir insister sur la terminologie utilisée : les termes ne sont pas des mots vides de signification qu'on emploie de façon aléatoire, mais des piliers du dogme philosophique : vertu, beau, bien, juste – ces mots constituent la quintessence de l'idéalisme socratique et doivent être soulignés comme tels. Ensuite, Platon nous dévoile les secrets de la didascalie socratique : pour que les disciples se familiarisent mieux avec l'amour de la sagesse, il faut les approcher d'une manière spéciale, il faut s'adresser à eux dans la plus grande humilité, prétendant que Ἐν οἴδᾳ ὅτι οὐδὲν οἶδᾳ, en s'adaptant en plus aux préjugés et aux goûts de chacun. Avec l'aide de la maïeutique, ils seront sûrs de l'authenticité de leur savoir à eux, une fois qu'ils l'auront récupéré du tréfonds de leur être via la réminiscence. Enfin, il faut qu'on insiste sur le fait que l'enseignement socratique n'admet pas d'interprétations ni des paraphrases : on devrait se méfier de tous ceux qui voudraient ajouter ou enrichir le dogme socratique et persévérer sur la seule voie que le maître a tracée. Se fondant sur ces principes, le dialogue socratique n'est plus une simple imitation mais devient une lecture essentielle pour les jeunes de la cité idéale.

Si tout cela revêt, du reste, une valeur générique, elle doit être une valeur sui generis platonicienne et a priori dramatique : « *We must remember that Plato's own thoughts are actors in the drama, and make their exits and their entrances in accordance with the plot, sometimes, as it were, in the spirit of the mime.*¹ » On ne peut pas forcément distinguer les deux voix qui s'entrelacent dans le texte des dialogues, celle du maître et celle du disciple qui essaie de rapporter la doctrine du philosophe, comme on ne peut pas classer génériquement l'essence des dialogues d'une manière catégorique et pertinente. On pourrait quand même soupçonner avec bienveillance qu'en ce qui concerne l'essence de la partie doctrinale, elle appartient entièrement à Socrate, tandis que la mise en scène dramatique et l'aménagement littéraire sont dus à Platon : c'est à lui la pensée omnisciente qui règne dans chaque ouvrage, c'est lui le metteur en scène qui donne vie et voix à ses multiples personnages, c'est lui le véritable marionnettiste dans son spectacle de marionnettes philosophique. Ainsi « *The Socrates of the dialogues is an ambiguous figure, at once Plato's historical master and his literary puppet. [...] The dialogue itself is a unique art form: a piece of rigorous philosophical discussion wrapped in a dramatic, personal setting and projected into the historical past. We have only to compare it with Cicero's elegant but pallid imitations to see what a rich and vibrant artistic structure the Platonic dialogue has.*² » Le côté dramatique, voire théâtral des dialogues n'est pas mis en lumière d'une façon aléatoire. Inéluctablement, l'échange des propos entre personnages met en valeur l'aspect scénique du dialogue

¹ William Chase Greene, "Plato's View of Poetry", *Harvard Studies in Classical Philology*, 1918, vol. 29, p.3-4

² Charles H. Kahn, "Did Plato Write Socratic Dialogues?", *The Classical Quarterly*, 1981, vol.31, n°2, p. 305

écrit, celui qui matérialise c'est-à-dire l'inspiration de l'auteur en spectacle dramatique. Le théâtre philosophique de Platon est muni des recommandations scéniques de son créateur, des recommandations temporelles et spatiales très précises et pertinentes. Le *Banquet* représente, sous cet angle, le parangon du théâtre philosophique, comme on a déjà vu. Une dimension insolite que revêt cette question de genre dialogué d'allure dramatique s'avère être la place du spectateur/lecteur. Cette dimension est signalée par Alexandre Koyré : « *Les dialogues [...] sont des œuvres dramatiques qui pourraient – et qui devraient même, – être jouées. Or, une œuvre dramatique ne se joue pas dans l'abstrait, devant des banquettes vides. Elle présuppose, nécessairement, un public auquel elle s'adresse. En d'autres termes, le drame – ou la comédie – impliquent le spectateur ou, plus exactement, l'auditeur.*¹ » L'auditeur est indispensable à tout spectacle dramatique parce qu'il coopère avec le dramaturge, il y a une espèce de connivence latente entre eux : « *Le drame n'est pas un "spectacle", et le public qui assiste au drame ne se conduit pas, ou du moins ne doit pas se conduire, en pur "spectateur". Il doit collaborer avec l'auteur, comprendre ses intentions, tirer les conséquences de l'action qui se déroule devant lui ; il doit en saisir le sens ; il doit s'en pénétrer.*² » Le dramaturge est, à savoir, un maître – dans notre cas de philosophie – qui essaie à travers la maïeutique de conduire le spectateur à la vérité absolue. Le rôle donc de l'auditeur est un rôle-clé, aussi névralgique que celui des personnages, aussi indispensable que celui de Socrate. Sans l'auditeur, il n'y a pas de pièce, parce que le dialogue fut écrit pour être joué et écouté, pour enseigner l'auditeur/disciple. L'auditeur n'est pas seulement celui qui est désigné par des lettres majuscules dans la pièce philosophique en tant qu'interlocuteur ; il peut aussi être tout spectateur/lecteur de toute époque : « *Cicéron introduit un auditeur qu'il désigne tout simplement par la lettre A : il se fait faire une question par cet auditeur imaginaire, et lui répond tout d'une haleine par une dissertation régulière : ce genre ne peut être le nôtre. Nous ne sommes point des lettres majuscules ; nous sommes des êtres très réels, très palpables : nous parlons pour nous instruire et pour nous consoler.*³ » Par ces mots-ci, l'auditeur/spectateur revendique le respect qu'on lui doit, il n'est plus une abstraction, mais un personnage réel, il est la voix de tout lecteur/spectateur. Platon écrit avant tout pour cet auditeur-ci, l'auditeur de la postérité. Nonobstant, les dialogues empruntent des éléments et des pratiques de l'époque où ils sont écrits. Cela veut dire qu'ils s'adressent à un public bien différent du nôtre, et fatalement bien plus disposé à digérer la leçon philosophique : « *Or, le lecteur-auditeur de Platon, le public pour lequel son œuvre fut écrite, était un personnage singulièrement averti, averti de beaucoup de choses que nous ignorons, hélas ! et sans doute ignorerons toujours ; et singulièrement intelligent et pénétrant. Aussi comprenait-il mieux que nous ne pouvons le faire les allusions disséminées dans les dialogues, et ne se méprenait-il pas sur la valeur d'éléments qui nous paraissent, à nous, bien souvent accessoires. Ainsi il savait l'importance des dramatis personae, des acteurs protagonistes de l'œuvre dialoguée. Il savait aussi, par lui-même, découvrir la solution socratique – ou platonicienne – des*

¹ Alexandre Koyré, *Introduction à la lecture de Platon (suivi de : Entretiens sur Descartes)*, nrf Gallimard, 1987, p.17-8

² *Ibid.*, p.18

³ J. De Maistre, *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, VIII^e Entretien, tome II, Pélagaud, Lesne et Crozet imprimeurs-libraires, Lyon, 3^{ème} édition 1836, p.94

*problèmes que le dialogue, apparemment, laissait non résolus.¹» La différence temporelle ainsi que les conceptions divergentes des sociétés si hétérogènes créent des problèmes de compréhension : ainsi s'expliquent les différents dits *défauts* et *inconvenients* de l'écriture platonicienne. D'abord, la longueur et la lenteur de l'action et de la conversation : « *Il faut avouer que Platon n'a pas ignoré l'art du dialogue, qu'il établit bien la scène où il se passe, qu'il choisit et conserve bien les caractères de ses personnages, mais il faut demeurer d'accord aussi que, pour l'ordinaire, c'est avec une longueur qui désole les plus patients [...]. La description exacte des lieux où ils se promènent, des mœurs et des façons de faire de ceux qu'il introduit et le narré de cent petits incidents qui ne font rien au sujet qu'il traite, ont été regardés jusques icy comme des merveilles et des agréments inimitables, mais ils n'ont plus aujourd'hui le même don de plaire ; on veut en venir à la chose dont il s'agit et tout ce qui n'y sert de rien, ennuye quelque beau qu'il soit en lui-même.*²» À vrai dire, la forme dialoguée court le risque de la digression la plus saugrenue et la plus interminable, puisqu'il est extrêmement difficile de gouverner le fil de la discussion et fournir toute information au lecteur/spectateur en même temps. Le dramaturge/philosophe, soucieux de renseigner son public et rendre l'entretien intrigant, a souvent recours à cette figure de style qui était au début, et au temps de Platon, un outil rhétorique et littéraire de tout premier ordre, faisant partie du discours judiciaire parmi d'autres. Homère l'utilise maintes fois dans l'*Illiade* et l'*Odyssée*. On pourrait même dire que les digressions constituent une narration intercalée si fréquente qu'elles deviennent le leitmotiv stylistique de l'aède, quasi une narration parallèle. On peut voir ci-dessous l'abondance ainsi que la fréquence des digressions dans les deux épopées³ :*

¹ Alexandre Koyré, op.cit., p.19

² Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, tome II, Jean Baptiste Coignard éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1690, p.112-3

³ Tableaux empruntés de : Diop Sidy, "Les digressions de l'*Odyssée* : Une méthode de composition spéculaire, *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 2003, n°7, p. 243

Tableau 1 : Courbe des digressions dans l'Iliade.

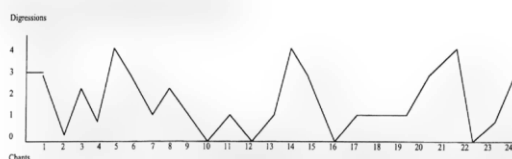
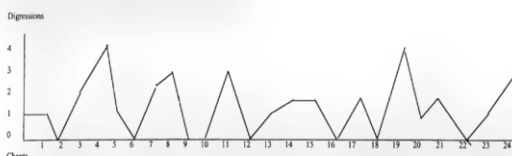


Tableau 2 : Courbe des digressions dans l'Odyssée.



L'idée de procéder à la rédaction des tableaux similaires concernant les dialogues platoniciens paraît séduisante. Certes, le résultat ne serait pas fort différent des tableaux homériques. En ce qui concerne la rhétorique maintenant, la digression représente une figure liminaire du discours judiciaire, suivant laquelle l'orateur s'éloigne du sujet principal, ayant l'intention toutefois de distraire l'auditoire fournissant des informations accessoires. Pour le rhéteur romain Quintilien il y a trois styles d'éloquence. Mais c'est : « [l]e genre intermédiaire [qui] aura plus fréquemment recours aux métaphores et sera plus agréable grâce aux figures, aimable par des digressions, ajusté dans l'arrangement des mots, plaisant par les traits, comme un cours d'eau assez paisible et transparent certes, mais ombragé sur les deux rives par de la verdure.¹ » Pour plaire aux auditeurs toutefois, il faut que : « la digression soit bien ajustée à la suite du développement [...]. Mais tout cela doit être bref² ». Pourtant, on peut même avoir des digressions plus longues ; Quintilien les déconseille de peur de désorienter le public, qui pourrait oublier le thème du discours. Mais, même une digression trop longue peut être quelquefois divertissante. Ce qui pourrait déranger les auditeurs contemporains donc était une pratique oratoire habituelle très appréciée de l'antiquité. Aristote d'ailleurs l'énumère parmi les outils de l'éloquence. Platon l'utilise aussi fréquemment qu'Homère. Par exemple, dans le *Théétète*, il y en a une assez longue (172c1–177b7) où Socrate compare deux types de caractères, l'homme philosophique et celui qui est féru de rhétorique, pour démontrer la supériorité du premier. En outre, il y a dans la *Septième Lettre* la célèbre *digression philosophique* (341a-345c), où est posée la question de la compréhension globale de l'intention de l'auteur à travers ses écrits. La *VII^e Lettre* prétend apprécier l'énormité du retentissement que l'enseignement philosophique a eu dans les milieux politiques autour de son disciple Denys II. La digression traite le problème, primordial comme on a déjà vu du dogme

¹ Quintilien, *Institution oratoire*, tome VII, livre XII.10.60, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1980, p.131

² Quintilien, *Institution oratoire*, tome IV, livre IV.5-7, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1976, p.76-7

socratique, de la diffusion de la connaissance philosophique via l'écriture. On a ici la nette affirmation de Platon que « [l]à-dessus, en tout cas, de moi en tout cas, il n'y a aucun ouvrage écrit, et il n'y en aura même jamais, car il s'agit là d'un savoir qui ne peut absolument pas être formulé de la même façon que les autres savoirs, mais qui, à la suite d'une longue familiarité avec l'activité en quoi il consiste, et lorsqu'on y a consacré sa vie, soudain, à la façon de la lumière qui jaillit d'une étincelle qui bondit, se produit dans l'âme et s'accroît désormais tout seul.¹ » La connaissance philosophique, comme on a déjà étudié, s'obtient après une longue familiarisation avec le sujet et en plus ἐξάιφνης. Platon fournit quatre facteurs qui convergent vers la conquête de la connaissance : « Premier facteur, le nom ; second facteur, la définition ; troisième facteur, la représentation ; quatrième facteur, la science.² » À savoir, le mot, la définition de ledit mot, le εἶδωλον (ou les objets sensibles qu'englobe cette définition), et la connaissance noétique de ces objets. Mais il y a aussi un niveau de connaissance supérieure : « en cinquième lieu, il faut placer ce qui est précisément l'objet de la connaissance et ce qui existe vraiment [ἀληθῶς ἐστίν ὄν]³ ». Pour atteindre ce niveau intelligible il faut choisir la voie de la dialectique, il faut déclencher la réminiscence par un ensemble de questions et de réponses qui percent les ténèbres sensibles afin de parvenir au monde idéal. Ainsi s'explique l'oxymore de l'affirmation platonicienne : Platon n'a laissé aucun ouvrage philosophique doctrinal ; pourtant, il nous a légué une philosophie dialoguée qui nous montre la manière d'atteindre l'intelligible. Pour clore cette digression sur la digression, il faut souligner que lesdits "défauts" et "inconvenients" ne constituent pas des appréciations objectives, mais dépendent de goûts littéraires du public et des critiques. L'auditeur de tout temps qui veut à tout prix dissiper les voiles de l'écriture à la fois ésotérique des dialogues pour atteindre leur essence ne se plaindra pas tant ; seul l'anatomiste du texte per se échouera à percevoir la beauté philosophique qui s'en dégage. On risque effectivement de devenir de vrais dissecteurs de l'œuvre platonicien si on s'obstine à des considérations génériques qui limitent son étendue et sa signification. Il est temps d'hasarder une immersion dans le cosmos littéraire du temps de Platon afin de tracer et, dans la mesure du possible, déchiffrer les influences littéraires qui ont inspiré l'écriture des dialogues, à savoir énumérer les outils de Platon-poète.

1. b. Le philosophe-poète L'écriture des dialogues, comme d'ailleurs celle de tout texte littéraire, peut révéler bien des choses concernant non seulement son auteur mais aussi ses sources et les circonstances de la rédaction, même pour des textes très anciens. Les ouvrages platoniciens démontrent en filigrane les influences subies, le niveau et le contenu de l'éducation de l'écrivain, ainsi que ses goûts et ses préjugés. Dans un tout premier temps, il est surprenant de noter que l'empreinte de l'exilé de la cité idéale Homère, en tant qu'éducateur officiel de la Grèce, s'observe un peu partout. Dans les *Lois*, l'Étranger d'Athènes admet que l'apprentissage par cœur des

¹ Platon, *Septième Lettre*, 341cd, op.cit., p.655

² *Ibid.*, 342b, op.cit., p.656

³ *Ibid.*

textes poétiques est de rigueur à Athènes (on apprenait avant tout l'*Illiade* et l'*Odyssée*) : « on doit, si on veut les élever comme il faut, nourrir et gaver jusqu'à satiété les jeunes, en les leur faisant entendre maintes fois par la lecture et apprendre à fond, de façon qu'ils sachent par cœur des poètes en entier¹ ». Xénophon souligne dans son *Banquet* à lui le statut privilégié dont jouit Homère dans ce temps-là : « Vous le savez, bien sûr, Homère, cet homme si savant, a traité dans ses vers de presque toutes les activités humaines.² » Aristophane également ne manque pas de mettre en lumière la primauté des poètes : « *ESCHYLE* : Mais pour qu'il ne dise pas que je reste court, (*À Euripide*) réponds-moi : en quoi faut-il admirer un poète ? *EURIPIDE* : Pour son intelligence et ses admonitions, parce que nous rendons meilleurs les hommes dans les cités.³ » Le fait est si répandu que même Strabon le note dans l'introduction de son œuvre immense : « Un poète quel qu'il soit [...] vise à captiver, non à instruire. Or les anciens tout au contraire disent que la poésie est une sorte de philosophie première qui nous introduit à la vie dès notre jeune âge et nous instruit dans les mœurs, les sentiments et les actions, tout en nous donnant du plaisir.⁴ » Il est certain que Platon reçut la même éducation : à part l'évidence et la carence de manuels éducatifs de la même envergure comme les textes homériques, Platon semble savoir extrêmement bien sa leçon poétique. Il incorpore fréquemment au cours des dialogues des citations, soit intègres soit paraphrasées, en désignant les poètes comme « popular conveyers of knowledge⁵ ». Ainsi, chez *Charmide* il affirme l'autorité de l'aède épique : « n'es-tu pas convaincu que Homère a raison de dire que "la pudeur n'est pas une bonne compagne pour l'homme dans le besoin" ?⁶ » Un peu plus bas, Critias admet avoir appris de distinguer des mots chez Hésiode : « "Travailler" et "fabriquer" ne sont pas non plus la même chose. Je l'ai appris d'Hésiode, qui dit "qu'aucun travail ne mérite le blâme". Crois-tu donc que s'il appelait "travailler" et "faire" des travaux semblables à ceux dont tu parlais à l'instant, il affirmerait que le blâme ne s'attache à personne qui taille le cuir, qui vend des salaisons ou qui se prostitue ?⁷ » Chez *Ménon*, il emprunte même la définition de la vertu par la poésie : « Eh bien, il me semble, Socrate, que la vertu consiste, selon la formule du poète, "à se réjouir des belles choses et à être puissant".⁸ » Il n'hésite pas également à citer un quatrain entier de Pindare dans la *République* : « Si au contraire sa conscience ne lui fait reproche d'aucune faute, une douce espérance l'accompagne sans cesse, cette "bonne nourrice du vieillard", selon l'expression de Pindare. Car, Socrate, ce grand poète a parlé avec grâce de celui qui conduit sa vie selon la justice et la piété, quand il dit :

*Douce, lui caressant le cœur
nourrice de la vieillesse, l'espérance l'accompagne
elle qui gouverne souverainement*

¹ Platon, *Lois*, VII.810e, op.cit., p.860

² Xénophon, *Banquet*, IV.6, op.cit., p.52

³ Aristophane, *Les Grenouilles*, 1006-11, op.cit., p.133

⁴ Strabon, *Géographie*, tome I, livre I.2.3, vers 14-18, introduction par Germaine Aujac et François Lasserre, texte établi et traduit par Germaine Aujac, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1969, p. 88

⁵ William C. Greene, op.cit., p.14

⁶ Platon, *Charmide*, 161a, op.cit., p.168. La citation est tirée d'*Odyssée* XVII.347 : « car réserve ne sied

aux gens dans la misère », op.cit., p.37

⁷ Platon, *Charmide*, 163bc, p.171

⁸ Platon, *Ménon*, 77b, op.cit., p.1060

l'opinion ballottée en tous sens des mortels.¹»

En outre, à part l'effort évident d'émailler son texte de citations poétiques populaires, Platon met en relief ses propres compétences littéraires. Par exemple, le préambule du *Théétète*, où on observe une géniale mise en scène d'un dialogue enchâssé : « *EUCLIDE : Et bien, allons-y, et en même temps que nous nous reposerons, l'esclave nous fera la lecture. TERPSION : Tu parles comme il faut. EUCLIDE : Alors, le livre, Terpsion, c'est celui-ci. Maintenant, la façon dont j'ai mis par écrit le dialogue, c'est la suivante : je n'ai pas dépeint Socrate m'adressant son récit, comme en fait il le faisait, mais s'adressant à ceux avec qui il disait avoir dialogué. [...] Pour éviter donc que l'écrit ne soit rendu difficile par les formules narratives insérées entre les paroles, à la fois quand Socrate parle de lui-même, disant par exemple : "et je disais", ou : "et, dis-je", ou quand à l'inverse, parlant de celui qui lui répond, il dit : "il en convint", ou : "il n'en convint pas" – voilà pourquoi supprimant les formules de ce genre, j'ai rédigé comme si c'était lui-même qui s'entretenait avec eux.²»* Ledit dialogue pourrait avoir commencé in media res comme tant d'autres. Cependant, cette découverte dramatique rend l'intérêt du lecteur / spectateur bien plus intense : d'une part, on voudrait être renseigné sur l'entretien philosophique de Socrate, mais de l'autre on est aussi curieux de voir comment Euclide l'aurait reproduit le plus vivement et adéquatement possible selon ses dires. Cela dépasse largement les devoirs d'un simple rapporteur des entretiens socratiques, comme Platon devrait l'être, et revêt l'intention d'un auteur dramatique soucieux de l'accueil de sa pièce. La même trouvaille dramatique est utilisée chez *Phèdre*, où Phèdre va lire le discours de Lysias. Il prévient Socrate : « *il est bien certain que je n'ai pas appris le discours mot à mot. Mais je vais, en m'en tenant au sens général, t'exposer de façon sommaire point par point dans l'ordre à peu près tout ce qu'a dit Lysias sur ce qui distingue l'homme qui aime de celui qui n'aime pas, en commençant par le premier point³»*. Mais ici on a en plus une admirable mise en situation spatiale : Socrate cherche l'endroit le plus idoine afin de savourer le mieux possible la beauté des paroles de Lysias sur l'amour. Et Phèdre y insère, qui plus est, un détail mythologique délicieux : « *Dis-moi, Socrate, n'est-ce pas dans les parages que, de l'Ilissos, raconte-t-on, Borée enleva Orithye ?⁴»* Chez *Charmide*, Platon peint en tant que metteur en scène virtuose, un tableau de scène d'entrée délectable : « *SOCRATE : Nous étions rentrés du camp devant Potidée la veille au soir et, comme je fus longtemps absent, c'est avec plaisir que j'ai renoué avec mes occupations habituelles. Je me suis donc rendu à la palestra de Tauréas, qui est située en face du temple de Basilè, et là je suis tombé sur une foule nombreuse : les uns m'étaient inconnus, mais la plupart étaient de ma connaissance. Quand ils me virent entrer à l'improviste, aussitôt ils me saluèrent de loin, chacun depuis un endroit différent. Mais Chéréphon, vu qu'il est un peu fou, bondit hors du groupe, courut vers moi et, me prenant la main, il me demanda "Socrate, comment t'es-tu tiré de la bataille ?"⁵»*. Dans le *Phédon*, on a dans le dénouement la description pleine de « *grandeur tragique, qui produit sans effort, le plus intense effet d'émotion⁶»* des dernières heures de Socrate. Le

¹ Platon, *République*, I.331a, op.cit., p.1487

² Platon, *Théétète*, 143bc, op.cit., p.1894

³ Platon, *Phèdre*, 228d, op.cit., p.1244

⁴ *Ibid.*, 229b, p.1244

⁵ Platon, *Charmide*, 153ab, op.cit., p.160

⁶ Léon Robin, *Platon*, Félix Alcan, Paris, 1^{ère} édition 1935, p.29

Banquet peut être caractérisé comme un dialogue foisonnant en scènes comiques, voire de véritables parodies : le hoquet d'Aristophane, son mythe de l'androgyné, l'irruption d'Alcibiade complètement ivre dans la salle du banquet, tout cela devrait avoir causé le rire aux éclats des Grecs anciens. Mais ce dialogue exceptionnel a reçu aussi des éloges enthousiastes pour des morceaux de grande qualité lyrique, notamment certains du discours de Diotime ou de celui d'Agathon. À part la tragédie et la comédie, Platon est également habile en éloquence. Chez *Gorgias*, il énumère les mérites de la rhétorique :

« Par conséquent, s'il s'agit de se défendre lorsqu'on est accusé d'une injustice qu'on a soi-même commise, ou qu'ont commise ses parents, ses camarades, ses enfants, sa patrie même quand elle est coupable, la rhétorique, Polos, ne nous sera d'aucune utilité. À moins d'imaginer qu'elle nous soit utile pour faire tout le contraire et qu'il faille se servir de la rhétorique pour s'accuser soi-même, pour accuser ses proches ou ceux qui nous sont chers quand ils commettent une injustice ; là, il ne faut pas chercher à cacher la faute commise, il faut la mettre en pleine lumière, c'est le seul moyen pour être puni et redevenir sain. Il faut donc se forcer, soi-même et les autres, à ne pas être épouvanté à l'idée de la punition, mais à vouloir se livrer à la justice, plein de confiance et de courage, comme on se livre au médecin qui doit pratiquer incisions et cautérisations. Et il ne faut pas poursuivre que le bien et le beau, sans tenir compte de la douleur : si l'injustice qu'on a commise mérite des coups, il faut se laisser frapper, si elle mérite des chaînes, il faut se faire enchaîner, si c'est une amende, il faut être prêt à payer, si c'est l'exil, qu'on s'exile, si c'est la mort, qu'on meure, mais qu'on soit toujours le premier à s'accuser soi-même, à accuser ses proches. Voilà à quelle fin on peut se servir de la rhétorique : pour mettre en lumière les injustices qu'on a commises et se trouver ainsi délivrer du pire des mots, l'injustice.¹ »

Hormis la richesse et l'excellence stylistiques, cette défense de la rhétorique dépasse les limites d'un simple discours oratoire : il représente plutôt un éloge de la justice et une exhortation aux Athéniens à suivre la voie de la vertu. La rhétorique en soi ne sert à rien si elle ne devient pas l'instrument de la philosophie. Tout cela converge vers une tentative littéraire de la part de Platon de reproduire le plus fidèlement possible et dans les meilleures conditions la doctrine du maître qu'il vénérât, en laissant toutefois sa propre empreinte littéraire.

Néanmoins, cette tentative n'a pas connu une réception bienveillante homogène par les critiques, anciens et contemporains : *« Many of the dialogues display an exuberant vein of poetry, which was declared not by Aristotle alone, but by many other critics contemporary with Plato to be often misplaced and excessive and which appeared the more striking because the dialogues composed by the other Sokratic companions were all of them plain and unadorned.² »* Ceci est principalement dû au style rhétorique des dialogues: *« The number of critics who censured the manner and doctrine of Plato (critics*

¹ Platon, *Gorgias*, 480bd, op.cit., p.455-6

² George Grote, *Plato and the other companions of Sokrates*, Volume I, Thoemmes Press, Bristol, reprint of the 3 volumes of John Murray Editions of 1865, 1992, p.343

both contemporary with him and subsequent) was considerable [...]. Dionysius and the critics of his age had before their eyes the contrast of the Asiatic style of rhetoric, prevalent in their time, with the Attic style represented by Demosthenes and Lysias. They wished to uphold the force and simplicity of the Attic, against the tumid, wordy, pretensive Asiatic: and they considered the Phaedrus, with other compositions of Plato, as falling under the same censure with the Asiatic.¹» Mais il ne s'agissait pas seulement de divergence de style.

« [The] amount of dramatic vivacity, and of artistic antithesis between the speakers introduced, which might have enabled Plato, had he composed for the drama as a profession, to contend with success for the prizes at the Dionysiac festivals ²» d'une part et de l'autre l'abondance des mythes utilisés par Platon afin d'enrichir la didascalie du maître ont été les deux points sévèrement critiqués par les lecteurs des dialogues. Toutefois, ce qui pourrait être ainsi pour le *Banquet*, le *Phédon* ou le *Phèdre*, était entièrement absent des dialogues comme le *Timée*, les *Lois* ou le *Parménide*. Dès lors, l'absence d'une homogénéité du style conduit à une versatilité artistique dont Platon ne pourrait être que vanté, par nos contemporains au moins. De ce fait, ceux qui ont essayé de catégoriser Platon ont opté pour une classification hybride, en l'associant constamment avec un autre auteur, tel Eusèbe de Césarée : « de même qu'au début nous nous sommes proposé de séparer Platon d'Aristote et de Zénon, maintenant encore nous le séparerons de l'Académie, si un dieu nous vient en aide, et le laisserons maintenant, dans sa pureté première, à son pythagorisme, car actuellement, déchiré avec plus de frénésie qu'il n'eût convenu à un Penthée, il souffre dans ses membres, tout en restant, par l'ensemble de sa personnalité, inaccessible aux changements et contre-changements. Ainsi, en tenant le milieu entre Pythagore et Socrate, en humanisant le sérieux de l'un pour le rendre plus aimable, en élevant ce que l'autre avait d'enjoué et de plaisant de l'ironie à la dignité solennelle, et mêlant par là Pythagore à Socrate, il apparut plus familier que l'un, plus sérieux que l'autre³». D'aucuns vantent le grand éventail de ses talents ; Quintilien souligne ses qualités poétiques ainsi que son inspiration divine : «Parmi les philosophes, à qui, de son propre aveu, Cicéron doit une très grande part de son éloquence, qui pourrait douter que Platon ne soit le premier par la pénétration de sa dialectique ou par une capacité d'expression vraiment divine et digne d'Homère ? Il s'élève en effet bien au-dessus de la prose, que les Grecs appellent un langage piétonnier, si bien qu'il m'a l'air d'être inspiré, non par un génie humain, mais par une sorte d'oracle du dieu de Delphes.⁴»

Lucien met également en lumière les multiples armes littéraires du philosophe : « c'est toi Platon. L'admirable hauteur de vue, la beauté d'un langage pleinement attique, le charme si persuasif, la pénétration, la justesse, l'à propos et la séduction des démonstrations, on trouve tout cela à profusion chez toi. [...] Bref, répands aussi de ton ironie, pose ses questions ingénieuses et pressantes, et, si tu veux, fais un peu de remplissage avec une phrase

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Eusèbe de Césarée, *La préparation évangélique*, livre XIV.5.8-9, introduction, texte grec, traduction et annotation par Édouard des Places, Sources Chrétiennes n°338, Les Éditions du Cerf, Paris, 1^{ère} édition 1987, p.69

⁴ Quintilien, *Institution oratoire*, tome VI, livre X.1.81, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1979, p.92

de ce genre : "le grand Zeus dans le ciel conduisant son char ailé" s'irriterait si notre homme n'était pas puni¹».

Pour consolider la supériorité littéraire de Platon, on devrait de même anatomiser la structure propre du dialogue platonicien. La majorité des dialogues partagent une architecture étrangement similaire ; à vrai dire, ils constituent des petites comédies dirait-on, où le personnage de Socrate est mis au centre en tant que figure éminente et tous les interlocuteurs, après avoir subi ironie et maïeutique, admettent sa supériorité philosophique ou lui font l'hagiographie, comme dans le *Banquet*. Chaque dialogue commence avec une introduction qui sert d'acclimatation temporelle et spatiale, ainsi que de présentation des interlocuteurs. Socrate est celui qui va annoncer le thème élaboré : par exemple la poésie pour *Ion*, la vertu pour *Ménon*, l'âme pour *Phédon* ou la science pour *Théétète*. Le dispositif dialogué se met en œuvre avec l'articulation d'une thèse de la part d'un des interlocuteurs. Socrate souligne son ignorance avant de commencer le cycle d'ironie et de maïeutique époustouflantes. Le philosophe n'adopte jamais une position de supériorité par rapport à son interlocuteur : ils se battent tous sur un pied d'égalité dans la même arène philosophique, mais Socrate est celui qui tire les conclusions et qui canalise le fil de la discussion vers ce qui lui paraît le plus fructueux, avec l'assentiment bien entendu de l'allocutaire. Puis on a la plupart des fois un soi-disant coup de théâtre, où on a la reconnaissance d'une impasse ou l'annulation des arguments proposés comme absurdes. On a donc la formulation d'une autre thèse, et le dialogue se poursuit de la même manière, ayant des points successifs de culmination dramatique. Il y a en général deux types de dialogue : les **aporétiques**, qui mettent en lumière un sujet philosophique qui demeure à la fin irrésolu et ceux qui terminent sur une note bien plus optimiste, en fournissant un antidote philosophique au problème élevé, lesdits dialogues **achevés**.

Nonobstant, l'invention artistique la plus géniale de Platon s'avère être le mythe. Sa fréquence, sa richesse et sa versatilité nous conduisent à le classer comme le leitmotiv littéraire de l'écriture platonicienne. Sa prétendue incompatibilité générique avec l'expression philosophique ne semble pas décourager le philosophe. Voyons comment il réussit à fusionner ces genres d'écriture hétéroclites afin d'équilibrer l'écriture et faire triompher la philosophie.

« [E]t voilà comment c'est être encore ami de la sagesse, c'est être philosophe que d'aimer les fables, qui cherchent à expliquer les choses, puisque la fable, ou le mythe, ne se compose que d'éléments merveilleux et surprenants.²»

2. Le mythe et son rôle a. La place du mythe dans l'œuvre platonicien La narration mythique dans les dialogues remplit diverses fonctions : elle fait partie

¹ Lucien, *Œuvres*, tome IV, Opuscules 26-9, *Les Ressuscités ou Le pêcheur*, 23, texte établi et traduit par Jacques Bompaire, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 2008, p.152-3

² Aristote, *Métaphysique*, livre I, chapitre II. 982b15, traduction Barthélemy Saint-Hilaire, chez <http://remacl.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/metaphysique1.htm>

intégrante du corpus philosophique, en constituant un des ses éléments organiques indispensables. On pourrait dire que, en gros, elle a une triple utilité : au niveau du contenu, elle sert d'outil éducatif ; au niveau textuel, elle représente une sorte de métaphore ainsi qu'un memento des points importants du dialogue – tandis qu'au niveau métaphysique elle facilite la liaison entre le sensible et l'intelligible.

Socrate s'appuie énormément sur l'utilisation du mythe. À part sa supériorité en tant que maître-philosophe, il est aussi doté de compétences rhétoriques de tout premier ordre, en représentant en plus un conteur prodigieux. Ménon se plaint d'une humeur enjouée : « *Et voilà, que maintenant, du moins c'est l'impression que tu me donnes, tu m'ensorcelles, tu me drogues, je suis, c'est bien simple, la proie de tes enchantements, et me voilà plein d'embarras ! D'ailleurs, tu me fais totalement l'effet, pour railler aussi un peu, de ressembler au plus haut point, tant par ton aspect extérieur que par le reste, à une raie torpille, ce poisson de mer tout aplati. Tu sais bien que chaque fois qu'on s'approche d'une telle raie et qu'on la touche, on se trouve plongé, à cause d'elle, dans un état de torpeur ! Or, j'ai à présent l'impression que tu m'as bel et bien mis dans un tel état.*¹ » Ce n'est pas seulement la maïeutique qui envoûte les interlocuteurs de Socrate ; c'est en plus son pouvoir de raconter d'une manière vive et séduisante les mythes les plus appropriés et les plus pertinents. Socrate sait de première main que l'homme est fait non seulement de raison, à laquelle il fait appel par la maïeutique, mais aussi d'imagination : à celle-ci il s'adresse à travers les mythes. Et peut-être la fascination produite par les mythes est-elle bien plus impérieuse que celle de la raison parce qu'elle est difficilement expliquée par la faculté cognitive : elle est celle qui nous fait rêver, qui persiste fort plus longtemps que la raison. C'est l'imagination qui enchante, non la raison ; et Socrate le sait parfaitement. C'est pour cela qu'il utilise le mythe en tant qu'instrument éducatif – d'une part, pour l'enseignement élémentaire de tous les citoyens ; de l'autre, pour les prétendants philosophes. Dans la *VII^e Lettre*, il enseigne l'importance des mythes populaires : « *Or, il faut toujours réellement croire à ces antiques et saintes doctrines*² », il nous invite. Il a toujours un mythe convenable à raconter, et de plus il cite ses sources : Er lui-même, la sibylle Diotime etc. Dans la *République*, il inclut les mythes dans le curriculum des jeunes, d'une part parce qu'ils les aident à chercher et à identifier l'opinion droite non sophiste, de pair avec la musique : « *La musique procure de surcroît dans ses paroles d'autres habitudes, qui sont parentes des habitudes précédentes, autant dans les fictions des mythes que dans les discours qui se rapprochent de la vérité*³ » ; de l'autre, parce qu'ils aident les hommes à assouvir leurs passions et, par conséquent, les contrôler, en devenant ainsi plus aptes à obéir à la loi : « *Ne faut-il pas se mettre à la recherche de ces artisans [des mythes et des fictions] qui se montrent doués d'un talent naturel qui les rend capables de suivre à la trace la nature du beau et du gracieux, afin que, semblables à ceux qui habitent une contrée saine, les jeunes bénéficient de tout et, quelle que soit la provenance de ce qui émane des belles œuvres pour frapper leurs yeux et leurs oreilles, qu'ils l'accueillent comme une brise qui apporte la santé de contrées salubres, et dès l'enfance, les dispose insensiblement à la ressemblance, à l'amour et à l'harmonie avec la beauté de la*

¹ Platon, *Ménon*, 80ab, op.cit., p.1064

² Platon, *VII^e Lettre*, 335a, op.cit., p.649

³ Platon, *République*, VII.522a, op.cit., p.1687

raison ?¹» Le mythe représente aussi pour les Grecs de l'époque leur seul manuel de théologie. Pour cette raison, « [i]l faut toujours représenter le dieu tel qu'il est, qu'on le présente dans une composition épique, dans des vers lyriques ou dans une tragédie² ». Une des premières raisons pour lesquelles les poètes sont exilés de la cité idéale c'est parce qu'ils présentent les dieux dans leurs œuvres ayant des défauts et des passions humains, des exemples pathétiques pour la jeunesse. Ce type de mythe n'offre en outre aucune leçon allégorique facilement déchiffrable que le jeune pourrait imiter. Socrate accentue à propos du mythe d'Orithye et de Borée : « des explications de ce genre ont du charme, mais il y faut trop de génie, trop de labeur, et l'on n'y trouve pas le bonheur³ ». Le mythe peut aussi être utilisé pour démontrer aux athées que les dieux existent : « Ils ont eux-mêmes entendu raconter ces mythes, comme il s'agissait d'incantations prononcées avec une intention à la fois de divertissement et de sérieux dans les prières qui accompagnent les sacrifices. Ils ont vu les représentations auxquelles ces mythes donnent lieu et qu'un jeune homme voit et entend avec le plus grand plaisir lorsqu'elles sont menées durant les sacrifices. [...] Tous ceux qui, faisant fi de tout cela sans même avancer une seule raison qui vaille, comme le diraient même tous ceux qui ont peu d'esprit, nous contraignent à faire les démonstrations que nous allons faire comment pourrait-on tout à la fois leur adresser des admonestations paisibles et leur enseigner au sujet des dieux, en premier lieu, qu'ils existent ?⁴ » Une fois que le jeune reçoit l'enseignement fondamental, il peut continuer ses études – dites supérieures – de philosophie. Pourtant, ce type d'éducation n'est pas convenable pour tout le monde : « Est-il donc possible de trouver quelque chose à redire à une occupation à laquelle on ne serait jamais vraiment capable de se consacrer, à moins d'être naturellement doué de mémoire, de facilité à apprendre, de grandeur d'âme, de grâce, et si l'on n'est ami ni parent de la vérité, de la justice, du courage et de la modération ?⁵ » Une autre fonction du mythe est celle de la persuasion, quand tout autre moyen a échoué : « L'ÉTRANGER D'ATHÈNES : Il me semble toutefois qu'il faut encore y ajouter des mythes en guise d'incantations. CLINIAS : Lesquels, mon bon ami ? L'ÉTRANGER D'ATHÈNES : Que nos discours persuadent le jeune homme en question que celui qui prend soin de l'univers a tout disposé pour assurer le salut et l'excellence de l'ensemble⁶ ». En effet, on peut manipuler le mythe à notre gré pour avoir le résultat anticipé : « Écoute donc, comme on dit, une fort belle histoire, dont tu penseras, je crois, que c'est un mythe, mais dont je pense que c'est une histoire vraie. Ainsi, je te raconterai tout ce qui va suivre comme s'il s'agissait de choses vraies.⁷ » La fin justifie les moyens : le point critique n'est pas la véracité du mythe, mais son utilité dans le discours socratique. On ne devrait pas s'attarder sur des implications triviales, mais au contraire essayer d'utiliser tout moyen afin d'ouvrir la voie philosophique aux jeunes-gens.

Le mythe peut être d'ailleurs utilisé en tant que pause idoine de l'enseignement philosophique rigoureux, puisqu'il faut s'adonner de tout cœur tantôt aux choses sérieuses tantôt aux activités récréatives : « Je veux dire qu'il faut s'appliquer sérieusement à ce qui est sérieux, et non à ce qui ne l'est pas; que par nature la

¹ *Ibid.*, III.401cd, op.cit., p.1563

² *Ibid.*, II.379a, op.cit., p.1539

³ Platon, *Phèdre*, 229d, op.cit., p.1245

⁴ Platon, *Lois*, X.887de, op.cit., p.929

⁵ Platon, *République*, VI.487a, op.cit., p.1652

⁶ Platon, *Lois*, X.903b, op.cit., p.948

⁷ Platon, *Gorgias*, 523a, op.cit., p.504

divinité mérite un attachement total dont le sérieux fasse notre bonheur, tandis que l'homme, comme je l'ai dit précédemment, a été fabriqué pour être un jouet pour la divinité, et que cela c'est véritablement ce qu'il y a de meilleur pour lui. Voilà donc à quel rôle tout au long de sa vie doit se conformer tout homme comme toute femme, en se livrant aux plus beaux jeux qui soient, mais dans un état d'esprit qui est le contraire de celui qui est aujourd'hui le leur.¹» Le sérieux et le ludique sont très étroitement liés : le « sérieux [...] n'est pas étranger aux Muses et [le] jeu [...] est frère du sérieux² ». Ainsi, quand la dialectique se révèle trop ardue, il faut utiliser le mythe en tant que chemin différent qui peut nous conduire à la même destination : « L'ÉTRANGER : Eh bien, il nous faut donc repartir d'un autre point et emprunter un autre chemin. SOCRATE LE JEUNE : Lequel au juste ? L'ÉTRANGER : Mêler quelque chose qui tient du jeu, puisque il nous faut employer encore une large portion d'un mythe considérable³ ». À part l'aspect de répit que le mythe implique nécessairement, il introduit dans le dialogue des aperçus nouveaux, des intuitions chères qui pourraient rendre le sujet philosophique bien plus facilement assimilé, comme dans *Ménon*, où l'introduction d'un fragment de Pindare à propos du mythe de Perséphone (81c) fournit des arguments supplémentaires sur l'immortalité de l'âme.

D'autre part, le mythe peut également avoir un effet stylistique précieux puisqu'il joue le rôle d'une métaphore soi-disant qui fournit des allusions, « des vraisemblances⁴ » et des points de référence pour mieux comprendre la problématique du dialogue. On pourrait dire que c'est une micrographie de l'essence du dialogue, une manière indirecte d'illustrer, de donner forme et couleur aux concepts que Socrate veut transmettre à ses disciples. C'est, à vrai dire, la quintessence de cette *seconde navigation* qu'on est en train d'étudier. Il ne s'agit pas apparemment de métaphore au niveau de mots ou même de phrase ou de paragraphe mais plutôt d'une métaphore au niveau purement conceptuel. Les mots utilisés par Platon pour raconter le mythe obtiennent maintes fois une signification métaphorique ; leur ensemble forme le concept qu'il veut communiquer, qui voyage dans le métaphorique pour revenir plus puissant et plus riche au philosophique. Il s'agit donc d'une métaphore *générique* puisque on est à cheval entre deux genres narratifs différents. L'usage impératif de la métaphore mythique est plusieurs fois signalé par Socrate. D'abord, il se voit lui-même à maintes reprises découragé par la carence du langage sensible afin d'exprimer d'une façon satisfaisante des vérités qui touchent à l'intelligible : μέθεξις, παρουσία, μίμησις, παράδειγμα, κοινωνία sont des efforts linguistiques de la part de Socrate pour illustrer des notions transcendantales. Nos esprits sensibles ne peuvent pas saisir des concepts tellement abstraits sans l'aide d'images visibles ou noétiques : on ne peut concevoir que le produit intelligible : « la nature humaine est trop faible pour s'approprier l'art de ce dont elle n'a pas l'expérience⁵ » ; car : « [i]l est

¹ Platon, *Lois*, VII.803cd, op.cit., p.852

² Platon, *VI^e Lettre*, 323d, op.cit., p.639

³ Platon, *Politique*, 268d, op.cit., p.1383

⁴ Léon Robin, *Platon*, op.cit., p.192

⁵ Platon, *Théétète*, 149c, op.cit., p.1901

difficile [...] si l'on n'a pas recours à un paradigme, d'expliquer de façon satisfaisante un sujet de quelque importance¹».

La question toutefois paraît évidente : jusqu'à quel point est-il légitime d'avoir recours au langage métaphorique dans notre quête pour la vérité philosophique ? On se souvient de la croyance aristotélicienne sur la métaphore, qu'on a citée dans la première partie : « *C'est un grand point de savoir user convenablement de chacune des ressources que nous venons d'indiquer, ainsi que des mots composés ou étrangers. Mais le point le plus grand de beaucoup, c'est de bien manier la métaphore. C'est la seule qualité qu'on ne puisse emprunter à autrui, et la marque d'un génie naturel ; car faire des métaphores exactes, c'est saisir les ressemblances des choses.*² » La métaphore reste une arme tout à fait machiavélique dans les mains philosophiques – et si on se fie à Aristote, c'est la ressource la plus privilégiée d'un bon philosophe. On n'est plus au niveau des mots et de la querelle entre Hermogène et Cratyle ; ici on cherche la ressemblance, la pertinence et l'analogie qui sous-tendent la vérité philosophique. Du microcosme linguistique au macrocosme du texte mythique à savoir ; dans la quête du meilleur mythe, Platon a recours à la métaphysique de l'imagination : il fait des comparaisons et des analogies, il suture du commun la connotation la plus inattendue. Il utilise le mythe et son contexte métaphorique en tant que loupe afin de bien mettre en valeur la composante philosophique. Il cherche dans le mythe la concrétisation d'une notion abstraite, la formulation en langage sensible d'une vérité intelligible. Ce transport d'un état cognitif abstrait à un état de conscience cognitive totale se fait grâce à la procédure familière de la réminiscence : « *A key doctrine of the myth is anamnesis, that process of recollection which culminates in insight. This same term could be used to describe the technique of verbal reminiscence which characterizes both myth and dialogue. As words and images recur they call up whole passages, major ideas. A network of associations created which continually expands the reader's consciousness.*³ » Ainsi, chaque image et chaque mot du mythe s'allient inconsciemment à la notion philosophique correspondante. La doctrine philosophique prend forme et se colore de nuances mythiques, en s'inscrivant de cette manière indélébile à la faculté cognitive du disciple. Or chaque élément du mythe déclenche la mémoire qui fait émerger à la surface cognitive l'élément philosophique respectif et par conséquent le prétendant philosophe a à sa disposition un dispositif mnémotecnique qui transforme automatiquement l'abstrait en concret, grâce au travail de la ressemblance, la force motrice de la métaphore. Une fois ce mécanisme mnémotecnique acquis, l'adepte se trouve déjà un pas plus proche de l'intelligible. Il peut dorénavant percevoir un peu plus clairement, libre des chaînes restrictives de la connaissance sensible.

En dernier lieu, Socrate en tant que raconteur/raie torpille induit chez le disciple des états comparables au rêve conscient, effet secondaire de l'œuvre de la réminiscence comme on a déjà vu : « *The effect [of the myth] is always the induction of the dream-consciousness, with its atmosphere of solemn feeling spreading out into the*

¹ Platon, *Politique*, 277d, op.cit., p.1393

² Aristote, *Poétique*, chapitre XXII, §14, op.cit., p.123-4

³ Anne Lebeck, "The Central Myth of Plato's Phaedrus", <http://grbs.library.duke.edu/article/viewFile/9491/4531>, p.289

waking consciousness which follows.¹» Cet état psychologique constitue, ou devrait constituer, le premier effet secondaire qui envahit tout lecteur/auditeur d'une œuvre artistique de grande valeur, celle c'est-à-dire qui est capable de le transporter loin du monde physique : ce sentiment impérieux représente le début de la métaphysique. Si on voulait décrire un sentiment a priori difficilement matérialisé en mots, on dirait qu'il s'agit d'un sentiment purement transcendantal, un état d'âme qui nous déconnecte provisoirement de la réalité consciente pour nous transporter à la réalité de l'œuvre qu'on est en train de lire, d'écouter ou de voir. Par exemple, quand on assiste à la représentation d'une tragédie antique de qualité exceptionnelle au théâtre d'Épidaure (et en plus en grec ancien, comme il était la coutume quelques décennies auparavant) on fusionne avec les environs à un tel degré qu'on se sent transporté à l'époque d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Quand on est en train d'écouter une grande œuvre musicale comme le *Boléro* de Ravel², qui encadre en plus la chorégraphie de Maurice Béjart avec la sublime Maya Plisetskaya. Quand on lit ces vers de Virgile : « *Per amica silentia lunae litora nota petens*³ », qui ont inspiré Victor Hugo⁴ mais aussi Georges Seféris et William Butler Yeats et on voit avec les yeux de l'âme le clair de lune, on écoute le clapotis des vagues, on sent les odeurs de la nuit. Ces moments rares et brefs, ces seconds de pure expérience métaphysique qui nous envahissent ἔξαιφνης, sont l'indice d'une œuvre de calibre. En écoutant Socrate raconter les mythes, l'adepte devrait se transporter soudain en dehors du temps humain, il devrait pouvoir toucher l'intelligible en traçant la sagesse à sa propre source : « *Myth, not argumentative conversation, is rightly chosen by Plato as the vehicle of exposition when he deals with a priori conditions of conduct and knowledge, whether they be*

¹ A.J. Stewart, *The myths of Plato*, Macmillan and Co. Limited, London, 1st edition 1905, p.26

² Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ritournelle de la faim*, Gallimard, Paris, 2008, texte de présentation : « Le *Boléro* n'est pas une pièce musicale comme les autres. Il est une prophétie. Il raconte l'histoire d'une colère, d'une faim. Quand il s'achève dans la violence, le silence qui s'ensuit est terrible pour les survivants étourdis. »

³ Virgile, *Énéide*, livre II.255 chez <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V02-001-267.html>

⁴ Victor Hugo, « Clair de lune », *Les rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, 1970 [1840]

[*Per amica silentia lunae*, Virgile]

La lune était sereine et jouait sur les flots.
 La fenêtre enfin libre est ouverte à la brise,
 La sultane regarde, et la mer qui se brise,
 Là-bas, d'un flot d'argent brode les noirs îlots.
 De ses doigts en vibrant s'échappe la guitare.
 Elle écoute... Un bruit sourd frappe les sourds échos.
 Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos,
 Battant l'archipel grec de sa rame tartare ?
 Sont-ce des cormorans qui plongent tour à tour,
 Et coupent l'eau, qui roule en perles sur leur aile ?
 Est-ce un djinn qui là-haut siffle d'une voix grêle,
 Et jette dans la mer les créneaux de la tour ?
 Qui trouble ainsi les flots près du sérail des femmes ? —
 Ni le noir cormoran, sur la vague bercé,
 Ni les pierres du mur, ni le bruit cadencé
 Du lourd vaisseau, rampant sur l'onde avec des rames.
 Ce sont des sacs pesants, d'où partent des sanglots.
 On verrait, en sondant la mer qui les promène,
 Se mouvoir dans leurs flancs comme une forme humaine... —
 La lune était sereine et jouait sur les flots.

Chez <http://www.lesvoixdelapoesie.com/poemes/clair-de-lune>

*ideals or faculties.*¹» On ne peut pas même commencer à esquisser l'intelligible ; mais on peut aisément dire *comment* il est : « *Pour dire quelle sorte de chose c'est, il faudrait un exposé en tout point divin et fort long ; mais, dire de quoi elle a l'air, voilà qui n'excède pas les possibilités humaines.*²» Ainsi commence la véritable conversion du prétendant philosophe. Le mythe s'identifie donc à l'échelle mystagogique de Diotime, il revêt un emploi métaphysique entièrement anagogique, il sert de pont entre deux mondes : « *Myth serves to (1) bridge that gap between thinking within the realm of the physical to that of the intelligible, and (2) facilitate the communication of the first principles of philosophy. Since in both cases myth achieves its purpose through its use of highly symbolic language one might conclude that these two uses of myth are not actually distinct.*³» Ce pouvoir transcendantal du mythe a l'avantage de ne pas être unique : il se réitère chaque fois que le sujet lit ou écoute le mythe, il devient l'outil primordial de l'être sensible en voie de devenir intelligible et il peut avoir deux représentations différentes : « *Hence Transcendental Feeling is at once the solemn sense of Timeless Being — of "that which was, and is, and ever shall be" overshadowing us — and the conviction that Life is good. In the first-mentioned phase Transcendental Feeling appears as an abnormal experience of our conscious life, as a well-marked ecstatic state ; in its other phase — as conviction that Life is good — Transcendental Feeling may be said to be a normal experience of our conscious life*⁴». Ce que la philosophie dialoguée ne peut pas accomplir quelquefois, la philosophie mythifiée est invitée à l'atteindre. Platon connaissait l'emprise de l'œuvre littéraire. En délimitant les objectifs et l'inspiration des poètes de sa cité idéale, il canalisait l'impact de cette emprise sur la création chez l'auditeur d'un état d'âme susceptible de faire le contact spirituel avec l'intelligible au moyen de l'imagination et de la ressemblance : « *Platonic Myth awakens and regulates Transcendental Feeling (1) by imaginative representation of Ideas of Reason, and (2) by imaginative deduction of Categories of the Understanding and Moral Virtues*⁵». Bref, il illustre et concrétise dans l'imagination de l'être sensible ce que le dogme idéal, d'emblée d'une nature abstraite et obscure, n'en pouvait pas. Et ainsi « *la philosophie [devient] l'œuvre d'art la plus haute*⁶» et Platon le philosophe-poète le plus sublime.

2. b. La caverne et la lumière À part le mythe au sens propre, Platon utilise maintes fois l'allégorie en tant que figure stylistique pour faciliter la fusion du sensible à l'intelligible. L'allégorie ne partage pas la même richesse et le même éclat littéraire que la narration mythique ; elle peut être parfois « *froide et raide. Les personnages y sont d'airain, et se meuvent tout d'une pièce*⁷». Son champ d'application est plus restreint que celui du mythe, puisqu'elle « *recouvre seulement une notion, n'est plus qu'un mot infirme : elle parle moins précisément qu'un texte et perd son pouvoir sur*

¹ A.J. Stewart, *The myths of Plato*, Macmillan and Co. Limited, London, 1st edition 1905, p.49

² Platon, *Phèdre*, 246a, op.cit., p.1261-2

³ Robert Scott Stewart, "The Epistemological Function of Platonic Myth", *Philosophy & Rhetoric*, 1989, vol. 22, n° 4, p. 277

⁴ A.J. Stewart, *The myths of Plato*, Macmillan and Co. Limited, London, 1st edition 1905, p.41

⁵ *Ibid.*, p.45

⁶ Platon, *Phédon*, 61a, op.cit., p.1176

⁷ Ernst Renan, *Histoire des origines du Christianisme : Vie de Jésus*, Calmann Lévy éditeur, Paris, 24^{ème} édition revue et augmentée, 1895, p. 520

*l'inconscient*¹». Toutefois, l'allégorie de la caverne représente une des trouvailles les plus célèbres et les plus bienséantes de Platon pour deux raisons principales : elle résume d'une manière concise et explicite toute la doctrine socratique, tandis qu'elle désigne celui qui le premier voit la lumière de la sagesse – le philosophe / Socrate / Platon – comme l'agent pivotale de la conversion de l'homme, celui qui éclaire la lanterne de l'humanité, qui la conduit vers la lumière.

L'allégorie se trouve dans le VII^e livre de la *République* (514a–520a), juste après l'analogie du soleil (508b–509c) et l'analogie de la ligne segmentée (509d–513e) dont elle représente le couronnement et l'apothéose. On se trouve dans une demeure souterraine, en forme de caverne. Il y a partout des hommes enchaînés qui travaillent comme des forçats sans jamais avoir vu directement la lumière du jour : ils n'aperçoivent que des ombres projetées sur les murs de leur caverne à cause d'un feu allumé derrière eux. De même, en ce qui concerne les sons ils n'entendent pas que leurs échos. Pourtant, « *[i]ls sont semblables à nous*²», c'est-à-dire ignorants de la vérité intelligible. Quand un de ces hommes est détaché de ses chaînes et conduit vers la sortie, il est atrocement ébloui par la lumière du soleil. Il souffre à chaque pas et il ne peut pas distinguer les choses qu'on lui montre. « *Que crois-tu qu'il répondrait si quelqu'un lui disait que tout à l'heure il ne voyait que des ombres, alors que maintenant, dans une plus grande proximité de ce qui est réellement, et tourné davantage vers ce qui est réellement, il voit plus correctement ?*³» Avec le temps, il s'accoutumera et il se rendra compte que c'est elle la réalité véritable, baignée dans la lumière du soleil, et non celle qu'il croyait jusque-là, dont il pouvait seulement percevoir les « *manifestations sur les eaux*⁴». Un tel homme n'aurait voulu en aucune manière redescendre dans cet enfer ; pourtant « *s'il lui fallait de nouveau concourir avec ceux qui se trouvent toujours prisonniers là-bas*⁵», et jugeant nécessaire et altruiste qu'il leur transmette le flambeau de sa nouvelle sagesse qui l'a rendu moins individualiste, comme devraient le faire tous les philosophes-rois qui diront « *δίκην δ' ἔχει τό γε αὐτοφύες μηδενὶ τροφήν ὀφείλον μηδ' ἐκτίειν τῷ προθυμῆσθαι τὰ τροφεῖα* : *c'est nous qui, pour vous-mêmes comme pour le reste de la cité, comme cela se passe dans les essaims d'abeilles, nous avons engendrés pour être des chefs et des rois, en vous donnant une éducation meilleure et plus parfaite qu'aux autres, et en vous rendant plus aptes à participer à l'un et l'autre modes de vie*⁶», il essaiera de leur esquisser la vérité du monde de la lumière. Bien évidemment, ceux-ci étant dans sa situation précédente, refuseront de le croire et, sans doute, « *ne le tueraient-ils pas ?*⁷» Ainsi se termine l'allégorie, dont une esquisse fort éloquente on peut voir ci-dessous. Dans la suite du texte de la *République*, on a son décryptage détaillé qui se concentre bien évidemment sur le devoir des philosophes-rois d'éduquer les jeunes en partageant avec eux les lumières qui ont éclairé leurs propres ténèbres.

¹ R. Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1955, p. 240

² Platon, *République*, VII.515a, op.cit., p.1679

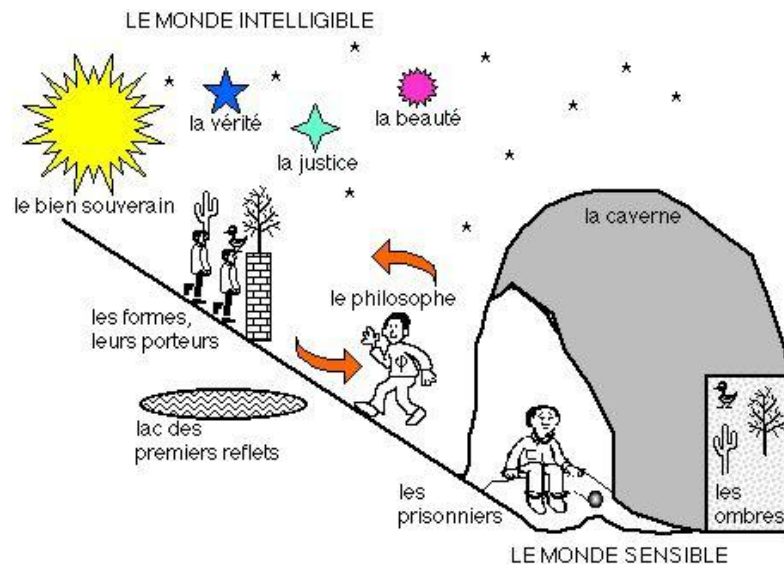
³ *Ibid.*, 515c, p.1680

⁴ *Ibid.*, 516b, p.1681

⁵ *Ibid.*, 516e, p.1681

⁶ *Ibid.*, 520bc, p.1685. C'est moi qui souligne.

⁷ *Ibid.*, 517a, p.1682



On peut facilement comprendre que l'allégorie de la caverne constitue la fusion des deux analogies précédentes : celle du ἔκγονός τε τοῦ ἀγαθοῦ, du rejeton du Bien lui-même (*République*, VI.507a) qui joue sur le niveau ontologique, et celle de la ligne segmentée qui illustre l'éventail et la procédure de la connaissance. Le débat sur la catégorisation de l'allégorie (est-elle analogie, mythe ou allégorie ?) paraît d'importance secondaire : ce qui est vraiment capital, c'est son contenu. L'allégorie semble combiner toutes les influences ainsi que toutes les tendances philosophiques de Platon : d'une part, la logique parméniennienne et de l'autre la religion et le mysticisme de Pythagore et des Orphiques. L'ambiance suggestive de la caverne évoque le monde souterrain et le chemin de l'âme vers l'au-delà, tandis que les deux états, celui de l'ignorance complète et celui de la connaissance peuvent être comparés aux deux sources, celle de Léthé et celle de Mnémosyne, qui se trouvent là-bas. Parménide décrit dans un de ses fragments un cadre très proche à celui de la caverne platonicienne : « *Cependant que déjà les filles du Soleil/ Qui avaient délaissé les palais de la Nuit, / Couraient vers la lumière en me faisant cortège, / Écartant de la main les voiles qui masquaient/ L'éclat de leur visage.*¹ » Empédocle fournit l'esquisse d'une caverne similaire : « *Nous voici arrivés, là, dans cette caverne/ recouverte d'un toit.*² » Cette condition de forçat / demi-mort représente en outre la condition de tout être inculte : seule l'éducation peut nous élever des tartares de l'ignorance à la lumière de la connaissance. La voie vers la lumière est ascendante, comme l'échelle diotimienne. Elle symbolise les étapes pénibles lesquelles doivent être gravies afin de s'éloigner du monde des ombres. Les chaînes offrent des lectures diverses : d'abord, l'image des êtres enchaînés est a priori choquante : elle dégrade l'homme au niveau des animaux et souligne la gravité de la situation ainsi que la nécessité des mesures immédiates. Elles sous-entendent en plus un maître tout-puissant qui n'a pas seulement condamné ces êtres aux travaux forcés, mais il les prive aussi de la possibilité de connaître la réalité. Le cadre joue par conséquent sur deux niveaux : le philosophique, qui accentue l'impériosité de la connaissance de la réalité, et le politique, qui stigmatise

¹ Parménide, B1.8-12, *Les Présocratiques*, op.cit., p.255

² Empédocle, fragment CXX, *Les Présocratiques*, op.cit., p.424

le gouvernement de la cité par des démagogues et des opportunistes ambitieux qui nous maintiennent dans un état de léthargie intellectuelle constante. Les forçats ne peuvent percevoir que des objets de deux dimensions, projetés sur le mur de la caverne, tandis que leur ouïe n'accueille que des échos. Tous les deux sens mettent en valeur donc la perception *indirecte* de la réalité, et en plus une réalité dictée par le potentat. Il s'agit d'une réalité entièrement virtuelle qui sature la faculté cognitive de l'homme de données aberrantes pour inhiber le travail de la pensée et du raisonnement et faire prévaloir le simulacre. Dès lors, on ne devrait pas avoir confiance sans aucune réserve à nos sens parce qu'ils sont trompeurs : « *Mais, si l'on s'en tient à l'impression présente à chacun, d'où naissent les sensations et, suscitées par elles, les opinions, prendre l'avantage en faisant valoir que ces dernières ne sont pas vraies est chose plus difficile.*¹ » De la même manière, Platon plante indirectement le problème du *Cratyle* sur la dénomination, en insinuant que la réception de l'image d'un objet par notre entendement est d'emblée si défectueuse, à cause de son filtrage et de sa manipulation, qu'il est entièrement impossible d'avoir une impression exacte de la réalité.

L'ascension vers la lumière devrait se réaliser progressivement. Platon nous fournit ici d'une façon latente l'analogie de la ligne segmentée de l'acquisition de la connaissance : « *Je crois bien qu'il aurait besoin de s'habituer, s'il doit en venir à voir les choses d'en haut. Il distinguerait d'abord plus aisément les ombres, et après cela, sur les eaux, les images des hommes et des autres êtres qui s'y reflètent, et plus tard encore ces êtres eux-mêmes. À la suite de quoi, il pourrait contempler plus facilement, de nuit, ce qui se trouve dans le ciel, et le ciel lui-même, en dirigeant son regard vers la lumière des astres et de la lune, qu'il ne contemplerait de jour le soleil et sa lumière.*² » Au début l'ombre, ensuite le reflet, l'être sensible, le ciel étoilé et enfin le soleil ; c'est l'échelle cognitive toute entière qui est décrite ici encore une fois. Après avoir entrevu l'intelligible et grimpé péniblement la pente vers la lumière, c'est le moment critique pour le philosophe néophyte de retourner à son lieu de torture afin de sauver de l'ignorance ses camarades. Or il n'a pas seulement battu l'ignorance qui l'envahissait jadis ; il a également battu l'individualisme que cette même ignorance l'avait condamné à cause de son incapacité avant tout de connaître suffisamment lui-même d'abord et ensuite autrui et le monde entier. La décision de retourner s'avère être pas seulement acquise mais aussi impérative : c'est son devoir, son obligation, ses *τροφεῖα* envers ses compagnons : « *The compulsion is moral, not external. It is the obligation which the perfectly educated man feels laid upon him by his consciousness of his inherence in the continuous life of his city—the obligation of seeing to it that his own generation shall have worthy successors.*³ » C'est le besoin impérieux de changer le monde sensible pour la génération actuelle mais aussi pour la postérité, de laisser comme héritage ce que Diotime appelait *τόκος ἐν τῷ καλῷ*. C'est l'échange pour le nouvel espoir qui l'envahit et qui lui a été accordé à l'instar de cadeau, son épigone qui allait révolutionner le monde. Car le rôle du roi-philosophe de la cité ou de tout

¹ Platon, *Théétète*, 179c, op.cit., p.1936

² Platon, *République*, VII.516ab, op.cit., p.1680-1

³ A.J. Stewart, op.cit., p.56-7

philosophe digne de ce nom ne pourrait d'aucune façon être un rôle passif, baigné dans son propre narcissisme et sa complaisance atrabilaire ; il faut qu'il soit un rôle tout à fait actif et de première ligne, il faut qu'il devienne le porte-drapeau de la réforme éthique de ses citoyens parce que lui seul a le pouvoir de le faire, vu les exigences de la méritocratie dont il est le défenseur.

L'allégorie de la caverne avec ses tableaux évocateurs et son symbolisme riche, versatile et diachronique devient une source d'inspiration pour toute l'humanité de toute époque. José de Sousa Saramago, le célèbre écrivain et journaliste portugais, ponctue : « Dans l'allégorie de la caverne de Platon j'ai découvert quelque chose que, pour la société contemporaine, va pratiquement de soi : jamais, hélas, du temps de Platon jusqu'à nos jours, l'humanité n'était plus proche à ce que dépeignait le philosophe grec. Imaginez ce qu'il écrirait aujourd'hui Platon, s'il observait qu'on se rend compte de moins en moins de la réalité et on se consacre plus aux images de la réalité ou, pire encore, à ce qu'on appelle réalité virtuelle. Platon nous invitait à sortir de la caverne et à affronter la réalité. Toutefois, si on s'abrutit devant les simulacres de la réalité et on oublie ce tout petit détail qu'il s'agit tout bêtement d'images, alors il n'y a plus d'espoir pour l'humanité.¹ » Or l'allégorie nous fournit une esquisse bouleversante et éveilleuse d'une société, qui est malheureusement celle de tout temps, qui obéit docilement au pouvoir hégémonique de l'image, qui semble de plus en plus plausible et ensorcelante, mais elle ne l'est effectivement pas. En outre, on témoigne actuellement du dédain que la majorité des gens nourrit pour les symboles contemporains de l'intelligentsia au profit d'un crédo technocratique et entièrement épicurien pour lequel l'être pensant ne représente qu'une aberration. Le rôle de l'intellectuel ne pourrait être qu'un rôle irrécyclable avec l'utilitarisme régnant ; il doit constituer l'architecte de la culture morale de l'humanité.

Dans ce sens, le rôle de Platon – en tant que philosophe, écrivain, éducateur – ne pourrait pas être différent. Platon prétend être pour son temps mais aussi pour la postérité – à laquelle il a légué ses dialogues écrits, bien que son maître en fût le plus fervent détracteur – le phare de l'initiation idéaliste. Peut-être s'il n'avait pas enveloppé la doctrine socratique dans un cadre manifestement dramatique, son succès n'aurait-il pas été si éclatant. Or c'est cette idée ingénieuse-là du disciple qui a rendu illustre le maître : la conviction que c'est la convergence de la philosophie avec la littérature qui rend l'œuvre intemporelle, que seulement dans le cadre d'une telle esthétique on pourrait ériger des archétypes éternels : « *Plato was too much at home in the world of aesthetic experience not to be aware of its unique character—not to know that only in it are there "Eternal and Immutable Archetypes", beautiful individuals—not to know that these, and their Beauty (it too being an individual, now "separate" from them, now "present" in them), are existent only for Contemplation.*² » La composante esthétique est mise en valeur majestueusement par Diotime dans le *Banquet* : on ne peut atteindre l'Idéal qu'à travers le Beau. Pourtant cette esthétique ne concerne pas seulement la beauté matérialisée mais aussi toutes ses manifestations – la poésie en étant une des

¹ José de Sousa Saramago, dans une interview pour le journal grec "Ta Néa", le 18.10.1998 à Madrid chez <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=104062> . Ma traduction.

² J. A. Stewart, *Plato's doctrine of ideas*, Clarendon Press, Oxford, 1st edition 1909, p.172

plus impressionnantes. La narration mythique peut avoir sur l'intellect le même résultat que la beauté qu'on perçoit autour de nous : elle peut nous mener aux mêmes sentiers philosophiques. Platon a eu l'idée révolutionnaire d'amalgamer toutes les expressions artistiques dans le même creuset philosophique. Ainsi, *μύθος* et *λόγος* s'entrecroisent au nom de la vérité intelligible. Et si on croit que le Socrate des dialogues n'est que la marionnette et le porte-parole de Platon, on devrait comprendre cette confession comme la défense et le plaidoyer de son œuvre et de sa vie entières :

« souvent, tout au long de ma vie, le même rêve m'a visité ; ce que je voyais dans mon rêve pouvait varier d'une fois à l'autre, mais ce qu'il disait, c'était toujours la même chose : "Socrate, disait-il, fais une œuvre d'art, travaille." Et moi, du moins dans le passé, je croyais comprendre que ce que je faisais, c'était ce à quoi le rêve m'incitait et qu'il m'encourageait à poursuivre comme lorsqu'on acclame les coureurs le long de la piste ; et qu'ainsi, le rêve m'encourageait à continuer exactement ce que j'étais en train de faire, une œuvre d'art. Car, dans mon esprit, la philosophie était l'œuvre d'art la plus haute, et c'était elle que je pratiquais. Mais le procès eut lieu, la fête du dieu fit obstacle à ma mort. Alors, et au cas où – sait-on jamais ? – le rêve insisterait pour me prescrire de faire une œuvre d'art au sens où tout le monde entend ce mot, il m'a semblé qu'il fallait ne pas désobéir, et me mettre à composer. Bref, il m'a paru plus sûr de ne pas m'en aller avant de m'être acquitté de ce devoir religieux : faire des poèmes, donc obéir au rêve. Et voilà comment j'ai d'abord composé en l'honneur du dieu dont c'étaient alors la fête; puis, le dieu célébré, j'ai réfléchi : le poète, me suis-je dit, si toutefois c'est poète qu'il veut être, doit inventer des histoires et non se contenter de dire. Mais moi, je n'étais pas doué pour inventer des histoires. Aussi, j'ai pris celles que j'avais sous la main et que je savais par cœur¹ ».

Cette œuvre d'art – dialogue philosophique, philosophie dialoguée – n'est que l'invention prodigieuse d'un visionnaire, d'un philosophe-poète qui a connu la lumière de la sagesse et l'a voulue diffuser à la postérité, en déposant de ce fait ses *τροφεῖα* aux pieds de l'humanité. Il nous a fourni la meilleure méthode afin de nous connaître nous-mêmes nécessairement avant de connaître l'intelligible. Il nous a exhorté à emprunter une voie ascendante, puisque le mouvement est un des « genres les plus importants² », et « l'élan de ceux qui philosophent réellement se distingue [...] prodigieusement en exactitude et en vérité³ » ; c'est l'élan de ceux qui cherchent l'art le plus haut, ce « discours vivant et doté d'une âme⁴ ». Enfin il a essayé de toutes ses forces d'exprimer en termes sensibles la sublimité ineffable de l'intelligible, car « we perceive many things by the intellect for which language has no terms – a fact which Plato indicates plainly enough in his books by his employment of metaphors ; for he perceived many things by the light of the intellect which his everyday language was inadequate to

¹ Platon, *Phédon*, 60e-61c, op.cit., p.1176

² Platon, *Sophiste*, 254d, op.cit., p.1858

³ Platon, *Philèbe*, 57d, op.cit., p.1354

⁴ Platon, *Phèdre*, 276a, op.cit., p.1293

*express*¹». Point découragé, puisqu'il a entrevu cet ἀμήχανόν κάλλος, cette « *beauté inimaginable*² » que le monde des Formes constitue, en n'ayant d'autre recours que cette **seconde navigation** et d'autre nautonière que la **lumière** philosophique pour tenir la mer jusqu'à nous, une escale supplémentaire au cours de son périple pérenne et intarissable, afin de passer le flambeau de la sagesse à ses épigones et procréer une fois encore dans le **Beau**.

¹ Dante Alighieri, *Epistolae; The letters of Dante*, Letter to Can Grande della Scala, emended text with introduction, translation, notes and indices by Paget Toynbee, Clarendon Press, Oxford, 1st edition 1920, p.209-10

² Platon, *Banquet*, 218e, op.cit., p.153

L'auteur/philosophe et l'élaboration de son mythe

Questions de genre La *Recherche* constitue un des exemples les plus représentatifs « où *généricité textuelle et classification générique entrent en conflit*¹ ». Dès la toute première publication des premiers volumes, et à cause principalement de l'absence d'une perspective d'ensemble, le lecteur ainsi que le critique proustien ont eu bien des difficultés dans leur effort d'accorder une identité générique au roman. Dans un premier temps, ce sont les critiques et les lecteurs contemporains de l'auteur qui ont classé l'œuvre sous l'emprise **réaliste**, genre dominant d'une époque dont Balzac était le héraut, eu égard à la description minutieuse du décor et des personnages. Paul Souday, d'ailleurs, a détecté une forte influence du roman anglais : « *Il y a, dans ses copieuses narrations, du Ruskin et du Dickens. Il est souvent embarrassé par un excès de richesse. Cette surabondance de menus faits, cette insistance à en proposer des explications se rencontrent fréquemment dans les romans anglais, où la sensation de la vie est produite par une sorte de cohabitation assidue avec les personnages. Français et Latins, nous préférons un procédé plus synthétique.*² » Pourtant, très vite ils n'ont pu que se résigner à la primauté de la vision subjective de l'auteur, ce qui ouvrirait la voie vers l'éclosion d'une tendance **psychologique**. Selon Jacques Rivière, Proust : « *renouvelle toutes les méthodes du roman psychologique, il réorganise sur un nouveau plan cette étude du cœur humain, où excella notre génie, mais que le Romantisme avait, même chez nous, affaiblie, relâchée, obscurcie*³ ». Pour René Rousseau, il est un peintre hypersensible de l'âme humaine qui dote ses personnages de quelques traces de sa propre personnalité : « *M. Proust n'est pas le demi-dieu de marbre que la vue de la souffrance ne peut amollir, ni celle de la beauté échauffer il est même, je crois, tout le contraire : il descend avec une clairvoyance qui n'est compatible qu'avec un don inné de sympathie et d'amour dans le dédale des cœurs desquels il épouse l'émoi et les saccades. Mais ce sur quoi il faut insister, c'est l'élasticité de cette sensibilité qui, le rendant indifférent à des fins illusives et à des espoirs mensongers, l'a accoutumé à vivre d'une vie d'emprunt, – celle des personnages rencontrés au cours de son existence, – et lui a fait subir une opération de dédoublement par laquelle il peut s'observer lui-même à la dérobée dans les mobiles les plus inavoués et les mieux déguisés, à la façon de ces malades de l'attention qui, en examinant leurs traits dans un miroir, ne songent pas le moins du monde qu'ils étudient leur propre visage.*⁴ » D'aucuns rattachent l'œuvre proustienne au modernisme, en découvrant plusieurs emprunts dus au cubisme, à la psychologie freudienne ou à Einstein. Le côté le plus intéressant de cette nouvelle revendication générique s'avère être la reconnaissance du traitement tout novateur de l'inconscient : « *Contrairement à un roman psychologique, le roman de Proust fait découvrir aux critiques qu'est en jeu le*

¹ Ioana Vultur, "Le réception de la *Recherche* : Une question de genre ?", *Poétique*, 2005, 2^{ème} volume, n°142, p.239

² Paul Souday, "Les livres : Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu : Du côté de chez Swann*", dans le Feuilleton du *Temps* de 10 décembre 1913 chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k241644c/f3.item.zoom>

³ Jacques Rivière, "Le prix Goncourt", 1^{er} janvier 1920, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, *Cahiers Marcel Proust* n° 13, Paris, Gallimard, coll. «NRF», 1985, p.55

⁴ René Rousseau, "Marcel Proust et l'esthétique de l'inconscient", *Mercure de France*, 15 janvier 1922, p.364, chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201905b/f92.item>

concept même de personne, ce qui a entraîné un changement du statut du personnage littéraire.¹»

L'orientation de la critique change après la publication du dernier volume. Cependant, les critiques, au lieu d'avoir une vision plus claire sur l'identité générique du roman, se réfèrent plutôt à une **transgression des genres**. Ainsi, Jacques-Émile Blanche se demande : « *Quelle place, unique, assignerions-nous à son œuvre ? Entre la philosophie, la science, le poème épique, la satire, les Mémoires, et toutes formes cataloguées jusqu'ici du roman ?*² » Tous sont pourtant d'accord sur la diversité époustouflante du roman : « *maintenant que nous avons toute la fresque sous les yeux, admirons l'extraordinaire diversité de cette œuvre si nue, si monotone d'accent, – puisqu'elle n'est qu'un long monologue, – et cependant variée à l'infini. Variée d'une façon presque incompréhensible, car on y passe presque sans transition de l'analyse psychologique la plus pénétrante à des véritables fusées lyriques, de la dissertation philosophique à l'observation de mœurs, de la scène comique à la parodie. Et tout cela avec des transitions presque indiscernables, d'imperceptibles changements de voix.*³ » Diversité qui fait de l'œuvre proustienne « *une synthèse de son temps, d'une nouvelle sensibilité, donc comme un modèle de la modernité*⁴ ». Ne manquent pas non plus les ambivalences génériques qui situent le roman à la dérive entre fiction et autobiographie ou celles qui penchent vers une tendance agénérique, tandis que les critiques modernes, comme Antoine Compagnon, soulignent son affinité philosophique prédominante⁵.

De tout cela, il ressort que la classification générique de la *Recherche* est une procédure particulièrement épineuse. On pourrait même parler de la création d'un nouveau genre, « *un genre caméléon, dont la forme change, qui se soustrait à toute définition. La notion de roman comprise au sens classique n'est plus opérante : le genre romanesque a été complètement renouvelé, grâce à la création d'un nouveau paradigme que les critiques appelleront "roman proustien"*⁶ ». Cette incapacité formelle d'identification générique pourrait, par conséquent, renvoyer tout naturellement à la constitution d'un genre à part, genre tout exceptionnel, d'un genre foncièrement **transcendant**, creuset de tous les genres connus et par là même incapable d'être désagrégé en ses sous-genres constitutifs, le genre **proustien**.

Le dialogue dans la *Recherche* Comme on l'a déjà mis en lumière, le dialogue dans le roman sert avant tout à l'esquisse des personnages et à la mise en relief de leurs traits les plus préjudiciables : leurs tics verbaux, leurs fautes ou leurs habitudes linguistiques sont étroitement liés à leur personnalité, tandis qu'ils en disent long aussi sur leur hérédité, à cause de leur persistance atavique. Ainsi, seulement par les maniérismes verbaux on peut tirer une conclusion assez sûre en ce qui concerne le caractère d'un individu, selon l'auteur. Mais le dialogue dans la *Recherche* a plusieurs valeurs. En premier lieu, on devrait souligner l'usage

¹ Ioana Vultur, op.cit., p.246

² Jacques-Émile Blanche, "III. Marcel Proust", *Les Nouvelles Littéraires*, 21 juillet 1928, p.4, chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64504836/f4.item.zoom>

³ Edmond Jaloux, "Le Temps Retrouvé", *Les Nouvelles Littéraires*, 3 décembre 1927, p.3, chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6450450t/f4.item.zoom>

⁴ Ioana Vultur, op.cit., p.249

⁵ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, préface d'Antoine Compagnon, Folio, Gallimard, p. VIII

⁶ Ioana Vultur, op.cit., p.250

élémentaire et idéal, dirait-on, de la conversation, en tant que moyen édifiant d'échange d'opinions et d'idées : « Une idée forte communique un peu de sa force au contradicteur. Participant à la valeur universelle des esprits, elle s'insère, se greffe en l'esprit de celui qu'elle réfute, au milieu d'idées adjacentes, à l'aide desquelles, reprenant quelque avantage, il la complète, la rectifie ; si bien que la sentence finale est en quelque sorte l'œuvre des deux personnes qui discutaient.¹ » Nonobstant, cette valeur toute naturelle du dialogue ne serait que rarement employée dans le roman, puisque même les discussions de caractère foncièrement instructif, comme celles entre le narrateur et M. de Norpois, ne sont en vérité que des monologues, de longues tirades baignées dans l'autolâtrie et la volonté d'étaler une connaissance jamais destinée à être partagée : « C'est aux idées qui ne sont pas, à proprement parler, des idées, aux idées qui, ne tenant à rien, ne trouvent aucun point d'appui, aucun rameau fraternel dans l'esprit de l'adversaire, que celui-ci, aux prises avec le pur vide, ne trouve rien à répondre.² » Les discussions avec Swann revêtent, d'autre part, d'une allure bien plus didactique, on pourrait parler même d'une sorte de **dialectique**, si on considère cette dernière comme une sorte de « monologue souverain³ » entre un détenteur de la sagesse qui essaie de l'instiller dans un apprenti ami de la sagesse. La souveraineté du monologue repose sur le fait que le mentor éclipse à un tel point le novice qu'on s'éloigne des bienfaits du dialogue pour atteindre les limites de l'élévation du dit dialecticien à un piédestal, hauteur qui rend la place de l'apprenti fort dévalorisée. Ceci est principalement dû au fait que l'interlocuteur est guidé vers la découverte d'une connaissance qu'il ne possède pas, alors c'est exactement cette partie de sa personnalité qui est mise en avant dans le dialogue ; ainsi, au lieu d'avoir un διάλογος (διά : au travers, par, entre, et λόγος : parole, raison, verbe, à savoir une parole partagée), on a fatalement un dédoublement⁴ et un agrandissement de la personnalité du prétendu dialecticien au détriment de celle de l'apprenti. Mais ce qui se déroule en pleine harmonie dans un dialogue platonicien, aboutissant à l'initiation philosophique du profane, n'est pourvu que d'affectation et d'arrogance de la part des interlocuteurs dans la *Recherche*, tandis que son insertion dans le récit s'abaisse souvent au rang d'un ornement postiche : « La conversation dans la Recherche a le même caractère différé que l'écrit. Les conversations sont un signe paradoxal (le signe de leur contraire, en termes d'échange verbal) qui déplace de manière significative la mise en scène du parler (conversations spontanées, à bâtons rompus...) vers l'art oratoire, avec les monologues.⁵ » Néanmoins, il y a aussi des exemples de dialogues sérieux, notamment ceux sur la stratégie militaire dans *Le Côté de Guermantes*, qui prépare les pages sur la guerre du *Temps retrouvé*, dialogues qui enrichissent le roman d'une allure profondément platonicienne, dans la mesure où lesdits dialogues empruntent le schéma, les rôles et l'utilité d'un dialogue de Platon : « Autant par politesse pour ses amis à qui les professions de foi dreyfusardes de Saint-Loup étaient pénibles que parce que le reste m'intéressait davantage, je demandai à mon voisin si c'était exact que ce

¹ I, *JFF*, p.552

² *Ibid.*

³ Jacques Chabot, *op.cit.*, p.28

⁴ Idée de Jacques Chabot, *ibid.*

⁵ Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel, Proust et la langue*, *op.cit.*, p.93

commandant fit, de l'histoire militaire, une démonstration d'une véritable beauté esthétique. – C'est absolument vrai. – Mais qu'entendez-vous par là ? – Hé bien ! par exemple, tout ce que vous lisez, je suppose, dans le récit d'un narrateur militaire, les plus petits faits, les plus petits événements, ne sont que les signes d'une idée qu'il faut dégager et qui souvent en recouvre d'autres, comme dans un palimpseste. De sorte que vous avez un ensemble aussi intellectuel que n'importe quelle science ou n'importe quel art et qui est satisfaisant pour l'esprit.¹» Les répliques brèves et sèches, qui servent plutôt d'amorce au dialogue que de véritables contributions, le traitement analytique, voire philosophique du sujet s'avèrent être bien familiers pour un lecteur de Platon. On pourrait même dire que ces pages-ci pastichent « un dialogue littéraire en prose à la manière de Platon mais surtout du XVIII^e siècle, en faisant alterner de la part du comparse des répliques rhétoriques, soit questions, soit contradictions, qui permettent la pleine exposition du sujet. Ce modèle ne contrevient pas aux principes de coopération énoncés par la pragmatique discursive : il est un modèle de coopération où toute réplique s'enchaîne pour avancer vers une conclusion logique, et former un discours de type argumentaire, soit "la forme singulière de collaboration orale que les dialogues platoniciens stylisent et imitent par écrit"²». Il est bien évident qu'on est loin des principes du roman réaliste, dans la mesure où les entretiens n'obéissent pas à un souci de vraisemblance mais sont plutôt des « morceaux d'éloquence personnelle et des représentations littéraires de la conversation, sous les espèces – plus ou moins pastichées suivant les sujets – du dialogue philosophique³». Sous cette catégorie de conversations stylisées on pourrait citer les morceaux empreints d'une teinte de critique littéraire entre le narrateur et Albertine dans *La Prisonnière*, ou le dialogue d'allure pédagogique de Charlus sur l'homosexualité dans le même volume. En ce qui concerne la conversation entre le narrateur et Albertine, on devrait souligner un autre point très caractéristique : au début du dialogue, et avant qu'ils entament la critique littéraire, Albertine parle mais au lieu des réponses du narrateur, on a ses pensées en parenthèses, ce qui détruit une fois de plus l'essence du διάλογος en le constituant un entretien tout particulier entre une voix qui parle et une pensée qui prononce des apartés. Hormis la théâtralité foncière de ce type de récit, une telle trouvaille suscite l'intérêt du lecteur en l'obligeant à concentrer toute son attention sur l'effet secondaire des dires, à savoir sur leur interprétation et non sur leur valeur per se. Ainsi, une fois de plus, le dialogue proustien se partage en deux monologues, même d'une nature différente, ce qui atteste de l'impossibilité de la communication d'une part, et de l'autre de la croyance élémentaire du personnage proustien que le discours, le λόγος en général, ne constitue qu'un outil d'exposition, de dévoilement de l'autre, dans la mesure où l'échange verbal n'est jamais aléatoire et traduit les arrière-pensées de l'interlocuteur, ses secrets, son moi profond. Le silence apparent du narrateur dans cet échange devient, par conséquent, spectaculairement verbalisateur : « "Elle me demanda tout d'un coup si j'aimais les femmes." (Mais si elle ne faisait que croire se rappeler que Gilberte l'avait ramenée, comment pouvait-elle dire avec autant de précision que Gilberte lui avait posé cette question

¹ II, CG, p.408

² Sylvie Pierron, op.cit., p.93. La citation intercalée renvoie à Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Folio, Gallimard, Paris, 1994, p.127

³ *Ibid.*

bizarre ?) "Même, je ne sais quelle idée baroque me prit de la mystifier, je lui répondis que oui." (On aurait dit qu'Albertine craignait que Gilberte m'eût raconté cela et qu'elle ne voulait pas que je constataste qu'elle me mentait.) "Mais nous ne fîmes rien du tout." (C'était étrange, si elles avaient échangé ces confidences, qu'elles n'eussent rien fait, surtout qu'avant cela même, elles s'étaient embrassées dans la voiture au dire, d'Albertine.)¹» Du reste, on devrait aussi mettre en lumière le rôle des parenthèses en soi chez Proust : elles « sont les judas par lesquels le romancier regarde son action et ses lecteurs, leur fait des signes, des clins d'œil – et par où les lecteurs peuvent le regarder à leur tour²». Elles fournissent une dimension de profondeur et de différenciation narratives chères, en établissant, qui plus est, une sorte de transversalité diégétique entre des points du récit inopinément convergents.

Dans un contexte entièrement différent, ce sont les propos que l'auteur (en tant que personnage différent de Proust) adresse au lecteur qui forment une sorte de dialogue tout original : ils s'inscrivent à un niveau de narration à part, obéissant à un effort de théâtralisation ou d'insertion du lecteur dans le jeu littéraire, lui accordant un rôle actif dans la lecture. Il s'agit, d'une part, d'appels directs qui servent de conclusion d'une digression et de retour à la narration centrale, à l'instar des romans d'aventures : « Mais nous avons trop anticipé, car tout ceci ne se passa qu'après la soirée Verdurin, que nous avons interrompue et qu'il faut reprendre où nous en étions.³» Dans un autre point du récit, le même auteur-autre-que-Proust se voit obligé d'exprimer ses sentiments au lecteur avant d'entamer une généralisation édifiante, proche de la peinture des mœurs : « Avant de revenir à la boutique de Jupien, l'auteur tient à dire combien il serait contristé que le lecteur s'offusquât de peintures si étranges. D'une part (et ceci est le petit côté de la chose), on trouve que l'aristocratie semble proportionnellement, dans ce livre, plus accusée de dégénérescence que les autres classes sociales. Cela serait-il, qu'il n'y aurait pas lieu de s'en étonner.⁴» Quelquefois, il s'agit d'un simple avertissement de narration postposée dans le roman, pourvu toutefois d'un commentaire personnel : « Mais on verra tout cela plus tard, tout cela dont je n'ai jamais su si c'était vrai.⁵»

Ailleurs, il s'agit d'un appel du narrateur au lecteur : « Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles.⁶» Ou encore : « pourrais-je demander au lecteur comme à un ami à qui on ne se rappelle plus, après tant d'entretiens, si on a pensé ou trouvé l'occasion de le mettre au courant d'une certaine chose⁷». Mais on a aussi des apostrophes du narrateur devenu écrivain à un des personnages de son roman : « Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez. Si dans le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la

¹ III, PR, p.878

² Leo Spitzer, op.cit., p.412

³ III, PR, p.815

⁴ Ibid., p.555-6

⁵ Ibid., p.564

⁶ Ibid., p.850

⁷ Ibid., p.740

*rue Royale, où vous êtes entre Galliffet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice, on parle tant de vous, c'est parce qu'on voit qu'il y a quelques traits de vous dans le personnage de Swann.*¹» Le style emprunté ainsi que la volonté du narrateur/auteur de s'adresser à un de ses personnages touchent les limites de la **métafiction**, au même titre que Miguel de Unamuno qui, dans son roman *Brume*, ou *Nivola* selon lui, a un entretien d'allure existentielle avec son personnage central qui concerne son avenir dans l'œuvre. Dans la *Recherche*, on pourrait dire que plusieurs des tentatives de l'auteur de s'adresser à son lecteur *embrument* de la même manière les limites entre la fiction et la réalité ou s'inscrivent, comme cette dernière, à un niveau d'hyperfiction ou de fiction de la fiction. Le terme *métafiction* renvoie à une technique narrative qui est a priori autoréférentielle et sert à interroger le propre statut de l'œuvre d'art en tant que création fictive. On note dans la *Recherche* bien des traits métafictifs : **a.** le roman d'un écrivain en train de concevoir son propre œuvre, **b.** l'insertion de nombre d'autres œuvres de fiction au sein du roman, **c.** un narrateur qui se présente comme le propre auteur et devient, parfois, un personnage homodiégétique, **d.** des interactions avec le lecteur. En ce qui concerne ce dernier trait, il est significatif de noter que la plupart des interventions métafictives se trouvent dans la *Prisonnière*, tandis qu'on en trouve une seule dans *Sodome et Gomorrhe*, d'une importance toutefois capitale, puisqu'il s'agit des paroles que le *lecteur* adresse à l'auteur : « "Tout ceci, dira le lecteur, ne nous apprend rien sur le manque de complaisance de cette dame ; mais puisque vous vous êtes si longtemps arrêté, laissez-moi, monsieur l'auteur, vous faire perdre une minute de plus pour vous dire qu'il est fâcheux que, jeune comme vous l'étiez (ou comme était votre héros s'il n'est pas vous), vous eussiez déjà si peu de mémoire, que de ne pouvoir vous rappeler le nom d'une dame que vous connaissiez fort bien." ²» La concentration d'éléments métafictionnels fait de la *Prisonnière* le laboratoire de techniques narratives de la *Recherche*, ce qui s'explique par le fait que : « Dans le parcours qui mène le narrateur de l'enfance au Temps retrouvé, La Prisonnière marque une étape capitale, celle où il entrevoit l'immortalité – même si elle est relative – que confère son œuvre à tout grand artiste, mais aussi la joie du créateur : "cette joie", dit-il de Wagner, qui "ne l'abandonne jamais" ³». La tendance métafictionnelle semble devoir son origine au souci, plusieurs fois mis en valeur dans le roman, de la réception de l'œuvre et de l'impossibilité de la reconnaissance de son créateur de son vivant, d'où la volonté de l'auteur d'établir une sorte de communication avec le lecteur, même schématique, dans l'espoir que, cette familiarité toute révolutionnaire, pourrait faciliter la compréhension et l'accueil de l'œuvre. Les fruits de cet appel métafictionnel pour la réalité du roman sont divers : d'abord, ce qu'on a déjà mis en lumière, une forte propension de théâtralité qui rattache au propre corpus de l'œuvre per se son public en tant que facteur qui détermine son accueil et son retentissement. Ensuite, les rôles versatiles du narrateur, du lecteur et de l'auteur obéissent au principe privilégié **prismatique**, qui ne concerne pas ainsi seulement le temps, mais renvoie aussi à une

¹ *Ibid.*, p.705

² III, *SG*, p.51

³ Marcel Proust, *La Prisonnière*, préface de Pierre-Edmond Robert, Éditions Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1989, réédition 1998, p.XXVIII

volonté de parcourir toutes les perspectives narratives disponibles, en mettant en relief ces trois entités narratives qui gravitent autour de l'œuvre en tant qu'à la fois créateurs et témoins. À part la profusion des ressources narratives qu'un tel principe implique, cela pourrait en plus revêtir un aspect **métaleptique**¹ ahurissant, une fois que « "De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être des personnages fictifs." *Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiegétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.*"² Bien que le récit proustien n'atteigne pas de tels sommets métaleptiques, l'ampleur de la potentialité de cette technique narrative s'avère être tout à fait fantasmagorique. Enfin, la richesse métafictionnelle pourrait même traduire un souci existentialiste de l'auteur lui-même en ce qui concerne son propre rôle trop actif ou trop passif dans le récit, ses revendications narratives ou encore un effort de rendre sa création plus personnelle, en la frappant du sceau de sa propre intervention d'une part, et de l'autre en concluant un contrat de connivence avec le lecteur, contrat qu'il doit renouveler avec chaque lecteur, dans la mesure où la réception d'une œuvre d'art diffère énormément d'un individu à l'autre. Ainsi, la diversité métafictionnelle s'accorderait à la diversité réceptive. Proust semble savoir cela dès *Les Plaisirs et les Jours* où dans le conte *Famille écoutant la musique*, il énumère quatre réceptions différentes de la même œuvre musicale : « *Le murmure puissant des harmonies fait tressaillir les profondeurs obscures et riches de son souvenir. L'homme d'action halète dans la mêlée des accords, au galop des vivaces ; il triomphe majestueusement dans les adagios. La femme infidèle elle-même sent sa faute pardonnée, infinie, sa faute qui avait aussi sa céleste origine dans l'insatisfaction d'un cœur que les joies habituelles n'avaient pas apaisé, qui s'était égaré, mais en cherchant le mystère, et dont maintenant cette musique, pleine comme la voix des cloches, comble les plus vastes aspirations. Le musicien qui prétend pourtant ne goûter dans la musique qu'un plaisir technique y éprouve aussi ces émotions significatives, mais enveloppées dans son sentiment de la beauté musicale qui les dérobe à ses propres yeux. Et moi-même enfin, écoutant dans la musique la plus vaste et la plus universelle beauté de la vie et de la mort, de la mer et du ciel, j'y ressens aussi ce que ton charme a de plus particulier et d'unique, ô chère bien-aimée.*"³ Ce grand éventail de sentiments éprouvés par le récepteur ne témoigne que du fait que la réception demeure toujours une affaire strictement personnelle, tandis que l'œuvre doit être impersonnelle, et, en tant que bilan de beaucoup de moi, foncièrement transcendante : « *Une fois faite, l'œuvre quitte la main de son auteur, et devient un paradis impersonnel où tout le monde peut entrer librement. Mais, à la porte, on exigera pour sésame l'apport créateur, non de l'auteur mais du public.*"⁴»

¹ Terme inventé par Gérard Genette dans *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.244, note 4 : « Métalepse fait ici système avec prolepse, analepse, syllepse et paralepse, avec le sens spécifique de : "prendre (raconter) en changeant de niveau". »

² *Ibid.*, p.245. La citation intercalée renvoie à Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, Gallimard, Paris, 1957, p.85

³ Marcel Proust, *Les plaisirs et les jours* suivi de *L'indifférent*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1993, réédition 2003, p. 168-9

⁴ Michihiko Suzuki, "Le « Je » proustien", *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 1959, n°9, p.78

En dernier lieu, mais non le moindre, on devrait mettre en relief la dissonance entre dialogue et ascèse littéraire, dans la mesure où les voix du dialogue rompent le silence du dialogue de l'âme avec elle-même. Il s'agit bien évidemment du côté épineux du dialogue qui, chez Proust, s'empare d'une dimension hybride. D'une part, c'est la conversation en tant que « *divertissement de pure vanité mondaine et intellectuelle*¹ », qui se compare aux bénéfices de la lecture et de l'écriture en tant que divertissements solitaires. Exemple fort retentissant Charlus « *dont l'excitation mondaine commençait à tomber, mais qui éprouvait ce besoin de prolonger, de faire durer les entretiens, que j'avais déjà remarqué chez la duchesse de Guermantes aussi bien que chez lui, et qui, tout particulier à cette famille, s'étend plus généralement à tous ceux qui, n'offrant à leur intelligence d'autre réalisation que la conversation, c'est-à-dire une réalisation imparfaite, restent inassouvis même après des heures passées ensemble et se suspendent de plus en plus avidement à l'interlocuteur épuisé, dont ils réclament, par erreur, une satiété que les plaisirs sociaux sont impuissants à donner.*² » Proust d'ailleurs met en avant l'infériorité de la conversation par rapport à la littérature dès *Contre Sainte-Beuve* : « *En aucun temps, Sainte-Beuve ne semble avoir compris ce qu'il y a de particulier dans l'inspiration et le travail littéraire, et ce qui le différencie entièrement des occupations des autres hommes et des autres occupations de l'écrivain. Il ne faisait pas de démarcation entre l'occupation littéraire, où, dans la solitude, faisant taire ces paroles, qui sont aux autres autant qu'à nous, et avec lesquelles, même seuls, nous jugeons les choses sans être nous-mêmes, nous nous remettons face à face avec nous-mêmes, nous tâchons d'entendre, et de rendre, le son vrai de notre cœur, et non la conversation !*³ » Pour lui, et c'est cela l'autre dimension pernicieuse de la conversation, elle nous distrait du travail de la création, puisque « *un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir.*⁴ » Dans *Le Temps retrouvé*, il se souviendra de nouveau de Sainte-Beuve et il soulignera que : « *Plus que tout j'écarterais ces paroles que les lèvres plutôt que l'esprit choisissent, ces paroles pleines d'humour, comme on en dit dans la conversation, et qu'après une longue conversation avec les autres on continue à s'adresser factivement à soi-même et qui nous remplissent l'esprit de mensonges, ces paroles toutes physiques qu'accompagne chez l'écrivain qui s'abaisse à les transcrire le petit sourire, la petite grimace qui altère à tout moment, par exemple, la phrase parlée d'un Sainte-Beuve, tandis que les vrais livres doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie mais de l'obscurité et du silence.*⁵ » Pourtant, dire que Proust est, à cause de cette attitude littéraire, un adepte du subjectivisme, serait une transgression ; on pourrait toutefois prétendre qu'« *il a l'intuition qu'il y a un sujet spécifique de la chose littéraire, et qu'il faut le postuler pour éviter justement le psychologisme de Sainte-Beuve*⁶ ». Cette perspective toute particulière de la création littéraire devient la conception liminaire de notre siècle : « *Au XX^e siècle, le point de vue de Proust s'est imposé : la conversation est*

¹ Jacques Chabot, op.cit., p.33

² III, PR, p.790

³ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op.cit., p.130

⁴ *Ibid.*, p. 127

⁵ IV, TR, p. 476

⁶ Henri Meschonnic, op.cit., p.161

l'antithèse de l'ascèse littéraire, qui est seule à pouvoir lui donner, rétrospectivement, un sens. Ainsi, en marge ou au cœur de cette institution française, un débat n'a cessé de se poursuivre : son enjeu n'est pas seulement le statut de la conversation en général, vain divertissement d'oisifs ou mode socratique de connaître, mais le jugement à porter sur la conversation à la française : folklore parisien, voire national, ou bien carrefour des esprits, antiques et modernes, français et étrangers, épreuve orale et vive pour une littérature à portée universelle. La gravité de ce débat, au siècle des Lumières, et au cours du XIX^e siècle nationaliste et romantique, a peut-être été sous-estimée. Elle nous apparaît évidente aujourd'hui.¹» Ainsi, le crédo proustien devient en quelque sorte une conception élémentaire de la poétique universelle et se détache foncièrement du dialogue platonicien, dans la mesure où ce dernier se sert d'une maïeutique *interpersonnelle*, tandis que la connaissance proustienne, ainsi que la création artistique, est le produit d'une maïeutique toute *intérieure*.

Le narrateur proustien et ses avatars Le cas du narrateur de la *Recherche* n'est pas simple dans la mesure où il obéit, comme on a déjà souligné, aux exigences métafictionnelles. Cela veut dire que le *Je* du narrateur ne représente pas toujours la même voix narrative ; à vrai dire, il y en a ceux qui distinguent non moins de quatre différents types de *Je* dans le roman : « *Marcel le narrateur, qui dit "je"; Marcel le héros, qui est "je"; Proust l'auteur, qui ne dit jamais "je" mais intervient sans cesse et dans le récit même, et qui dirige tout, comprend tout, presse le narrateur, l'attarde où il convient, guette ses trouvailles, en profite pour s'enrichir lui-même, ne perd jamais de vue le but à atteindre ; Marcel Proust enfin, dont le snobisme, la gentillesse, la politesse, les nerfs, la maladie, les vices fournissent à Proust, lucide, indifférent et pur, l'écran derrière lequel celui-ci fait son miel, et les petits objets qu'il métamorphosera, habile à utiliser toutes les faiblesses physiques, morales, sociales de ce laissé-pour-compte délégué, pour sa propre tranquillité et son entière liberté, à la représentation publique et au soin misérable de vivre. Le prospecteur, la projection, le créateur, l'apparence.²*» Ces quatre voix sont parfois très difficilement distinguées, d'une manière délibérée sans doute, puisque l'auteur, dans son transport métafictionnel, se délecte de ce cache-cache littéraire derrière ces personae narratives. Ce qui est également intéressant à noter c'est le soi-disant *artifice narratif* de la *Recherche* : « *Marcel le héros est absent ; celui qui est présent, vivant et créateur, c'est Marcel le narrateur, d'une part substitut, de l'autre associé de l'auteur.³*» Ainsi, au lieu d'avoir un héros autour duquel se bâtit toute la trame du roman, ce qui correspond à une structure narrative traditionnelle, on a un narrateur qui assume pleinement la focalisation et la différenciation diégétiques tout au long du roman. La profusion d'outils narratifs pour l'auteur à part, cette diversité de points de vue sur l'histoire racontée joue aussi un rôle majeur dans l'économie du temps, puisque on a « *au minimum deux voix temporellement décalées, qui, lorsqu'il leur arrive de se croiser,*

¹ Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Folio, Gallimard, Paris, 1994, p.208

² Louis Martin-Chauffier, "Proust et le double *Je* de quatre personnes", *Confluences*, juillet-août 1943,

p.58 chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63624k?rk=42918;4>

³ *Ibid.*, p. 59

résonnent entre elles sans se confondre, ce qui produit un curieux effet d'écho¹». Ainsi, l'auteur a pu entamer d'une manière plus élaborée sa recherche temporelle, en faisant converger ou diverger ces voix-ci dans des variations plus ou moins synthétiques. On pourrait distinguer en général deux types de voix : « *La première voix est prospective : elle exprime le mouvement par lequel son porteur va au devant d'événements mentaux qu'il se prépare à vivre au premier degré, en se laissant saisir par eux ; la seconde, pénétrée d'arrière pensées, est rétrospective : elle revient sur ces événements dont elle apprécie la portée en fonction de critères acquis postérieurement au moment où ils se sont produits, et en tenant compte des effets qui en ont résulté, au premier rang desquels cette décision de devenir écrivain qui les a transportés sur un plan différent.*²» Ce schéma hybride résume en grande partie les élans narratifs et temporels du roman. On devrait en dernier ressort mettre en relief que toute voix, tout avatar du *Je* diégétique permettent de « *concilier dans l'œuvre l'avenir et le passé, de vivre les événements comme futurs et présents, mais de les raconter comme passés. Le je du narrateur et le moi du héros ne coïncident qu'à un seul instant : au "dernier chapitre", la matinée Guermantes du Temps retrouvé, lorsque le héros découvre son esthétique ; mais parce que ce "chapitre" a été écrit en premier, en même temps que les premières pages de Combray*³». Ainsi, le début et la fin de la ramification des voix narratives coïncident, en constituant le dernier volume le véritable ombilic de la *Recherche*.

Les différents *Je* du roman ne sont pas seulement les détenteurs du fil et du temps de la narration, mais aussi de leurs déviations, la digression représentant la plus spectaculaire de toutes. En fait, les digressions constituent les matérialisations de l'alternance des voix et des perspectives narratives ; leur fréquence et leur étendue en disent long sur la complexité et la prédominance de chaque *Je*. Pierre Bayard⁴ en énumère 178 (les plus importantes) dans toute la *Recherche*, de longueur et de pertinence variables, qui s'étalent tout au long de 244 pages, un pourcentage d'à peu près 8%. Le grand éventail de cette figure de style si étroitement liée avec l'esthétique narrative proustienne comprend des textes d'une taille considérable (comme, d'après certains critiques, *Un amour de Swann*), mais aussi des divagations de quelques lignes. Ce fait est dû, selon P. Bayard, à l'oscillation constante du roman entre une tendance de dilatation et une tendance de contraction : quelques événements subissent une exposition tellement amplifiante qu'on a l'impression que leur véritable durée est bien plus grande, tandis que d'autres sont extrêmement condensés⁵. Globalement, on a d'une part des digressions de contigüité, comme celle sur les bruits de la ville de Paris qui s'étend sur trois épisodes consécutifs (III, *PR*, p.623-626, p.633-635, p.643-645⁶), ou des digressions de ressemblance, comme celle

¹ Pierre Macherey, *Proust entre littérature et philosophie*, Éditions Amsterdam, Paris, 1^{ère} édition 2013,

p.75

² *Ibid.*, p.76

³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op.cit., p.32

⁴ Pierre Bayard, *Le hors-sujet, Proust et la digression*, traduction Fotini Tamviskou fondée sur l'édition de Minuit de 1996, Éd. Dioni, Athènes, 1998

⁵ *Ibid.*, p.52

⁶ *Ibid.*, p.60

sur le curé de Combray (III, *PR*, p.525¹). Les types de digression qui ont un intérêt particulier sont d'une part les digressions *absentes*, comme celles qui concernent les longs séjours du narrateur dans une maison de santé, au début du *Temps retrouvé*², qui englobent une histoire de plusieurs années, ainsi que celles qui concernent l'absence d'un certain événement, appelées *paralipses* par Gérard Genette, comme « *la mort de Swann, ou plus précisément son effet sur Marcel (car cette mort en elle-même pourrait être tenue pour extérieure à l'autobiographie du héros, et donc ici pour hétérodiégétique) n'a pas été raconté en son temps, et cependant aucune ellipse temporelle ne peut en principe trouver place entre la dernière apparition de Swann (à la soirée de Guermantes) et le jour du concert Charlus-Verdurin où s'insère la nouvelle rétrospective de la mort : il faut donc supposer que cet événement très important dans la vie affective de Marcel (« La mort de Swann m'avait à l'époque bouleversé ») a été omis latéralement, en paralipse*³ ». Hormis l'étude des digressions en soi, il serait extrêmement intéressant d'entamer une analyse des voix narratives qui les prononcent, ainsi que des tableaux, comme celles de l'*Odyssee* et de l'*Iliade*, de leur fréquence dans chaque volume de la *Recherche*.

Un autre point très séduisant est le côté ontologique de la digression, ce que Pierre Bayard rattache à la multiplicité des sujets, ou à la recherche du sujet perdu⁴ dans les longues tiges des phrases proustiennes. On pourrait aller un pas plus loin dans le syllogisme et rattacher ce trait au leitmotiv proustien de la superposition d'instantanéités d'un même être, ou de l'éparpillement de l'être dans le temps et l'espace. La digression serait ainsi l'illustration graphique de cet écoulement continu, de ce mouvement du récit par bonds et par sauts, fidèle à la transversalité, qui essaie d'esquisser le côté prismatique de l'être. Par conséquent, on pourrait parler aussi de recherche d'identité, d'homogénéité, de contigüité du sens, du *Je*, de l'œuvre elle-même. La digression, partie intégrante du style proustien, met en question et défie en même temps la logique littéraire, ainsi que la logique ontologique : le texte digressif, son narrateur, son lecteur même, ne cessent de se transformer d'une manière imprévisible, et cette versatilité inhérente n'est que l'illustration la plus compatible avec le travail de l'inconscient⁵.

Au commencement était la lecture L'acte de lire joue un rôle éminent dans tout l'œuvre de Proust. Dès *Journées de lecture*, il est clair qu'elle est présentée comme la suprême occupation de l'homme, bien plus significative et constructive pour l'être que la fréquentation des gens : « *J'ai essayé de montrer dans les notes dont j'ai accompagné ce volume que la lecture ne saurait être ainsi assimilée à une conversation, fût-ce avec le plus sage des hommes ; que ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n'est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais la manière dont on communique avec eux, la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la*

¹ *Ibid.*, p.74

² *Ibid.*, p.185

³ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p.93

⁴ Pierre Bayard, op.cit., p.211

⁵ *Ibid.*, p.213

conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même.¹» Car la jouissance et l'édification fournie par la pensée lue perdure dans l'esprit bien plus longtemps que la pensée échangée en conversation, puisque le lecteur a tout le temps du monde d'y réfléchir et d'y rêvasser, tandis que l'interlocuteur doit se résigner à l'analyse superficielle, caractéristique d'un entretien ordinaire qui se fonde sur la rapidité et l'alternance constante de répliques. Et c'est précisément cela un des faits que Proust stigmatise dans le comportement littéraire de Ruskin : *« Si Ruskin avait tiré les conséquences d'autres vérités qu'il a énoncées quelques pages plus loin, il est probable qu'il aurait rencontré une conclusion analogue à la mienne. Mais évidemment il n'a pas cherché à aller au cœur même de l'idée de lecture. Il n'a voulu, pour nous apprendre le prix de la lecture, que nous conter une sorte de beau mythe platonicien, avec cette simplicité des Grecs qui nous ont montré à peu près toutes les idées vraies et ont laissé aux scrupules modernes le soin de les approfondir. Mais si je crois que la lecture, dans son essence originale, dans ce miracle fécond d'une communication au sein de la solitude, est quelque chose de plus, quelque chose d'autre que ce qu'a dit Ruskin, je ne crois pas malgré cela qu'on puisse lui reconnaître dans notre vie spirituelle le rôle prépondérant qu'il semble lui assigner.²»* L'insertion du platonisme dans ce sujet tout névralgique pour l'auteur n'est pas aléatoire. Or la lecture s'avère être, de fait, un des traits les plus idéalisables de l'homme, une fois qu'elle nous fait *contempler la beauté suprême* : *« Et c'est là, en effet, un des grands et merveilleux caractères des beaux livres (et qui nous fera comprendre le rôle à la fois essentiel et limité que la lecture peut jouer dans notre vie spirituelle) que pour l'auteur ils pourraient s'appeler "Conclusions" et pour le lecteur "Incitations". Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. Et ces désirs, il ne peut les éveiller en nous qu'en nous faisant contempler la beauté suprême à laquelle le dernier effort de son art lui a permis d'atteindre. Mais par une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-mêmes), ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme le commencement de la nôtre, de sorte que c'est au moment où ils nous ont dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire qu'ils font naître en nous le sentiment qu'ils ne nous ont encore rien dit.³»* L'œuvre d'art est, donc, la beauté suprême, celle qui déclenche en l'homme l'amour esthétique idéaliste, celle qui l'incite à vouloir remplir le monde de beauté. Mais la lecture, cet acte déterminant de la procédure créative, ne cesse pas d'être douloureusement passive, une fois qu'elle constitue seulement le prélude de la vie idéaliste : *« La lecture est au seuil de la vie spirituelle ; elle peut nous y introduire : elle ne la constitue pas.⁴»* Le livre qu'on lit n'est qu'une Forme toute particulière, une *idole immobile* : *« le livre n'est pas l'ange qui s'envole aussitôt qu'il a ouvert les portes du jardin céleste, mais une idole immobile, qu'il adore pour elle-même, qui, au lieu de recevoir une dignité vraie des pensées qu'elle éveille, communique une dignité factice à tout ce qui l'entoure⁵»*. Par là, il devient le

¹ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, op.cit., p.256-7

² *Ibid.*, p.257

³ *Ibid.*, p.260-1

⁴ *Ibid.*, p.263

⁵ *Ibid.*, p.270

détonateur le plus efficace pour tout travail intellectuel ainsi qu'artistique : « *la lecture sert à fortifier et mettre en marche l'esprit des lecteurs : il met en valeur le rôle d'incitation et de stimulation que tient la lecture*¹ ». On pourrait même prôner son caractère sotériologique, dans la mesure où elle ne demeure point un ersatz de la vie spirituelle, mais elle joue un rôle-clé dans le développement de celle-ci : « *Tant que la lecture est pour nous l'initiatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer, son rôle dans notre vie est salutaire. Il devient dangereux au contraire quand, au lieu de nous éveiller à la vie personnelle de l'esprit, la lecture tend à se substituer à elle, quand la vérité ne nous apparaît plus comme un idéal que nous ne pouvons réaliser que par le progrès intime de notre pensée et par l'effort de notre cœur, mais comme une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit.*² » Dans la *Recherche*, Proust nous fournit un exemple bien éloquent de cette différence radicale de perception de la lecture, en comparant les jugements de Brichot et de Charlus sur *La Comédie humaine* : « *Je ne suis pas des tenants de la forme pour la forme, pas plus que je ne thésauriserais en poésie la rime millionnaire, reprit Brichot. Mais tout de même, La Comédie Humaine – bien peu humaine – est par trop le contraire de ces œuvres où l'art excède le fond, comme dit cette bonne rosse d'Ovide.*³ » Le milieu académique qui nourrit les sentences de Brichot a stérilisé sa perspicacité à un tel point qu'il lui paraît vraiment impossible de mettre son esprit critique à l'œuvre afin de pouvoir approfondir et savourer la beauté d'une œuvre méritoire. En revanche, Charlus, le comble de l'inversion et de la cruauté dans le roman, trouve le moyen de détecter dans l'œuvre de Balzac, dans toute œuvre enfin, des points de contact avec sa propre vie – il a le charisme tout exceptionnel de « *revivifier les enjeux à la lumière de son expérience personnelle*⁴ ». Ainsi, il s'extasie quelques pages plus loin : « *Il tomba dans une songerie profonde, et comme se parlant à soi-même : " Les Secrets de la princesse de Cadignan ! s'écria-t-il, quel chef-d'œuvre ! comme c'est profond, comme c'est douloureux, cette mauvaise réputation de Diane qui craint tant que l'homme qu'elle aime ne l'apprenne ! Quelle vérité éternelle, et plus générale que cela n'en a l'air ! comme cela va loin !" M. de Charlus prononça ces mots avec une tristesse qu'on sentait pourtant qu'il ne trouvait pas sans charme.*⁵ » C'est cela le sentier adéquat qui conduit vers la compréhension, vers l'immersion complète dans la vérité de l'œuvre, l'attitude « *active et engagée [qui] consiste en une récréation du texte, rendue impossible si on se contente de porter sur lui un regard objectif, indifférent. Dans La Comédie humaine, Charlus trouve l'occasion de décrypter les mystères de sa propre humanité, des mystères dont il découvre par ce biais qu'ils ne sont pas uniquement les siens, mais qu'ils peuvent être partagés.*⁶ » C'est avant tout la conviction que l'œuvre peut vraiment être un moyen de communication, en fait, le meilleur moyen, puisqu'elle présuppose un état d'autoconnaissance parfaite

¹ Akio Ushiba, "Nommer dans *À la recherche du temps perdu*", *Bulletin Marcel Proust*, 2014, n°64, p.40

² Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, op.cit., p.266

³ III, SG, p.439

⁴ Pierre Macherey, op.cit., p.257

⁵ III, SG, p.445

⁶ Pierre Macherey, op.cit., p.257

afin de réaliser le contact avec autrui : « *l'art constitue aux yeux de Proust la seule solution envisageable au problème du solipsisme : en traçant la voie qui conduit de l'impression à l'expression, il libère la personne de son enfermement, sans passer par les détours de l'amitié et de la conversation qui instaurent une communication dont les conditions sont faussées au départ*¹ ». Pour ceux qui veulent seulement atteindre un niveau idéal de connaissance de soi et d'interaction substantielle avec autrui, cela constituerait l'aboutissement d'une aventure littéraire très féconde. Mais pour ceux qui veulent la transsubstantier en création de la même envergure, la péripétie vient de commencer. Ce que Proust veut dire dans ces morceaux de sagesse condensée dispersés dans son roman, il va l'articuler tout clairement dans *Le Temps retrouvé* : la lecture seule peut nous orienter vers notre *livre intérieur* « *celui qui s'est écrit en nous, par nous, ou du moins avec nous, et non hors de nous par quelqu'un d'autre, donc sans nous*² ». À travers une lente et douloureuse connaissance de soi, le livre matériel devient le **psychagogue** de l'âme dans le voyage de la conversion du *moi* en *nous* : « *une lecture authentique est celle qui, revenant aux sources de l'existence, telles qu'elles sont consignées dans un livre extérieur que nous n'avons pas nous-mêmes écrit, les transpose sur un nouveau plan, où elles acquièrent la valeur d'un bien commun*³ ». Pour le narrateur qui dans *Le Temps retrouvé* se rend compte de sa véritable vocation, le fait d'entamer une telle lecture s'avère être le point tournant de sa vie, parce qu'elle lui ouvre la voie vers la création, en brisant enfin les chaînes des préoccupations matérielles et en l'orientant vers l'intériorité : « *Quant au livre intérieur de signes inconnus (de signes en relief, semblait-il, que mon attention, explorant mon inconscient, allait chercher, heurtait, contournait, comme un plongeur qui sonde), pour la lecture desquels personne ne pouvait m'aider d'aucune règle, cette lecture consistait en un acte de création où nul ne peut nous suppléer ni même collaborer avec nous*⁴ ». Or si la lecture est un acte de communication sous-entendue, l'écriture est un acte amèrement solitaire, *ascétique*. L'écrivain a besoin d'autrui, de son lecteur, une fois l'œuvre finie. Leur collaboration étroite débutera à partir du mot FIN, quand le lecteur pourrait apprécier l'ensemble de la création, et recommencer ex nihilo le même travail entamé par l'auteur : lecture, introspection, connaissance de soi, expression. Le créateur aurait atteint son but si son œuvre réussit à se transformer à un miroir, quand il pourrait être fier du fait que « *chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur*⁵ ». De cette manière s'assure la perpétuité de l'œuvre, tandis que la gloire que son auteur recherche ardemment de son vivant n'est qu'inextricablement liée à ce trait foncièrement transcendant. La lecture prend la forme d'un dialogue existentiel avec l'auteur, un dialogue philosophique à la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.209

³ *Ibid.*

⁴ IV, *TR*, p.458

⁵ *Ibid.*, p.489-490

recherche d'une vérité occultée, vérité qui nous réconciliera éventuellement avec la vie : « la lecture [...] nous apprend à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande ¹ ». La lecture nous apprend, en définitive, à vivre.

La lecture et la caverne La procédure créative empruntée par l'auteur ainsi que l'alliance lecture/écriture s'illustrent d'une manière fragmentaire mais spectaculaire tout au long de la *Recherche*. Nonobstant, la genèse, le propre enfantement du livre que le narrateur décide au dernier volume d'écrire, se prépare dès les toutes premières pages d'une manière apparemment imperceptible mais continue et se fait suivant les phases de la caverne platonicienne, conduisant le narrateur d'un état initial chaotique à un état de plénitude créative. Le déclenchement de ce processus s'accomplit grâce à la lecture à haute voix de *François le Champi* : c'est la voix, le Verbe de la mère qui, au même titre qu'un **fiat lux**, disperse les ténèbres du chaos et met – littéralement – au monde du roman le narrateur / auteur. L'importance de cet événement est soulignée d'ailleurs dans *Le Temps retrouvé* : il se met au centre du torrent des intermittences et autour de lui s'entrecroise tout le thème de la suprématie de la littérature : « Et tout en poursuivant mon raisonnement, je tirais un à un, sans trop y faire attention du reste, les précieux volumes, quand, au moment où j'ouvrais distraitemment l'un d'eux : François le Champi de George Sand, je me sentis désagréablement frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles, jusqu'au moment où, avec une émotion qui allait jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles.² » Le choc de la reconnaissance s'amplifie à cause de l'intermittence – mais cette expérience est bien différente parce qu'à cause d'elle tout a commencé et grâce à elle tout va bientôt finir. Apparemment, il ne s'agit pas de la valeur littéraire du livre en question, mais de sa valeur symbolique en tant que moyen d'initiation. Grâce aux phrases lues à haute voix de ce livre, la procédure de la connaissance, voire de l'autoconnaissance, a commencé pour le narrateur. Les stades de ce processus évolutif ressemblent à ceux de l'ascension de la caverne à la lumière, ainsi qu'à ceux de la mystagogie diotimienne ; pourtant, chez Proust, il ne s'agit pas d'un mouvement *extérieur* mais d'une descente au plus profond de soi-même. Ce qui est significatif dans cette dernière phase du *Temps retrouvé*, c'est le souvenir qui aide à concilier les moments du passé et du présent et qui converge vers l'apocalypse ultime, ainsi que l'incapacité momentanée de reconnaître son ancien moi, état préliminaire d'ignorance, typique de la caverne : « C'était une impression bien ancienne, où mes souvenirs d'enfance et de famille étaient tendrement mêlés et que je n'avais pas reconnue tout de suite. Je m'étais au premier instant demandé avec colère quel était l'étranger qui venait me faire mal. Cet étranger, c'était moi-même, c'était l'enfant que j'étais alors, que le livre venait de susciter en moi, car de moi ne connaissant que cet enfant, c'est cet enfant que le livre avait appelé tout de suite, ne voulant être regardé que par ses yeux, aimé que par son cœur, et ne parler qu'à lui.¹ » La réconciliation avec l'enfant qu'il était, avec son passé, avec l'ignorance qui

¹ *Ibid.*, p.298

² *Ibid.*, p.461

¹ *Ibid.*, p.462-3

l'englobait et qui s'est transformée en évidence, serait sa rédemption. Les ombres sur les murs de la caverne prennent peu à peu une forme intelligible. Elles étaient les mêmes ombres d'autrefois – ses yeux ont changé toutefois, parce que maintenant ils peuvent percevoir non seulement l'image matérielle, mais aussi tout le bagage immatériel qu'elle comporte : « *une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors. C'est que les choses – un livre sous sa couverture rouge comme les autres –, sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlent indissolublement à elles.*¹ » Le titre ainsi que les mots embrumés d'un livre deviennent le canal à travers lequel tous les souvenirs, et les sensations qui les accompagnent, vont exploser dans le présent, en créant la reconstitution la plus fidèle du passé : « *Tel nom lu dans un livre autrefois, contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions. [Dans la moindre sensation apportée par le plus humble aliment, l'odeur du café au lait, nous retrouvons cette vague espérance d'un beau temps qui, si souvent, nous sourit, quand la journée était encore intacte et pleine, dans l'incertitude du ciel matinal] ; [Une heure n'est pas qu'une heure c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats.]*² » Le miracle d'une telle conversion est dû à la littérature – non celle qui se limite à une stérile recreation de moments, d'esquisses d'ombres sur les murs de notre intelligence, mais celle qui parle directement au cœur du lecteur, et qui transforme les ombres en souvenirs et en sentiments : « *De sorte que la littérature qui se contente de "décrire les choses", d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à le goûter de nouveau. C'est elle que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement (tandis qu'on n'en tire aucun des réussites du réalisme), à savoir que cette essence est en partie subjective et incommunicable.*³ » À part une critique virulente contre l'insuffisance réaliste qui provoque « *cette siccité d'âme, ce ressort cassé des élans, ce silence*⁴ » dans le cœur du lecteur, ceci est un hymne à l'omnipotence de la littérature, à sa valeur de pouvoir faire jaillir de l'âme du lecteur le meilleur de lui : « *une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous ; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être ressenti, repensé que par la sensibilité, que par la pensée, par la personne que nous étions alors ; si je reprends dans la bibliothèque François le Champi, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre : François le Champi, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du*

¹ *Ibid.*, p.463

² *Ibid.* Les deux variantes en crochets se trouvent la première dans la note de la page 1262, tandis que la deuxième s'insère dans le texte principal à la page 467-8.

³ *Ibid.*, p.463-4

⁴ Joris-Karl Huysmans, *En route*, Tresse & Stock, Paris, 1895, p.185, chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6493092t/f199.image>

*lendemain.*¹» Au fur et à mesure que l'épiphanie survenue grâce à *François le Champi* devient de plus en plus intelligible, le narrateur se rend également compte de l'importance capitale de ce jour qui a introduit la première lueur d'espoir créatif dans la caverne ténébreuse de son moi jusque là chaotique : « *Mais c'est plus volontiers de l'histoire de ma propre vie, c'est-à-dire non pas en simple curieux, que je la dégagerais ; et ce serait souvent non pas à l'exemplaire matériel que je l'attacherais, mais à l'ouvrage, comme à ce François le Champi, contemplé pour la première fois dans ma petite chambre de Combray, pendant la nuit peut-être la plus douce et la plus triste de ma vie où j'avais, hélas ! (dans un temps où me paraissaient bien inaccessibles les mystérieux Guermantes) obtenu de mes parents une première abdication d'où je pouvais faire dater le déclin de ma santé et de mon vouloir, mon renoncement chaque jour aggravé à une tâche difficile – et retrouvé aujourd'hui dans la bibliothèque des Guermantes, précisément, par le jour le plus beau et dont s'éclairaient soudain non seulement les tâtonnements anciens de ma pensée, mais même le but de ma vie et peut-être de l'art.*²» Un cycle vient d'être parcouru, une ère parvient à son terme : ce qui se délimitait entre ces deux dates de référence ce sont les douleurs de l'enfantement d'un nouveau moi, d'un moi parfaitement conscient de sa vocation artistique. Ce qui s'initiera entre la voix génésique de la mère et les pleurs de la mise au monde, s'accouche dans une bibliothèque, le même volume entre les mains. *François le Champi* représente toute la littérature, la littérature en tant qu'art salutaire, la littérature en tant que vocation. La *Recherche* n'est pas, éventuellement, seulement un roman d'apprentissage, mais aussi un voyage d'autoconnaissance. Initié par le sésame des mots magiques prononcés par la mère, il conduit le narrateur à travers mille et une aventures jusqu'au havre de la bibliothèque des Guermantes, où, parmi ses amis les plus fidèles, les livres, il va réaliser la dernière escale avant de pouvoir se prononcer écrivain.

Entre l'épisode de la bibliothèque et la dernière mention de ce livre/ point de référence, quatre pages avant le mot *Fin*, la connaissance essentielle acquise tout au long de la *Recherche* va jaillir. La découverte la plus fondamentale, celle de la conquête du temps perdu, va constituer le tout dernier morceau du puzzle, ainsi que le tout dernier mot, qui va ainsi s'accorder en pleine harmonie avec le premier – **Longtemps/ Temps**. Le narrateur, muni de cette arme littéraire indispensable se voit prêt à créer : « *la recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue tout à l'heure dans la bibliothèque ?*³» La bibliothèque, ce sanctuaire de création artistique, s'avère être la propre caverne du narrateur. Lorsqu'il en sortira à la lumière du monde, il sera créateur. Un dernier stade symbolique l'attend pourtant. Sa mise au monde allégorique s'est réalisée grâce au Verbe de la mère : son baptême littéraire s'initiera grâce au tintement de la sonnette, la même sonnette qui annonçait jadis le départ de son mentor, Swann : « *Si c'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief, c'est qu'à ce moment même, dans l'hôtel du prince de Guermantes, ce bruit des pas de mes parents*

¹ IV, TR, p.464

² *Ibid.*, p.465

³ *Ibid.*, p.621

reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé.¹» Ce dernier tintement signifierait le départ définitif de Swann de sa vie, la disparition du dilettantisme et de l'insuffisance artistique. Mais il signifierait aussi une chose bien plus importante : « Alors, en pensant à tous les événements qui se plaçaient forcément entre l'instant où je les avais entendus et la matinée Guermantes, je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi, sans que je pusse rien changer aux criaillements de son grelot, puisque ne me rappelant plus bien comment ils s'éteignaient, pour le réapprendre, pour bien l'écouter, je dus m'efforcer de ne plus entendre le son des conversations que les masques tenaient autour de moi. Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre. C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. Quand elle avait tinté j'existais déjà, et depuis pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé, pris le repos de ne pas exister, de ne pas penser, de ne pas avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi.²» Pour percevoir donc toute note du passé, il fallait amortir tout bruit du présent, quitter la caverne des masques et plonger dans les profondeurs de l'intériorité. Mais il fallait aussi conserver précieusement ce tintement au plus profond du cœur en tant que détonateur de tout : « La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne savais pas avoir.³» Il fallait le chérir de tout cœur parce que c'est lui, cet humble tintement qui rappellera au narrateur son devoir envers ses lecteurs, les τροφεῖα en tant qu'obligation morale de conduire toute âme avide de φιλοσοφία vers la lumière de la littérature. Et cela serait, tout avec son œuvre, son propre τόκος ἐν τῷ καλῷ.

FIN

¹ Ibid., p.623

² Ibid., p.623-4

³ Ibid., p.624

ÉPILÉGOMÈNES

Dans le prologue du *Phèdre* de Platon, au moment où le disciple de Socrate sort de son manteau la transcription du discours du rhéteur Lysias pour l'exposer, tout heureux, à son maître, Socrate demande d'écouter, avec son ironie mordante, l'original de ce discours puisque la leçon que Phèdre va répéter ne constitue qu'une version verbale de la copie du discours qu'il a apprise par cœur, donc une copie de la copie. Entre ces deux copies, ce qui avait été usurpé c'était, selon Socrate, l'original. Cette position philosophique soulève deux questions fondamentales : d'une part, celle qui concerne **l'émetteur** : comment pourrait-on, à vrai dire, distinguer le texte de Lysias de celui de Phèdre, et quant à nous aujourd'hui, tous les deux de celui de Platon ? L'autre question fondamentale concerne **le texte per se** : elle met la traduction et/ou adaptation du texte, de chaque mot du texte, dans une même langue ou encore dans une autre langue, ainsi que les nuances perdues, au centre de l'intérêt. Voilà un exemple très éloquent : dans le dialogue en question, le *Phèdre*, Socrate utilise le même mot, φάρμακον, pour qualifier l'écriture. Le mot en grec renvoie à trois significations bien distinctes et, à un certain point, contradictoires : il signifie tantôt poison, tantôt remède, tantôt peinture ou teinte artificielle. Pour un grec, le jeu linguistique demeure actif dans chaque nuance philosophique que Socrate attribue à l'écriture. Celui qui repose pourtant sur une traduction du texte original devrait nécessairement adopter la proposition du traducteur : de cette manière, malheureusement, les définitions latentes se perdent dans les limbes du léthé, de l'oubli c'est-à-dire qui, en langue grecque, est aussi le contraire d'ἀλήθεια, de la vérité. Le traducteur/interpréteur donc n'est pas seulement un traître, mais aussi un menteur, un déformateur du texte original, celui qui met des entraves au déploiement sémiologique du texte, dans le sens derridien du terme.

Même si on ne considère pas ces deux questions dans leur absurdité extrême, ce qui découragerait tout effort d'adaptation d'un texte dans une autre langue, on ne pourrait, en fin de compte, que reconnaître l'impossibilité d'une interprétation tautologique ou l'existence d'un émetteur qui n'abuse pas les nuances les plus fines d'un texte de référence. Suivant, en conséquence, la problématique socratique la plus modérée, on devrait admettre que cette thèse a échoué : son émetteur a échoué même quand il a opté pour la copie la plus proche du texte original. Il a échoué en tant qu'interpréteur en s'obstinant pour une nuance au détriment d'une autre. Pour ne pas tromper le lecteur donc entièrement, l'auteur de cette thèse a essayé de localiser et de développer les germes de la langue pure, d'une langue idéale qui délimite le déploiement linguistique des mots et des structures, de celle c'est-à-dire qui demeure à peu près la même chez tous les peuples, chez tous les temps, et par conséquent chez Platon et chez Proust pareillement. La détection et le développement de ces germes-ci, de ces nuances pivotales, a facilité le décodage d'abord du texte platonicien et ensuite du texte proustien. Ces notions reviennent au cours de la thèse en tant que leitmotives et peuvent constituer les notions pivotales autour desquelles s'organise le plan d'une deuxième lecture de cette étude-ci, fondée sur un schéma linguisticophilosophique qui repose sur les concepts d'un personnage central – Socrate d'une part, le narrateur

de l'autre – lequel, bien qu'il soit qualifié d'**ascète**, a un pouvoir **spermatique** sur les mots et sur les esprits, sur la philosophie et sur l'art. Ces deux figures centrales traitent un problème philosophique (langage, amour, mémoire, esthétique, création artistique) en l'examinant toujours suivant une double perspective : cratyliste/hermogénisme, ἔρως / ἀγάπη, réminiscence/temps, esthétique humaine / esthétique idéale, écriture philosophique/mythe. Ces couples apparemment antinomiques, qui traduisent toutefois les deux faces de la même médaille, représentent l'illustration de la dernière notion pivotale : la **coincidentia oppositorum**, en tant qu'unité des contraires, en tant que nostalgie d'une harmonie originelle qui trouve sa forme la plus idéalisable dans le mythe de l'androgynie. On a trouvé d'autres notions pivotales, comme la **métaphore** et l' **ἐξαιώνης**, mais ceux-ci ne parcourent pas toute l'étude de la même manière que les trois notions archétypales. Ascète, spermatique, androgynie donc les trois points focaux : en les considérant comme des points de départ ainsi que comme des points de référence, le lecteur pourrait aventurer une approche toute différente à cette étude, qui illuminerait sans doute des perspectives et des dimensions protéiformes dans la mesure où il allait suivre le parcours de son créateur.

Mais la versatilité de cette étude n'est pas le fruit de la qualité de son émetteur : bien au contraire, elle repose plutôt sur la richesse et le mérite de l'ensemble des œuvres matricielles de Proust et de Platon. Raymond Queneau a bien éloquemment esquissé la potentialité spermatique de telles œuvres : « *toute grande œuvre [littéraire] est soit une Iliade soit une Odyssée*¹ ». Fondé sur ce syllogisme, Queneau a rangé toutes les œuvres écrites tout au long de l'histoire humaine sous deux grandes catégories régies par le temps de la narration que chacune favorise : d'un côté, on a des œuvres/Odyssée qui racontent une histoire « *"en temps plein", un temps vivant qui, directement ou indirectement, avance vers un terme qui soit aussi un accomplissement*² », et de l'autre côté, on a des œuvres/Iliade qui racontent « *une histoire occupée au contraire par du temps vide, temps en suspens, temps mort qui, au lieu d'avancer, paraît piétiner sur place [...], ce qui ramène tous les événements qu'elle relate, selon les termes même employés par Queneau, à "des recherches de temps perdu"*³ ». La référence à l'œuvre proustienne paraît manifeste : à dire vrai, la *Recherche* équilibre le temps narratif entre une trame patente qui mène le héros d'un état d'insuffisance dans tous les niveaux à un état de plénitude personnelle et artistique, et d'une trame latente qui, à l'aide des intermittences, opte pour y intégrer le temps perdu : la première est pourvue d'une chronologie avec un point de départ et un point d'arrivée, la seconde maintient le lecteur dans un état de suspens et d'attente constants d'une révélation, d'un coup de théâtre qui renverserait l'ordre du récit et renouvèlerait le temps narratif.

Ce qui semble pertinent pour la *Recherche*, cependant, pourrait aussi être amplement adaptable dans les dialogues platoniciens : ils sont fondés, d'une part, sur

¹ Raymond Queneau, "Préface à *Bouvard et Pécuchet*", dans : *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p.116

² Pierre Macherey, op.cit., p.164

³ *Ibid.*

une chronologie typiquement humaine qui suit Socrate dès ses conférences à l'Académie jusqu'à son *Apologie* et sa mort racontée dans le *Phédon*. D'autre part, dans chaque dialogue, on est témoin d'une procédure latente qui nous mène, niveau après niveau, plus proche du monde Idéal : c'est la recherche de la φιλοσοφία, l'expectative de la conquête de la connaissance absolue et de la contemplation de la Beauté suprême.

Dotés de cette ambiguïté spectaculaire, l'œuvre de Proust ainsi que celui de Platon, représentent deux des incontournables points de repère dans l'histoire littéraire et/ou philosophique de tout temps. Ils n'ont pas seulement révolutionné la littérature et la philosophie œcuméniques : ils se sont livrés à des méditations fondamentales sur la linguistique, l'amour, la mort, le temps, et l'esthétique, bref, ils se sont intéressés à toute inquiétude mortelle, en nous aidant à localiser et à épanouir nos μόρια θεοῦ. De cette perspective, ce n'est pas seulement l'œuvre proustien qui constitue « *une des grandes cosmogonies que le XIX^e siècle, principalement, a su produire* ¹ », mais l'œuvre platonicien aussi, dans la mesure où ils représentent des textes matriciels où une bibliographie foisonnante a trouvé un champ fécond. Le fait d'avoir pu trouver des points de contact entre les deux ne pourrait fournir que des prétextes supplémentaires afin d'orienter la recherche vers d'autres directions, d'autres sentiers inexplorés. Sous cette lumière, toute notre troisième partie, **Δεύτερος πλοῦς**, pourrait représenter seulement l'exorde d'un périple plus vaste sur la potentialité de découvrir plus d'éléments contigus entre les deux génies. Cela justifierait pleinement le but et les expectatives de la présente étude.

¹ Roland Barthes, "Une idée de recherche", dans : *Recherche de Proust*, op.cit., p.35

ANNEXE

Repas à l'armée

« Et dans la grande salle à manger que je traversai le premier jour, avant d'atteindre la petite pièce où m'attendait mon ami, c'était aussi à un repas de l'Évangile figuré avec la naïveté du vieux temps et l'exagération des Flandres que faisait penser le nombre des poissons, des poulardes, des coqs de bruyère, des bécasses, des pigeons, apportés tout décorés et fumants par des garçons hors d'haleine qui glissaient sur le parquet pour aller plus vite et les déposaient sur l'immense console où ils étaient découpés aussitôt, mais où – beaucoup de repas touchant à leur fin, quand j'arrivais – ils s'entassaient inutilisés ; comme si leur profusion et la précipitation de ceux qui les apportaient répondaient, beaucoup plutôt qu'aux demandes des dîneurs, au respect du texte sacré scrupuleusement suivi dans sa lettre, mais naïvement illustré par des détails réels empruntés à la vie locale, et au souci esthétique et religieux de montrer aux yeux l'éclat de la fête par la profusion des victuailles et l'empressement des serviteurs. Un d'entre eux au bout de la salle songeait, immobile près d'un dressoir ; et pour demander à celui-là, qui seul paraissait assez calme pour me répondre, dans quelle pièce on avait préparé notre table, m'avançant entre les réchauds allumés çà et là afin d'empêcher que se refroidissent les plats des retardataires (ce qui n'empêchait pas qu'au centre de la salle les desserts étaient tenus par les mains d'un énorme bonhomme quelquefois supporté sur les ailes d'un canard en cristal, semblait-il, en réalité en glace, ciselée chaque jour au fer rouge, par un cuisinier sculpteur, dans un goût bien flamand), j'allai droit, au risque d'être renversé par les autres, vers ce serviteur dans lequel je crus reconnaître un personnage qui est de tradition dans ces sujets sacrés et dont il reproduisait scrupuleusement la figure camuse, naïve et mal dessinée, l'expression rêveuse, déjà à demi presciente du miracle d'une présence divine que les autres n'ont pas encore soupçonnée. Ajoutons qu'en raison sans doute des fêtes prochaines, à cette figuration fut ajouté un supplément céleste recruté tout entier dans un personnel de chérubins et de séraphins. Un jeune ange musicien, aux cheveux blonds encadrant une figure de quatorze ans, ne jouait à vrai dire d'aucun instrument, mais rêvassait devant un gong ou une pile d'assiettes, cependant que des anges moins enfantins s'empressaient à travers les espaces démesurés de la salle, en y agitant l'air du frémissement incessant des serviettes qui descendaient le long de leurs corps en formes d'ailes de primitifs, aux pointes aigues. Fuyant ces régions mal définies, voilées d'un rideau de palmes, d'où les célestes serviteurs avaient l'air, de loin, de venir de l'empyrée, je me frayai un chemin jusqu'à la petite salle où était la table de Saint-Loup.¹»

¹ II, CG, p.397-8

*INDEX DES NOMS DE
PERSONNES*

ACHILLE, 71, 174, 197, 220, 337, 338, 346, 351, 377
 ADAM, 30, 33, 35, 39, 66, 67, 312, 321
 ADEMOLLO (Francesco), 93
 AGATHON, 174, 178, 179, 190, 263, 264, 463
 ALBERTINE, 106, 130, 141, 145, 146, 150, 159, 282, 283, 308, 310, 312, 313, 314,
 315, 318, 320, 321, 323, 326, 357, 368, 395, 401, 481, 482
 ALCÉE, 170, 197, 268
 ALCESTE, 174, 345
 ALCIBIADE, 48, 77, 190, 191, 192, 193, 211, 212, 214, 238, 239, 240, 242, 243, 244,
 246, 264, 463
 ALCINOOS, 196, 337
 ALIGHIERI (Dante), 38, 138, 291, 356
 ANACRÉON, 248
 ANAXAGORE, 16, 26
 ANAXAGORE de Clazomènes, 22
 ANAXIMANDRE, 171
 ANDRÉE, 130, 305
 ANTIGONE, 12, 168, 289, 334
 ANTINOÛS, 214
 APHRODITE (VÉNUS), 64, 71, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 178, 182, 216, 219,
 220, 233, 241, 271, 272, 284, 340
 APOLLINAIRE (Guillaume), 221
 APOLLODORE, 174
 APOLLON, 176, 180, 181, 220, 338, 376
 APOLLONIUS de Tyane, 353
 AQUIN (Saint Thomas d'), 95, 417
 ARCHÉLAOS de Milet, 16
 ARISTOPHANE, 170, 174, 175, 176, 178, 179, 183, 205, 209, 219, 228, 232, 233,
 234, 235, 236, 237, 238, 239, 252, 256, 263, 264, 275, 308, 337,
 338, 339, 340, 342, 426, 461, 463
 ARISTOTE, 72, 73, 74, 79, 88, 89, 94, 95, 162, 171, 172, 188, 195, 214, 241, 257,
 259, 267, 269, 274, 390, 417, 420, 451, 453, 454, 459, 464, 469
 ASPASIE, 180
 ATHANASE (Saint ~ d'Alexandrie), 12, 29, 187
 ATHÉNÉE, 200, 455
 AUGUSTIN (Saint), 95, 416
 AUREVILLY (Barbey d'), 323
 AUTOLYKOS, 35
BACHELARD (Gaston), 228
 BALZAC (Honoré de), 402, 478
 BARLAAM le Calabrais, 189
 BARNEY (Rachel), 61, 62, 64, 81, 381, 382

BARTHES (Roland), 101, 148
 BATTEUX (Abbé Charles), 423
 BAYARD (Pierre), 397, 487, 488
 BÉJART (Maurice), 470
 BELAVAL (Yvon), 42
 BELLINI (Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco), 156
 BERG (R.M. van den), 63, 69, 86
 BERGOTTE, 105, 106, 107, 132, 142, 158, 160, 294, 434, 444, 445, 449
 BERGSON (Henri), 73, 74, 139, 226, 403, 404
 BERMA, 106, 154, 157, 359, 447
 BÉROSE, 14
 BLANCHE (Jacques-Émile), 479
 BLOCH, 98, 134, 144, 147, 305
 BOEHME (Jakob), 203
 BOIS (Élie-Joseph), 398
 BOLLACK (Jean), 228
 BOLLE (Louis), 441
 BONET (Juan de Pablo), 40
 BONNEFOY (Yves), 120
 BONNET (Henri), 120, 435, 436
 BONTEMPS (Mme), 128
 BORGES (Jorge Luis), 120
 BOUCOURECHLIEV (André), 155
 BRABANT (Geneviève de), 102, 103
 BRÉAUTÉ (M. de), 147
 BREEUR (Roland), 403
 BRHASPATI, 15
 BRICHOT, 115, 116, 117, 134, 140, 164, 306, 307, 490
 BRISSON (Luc), 414
 BUFFIÈRE (Félix), 171, 201
 BURKERT (Walter), 344
 BURY (Robert Gregg), 180, 235
 BUTOR (Michel), 64
CAILLOIS (Roger), 226
 CALDERÓN DE LA BARCA (Pedro), 405
 CALLISTRATE, 197
 CAMBREMER (M. de), 130, 144, 280
 CAMBREMER (Mme de), 133, 134, 280
 CARNOY (Albert J.), 14
 CASSIRER (Ernst), 80
 CÉNÉE, 220
 CERBÈRE, 340, 362
 CHAMBORD (comte de), 144

CHARDIN (Philippe), 317
 CHARLUS (baron de), 101, 127, 130, 133, 139, 145, 147, 280, 290, 292, 293, 294,
 295, 296, 297, 298, 299, 302, 303, 306, 307, 319, 395, 448,
 481, 485, 490
 CHARMIDE, 208, 212
 CHATEAUBRIAND (François-René de), 127, 402
 CHÂTELLERAULT (duc de), 147
 CHRYSIPPE, 11
 CICÉRON, 17, 26, 46, 65, 200, 206, 354, 390, 457, 464
 CLÉMENT d'Alexandrie, 189
 CLIMAQUE (Saint Jean), 185, 341
 CLINIAS, 85, 198, 209, 467
 COCHERIS (Hippolyte), 115
 COLLI (Giorgio), 454
 COMPAGNON (Antoine), 120, 479
 CONDILLAC (Étienne Bonnot de), 39
 COTTARD, 130, 140, 143
 COUTURAT (Louis), 43
 CRATYLE, 10, 30, 34, 35, 42, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 64, 65, 66, 69, 70, 71,
 78, 81, 82, 83, 86, 88, 91, 93, 94, 95, 116, 121, 125, 126, 151, 157, 158,
 165, 181, 469
 CRÉCY (Odette de), 130, 132, 141, 149, 150, 279, 315, 316, 317, 319, 325, 326, 359,
 443
 CRÉON, 334
 CRITIAS, 461
 CROMBIE (Ian Mac Hattie), 90
 CRONOS, 216
 CUMONT (Franz), 24
 CURTIUS (Ernst Robert), 442
DAMASCIUS le Diadoque, 65, 66, 341
 DARWIN (Charles), 398
 DAVID (Christian), 226
 DELCOURT (Marie), 215, 229
 DELEUZE (Gilles), 402
 DÉMÉTRIOS, 455
 DÉMOCRITE, 26, 56, 66
 DÉMOSTHÈNE, 205, 464
 DENIS (Maurice), 113
 DENYER (Nicholas), 90
 DENYS d'Halicarnasse, 62
 DENYS l'Ancien, 200
 DENYS le Grammairien, 89
 DESCARTES (René), 41, 42, 91, 244, 406, 447

DICKENS (Charles), 478
 DIODORE de Sicile, 11, 16, 17, 39, 45, 200, 231
 DIODORE de Tarse, 189
 DIOGÈNE d'Énoanda, 47
 DIOGÈNE LAËRCE, 17, 26, 27, 264, 380, 451, 452, 454
 DIONYSOS, 169, 190, 219, 338, 339, 340
 DIOTIME, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 190, 193, 207, 223, 236, 237, 238,
 239, 241, 242, 245, 253, 322, 391, 400, 421, 463, 466, 471, 474, 475
 DON JUAN, 184, 185, 308
 DOSTOÏEVSKI (Fiodor Mikhaïlovitch), 153
 DOVER (Kenneth), 235
 DUBEL (Sandrine), 453
 DUGAS (Ludovic), 202
É
 AQUE, 341, 349, 350, 358
 ÉCHO, 273, 274
 ECO (Umberto), 36
 EINSTEIN (Albert), 391, 398, 478
 ELIADE (Mircea), 217, 223, 228
 ÉLIEN, 257
 ELIOT (Thomas Stearns), 221
 ELPÉNOR, 346
 ELSTIR, 150, 152, 153, 160, 161, 164, 284, 312, 434, 439, 444, 445, 448, 450
 EMERSON (Ralph Waldo), 183
 EMPÉDOCLE, 171, 232, 234, 235, 342, 354, 473
 ÉNÉE, 340, 341
 ÉPHORE, 195
 ÉPICURE, 26, 27, 45, 46, 47, 172
 ER, 351, 352, 354, 359, 466
 ÉRIGÈNE (Scot), 230
 ÉROS (AMOUR), 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 178, 181, 183, 190, 192,
 203, 212, 216, 217, 233, 237, 242, 254, 272, 313, 436
 ÉRYXIMAQUE, 174, 175
 ÉSAÛ, 34
 ESCHINE, 205
 ESCHYLE, 22, 203, 204, 252, 269, 338, 339, 347, 387, 461, 470
 ESTHER, 102
 ÉTÉOCLE, 11
 EURIPIDE, 16, 64, 268, 269, 338, 339, 342, 345, 461, 470
 EUSÈBE de Césarée, 29, 234, 464
 EUTHYPHRON, 62
 ÉVAGRE le Pontique, 29
 ÈVE, 35, 39, 312, 321

FEARN (Liliane), 363
 FESTUGIÈRE (André-Jean), 218
 FLACELIÈRE (Robert), 170
 FLAHAULT (François), 236
 FORCHEVILLE, 282
 FOUCAULT (Michel), 210
 FRAISSE (Luc), 358
 FRANCE (Anatole), 126
 FRANÇOISE, 127, 128, 129, 130, 132, 136, 137, 138, 140, 147, 158, 277, 278, 279,
 281, 284, 285, 364
 FREGE (Friedrich Ludwig Gottlob), 90, 92
 FREUD (Sigmund), 210, 226, 227, 234
 FRONTISI-DUCROUX (Françoise), 264, 267, 268, 269, 273, 275
 FRUTIGER (Perceval), 231, 235, 238
 FULBERT le Mauvais, 104
 FUMAROLI (Marc), 127

GADAMER (Hans-Georg), 75
 GALIMBERTI (Umberto), 394
 GANS (Éric), 31, 32
 GANYMÈDE, 202, 262, 263
 GARRISON (Daniel H.), 199
 GÉBELIN (Antoine Court de), 12, 67
 GENETTE (Gérard), 60, 116, 138, 363, 395, 488
 GERA (Deborah Levine), 11, 17, 19, 45, 48
 GIANNAKOPOULOS (Ioïl), 37
 GIDE (André), 221
 GILBERT le Mauvais, 102, 103, 107
 GILBERTE, 106, 107, 111, 112, 113, 144, 145, 149, 150, 160, 282, 304, 313, 314,
 321, 325, 395, 444, 447, 481, 482
 GIORGIONE (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), 109
 GIOTTO (di Bondone), 111, 443
 GIRARD (René), 31, 32
 GISÈLE, 130
 GOETHE (Johann Wolfgang von), 182
 GOLDSCHMIDT (Victor), 56, 60, 397
 GORGÔ, 334, 359
 GRÉGOIRE de Nysse, 34, 321
 GROTE (George), 62, 63, 92
 GUERMANTES (les), 109, 110, 114, 135, 278, 280, 305, 357, 358, 359, 494, 495
 GUERMANTES (duchesse Oriane de), 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 117, 118,
 122, 127, 128, 143, 144, 148, 283, 293, 303,
 313, 321, 325, 485

GUERMANTES (duc Basin de), 131, 132, 133, 147, 290, 303, 356
 GUICHARD (Étienne), 38
 GUISE (duchesse de), 119
HADÈS, 249, 273, 338, 339, 340, 346, 347, 349, 359, 360, 361, 363, 380
 HADRIEN, 214, 441
 HAMLET, 118
 HARDY (Thomas), 323
 HECTOR, 35, 377
 HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), 178, 419
 HÉPHAÏSTOS, 15, 71, 80, 233, 338
 HÉRA, 170, 202
 HÉRACLÈS, 71, 191, 337, 338, 339, 340
 HÉRACLITE, 20, 21, 55, 58, 59, 60, 222, 342,
 HERDER (Johann Gottfried Von), 43
 HERMAPHRODITE, 219, 220
 HERMÈS, 15, 16, 19, 47, 219, 220, 239, 245, 337, 338, 339, 380
 HERMÈS TRISMÉGISTE, 24, 218
 HERMOGÈNE, 52, 57, 59, 62, 71, 87, 125, 469
 HÉRODOTE, 27, 180, 200, 240
 HÉSIODE, 15, 64, 71, 168, 169, 171, 172, 174, 175, 182, 215, 271, 335, 461
 HIPPIAS, 25, 354, 421
 HIPPOCRATE, 235
 HÖLDERLIN (Friedrich), 245
 HOMÈRE, 11, 35, 64, 70, 71, 172, 196, 202, 203, 233, 258, 259, 337, 345, 350, 384,
 387, 424, 425, 428, 455, 458, 459, 460, 461, 464
 HUGO (Victor), 320, 470
IRÉNÉE de Lyon, 188
 ISAAC, 34
 ISIDORE de Séville, 12, 18, 37, 38
 ISMÈNE, 12
 ISOCRATE, 48, 140, 257
JACOB, 34
 JAEGER (Werner), 258
 JAMBLIQUE, 19, 20, 24, 69
 JAPHET, 51
 JEANMAIRE (Henri), 199, 228
 JESI (Furio), 226
 JOB, 30
 JOCASTE, 11
 JORDAN (Jack Louis), 398
 JULIEN le Chaldéen, 23

JUNG (Carl Gustav), 223, 265, 364

JUPIEN, 292, 294, 482

JUSTIN de Naplouse, 28

KAHN (Charles H.), 93

KANT (Emmanuel), 58, 420

KÈRE, 335, 359

KLEE (Paul), 157

KEITH (A. Berriedale), 14

KOYRÉ (Alexandre), 457

KRAPPE (Alexandre Haggerty), 14

KRISTEVA (Julia), 370

LA FONTAINE (Jean de), 236

LEGRANDIN, 98, 133, 135, 144, 158, 305

LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), 42, 43, 50, 66, 67, 91

LÉONIDAS, 334

LÉONIE, 281, 282, 402

LETOUBLON (Françoise), 358

LEVIN (Susan B.), 64

LIBIS (Jean), 219

LOCKE (John), 39, 49

LONGIN, 407

LUCIEN, 464

LUCRÈCE, 15, 26, 47, 172, 233

LYCURGE, 195, 203

LYSIAS, 246, 247, 462, 464

MALLARMÉ (Stéphane), 125

MANTEGNA (Andrea), 156

MARCEL, 101, 113, 115, 118, 122, 133, 134, 136, 277, 281, 285, 488

MARDOUK, 37

MARR (Nikolai), 51, 52

MARROU (Henri-Irénée), 199, 211, 213, 240

MARS (ARÈS), 170, 233, 272

MARSANTES (Mme de), 114, 296

MAURY (Alfred), 402

MAXIME de Tyr, 212, 235

MAXIME le Confesseur (Saint), 188

MAXIME (Valère), 229

MÉLISSOS, 25

MÉNEXÈNE, 180, 270

MÉNISSIER (Thierry), 174

MÉNON, 241, 381, 466

MÉRIDIÉ (Louis), 65, 82
MESCHONNIC (Henri), 127
MICHEL-ANGE (di Lodovico Buonarroto Simoni), 284
MIGUET-OLLAGNIÉ (Marie), 302
MILLY (Jean), 102, 106, 110, 153
MINKOWSKI (Hermann), 392
MINOS, 341, 349, 350, 358
MIRTO (Maria Serena), 344
MNÉMOSYNE, 376, 377
MOIRE/MOIRA, 22
MOISE, 29, 182, 201, 234
MONTMORENCY, 100
MORE (Thomas), 40, 41
MOREAU (Gustave), 448
MOREL (Charles), 292, 293, 294, 303
MOUNIN (Georges), 13, 15
MÜLLER (Friedrich Max), 30, 31, 43, 173
MUSSET (Alfred de), 293

NARCISSE, 238, 273, 274, 275, 308, 311

NEF (Frédéric), 67
NEMROD, 38
NEPTUNE, 14, 220
NERVAL (Gérard de), 272, 402
NESTOR, 196, 220
NIETZSCHE (Friedrich Wilhelm), 186, 287
NOÉ, 51
NOIRÉ (Ludwig), 67
NORPOIS (M. de), 143, 281, 285, 445, 446, 480
NUSSBAUM (Martha), 179

OANNÈS (OÈS), 14

OCTAVE (Mme), 278
ŒDIPE, 11, 203
ORIGÈNE, 28, 189
ORPHÉE, 22, 23, 343, 353, 365, 411
OVIDE, 212, 220, 221, 273, 490

PALAMAS (Saint Grégoire), 30, 189

PANDORE, 15, 232
PARME (princesse de), 109
PARMÉNIDE, 21, 27, 55, 78, 171, 228, 473
PASCAL (Blaise), 165
PATROCLE, 346, 354

PAUL (Saint), 188, 213, 268
 PAUSANIAS, 174, 175, 180, 272, 275, 339
 PEANO (Giuseppe), 44
 PÉGASE, 64
 PERAKI-KYRIAKIDOU (Helen), 61
 PERCEPIED (docteur), 136
 PÉRICLÈS, 180, 205, 239
 PERSÉE, 64
 PHANÈS, 169,170, 216
 PHÈDRE, 57, 58, 79, 174, 206, 212, 238, 242, 246, 261, 293, 359, 378, 462
 PHIDIAS, 206
 PHILÈBE, 70
 PHILIPPE II de Macédoine, 22
 PHILIPPE d'Oponthe, 188
 PHILON d'Alexandrie, 33, 34
 PHILON le Juif, 230
 PHILOSTRATE l'Ancien, 353
 PIERRE (Saint), 187
 PIERRON (Sylvie), 137, 141, 145
 PIETTE (Adam), 141
 PINDARE, 197, 268, 344, 350, 351, 461, 468
 PLATON, 6, 7, 8, 9, 16, 17, 22, 24, 28, 30, 48, 51, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 64,
 65, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 95,
 145,162, 168, 170, 171, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186,
 188,189, 190, 191, 192, 194, 195, 197, 198, 203, 205, 207, 209, 210, 213,
 214, 221, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246,
 249, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271,
 273, 274, 276, 277, 289, 290, 292, 300, 309, 311, 321, 341, 343, 344, 347,
 348, 370, 377, 378, 380, 382, 384, 386, 387, 390, 391, 398, 400, 409, 410,
 411,412, 414, 418, 421, 424, 425, 426, 427, 431, 434, 436, 451, 452, 454,
 455,456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 469, 470, 471, 472,
 473,474, 475, 476, 481
 PLISETSKAYA (Maya), 470
 PLOTIN, 63, 76, 188, 273, 418, 421
 PLUTARQUE, 62, 71, 170, 171, 182, 194, 195, 199, 203, 206, 209, 211, 212, 229,
 272, 343, 344, 348, 416
 POLYNICE, 12
 POLYCLÈTE, 416
 PONTALIS (Jean-Bertrand), 227
 POUSSIN (Nicolas), 112, 113
 PRISCIEN, 89
 PROCLUS, 56, 63, 69, 70, 72, 76, 77, 78, 79, 87, 93, 353, 380
 PRODICOS de Céos, 52
 PROMÉTHÉE, 17, 232, 259, 394

PROTAGORAS, 57, 58, 63, 74, 259, 261
 PROUST (Marcel), 6, 7, 8, 9, 10, 97, 98, 100, 102, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 119,
 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 138, 139, 140, 141,
 142, 145, 149, 150, 152, 153, 155, 157, 160, 161, 162, 165, 202,
 278, 280, 287, 288, 290, 291, 292, 295, 296, 300, 301, 302, 306,
 309, 316, 317, 322, 323, 324, 326, 357, 360, 370, 371, 394, 395,
 398, 400, 402, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 433, 434, 435,
 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 447, 448, 450, 451,
 478, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 491, 492
 PSELLUS, 24
 PSEUDO-PLUTARQUE, 272
 PYTHAGORE, 19, 211, 270, 353, 354, 357, 380, 464, 473
QUICHERAT (Jules), 115
 QUINTILIEN, 25, 459, 464
RACINE (Jean), 293
 RAD (Gerhard Von), 35
 RAMNOUX (Clémence), 335
 RAMPHOS (Stélios), 210, 275
 RAVEL (Maurice), 470
 REBECCA, 34
 REDFIELD (James), 267
 REMBRANDT (Harmenszoon van Rijn), 282, 440
 RENAN (Ernest), 67, 68
 RENOIR (Pierre-Auguste), 151
 RÉVÉSZ (G.), 13
 RHADAMANTHE, 341, 349, 350, 351, 358
 RICARDOU (Jean), 407
 RICOEUR (Paul), 23
 RIMBAUD (Arthur), 102
 RIVAUD (Albert), 61
 RIVIÈRE (Jacques), 478
 ROBIN (Léon), 79, 180, 248, 249, 270
 ROSEN (Stanley), 234
 ROUSSEAU (Jean-Jacques), 50, 67
 ROUSSEAU (René), 478
 RUHLEN (Merritt), 45
 RUSKIN (John), 152, 448, 478, 489
 RUSSELL (Bertrand Arthur William), 90, 91
SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), 485
 SAINT-LOUP (Robert de), 98, 105, 132, 134, 139, 280, 285, 286, 310, 314, 364, 368,
 480

SAINT-RÉAL (César Vichard de), 126
 SALOMON, 29
 SAND (George), 126, 138, 492
 SANIETTE, 282
 SAPPHO, 170, 180, 181, 197, 211, 212, 421
 SARAMAGO (José de Sousa), 475
 SATURNE, 169
 SAUSSURE (Ferdinand de), 43, 60
 SAZERAT (Mme), 105, 137
 SCHILLER (Friedrich Von), 419
 SCHLEYER (Johann Martin), 44
 SCHOFIELD (Malcolm), 65
 SCHOPENHAUER (Arthur), 178
 SEDLEY (David), 63
 SÉFÉRIS (Georges), 470
 SERGENT (Bernard), 204, 205, 212
 SÉVIGNÉ (Mme de), 130, 152
 SEXTUS EMPIRICUS, 200
 SHAKESPEARE (William), 121
 SIDONIA (M. de), 139
 SIMONET, 99, 100
 SIMONIDES, 197
 SIMPLICIUS, 171
 SKI, 280
 SOCRATE, 6, 7, 8, 9, 16, 24, 42, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68,
 69, 70, 71, 75, 79, 80, 81, 83, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 110, 125,
 126, 174, 178, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 190, 191, 192, 201, 203,
 205, 206, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 230, 235, 241, 242, 243, 244,
 245, 246, 247, 248, 251, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264,
 268, 274, 276, 290, 291, 341, 343, 349, 350, 351, 376, 377, 378, 381,
 382, 383, 384, 386, 388, 390, 391, 409, 410, 411, 412, 414, 416, 417,
 420, 421, 422, 423, 427, 431, 452, 453, 455, 456, 457, 461, 462, 464,
 465, 466, 468, 470, 472, 476
 SOLON, 204, 205, 240
 SOPHOCLE, 168, 204, 205, 337, 470
 SOUDAY (Paul), 478
 SPENCER (Herbert), 418
 SPITZER (Leo), 116
 STENDHAL, 126
 STERMARIA (Mlle de), 146
 STRABON, 71, 461
 STRATON de Sardes, 211, 291
 STURZ (Friedrich Wilhelm), 12
 SURGIS (Mme de), 303, 311

SYKOUTRIS (Ioannis), 271
SWANN (Charles), 101, 102, 104, 106, 107, 109, 111, 115, 130, 132, 133, 141, 156,
278, 281, 315, 317, 325, 326, 433, 442, 446, 448, 449, 480, 482,
483, 488, 494, 495

TADIÉ (Jean-Yves), 117

TATIUS (Achille), 272

TAYLOR (Alfred Edward), 180, 378

TENNYSON (Lord Alfred), 221

TERPANDRE de Mytilène, 197

THÉÉTÈTE, 75, 86, 88, 383, 384

THÉOCRITE, 291, 292

THÉODORE de Mopsueste, 189

THÉOGNIS, 170, 248

THÉOPHRASTE, 195

THÉSÉE, 16, 170

THOT, 13

TIMARQUE, 205

TIMÉE, 77, 79, 80

TIRÉSIAS, 220, 336, 345

ULLMANN (Stephen), 442

ULYSSE, 151, 196, 222, 287, 336, 337, 346, 350, 377

UNAMUNO (Miguel de), 483

VAUGOUBERT (Mme de), 303

VENDRYÈS (Joseph), 116

VERDURIN (M.), 280

VERDURIN (Mme), 135, 144, 279, 282, 319

VERMEER (Johannes), 440, 443

VERNANT (Jean-Pierre), 238, 267, 334

VETTARD (Camille), 398

VICO (Giambattista), 33, 43, 74, 113

VILLEPARISIS (Mme de), 105, 164

VINCI (Léonard de), 424

VINTEUIL (Mlle), 294, 297

VINTEUIL (M.), 141, 156, 297, 315, 323, 395, 433, 434, 439, 440, 444

VIRGILE, 202, 220, 290, 291, 340, 470

VISVAKARMAN, 14

VITRUE, 39, 45, 417

WAGNER (Richard), 155, 287, 316, 483

WAHL (Jean), 85

WERTHEIMER (Max), 309

WILKINSIUS (Johannes), 67

WILSON (Claudine), 144

XÉNOPHANE, 28

XÉNOPHON, 195, 203, 205, 209, 257, 268, 417, 455, 461

YEATS (William Butler), 121, 470

ZAMENHOF (Ludwig Lazarus), 44

ZÉNON d'Élée, 451, 464

ZEUS, 22, 23, 25, 31, 53, 71, 169, 170, 176, 179, 182, 190, 202, 204, 211, 219, 222,
232, 262, 263, 300, 302, 334, 349, 351, 376, 387, 418, 465

*GLOSSAIRE DES NOTIONS
GRECQUES*

ἀγάπη : du verbe grec ἀγαπῶ qui veut dire que je n'éprouve aucun sentiment de carence, je suis content de ce que je possède (cf. avec le mot ἔρως et le mot φιλία)

ἀκούσματα (acousmates) : préceptes oraux pythagoriens

ἀντέρως (antéros) : un contre-amour, l'image réfléchie de l'amour de l'éraсте sur l'éromène

ἄτη (atès) : première répercussion de l'hybris : l'amaurosis spirituelle de l'individu, qui le baigne dans un état de confusion et de bouleversement constants et l'incite à commettre encore d'autres hybris

δόξα (doxa): opinion sophistique

εἶδος (Forme) : la forme d'une réalité intelligible (cf. avec le mot ἰδέα)

εἶδωλον (reflet) : selon sa connotation positive, le mot peut signifier le reflet d'une personne ou d'une chose sur un miroir. Selon sa connotation négative pourtant, il peut signifier simulacre ou même idole

ἐραστής (éraсте) : un homme adulte engagé dans un couple pédérastique avec un adolescent, son éromène

ἐρωμένος (éromène) : un adolescent engagé dans un couple pédérastique avec un homme adulte, son éraсте

ἔρως (éros) : du verbe grec ἐρᾶν qui a toujours une connotation de quelque chose qui nous manque (cf. avec le mot ἀγάπη et le mot φιλία)

ἔτυμον (étymon) : la signification véritable d'un mot conformément à son origine

θάμβος (admiration) : saisi de stupeur, épouvante, étonnement

θέσει (théorie philosophique identifiée au conventionnalisme linguistique) : le nom de l'objet est dû à une sorte de convention (ξυνθήκη) entre les personnes qui l'utilisent

θεωρία (théorie) : pour le chrétien orthodoxe pratiquant, la possibilité d'atteindre Dieu, Le "voir", juste avant sa déification

θέωσις (théosis) : divinisation ou déification de l'homme

ἰδέα (Idée) : une entité invisible et éternelle (cf. avec le mot εἶδος)

ἔμερος (désir) : le flot du désir de l'amant vers l'aimé

κάθαρσις (catharsis) : purification

καλὸς κἀγαθός : le fait d'être un homme beau et bon. Bon, ἀγαθός, c'est l'aspect moral, essentiel avec les nuances sociale et mondaine qui proviennent des origines. Beau, καλός, c'est la beauté physique, avec l'inévitable aura érotique dont il faut l'accompagner

κατάβασις (catabase) : motif récurrent des épopées grecques, traitant de la descente du héros dans le monde souterrain

λόγος (logos) : la faculté rationnelle de l'homme

μαϊευτική (maïeutique) : procédure de chirurgie psychique qui découvre les vérités soigneusement cachées dans l'inconscient de l'homme

μέθεξις (participation) : la relation entre un objet matériel et sa Forme correspondante. Par exemple, une chose belle participe de l'Idée du Beau, c'est-à-dire prend part à la beauté idéale

μόριο θεοῦ (particule divine) : un germe divin qui devrait agir comme levain afin de fermenter la totalité de l'homme

νέκυια (nekyia) : rite par lequel les fantômes sont appelés et interrogés sur l'avenir

νέμεσις (némesis) : après l'hybris et l'atès survient la némesis qui constitue la colère et la vengeance des dieux

νήψη (nepsis) : un état de vigilance ou de sobriété acquis après une longue période d'ascèse et de purification

Νοῦς (Noûs) : l'intellect

ὀνοματοθέτης (onomatothète) : un sage qui aurait le premier attribué des noms aux choses

σπερματικός λόγος (discours spermatique) : selon les stoïciens, ce principe génétique représente la force et l'essence à travers lesquelles tout est né. En tant que principe théologique, il renvoie à la doctrine de Justin de Naplouse qui postule que la grâce de Dieu a doté même les philosophes grecs et les prophètes de l'Ancien Testament, bien avant Jésus Christ c'est-à-dire, du pouvoir de la semence de la vérité évangélique, à savoir d'un discours précoce fécondé par la doctrine chrétienne

σύμβολον (symbole) : un objet incomplet, qui doit être rapproché d'un autre pour prendre toute sa signification

τὰ πάντα ῥεῖ (mobilisme universel) : doctrine philosophique inventée par Héraclite qui élève au rang de maxime universelle la fluidité de toute chose

τίσις (tisis) : après l'hybris, l'atès et la némésis, la tisis représente la punition et l'abatement total de l'homme

τροφεῖα : selon la *République* de Platon, l'obligation morale de conduire toute âme avide de φιλοσοφία vers la lumière de la sagesse

ὑβρις (hybris) : crime funeste de l'homme puni par les dieux

φιλία (amitié) : elle représente un élan autarcique et par là indépendant. On éprouve de l'amitié quand on reconnaît la valeur et la bonté de l'autre, quand on neutralise tout sentiment d'individualisme qui nous ronge et qu'on peut apprécier sincèrement les qualités d'autrui (cf. avec le mot ἀγάπη et le mot ἔρως)

φύσει (théorie philosophique identifiée au naturalisme linguistique) : le nom de l'objet exprime son essence

χαρμολύπη (deuil joyeux) : une condition privilégiée du pugiliste spirituel qui renvoie à l'attitude de tout ascète/anachorète : du deuil pour les péchés et pour la mort qui guette, de la joie pour la délivrance et pour l'amour de Dieu

ψυχαγωγία (psychagogie) : mot composé de ψυχή [psychè (âme)] et ἀγωγή [agogie] (éducation) : le fait de pouvoir bien guider les âmes

BIBLIOGRAPHIE

N.B. : Pour quelques ouvrages, spécialement les plus anciens, il était impossible de récupérer certains indices bibliographiques, notamment le numéro d'édition.

Œuvres de Platon

En français

- Cratyle*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, Paris, 1931
Gorgias, traduction, introduction et notes par Monique Canto, GF Flammarion, Paris, 1987
Euthythème, traduction, introduction et notes par Monique Canto, GF Flammarion, Paris, 1989
Le Banquet, traduction, introduction et notes par Luc Brisson, GF Flammarion, Paris, 1998
Le Banquet, Œuvres Complètes, Tome IV, 2^{ème} partie, texte établi et traduit par Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1930
Œuvres complètes, sous la direction de Luc Brisson, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 2008
Phédon, texte établi et traduit par Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1926
Phèdre, Œuvres complètes, tome IV, troisième partie, traduction et notice de Léon Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1933
Philèbe, trad. et prés. Jean-François Pradeau, Garnier-Flammarion, Paris, 2002
Timée, Critias, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction, Garnier Flammarion, Paris, 1996

En grec

- Apologie de Socrate*, traduction d'Électre Andréadis, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1992
Axioche, traduit par A. Kyriakidis, Éd. Papyros, Athènes, 1^{ère} édition 1940
Banquet, traduit et annoté par Ioannis Sykoutris, Éd. Estia, Athènes, 14^{ème} édition 1996
Cratyle, traduit et commenté par le groupe philologique de Kaktos, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1994
Cratyle, traduit et commenté par Georges Kentrotis, Éd. Polis, Athènes, 1^{ère} édition 2001, 3^{ème} édition 2008
Criton, Charmide, traduit par N.Guinopoulos et A.Kampanis, Éd. Fexi, Athènes, 1^{ère} édition 1911
Euthydème, traduit par P. Papanikolaou, Éd. Papyros, Athènes, 1^{ère} édition 1952
Gorgias, traduit par V.Kritikos, Éd. Papyros, Athènes, 1^{ère} édition 1957
Ion, traduit par N.M. Skouteropoulos, Éd. Ekkremès, Athènes, 1^{ère} édition 2002
Lettres, traduit et commenté par le groupe philologique de Kaktos, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1993
Lois, 2 vol., traduit par Vassilis Moskovis, Éd. Nomiki Vivliothiki, Athènes, 1^{ère} édition 1988
Lysès, Ménexène, traduit par A.Kampanis et I. Zervos, Éd. Fexi, Athènes, 1^{ère} édition 1910
Ménon, Cleitiphon, Minos, traduit et commenté par le groupe philologique de Kaktos, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1993
Phédon, traduit par Th. Arapopoulos, Éd. Papyros, Athènes, 1^{ère} édition 1956
Phèdre, traduit et commenté par le groupe philologique de Kaktos, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1993
Phèdre, traduit par Ioannis Théodorakopoulos, Éd. Estia, Athènes, 7^{ème} édition 2010
Philèbe, introduction, traduction et commentaires par Oreste Perdikidis, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1993
Politique, traduit par V.Tsafaras, Éd. Papyros, Athènes, 1^{ère} édition 1958
Protagoras, introduction, traduction et commentaires par Oreste Perdikidis, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1993
République, traduit par I.N. Gryparis, Éd. Zacharopoulos, Athènes, 1^{ère} édition 1954
Sophiste, introduction et traduction par E.P. Nikoloudis, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1993

Théétète, traduit et commenté par le groupe philologique de Kaktos, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1993
Timée, traduit par A.Papathéodorou, Éd. Papyrus, Athènes, 1^{ère} édition 1956

En anglais

Plato's Phaedo, edited with introduction and notes by John Burnet, Oxford at the Clarendon Press, 1st edition 1911

Ouvrages consacrés à Platon

En français

- BRÈS (Yvon), *La psychologie de Platon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1968, 2^{ème} édition 1973
- BRISSON (Luc), *Les mots et les mythes*, Éd. La Découverte, Paris, 1994
- BRUN (Jean), *Platon et l'Académie*, Paris, PUF, 1999
- CHÂTELET (François), *Platon*, Folio Essais, Paris, 1^{ère} édition 1965, réédition 1996
- COLIN (Faustin), *Du Phèdre de Platon*, Impressions Huder, Strasbourg, 1^{ère} édition 1849
- DAMASCIUS, *Commentaire sur le Philèbe de Platon*, texte établi, traduit et annoté par Gerd Van Riel, Les Belles Lettres, Paris, 2008
- DESCHOUX (Marcel), -*Visages de Platon*, L'Harmattan, Paris, 1999
-*Platon ou le jeu philosophique*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1980
- DESCOMBES (Vincent), *Le platonisme*, PUF/Quadrige, Paris, 1^{ère} édition PUF 1971, 1^{ère} édition Quadrige 2007
- DESPOTOPOULOS (Konstantinos), *La philosophie politique de Platon*, Éd. Ousia, Paris, 1^{ère} édition 1997
- DIXSAUT (Monique), *Le naturel philosophe*, Les Belles Lettres/J. Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1985
- DROZ (Généviève), *Les mythes platoniciens*, Seuil, Coll. Sagesse, Paris, 1992
- FATTAL (Michel), *Le langage chez Platon : Autour du Sophiste*, L'Harmattan, Paris, 2009
- FESTUGIÈRE (A.J.), *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, Librairie Philosophique Vrin, Paris, 3^{ème} édition 1967
- FICIN (Marsile), *Commentaire sur le Banquet de Platon*, texte du manuscrit autographe présenté et traduit par Raymond Marcel, Les Belles Lettres, Paris, 1956
- FLAHAULT (François), *L'extrême existence, Essai sur des représentations mythiques de l'intériorité*, Éditions François Maspero, Paris, 1972
- FRUTIGER (Perceval), *Les mythes de Platon*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1930
- GODEL (Roger), *Socrate et Diotime*, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1955
- GOLDSCHMIDT (Victor), -*Essai sur le Cratyle*, J. Vrin, Paris, reprise de l'édition de 1940, 1981
-*Les dialogues de Platon, Structure et méthode dialectique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1947

- KOYRÉ (Alexandre), *Introduction à la lecture de Platon (suivi de : Entretiens sur Descartes)*, nrf Gallimard, 1987
- LEBRUN (Ferdinand), *Remarques philosophiques sur le discours de Diotime dans le Banquet de Platon*, Imprimerie Bière, Bordeaux, 1^{ère} édition 1939
- LEFRANC(Jean), *Platon et le platonisme*, Éd. Armand Colin, Paris, 1999
- MARAGUIANOU-DERMOUSSI (Evangélie), *L'amour et la mort chez Platon et ses interprètes (thèse)*, Éd. de l'Université de Lille III, Lille, 1990
- MATTÉI (Jean-François), *Platon et le miroir du mythe, De l'âge d'or à l'Atlantide*, Éditions Quadrige/Puf, 1^{ère} édition 1996, réédition 2002
- MÉNISSIER (Thierry), *Éros philosophe, Une interprétation philosophique du Banquet de Platon*, Éditions Kiné, Paris, 1996
- MOUSOPOULOS(Evangelos), *La musique dans l'œuvre de Platon*, thèse pour le doctorat ès Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, 1^{ère} édition
- MULLER (Robert), *La doctrine platonicienne de la liberté*, Vrin, Paris, 1997
- NIKOLAIDOU-KYRIANIDOU (Eugénie), *Les fondements philosophiques de la politique de Platon*, Université Nationale et Capodistriaque d'Athènes, Faculté de Philosophie, Athènes, 1^{ère} édition 1992
- NODIER (Luc Marie), *Anatomie du bien*, La Découverte/MAUSS, Paris, 1^{ère} édition 1995
- PATER (Walter), *Platon et le platonisme*, Conférences de 1893, introduction, traduction et notes par Jean-Baptiste Picy fondées sur l'édition Macmillan de 1910, Vrin, Paris, 1998
- PROCLUS, - *Commentaire sur la République*, Tome 1, traduction et notes par A.J. Festugière, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1970
 - *Commentaire sur la République*, Tome 3, traduction et notes par A.J. Festugière, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1970
 - *Commentaire sur le Timée*, Livre II, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1968
 - *Commentaire sur le Timée*, Livre III, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1967
 - *Commentaire sur le Timée*, Livre V, traduction et notes par A.J. Festugière, Éditions J.Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1968
 - *Théologie platonicienne*, Livre I, texte établi et traduit par H.D. Saffrey et L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1968
 - *Théologie platonicienne*, tome V, texte établi et traduit par H.D. Saffrey et L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1987
 - *Théologie platonicienne*, Livre VI, texte établi et traduit par H.D. Saffrey et L.G. Westerink, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1997
 - *Sur le Premier Alcibiade de Platon*, Tome I, texte établi et traduit par A. Ph. Segonds, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1985
 - *Sur le Premier Alcibiade de Platon*, Tome II, texte établi et traduit par A. Ph. Segonds, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1986
 - *Prolégomènes à la philosophie de Platon*, texte établi par L.G. Westerink et traduit par J. Trouillard avec la collaboration d'A. Ph. Segonds, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1991
- ROBIN (Léon), - *Les rapports de l'être et de la connaissance d'après Platon*, publié par Pierre-Maxime Schuhl, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1957
 - *Théorie platonicienne de l'amour*, Félix Alcan Éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1908
 - *Platon*, Félix Alcan, Paris, 1^{ère} édition 1935
- SAUVEGNARGUES (Anne), *Maudits mots, Se parler*, Philo Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1996
- SENTRAIL (Marcel), *Sages et mages, Le savoir et le secret de la vie*, Hachette, Paris, 1^{ère} édition 1971
- TEXIER (Roger), *Socrate enseignant : De Platon à nous*, L'Harmattan, Paris, 1998

VACHON (Maxime), *La problématique platonicienne et aristotélicienne du temps : Traduction et commentaire d'extraits tirés de PLATON, Tim., 37c6-47a8 et d'ARISTOTE, Phys., I, 10-11*, Mémoire, Maîtrise en philosophie de l'Université Laval, *Maître ès arts* (M.A.), Québec, Canada, 2014
 VALENSIN (Auguste), *Regards I*, Éd. Aubier Montaigne, Paris, 1^{ère} édition 1955
 VIALATOUX (J.), *Pour lire Platon*, Éditions École et Collège, Paris, 1939
 WAHL (Jean), *Les problèmes platoniciens : Le Cratyle*, Les Cours de Sorbonne, Fascicule II, Centre de Documentation Universitaire, Tournier et Constans, Paris, 1^{ère} édition 1939
 WEIL (Simone), *La source grecque*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1953

Articles

BELS (Jacques), "La survie de l'âme de Platon à Posidonius", *Revue de l'histoire des religions*, avril-juin 1982, tome 199, Fasc. 2, p. 169-182
 BRISSON (Luc), REALE (Giovanni), TORDESILLAS (Alonso), "Le *Phèdre* : manifeste programmatique de Platon, écrivain et philosophe", *Les Études philosophiques*, janvier-mars 1998, n°1 : *L'interprétation ésotériste de Platon*, p. 131-148
 BROCHARD (Victor), "Les mythes dans la philosophie de Platon", *L'année philosophique*, 1900, p.1-13
 BUTOR (Michel), "Esquisse d'un seuil pour Finnegan", *La Nouvelle Revue Française*, 1957, tome X, n° LX, p. 1033-1053
 DUBEL (Sandrine), "Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation : des sokratikoi logoi (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios)", *Representations in Dialogue / Dialogue in Representations : Proceedings of the 13th conference of the International Association for Dialogue Analysis on Dialogue and Representation*, Université de Montréal, Montréal, Québec, Canada, April 26-30, 2011, p. 249-264
 FISCHER (Franck), "La nature formelle du symbolisme dans la caverne : (*République VII*)", *Laval théologique et philosophique*, 2003, vol. 59, n° 1, p.35-67
 GOLDSCHMIDT (Victor), "Le problème de la tragédie d'après Platon", *Revue des Études Grecques*, janvier-juin 1948, tome 61, fascicule 284-285, p. 19-63.
 GRONEBERG (Michael), "Mythe et science autour du genre et de la sexualité : Éros et les trois sexes dans le *Banquet* de Platon", *Diogène*, 2004, n°208, p.44-57
 LORIAUX (Robert), "L'Être et l'Idée selon Platon", *Revue Philosophique de Louvain*, 1952, 3^{ème} série, tome 50, n°25, p. 5-55
 MESCH (Walter), "Être et temps dans le *Parménide* de Platon", *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2002/2, tome 127, p.159-175
 MOISAN (Fabrice), "L'étrangère de Mantinée", *Eres : Analyse Freudienne Presse*, 2005, n°12, p.167-77
 NARCY (Michel), "*Cratyle* par lui-même", *Revue de Philosophie Ancienne*, 1987, V, n°2, p.151-165
 ROBIN (Léon), "Sur la doctrine de la réminiscence", *Revue des Études Grecques*, 1919, tome XXXII, p.451-461
 TURCAN (Robert), "L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique", *Revue de l'histoire des religions*, 1959, tome 155, Fasc.1, p. 33-40

Sitographie

CUCUEL (Charles), *L'origine du langage dans le Cratyle de Platon*, Annales de la faculté des Lettres de Bordeaux, Année 1890, Ernst Leroux éditeur, Paris, 1890 <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32693843r>
DUBEL (Sandrine), *La voix de Socrate : Remarques sur le dialogue socratique comme forme dramatique*, publié en ligne le 28 avril 2014 chez <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescchiersforell/index.php?id=226>
SAFFREY (Henri-Dominique), *Origine, usage et signification du mot ἰδέα jusqu'à Platon*, chez http://lexicon.cnr.it/index.php/DDL/article/view/18/7#Notefn13_return

En grec

ALEXOPOULOU (Marigo), *L'amour platonique dans Le Banquet*, Fondation d'Utilité Publique et d'Œuvre Culturel, Athènes, 1^{ère} édition 2010
ANDRONIKOS (Manolis), *Platon et l'art*, Éditions Néféli, Athènes, 1^{ère} édition 1952, réédition 1993
DERRIDA (Jacques), *La pharmacie de Platon*, introduction, traduction et notes par Ch. G. Lazos [fondées sur le tome *La dissémination*, Éditions du Seuil, Collection Tel Quel, 1972], Éd. Agra, Athènes, 1^{ère} édition 1995
DESPOTOPOULOS (Konstantinos), *La philosophie de Platon*, Éd. de l'Académie d'Athènes, Athènes, 1997
GALIMBERTI (Umberto), *Interprétations équivoques de l'âme*, titre original *Gli Equivoci dell'anima*, traduction de Mélis Mélétiadis [fondée sur la 1^{ère} édition italienne de 1987 des Éditions Feltrinelli], University Studio Press, Thessalonique, 1^{ère} édition 2004
KELESIDOU (Anna), *La notion du salut dans la politique platonicienne*, Éd. de l'Académie d'Athènes, 1982
MARAGUIANNOU-DERMOUSSI (Evangélie), *Thèmes platoniciens*, Éd. Kardamitsa, Athènes, 1^{ère} édition 1994
PAPPA (Ellie), *Platon et notre ère*, Éd. du XXI, Athènes, 1^{ère} édition 1980, réédition 1997
PAPANOUTSOS (E.P.), *L'élément religieux chez Platon*, Éd. Noissi, Athènes, 1^{ère} édition 1972, réédition 2002
PATTAKOS (Savvas), *La didascalie ésotérique de Platon*, Éd. Néa Akra, Athènes, 1^{ère} édition 1996
PROCLUS, *Commentaire sur le Cratyle*, texte établi et traduit par le groupe philologique des Éditions Kaktos, Athènes, 2005
RAMFOS (Stélios), *-Philosophie et Poétique*, (Φιλοσοφία και ποιητική), Éditions Armos, Athènes, 1991
-Philosophe et amour divin : du Banquet de Platon aux Chants d'amours divines de Saint Syméon, le surnommé Nouveau Théologien, Éditions Armos, Athènes, 1999
THÉODORACOPOULOS (Ioannis), *Introduction à Platon*, Éd. Kollaros, Athènes, 1^{ère} édition 1941, 6^{ème} édition 1964
VASSILIADIS (Petros), *La métaphysique platonicienne en tant que science métaphysique*, Éd. Idéothéatron, Athènes, 1^{ère} édition 1998
VLASTOS (Grigoris), *Études platoniciennes*, traduction d'Iordanis Arzoglou [fondée sur l'édition de Princeton University Press de 1973], Institut Culturel de la Banque Nationale de Grèce, Athènes, 1^{ère} édition 1994, 2^{ème} édition 2000
ZISSIS (Théodore), *Introduction à Platon*, Éd. Kyriakidis, Thessalonique, 1^{ère} édition 1989

Articles

DALKOS (Konstantinos Ioan.), "Εικόνες, ὀνόματα καὶ πράγματα στὸν Πλατωνικὸ *Κρατύλον* : Images, noms et choses dans le *Cratyle* platonique", *ICONOSTASION : Bulletin of Iconology Research Centre of Chrysorroiyatissa Holy Monastery*, Paphos, Chypre, juillet 2014, vol.5, p.20-35

En anglais

- ADEMOLLO (Francesco), *The Cratylus of Plato, A commentary*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st edition 2011
- BARNEY (Rachel), *Name and nature in Plato's Cratylus*, Routledge Editions, New York, 2001.
Il y a aussi une version digitale plus récente (2005) chez Taylor & Francis e-Library, 2005,
<http://www.scribd.com/doc/59703254/29/Bibliography>
- BELFIORE (Elizabeth S.), *Socrates' daimonic art: love for wisdom in four Platonic dialogues*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st edition 2012
- BERG (Steven), *Eros and the intoxication of enlightenment: on Plato's Symposium*, State University of New York Press, 2010
- BURY (R.G.), *The Symposium of Plato*, edited with introduction, critical notes and commentary, Ed. W. Heffer and Sons Limited, Cambridge, 1st edition 1909, 2nd edition (of the new impression) 1973
- DOVER (Sir Kenneth), *Plato's Symposium*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st edition 1980
- EDMONDS (Radcliffe G. III), *Myths of the Underworld Journey: Plato, Aristophanes, and the 'Orphic' Gold Tablets*, Cambridge University Press, New York, 1st edition 2004
- GOTSHALK (Richard), *Loving and dying: A reading of Plato's Phaedo*, *Symposium and Phaedrus*, University Press of America, Maryland, 2001
- GROTE (George), *Plato and the other companions of Sokrates*, Thoemmes Press, Bristol, reprint of the 3 volumes of John Murray Editions of 1865, 1992
- HUNTER (R.), *Plato's Symposium*, Oxford University Press, New York, 2004
- JOSEPH (John E.), *Limiting the arbitrary*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2000
- KAHN (Charles H.), *Plato and the Socratic dialogue: the philosophical use of a literary form*, Cambridge University Press, New York, 1st edition 1996
- KARAMANOLIS (George E.), *Plato and Aristotle in Agreement? Platonists on Aristotle from Antiochus to Porphyry*, Clarendon Press/Oxford, New York, 1st edition 2006
- KEULS (Eva C.), *Plato and Greek painting*, Leiden/E. J. Brill, London, 1st edition 1978
- LESHER (J.H.), NAILS (Debra) and SHEFFIELD (Frisbee C.C.), *Plato's Symposium: Issues in interpretation and reception*, Center for Hellenic Studies, Trustee for Harvard University, Harvard University Press, Massachusetts, 2006
- LONG (A.A.), *Stoic reactions to Plato's Cratylus*, dans *Le style de la pensée, recueil de textes en hommage à Jacques Brunschwing*, Les Belles Lettres, Paris, 2002
- MAC HATTIE CROMBIE (Ian), *An examination of Plato's Cratylus*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962-1963
- OSBORNE (Catherine), *Eros unveiled: Plato and the god of love*, Clarendon Press, Oxford, 1994
- PROCLUS, *Commentary on Plato's Parmenides*, translated by Glenn R. Morrow and John M. Dillon, Princeton University Press, New Jersey, 1992
- ROSEN (Stanley), *Plato's Symposium*, Yale University Press, Massachusetts, 1968

- SCOTT (Gary Alan) and WELTON (William A.), *Erotic wisdom: philosophy and intermediacy in Plato's Symposium*, State University of New York Press, 2008
- SEDLEY (David), *-Plato's Cratylus*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st edition 2003
-and NIGHTINGALE (Andrea Wilson) editors, *Ancient models of mind: Studies in Human and Divine Rationality*, Cambridge University Press, New York, 1st edition 2010
- STEWART (J.A.), *-Plato's doctrine of ideas*, Clarendon Press, Oxford, 1st edition 1909
-The myths of Plato, Macmillan and Co. Limited, London, 1st edition 1905
- SOLTES (Ori Z.), *The problem of Plato's Cratylus: The relation of language to truth in the history of philosophy*, The Edwin Mellen Press, New York, 2007
- TAYLOR (A.E.), *Plato: the man and his work*, Methuen and Co Ltd, London, 1st edition 1926, 5th edition 1948
- VAN DER BERG (R.M.), *Proclus commentary on the Cratylus, Ancient theories of language and naming*, Brill, Leiden, 2008
- WESTERLINK (L.G.), *The Greek commentaries on Plato's Phaedo*, volume II: Damascius, North Holland Publishing Company, Amsterdam, 1977

Articles

- ALLAN (D. J.), "The Problem of *Cratylus*", *The American Journal of Philology*, 1954, vol. 75, n°3, p. 271-287
- ANAGNOSTOPOULOS (Georgios), "-The Significance of Plato's *Cratylus*", *The Review of Metaphysics*, Dec.1973, vol. 27, n°2, p. 318-345
-"Plato's *Cratylus*: The Two Theories of the Correctness of Names", *The Review of Metaphysics*, Jun. 1972, vol. 25, n°4, p. 691-736
- ASMIS (Elizabeth), "Psychagogia in Plato's *Phaedrus*", *Illinois Classical Studies*, 1986, vol. 11 (1 & 2), p. 153-172.
- BARNEY (Rachel), "Socrates Agonistes: The case of the *Cratylus* etymologies", *Oxford studies in Ancient Philosophy*, 1998, volume XVI, p.63-98
- BEDU-ADDO (J.T.), "Sense-Experience and Recollection in Plato's *Meno*", *The American Journal of Philology*, autumn 1983, vol. 104, n°3, p. 228-248
- BELFIORE (Elizabeth), "Dancing with the Gods: The Myth of the Chariot in Plato's *Phaedrus*", *The American Journal of Philology*, summer 2006, vol. 127, n°2, p. 185-217
- BESTOR (Thomas Wheaton), "Plato's semantics and Plato's *Cratylus* ", *Phronesis, A journal for Ancient Philosophy*, 1980, volume XXV, n°3, p. 306-330
- BLUCK (R. S.), "Plato, Pindar, and Metempsychosis", *The American Journal of Philology*, 1958, vol. 79, n°4, p. 405-414
- BLYTH (Dougal), "The Ever-Moving Soul in Plato's *Phaedrus*", *The American Journal of Philology*, 1997, vol. 118, n°2 (summer), p. 185-217
- BROWNSON (Carleton L.), "Reasons for Plato's Hostility to the Poets", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1897, vol. 28, p. 5-41
- BRUMBAUGH (Robert), "Plato's *Cratylus*: The Order of Etymologies", *The Review of Metaphysics*, Mar. 1958, vol. 11, n°3, p. 502-510
- BURY (R. G.), "The Ethics of Plato", *International Journal of Ethics*, Apr. 1910, vol. 20, n°3, p. 271-281
- CALVERT (Brian), "Forms and Flux in Plato's *Cratylus*", *Phronesis*, 1970, vol.15, n°1-2, p. 26-47
- CHEN (Ludwig C.H.), "Onomatopoeia in the *Cratylus*", *Apeiron*, Dec.1982, vol. 16, n°2, p. 86-101

- COLLINGWOOD (R. G.), "Plato's Philosophy of Art", *Mind*, New Series, Apr.1925, vol. 34, n°134, p. 154-172
- COLVIN (Matthew), "Heraclitean Flux and Unity of Opposites in Plato's *Theaetetus* and *Cratylus*", *The Classical Quarterly*, New Series, Dec. 2007, vol. 57, n°2, p. 759-769
- COOK (Albert), "Dialectic, Irony, and Myth in Plato's *Phaedrus*", *The American Journal of Philology*, winter 1985, vol. 106, n°4, p. 427-441
- CORLETT (J. Angelo), "Interpreting Plato's Dialogues", *The Classical Quarterly*, New Series, 1997, vol. 47, n°2, p. 423-437
- DEMAND (Nancy), "The Nomothetes of the *Cratylus*", *Phronesis*, 1975, vol. 20, n°2, p. 106-109
- DEMOS (Raphael), "Plato's Philosophy of Language", *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association: Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Oct. 29, 1964, vol. 61, n°20, p.595-610
- DOVER (K. J.), "Aristophanes' Speech in Plato's *Symposium*", *The Journal of Hellenic Studies*, 1966, vol. 86, p. 41-50
- EDELSTEIN (Ludwig), -"The Rôle of Eryximachus in Plato's *Symposium*", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1945, vol. 76, p. 85-103
 -"The Function of the Myth in Plato's Philosophy", *Journal of the History of Ideas*, Oct.1949, vol. 10, n°4, p. 463-481
- EVANS (Nancy), "Diotima and Demeter as Mystagogues in Plato's *Symposium*", *Hypatia*, spring 2006, vol. 21, n°2, p. 1-27
- FERGUSON (A.S.), "Plato's Simile of Light. Part I :The Similes of the Sun and the Line", *The Classical Quarterly*, Jul. - Oct. 1921, vol. 15, n°3/4, p. 131-152
- FERGUSON (John), "Sun, Line, and Cave Again", *The Classical Quarterly*, Nov. 1963, vol. 13, n°2, p. 188-193
- FINKELBERG (Margalit), "Plato's Language of Love and the Female", *The Harvard Theological Review*, Jul.1997, vol. 90, n°3, p. 231-261
- FORD (Andrew L.), "ΣΩΚΡΑΤΙΚΟΙ ΛΟΓΟΙ in Aristotle and Fourth-Century Theories of Genre", *Classical Philology*, July 2010, vol. 105, n°3, p. 221-235
- FRENTZ (Thomas S.), "Memory, Myth, and Rhetoric in Plato's *Phaedrus*", *Rhetoric Society Quarterly*, summer 2006, vol. 36, n°3, p. 243-262
- GLIDDEN (David K.), "The *Lysis* on Loving One's Own", *The Classical Quarterly*, New Series, 1981, vol. 31, n°1, p. 39-59
- GOULD (Josiah B.), "Plato about language: the *Cratylus* reconsidered", *Apeiron*, Jan. 1969, vol. 3, n°1, p. 19-31
- GREENE (William Chase), "Plato's View of Poetry", *Harvard Studies in Classical Philology*, 1918, vol. 29, p. 1-75
- GRIFFITH (John G.), "Static Electricity in Agathon's Speech in Plato's *Symposium*", *The Classical Quarterly*, New Series, 1990, vol. 40, n°2, p. 547-548
- GULLEY (Norman), "Plato's Theory of Recollection", *The Classical Quarterly*, New Series, Jul. - Oct. 1954, vol. 4, n°3/4, p. 194-213
- HACKFORTH (R.), -"Immortality in Plato's *Symposium*", *The Classical Review*, Sep. 1950, vol. 64, n°2 p. 43-45
 -"Plato's Divided Line and Dialectic", *The Classical Quarterly*, Jan.-Apr.1942, vol. 36, n°1/2, p. 1-9
- HALL (Robert W.), "Plato's Theory of Art: A Reassessment", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, autumn 1974, vol. 33, n°1, p. 75-82
- HALLIWELL (S.), "The Subjection of Muthos to Logos: Plato's Citations of the Poets", *The Classical Quarterly*, New Series, 2000, vol. 50, n°1, p. 94-112
- KAHN (Charles H.), -"Language and Ontology in the *Cratylus*", *Phronesis*, Supplementary volume 1: *Exegesis and argument, Studies in Greek Philosophy presented to Gregory Vlastos*, 1973, p.152-176

- "Did Plato Write Socratic Dialogues?", *The Classical Quarterly*, 1981, vol.31, n°2, p. 305-320
- KETCHUM (Richard J.), "Names, Forms and Conventionalism: *Cratylus* 383-395", *Phronesis*, 1979, vol. 24, n°2, p. 133-147
- KIRK (Geoffrey S.), "The Problem of *Cratylus*", *The American Journal of Philology*, 1951, vol. 72, n°3, p. 225-253
- KRETZMANN (Norman), "Plato on the Correctness of Names", *American Philosophical Quarterly*, Apr.1971, vol. 8, n°2, p. 126-138
- LEVIN (Susan B.), "What's in a name? A reconsideration of the *Cratylus*' historical sources and topics", *Ancient Philosophy*, 1995, vol. XV, n°1, p.91-115
- LEVINSON (Ronald B.), "Language and the *Cratylus*: Four Questions", *The Review of Metaphysics*, Sep.1957, vol. 11, n°1, p. 28-41
- LORENZ (Kuno) and MITTELSTRASS (Jürgen), "On Rational Philosophy of Language: The Programme in Plato's *Cratylus* Reconsidered", *Mind*, New Series, Jan.1967, vol. 76, n°301, p. 1-20
- LUCE (J. V.), "Plato on Truth and Falsity in Names", *The Classical Quarterly*, New Series, Nov.1969, vol. 19, n°2, p. 222-232
- "The Theory of Ideas in the *Cratylus*", *Phronesis*, 1965, vol. 10, n°1, p.21-36
- LUDWIG (Paul W.), "Politics and Eros in Aristophanes' Speech: *Symposium* 191e-192a and the Comedies", *The American Journal of Philology*, winter 1996, vol. 117, n°4, p. 537-562
- MAC GIBBON (D.D.), "The Fall of the Soul in Plato's *Phaedrus*", *The Classical Quarterly*, New Series, 1964, vol. 14, n°1, p. 56-63
- MACKENZIE (Mary Margaret), "Putting the *Cratylus* in its place ", *The Classical Quarterly*, New series, 1986, vol. XXXVI, n°1, p. 124-150
- MALCOLM (J.), "The Cave Revisited", *The Classical Quarterly*, 1981, vol. 31, n°1, p. 60-68
- MALISOFF (William Marias), " *Cratylus* or an Essay on Silence", *Philosophy of Science*, Jan.1944, vol. 11, n°1, p. 3-8
- MORRISON (J. S.), "Four Notes on Plato's *Symposium*", *The Classical Quarterly*, New Series, May 1964, vol. 14, n°1, p. 42-55
- MURLEY (Clyde), "Plato's *Phaedrus* and Theocritean Pastoral", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1940, vol. 71, p. 281-295
- MURPHY (N .R.), "The 'Simile of Light' in Plato's *Republic*", *The Classical Quarterly*, Apr.1932, vol. 26, n°2, p. 93-102
- NEUMANN (Harry), "Diotima's Concept of Love", *The American Journal of Philology*, Jan. 1965, vol. 86, n°1, p. 33-59
- "On the Comedy of Plato's Aristophanes", *The American Journal of Philology*, Oct. 1966, vol. 87, n°4, p. 420-426
- NICHOLS (Mary P.), "Socrates' Contest with the Poets in Plato's *Symposium*", *Political Theory*, Apr. 2004, vol. 32, n°2, p. 186-206
- NOTOPOULOS (James Anastasios), "-Movement in the Divided Line of Plato's *Republic*", *Harvard Studies in Classical Philology*, 1936, vol. 47, p. 57-83
- "The Meaning of εἰκασία in the Divided Line of Plato's *Republic*", *Harvard Studies in Classical Philology*, 1933, vol. 44, p. 193-203
- "The Symbolism of the Sun and Light in the *Republic* of Plato", *Classical Philology*, Oct. 1944, vol. 39, n°4, p. 223-240
- PARTEE (Morris Henry), "-Plato's Theory of Language", *Foundations of Language*, Jan. 1972, vol. 8, n°1, p.113-132
- "Plato's Banishment of Poetry", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, winter 1970, vol. 29, n°2, p. 209-222
- PATAPAN (Haig) and SIKKENGA (Jeffrey), "Love and the Leviathan: Thomas Hobbes's Critique of Platonic Eros", *Political Theory*, Dec. 2008, vol. 36, n°6, p. 803-826

- PENDER (E. E.), "Spiritual Pregnancy in Plato's *Symposium*", *The Classical Quarterly*, New Series, 1992, vol. 42, n°1, p. 72-86
- PERAKI-KYRIAKIDOU (Helen), "Aspects of ancient etymologizing ", *The Classical Quarterly*, New Series, 2002, vol. LXII, n°2, p.478-493
- RAVEN (J.E.), "Sun, Divided Line, and Cave", *The Classical Quarterly*, Jan.-Apr. 1953, vol. 3, n°1/2, p. 22-32
- RENEHAN (R.), "Three Places in Plato's *Symposium*", *Classical Philology*, Apr.1990, vol. 85, n°2, p. 120-6
- RICHARDSON (Hilda), "The Myth of Er (Plato, *Republic*, 616b)", *The Classical Quarterly*, Jul. - Oct.1926, vol. 20, n°3/4, p. 113-133
- RUCKER (Darnell), "Plato and the Poets", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, winter 1966, vol. 25, n°2, p. 167-170
- RYLE (Gilbert), "Letters and Syllables in Plato", *The Philosophical Review*, Oct.1960, vol. 69, n°4, p. 431-451
- SACHS (Julius), "Observations on Plato's *Cratylus*", *Transactions of the American Philological Association*, (1869-1896), vol. 9 (1878), p.59-68
- SANSONE (David), "An Ingenious Etymology in Plato, *Phaedrus* 266D7-9", *The Classical Quarterly*, New Series, Dec. 2007, vol. 57, n°2, p.753-758
- SAXONHOUSE (Arlene W.), "Eros and the Female in Greek Political Thought: An Interpretation of Plato's *Symposium*", *Political Theory*, Feb. 1984, vol. 12, n°1, p. 5-27
- SCHIPPER (Edith Watson), "Mimesis in the Arts in Plato's *Laws*", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, winter 1963, vol. 22, n°2, p. 199-202
- SCHOFIELD (Malcolm), "A Displacement in the Text of the *Cratylus*", *The Classical Quarterly*, New Series, Nov.1972, vol. 22, n°2, p. 246-253
- SCOTT (Dominic), "Platonic Anamnesis Revisited", *The Classical Quarterly*, New Series, 1987, vol. 37, n°2, p. 346-366
- SEDLEY (David), "The etymologies in Plato's *Cratylus* ", *The Journal of Hellenic Studies*, 1998, Vol.118, p.140-154
- SHEFFIELD (Frisbee C. C.), "Alcibiades' Speech: A Satyric Drama", *Greece & Rome*, Second Series, Oct. 2001, vol. 48, n°2, p. 193-209
- SMITH (Janet E.), "Plato's Use of Myth in the Education of Philosophic Man", *Phoenix*, spring 1986, vol. 40, n°1, p. 20-34
- STEWART (Robert Scott), "The Epistemological Function of Platonic Myth", *Philosophy & Rhetoric*, 1989, vol. 22, n°4, p. 260-280
- STOCKS (J. L.), "The Divided Line of Plato Rep. VI", *The Classical Quarterly*, Apr. 1911, vol. 5, n°2, p. 73-88
- SZE (Corinne Praus), "ΕΙΚΑΣΙΑ and ΠΙΣΤΙΣ in Plato's Cave Allegory", *The Classical Quarterly*, 1977, vol. 27, n°1, p. 127-138
- TANNER (R. G.), "ΔΙΑΝΟΙΑ and Plato's Cave", *The Classical Quarterly*, New Series, May 1970, vol. 20, n°1, p.81-91
- TARBELL (Frank B.), "Greek Ideas as to the Effect of Burial on the Future of the Soul", *Transactions of the American Philological Association (1869-1896)*, 1884, vol. 15, p.36-45
- TATE (J.), -"Plato, Socrates and the Myths", *The Classical Quarterly*, Jul. - Oct. 1936, vol. 30, n°3/4, p.142-145
 -"Socrates and the Myths", *The Classical Quarterly*, Apr.1933, vol. 27, n°2, p. 74-80
- TEUFFEL (W.), "Agathon in Plato's *Symposium*", *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, 1867, vol. 22, p. 440-441
- THAYER (H. S.), "The Myth of Er", *History of Philosophy Quarterly*, Oct. 1988, vol. 5, n°4: Plato Issue, p. 369-384
- THE SYMPOSIUM: X Symposium Platonicum, *Proceedings I+II*, The International Plato Society, Università di Pisa, Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, Pisa, 15th - 20th July, 2013

- TIGNER (Steven S.), "Plato's Philosophical Uses of the Dream Metaphor", *The American Journal of Philology*, Apr. 1970, vol. 91, n°2, p. 204-212
- USHER (M. D.), "Satyr Play in Plato's *Symposium*", *The American Journal of Philology*, summer 2002, vol. 123, n°2, p. 205-228
- VERDENIUS (W. J.), "Notes on Plato's *Phaedo*", *Mnemosyne*, 1958, 4th series, vol. 11, Fasc. 3, p. 193-243
- WEINGARTNER (Rudolph. H.), "Making sense of the *Cratylus*", *Phronesis*, 1970, vol.15, n°1-2, p. 5-25
- WHITE (F. C.), -"Love and the Individual in Plato's *Phaedrus*", *The Classical Quarterly*, New Series, 1990, vol. 40, n°2, p. 396-406
 -"Love and Beauty in Plato's *Symposium*", *The Journal of Hellenic Studies*, 1989, vol. 109, p. 149-157
- WOLFSBORF (David), "Φιλία in Plato's *Lysis*", *Harvard Studies in Classical Philology*, 2007, vol. 103, p. 235-259
- WRIGHT (John Henry), "The Origin of Plato's Cave", *Harvard Studies in Classical Philology*, 1906, vol. 17, p. 131-142
- YUNIS (Harvey), "Eros in Plato's *Phaedrus* and the Shape of Greek Rhetoric", *Arion*, spring - summer 2005, 3rd series, vol. 13, n°1, p. 101-126

Sitographie

- FORD (Andrew), "From "Socratic logoi" to "dialogues": Dialogue in Fourth-century Genre Theory", chez <http://www.princeton.edu/~pswpc/pdfs/ford/090604.pdf>
- LEBECK (Anne), "The Central Myth of Plato's *Phaedrus*", chez <http://grbs.library.duke.edu/article/viewFile/9491/4531>

Œuvres de Proust

À la recherche du temps perdu, 4 vol., Éd. établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1987-9

Du côté de chez Swann, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1988, réédition 1995

À l'ombre des jeunes filles en fleurs, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1988, réédition 1996

Le côté de Guermantes, édition présentée par Thierry Laget, établie et annotée par Thierry Laget et Brian G. Rogers, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1994, réédition 1997

Sodome et Gomorrhe, édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1989, réédition 1996

La prisonnière, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1989, réédition 1998

Albertine disparue, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1990, réédition 1998

Le temps retrouvé, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez avec la collaboration de Brian G. Rogers, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1990, réédition 1999

Combray, lecture accompagnée par Anne Lamalle et Hélène Tronc, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 2004

Contre Sainte-Beuve, préface de Bernard de Fallois, Folio Essais, Paris, 1^{ère} édition 1987, réédition 2000

Écrits sur l'art, présentation par Jérôme Picon, GF Flammarion, Paris, 1999

Jean Santeuil, préface de Jean-Yves Tadié, Quarto Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1971, réédition 2001

L'affaire Lemoine, texte établi et annoté par Yves Sandre, Folio, Paris, 2005

Les plaisirs et les jours suivi de *L'indifférent*, édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Folio Classique, Paris, 1^{ère} édition 1993, réédition 2003

Pastiches et mélanges, volume qui reprend l'édition de 1919, L'imaginaire-Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1992, réédition 2002

Sésame et les Lys de John Ruskin, traduction, préface et notes de Marcel Proust, Rivages poche/Petite Bibliothèque, Paris, 2011

Articles

"À propos du 'style' de Flaubert", *La Nouvelle Revue Française*, 1920, tome XIV, p.72-90

"Préface à *De David à Degas* de Jacques-Émile Blanche", Éditions Émile-Paul frères, Paris, 1^{ère} édition 1919, p. I-XXXV

Sitographie

Chroniques, édité par les Bourlapapey, Bibliothèque Numérique Romande, www.ebooks-bnr.com

Correspondance

Choix de lettres, présentées par Philip Kolb, Plon, Paris, 1^{ère} édition 1965

Correspondance générale de Marcel Proust, publié par Robert Proust et Paul Brach, tomes 1 à 6, Librairie Plon, Paris, 1930-1936

Correspondance générale, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, tomes 1 à 15, Plon, Paris, 1970-1987

Ouvrages entièrement consacrés à Proust

En français

AGEZ (Pierre d'), *Carnets d'un solitaire*, Éd. E. Figuière, Paris, 1^{ère} édition 1934

BARTHES (Roland), *Proust et les noms*, dans *Œuvres Complètes*, tome II, édition établie et présentée par Éric Marty, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1994

BOLLE (Louis), *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Librairie Bernard Grasset, Paris, 1967

BONNET (Henri), *-Le progrès spirituel dans la Recherche de Marcel Proust*, A.G.Nizet, Paris, 1979

-Les amours et la sexualité de Marcel Proust, Éd. A.G.Nizet, Paris, 1985

BOUILLAGUET (Annick), *Marcel Proust, Le jeu intertextuel*, Éditions du Titre, Paris, 1^{ère} édition 1990

BRÉE (Germaine), *Du temps perdu au temps retrouvé*, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1969

BREEUR (Roland), *Singularité et sujet : Une lecture phénoménologique de Proust*, Éd. Jérôme Million, Grenoble, 2000

BUISINE (Alain), *Proust*, Éd. Jean-Claude Lattès, Paris, 1991

CATTAUI (Georges), *Proust et son temps, Proust et le temps*, René Julliard, Paris, 1952

CHABOT (Jacques), *L'autre et le moi chez Proust*, H.Champion, Paris, 1999

CITATI (Pietro), *La colombe poignardée*, traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Gallimard, Paris, 1997

COGEZ (Gérard), *À la recherche du temps perdu*, Études littéraires PUF, Paris, 1^{ère} édition 1990

COLLECTIF: *-Recherche de Proust*, Éd. du Seuil, Paris, 1980

-Un été avec Proust, Éditions des Équateurs/France Inter, Paris, 1^{ère} édition 2014

COMPAGNON (Antoine), *Proust entre deux siècles*, Seuil, Paris, 1989

COUDERT (Raymonde), *Proust au féminin*, Éd. Grasset/Le Monde, Paris, 1^{ère} édition 1998

DAUDET (Lucien), *Autour de soixante lettres de Marcel Proust*, Les cahiers de Marcel Proust 5, Librairie éfnrf, Paris, 1928

DEBRÉ (Robert), *Marcel Proust : Ses sommeils et ses rêves*, Éditions Firmin-Didot et Cie, Mesnil (Eure), 1962

DELEUZE (Gilles), *Proust et les signes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1964, 2^{ème} édition augmentée 1970

DESCOMBES (Vincent), *Proust, philosophie du roman*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1^{ère} édition 1987

DOUBROVSKY (Serge), *La place de la madeleine, Écriture et fantasme chez Proust*, Mercure de France, Paris, 1^{ère} édition 1974

DUBOIS (Jacques), *Pour Albertine*, Éd. Seuil, Paris, 1997

EL HAJJI-LAHRIMI(Laïla), *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu*, L'Harmattan, Paris, 1999

ERMAN (Michel), *Marcel Proust*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1994

FISER (Emeric), *La théorie du symbole littéraire et Marcel Proust*, Éditions Slatkine Reprints, Genève, 1992

FRAISSE (Luc), *L'éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 1^{ère} édition 2013

GASTON (Gilbert), *Proust, l'homme des mondes*, Éd. Kimé, Paris, 1993

GAUTIER-VIGNAL (Louis), *Proust connu et inconnu*, Éd. Robert Laffont, Paris, 1976

GUICHARD (Léon), *Sept études sur Marcel Proust*, Éd. Horus, Le Caire, 1942

HENRY (Anne), *-Proust romancier, Le tombeau égyptien*, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1983
-La Tentation de Marcel Proust, Paris, PUF, 2000

HUAS (Jeanine), *L'homosexualité au temps de Proust*, Éditions Danclau, Dinard, 1992

KRISTEVA (Julia), *Le temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris, 1994

LATTRE (Alain de), *Le personnage proustien*, José Corti, Paris, 1984

MACCHIA (Giovanni), *L'ange de la nuit : Sur Proust*, traduit de l'italien par Marie-France Merger, Paul Bédarida et Mario Fusco, nrf essais, Gallimard, Paris, 1993

MACHEREY(Pierre), *Proust entre littérature et philosophie*, Éditions Amsterdam, Paris, 1^{ère} édition 2013

MARTIN-DESLIAS (Noël), *L'idéalisme de Marcel Proust*, Éd. F.Janny, Montpellier, 1952

MASSIS (Henri), *Le drame de Marcel Proust*, Librairie Bernard Grasset, Paris, 1937

MAUROIS (André), *À la recherche de Marcel Proust*, Hachette, Paris, 1949

MIGUET-OLLAGNIER (Marie), *La mythologie de Marcel Proust*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, Paris, 1982

MILLY (Jean), *-La phrase de Proust*, Éd. Honoré Champion, Paris, 1983
-Proust et le style, Lettres Modernes Minard, Paris, 1^{ère} édition 1970

MORIO (Jean-Marc), *Marcel Proust, Métaphysique et esthétique dans À la Recherche du Temps Perdu*, Éditions du Petit Véhicule, Nantes, 1999

MOUTON (Jean), *Le style de Marcel Proust*, Éditions Corrèa, Paris, 1^{ère} édition 1948

NATHAN (Jacques), *Citations, références et allusions de Marcel Proust dans À la recherche du temps perdu*, Éditions A.G.Nizet, Paris, 1969

PEJOVIC (Milivoje), *Marcel Proust, Une œuvre philosophique*, Éditions du Titre, Paris, 2002

PIERON (Sylvie), *Ce beau français un peu individuel, Proust et la langue*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2005

PIROUÉ (Georges), *Comment lire Proust ?*, La petite Bibliothèque Payot, Paris, 1955

PLUCHART-SIMON(Bernard), *Proust : l'amour comme vérité humaine et romanesque*, Larousse, Paris, 1975

POULET(Georges), *L'espace proustien*, Tel Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1963, réédition 1982

REVEL(Jean-François), *Sur Proust, Remarques sur À La Recherche du Temps Perdu*, Éditions René Julliard, Paris, 1960

RICHARD (Jean-Pierre), *Proust et le monde sensible*, Seuil, Paris, 1990

- QUINT (Léon Pierre), *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, Le Sagittaire, Paris, 1925
- TADIÉ (Jean-Yves), *-Lectures de Proust*, Armand Colin, Paris, 1971
- Marcel Proust*, Biographies nrf Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1996
 - Marcel Proust*, Gallimard, Paris, 1999
 - Proust*, Éd. Pierre Belfond, Paris, 1983
 - Proust et le roman*, Tel Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1971, réédition 1998
 - Proust, le dossier*, Pocket/Pierre Belfond, Paris, 1998
- TRAHARD (Pierre), *L'art de Marcel Proust*, Éd. Dervy, Paris, 1953
- VIAL (André), *Proust : structures d'une conscience et naissance d'une esthétique*, Éditions Julliard, Paris, 1963
- WILLEMART (Philippe), *Proust, poète et psychanalyste*, L'Harmattan, Paris, 1999
- ZAGDANSKI (Stéphane), *Le sexe de Proust*, nrf Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1994
- ZÉPHIR (Jacques), *La personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust*, M.J. Minard, Paris, 1959

Articles

- ALBOUY (Pierre), "Quelques images et structures mythiques dans *La Recherche du temps perdu*", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, sep.- déc.1971, 71^e année, n°5/6 : Marcel Proust, p. 972-987
- BEM (Jeanne), "Le juif et l'homosexuel dans *À la recherche du temps perdu*", *Littérature*, 1980, n°37, p.100-112
- BIDAUD (Samuel), "Les noms de personnages dans *À la recherche du temps perdu*", *Bulletin Marcel Proust*, 2015, n°65, p.31-8
- COCTEAU (Jean), " La voix de Marcel Proust ", *La Nouvelle Revue Française*, 1923, tome XX, p.90-92
- COLLECTIF : Centenaire de Proust, *EUROPE*, 1970, 48^e année, n° 496-497
- COUDERT (Raymonde), "Double paysage de conjonctions de Sodome", *Bulletin d'informations proustiennes*, 2003, n°33, p.121-131
- DE AGOSTINI (Daniela), "L'écriture du rêve dans *À la recherche du temps perdu*", *Cahiers Marcel Proust : Études proustiennes V*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1984, p.183-211
- DESCHAMPS (Nicole), "Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien", *Études françaises*, 1994, vol. 30, n°1, p. 59-79
- EELLS (Emily), "L'envers de quelques tableaux", *Bulletin d'informations proustiennes*, 2001-2, n°32, p.107-119
- FEARN (Liliane), "Sur un rêve de Marcel", *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 1967, n°17, p.535-549
- FERRÉ (André), " Marcel Proust et la linguistique ", *Vie et langage*, 1965, n° 157, p. 182-191
- FRAISSE (Luc), "-Proust et le pacte romanesque", *Poétique*, 2005, 2^{ème} vol., n°142, p.219-238
- et LETOUBLON (Françoise), "Proust et la descente aux enfers : Les souvenirs symboliques de la nekuia d'Homère dans la *Recherche du Temps Perdu*", *Revue d'Histoire Littéraire de France*, novembre-décembre 1997, 97^e année, n°6, p.1056-85
 - "Proust et Viollet-le-Duc : de l'église de Combray à l'esthétique de la *Recherche*", *Revue d'Histoire Littéraire de France*, janvier-février 2000, 100^{ème} année, n°1, p.45-90
 - "Le Dit de Tianyi, un palimpseste de la *Recherche du temps perdu* ?", *Revue de littérature comparée*, 2007, n°322, p.235-244
 - "La feuille qui chante : l'imaginaire de la langue classique selon Proust", *Littératures classiques*, 2011, n°74, p.219-235
- HENROT (Geneviève), "Déviations discursives : portrait de Charlus en haut parleur", *Bulletin d'informations proustiennes*, 2001-2, n°32, p.121-136

- JALOUX (Edmond), "Sur la psychologie de Marcel Proust", *La Nouvelle Revue Française*, 1923, tome XX, p.151-161
- JENNY (Laurent), "L'effet Albertine", *Poétique*, 2005, 2^{ème} vol., n°142, p.205-218
- LABARTHE (Patrick), "Vinteuil ou le paradoxe de l'individuel en art", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2001, n°1, vol. 101, p. 123-134
- LE BIDOIS (Robert), "Le langage parlé des personnages de Proust ", *Le français moderne, revue consacrée à l'étude de la langue française du XVI^e à nos jours*, 1939, n°1, p.197-218
- LE ROUX (Aude), "Sodoma, Gomora : inversion et pétrification", *Bulletin d'informations proustiennes*, 2001-2, n°32, p.75-90
- MATORÉ (Georges), "Autour d'un personnage de la *Recherche du Temps Perdu* : Mme Verdurin, étude lexicologique ", *Études linguistiques*, 1970, n° XI, p. 213-224
- MIGUET-OLLAGNIER (Marie), "Les cités maudites : fondements mythiques et versions romanesques", *Bulletin d'informations proustiennes*, 2001-2, n°32, p.91-105
- MILLY (Jean), "Sur quelques noms proustiens", *Littérature*, 1974, n°14, p. 65-82
- NATUREL (Mireille), -"La phrase longue dans *Le Temps Retrouvé* : Fonctions et Limites", *Bulletin d'Informations Proustiennes*, 1986, n°17, p.57-65
 -"Du lieu de pèlerinage au réseau européen. Le cas de la maison de tante Léonie", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2009, vol. 109, p.831-840.
- NICOLE (Eugène), -"Gomorrhe", *Bulletin d'informations proustiennes*, 2001-2, n°32, p.65-74
 -"Genèses onomastiques du texte proustien", *Cahiers Marcel Proust : Études proustiennes V*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1984, p.69-125
- O'BRIEN (Justin), "La mémoire involontaire avant Marcel Proust", *Revue de littérature comparée*, 1939, n°1, 19^{ème} année, p.19-36
- PIERRON (Sylvie), "La 'langue Française' dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust ", *Littérature*, 1999, n°116, p.47-58
- QUÉMAR (Claudine), "Rêverie(s) onomastique(s) proustienne(s) à la lumière des avant-textes", *Littérature*, 1977, n°28, p.77-99
- RICARDOU (Jean), "Miracles de l'analogie : Aspects proustiens de la métaphore productrice", *Cahiers Marcel Proust 7 : Études proustiennes II*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1975, p.11-42
- RICHARD (Jean-Pierre), "Proust et l'objet alimentaire", *Littérature*, 1972, n°6, p.3-19
- RIVIÈRE (Jacques), "Le prix Goncourt", 1^{er} janvier 1920, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, *Cahiers Marcel Proust*, n° 13, Paris, Gallimard, 1985
- ROMANIUC-BOULARAND (Bianca), "Lecteur de soi-même", *Bulletin Marcel Proust*, 2015, n°65, p.113-121
- SIMON (Agathe), "Proust, l'instant et le sublime", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, vol. 103, p. 861-887
- SIMON (Anne), "Histoire de l'optique et recherche littéraire : Le rayon visuel chez Proust", *Revue d'histoire des sciences*, 2007, n°1, tome 60, p. 9-24
- SUZUKI (Michihiko), "Le « Je » proustien", *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 1959, n°9, p.69-82
- TADIÉ (Jean Yves), -"Invention d'un langage", *La Nouvelle Revue Française*, septembre 1959, n°81, p.500-513
 -"Le sens de la mémoire", *Lire*, novembre 1999, n°279, p.100-104
- ULLMANN(Stephen), " Les idées linguistiques de Proust dans *Jean Santeuil* ", *Revue de linguistique romane*, 1967, tome XXXI, n°121-122, p.134-146
- USHIBA (Akio), "Nommer dans *À la recherche du temps perdu*", *Bulletin Marcel Proust*, 2014, n°64, p.33-55
- VETTARD (Camille), "Proust et le temps", *La Nouvelle Revue Française*, 1923, tome XX, p.204-211
- VULTUR (Ioana), "Le réception de la *Recherche* : Une question de genre ?", *Poétique*, 2005, 2^{ème} vol., n°142, p.239-254

YU (Cécile), "La pensée du sommeil dans *À la Recherche du temps perdu*", *Littérature*, 2003, n°129, p.33-46

Sitographie

- BLANCHE (Jacques-Émile), "III. Marcel Proust", *Les Nouvelles Littéraires*, 21 juillet 1928, chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64504836/f4.item.zoom>
- CARRIER-LAFLEUR (Thomas), "Mireille Naturel, *Proust et le fait littéraire. Réception et création*", chez <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/625/527>
- DECHANET-PLATZ (Fanny), "Le sommeil et les rêves dans *À la recherche du temps perdu* : Proust lecteur d'Alfred Maury", *Fabula / Les colloques*, chez <http://www.fabula.org/colloques/document1638.php>
- JALOUX (Edmond), "*Le Temps Retrouvé*", *Les Nouvelles Littéraires*, 3 décembre 1927, chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6450450t/f4.item.zoom>
- MARTIN-CHAUFFIER (Louis), "Proust et le double *Je* de quatre personnes", *Confluences*, juillet-août 1943, chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63624k?rk=42918;4>
- ROUSSEAU (René), "Marcel Proust et l'esthétique de l'inconscient", *Mercure de France*, 15 janvier 1922, chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201905b/f92.item>
- SOUDAY (Paul), "Les livres : Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu* : Du côté de chez Swann", dans le Feuilleton du *Temps* de 10 décembre 1913 chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k241644c/f3.item.zoom>
- VINCENS (André), "Proust, ses personnages", chez <http://proust-personnages.fr>

En grec

- BAYARD (Pierre), *Le hors-sujet, Proust et la digression*, traduction Fotini Tamviskou [fondée sur l'édition de Minuit de 1996], Éd. Dioni, Athènes, 1998
- SHATTUCK (Roger), -*Marcel Proust*, traduction d'Alexandre Isaris et Georges Astéris [fondée sur la 1^{ère} édition de 1974 de Fontana Paperbacks], Éd. Iridanos, Athènes, 1981
- Du côté de Proust*, traduction par Alexandre Isaris et Chryssoula Mentzalira [fondée sur l'édition de W.W. Norton and Company de 2000], Éd. Métechnio, Athènes, 1^{ère} édition 2004

En anglais

- CHERNOWITZ (Maurice Eugene), *Proust and painting*, thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the Faculty of Philosophy, Columbia University, New York, 1944
- JORDAN (Jack Louis), *Marcel Proust's À la recherche du temps perdu : A search for certainty*, Summa Publications Inc., Birmingham, Alabama, 1^{ère} édition 1993

Articles

- CLARK (Charles N.), " Love and time: the erotic imagery of Marcel Proust ", *Yale French Studies*, 1953, n°11, p.80-90
- FOSTER (John Burt), "Nabokov before Proust: The paradox of anticipatory memory", *The Slavic and East European Journal*, spring 1989, vol.33, p.78-94
- GUENETTE (Mark D.), "Le loup et le narrateur : The masking and unmasking of homosexuality in Proust's *À la Recherche du Temps Perdu* ", *Romanic Review*, 1989, vol. LXXX, n°2, p. 229-246
- HUGHES (Edward J.), "Proustian Metamorphosis : The Art of Distortion in *À la Recherche du temps perdu*", *The Modern Language Review*, July 1999, vol. 94, n°3, p. 660-672
- LYNES (Carlos), "Proust and Albertine : On the limits of autobiography and of psychological truth in the novel", *The journal of aesthetics and art criticism*, June 1952, vol.10, n°4, p.328-337
- MEYERS (Jeffrey), "Proust aesthetic analogies: character and painting in *Swann's Way*", *The journal of aesthetics and art criticism*, spring 1972, vol.30, n°3, p.377-388
- O'BRIEN (Justin), " Proust and 'le joli langage' ", *Publications of the Modern Language Association of America*, 1965, vol. LXXX, n°3, p. 259-265
- WILSON (Claudine I.), "Marcel Proust as a lover of language ", *The French Quarterly*, 1928, vol. X, p.57-70

Ouvrages partiellement consacrés à Proust

En français

- BEDRIOMO (Emile), *Proust, Wagner, et la coïncidence des arts*, Gunter Narr Verlag, Tübingen/Éditions Jean Michel Place, Paris, 1^{ère} édition 1984
- BOWIE (Malcom), *Freud, Proust et Lacan*, traduction de l'anglais par Jean-Michel Rabaté [fondée sur l'édition de Cambridge University Press de 1987], Éd. L'Espace Analytique Denoël, Paris, 1988
- BRUNEL (Pierre), *L'écriture romanesque de la jalousie*, Didier Érudition, CNED, Paris, 1996
- BUTOR (Michel), *Les œuvres d'art imaginaires chez Proust*, dans *Répertoire II*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1964
- CHARDIN (Philippe), *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne : Dostoïevski, James, Svevo, Proust, Musil*, Librairie Droz, Genève, 1990
- GIRARD(René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Bernard Grasset Éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1961
- GRACQ (Julien), *Proust suivi de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1986
- MAN (Paul de), *Allégories de la lecture*, traduit de l'anglais par Thomas Trezise, Galilée, Paris, 1^{ère} édition 1989
- ROUSSET(Jean), *Forme et signification*, Librairie José Corti, Paris, 1^{ère} édition 1962
- SANCHEZ(Serge), *La lampe de Proust et autres objets de la littérature*, Payot, Paris, 1^{ère} édition 2013
- SPITZER (Leo), "Le style de Marcel Proust", dans *Études de style*, traduit de l'anglais et d'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1972, p.397-473

STRAKA (Georges), "La langue de Françoise dans *À la Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust", dans *Hommage à Jean Lanher : Lorraine vivante*, sous la direction de Roger Marchal et Bernard Guidot, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1993, p.433-453

VENDRYÈS (Joseph), "Marcel Proust et les noms propres", dans *Choix d'études linguistiques et celtiques*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1952, p.80-88

Articles

SIMON (Anne), "De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne", *Romantisme*, 1997, n°95, p. 39-49

VETTARD (Camille), "Proust et Einstein : Lettre à Jacques Rivière", *La Nouvelle Revue Française*, 1922, tome XIX, p.246-252

Sitographie

YAKAVONE (Kathrin), "Barthes et Proust : La *Recherche* comme aventure photographique", *Fabula-LhT*, mars 2008, n° 4, "L'écrivain préféré", chez <http://www.fabula.org/lht/4/yacavone.html>

En anglais

PIETTE (Adam), *Remembering and the sound of words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*, Clarendon Press/Oxford University Press, New York, 1996

ULLMANN (Stephen), *-The image in the modern French novel: Gide, Alain-Fournier, Proust, Camus*, Cambridge University Press, Cambridge, 1960

-Style in the French novel, Cambridge University Press, Bristol, 1957

-"Images of time and memory in Jean Santeuil" dans *Currents of thought in French Literature, Essays in memory of G.T. Clapton*, Basil Blackwell editions, Oxford, 1^{ère} édition, 1965

Ouvrages de base

Usuels

En français

- Dictionnaire de l'Antiquité*, sous la direction de Jean Leclant, Éditions Quadrige/Dicos poche, Paris, 1^{ère} édition 2005
- Dictionnaire de l'ésotérisme*, par Pierre A. Riffard, Payot, Paris, 1983
- Dictionnaire de la Grèce antique*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1^{ère} édition 2000
- Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'antiquité et du Moyen Âge*, traduit et mis à jour par Jean Denis Berger et Jacques Billen, Éditions Brepols, Turnhout, Belgique, 1^{ère} édition 1991
- Dictionnaire des biographies*, tomes 1-2, publié sous la direction de Pierre Grimal, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1958
- Dictionnaire des grandes philosophies*, sous la direction de Lucien Jerphagnon, Privat Éditeur, Toulouse, 1^{ère} édition 1973
- Dictionnaire des philosophes antiques*, tomes I-V, publié sous la direction de Richard Goulet, CNRS Éditions, Paris, 1^{ère} édition 1994
- Encyclopaedia Universalis*, édition conçue et réalisée sous la présidence de Giuseppe Annoscia, directeur artistique : Bernard Couvelaire, Éditeur à Paris, 1^{ère} édition 2002
- Encyclopédie des Beaux-arts*, Tome II, sous la direction de Louis Hourticq, Librairie Hachette, Paris, 1925
- GAFFIOT (F.), *Dictionnaire Latin Français*, Hachette, Paris, 1^{ère} édition 1934, 50^{ème} édition 1995
- Grand Larousse encyclopédique*, tomes IV-X, Éditions Larousse, Paris, 1^{ère} édition 1961-4
- MOLINIÉ (Georges), *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de Poche, LGF, Paris, 1992
- Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, par André Lalande, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1972

Sitographie

- BELFIORE (Jean-Claude), *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Larousse, Paris, 1^{ère} édition 2003, version digitale chez Gallica :
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005360.r=mythologie+grecque.langEN>
- Dictionnaire mythologie*, <http://www.dictionnaire-mythologie.com/definition-m.html>
- Dictionnaire Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- Dictionnaire La Toupie* <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Realisme.htm>
- La Bible de Jérusalem*, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, Éditions du Cerf, 1998, offerte en version digitale : http://www.biblia-cerf.com/bj_php
<http://lire.la-bible.net/> . Pour d'autres versions de la Bible :
http://www.lexilogos.com/bible_multilingue.htm
- EM-BIBLE, <http://www.enseignemoui.com/bible/>, en particulier
<http://www.enseignemoui.com/bible/strong-biblique-grec-thambos-2285.html>

En grec

Etymologicum Graecae Linguae Gudianum, Friedrich Wilhelm Sturz, Éditions Weigel, Lipsiae, 1818

En anglais

Etymological Dictionary of Greek, Robert Beekes with the assistance of Lucien van Beek, Volumes I-II, Brill Editions, Leiden/Boston, 2010

Philosophie

En français

- ARISTOTE, -*De l'âme*, texte établi par A. Jannone, traduit et annoté par E. Barbotin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1966
- Du ciel*, texte établi et traduit par Paul Moraux, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1965
- Éthique à Nicomaque*, nouvelle traduction avec introduction, notes et index par J. Tricot, Éditions J. Vrin, 1^{ère} édition 1959, 3^{ème} édition 1972
- Métaphysique*, tome 1, traduit en français avec des notes perpétuelles par J.Barthélemy-Saint-Hilaire, Librairie Germer-Baillière et Compagnie, Paris, 1879
- Morale*, traduite par J. Barthélémy Saint-Hilaire, tome III : *Grande Morale et Morale d'Eudème*, A. Durand Libraire, Paris, 1856
- Organon* : 1.*Catégories*, 2. *De l'interprétation*, traduction nouvelle et notes par J. Tricot, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1936
- Physique*, Livres I-IV, texte établi et traduit par Henri Carteron, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1926
- Poétique*, Le Livre de Poche, Paris, 1990
- Poétique*, traduite en français et accompagnée de notes perpétuelles par J.Barthélemy Saint-Hilaire, A. Durand Libraire, Paris, 1858
- Poétique*, texte établi et traduit par J.Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1932, 2^{ème} édition revue et corrigée 2002
- Politique*, Livres I-II, texte établi et traduit par Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1960
- Politique*, Livre VIII, tome III, texte établi et traduit par Jean Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 1989
- Rhétorique*, livre III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, annoté par A. Wartelle, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1973
- BELAVAL (Yvon), *Leibniz critique de Descartes*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition, 1960

- BERGSON (Henri), -*Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1927, 6^{ème} édition Quadrige 1997
 -*Matière et mémoire*, PUF/Quadrige, Paris, 1^{ère} édition 1939, 8^{ème} édition Quadrige 2008
 -*Œuvres, L'évolution créatrice*, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1959, 3^{ème} édition 1963
- BOLLACK (Jean), -*Empédocle, I : Introduction à l'ancienne physique*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1965
 -*Empédocle, III : Les origines, Commentaire 2*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1969
- BOUTROUX (Émile), *De la contingence des lois de la nature*, thèse de doctorat soutenue devant la Faculté des Lettres de Paris, Librairie Germer Baillière, Paris, 1^{ère} édition 1874
- CHAIGNET (A.ED.), *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*, Éditions Culture et civilisation, Bruxelles, 1968
- CHRYSIPPE, *Œuvre philosophique*, tomes 1+2, texte traduit et commenté par Richard Dufour, Les Belles Lettres, 2004
- COLLI (Giorgio), *Naissance de la philosophie*, traduction C. Viredaz, Éditions de l'Aire, Paris, 1981
- CONDILLAC (Étienne Bonnot, Abbé de), -*Essai sur l'origine des connaissances*, Éditions Vrin, Paris, 2002
 -*Traité des sensations*, 1^{ère} partie, publiée d'après l'édition de 1798, augmentée de l'extrait raisonné des variantes de l'édition de 1754 par F. Picavet, Librairie Ch. Delagrave, Paris, 1885
- COSSUTTA (Frédéric), *Le dialogue : introduction à un genre philosophique*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1^{ère} édition 2004
- DERRIDA (Jacques), -*Histoire du mensonge : Prolégomènes*, Galilée, Paris, 1^{ère} édition 2012
 -*La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1993
 -*Marges de la philosophie*, Éditions Minuit, Paris, 1^{ère} édition 1972
- ÉPICURE, -*Lettres à Hérodote, Pythoclès et Ménécée ; Pensées maîtresses*, traduction et notes par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, Paris, 2000
 -*Lettres et Maximes*, texte établi et traduit avec une introduction et des notes par Marcel Conche, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition 1987, 8^{ème} édition 2009
- FOUCAULT (Michel), *Les mots et les choses*, Tel Gallimard, Paris, 1992
- FREGE (Friedrich Ludwig Gottlob), *Œuvres logiques et philosophiques*, traduction et introduction de Claude Imbert, Éditions du Seuil, Paris, 1971
- GADAMER (Hans-Georg), *Vérité et méthode, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Éditions du Seuil, 1^{ère} édition 1976, réédition 1996
- KANT (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, traduction d'A. Philonenko, J. Vrin, Paris, 1^{ère} édition 1965
- LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm), -*L'harmonie des langues*, présenté, traduit et commenté par Marc Crépon, Éditions du Seuil, Paris, 2000
 -*Nouveaux essais sur l'entendement humain*, chronologie, bibliographie, introduction et notes par Jacques Brunschwig, GF Flammarion, Paris, 1990
- LOCKE (John), *Essai sur l'entendement humain*, livre III, traduction, notes et index par Jean-Michel Vienne, J. Vrin, Paris, 2003
- MAISTRE (Joseph de), *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, tome II, Pélagaud, Lesne et Crozet imprimeurs-libraires, Lyon, 3^{ème} édition 1836
- MONTAIGNE (Michel de), *Les Essais*, Éditions Quadrige/PUF, Paris, 2^{ème} édition 1992
- MOUTSOPOULOS (Evanghélou), *Philosophie de la culture grecque*, Académie d'Athènes, Centre de Recherches sur la Philosophie Grecque, Athènes, 1998
- PLOTIN, -*Les Ennéades*, livre I, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère}

édition 1924

-*Les Ennéades*, livre III, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1925, réédition 1963

-*Les Ennéades*, livre IV, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1927

-*Les Ennéades*, livre V, texte établi et traduit par Émile Bréhier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1931

PRÉSOCRATIQUES, édition établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1^{ère} édition 1988, réédition 1995

RAMNOUX(Clémence), *Héraclite ou l'homme entre les choses et les mots*, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1959

RENAN (Ernest), *De l'origine du langage*, Michel Levy Frères Éditeurs, Paris, 2^{ème} édition 1858

RIVAUD(Albert), *Les grands courants de la pensée antique*, Éditions A. Colin, Paris, 3^{ème} édition 1938

ROBIN (Léon), *La pensée hellénique des origines à Épicure : Questions de méthode, de critique et d'histoire*, avant-propos par Pierre-Maxime Schuhl, Presses Universitaires de France, Paris, 2^{ème} édition 1967

ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres Complètes de J.J.Rousseau* avec les notes de tous les commentateurs, Éditions Dalibon Libraire, Paris, 1826

RUCH (Michel), *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron : Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Publications de la Faculté de lettres de l'université de Strasbourg, Les Belles Lettres, Paris, 1958

RUSSELL (Bertrand), *-Problèmes de philosophie*, introduction et traduction de l'anglais [fondées sur l'édition d'Oxford University Press de 1912 de François Rivenc], Bibliothèque philosophique Payot, Paris, 1^{ère} édition 1989

-*Signification et vérité*, traduit de l'anglais par Philippe Devaux, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1969, réédition 1988

TROUILLARD (Jean), *La purification plotinienne*, thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1955

VICO (Giovanni Batista), *Œuvres choisies*, Ernest Flammarion Éditeur, Paris, 1894

WHITEHEAD (Alfred North), *Procès et réalité : Essai de cosmologie*, traduit de l'anglais par Daniel Charles, Maurice Elie, Michel Fuchs, Jean-Luc Gautero, Dominique Janicaud, Robert Sasso et Arnaud Villani, NRF Éditions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, Paris, 1995

Sitographie

ARISTOTE, *-La Grande Morale*, traduction de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire chez

http://fr.wikisource.org/wiki/La_Grande_Morale et

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale8.htm>

-*Métaphysique*, traduction Alexis Pierron et Charles Zevort, Ébrard libraire-éditeur et Joubert libraire éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1840 chez

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/metaphysique13pierron.htm>. Traduction de Barthélemy Saint-Hilaire, chez

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/metaphysique1.htm>

BERGSON (Henri), *La Pensée et le Mouvant*, [//fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Bergson -](http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Bergson_-_La_Pens%C3%A9e_et_le_Mouvant.djvu/50&oldid=4129134)

[La Pensée et le Mouvant.djvu/50&oldid=4129134](http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Page:Bergson_-_La_Pens%C3%A9e_et_le_Mouvant.djvu/50&oldid=4129134)

CONDILLAC (Étienne Bonnot, Abbé de), *Essai sur l'origine des connaissances*,

http://classiques.uqac.ca/classiques/condillac_etienne_bonnot_de/essai_origine_des_connaissances/condillac_origine_des_connaissances.pdf

- DESCARTES (René), *-Lettre au Père Mersenne, 20 novembre 1629*, dans *Descartes, Choix de lettres*, collection dirigée par Laurence Hansen-Løve, introduction et commentaire par Éric Brauns, 1^{ère} édition 1988, réédition 2008, version digitale chez http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_lettres.pdf
- Discours de la méthode*, Livre de Poche, Paris, 1997, version digitale http://sergecar.perso.neuf.fr/textes_1/descartes6.htm
- Œuvres de Descartes*, tome IV, texte établi par Victor Cousin, F. G. Levrault, 1824, chez https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Passions_de_l'âme/Seconde_partie
- GOMPERZ (Théodore), *Les penseurs de la Grèce : histoire de la philosophie antique*, vol. 1, traduction d'Auguste Reymond, précédée d'une préface de M. A. Croiset, Félix Alcan, Paris, 1908, version digitale chez Gallica <ark:/12148/bpt6k76381h>
- HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), *Esthétique*, tome premier, traduction française de Ch. Bénard, chez http://classiques.uqac.ca/classiques/hegel/esthetique_1/Hegel_Esthetique_tome_I.pdf
- Le nouveau Phalanstère, *Symbole, copie et simulacre*, chez <https://sites.google.com/a/volubilys.fr/phalanstere2/philosophie-et-sciences-humaines/symbole-copie-et-simulacre>
- PHILOSTRATE L'ANCIEN, *Vie d'Apollonios de Tyane*, chez <http://remacle.org/bloodwolf/roman/philostrate/apollonius5.htm>
- PLOTIN, Plotin, *1^{ère} Ennéade*, livre VI : *Du Beau*, tome I, traduction française, M.-N. Bouillet, chez <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade6.htm#09>
- RONCHI (Rocco), *Le dieu de Bergson : Biologie et mystique*, dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* chez <http://ebox.nbu.bg/berg2/sk1.html>
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Essai sur l'origine des langues*, dans *Œuvres Complètes de J.J.Rousseau* avec les notes de tous les commentateurs, Éditions Dalibon Libraire, Paris, 1826 .J'ai utilisé la version digitale dans Gallica : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312571198>
- SCHILLER (Friedrich Von), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen)*, texte original et version française par Robert Leroux, chez http://classiques.uqac.ca/classiques/schiller_friedrich_von/lettres_sur_education/schiller_lettres_sur_education.pdf
- SPENCER (Herbert), *Essais de morale, de science et d'esthétique*, tome 1 : *Essais sur le progrès*, traduits de l'anglais par M. A. Burdeau, G. Baillièrre éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1877, p.257-8 chez Gallica <ark:/12148/bpt6k779326>

Articles

- FESTUGIÈRE (André-Jean), "Les *Mémoires pythagoriques* cités par Alexandre Polyhistor", *Revue des Études Grecques*, 1945, tome 58, fascicule 274-278, p.1-65.
- PETIT (Alain), "L'usage du mythe dans la cosmologie pythagoricienne", *Civilisations*, 1998, vol. 46, n°1/2 : *Oralité et Écriture dans la Pratique du mythe*, p. 141-149
- ROELENS (Maurice), "Le dialogue philosophique, genre impossible ? : L'opinion des siècles classiques", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1972, n°24, p. 43-58.

En grec

- ARISTOTE, *-Poétique*, Éd. Estia, Athènes, 1995
-Catégories, De l'interprétation, introduction, traduction et commentaires par E.P. Nikoloudis, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1994
- EMERSON (Ralph Waldo), *Essais*, 2 vol., Éd. Gutenberg, Athènes, 1^{ère} édition 1956, 2^{ème} édition 1994
- GUTHRIE (William Keith Chambers), *Les philosophes grecs de Thalès à Aristote*, traduction d'Ant.I.Sakellariou [fondée sur la 8^{ème} édition de 1984 de Methnen and Co. Ltd London], Éd. Papadima, Athènes, 1987
- HEIDEGGER (Martin), *-L'être et le temps*, 2 vol, traduction et commentaires par Giannis Javaras, Éd. Dodoni, Athènes, 1^{ère} édition 1978, réédition 1998
-L'origine de l'œuvre d'art, introduction, traduction et commentaires par Giannis Javaras, Éd. Dodoni, Athènes, 1986
- HÉRACLITE, introduction, traduction et commentaires par Athanassios Kyriazopoulos, Collection Les Présocratiques, tome 8, Éd. Kaktos, Athènes, 1^{ère} édition 1995
- NIARCHOS (Konstantinos), *Concepts fondamentaux de la philosophie*, Éd. Kardamitsa, Athènes, 1992
- PAPANOUTSOS (E.P), *Esthétique*, Éditions Noissi, Athènes, 1^{ère} édition 1948, réédition 2003
- SOKOLOWSKI (Robert), *Introduction à la phénoménologie*, traduction de P.Kontos [fondée sur l'édition de 2000 de Cambridge University Press], Éd. de l'Université de Patras, Patras, 1^{ère} édition 2003

En anglais

- DENYER (Nicholas), *Language, thought and falsehood in Ancient Greek philosophy*, Routledge, London/New York, 1st edition 1991, new edition 1993
- LEUCIPPUS and DEMOCRITUS, *The atomists: Fragments*, a text and translation with a commentary by C.C.W. Taylor, University of Toronto Press, Toronto, 1999
- MORGAN (Kathryn A.), *Myth and philosophy from the Presocratics to Plato*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st edition 2000
- NIGHTINGALE (Andrea Wilson), *Spectacles of truth in Classical Greek philosophy*, Cambridge University Press, New York, 1st edition 2004
- NUSSBAUM (Martha C.), *The fragility of goodness: luck and Ethics in Greek tragedy and philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st edition 1986
- ROBINSON (Richard), *Essays in Greek philosophy*, Clarendon Press, Oxford, 1969
- SCHOFIELD (M.), NUSSBAUM (M.C.), *Language and Logos, Studies in ancient Greek Philosophy*, Cambridge University Press, Bath (England), 1st edition 1982

Articles

- HARDIE (Philip), "The Speech of Pythagoras in Ovid *Metamorphoses* 15: Empedoclean Epos", *The Classical Quarterly*, 1995, New Series, vol. 45, n°1, p. 204-214
- MOLYVIATI-TOPTSIS (Urania), "Vergil's Elysium and the Orphic-Pythagorean Ideas of After-Life", *Mnemosyne*, Feb.1994, 4th series, vol. 47, Fasc.1, p. 33-46

Sitographie

EMERSON (Ralph Waldo),

<http://www.rwe.org/complete-works/viii-letters-and-social-aims/inspiration.html>

HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich) *Lectures on Aesthetics*, vol.1, chez

<https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ae/introduction.htm>

HUME (David), *Essays, Moral, Political, and Literary*, chez

<http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL23.html>

Linguistique/histoire littéraire

En français

BACHELARD (Gaston), *-La poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, Paris, 1^{ère} édition 1960, 9^{ème} édition 1986

-La poétique de l'espace, Quadrige/PUF, Paris, 11^{ème} édition 1983

BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, 1^{ère} édition 1953

BATAILLE (Georges), *La littérature et le mal*, nrf Gallimard, Paris, 1980

BONNEFOY (Yves), *La petite phrase et la longue phrase*, La Tilv Éditeur, Brive, 1994

BOST (Hubert), *Babel : Du texte au symbole*, Labor et Fides, Genève, 1985

CASSIRER (Ernst), *Langage et mythe, À propos des noms de dieux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973

COURT DE GÉBELIN (Antoine), *Histoire naturelle de la parole ou Grammaire universelle à l'usage des jeunes gens*, avec un discours préliminaire et des notes de M. le comte Lanjuinais, Plancher / Eymery / Delaunay éditeurs, Paris, 1^{ère} édition 1816

DELEUZE (Gilles), *Logique du sens*, Les Éditions du Minuit, Paris, 1982

DESBORDES (Françoise), *Idées grecques et romaines sur le langage*, Ens Éditions, Lyon, 2007

ECO (Umberto), *-La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Éditions du Seuil, Paris, 1997

-La structure absente, Introduction à la recherche sémiotique, traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Éditions Mercure de France, Paris, 1972

-Sémiotique et philosophie du langage, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition 1988, 2^{ème} édition 1993

FONTAINE (David), *La poétique*, Nathan Université, Paris, 1993

FUMAROLI (Marc), *Trois institutions littéraires*, Folio, Gallimard, Paris, 1994

GENETTE (Gérard), *-Figures 1*, Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1966, réédition 1976

-Figures 2, Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1969, réédition 1979

-Figures 3, Seuil, Paris, 1972

-Mimologiques, Voyage en Cratylie, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1976

- Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1982, réédition 1992
- LÉVI-STRAUSS (Claude), -*Anthropologie structurale*, Plon, Paris, 2008
 -*Anthropologie structurale deux*, Plon, Paris, 2009
- MESCHONNIC (Henri), *De la langue française, Essai sur une clarté obscure*, Hachette Littératures, Paris, 2001
- MOUNIN (Georges), *Histoire de la linguistique des origines au XX^e siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1967, 4^{ème} édition corrigée 1985
- RICCEUR (Paul), -*Histoire et vérité*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1955, réédition 2005
 -*La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1975, réédition Points, Paris, 1997
- SARTRE (Jean-Paul), *Situations II*, Éditions Gallimard, 1^{ère} édition 1948, 26^{ème} édition 1951
- SOLLERS (Philippe), *Théorie des exceptions*, Folio Essais, 1^{ère} édition 1985, réédition 1993
- STAËL (Madame de), -*De la littérature*, GF Flammarion, Paris, 1991
 -*Écrits sur la littérature*, Le Livre de Poche, 2006
- TADIÉ (Jean-Yves), *La critique littéraire au XX^e siècle*, Éd. Pocket/Pierre Belfond, Paris, 1^{ère} édition 1997

Articles

- NEF (Frédéric), "La langue universelle et les langues : Leibniz biface ?", *Critique*, 1979, n°387-388, tome XXXV, p.736-751

Sitographie

- VALLÉE (Jean-François), "Mauvais genre : l'hybridité transversale du dialogue", *Comètes : Revue des littératures d'Ancien Régime*, 2004, n°1, chez
https://www.academia.edu/213658/_Mauvais_genre_l_hybridité_transversale_du_dialogue_

En grec

- CHOMSKY (Noam), -*Structures syntaxiques*, traduction par Fotis Kavoukopoulos, introduction par Irini Philippaki Warburfon, Éd. Néféli, Athènes, 1^{ère} édition 1991
 -*Nouveaux horizons dans l'étude de la langue et de l'esprit*, traduction de l'anglais par Marina Vassiliou [fondée sur l'édition de 2000 de Cambridge University Press], Éd. Patakis, Athènes, 1^{ère} édition 2005
- COLLECTIF : *Du formalisme russe au poststructuralisme*, dirigé par Raman Selden, traduction de A.Valdramidou, J.Délivoria, I.Naoum, A. Papanikolaou, F. Chatziioannidou [fondée sur l'édition de Cambridge University Press de 1995], Éd. de l'Institut d' Études Néohelléniques de l'Université de Thessalonique, Thessalonique, 1^{ère} édition 2005
- COLLECTIF : *Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes*, choix et présentation par Tzvetan Todorov, introduction par Roman Jakobson, traduction par E.P. Nikoloudis [fondée sur l'édition du Seuil de 1966], Éd. Odysséas, Athènes, 1^{ère} édition 1995

SCHMITTER (Peter), " *The emergence of philosophical semantics in early Greek Antiquity* " dans *Logos and Language*, Journal of General Linguistics and Language Theory, vol. II, n°2, 2001, p.45-56

Psychologie/Métaphysique/Anthropologie

En français

- AGACINSKI (Sylviane), *Métaphysique des sexes : Masculin/Féminin aux sources du christianisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 2005
- BÉGUIN (Albert), *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, Paris, 1^{ère} édition 1939, réédition 1967
- BRISSON (Luc), *Le sexe incertain*, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1997
- CAILLOIS (Roger), *-Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1938, réédition 1987
-L'homme et le sacré, nrf Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1949, réédition 1980
- CHEYMOL (Pierre), *Les empires du rêve*, José Corti, Paris, 1994
- DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1^{ère} édition Bordas 1969, 11^{ème} édition Dunod, Paris, 1992
- FOUCAULT (Michel), *Histoire de la sexualité*, 1. *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976
2. *L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984
3. *Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984
- FREUD (Sigmund), *-Au-delà du principe du plaisir*, Petite Bibliothèque Payot, 1^{ère} édition 1981, réédition 2010
-Trois essais sur la théorie de la sexualité, traduit de l'allemand par B. Reverchon-Jouve, Gallimard, Paris, 1962
- GIRARD (René), *-La violence et le sacré*, Collection Pluriel, Grasset, Paris, 1972
-Des choses cachées depuis la fondation du monde, recherches avec Jean-Michel Oughourlian et Guy Lefort, Éditions Bernard Grasset, 1^{ère} édition 1978, réédition 1989
- GODELIER (Maurice), *La mort et ses au-delà*, collection d'essais sous la direction de M. Godelier, CNRS Éditions, Paris, 1^{ère} édition 2014
- JUNG (Carl Gustav), *-Les racines de la conscience*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1^{ère} édition 1978
-Le moi et l'inconscient, traduit de l'allemand par A. Adamov, nrf Gallimard, 1938
- LAVIE (Peretz), *Le monde du sommeil*, Odilie Jacob, Paris, 1998
- MAGNIN (Pierre), *Le sommeil et le rêve*, Presses universitaires de France, Paris, 1^{ère} édition 1990, 2^{ème} édition 1992
- MAISONNEUVE (Jean), *Introduction à la psychosociologie*, PUF, Paris, 1^{ère} édition 1973, 5^{ème} édition corrigée 1985
- MARCUSE (Herbert), *Eros et civilisation*, traduction par J.-G. Nény et B. Fraenkel [fondée sur l'édition de 1955 de Beacon Press, Boston], Éditions de Minuit, Paris, 1^{ère} édition 1963, réédition 1971
- RICCEUR (Paul), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 2000
- ROUGEMONT (Denis de), *L'amour et l'Occident*, Librairie Plon, Paris, 1^{ère} édition 1979
- TADIÉ (Jean-Yves) et TADIÉ (Marc), *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1999

Articles

DAVID (Christian), "La bisexualité psychique. Éléments d'une réévaluation", *Revue Française de psychanalyse*, septembre-décembre 1975, tome XXXIX, p. 713-856

PONTALIS (J.-B.), "L'insaisissable entre deux", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, printemps 1973, n°7, p.13-26

Sitographie

RANK(Otto), *Don Juan et le double*, traduit par le Dr S. Lautman, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1973 dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales"

Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

En anglais

STEIN (Murray), *Jung on Christianity*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999

Histoire/littérature

En français

BARRÈS (Maurice), *Le jardin de Bérénice*, Émile-Paul Éditeur, Paris, 1910

BAUDELAIRE (Charles), *Les fleurs du mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1972, réédition 1991

BORGES (Jorge Luis), *Fictions*, Folio, Paris, 1^{ère} édition 1974, réédition 1991

CALDERÓN DE LA BARCA (Pedro), *Théâtre choisi*, traduit par L. Sandret, Librairie de la Société Bibliographique, Paris, 1^{ère} édition 1885

CLAUDEL (Paul), *Œuvres en prose*, préface par Gaëtan Picon, texte établi et annoté par Jacques Petit et Charles Galpérine, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1973

COCTEAU (Jean), *Essai de critique indirecte*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1^{ère} édition 1932

GIDE (André), *Journal*, dans *Œuvres Complètes*, tome VIII, nrf, Paris, 1^{ère} édition 1935

GOETHE (Johann Wolfgang Von), *Œuvres*, tome I, traduction nouvelle par Jacques Porchat, Hachette, Paris, 1883

HÖLDERLIN (Friedrich), *Poèmes*, traduction et préface de Geneviève Bianquis, Éditions Aubier / Montaigne, Paris, 1^{ère} édition 1943

HUGO (Victor), *Les misérables*, Quatrième partie : *L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis*, 7^{ème} tome, Éditions A. Lacroix, Verboeckhoven & C^e, Bruxelles, 1^{ère} édition 1862

MONNEYRON (Frédéric), *L'androgynisme décadent : mythe, figure, fantasmes*, Éditions Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1^{ère} édition 1996, réédition 2011
QUENEAU (Raymond), *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Paris, Gallimard, 1965
REVERDY (Pierre), *Nord-sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1975
SEFÉRIS (Georges), *Poèmes*, traduits du grec par Jacques Lacarrière et Égérie Mavraki, préface d'Yves Bonnefoy, Mercure de France, Paris, 1^{ère} édition 1963
ZOLA (Émile), *J'accuse*, Gallimard, Paris, 2003

Sitographie

HUGO (Victor), *Les rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, 1970 [1840] chez <http://www.lesvoixdelapoesie.com/poemes/clair-de-lune>
HUYSMANS (Joris-Karl), *En route*, Tresse & Stock, Paris, 1895 chez <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6493092t/f199.image>
MORE (Thomas), *Utopie*, traduction française de l'œuvre anglaise par Victor Stouvenel en 1842, version digitale chez http://classiques.uqac.ca/classiques/More_thomas/l_utopie/utopie_Ed_fr_1842.pdf
NERVAL (Gérard de), http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/gerard_de_nerval/anteros.html
PIERRON (Alexis), *Histoire de la littérature grecque*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1875
http://fr.wikisource.org/wiki/Histoire_de_la_littérature_grecque/Chapitre_XII
VALÉRY (Paul), *Eupalinos ou l'architecte*, 1921
chez <http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryEupalinos.pdf>

En grec

ELYTIS (Odysseas), *Τα ελεγεία της Οξώπετρας : Το εικόνισμα, Ίκαρος, Αθήνα, 4^η έκδοση 1991 : Les élégies du coin du quai : L'icône*, Éditions Icaros, Athènes, 4^{ème} édition 1991

Sitographie

SEVASTAKIS(Alexis), *Le saint Nicolas des mers ouvertes*, chronique écrit pour le journal *Augi*
http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/corpora/corpora/content.html?t=1,1201&h=12529&l=27377#pinpoint

En anglais

ELIOT (T.S.), *The complete poems and plays*, Faber and Faber editions, London, 1st published in 1969, paperback edition 2004

Sitographie

POUND (Ezra), *Three cantos*, <http://www.jstor.org/stable/20571342>

Antiquité

En français

- ACHILLE TATIUS D'ALEXANDRIE, *Le roman de Leucippé et Clitophon*, texte établi et traduit par Jean-Philippe Garnaud, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1991
- ALCÉE, SAPHO, texte établi et traduit par Théodore Reinach avec la collaboration d'Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1937
- ALCÉE, *Fragments*, tome I+II, texte établi, traduit et annoté par Gauthier Liberman, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1999
- ANTHOLOGIE GRECQUE, 1^{ère} partie : *Anthologie Palatine*, -tome III, livre VI, texte établi et traduit par Pierre Waltz, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1931
-tome XI, livre XII, texte établi et traduit par Robert Aubreton avec le concours de Félix Buffière et de Jean Irigoïn, Les Belles Lettres, Paris, 1994
- ARISTOPHANE, *-L'assemblée des femmes, Ploutos*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1930
-*Les Acharniens, Les Cavaliers, Les Nuées*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1934
-*Les Oiseaux, Lysistrata*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1928, réédition 2002
-*Les Thesmophories, Les Grenouilles*, tome IV, texte établi et par Victor Coulon et traduit par Hilaire Van Daele, Les Belles Lettres, Paris, 1928
- BATTISTINI (Yves), *Poétesses grecques*, Imprimerie Nationale, Paris, 1^{ère} édition 1998
- BUFFIÈRE (Félix), *Éros adolescent, la pédérastie dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1980
- BURKERT (Walter), *La religion grecque à l'époque archaïque et classique*, traduction et mise à jour bibliographique par Pierre Bonnechere, Éditions Picard, Paris, 1^{ère} édition 2011
- CAHIERS DE L'HERMÉTISME, *L'androgynie*, Éditions Albin Michel, Paris, 1986
- CALAME (Claude), *-L'Éros dans la Grèce Antique*, Belin, Paris, 1^{ère} édition 1996, réédition 2009
-*Mythe et histoire dans l'antiquité grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 2011
- CARPORINO (Jérôme), *De Pythagore aux apôtres*, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1956
- CICÉRON, *-Caton l'ancien (De la vieillesse)*, texte établi et traduit par P. Wuilleumier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1955
-*De natura deorum*, introduction, traduction et notes par M. van den Bruwaene, Collection Latomus, vol.107, Bruxelles, 1970

- La nature des dieux*, traduit et commenté par Clara Auvray-Assayas, Les Belles Lettres, Paris, 2002
- La République*, livres II-VI, tome II, texte établi et traduit par Esther Bréguet, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1980, réédition 1991
- Tusculanes*, tome 2, livres III-V, texte établi et traduit par Jules Humbert, Les Belles Lettres, Paris, 1931
- CORPUS HERMETICUM, 3 tomes, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Les Belles Lettres, Paris, 1945
- CUMONT(Franz), *Lux perpetua*, publié par la marquise Maillé et Louis Canet, Éditions P.Geuthner, Paris, 1949
- DANTE, *Œuvres Complètes*, traduction et commentaires par André Pézard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965
- DÉMÉTRIOS, *Du style*, texte établi et traduit par Pierre Chiron, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1993
- DELCOURT (Marie), *Hermaphrodite*, Presses Universitaires de France, Paris, 2^{ème} édition 1992
- DERCHE(Roland), *Quatre mythes poétiques*, Société d'Édition d'Enseignement supérieur, Paris, 1^{ère} édition 1962
- DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique*, -Livre 1, texte établi par Pierre Bertrac et traduit par Yvonne Vernière, Les Belles Lettres, 1^{ère} édition 1993
-Livre V, traduction nouvelle avec une préface, des notes et un index par M. Ferd. Hofer, Adolphe Delahaye Libraire, Paris, 1851
-*Fragments*, tome 1, livres VI-X, texte établi, traduit et commenté par Aude Cohen-Skalli, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 2012
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, traduction française sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Le Livre de Poche, Paris, 1999
- DRACOULIDÈS (N.N.), *Psychanalyse d'Aristophane*, Éditions Universitaires, Paris, 1967
- DUGAS (L.), -*L'amitié antique d'après les mœurs populaires et les théories des philosophes*, Thèse pour le doctorat ès-lettres, Félix Alcan Éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1894
-*L'amitié antique*, Librairie Félix Alcan, Paris, 2^{ème} édition entièrement refondue 1914
- ÉLIEN, *Histoire Variée*, traduit et commenté par Alessandra Lukinovich et Anna-France Morand, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1991
- ESCHINE, *Discours : Contre Timarque, Sur l'ambassade infidèle*, tome I, texte établi et traduit par Victor Martin et Guy de Budé, Les Belles Lettres, Paris, 1927
- ELIADE (Mircea), -*Méhistophélès et l'androgynie*, Folios Essais, Paris, 1995
-*Traité d'histoire des religions*, avec une préface de Georges Dumézil, Payot, Paris, 1953
- ESCHYLE, -*Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, 1^{ère} édition 1925, réédition 1993
-*Les Suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchaîné*, tome I, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, 1^{ère} édition 1921, réédition 1966
- ÉROS GREC : *Amour des dieux et des hommes*, Ministère de la Culture de Grèce, Direction des Antiquités, Athènes, Réunion des musées nationaux, 1989
- EURIPIDE, -*Fragments : Sthénébée-Chrysispos*, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, Les Belles Lettres, Paris, 2002
-*Héraclès, Les Suppliantes, Ion*, tome III, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Les Belles Lettres, Paris, 1994
-*Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, tome IV, texte établi et traduit par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Les Belles Lettres, Paris, 1959
-*Hippolyte, Andromaque, Hécube*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres,

- Paris, 1^{ère} édition 1927
 -*Alceste, Le Cyclope, Médée, Les Héraclides*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1925
- FESTUGIÈRE (A.-J.), *La révélation d'Hermès Trismégiste*, tome IV, Librairie Lecoffre, J. Gabalda et Compagnie Éditeurs, Paris, 1954
- FLACELIÈRE (Robert), *L'amour en Grèce*, Hachette, Paris, 1971
- FOUGÈRES (Gustave), *Mantinée et l'Arcadie Orientale*, Ancienne Librairie Thorin et Fils, Albert Fontemoing Éditeur, Paris, 1^{ère} 1898
- FRONTISI-DUCROUX (Françoise) et VERNANT (Jean-Pierre), *Dans l'œil du miroir*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1^{ère} édition 2007
- GAUTHIER (Philippe), *Symbola : Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Annales de l'Est, Université de Nancy, 1972
- GRIMAL (Pierre), *Romans grecs et latins*, Éditions de la Pléiade, Gallimard, 1^{ère} édition 1958
- HACQUARD (Georges), DAUTRY (J.), MAISANI (O.), *Guide romain antique*, Hachette, Paris, édition revue et augmentée 1952
- HERMÈS TRISMÉGISTE, *II, Asclépius, Traités XIII-XVIII*, texte établi par A.D. Nock et traduit par A.-J. Festugière, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1946, réédition 1992
- HÉRODOTE, *Histoires*, -*Clio*, livre I, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Les Belles Lettres, Paris, 1932
 -*Euterpe*, livre II, texte établi et traduit par Ph.-E. Legrand, Les Belles Lettres, Paris, 1939
- HÉSIODE, *Théogonie, Les travaux et les jours, Le bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1928
- HÉSIODE et les poètes élégiaques et moralistes de la Grèce, traduction par E. Bergougnan, Librairie Garnier Frères, Paris, 1940
- HOMÈRE, -*Iliade*, tomes 1-4, texte établi et traduit par Paul Mazon, avec la collaboration de Pierre Chantraine, Paul Collart et René Langumier, Les Belles Lettres, Paris, 1937 à 1938
 -*Odyssee*, texte établi et traduit par Victor Bérard, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1924, 2^{ème} édition revue et corrigée 1933
- ISOCRATE, *Discours II, Panégyrique, Plataïque, À Nicoclès, Evagoras, Archidamos*, texte établi et traduit par Georges Mathieu et Émile Brémond, Les Belles Lettres, Paris, 4^{ème} édition revue et corrigée 1961
- JAEGER (Werner), *Paideia : la formation de l'homme grec*, traduction d'André et Simonne Devyler autorisée et revue par l'auteur, Gallimard, Paris, 1988
- JAMBLIQUE, -*Les mystères d'Égypte*, traduit du grec par Édouard des Places, Les Belles Lettres, Paris, 1993
 -*Vie de Pythagore*, introduction, traduction et notes par Luc Brisson et Alain Philippe Segonds, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition, 2011
- JEANMAIRE (H.), *Couroi et courètes : essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Bibliothèque Universitaire de Lille, 1939
- JOURDAN (Fabienne), *Le papyrus de Derveni*, Les Belles Lettres, Paris, 2003
- KERÉNYI (Karl), JUNG (Carl Gustav), *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1^{ère} édition 1941, 5^{ème} édition 1953
- KRAPPE (Alexandre Haggerty), *Mythologie Universelle*, Payot, Paris, 1^{ère} édition 1930
- LAVELLE (Louis), *L'erreur de Narcisse*, La Table Ronde, Paris, 2003, 1^{ère} édition chez Bernard Grasset 1939
- LIBERA (Alain de), *La querelle des universaux : De Platon à la fin du Moyen Âge*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1996
- LIBIS (Jean), *Le mythe de l'androgynie*, L'île verte/Berg International, Paris, 1980
- LISSARRAGUE (François), *Un flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Éditions Adam Biro, Paris, 1^{ère} édition 1987

- LUCIEN, *Œuvres*, tome IV, opuscles 26-9, texte établi et traduit par Jacques Bompaire, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 2008
- LUCRÈCE, *De la nature*, tomes I-II, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1920
- MARCUSE (Herbert), *Éros et civilisation*, 1^{ère} édition en anglais par Beacon Press, Boston, traduction par les Éditions de Minuit, 1^{ère} édition 1963, réédition 1971
- MARROU (Henri-Irénée), *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Éditions du Seuil, Paris, 1^{ère} édition 1948, 5^{ème} édition revue et augmentée 1960
- MAXIME DE TYR, *Dissertations*, tome I-II, traduites sur le texte grec avec des notes critiques, historiques et philosophiques par J.J.Combes Dounous, Bossage, Masson et Besson éditeurs, Paris, 1802
- MEIR (M.H.E.) et POGÉY-CASTRIES (L.R.), *Histoire de l'amour grec dans l'antiquité*, Stendhal et Compagnie Éditeurs, Paris, 1930
- MORA (Édith), *Sappho, histoire d'un poète*, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1966
- MOULINIER (Louis), *Orphée et orphisme à l'époque classique*, Les Belles Lettres, Paris, 1955
- MÜLLER (Friedrich Max), *Essai de mythologie comparée*, Éditions A. Durand, Paris, 1^{ère} édition 1859
- NADEAU (Robin), *Les manières de table dans le monde gréco-romain*, Presses Universitaires François Rabelais de Tours/Presses Universitaires de Rennes, Tours/Rennes, 1^{ère} édition 2010
- ORACLES CHALDAÏQUES *avec un choix de commentaires anciens*, texte établi et traduit par Édouard des Places, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1971, réédition 1989 et 2003
- OVIDE, *-Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1968
-Les métamorphoses, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Folio, Gallimard, Paris, 1^{ère} édition 1992, réédition 1997
- PANTEL (Pauline Schmitt), *La cité au banquet : Histoire des repas publics dans les cités grecques*, École Française de Rome, Éditions Farnèse, Rome, 1992
- PARMENTIER (Léon), *Traité d'Isis et d'Osiris*, Éditions Henri Lamertin, Bruxelles, 1^{ère} édition 1913
- PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, tome I, livre I : *L'Attique*, texte établi par Michel Casevitz, traduit par Jean Pouilloux et commenté par François Chamoux, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1992
- PERRAULT (Charles), *Parallèle des Anciens et des Modernes*, tome II, Jean Baptiste Coignard éditeur, Paris, 1^{ère} édition 1690
- PINDARE, *-Isthmiques et fragments*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1923
-Néméennes, texte établi et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1923
-Olympiques, texte étable et traduit par Aimé Puech, Les Belles Lettres, Paris, 2^{ème} édition revue et corrigée 1931
- PLUTARQUE, *-Consolation à Apollonios*, texte et traduction par Jean Hani, Éditions Klincksieck, Paris, 1972
-Dialogue sur l'Amour (Éroticos), texte et traduction avec une introduction et des notes par Robert Flacelière, Annales de l'Université de Lyon, Les Belles Lettres, Paris, 1952
-Œuvres Morales, tome I, 2^{ème} partie, texte établi et traduit par Robert Klaerr, André Philippon et Jean Sirinelli, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1989
-Œuvres Morales, tome IV, *Conduites méritoires de femmes* (suivi d'*Étiologies romaines, Étiologies Grecques et Parallèles Mineurs*), texte établi et traduit par Jacques Boulogne, Les Belles Lettres, Paris, 2002
-Œuvres Morales, Traités 47-8, tome X, *Dialogue sur l'Amour* (suivi de *Histoires d'amour*), texte établi et traduit par Robert Flacelière, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1980
-Œuvres Morales, tome V, 2^{ème} partie, *Isis et Osiris*, texte établi et traduit par Christian Froidefond, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1988
-Œuvres Morales, Traités 10-14, tome II, *Le banquet des Sept Sages*, texte établi et traduit par Jean Defradas, Jean Hani et Robert Klaerr, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1985

- Vies*, tome I, *Lycurque* (suivi de *Thésée, Romulus et Numa*), texte établi et traduit par Robert Flacelière, Émile Chambry et Marcel Juneaux, Les Belles Lettres, Paris, 1957
- Vies*, tome III, *Périclès, Fabius Maximus, Alcibiade, Coriolan*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1964
- Vies*, tome VIII, *Sertorius-Eumène, Agésilas-Pompée*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Émile Chambry, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1973
- PSEUDO-PLUTARQUE, *Nommer le monde*, traduit, présenté et annoté par Charles Delattre, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1^{ère} édition 2011
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, -tome IV, livres IV et V, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1976
- tome VI, livres X et XI, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1979
- tome VII, livre XII, texte établi et traduit par Jean Cousin, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1980
- RAMNOUX (Clémence), *La nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1986
- ROHDE (Erwin), *Psyché : le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, édition française par Auguste Reymond, Payot, Paris, 1^{ère} édition 1928
- RUDHARDT (Jean), *Le rôle d'Éros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*, préface de Jean-Pierre Vernant, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition 1986
- SERGENT (Bernard), *Homosexualité et initiation chez les peuples indo-européens*, Payot, 1^{ère} édition 1996
- SOPHOCLE, -*Antigone*, texte traduit par Robert Pignarre, Classiques Garnier, Paris, 1958
- Ajax, Antigone, Œdipe-roi, Électre*, texte établi et traduit par Paul Masqueray, Les Belles Lettres, Paris, 2^{ème} édition revue et corrigée 1929
- STRABON, *Géographie*, -tome I, livre I, introduction par Germaine Aujac et François Lasserre, texte établi et traduit par Germaine Aujac, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1969
- tome VII, livre X, texte établi et traduit par François Lasserre, Les Belles Lettres, Paris, 1971
- THÉOGNIS, *Poèmes élégiaques*, texte établi, traduit et annoté par Jean Carrière, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1948, réédition refondue et augmentée 1975
- THUCYDIDE, *La guerre de Péloponnèse*, livre III, texte établi et traduit par Raymond Weil avec la collaboration de Jacqueline de Romilly, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1967
- VALÈRE MAXIME, *Faits et dits mémorables*, tome I, texte établi et traduit par Robert Combès, Les Belles Lettres, Paris, 1995
- VERNANT (Jean-Pierre), -*L'individu, la mort, l'amour*, Folio/Histoire, Paris, 1996
- Œuvres*, tome 1+2, Éditions du Seuil, Paris, 2007
- La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, ouvrage publié sous la direction de Gheraldo Gnoli et J.-P. Vernant, Cambridge University Press, Cambridge, 1^{ère} édition 1982
- VIRGILE, *L'Énéide*, traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat, GF-Flammarion, Paris, 1996
- VITRUVÉ, *De l'architecture*, -Livre I, texte établi, traduit et commenté par Philippe Fleury, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1990
- Livre II, texte établi et traduit par Louis Callebat, introduit et commenté par Pierre Gros, Les Belles Lettres, Paris, 1999
- XÉNOPHON, -*Banquet, Apologie de Socrate*, texte établi et traduit par François Ollier, Les Belles Lettres, Paris, 1^{ère} édition 1961
- Cyropédie*, tome 1, livres I-II, texte établi et traduit par Marcel Bizos, Paris, Les Belles Lettres, 1^{ère} édition 1971
- La République des Lacédémoniens*, texte et traduction avec une introduction et un

- commentaire par François Ollier, Félix Alcan, Paris, 1934
 -*Mémorables*, livres I, tome I, texte établi par Michele Bandini et traduit par Louis-André Dorion, Les Belles Lettres, Paris, 2000
 -*Mémorables*, livres II-III, tome II, 1^{ère} partie, texte établi par Michele Bandini, traduit et annoté par Louis-André Dorion, Les Belles Lettres, Paris, 2011
 -*Mémorables*, livre IV, tome II, 2^{ème} partie, texte établi par Michele Bandini, traduit et annoté par Louis-André Dorion, Les Belles Lettres, Paris, 2011

Articles

- BRISSON (Luc), " Bisexualité et médiation en Grèce ancienne ", *Nouvelle revue de psychanalyse : Bisexualité et différence des sexes*, 1973, n° 7, pp.27-48
 BURKERT (Walter), " La genèse des choses et des mots : Le papyrus de Derveni entre Anaxagore et Cratyle ", *Les Études Philosophiques : Les Présocratiques*, 1970, n°4, pp.443-455
 DELCOURT (Marie), " Hermaphroditea : Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique", *Collection Latomus, Revue d'Études Latines*, 1966, vol. LXXXVI, 76 p.
 DUMORTIER (Jean), " L'évocation des morts dans l'Odyssée", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, septembre 1954, n°3, p.27-40
 HALBWACHS (Maurice), "La représentation de l'âme chez les Grecs : le double corporel et le double spirituel", *Revue de Métaphysique et de Morale*, octobre-décembre 1930, tome 37, n°4, p. 493-534
 SIDY (Diop), "Les digressions de l'Odyssée : Une méthode de composition spéculaire", *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 2003, n°7, p. 233-243

Sitographie

- ISOCRATE, *Panegyrique*, chez <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/isocrate/pane.htm>
 LACARRIÈRE(Jacques), *Une tablette orphique* chez http://www.bmllettres.net/IMG/pdf/L-au-dela_Orphee.pdf
 LONGIN, *Du sublime*, chez <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/longin/sublime.htm>
 PAUSANIAS, *Description de la Grèce*, traduction par M. Clavier, Éditions A.Bobée, Paris, 1821
 chez <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/table.htm>
 PLUTARQUE, *Œuvres morales*, traduites du grec par Dominique Ricard, tome V, Lefèvre Éditeur, Paris, nouvelle édition revue et corrigée 1844. J'ai utilisé la version digitale chez <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/fleuves.htm>
www.joffrey111.france.com
 VIRGILE, *L'Énéide*, chez <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V02-001-267.html>
 XÉNOPHON, *Mémorables*, <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/xenophon/mem1fr.htm>

En grec

- COLLECTIF : *Éros, De la Théogonie d'Hésiode à l'antiquité postérieure*, Éditions du Musée d'Art Cycladique, Athènes, 2009

PLUTARQUE, *Érotique, Narrations érotiques*, Éditions Zitros, Thessalonique, 2004
REINSBERG (Carola), *Mariage, hétéres et pédérastie en Grèce Antique*, [1^{ère} édition en allemand : Éditions Beck, Munchen, 1989], traduction pour les Éditions Papadimas par D.G.Georgiovassilis et M.Pfreimter, Athènes, 1^{ère} édition 1993, 2^{ème} édition revue 1999

Sitographie

Διογένης Λαέρτιος, *Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκίμησάντων*, Βιβλίον Β', éd. H. S Long, Oxford, 1964 chez <http://www.kennydominican.joyeurs.com/GreekClassics/dl02.html>,

En anglais

ATHENAEUS, *The learned banqueters*, edited and translated by S. Douglas Olson, Harvard University Press, Harvard Massachusetts, 1st edition 2009-2010
AUGUSTINE, *De dialectica*, translated with introduction and notes by B. Darrell Jackson, B. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1975
BERRIEDALE KEITH (A.) et CARNOY (Albert J.), *The mythology of all races*, vol. VI: Indian/Iranian, Marshall Jones Company, Boston, 1st edition 1917
BOARDMAN (John) and LA ROCCA (Eugenio), *Eros in Greece*, John Murray Publishers Ltd, London, 1st edition 1978
BREITENBERGER (Barbara M.), *Aphrodite and Eros: The development of erotic mythology in early Greek poetry and cult*, Routledge, New York, 2007
CANTARELLA (Eva), *Bisexuality in the Ancient World*, Yale University Press, New Haven, 1992
CARSON (Anne), *Eros, the bittersweet: An essay*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980
COHEN (David), *Law, sexuality and society: the enforcement of morals in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st edition 1991
DAVIDSON (James), *The Greeks and Greek love: A radical reappraisal of homosexuality in Ancient Greece*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1st edition 2007
DIOGENES OF OENOANDA, *The fragments*, translation and commentary by C.W. Chilton, published for the University of Hull by Oxford University Press, Oxford, 1971
DIONYSIUS OF HALICARNASSUS, *On literary composition*, edited with introduction, translation, notes, glossary and appendices by W. Rhys Roberts, Macmillan and Co Ltd, London, 1910
DOVER (Sir Kenneth), *Greek homosexuality*, Harvard University Press, Massachusetts, 1st edition 1978
ELIADE (Mircea), *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade reader*, edited by Wendell C.Beane and William G.Doty, Vol.II, Harper Colophon Books, New York, 1st edition 1976
FARNELL (Lewis Richard), *Greek hero cults and ideas of immortality*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1st edition 1921
GARRISON (Daniel H.), *Sexual culture in Ancient Greece*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 2000
GOLDEN (Mark) and TOOHEY (Peter), *Sex and difference in Ancient Greece and Rome*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2003
GRAF (Fritz) et JOHNSTON (Sarah Iles), *Ritual texts for the afterlife: Orpheus and the bacchic gold tablets*, Routledge, New York, 1st edition 2007
GREEK LYRIC, *Anacreon, Anacreontea, Early Choral Lyric*, edited and translated by David A. Campbell, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1st edition 1988, 3rd edition 2006

- HALPERIN (David) and WINKLER (John J.), *Before sexuality: The construction of erotic experience in the Ancient Greek world*, Froma I. Zeitlin Editors, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990
- HALPERIN (David M.), *One hundred years of homosexuality*, Routledge, New York, 1st edition 1990
- HUBBARD (Thomas), *-Greek love reconsidered*, Wallace Hamilton Press, New York, 1st edition 2000
- Homosexuality in Greece and Rome*, University of California Press, Berkeley, California, 2003
- JAEGER (Werner), *Paideia: the ideals of Greek culture*, translated from the second German edition by Gilbert Hichet, vol. I, Basil Blackwell Editions, London, 3rd edition 1946
- LAKS (André), MOST (Glenn W.), *Studies on the Derveni papyrus*, Oxford University Press, New York, 2nd edition 2001
- LEAR (Andrew) and CANTARELLA (Eva), *Images of Ancient Greek pederasty: Boys were their gods*, Routledge, Oxon, 1st edition 2008
- LEWY (Hans), *Chaldaean oracles and theurgy : mysticism, magic and Platonism in the later Roman Empire*, Institut d'Études Augustiniennes, 3^{ème} édition par Michel Tardieu avec un supplément 'Les Oracles Chaldaïques 1891-2011' Paris, 2011
- LUDWIG (Paul W.), *Eros and Polis: Desire and community in Greek political theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1st edition 2002
- MIRTO (Maria Serena), *Death in the Greek world*, translated by A.M. Osborne, original title *Morte nel mondo greco*, University of Oklahoma Press, 1st edition 2012, original edition by Carocci editore 2012
- MURRAY (Oswyn), *Symptica: A symposium on the Symposium*, Clarendon Press, Oxford, 1990
- PERCY (William Armstrong), *Pederasty and pedagogy in Archaic Greece*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1996
- PLUTARCH, *Moralia: Fragments*, tome XV, edited and translated by F.H. Sandbach, W. Heinemann Ltd, Cambridge, 1969
- PORTER (James I.), *The origins of aesthetic thought in Ancient Greece: matter, sensation, and experience*, Cambridge University Press, New York, 1st edition 2010
- ROBB (Kenn), *Literacy and paideia in Ancient Greece*, Oxford University Press, New York, 1994
- ROBINSON (T.M.), *Contrasting arguments: An edition on the Dissoi Logoi*, Arno Press, New York, 1979
- SAXONHOUSE (Arlene W.), *Fear of diversity: The birth of political science in Ancient Greek thought*, University of Chicago Press, Chicago, 1992
- SCHOLTZ (Andrew), *Concordia discors: Eros and dialogue in Classical Athenian literature*, Center for Hellenic Studies, Trustee for Harvard University, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2007
- SEXTUS EMPIRICUS, I, *Outlines of Pyrrhonism*, with an English translation by R.G. Bury, William Heinemann, London, 1st edition 1933, revised and reprinted 1955
- SKINNER (Marilyn B.), *Sexuality in Greek and Roman culture*, Blackwell Publishing, Oxford, 1st edition 2005
- SLUITER (Ineke) and ROSEN (Ralph M.), *Aesthetic value in Classical Antiquity*, Brill, Boston, 1st edition 2012
- THORNTON (Bruce S.), *Eros: The myth of Ancient Greek sexuality*, Westview Press, Colorado, 1st edition 1997
- WINKLER (John J.), *The constraints of desire: The anthropology of sex and gender in Ancient Greece*, Routledge, New York, 1990

Articles

- COHEN (David), "Law, Society and Homosexuality in Classical Athens", *Past & Present*, Nov. 1987, n°117, p. 3-21

En italien

JESI (Furio), *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino, 1979

Religion

En français

ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Contre les païens*, collection Sources Chrétiennes n°18bis, texte grec, introduction, traduction et notes par Pierre Thomas Camelot, Les Éditions du Cerf, 2^{ème} édition revue et corrigée 1977

EUSÈBE DE CÉSARÉE, *-Histoire Ecclésiastique*, collection Sources Chrétiennes n°31, texte grec, traduction et annotation par Gustave Bardy, Les Éditions du Cerf, Paris, 1952
-La préparation évangélique, -livres XII-XIII, introduction, texte grec, traduction et annotation par Édouard des Places, Sources Chrétiennes n°307, Les Éditions du Cerf, 1^{ère} édition 1983
-livres XIV-XV, introduction, texte grec, traduction et annotation par Édouard des Places, Sources Chrétiennes n°338, Les Éditions du Cerf, 1^{ère} édition 1987

ÉVAGRE LE PONTIQUE, *Scholies aux Proverbes*, Collection Sources Chrétiennes n°340, introduction, texte critique, traduction, notes, appendices et index par Paul Géhin, Les Éditions du Cerf, Paris, 1987

JUSTIN, *Apologies*, texte grec, traduction française, introduction et index par Louis Pautigny, Alphonse Picard et fils éditeurs, Paris, 1904

IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, -livre IV, tome II, édition critique par Adelin Rousseau avec la collaboration de Bertrand Hemmerdinger, Louis Doutreleau et Charles Mercier, Les Éditions du Cerf, Collection Sources Chrétiennes n°100, Paris, 1965
-livre V, tome II, édition critique par Adelin Rousseau, Louis Doutreleau et Charles Mercier, Les Éditions du Cerf, Collection Sources Chrétiennes n°153, Paris, 1969

ORIGÈNE, *Contre Celse*, tome I (ivres I et II), Collection Sources Chrétiennes n°132, introduction, texte critique, traduction et notes par Marcel Borret, Les Éditions du Cerf, Paris, 1967

PALAMAS (Grégoire), *Défense des Saints Hésychastes*, introduction, texte critique, traduction et notes par Jean Meyendorff, Éditions Louvain, Spicilegium sacrum Lovaniense, Paris, 1973

PHILON D'ALEXANDRIE, *Quaestiones in Genesim*, introduction, traduction et notes par Charles Mercier, Éditions du Cerf, Paris, 1^{ère} édition 1979

RENAN (Ernst), *Histoire des origines du Christianisme : Vie de Jésus*, Calmann Lévy éditeur, Paris, 24^{ème} édition revue et augmentée, 1895

Sitographie

SAINT JEAN CLIMAQUE, *L'Échelle Sainte* : <http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Climaque/Echelle/climaque.htm>
SAINT THOMAS D'AQUIN, *Somme théologique*,
http://docteurangelique.free.fr/saint_thomas_d_aquin/oeuvres_completes.html

En anglais

GREGORY OF NYSSA, *Contra Eunomium II, An English version with supporting studies*, Proceedings of the 10th International Colloquium on Gregory of Nyssa (Olomouc, September 15-18 2004), edited by L. Karfikova, Scot Douglas and Johannes Zachhuber, Brill, Leiden, 2007
PHILO OF ALEXANDRIA, *-On the creation of cosmos according to Moses*, introduction, translation and commentary by David T. Runia, Brill, Leiden, 2001
-On Virtues, introduction, translation, and commentary by Walter T. Wilson, Brill Editions, Leiden/Boston, 1st edition 2011
SAINT ATHANASIUS, *De incarnatione verbi dei*, translated with an introduction, analysis, synopsis and notes by T. Herbert Bindley, Religious Tract Society, Union Brothers, London, 1st edition, 1965

Sitographie

AQUIN (Thomas d'), *Summa Theologica*, translated by the Fathers of the English Dominican Province, 1947, chez <http://www.sacred-texts.com/chr/aquinas/summa/sum043.htm>
MÜLLER (Max), *The Upanishads*, <http://www.sacred-texts.com/hin/sbe15/sbe15055.htm>
Philokalia – The complete text, chez <https://archive.org/stream/Philokalia-TheCompleteText/Philokalia-Complete-Text>
ZOHAR: *Bereshith to Lekh Lekha*, translation by Nurho de Manhar, version digitale chez <http://www.sacred-texts.com/jud/zdm/index.htm>

En grec

GIANNAKOPOULOS (Ioïl), *L'Ancien Testament*, 9 tomes, Éditions Lydia, Thessalonique, 1986

Sitographie

LE NOUVEAU TESTAMENT, <http://www.myriobiblos.gr/bible/nt2/default.asp>
SAINT ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Discours sur l'incarnation de Jésus-Christ*,
http://users.uoa.gr/~nektar//orthodoxy/paterikon/a8anasios_megas_logos_peri_enan8rwphsews.htm

Miscellanea

En français

BATTEUX (Charles), *Les beaux arts réduits à un même principe*, Éditions Durand, Paris, 1^{ère} édition 1746
BOUCOURECHLIEV(André), *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995
HUYGHE (René), *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1955
HUMBOLDT (A. de), *Essai géognostique sur le gisement des roches dans les deux hémisphères*, Chez F. G. Levrault, Paris, 1^{ère} édition 1823
VINCI (Léonard de), *Traité de la peinture*, Chez Deterville éditeur, Paris, 1^{ère} édition augmentée de la vie de l'auteur, 1796

En grec

Sitographie

Histoire de l'art : impressionnisme : <http://www.histoiredelart.net/courants/1-impressionnisme-21.html>
PEREZ (Valérie), *Jules Laforgue et les décadents*, chez
http://serieslitteraires.org/site/article.php3?id_article=25
SARAMAGO (José de Sousa), dans une interview pour le journal grec "Ta Néa", le 18.10.1998 à Madrid
chez <http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=104062>

En anglais

ALIGHERI (Dante), *Epistolae; The letters of Dante*, emended text with introduction, translation, notes and indices by Paget Toynbee, Clarendon Press, Oxford, 1st edition 1920

En allemand

Articles

WERTHEIMER (Max), "Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung", *Zeitschrift für Psychologie*, 61, 1912, p.161-265

TABLE DES MATIÈRES

N.B. Vu l'insertion impérative des pages de couverture, il faut ajouter 5 à chaque nombre de page.

PROLÉGOMÈNES	1
TABLE DE SIGLES ET ABRÉVIATIONS	5
I. PREMIÈRE PARTIE : Étymologie et philosophie du langage	7
a. Théorie mythologique.....	9
b. Théorie philosophique.....	12
c. Théorie religieuse.....	26
d. Théorie sociale.....	40
Le Cratyle	48
a. Conventionnalisme.....	51
a.1. Conventionnalisme modéré.....	52
a.2. Conventionnalisme radical.....	53
b. Naturalisme.....	54
b.1. Naturalisme formel.....	55
b.2. Naturalisme étymologique.....	55
b.3. Naturalisme phonétique.....	61
c. Langage idéal/Idéal.....	77
c.1. Le chapitre cratyléen d'une théorie de la connaissance.....	78
c.2. Le langage en tant qu'art (technè).....	79
c.3. Le langage en tant que procédure dialectique.....	82
c.4. Vers une lecture ontologique du <i>Cratyle</i> ?.....	87
Cratylisme proustien	92
a. Valeurs de la phonétique chez Proust.....	93
b. Valeurs de l'étymologie chez Proust.....	110
c. Le mot en tant qu'instrument de connaissance de soi et d'autrui.....	116
Hermogénisme proustien	121
a. Génie du langage.....	121
b. Tour de Babel mondaine.....	128
c. Langage et temps.....	136
Langage et art	144
a. Peinture verbale.....	145
b. L'artiste, un démiurge ?.....	153

c.L'art de la métaphore.....	158
II.DEUXIÈME PARTIE : ἔρως versus ἀγάπη.....	163
<i>Le Banquet : une étude sur toute forme érotique.....</i>	170
Les banquets dans l'antiquité.....	189
a.Origines.....	189
b.Syssitie spartiate.....	190
c.Le banquet athénien.....	191
La pédérastie (éros adolescent).....	195
a.Origine de l'institution.....	195
b. L'institution en Grèce.....	198
c. L'institution à Athènes.....	200
d. La pédagogie féminine.....	207
e.Conclusion.....	209
Le mythe de l'androgyné.....	211
a.Origines.....	211
b.Dieux et héros hermaphrodites.....	215
c.Androgyné et sciences humaines.....	218
d.Fonction du mythe.....	223
e.Le mythe d'Aristophane.....	227
f.Origines.....	227
g.Fonction du mythe.....	230
h.Entre Aristophane et Diotime.....	232
Alcibiade, l'exemple à éviter.....	235
a.Le personnage historique.....	235
b.À propos de l'homme καλὸς κἀγαθός.....	236
c.Jalousie : une douleur de l'âme.....	239
<i>Phèdre, ou sur l'amour psygagogue.....</i>	242
a.Le miroir dans la Grèce antique.....	259
b.Antéros.....	265
c.Conclusion.....	272
L'amour dans la <i>Recherche</i>.....	273
Le banquet dans la <i>Recherche</i>	273
a.1.Les rites du banquet.....	273
a.2.Le banquet en tant que lieu d'initiation sociale et érotique.....	277

a.3.Le banquet en tant que lieu d'apprentissage artistique.....	279
La φιλία (amitié) dans la <i>Recherche</i>	281
L'ἔρως dans la <i>Recherche</i>	284
a.L'inversion.....	284
a.1. Aperçu historico-social.....	284
a.2.Points divergents de l'inversion actuelle.....	286
a.3.L'apologie artistique du narrateur.....	286
a.4.Avatars de l'éros adolescent dans le roman.....	288
a.5.Sodome et Gomorrhe.....	290
b.Avatars de l'inversion.....	296
b.1.L'androgyné, alias hermaphrodite.....	298
b.2.La reconnaissance entre invertis.....	304
b.3.Narcissisme.....	307
c.L'amour senti comme privation, alias amour in absentia.....	309
c.1.Mensonge et jalousie.....	312
c.2.Conclusion.....	317
L'ἀγάπη dans la <i>Recherche</i>	317
a.Pour dépasser la nature humaine.....	317
b.Une maïeutique toute particulière.....	318
c.Les étapes de la procédure créative.....	320
La mort et l'Au-delà dans l'antiquité grecque.....	330
Mort et au-delà chez Proust.....	352
a.Conditions préalables d'une descente aux enfers.....	353
b.Vocabulaire et géographie du monde souterrain.....	353
c.Catabase proustienne.....	356
d.Mort philosophique/sommeil philosophique.....	363
III.TROISIÈME PARTIE : Δεύτερος πλοῦς.....	371
1.La doctrine de la Réminiscence.....	372
a.Ironie/maïeutique vs. mémoire/réminiscence.....	375
b.Le philosophe/sage-femme.....	380
c.Oubli et connaissance.....	383
d.Réminiscence et temps.....	386
Temps et réminiscence chez Proust.....	390

a. Formes du Temps et de la mémoire dans la <i>Recherche</i>	390
a.1. Temps cyclique.....	390
a.2. Temps programmatique.....	392
a.3. Temps eschatologique.....	395
a.4. Mémoire intermittente.....	396
b. Mémoire, rêve et création artistique.....	399
b.1. Mémoire et rêve.....	399
b.2. Mémoire et création artistique.....	402
c. Mémoire et connaissance philosophique.....	404
2. Esthétique Idéale, esthétique humaine	407
a. Esthétique Idéale.....	407
a.1. La Forme.....	407
a.2. Le Beau.....	412
b. Esthétique humaine.....	416
b.1. Le beau sensible.....	416
b.2. L'art comme imitation.....	420
Esthétique proustienne	428
a. L'Idée proustienne.....	428
b. Valeurs de l'art chez Proust.....	433
c. À la recherche d'une esthétique.....	441
3. Le poète/philosophe et le mythe	447
a. Le poète/philosophe.....	447
a.1. Créateur d'un genre ?.....	447
a.2. Le philosophe-poète.....	456
b. Le mythe et son rôle.....	461
b.1. La place du mythe dans l'œuvre platonique.....	461
b.2. La caverne et la lumière.....	467
L'auteur/philosophe et l'élaboration de son mythe	474
a. Questions de genre.....	474
b. Le dialogue dans la <i>Recherche</i>	475
c. Le narrateur proustien et ses avatars.....	482
d. Au commencement était la lecture.....	484
e. La lecture et la caverne.....	488
ÉPILÉGOMÈNES	492

ANNEXE	496
INDEX DES NOMS DE PERSONNES	498
GLOSSAIRE DES NOTIONS GRECQUES	512
BIBLIOGRAPHIE	516
TABLE DES MATIÈRES	561

RÉSUMÉ DE LA THÈSE PROUST ET PLATON

La thèse intitulée *Proust et Platon* se fonde principalement sur les affinités qui unissent les deux génies. Bien qu'il y ait un écart temporel considérable entre eux, on essaie d'élaborer un rapprochement à trois temps.

Une première partie est consacrée à **l'étymologie et la philosophie du langage**, à savoir à l'effort de Proust et de Platon afin d'établir la rectitude du nom par rapport à la chose qu'il représente. Dans un tout premier temps, on met pour lors le langage à l'épicentre de notre analyse, en s'efforçant de localiser les différentes tendances –cratylisme, hermogénisme, naturalisme, conventionnalisme– dans un dialogue capital : le *Cratyle*. En deuxième lieu, c'est l'étymologie qui ranime toute cette effervescence linguistique, en représentant un sujet pivotale chez Proust et chez Platon : elle questionne l'emploi des mots et des noms, ainsi que leur relevance avec la chose qu'ils représentent. L'autre grande théorie linguistique proposée est l'*hermogénisme*, dû à la théorie d'Hermogène chez *Cratyle*. Il prétend mettre en avant la thèse centrale du disciple de Socrate qui soutient que les noms sont justes en fonction d'une convention entre les interlocuteurs qui les utilisent.

Dans un deuxième temps, c'est **l'amour** dans toutes ses manifestations qui prend le relais. Il est question de l'œuvre la plus délectable de Platon, le *Banquet*. On va commencer en mettant en avant le propre rôle du banquet en tant qu'institution dans l'antiquité. Là on trouve sans aucun doute le champ le plus fécond afin de parler d'éros adolescent, de l'androgynie, mais aussi d'ἀγάπη. Mais le *Banquet* a aussi son côté aristophanesque : en attribuant au grand comédien l'articulation de son mythe le plus célèbre, Platon a voulu peut-être mettre en lumière le côté le plus parodique de l'éros. Toutefois, ce mythe paradisiaque déclenche aussi l'examen de bien des thèmes qui concerne l'homosexualité en Grèce d'antan. La partie proustienne sur l'amour se consacre dans un premier temps à l'importance du banquet mondain, lieu d'apprentissage social, érotique et artistique pour le narrateur. Ensuite, il repose sur les différentes manifestations de l'ἔρως et de l'ἀγάπη dans la *Recherche* : amitié, inversion, procréation artistique.

La dernière étape de la deuxième partie est vouée à **la mort et l'au-delà dans l'antiquité grecque** et les trois narrations de descentes à l'enfer dans le corpus platonique. On va constater que la mort constitue au même titre que l'amour le leitmotiv incontournable de la *Recherche* également.

Pour la partie finale, on a choisi un titre sans doute déconcertant : Δεύτερος πλοῦς, seconde navigation. Par là, on voudrait souligner l'effort de Platon et de Proust d'atteindre les vérités les plus inabornables en empruntant des sentiers iconoclastes : pour Platon, il s'agirait de la réminiscence, de l'esthétique idéale et du mythe, tandis que la section proustienne est axée sur le temps et la mémoire, l'esthétique et les diverses techniques narratives de la *Recherche*.

On espère qu'à la fin de cette recherche les reflets contigus mis en évidence dans les œuvres de Platon et de Proust se seraient convertis en éclats miroitants.

Mots-clés en français : Proust, Platon, Cratyle, spermatique, androgyne, ascétisme

SUMMARY OF THE THESIS *PROUST AND PLATO*

The thesis entitled *Proust and Plato* is mainly based on the affinities between the two great figures of universal scope. Although there is a significant time gap between them, we have tried to develop an approximation in three distinct parts.

The first part is devoted to **etymology and philosophy of language**, namely the effort of Proust and Plato to establish the correctness of the name against the thing it represents. At first, we put the language at the epicenter of our analysis, in an effort to locate the various tendencies, –cratylism, hermogenism, naturalism, conventionalism –, in a critical dialogue: the *Cratylus*. Secondly, it is etymology that revives the linguistic effervescence, representing a pivotal topic in both Proust and Plato: it questions the use of words and names, as well as their relevance with the thing they represent. The other great linguistic theory proposed is *hermogenism*, named after the theory of Hermogenes in the *Cratylus*, who argues that the names have been invented on the basis of an agreement between the people who use them.

Secondly, it is **love in all its manifestations** that takes over: the focus is on the most delightful work of Plato, the *Banquet*. We will start by highlighting the role of the banquet as an institution in antiquity. These are without a doubt the most appropriate surroundings to talk about pederasty, the androgyne, but also ἀγάπη. Nevertheless, the *Banquet* also has its Aristophanian side: by assigning to the great comedy writer the articulation of his most famous myth, Plato perhaps wanted to highlight the more satirical side of eros. However, this idyllic myth also triggers the review of many themes concerning homosexuality in ancient Greece. The Proustian part on love is dedicated initially to the importance of the aristocratic banquet, place of the social, romantic and artistic initiation of the Narrator. It is furthermore based on the different manifestations of ἔρως and ἀγάπη in the novel: friendship, homosexuality, artistic procreation.

The last stage of the second part is dedicated to **death and the beyond in Greek Antiquity** and the three tales of nekylia in the Platonic corpus. We will underline the existence of it as a leitmotiv in the Proustian novel as well.

The final section has a rather disconcerting title: **Δεύτερος πλοῦς**, a second navigation. Here, we would like to emphasize the effort of Plato and Proust to reach the most unfathomable truths by taking iconoclastic paths: for Plato, it would be reminiscence, Ideal aesthetics and myth, while the Proustian segment focuses on time and memory, aesthetics and the narrative techniques of the novel.

We hope that at the end of this study the contiguous reflections highlighted in the works of Plato and Proust will have turned into dazzling sparkles.

Mots-clés en anglais : Proust, Plato, Cratylus, spermatic, androgyne, asceticism

École doctorale : ED 120, LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE