

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA *THÉÂTROCRA Tie* DE PLATON  
LE THÉÂTRE PLATONICIEN, RÉVOLUTION OU TRADITION?

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
À LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR  
GENEVIÈVE ROCHETTE

JUIN 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

L'Antiquité grecque n'était pas du tout dans ma mire lorsque j'ai entrepris (tardivement et en dilettante) des études au bac en histoire. Mon intérêt se dirigeait plutôt vers l'histoire du colonialisme européen. Cependant, quand on suit un cours sur la Grèce antique avec le si passionné et inspirant Gaétan Thériault, on a qu'une seule envie, c'est de poursuivre avec lui. Ce n'est pas peu dire puisque je l'ai suivi jusqu'à son école d'été de Molyvos, avant d'entreprendre un mémoire de maîtrise sous sa bienveillante et judicieuse direction. J'en profite donc pour le remercier très sincèrement pour l'inspiration constante qu'il a fournie à cette merveilleuse aventure académique.

Je remercie également les membres du comité d'évaluation, dont Noémie Villacèque, qui a généreusement accepté d'en faire partie. La lecture de son ouvrage : *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, fut déterminant dans l'orientation de ma recherche.

En terminant, je tiens à remercier ma famille et mon mari Antonello qui n'a pas manifesté trop de jalousie envers Platon, avec qui j'ai passé de nombreuses soirées depuis les deux dernières années. Je dédie ce mémoire à mon fils Victor, en lui souhaitant de toujours se laisser guider par la curiosité et par ce qui le passionne.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	II
TABLE DES MATIÈRES .....	III
RÉSUMÉ.....	V
INTRODUCTION.....	1
Sujet.....	3
Problématique et objectif de recherche .....	3
Historiographie.....	5
Cadre spatio-temporel .....	13
Sources .....	14
Méthodologie (plan).....	15
CHAPITRE I	
L'ÉPOQUE ARCHAÏQUE DANS L'ŒIL DE PLATON .....	18
1.1 Homère et Hésiode, les pères de la tradition.....	21
1.2 Les poètes lyriques Simonide et Pindare .....	27
1.2.1 La musique chez Platon.....	33
1.3 Xénophane, Parménide et les poètes/philosophes présocratiques.....	36
1.4 Solon, poète et législateur .....	46
1.4.1 Solon et la tragédie .....	51
1.4.2 Solon et la loi.....	54
Conclusion.....	59
CHAPITRE II	
LA THÉÂTROCRA Tie, OU L'HÉGÉMONIE DES POÈTES TRAGIQUES SELON PLATON .....	63
2.1 Eschyle, Sophocle et Euripide disciples de l' <i>agôn</i> , .....	67
2.1.1 Prométhée chez Eschyle et Platon.....	75
2.1.2 Loi des dieux -vs- loi des hommes chez Sophocle et les sophistes.....	78

2.1.3 La justice divine de l'Aréopage.....	81
2.1.4 L'impératif du retour à la tradition chez Euripide et Platon.....	84
2.2 Le religieux dans la cité grecque au tournant des V <sup>e</sup> et IV <sup>e</sup> siècles .....	88
2.2.1 Le sacré ( <i>hosion</i> ) chez les Grecs au V <sup>e</sup> siècle .....	89
2.2.2 Théâtre et religion .....	92
2.2.3 Les <i>Bacchantes</i> d'Euripide et le retour de Dionysos .....	96
2.3 Le théâtre comme espace public constituant de la démocratie ( <i>théâtrocratie</i> ).....	99
2.3.1 Les dialogues de Platon, ou la naissance de la tragi-comédie.....	104
2.3.2 Aristophane chez Platon.....	106
Conclusion.....	112
CHAPITRE III	
LA POÉSIE DE L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE ET ROMAINE SOUS	
L'INFLUENCE DE PLATON.....	
3.1 L'évolution du théâtre après Platon .....	117
3.1.1 La <i>théâtrocratie</i> républicaine .....	120
3.2 Les héritiers du « Platon dramaturge » .....	129
3.2.1 Sénèque .....	129
3.2.2 Cicéron .....	134
3.2.3 Lucien de Samosate.....	137
3.3 Les héritiers du « Platon traditionaliste ».....	143
3.3.1 Tertullien, saint Augustin et la théologie tripartite de Varron.....	144
3.3.2 Le <i>noble mensonge</i> chez Augustin.....	147
3.3.3 Socrate chez Augustin.....	150
Conclusion.....	154
CONCLUSION.....	
Querelle entre poésie et philosophie/ philosophie et religion .....	160
La poésie, une liturgie « théocratique »?.....	162
Démocratie athénienne -vs- démocratie moderne .....	165
La <i>mimésis</i> , entre vérité et vraisemblance.....	166
BIBLIOGRAPHIE .....	172

## RÉSUMÉ

L'étude tente de percevoir l'influence de Platon sur l'évolution du théâtre occidental depuis l'époque classique jusqu'à la chute de l'Empire romain. Nous savons que Platon a pourfendu la tragédie, tout en se saisissant de l'élément révolutionnaire ayant surgi de cette forme poétique, le dialogue. L'inauguration du dialogue opère en effet une véritable révolution au moment où il apparaît au théâtre vers le début du V<sup>e</sup> siècle, se faisant le reflet de la société démocratique où la parole du peuple citoyen est souveraine. En considérant ce régime comme une *théâtrocratie*, Platon fait du théâtre l'outil du pouvoir démocratique qu'il pourfendait. Selon le philosophe, la cité doit plutôt s'arrimer à la représentation de l'ordre divin, car dieu serait la mesure de toute chose. Le parallèle entre la cité idéale de Platon et une forme de théocratie qui apparaît dans l'horizon politique entourant la chute de l'Empire romain, se situe au niveau de la *mimésis* sacrée, la représentation de l'ordre divin qui ne doit souffrir aucune critique et demeurer l'apanage d'une élite de philosophes régnant sur ses fidèles, ces derniers étant assignés à une foi inscrite dans la loi.

MOTS CLÉS : *Théâtrocratie*, poésie, *mimésis*, théâtre occidental, théocratie.

# INTRODUCTION

## Sujet

Si Platon et Aristote sont réputés être les deux premiers théoriciens du théâtre occidental, l'influence du second semble avoir pratiquement éclipsé celle du premier<sup>1</sup>. En effet, les études portant sur *la Poétique* d'Aristote sont légion, alors que l'analyse de Platon sur le théâtre, parsemée dans l'ensemble de son œuvre, semble être longtemps demeurée cantonnée à la sphère philosophique.

Pourtant, si nous prenons l'ensemble de la littérature dramaturgique du théâtre occidental depuis Platon, une portion considérable (surtout depuis l'ère moderne) est calquée sur le modèle des dialogues platoniciens dont la forme simple (absence du chœur, notamment) consiste à nous présenter en ouverture les personnages appelés à interagir par le biais d'un dialogue, le plus souvent dans une prose qui l'éloigne d'une *mimésis* sacrée. À travers cette mise en scène dramatique de la pensée en action, nous pouvons voir en Platon le réformateur du théâtre. En contrepartie, la liturgie de l'Église catholique est, à bien des égards, conforme aux visées du « Platon traditionaliste », qui souhaitait le retour au rituel initial du théâtre, dont la musique était le fondement, et où la célébration ne donnait aucune place à la remise en question de l'ordre divin. En ce sens, la liturgie de l'Église catholique s'inscrit dans l'évolution du théâtre occidental tel qu'il apparaissait dans son expression originale à l'époque archaïque.

---

<sup>1</sup> E. Hall, dans son étude sur la tragédie grecque, ne fait de Platon que le maître de celui qu'elle considère comme le premier théoricien du théâtre, Aristote (Hall, 2010, p. 3).

Dans la plupart des cultures à travers le monde, l'art mimétique que nous nommons théâtre (*theatron* : « lieu où l'on regarde »), surgit à travers un rituel sacré mêlant musique, chants accompagnés de danses et souvent de sacrifices en l'honneur des dieux dans une représentation de l'ordre divin qui gouverne le monde et ses mystères et que nous qualifions de *mimésis* sacrée. Notre théâtre occidental n'y fait pas exception. Cependant, lorsque nous pensons aux origines du théâtre dans l'Antiquité grecque, nous avons systématiquement en tête les tragédies des poètes du V<sup>e</sup> siècle avant notre ère, celles d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Ce théâtre est pourtant déjà loin de son expression originale de l'époque archaïque, qui l'a vu naître.

Les tragédies du théâtre classique qui sont parvenues jusqu'à nous (et qui ne représentent qu'une infime partie de tout le répertoire disparu) correspondent, tel que nous le suggérons, à une forme de révolution, une période de remise en question de l'ordre divin qui s'exprime par la voix des sophistes et celles des poètes. Or, quand Platon parle de *théâtrocratie*, ne fait-il pas justement allusion à cette révolution que la démocratie inflige au rituel sacré du théâtre? Ce n'est pas tant le déploiement des mythes sur la scène que pourfend le philosophe, mais plutôt le regard critique que permet la scène tragique sur l'ensemble de la cité démocratique. Dès lors, l'auteur des *Lois* révèle le nœud gordien que représente le récit mythologique : Platon dénonce le mensonge du Mythe tout en exigeant une piété absolue. Ce récit mythique sur lequel repose l'ordre sacré reconnu par les Grecs est truffé de mensonges et trop éloigné de la vérité au regard du philosophe. Cependant, contester les mythes et leurs dieux est une entreprise délicate, voire condamnable, et dont Socrate, le « héros » des dialogues platoniciens, a payé de sa vie.

Dans la *République*, puis les *Lois*, les poètes tragiques associés au pouvoir démocratique sont remplacés par une élite de philosophes, (les philosophes-rois dans le premier dialogue et l'élite nocturne dans le second), figure qui se rapproche aisément du clergé catholique. Cette élite est la seule autorisée à représenter l'ordre divin qui échappe selon Platon au commun des mortels. Cette *mimésis* sacrée quitte donc l'arène populaire du théâtre et devient l'objet exclusif des philosophes.

À l'image de la cité idéale de Platon, cette *mimésis* sacrée qui avait disparu de la scène du théâtre une bonne partie de la période hellénistique puis romaine, réapparaît dans une nouvelle forme de liturgie administrée par l'élite ecclésiastique de l'Église catholique qui inaugure l'ère chrétienne. Cette *représentation* sacrée renoua avec la forme d'une assemblée liturgique commandée par la foi, la pensée critique étant réservée à la philosophie. Retenons ce paradoxe : Platon a certes pourfendu la tragédie, mais tout en se saisissant de l'élément clé de cette forme dramatique, soit le dialogue.

La présente étude tente de dégager, dans l'évolution du théâtre archaïque, classique, hellénistique et romain, les discours ou les manifestations qui font écho aux théories de Platon sur le théâtre et qui participent d'une certaine manière à extraire toute réflexion critique et philosophique de cette arène populaire. Le parallèle entre la cité idéale de Platon et une forme de théocratie de l'Église catholique qui s'impose à la chute de l'Empire romain, se situe dans la représentation du sacré. La *mimésis* sacrée doit demeurer l'apanage d'une élite régnant sur ses fidèles et où le peuple, qui n'a plus voix au chapitre, est tenu à une foi inébranlable que commande le Verbe s'étant fait chair en Jésus-Christ. En somme, il s'agit de rétablir à la fois une rupture et une continuité dans l'évolution du théâtre occidental. Une rupture qui ferait de Platon un réformateur du théâtre, lorsque cet art mimétique est réduit au simple dialogue échangé (en prose) entre des personnages. Et une continuité, qui fait de l'auteur des *Lois* un ultraconservateur lorsqu'il préconise un art mimétique tel qu'il apparaissait dans sa forme originelle, et où une foi inébranlable en dieu, rendait impossible la remise en question de l'ordre divin.

## Problématique et objectif de recherche

L'objet de cette étude se concentre sur l'évolution du théâtre occidental dans l'Antiquité gréco-romaine, et nous place ainsi dans le champ de l'histoire culturelle, voire sociale et politique. La perception du théâtre occidental... Quelle est-elle? Et pourquoi ne faisons-nous pas des dialogues de Platon des pièces de théâtre, de la même façon que nous ne faisons pas de la liturgie chrétienne une forme de théâtre? Le regard de Platon sur le théâtre nous permet de revisiter l'évolution de cet art sous deux formes qui se distinguent avec

l'émergence d'une pensée critique. Aussi aborderons-nous l'œuvre platonicienne sous deux angles, celle du *Platon dramaturge*, que nous inspire la forme du dialogue qu'il a adoptée pour exprimer sa pensée, et celle du *Platon traditionaliste*, où le place son appel au respect de l'ordre divin et qui commande, à défaut de la foi, le respect indéfectible de la loi comme représentation (*mimésis*) de l'ordre.

La question est aussi de savoir si les théories de Platon sur le théâtre ont participé à l'avènement de la théocratie, chaînon manquant des régimes politiques (anacyclose, livre VIII - 545a-546b) qu'il décrit dans *La République* et qui, selon le philosophe, sont tous voués à l'échec? Il s'agit en somme de redonner à Platon une place de premier plan aux côtés d'Aristote dans l'histoire du théâtre occidental qui permettrait d'établir d'abord une continuité dans le récit historique de cet art mimétique qu'exprime la liturgie de l'Église catholique, puis une rupture avec l'apparition du dialogue que commente Aristote dans sa *Poétique*, ce dialogue que Platon emploie pour rédiger l'ensemble de son œuvre *dramatique*.

Cette problématique entraîne avec elle un lot de questionnements sur l'essence de cet art qu'est le théâtre et les répercussions sociales et politiques qu'il est susceptible de générer. Dans la *théâtrocratie*, ce néologisme de Platon, la critique du philosophe porte autant sur le régime politique d'Athènes que sur l'art poétique incarné par le théâtre. Il nous semble donc important de saisir en quoi le théâtre parvenait à opérer un ascendant politique au sein d'un régime réputé donner tout le pouvoir au peuple.

Autre question primordiale : dans une société démocratique (où plus largement, dans l'Antiquité) où l'absence d'une liberté de religion ne permet pas d'exprimer sans risque toute conception du divin, comment interpréter la pensée de Socrate, puis celle de Platon et finalement celle d'Aristote vis-à-vis un art qui est lié par son essence à la religion?

La représentation du sacré que le théâtre offrait dans son rituel d'origine établissait une concorde au sein d'une communauté adhérant très fortement aux récits mythologiques véhiculés par la poésie. Une reconnaissance des dieux qui décline pourtant dans la cité en crise de la fin du V<sup>e</sup> siècle. Pour rétablir l'harmonie sociale, Platon songea au recours à la loi pour imposer la foi. Chez les chrétiens, la foi en l'Écriture s'érige en nouvelle loi. Bien

que très spéculatives, les corrélations entre le personnage central des dialogues platoniciens, Socrate, et Jésus Christ, personnage central des Écritures, seront étudiées dans leurs rapports à la vérité incarnée. Ce rapport entre la vérité et la fiction participe à l'élaboration de toutes les théories entourant la *mimésis*, depuis Aristote, ...et Platon avant lui.

Au terme de cette enquête, nous nous interrogeons aussi sur la fonction du théâtre : doit-il nous inviter à communier devant une représentation convenue du monde et de ses mystères, telle que la liturgie théâtrale est instituée à l'époque archaïque, ou plutôt questionner ce monde mystérieux que nous habitons, tel que les poètes tragiques que nous jouons encore aujourd'hui nous l'ont enseigné? La mutation à laquelle nous assistons vers le milieu du V<sup>e</sup> siècle, où le théâtre devient un espace de remise en question de l'ordre sacré, donc de questionnements métaphysiques, est-elle à l'image de cette fonction que nous associons aujourd'hui au théâtre, et qui doit justement faire appel à notre esprit critique? Autrement dit, le théâtre est-il un espace de communion et-ou, de remise en question?

## Historiographie

À notre connaissance, aucune étude ne traite spécifiquement de la *théâtrocratie* de Platon, et qui aurait pour objet le regard critique du philosophe sur le théâtre et son pouvoir politique, en opposition au régime de nature théocratique qu'il appelait de ses vœux. Les deux éléments de son néologisme, théâtre et démocratie, ont subi des changements majeurs au V<sup>e</sup> siècle. Plusieurs témoignages historiographiques reconnaissent que la philosophie, dont la paternité lui est souvent attribuée (mais les présocratiques comptent pour beaucoup ici), a joué un grand rôle dans les bouleversements sociaux de cette époque, en questionnant les mythes sur lesquels reposait l'ordre sacré de la cité<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Dodds, 1977, p. 192-194

*Sur les origines du théâtre occidental :*

L'*Histoire des spectacles*, publiée dans l'Encyclopédie de la Pléiade sous la direction de G. Dumur en 1965, est un ouvrage colossal de plus de deux mille pages qui constitue un outil de référence très utile, tant pour les historiens que pour les praticiens de la scène. La section sur le théâtre grec fut confiée à R. Barthes qui établit un lien inextricable entre la religion et la philosophie qui fonde la tragédie grecque dans la forme que nous lui connaissons. La tragédie questionne le monde mythologique incarné sur la scène, car, affirme-t-il : « [...] interroger la mythologie, c'était interroger ce qui avait été en son temps pleine réponse. Interrogation lui-même, le théâtre grec prend ainsi place entre deux interrogations : l'une religieuse, la mythologie; l'autre laïque, la philosophie »<sup>3</sup>. Nous observons que Barthes se réfère à la tragédie du V<sup>e</sup> siècle et perpétue d'une certaine façon cet *a priori* qui circonscrit le théâtre grec à la tragédie de l'époque classique. Là où l'observation de Barthes s'inscrit dans le sens de notre analyse, est qu'elle suggère une brèche, voire une révolution à partir de la tragédie dite classique. Dès lors, le théâtre se situe entre deux expressions, l'une traditionnelle qui se rattache à l'aspect religieux exprimé par la prédominance du chœur (art mimétique cher à Platon), et l'autre révolutionnaire qui s'exprime par le dialogue, figure emblématique de la pensée platonicienne et son discours philosophique. Cette affirmation de Barthes ouvre ainsi la voie à notre enquête sur cet objet polymorphe qu'est le théâtre occidental depuis ses origines et son évolution jusqu'à aujourd'hui.

En 1948, le philosophe V. Goldschmidt publie un article qui répertorie dans l'œuvre de Platon tous les passages qui traitent de la tragédie, références utiles auxquelles nous avons souvent eu recours pour notre recherche. L'année suivante, en 1949, le classiciste néerlandais W. J. Verdenius publie une thèse sur le concept de *mimésis* chez Platon : *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*. Sans faire de Platon un théoricien du théâtre, l'étude permet de saisir plus largement la conception de l'art

---

<sup>3</sup> Barthes, 1965, p. 517.

mimétique dans l'œuvre platonicienne et la façon dont elle fut interprétée par les théoriciens de l'art.

Plus près de nous, la spécialiste du théâtre, M.-Cl. Hubert, publie, en 1998, *Les grandes théories du théâtre*, qui consacre un chapitre entier à Platon ayant pour titre *La condamnation platonicienne*. Hubert analyse l'approche métaphysique et moraliste du philosophe à l'égard de l'art poétique. Aussi, écrit Hubert : « [Platon] censure, tel un législateur, toutes les fictions qui ne seraient pas favorables à la vertu »<sup>4</sup>. Un chapitre est aussi consacré aux héritiers de Platon, dont Tertullien (155-225), homme de l'Église ayant vécu à Carthage, qui condamne le théâtre dans son traité *De Spectaculis*. Il sera suivi un siècle plus tard par un autre illustre homme de l'Église issu de la même région, Augustin (354-430) qui, dans le livre III de ses *Confessions*, considère le théâtre comme malsain et, à l'enseigne de Platon, conçoit que cet art est susceptible de maintenir l'âme dans le vice<sup>5</sup>.

L'étude de M. Puchner, publiée en 2010, *The Drama of Ideas, Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, entrevoit dans le dialogue platonicien l'inauguration d'une nouvelle forme de récit dramatique initiée par celui qui est considéré comme le père de la philosophie. Intéressante suggestion qui fait de Platon un réformateur du théâtre, thèse à laquelle nous souscrivons<sup>6</sup>.

En ce qui concerne le traité d'Aristote, *la Poétique*, il relève du statut canonique en matière de référence au théâtre dit classique, et tout praticien du théâtre se doit de l'avoir lu. Si nous portons une si grande attention à la réception de ce traité à travers l'histoire, c'est qu'il nous semble avoir construit et stigmatisé l'image du théâtre, ce qui expliquerait en partie les perceptions discordantes entre certains théoriciens, et même en général, vis-à-vis

---

<sup>4</sup> Hubert, 1998, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>6</sup> Puchner, 2010, p. 5. Ajoutons cette observation en p. 6. « Many philosophers who thought they were following in the foot-steps of Plato did not understand the distinction between an attack that seeks to annihilate its object—to close all theaters—and an attack that seeks to reform its object so radically that it seems to change it beyond recognition ».

de cet art que fut le théâtre dans l'Antiquité et trop souvent circonscrit à la tragédie du V<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

*Philosophy and Tragedy*, publié en 2000, par la Warwick Studies in European Philosophy, nous offre un portrait fort éloquent de la perception de la tragédie à travers l'histoire depuis Platon et Aristote, notamment chez Hölderlin, Nietzsche et Walter Benjamin. Selon ce dernier, la mort de la tragédie serait concomitante à celle de Socrate, réaffirmant par là le rapport entre la pensée mystique et la pensée critique que relaie aussi l'œuvre de Nietzsche. Dans *La Naissance de la tragédie*, le philosophe allemand considère que l'aspect dionysiaque (irrationnel), essentiel à l'avènement tragique, perd pied lorsque le *logos* (expression du rationnel) prédomine sur le *mûthos*.

*Sur la mimésis sacrée au théâtre (aspect religieux) :*

L'historiographie récente (Detienne, 1981, Klimis, 2003 – Dupont, 2007 - Jay-Robert, 2009 – Calame, 2017) fait beaucoup état du caractère sacré et liturgique que revêt le théâtre durant l'Antiquité. Cet élément sacré fut étonnamment presque entièrement évacué de l'analyse aristotélicienne<sup>8</sup>. Florence Dupont publie d'ailleurs, en 2007, une œuvre quasi-pamphlétaire : *Aristote, ou le vampire du théâtre occidental*, où elle s'en prend à toutes les théories qui, à l'enseigne d'Aristote, définissent le théâtre comme un art narratif.

En regard de la musique (art mimétique cher à Platon), pratique artistique intimement liée à la loi et la religion, et dont le chœur représente le fondement du théâtre, nous pouvons difficilement en reconstituer les éléments d'ensemble sans avoir recours à certaines pratiques étayées par des historiens ayant posé un regard sur le cadre religieux de ces déploiements artistiques, comme le fait Cl. Calame dans sa recherche sur les structures langagières et rythmique des récits mythologiques et des hymnes dithyrambiques (*Le récit*

---

<sup>7</sup> Barthes, cité plus haut, a recours au même *a priori* lorsqu'il identifie le théâtre grec à une interrogation, alors que dans sa forme originale, le théâtre n'interrogeait pas le mythe, il le célébrait. Il se réfère donc à la tragédie du V<sup>e</sup> siècle, à l'enseigne d'Aristote.

<sup>8</sup> Aristote ne fait entre autres aucune mention dans son traité du dieu Dionysos qui présidait symboliquement tous les concours de théâtre.

*en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes* [1986]; *La tragédie chorale, poésie grecque et rituel musical* [2017]).

Le rayonnement du théâtre classique au V<sup>e</sup> siècle est en phase avec l'apogée du régime démocratique, et l'historiographie témoigne régulièrement du déclin (ou du moins de transformations majeures) de l'un et l'autre à la fin de ce même siècle. Plusieurs associent ces changements à une crise de la foi en lien avec la justice divine en perte d'autorité dans l'Athènes post Périclès (Dodds, 1977, Burkert, 1977 – Vernant et Vidal-Naquet, 1996 - de Romilly, 1997 et 2001 - Jay-Robert, 2009, Lefka, 2013). L'étude de G. Jay-Robert se concentre sur la notion d'*hosion*, ce terme qui se rapproche le mieux du mot « sacré », qui ne possède pas de réel équivalent en grec ancien. L'*hosion* exprime le rapport complexe que les Grecs de l'Antiquité entretiennent avec les lois divines et civiques qui régissent à la fois l'univers et l'humanité. L'analyse de Jay-Robert permet de mieux concevoir ce rapport à l'ordre divin tel qu'il est appréhendé dès l'époque archaïque<sup>9</sup>. Cet édifice sacré va pourtant être sérieusement ébranlé par l'arrivée d'une pensée critique et rationnelle, comme il ressort en somme de l'ensemble des analyses citées plus haut. Nous questionnons au passage cette notion d'*hosion*, qui fait de l'ordre divin un modèle pour ériger celui de la cité et ses lois : pourrait-elle être une forme embryonnaire de théocratie?

*Sur la théâtrocratie (aspect politique):*

Ce néologisme de Platon, qui associe le théâtre au pouvoir politique, inaugure le *logos* de la métaphore théâtrale dans l'arène politique que nous employons encore aujourd'hui, si nous songeons à des termes tels qu'*acteur politique*, *scène politique*, *joute politique* ou encore le *théâtre des opérations*. En 1988, l'Allemand Ch. Meier produit à ce sujet une étude incontournable traduite en français en 1991 : *De la tragédie grecque comme art*

---

<sup>9</sup> Jay-Robert, 2009, p. 71.

*politique*. L'helléniste M. Trédé insiste quant à elle sur le fait que Platon fut le premier à avoir recours à la métaphore du théâtre<sup>10</sup>.

L'étude de N. Villacèque, *Spectateurs de paroles! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*<sup>11</sup>, se consacre à l'hégémonie du théâtre qui transparait dans la *logos* des assemblées tant théâtrales que politiques. Plus récemment, Villacèque a aussi dirigé une étude publiée en 2018 sur les rapports étroits entre l'arène du théâtre et l'assemblée politique, *À l'Assemblée comme au théâtre : pratiques délibératives des Anciens, perceptions et résonances modernes*. Plusieurs articles y retiennent notre attention, notamment *Tragédie et démocratie selon Platon*, que signe L. Mouze. Cette dernière a aussi publié en 2005 une étude sur le rôle « politique » du poète dans les *Lois* de Platon : *Le législateur et le poète, Une interprétation des Lois de Platon*<sup>12</sup>, qui porte un regard fort intéressant sur la fonction du « poète-législateur » pour rétablir l'ordre dans la cité.

Parmi ceux qui partagent l'avis de Platon sur le caractère pervers de la démocratie, nous ne pouvons passer sous silence le verbe d'Aristophane. Quand il est question de théâtre et de démocratie au V<sup>e</sup> siècle, ses comédies constituent un ensemble de sources inestimables, tant son regard critique nous renseigne sur les réalités sociales de l'assemblée (politique, judiciaire et théâtrale) de son époque. J.-Cl. Carrière, dans *Le carnaval et la politique : Une introduction à la comédie grecque*<sup>13</sup>, analyse d'ailleurs le rôle plus spécifique de la comédie par rapport à la tragédie. L'ouvrage récent de M.-L. Desclos, 2018, *Les Dialogues de Platon : Entre tragédie, comédie et drame satyrique*, permet quant à lui de saisir la grande influence d'Aristophane sur le dialogue socratique, précurseur du dialogue platonicien.

---

<sup>10</sup> Trédé, 2002, p. 583.

<sup>11</sup> Villacèque, 2013.

<sup>12</sup> Mouze, 2005.

<sup>13</sup> Carrière, 1983.

P. Wilson dans une recherche exhaustive portant sur la chorégie, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, informe de l'importance de cette institution dans la cité démocratique, et qui participe d'une certaine façon à confirmer le pouvoir du théâtre, voire de la *théâtrocratie* platonicienne. Cette institution nous permet aussi de mieux concevoir le rôle prédominant du chœur dans la production théâtrale où la musique impose un rythme et une forme plus éthérée que le dialogue.

À cette enseigne, l'importance accordée à la musique chez Platon fait l'objet d'une étude, elle aussi exhaustive, menée par E. Moutsopoulos en 1989. La musique dans la pensée du philosophe, constitue un art qui, bien que mimétique, est le plus près de l'ordre divin dans le respect des lois harmoniques en relation avec les lois cosmiques de l'astronomie<sup>14</sup>.

*Sur la Théocratie (aspect religieux et politique):*

Dans mes recherches préliminaires, il me semble que peu d'études se consacrent exclusivement au caractère théocratique que suggère pourtant à bien des égards la cité idéale de Platon. Un article d'à peine six pages ayant pour titre « Is Plato's Republic a Theocracy ? »<sup>15</sup>, fut rédigé en 1955, par l'historien R. S. Bluck. Ce dernier tente surtout d'opposer sa thèse d'une théocratie à celle de K. Popper (1945) et à sa lecture totalitaire du régime politique utopique que décrivent les dialogues de Platon<sup>16</sup>.

Cependant, la plupart des études consacrées à la religion grecque n'hésitent pas à faire des liens avec une forme de théocratie dans la pensée platonicienne. Ainsi, W. Burkert, qui publie en 1977, *Greek Religion, Archaic and Classical* (dans sa version originale en allemand), consacre un chapitre entier à la philosophie et à la religion, dans lequel la pensée de Platon fait l'objet de trois sections (« Plato: the Good and the Soul », « Plato: Cosmos and Visible Gods », et « Philosophical Religion and Polis Religion: Plato's *Laws* »), à

---

<sup>14</sup> Moustopoulos, 1958, p. 8.

<sup>15</sup> Bluck, 1955.

<sup>16</sup> Popper, 1945, *The Open Society and Its Enemies, Vol. 1, The Age of Plato*.

l'issue desquelles Burkert définit la cité idéale et théocratique de Platon, que constituerait d'ailleurs son héritage philosophique à travers son dernier dialogue : *Les Lois*.

Deux historiens spécialistes de la religion, M.-F. Baslez et Ch.-G. Schwentzel, ont récemment publié un recueil d'études portant sur l'émergence de la théocratie dans la pensée politique : *Les dieux et le pouvoir : aux origines de la théocratie* (2016). Au chapitre ayant pour titre « Les premières expressions de la théocratie dans le Proche-Orient hellénistique : entre théologie et politique », Baslez évoque la première apparition du terme « théocratie » sous la plume de Flavius Josèphe. Ce dernier établit une corrélation d'ordre métaphysique entre l'organisation de l'Univers et celle des États qui doivent s'arrimer à la première. Discours très en phase avec le principe d'*hosion* (évoqué plus haut) ainsi qu'avec celui de Platon pour qui « Dieu est la vraie mesure de toute chose » (Platon, *Lois IV*, 716c).

En 2001, dans « *La cité de dieu d'Augustin et de quelques autres* », H. Tessier souligne l'influence manifeste de Platon dans l'élaboration de ces cités utopiques où la religion est garante de l'ordre qui doit être le reflet du divin dans l'édification des lois qui gouvernent sur la terre comme au ciel.

Enfin, l'ouvrage de J. Pépin, paru en 1958, brosse un portrait fort utile de ce qu'il définit comme l'*exégèse allégorique*, une littérature s'étant élaborée depuis Homère jusqu'à Saint Augustin. Cette étude permet de concevoir l'utilisation du mensonge chez Platon qui suscite beaucoup d'interrogations et participe parfois à une certaine confusion vis-à-vis de ses concepts moraux ou encore de son rapport au mythe, lorsqu'il condamne la tragédie au prétexte qu'elle nous éloigne de la vérité. Nous adhérons à l'hypothèse voulant, qu'au dernier chapitre de sa vie, Platon en serait venu à considérer la mythologie comme vecteur principal d'une concorde dans la cité. Le mythe, ce récit fondateur s'étant imposé et imprégné trop profondément dans la société grecque, ne pouvait être enrayé sans mettre à mal l'harmonie sociale.

En regard de ce bilan historiographique sur les liens entre Platon et l'évolution du théâtre occidental, nous observons que, le plus souvent, les études se consacrent à l'opposition du philosophe face à ce qu'il désigne comme une *mimésis trompeuse* parce que trop éloignée de la vérité. Or tous les dialogues philosophiques de Platon sont des fictions qui mettent en

scène des personnages en action, et donc, procèdent de cette *mimésis trompeuse* qu'il condamnait. Nous souhaitons donc réunir dans une même étude les deux postures de Platon qui rendraient compte de ce paradoxe savoureux émanant du regard sur le théâtre de ce *philosophe dramaturge*, nous permettant ainsi de revisiter l'évolution de cet art sous deux angles différents qui émergent avec la pensée critique à laquelle il a grandement participé. Réconcilier, en somme, les tenants de cette vieille querelle entre la poésie et la philosophie que Platon évoque en conclusion de son dialogue de la *République* [607b-e]. Pour ce faire, nous sommes appelés à traiter plus en profondeur la rupture qu'inflige le dialogue philosophique dans l'histoire du théâtre de l'Antiquité. En effet, le dialogue, cet élément propre à l'essence de la démocratie, et qui se transpose dans la tragédie du V<sup>e</sup> siècle, initie une véritable révolution dans le cadre de ce rituel religieux qui se voulait un culte au dieu Dionysos (rituel dont Aristote ne fait aucune mention dans son traité sur la *Poétique*). Ce dialogue, fondamental comme outil de la dialectique et de la pensée critique, est aussi le propre du théâtre, telle que nous concevons cet art aujourd'hui. Retenons encore une fois que Platon se saisit du dialogue pour mettre en œuvre la plus grande tragédie qui soit à ses yeux : la constitution de la cité idéale<sup>17</sup>.

### Cadre spatio-temporel

Notre regard sera concentré sur les périodes classique (Athènes) et hellénistique (gréco-romaine) où la pensée de Platon a sans doute eu le plus d'impact sur ses contemporains en ce qui a trait à la perception du théâtre et de la *mimésis*. Cependant, afin de mieux comprendre l'évolution du théâtre dans l'Antiquité, il nous semblait important, dans une première partie, d'observer la genèse de ce rituel sacré depuis l'époque archaïque.

La seconde partie sera consacrée à la période classique, souvent reconnue comme la plus florissante de l'Antiquité en ce qui a trait aux œuvres tragiques, soit le V<sup>e</sup> siècle qui va

---

<sup>17</sup> Platon, *Les Lois*, [817b]. Sauf indications contraires, toutes les citations de Platon qui suivront sont des traductions de Luc Brisson, tirées de son édition des *Œuvres complètes*, chez Flammarion, 2008.

d'Eschyle jusqu'à la chute de la démocratie en 404, puis s'étale sur une bonne part du IV<sup>e</sup> siècle, où s'ancre et évolue la pensée de Platon.

La dernière partie observe la période hellénistique, puis gréco-romaine où le théâtre subit une acculturation suivant les différents lieux où il évolue. Nous observons certaines formes d'appropriations culturelles et de syncrétisme religieux, notamment sous l'influence de plus en plus prégnante de Rome. Enfin, la chute de l'Empire romain est observée comme dernier point de rupture. Selon notre analyse, sous l'hégémonie de l'Église catholique, le théâtre renoue avec sa vocation liturgique sous la forme d'une cérémonie qui réintroduit la *mimésis* sacrée avec son rite sacrificiel (dans la figure du Christ crucifié), et le chœur, incarné par l'ensemble des fidèles rassemblés dans l'Église.

## Sources

Cette analyse sur le théâtre dans l'Antiquité en lien avec les régimes politiques dans lequel cet art évoluait, nous amène donc à puiser dans les sources produites pour chaque période, tant par les poètes que par les politiciens et les philosophes. La période archaïque est marquée par les œuvres épiques d'Homère et Hésiode qui font figures de références dès l'Antiquité et jusqu'à aujourd'hui. Ceux que nous identifions comme les deux premiers poètes de l'Occident, demeurent aussi les premiers à avoir inscrit le récit mythique dans la littérature. Les présocratiques tel que Parménide et Xénophane, dont la pensée de Platon est tributaire, sont précédés par la figure de Solon, identifié comme sage par les contemporains de Platon. Nous aurons aussi recours aux poètes Simonide et Pindare qui sont souvent cités dans l'œuvre platonicienne.

Le théâtre classique que nous connaissons aujourd'hui relaie les figures de la mythologie par la voix des trois principaux poètes tragiques et qui font objet de la critique platonicienne, Eschyle, Sophocle et Euripide (dont les statues furent érigées au IV<sup>e</sup> siècle), et un poète comique, Aristophane. Quatre auteurs incontournables dans le cadre de cette enquête.

À côté des commentaires qui nous renseignent de façon générale sur le phénomène social que représente le théâtre, trop peu d'archives littéraires nous permettent un regard plus juste

et critique en ce qui a trait aux représentations théâtrales à partir du IV<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne la tragédie, nous jouissons toutefois de l'œuvre de Sénèque, dont nous conservons un corpus substantiel. Pour la période romaine, nous retenons aussi les commentaires de Plutarque, ainsi que ceux de Cicéron et leurs regards très en phase avec celui de Platon en ce qui a trait à l'arène politique du théâtre. Au deuxième siècle, l'œuvre de Lucien de Samosate nous a semblé agir en objecteur de conscience, surtout en regard de la notion très platonicienne de *mimésis trompeuse*, essentielle à notre réflexion.

En ce qui concerne le théâtre à l'aube de l'ère chrétienne, nous nous sommes concentrés sur les discours des Pères de l'Église qui répondaient directement aux doctrines platoniciennes pourfendant le théâtre et son arène populaire. Tertullien dans un premier temps, est suivi de saint-Augustin. Tous deux ont combattu fermement le théâtre, mais la posture de l'Évêque d'Hippone apporte une réflexion nouvelle et toute chrétienne au concept de *mimésis trompeuse*. Augustin se distingue de Platon en condamnant le mensonge que ce dernier autorise à une certaine élite dans le but d'inculquer la foi. Ce Père de l'Église conçoit que le Verbe incarné permet à la foi de s'imposer pour l'ensemble de l'humanité, sans recours à la *mimésis trompeuse*.

## Méthodologie (plan)

Le but de cette étude étant d'observer l'évolution du théâtre occidental depuis l'Antiquité, nous serons attentifs à ce qui y est dit sur scène, donc par la voix des poètes, mais aussi à ce qui est dit de cet art et son espace de diffusion, donc via le regard des contemporains, sur le théâtre et son institution. En somme, il s'agit pour nous de faire dialoguer Platon, le spécialiste du dialogue, avec les intellectuels de l'Antiquité, poètes, orateurs, législateurs, historiens, politiciens et, bien sûr, avec les philosophes qui seront bientôt, à la chute de l'Empire romain, des hommes de l'Église pour la plupart.

Le mémoire est divisé en trois chapitres qui évoluent de façon chronologique selon chaque période de l'Antiquité (établie dans le paragraphe sur le cadre spatio-temporel), et chacun des chapitres est accompagné d'une analyse thématique tel que le suggèrent les divisions de l'historiographie, soient, le rapport au sacré, le rapport au politique et enfin à la philosophie (théologie).

La première partie a pour titre *La poésie de l'époque archaïque dans l'œil de Platon*. Il y sera question du regard de Platon sur le *mûthos* et la *mimésis* sacrée au théâtre, depuis ses origines à l'époque archaïque jusqu'à l'arrivée d'une pensée critique à laquelle il a grandement participé. Les récits épiques d'Homère et Hésiode représentent d'incontournables références à la mythologie grecque. Les poètes lyriques Simonide et Pindare ainsi que les poètes didactiques Parménide et Xénophane et enfin Solon, sont les principales figures qui ouvrent notre « dialogue » avec la vision de Platon.

La seconde partie, qui a pour titre *La théâtrocratie, ou l'hégémonie des poètes tragiques selon Platon*, nous situe dans le régime démocratique de l'époque classique. Il y sera beaucoup question du regard de Platon et d'Aristote sur les poètes tragiques. Nous observons la remise en question des lois divines vers le milieu du siècle, au profit des lois érigées par les citoyens, et dont le théâtre devient un miroir éloquent des enjeux sociaux de la cité en crise. Le discours des sophistes résonne en effet jusque dans l'arène théâtrale où il apparaît que « L'homme est la mesure de toute chose » à l'enseigne de Protagoras, grand sophiste du V<sup>e</sup> siècle. Jusqu'où peut-on se permettre de remettre en question les lois divines, lorsque l'ordre civique repose sur l'ordre divin? Quelles sont les lois qui nous gouvernent? Sont autant de questions que pose la tragédie à travers les vers d'Eschyle (*l'Orestie*, ...), de Sophocle (*Antigone*, *Electre*, *Œdipe roi*, ...) et d'Euripide dans la plupart de ses œuvres, mais nous porterons une attention toute particulière à sa dernière tragédie, *les Bacchantes* qui met en scène le retour de Dionysos à Thèbes, sa patrie où il réclame vengeance et exige le rétablissement de son culte. Nous y voyons des corrélations avec la posture de Platon et son désir de renouer avec le culte traditionnel. Platon en serait-il venu à la même conclusion qu'Euripide dans son œuvre ultime, *les Lois*? Ce chapitre porte une attention particulière à l'avènement de l'écriture qui se démocratise, faisant émerger un espace public. Le support de l'écrit permet le partage des savoirs par le biais d'une nouvelle forme de discours, les dialogues socratiques. Les pièces d'Aristophane ont-elles été la source d'inspiration de ses fameux dialogues dont l'œuvre platonicienne serait un modèle accompli?

La troisième et dernière partie a pour titre *La poésie des périodes hellénistique et romaine, sous l'influence de Platon*. Ce chapitre cherche à concevoir comment les théories de Platon

ont, dès leurs diffusions, été interprétées dans la pensée des poètes et des philosophes, puis des hommes d'Église tels que Tertullien et surtout saint-Augustin, dans l'émergence d'une forme de théocratie. Cette figure du philosophe-roi est revêtue parfaitement par l'élite intellectuelle de l'Église catholique qui a rétabli le culte du divin dans un rituel que nous pourrions aisément concevoir comme une forme de théâtre conforme à son expression originale de l'époque archaïque.

Le théâtre, cet objet polymorphe, est le reflet de la société où il évolue. Sous une démocratie, le dialogue dramatique brille sur les planches, et sous une théocratie, la scène diffuse la parole divine, mais dans tous les cas, le théâtre, « ce lieu où l'on regarde », déploie sous nos yeux une représentation fictive du monde et ses mystères qui, bien souvent, échappent à notre entendement...

## CHAPITRE I

### LA POÉSIE DE L'ÉPOQUE ARCHAÏQUE DANS L'ŒIL DE PLATON

Le théâtre dont nous parle Platon est l'œuvre des poètes qu'on dit inspirés par les Muses. Dans son expression première, la poésie est un acte liturgique qui rend honneur aux dieux du panthéon grec. Le culte de Dionysos, le dieu du vin et de l'ivresse, est célébré par le dithyrambe, expression poétique qui donnera naissance à la tragédie. Dans cette forme poétique qui fait son apparition au début VI<sup>e</sup> siècle, non seulement les héros et les dieux sont-ils invoqués sur scène, mais ils sont aussi incarnés par des acteurs, sous le regard « impressionné » du public. Tel que mentionné en introduction, plusieurs analyses historiques sur le théâtre grec antique attestent une rupture de ton vers la fin de l'époque archaïque, avec l'arrivée de la tragédie, ce genre poétique qui marque la scène du théâtre dit classique, dont l'âge d'or se situe au V<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

Que s'est-il passé pour que la poésie qui se déploie dans le théâtre de l'Athènes archaïque s'exprime de plus en plus à travers la forme tragique où le dialogue est entamé? Cette forme dialoguée, on le sait, représente aujourd'hui l'élément fondamental de toute œuvre dramatique (à quelques exceptions près). Il s'agira pour nous de tenter de repérer le moment où cette brèche apparaît dans la ligne du temps, depuis l'époque archaïque qui voit naître l'écriture poétique. Nous essaierons de percevoir les éléments déterminants de ces changements et de leurs impacts (avérés ou

décriés) sur l'ensemble de la société. Platon fut d'ailleurs parmi les premiers à évoquer une révolution dans le domaine des Muses, et le discours de l'Étranger d'Athènes dans les *Lois* s'avère une introduction parfaite à notre réflexion :

[...] Chez nous, mes amis, du temps des anciennes lois, le peuple n'était maître de rien, mais il était en quelque sorte assujéti de plein gré aux lois

[...] Tout d'abord de celles qui concernaient à l'époque le domaine des Muses, s'il faut exposer depuis l'origine le progrès excessif de la liberté. À l'époque en effet, le domaine des Muses était divisé en genres [700b] et en modes définis. [...] Une fois établies ces distinctions et quelques autres, il ne fut plus permis de transposer un genre de mélodie en un autre. [700c] Et l'autorité en ces matières, pour observer et juger en connaissance de cause, et châtier par ailleurs le contrevenant, ce n'était ni les sifflets ni les cris discordants de la foule, comme c'est maintenant le cas, pas davantage les applaudissements qui confèrent les louanges. Bien au contraire, il revenait à des hommes qui s'occupaient d'éducation d'écouter l'exécution de ces pièces en silence jusqu'à la fin, tandis que les enfants, leurs pédagogues et la masse du public étaient ramenés à l'ordre par le bâton du service d'ordre. Voilà donc suivant quel type d'ordonnance [700d] la masse des citoyens acceptait d'être contrôlée en ces matières sans avoir l'audace de faire du tapage pour exprimer son jugement. Par la suite cependant, à mesure que le temps avançait, apparurent des compositeurs qui commencèrent à violer les règles dans le domaine des Muses, des gens qui, en dépit de leur don artistique, ignoraient ce qui était la justice et la règle dans le domaine de leur Muse, parce qu'ils connaissaient le transport des Bacchantes et qu'ils étaient possédés plus qu'il n'eût fallu par le plaisir, parce qu'ils mêlaient les thrènes, aux hymnes et les péans aux dithyrambes, parce qu'ils imitaient sur la cithare le jeu d'aulos, parce qu'ils ramenaient tout [700e] à tout, parce que contre leur gré par déraison ils répandirent sur le compte de la musique ce mensonge suivant lequel en musique il n'y avait aucune place pour une quelconque rectitude et que c'est le plaisir de celui qui y trouve sa jouissance, que celui-ci fût meilleur ou pire, qui décidait avec le plus de rectitude. À force de composer de telles œuvres, et d'y ajouter des paroles de ce genre, ils inculquèrent au grand nombre la désobéissance aux règles dans le domaine des Muses, et l'audace de se croire des juges compétents. La conséquence fut que le public du théâtre qui jadis ne s'exprimait pas se mit à s'exprimer, [701a] comme s'il s'entendait à discerner dans le domaine des Muses le beau du laid; et à une aristocratie dans le domaine des Muses se substitua une « théâtrocratie » dépravée<sup>18</sup>.

Ce long passage, que nous reproduisons presque intégralement, formule l'essence des griefs que nourrit Platon envers le théâtre de l'époque classique, qui l'éloigne d'une forme traditionnelle avec laquelle, vraisemblablement, il souhaite renouer. Plusieurs

---

<sup>18</sup> *Lois*, [700a-701a].

éléments retiennent notre attention, notamment le rapport aux lois et le respect des poètes et du public envers celles-ci. La liberté (encore une fois, tant celle des poètes que celle du public) est mise au banc des accusés. Le plaisir est aussi pointé du doigt comme étant responsable d'une forme de corruption de la rigueur esthétique. Les « genres » et les « modes définis » nous renvoient à une époque où personne ne semblait prendre la liberté de désobéir aux lois prescrites. Enfin, il y est aussi question d'une « ancienne éducation » (*he arkhaîa paideía*) plus en phase, selon le philosophe, avec le bon ordre, entendre ici l'ordre divin. Il nous faut donc tenter dans ces pages de reconstituer cette poésie idéale de Platon, tel qu'il la décrit, émanant d'un passé pré-démocratique du VI<sup>e</sup> siècle.

Ce chapitre sera divisé en quatre parties. Dans un premier temps, nous ferons dialoguer Platon avec les deux premiers poètes reconnus de l'Occident, Homère et Hésiode, qui inscrivent le « mythe » dans la tradition. Une seconde partie abordera les poètes lyriques, ou méliques, dont Pindare et Simonide, qui semblent le mieux correspondre à l'idéal poétique de Platon. Une troisième partie opposera la pensée de Platon aux poètes (philosophes) présocratiques, entre autres à Xénophane et à Parménide, qui porteraient les premiers véritables assauts à la tradition, à en croire certains passages des dialogues platoniciens. Puis en dernière partie, nous nous arrêterons sur le personnage de Solon, figure de sagesse pour Platon. Paradoxalement, la poésie de ce grand législateur annonce une révolution démocratique qui ne saurait plaire à celui qui baptise ce régime politique par le fameux néologisme de *théâtrocratie*. La fin de l'époque archaïque est en effet marquée par un désir d'émancipation qui se traduit aussi dans la poésie de ce personnage politique, voire dans la poésie en général. Des pensées nouvelles apparaissent qui bousculent la tradition, dont au premier chef, l'héritage mythologique que chantent les poètes.

## 1.1 Homère et Hésiode, les pères de la tradition

Ce sont les histoires, que Hésiode et Homère nous ont racontées l'un et l'autre, et les autres poètes aussi. Ce sont eux, en effet, qui ont raconté aux hommes ces histoires fictives qu'ils ont composées et qu'ils continuent de raconter. (*République*, [377d])

Dans *L'invention de la mythologie*, M. Detienne souligne le caractère fondateur sur le plan culturel que constitue l'héritage homérique auquel notre philosophe athénien ose s'attaquer :

Quand Platon, au commencement du IV<sup>e</sup> siècle, s'en prend dans *La République* à la poésie en général, ainsi qu'à Homère, il met en cause non pas une œuvre figée par le livre ou un texte écrit pour des philologues, mais le fondateur d'une *paideía*, d'un système culturel plus ou moins conçu comme une encyclopédie du savoir collectif, transmis par la bouche et par l'oreille, exécuté musicalement et mémorisé à l'aide de formules rythmées<sup>19</sup>.

Gardons à l'esprit cette exécution musicale faite de formules rythmées qu'institue l'œuvre homérique comme fondement du système culturel grec.

Platon, pour qui Homère demeure toutefois « le meilleur et le plus divin des poètes » (*Ion*, 530b), n'aura pourtant de cesse de nous mettre en garde contre les effets pervers de la poésie de ce maître incontesté dans l'art des Muses, et dont l'héritage est l'un des plus prisés de la culture grecque, encore à ce jour. Malgré tout, il ne faudrait pas témoigner à un homme plus de respect qu'à la vérité, écrivait-il dans la *République* [595c]. À travers le dialogue platonicien, nous constatons que le philosophe s'affaire à distinguer le vrai du faux que charrie la mythologie dans l'œuvre des poètes, incluant celle du plus illustre parmi eux.

Il en est ainsi dans l'*Ion*, dialogue socratique qui cherche à définir l'art du poète et du rhapsode, ainsi que leur rôle dans la cité. Le rhapsode Ion y affirme consacrer tout son art aux vers d'Homère, se considérant en être le meilleur interprète. Socrate entreprend

---

<sup>19</sup> Detienne, 1981, p. 50.

alors de lui prouver que ni le rhapsode qui interprète les vers du poète, ni le poète qui interprète le chant des Muses, ne sont détenteurs d'aucun art; ils ne sont en réalité que possédés par la parole divine qui les prive de leur propre raison :

C'est quand ils n'ont plus leur raison qu'ils se mettent à composer ces beaux poèmes lyriques. Davantage, dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et dans le rythme, aussitôt ils sont pris de transports bachiques et se trouvent possédés<sup>20</sup>.

Par un effet de chaînes, que décrit Socrate, les Muses divines inspirent le poète, qui inspire à son tour le rhapsode, qui lui-même n'est pas sans inspirer son public; tous étant ainsi envoutés, voire possédés de cette parole divine, qui les prive de tout discernement. Pour Socrate, le poète ne pratique en définitive aucun un art (*technè*), mais participe plutôt à une forme d'envoutement qui accapare la partie irrationnelle de l'âme<sup>21</sup>. Le poète et son public sont ainsi corrompus par le plaisir des sens, qui les prive de leur jugement, et par conséquent, de leur jugement politique :

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

---

<sup>20</sup> *Ion*, 534a.

<sup>21</sup> Voir Assaël, 1997, 109-110. L'étude s'intéresse aux théories relatives à l'inspiration des poètes (qui remontent jusqu'à Platon en passant par de Romilly et M.I. Finley) et qui cherchent à savoir si les poètes épiques et lyriques se distinguaient des poètes du V<sup>e</sup> siècle (notamment des poètes tragiques) qui développent une réelle pratique, qui s'identifie à un art, voire à une « *technè* ». « Or, les perspectives de l'histoire littéraire sont brouillées. En effet, d'un côté, J. de Romilly dessine une évolution des processus de création qui confirme l'opinion de M. I. Finley : selon elle, en effet, le temps des poètes inspirés, à l'époque de l'épopée et du lyrisme, a bel et bien précédé celui des techniciens, au sens étymologique du terme, maîtres, créateurs et calculateurs conscients de leurs effets qui, en période rationaliste, ont même favorisé l'élaboration du style rhétorique et artificiel d'un sophiste comme Gorgias. Mais en un autre sens, à travers la théorie platonicienne portant sur l'inspiration poétique, P. Vicaire discerne l'influence d'un courant de pensée dionysiaque qui s'impose à Athènes, en particulier grâce au développement du théâtre. Pour lui, donc, cette conception de la littérature n'existe pas en Grèce et n'a pas de fondement avant le V<sup>e</sup> siècle ». Nous reviendrons au prochain chapitre sur l'aspect dionysiaque dans l'inspiration des poètes, alors que nous traiterons plus spécifiquement de la tragédie classique.

les mêmes choses sont tantôt grandes, tantôt petites, il fabrique artificiellement des simulacres, et il se tient absolument à l'écart du vrai <sup>22</sup>.

C. Collobert, dans son étude sur la poésie d'Homère et sa réception chez Platon, soutient que ce dernier défend une poésie philosophique qui se distingue de la poésie épique par l'emploi du mythe à des fins cognitives. Les mythes platoniciens cultivent un désir de comprendre, alors que le mythe de la tradition produit, selon Platon, un « engourdissement de l'esprit »<sup>23</sup>. Pour notre philosophe athénien, le plaisir des sens doit être supplanté par le « plaisir du sens »<sup>24</sup>.

Chez Platon, le terme *tupos*, qui signifie « empreinte », exprime l'effet du *mûthos* sur le public qui s'abandonne à son plaisir<sup>25</sup>. Une empreinte que la « performance » laisse sur le spectateur et dont il estime qu'elle produit un effet délétère sur ce dernier dont l'esprit est assiégé par les sens. Ce *tupos* sera aussi d'une importance cruciale pour l'auteur des *Lois* qui cherchera à en corriger les effets corrupteurs, en tâchant d'induire dans le *mûthos* les vertus pédagogiques qu'il privilégie dans une cité idéale. Comme le précise l'helléniste A. Lefka, « Platon ne veut pas abolir les grands poèmes, ni la poésie, mais seulement les parties qu'il estime incompatibles avec l'heureux accomplissement de leur rôle théologique et éducatif »<sup>26</sup>. Cet aspect théologique de la

---

<sup>22</sup> *République*, [605b-c].

<sup>23</sup> Collobert, 2012, p. 87, La philosophe défend l'idée d'une poésie philosophique par l'emploi du mythe et appuie sa thèse sur l'analyse comparée du *mythe d'Er* exposé dans la *République* [614b-621b] et le récit de la *Nékya* d'Homère (*Odyssée*, XI); le premier produirait un effet de pleine conscience qui « développe la capacité de réflexion de l'auditeur » (p.88), alors que le second aurait plutôt tendance à engourdir l'esprit du public, le confinant dans une sorte « d'hébétude » (p.90) que condamne Platon.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 100. Au siècle des Lumières, Shelling exprime sensiblement la même idée dans le *Plus ancien programme de système de l'idéalisme allemand*. L'auteur écrit : « il nous faut une nouvelle mythologie, mais une mythologie qui soit au service des idées, une mythologie qui soit de la raison », (Schelling, *Textes esthétiques*, trad. A. Pernet, Paris, 1978, p. 11.)

<sup>25</sup> Calame, 1998, p. 105.

<sup>26</sup> Lefka, 2013, p. 253.

« poésie », voire du mythe chez Platon, retient particulièrement notre attention dans le cadre de ce mémoire.

Le philosophe allemand K. Reinhardt, dans son ouvrage sur *Les mythes de Platon*, paru en 1927, considère que la pensée de l'Athénien a participé à la transformation du mythe dans son essence, à savoir son essence divine. À travers plusieurs dialogues, on assiste à une réappropriation du mythe. Certaines figures du monde mythique archaïque réapparaissent sous un angle nouveau, mais surtout de nouvelles figures sont introduites chez Platon dans ce que Reinhardt identifie comme « ... l'émergence d'une éthique, d'une religion et d'une mystique nouvelles »<sup>27</sup>. Reinhardt ajoute plus loin : « Les mythes de Platon sont des mythes de l'« âme », c'est-à-dire des mythes d'un monde intérieur et non plus d'un monde extérieur divisé »<sup>28</sup>.

Ce monde extérieur divisé, est celui que partagent les dieux et les humains dans une éternelle quête d'équilibre. Pour nos esprits occidentaux contemporains et pétris de judéo-christianisme, il convient de souligner que dans la théogonie grecque transmise par Hésiode, les dieux n'ont pas créé le monde, ils ont été créés par lui<sup>29</sup>. Nous reviendrons plus en détails au prochain chapitre sur le rapport au sacré chez les Grecs de l'Antiquité. Mais il est important de noter dès maintenant, que la piété se traduit alors chez les Grecs, par ce que Jay-Robert conçoit comme le respect de l'ordre cosmique : « *Hosie* [...] reconnaissance d'une stricte hiérarchie séparant le monde des

---

<sup>27</sup> Reinhardt, 2007, p. 22.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>29</sup> Plusieurs études de l'œuvre d'Hésiode, attestent les sources orientales du « mythe des origines » que décrit la *Théogonie*, dont Sassi, 2018, Adeline, 2008, Tourraix, 2000, Walcot, 1966, pour n'en nommer que quelques-uns.

dieux et celui des hommes et instaurant entre eux des échanges fondés sur la mise en pratique des droits et des devoirs de chacun »<sup>30</sup>.

Cet édifice cosmique est donc présent dans tout ce qu'entreprend une personne, tant au sein de sa communauté, que dans son intimité. Rappelons aussi, que Zeus, fils du titan Cronos, règne dans un monde où les dieux, après un long cycle de guerre, ont vaincu les titans et conquis leur souveraineté. C'est donc dire que les dieux ne sont pas à l'abri de la tyrannie, dont celle des titans de laquelle ils se sont affranchis. Les lois divines imposent une hiérarchie que tous doivent respecter pour ne pas retomber dans le désordre et la démesure (*hybris*). Cette hantise de la démesure qui revient constamment dans l'œuvre des poètes et qui défend la quête d'un équilibre à défaut duquel, tous peuvent sombrer dans le chaos, tous, même les dieux<sup>31</sup>.

La quête d'équilibre que chantent les poètes se traduit plutôt par une recherche du juste (le bien) dans les dialogues platoniciens, et de façon magistrale dans la *République*. C'est donc à travers une réinterprétation des mythes, voire une mystique nouvelle, comme le suggère Reinhardt, que Platon élabore sa pensée philosophique. Cette hiérarchie cosmique, où Zeus se maintient au sommet du pouvoir et l'humanité à la base, subit les premiers assauts d'une pensée en quête de vérité cosmique et débarrassée des oripeaux de la théogonie anthropomorphique et belliqueuse du panthéon grec. À travers le poème homérique, où les dieux sont présentés, le regard avisé du philosophe saura, lui, reconnaître l'histoire véridique, ou du moins les éléments qui s'en approchent le plus. C'est ce qui ressort de ce passage du *Gorgias*, dans lequel Socrate s'adresse ainsi à son hôte Calliclès :

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

---

<sup>30</sup> Jay-Robert, 2009, p. 50.

<sup>31</sup> « La nécessité triomphe même des dieux » dit une célèbre maxime de Simonide, frag.5.

suivre comme s'il s'agissait de choses vraies. Homère rappelle donc que Zeus, Poséidon et Pluton, quand ils reçurent l'empire de leur père, le partagèrent entre eux. Or, la loi qui, en ce temps-là, régnait chez les hommes était la loi de Cronos, oui, la loi qui, depuis toujours, et encore maintenant, règne parmi les dieux<sup>32</sup>.

Socrate affirme en effet que cette portion du récit que relaie le verbe d'Homère ne tiendrait pas du mythe, mais d'une histoire vraie. La distinction entre la « vérité » de l'histoire et le « mensonge » du mythe a de quoi surprendre à une époque où les poèmes homériques constituent encore le principal véhicule de ce *muthos*, véritable écrin de la mémoire du peuple grec. Ce que suggère ce passage du *Gorgias* laisse surtout entendre que la tradition transmise par les poètes ne nous fournit pas que des histoires vraies. Si nous en croyons les Muses chez Hésiode, ces déesses seraient porteuses de discours tantôt vrais, tantôt faux, tel qu'elles le déclarent elles-mêmes en ouverture de la *Théogonie* :

*Nous savons beaucoup de mensonges qui semblent sincères,  
et nous savons quand nous le voulons, des discours véridiques*<sup>33</sup>.

Nous constatons ainsi que la *mimésis* trompeuse que pourfend Platon chez les poètes tragiques serait donc déjà en germe dans la poésie épique d'Homère et les odes d'Hésiode. Ne sachant discerner la vérité à travers le chant des Muses, les poètes

---

<sup>32</sup> *Gorgias*, [523a-b].

<sup>33</sup> *Théogonie*, 25, trad. de P. Brunet. Aux dires de Detienne, 1964, p. 409, « Depuis Hésiode, la pensée poétique est dominée par les deux notions solidaires de " Vérité " et de " Mémoire ". Une autorité insufflée au poète par la posture divine des Muses ». Cependant, comme le pense Sassi, 2018, p. 204, si les Muses ont une autorité sur le poète, ce dernier acquiert de plus en plus d'autonomie grâce au développement de sa *technè*, « Throughout archaic poetry, the Muse continues to play her role as the poet's ally, but the emphasis gradually shifts to her contribution to the trustworthiness of the poetic account rather than to its formal beauty. At the same time, expressions of "professional" awareness become more frequent as the poets become more and more able to command, through innovation, the means and potential of their *technè* ». Gheerbrant, 2019, p. 480, résume en ces termes l'analyse de Sassi : « Hésiode constate que le répertoire poétique (hypostasié en la figure de la Muse) comporte à la fois des histoires vraies et des histoires fausses, et qu'Hésiode cherche à convaincre de la supériorité de sa propre version ».

épiques auraient diffusé, malgré eux, des mensonges, ou du moins, une interprétation trompeuse du passé et de l'origine des dieux.

Il n'empêche que ces deux grands aèdes, Homère et Hésiode, ont servi de modèle à une culture poétique dont les modes et les genres atteignent une virtuosité reconnue vers la fin de l'époque archaïque, aux dires de plusieurs, dont Platon qui estime que cet art se voit par la suite corrompu par une génération de poètes ne respectant plus les lois<sup>34</sup>. Portons donc notre regard sur deux figures importantes de cette époque, et que l'élite intellectuelle du IV<sup>e</sup> siècle, dont Platon lui-même, considérait comme les plus grands poètes lyriques : Simonide et Pindare.

## 1.2 Les poètes lyriques, Simonide et Pindare

Le poète archaïque le plus cité chez Platon est Simonide<sup>35</sup>, originaire de l'île de Céos. Non seulement sa grande réputation lui valut d'être reconnu parmi les sages de l'Antiquité<sup>36</sup>, mais l'historiographie le présente aussi comme le premier poète à avoir fait de son art un métier. Voici l'analyse des prouesses de ce poète lyrique que nous livrait A. Croiset à la fin du dix-neuvième siècle :

---

<sup>34</sup> Des Places, 1949, p. 107, note 2, cite P.-M. Schuhl (1933, p. 8-13), pour qui « Platon avait des goûts décidément archaïques en musique et en poésie, et ignore complètement les nouveautés ».

<sup>35</sup> Selon Croiset, 1890, p. 39, « On voit par les dialogues de Platon que les poèmes de Simonide étaient de ceux où les esprits cultivés d'Athènes aimaient à chercher la formule définitive de la sagesse usuelle : on citait Simonide, dans une conversation entre gens d'esprit, à peu près comme on a depuis cité Horace ».

<sup>36</sup> Une aura de sagesse qui place Simonide presque au même pied que les pères de la tradition selon Babut, 1975, pp. 20-21 : « Non seulement, en effet, l'épithète de « sage » (σοφός, sapiens) est régulièrement accolée, dans les sources antiques, au nom de ce dernier, mais surtout il y apparaît parfois, aux côtés d'Homère et Hésiode, comme l'un des auteurs anciens auxquels on recourait le plus volontiers pour leur emprunter enseignements moraux ou réflexions philosophiques, qui semblaient à la fois préfigurer et confirmer les spéculations plus systématiques de leurs successeurs ».

Avec Simonide de Céos, nous arrivons à l'âge de perfection du lyrisme. Le fond et la forme, enrichis par toutes les tentatives précédentes, sont parvenus à leur plein développement. Une ode est un cadre où la pensée grecque, peu à peu mûrie, fait entrer à la fois, d'une manière harmonieuse, le mythe et la réalité, la fantaisie et la réflexion, l'éclat des images et le sérieux de la morale<sup>37</sup>.

Quant à lui, M. Detienne considère qu'avec Simonide nous assistons à une forme de sécularisation de la poésie, ce qui pourrait contrarier les visées idéalistes (pour ne pas dire théologiques) de Platon<sup>38</sup>. Ce poète archaïque aurait, semble-t-il, amorcé une certaine distance avec la tradition, du moins en ce qui a trait à l'inspiration du poète, ce dernier maîtrisant désormais un art qui lui confère une certaine autonomie sur le plan de la création, voire de l'« intention » qu'il induit dans son discours. En ce qui concerne la morale chez Simonide, nous pourrions néanmoins questionner l'appréciation que s'en fait l'auteur de *La République*, car malgré toute la reconnaissance dont jouissait Simonide, à titre de poète auréolé de sagesse, l'auteur des dialogues ne s'empêche pas de relever chez lui ce qu'il considère parfois comme des écarts sur le plan moral, et qui le place du côté des sophistes, (*Protagoras*, [316d])<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>38</sup> Detienne, 1964, p. 407, suggère une sécularisation de la poésie, partant du fait que Simonide serait le premier à avoir réclamé un salaire pour produire sa poésie, faisant du poète un artisan détenteur d'une *technè* : « Simonide passe, en effet, pour avoir le premier composé des poèmes en échange d'une somme d'argent. Qu'est-ce à dire, sinon qu'il est le premier à faire de la poésie un métier ? En exigeant une rétribution en argent, Simonide contraint la société à reconnaître la valeur commerciale de son art ». L'auteur souligne aussi les avancées mnémotechniques attribuées à Simonide, p. 410 : « La mémoire n'est plus une forme de connaissance privilégiée, elle n'est pas non plus, comme la mémoire des Pythagoriciens, un exercice de salut : c'est un instrument qui concourt à l'apprentissage d'un métier. L'invention de la mnémotechnique répond à la même intention qu'un autre perfectionnement technique, attribué à Simonide : l'invention de lettres de l'alphabet qui devaient permettre une meilleure notation écrite. Il est notable, en effet, que les poètes lyriques recourent à l'écriture, et non plus à la seule récitation, pour faire connaître leurs œuvres ».

<sup>39</sup> Des Places, 1949, p. 136. Souligne lui aussi la critique morale de Platon envers Simonide : « Le socratisme et après lui le platonisme ont pris à tâche de redresser la morale courante; alors que la doctrine vulgaire, représentée par Simonide, mettait la vertu, et spécialement la justice, dans " le bien pour les amis le mal pour les ennemis " (*Mén.* [71e]; cf. *Rép.* [332d, 334b]) ».

Cependant, l'emploi harmonieux du « mythe et de la réalité » serait-il précisément ce qui rapproche le mieux le poète du philosophe ?

Dans le dialogue du *Protagoras*, nous assistons à l'analyse d'une ode de Simonide, mise en scène dans un échange surprenant entre le sophiste et Socrate. Il s'agit pour nos protagonistes de définir ce qu'est la vertu, et s'il est possible pour un homme de l'atteindre. Après avoir eu recours au mythe de *Prométhée* pour affirmer que la vertu est accessible aux êtres humains, Protagoras entreprend de regarder du côté de la poésie pour vérifier ses connaissances<sup>40</sup>. Et la suite du dialogue a posé plusieurs problèmes aux analystes en ce qui concerne l'appréciation des vers du poète de Céos par les protagonistes du *Protagoras*<sup>41</sup>.

Protagoras s'en prend ainsi à Simonide, qu'il accuse d'avoir tenu des propos contradictoires sur le sujet qui les intéresse (la vertu), particulièrement lorsque l'auteur de l'insigne *poème à Scopas* paraphrase une célèbre maxime de Pittacos arguant qu'il est « difficile d'être valeureux »<sup>42</sup>. Nous assistons alors à une joute oratoire où Socrate nous apparaît en véritable sophiste tel que l'observe D. Babut, Socrate y avance des interprétations « arbitraires », voire « saugrenues », lui donnant des allures de sophiste<sup>43</sup>. Aussi, plusieurs s'interrogent sur les raisons d'un tel argumentaire qui s'avère au bout du compte un leurre de la part de Socrate. Ce dernier, pour qui, en fin

---

<sup>40</sup> *Protagoras*, [338e-339a], « À mon avis, Socrate, dit [Protagoras], la partie la plus importante de l'éducation d'un homme consiste à être compétent en poésie, c'est-à-dire à être capable de comprendre, dans les productions des poètes, celles qui sont correctement faites et celles qui ne le sont pas, à savoir les distinguer et à savoir rendre compte de ces jugements, si on le demande ». À lui seul, ce passage ne révèle-t-il pas l'ambitieux projet entrepris par Platon pour définir le rôle essentiel de la poésie ?

<sup>41</sup> Nous retenons ici l'analyse de ce segment du *Protagoras* que fournit Babut, 1975, et qui nous semble pointer l'essentiel de ce que les vers de Simonide ont apporté de novateur à l'époque archaïque, et ce en quoi ils ont pu exercer une forte impression sur l'auteur des dialogues.

<sup>42</sup> 339b

<sup>43</sup> Babut, 1975, p. 34.

d'analyse, les propos de Simonide ne sont pas contradictoires et disent, à l'enseigne de Pittacos, que la vertu est le « privilège des dieux », la vertu est en fait inatteignable et chimérique<sup>44</sup>. La nuance, cela dit importante, qu'apporte Simonide, réside en ce que, s'il est vrai que l'être humain subit les événements (glorieux ou sinistres) dictés par les dieux, il peut néanmoins être jugé sur le caractère volontaire ou involontaire de ses gestes. En d'autres mots, il convient de juger une personne en considérant « l'intention » qui lui est propre dans l'action qu'elle accomplit<sup>45</sup>.

Ce faisant, nous assistons à une prise de conscience du poète vis-à-vis un idéal sans cesse réanimé par la tradition, de laquelle il prend une distance afin d'ancrer son discours dans la perception qu'il se fait de la réalité humaine et de sa condition. Ce trait, dans la poésie de Simonide, est considéré par plusieurs, dont D. Babut, comme des plus novateurs pour son époque, notamment sur la notion d'ἀρετή, valeur suprême chez les Grecs : « [...] en introduisant le critère de l'intention, pour juger de la valeur morale d'un acte, Simonide aurait fait bien plus que de rectifier une maxime célèbre de Pittacos, il aurait " formulé un principe nouveau pour une époque et une société nouvelles " »<sup>46</sup>.

Le poète de Céos précède ainsi Platon dans l'emploi de la tradition à des fins nouvelles. Le recours au mythe et la référence aux anciens se fraient de nouveaux chemins

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 54 : « Quand Simonide soutient que l'ἀρετή, telle que l'ont toujours conçue les Grecs, est le privilège des dieux, et qu'il n'est point d'homme qui soit jamais en état de conserver la qualité d'ἀγαθός ou d'ἔσθλός, à supposer qu'il la détienne, il donne clairement à entendre que cet idéal sur lequel ont vécu les Grecs depuis Homère, doit être considéré désormais comme totalement caduc, puisqu'il se révèle définitivement chimérique ».

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 25, citant Wilamowitz, *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*, Berlin, 1913, p. 176.

qu'inaugure une poésie à hauteur humaine<sup>47</sup>. Si Platon « abaisse » Simonide au titre de sophiste (*Protagoras*, [316d]), cela tient sans doute au fait que ce dernier ramène le mythe à la « mesure de l'homme », à l'enseigne de Protagoras, alors que pour Platon, « dieu est la mesure de toute chose » (*Lois*, [716c]). Ce qui rapproche Simonide du philosophe, toutefois, c'est le fait d'employer le mythe traditionnel à des fins novatrices.

De la même manière, chez Pindare, M. Detienne reconnaît des affinités avec Platon en regard de leurs positions très semblables en ce qui a trait à la mythologie traditionnelle dont ils ne retiennent « que les scènes ou édifiantes, ou du moins susceptibles d'idéalisation »<sup>48</sup>. Il en irait de même du sens religieux qui anime tant Pindare que Platon, dans un rapport intime à l'âme, notion dont ils semblent tous deux avoir été inspirés par l'orphisme. S'agissant du *VI<sup>e</sup> Thrène* de Pindare, E. Des Places souligne lui aussi, les éléments susceptibles de révéler une allégeance à l'orphisme : « Le " principe " de la vie " donnée par Zeus " affirme l'origine divine de l'âme qui est une des croyances essentielles de l'orphisme »<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Toujours selon Babut, 1975, p. 57, « Il fallait donc trouver d'autres valeurs, définir une nouvelle ἀρετή, qui fût cette fois à la mesure de l'homme, non du héros mythique de l'épopée, mais de l'homme réel de la société contemporaine. C'est ce que Simonide s'est efforcé de faire dans le poème à Scopas ».

<sup>48</sup> Detienne, 1981, p. 51-52. « [L]e poète ne se croit pas obligé de retenir tout ce que la tradition met au compte des dieux ; des légendes immorales le heurtent, qui ne peuvent avoir de fondement ; il y fait allusion, les annonce mais pour tourner court ». J. Duchemin, 1955, p. 17, défend la même idée, à savoir que Pindare rejette d'emblée les mensonges que relaie la tradition : « La préoccupation de la vérité, on le sait par ailleurs, domine chez le poète des Pythiques, de qui l'inspiration divine, en lui conférant le privilège d'être l'interprète des dieux, exige en retour le rigoureux respect du vrai : pour le héraut des Muses, le devoir de véracité, comme pour le devin, constitue le plus absolu des devoirs d'état. Quand une légende est choquante, elle est forcément fautive, et il faut la rectifier (tel est le cas du mythe de Pélops dans la 1<sup>ère</sup> *Olympique*), ou tout au moins la taire. »

<sup>49</sup> Des Places, 1949, p. 60.

Mais ce qui retient le plus notre attention dans le lyrisme de Pindare, est son rapport à la loi, une loi souveraine qui semble ouvrir la voie aux principes platoniciens de justice divine. Hérodote rappelle dans ses *Histoires* la maxime célèbre de Pindare: « la loi est un roi qui gouverne tout »<sup>50</sup>. De même dans le *Gorgias*, Calliclès s'exprime en ces termes sur le poète : « – Pindare d'ailleurs, j'en ai bien l'impression, exprime les mêmes idées que moi dans l'ode où il parle de " la loi, reine du monde, des êtres mortels et des dieux immortels " »<sup>51</sup>.

Rappelons-nous le premier grief de Platon envers les poètes, lui qui déplore le non-respect des lois dans le domaine des Muses. La poésie doit se construire, s'élaborer et se transmettre à travers les lois. Il s'agit ici, fondamentalement, du respect des lois qui exprime un respect de l'ordre, encore une fois, l'ordre divin. Selon Platon, le poète se doit de respecter cet ordre divin s'il veut le célébrer et tenter d'en être l'incarnation. Le *nomos* « est » le divin, à savoir « la mesure de toute chose », et dont la poésie aspire à être le reflet. E. Des Places considère que la loi constitue l'élément central dans la pensée platonicienne, propre à nous mettre en relation avec le divin. Il rappelle pour ce faire l'analyse de U. Galli : « La loi, dans sa valeur idéale, a un caractère sacré, éternel, absolu; la loi humaine n'en est que le reflet »<sup>52</sup>. Les poètes lyriques (méliques) qui se conformaient aux *nomes* musicaux, dont les modes et les codes observaient une rigueur ancestrale, produisaient une poésie qui, de toute évidence, correspondait mieux aux aspirations de notre Académicien en quête d'idéal.

---

<sup>50</sup> III, 38 : ... και ὀρθῶς μοι δοκεῖ Πίνδαρος ποιῆσαι νόμον πάντων βασιλέα φήσας εἶναι.

<sup>51</sup> 484b : ... δοκεῖ δέ μοι καὶ Πίνδαρος ἄπερ ἐγὼ λέγω ἐνδείκνυσθαι ἐν τῷ ᾄσματι ἐν ᾧ λέγει ὅτι « νόμος ὁ πάντων βασιλεὺς θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων ». Villacèque, 2010, p.141, souligne elle aussi l'influence de Pindare que révèle ce dialogue : « Le règne de la loi tel que le développe Platon fait certes référence à Hérodote, mais est aussi et surtout une exploitation politique directe des vers de Pindare – d'ailleurs précisément cités dans le *Gorgias* – que la tradition avait érigés en topos ».

<sup>52</sup> Des Places, 1949, p. 174.

### 1.2.1 La musique chez Platon

Nous constatons à quel point l'idéal poétique de Platon est très largement dédié à un idéal religieux dont la musique constituerait à son tour un idéal mimétique, reflet d'une « harmonie divine ». À travers la poésie mélique (lyrique) qui respectait avec rigueur les lois (entendre ici les *nomes* musicaux), le peuple grec aurait mieux su exprimer une piété religieuse, selon les visées théologiques de notre philosophe. Il n'y a là aucune surprise. Que Platon ait préconisé un retour à la tradition archaïque dans le domaine des Muses, qui était celle des poètes mélodiques, en l'occurrence de Simonide et de Pindare, s'inscrit dans l'idée que les lois de la poésie lyrique constituaient le fondement de l'éducation civique. Élaborons quelque peu sur cette question d'une « *he arkhaia paideia* », essentielle à notre propos.

Soulignons d'abord ce fait important à savoir que la musique dans l'Antiquité est synonyme de poésie, et que les deux termes se confondent souvent l'un et l'autre, sous l'égide des Muses qui en dictent les lois. Les *nomes* sont en effet étroitement liés à l'art musical<sup>53</sup>. Il faut comprendre que l'harmonie est incarnée par un ensemble de lois, insufflées dans et par la musique. « Le mot *nomos* avait donc déjà à l'époque de

---

<sup>53</sup> Dans son analyse des griefs que formule Platon envers la poésie, Muller, 2020, p. 220, rappelle ce lien inextricable entre poésie et musique à l'époque archaïque et qui subsiste encore chez Platon au moment de rédiger *La République* : « Pour les Grecs, musique ne signifie pas exactement la même chose que pour nous. Au sens large, l'art musical, μουσική [τέχνη], renvoie aux Muses, c'est-à-dire à l'ensemble des activités intellectuelles et artistiques. En un sens plus étroit, elle se rapproche de ce que nous entendons par là (l'art des sons), mais avec des spécificités qu'il importe d'avoir à l'esprit. Tout d'abord, cet art est majoritairement constitué de compositions associées à des textes, la musique purement instrumentale restant marginale. Dans *la République* en tout cas, il s'agit toujours de l'association de la musique et de la poésie, et les poètes sont en même temps des compositeurs au sens moderne. Ce point est évidemment décisif pour le sujet qui nous occupe : le long développement sur l'éducation musicale concerne bien – et même au premier chef – la poésie ».

Terpandre une signification bien déterminée en musique; il désignait des formes *immuables* et aurait influencé Platon, à travers la théorie damonienne »<sup>54</sup>.

Il en ressort que la tradition, qui se transmet à travers le *mûthos*, est en quelque sorte le véhicule des *nomes* poétiques qui incarnent la loi par excellence, des formes immuables qui régissent l'harmonie cosmique. La musique se retrouve ainsi à la base d'une éducation civique dès l'époque archaïque. E. Moustopoulos, dans son étude sur *La musique dans l'œuvre de Platon*, rapporte que pour ce dernier, aborder la musique, tant à titre de créateur que d'interprète ou de spectateur, ne peut se faire sans ce prérequis indispensable qu'est l'éducation *mélifique*, seule discipline susceptible de former le bon citoyen : « Le grand thème sur lequel Platon est maintes fois revenu, c'est la musique en tant que " sauvegarde " ou " forteresse " de la Cité »<sup>55</sup>. Dès le plus jeune âge, l'éducation musicale constituerait une sorte de propédeutique en vue de l'obtention d'une vertu morale qui ne saurait être pleinement acquise avant l'âge de cinquante ans, où le poète est autorisé à produire ses œuvres (*Lois*, [829c-d])<sup>56</sup>. L'étude de E. Moustopoulos, qui étaye tous les passages des dialogues platoniciens où l'on s'interroge sur la valeur de la *poésie mélifique*, rend compte du regard favorable que l'Athénien accorde à une éducation qui la place au premier plan, à l'instar du maître que fut Damon au début du V<sup>e</sup> siècle. Ce dernier, nous rappelle Platon, considérait en effet qu'on ne pouvait changer les modes musicaux sans mettre à mal les lois

---

<sup>54</sup> Moustopoulos, 1989, p. 274.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>56</sup> Comme le souligne encore Muller, 2020, p. 221, l'éducation musicale était déjà abordée de façon assez détaillée dans le dialogue de *La République*, où nous assistons au même genre d'amalgame entre poésie et musique : « Platon, on le voit, embrasse l'ensemble des questions ayant trait à la musique, mais cette dernière concerne en même temps ce que nous appelons – et que lui appelle – poésie. L'éducation musicale commence d'ailleurs par elle, et cet aspect, à savoir les textes, est celui que l'auteur développe le plus longuement. Il importe par conséquent de ne pas oublier que, lorsqu'il est question de musique dans notre dialogue, il s'agit toujours en même temps de ce que la discussion ultérieure désigne comme poésie, et réciproquement que les poètes sont des musiciens »

fondamentales de l'État (*Rép.*, [424 c]). Plusieurs estiment que l'enseignement éthico-musical de Damon exerça une grande influence sur Platon<sup>57</sup>. Dans les faits, pour E. Moutsopoulos :

Les doctrines damoniennes forment une éthique musicale conservatrice contre une tendance modernisante, déterminant une décadence morale. Un siècle donc avant Platon, l'on se plaignait déjà de l'évolution musicale pernicieuse que l'on s'efforçait, vainement d'ailleurs, de freiner<sup>58</sup>.

Une éducation musicale, inspirée de Damon et partant du principe que la musique est « formatrice de l'âme »<sup>59</sup>, ne put qu'influencer celui pour qui âme et cosmos se font écho dans une forme d'isométrie. L'harmonie musicale constituerait l'outil le plus à même de saisir et reproduire l'harmonie cosmique, et donc, un outil pédagogique de la plus haute importance.

A propos de l'art musical, Platon ne semble avoir qu'un souci : négligeant la diversité des apparences, rechercher des lois éternelles comme fondement de toute création. Que leur musique reflète l'harmonie de l'univers ou des états d'âme, les compositeurs, tout en essayant d'atteindre un modèle divin, devront toutefois s'orienter vers une production plus humaine<sup>60</sup>.

Une éducation que compte ainsi reconduire l'auteur des *Lois*, et qui sera dispensée essentiellement par l'intermédiaire d'un chœur auquel tout citoyen se doit d'appartenir, dans le but de former le corps et l'esprit : « l'art choral (χορεία), c'est à la fois la danse (ὄρχησις) et le chant (ὠδή); l'éducation première est le fait des Muses et d'Apollon; et finalement qui ne fait pas partie d'un chœur (ἀχόρευτος) est sans éducation (ἀπαίδευτος) »<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> Moustopoulos, 1989, p. 187.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>61</sup> Calame, 2021, p. 2.

Il est difficile pour nous, aujourd'hui, d'évaluer le degré de piété et d'adhésion à la religion du peuple grec de l'époque archaïque, par la simple analyse de sa poésie, dont nous ne conservons que de rares fragments. Simonide et Pindare, dont la virtuosité est attestée dès leur vivant, ont produit une poésie dont la rigueur représentait sans aucun doute une forme d'idéal pour l'auteur des *Lois*. Cependant, même si cette poésie s'avérait plus pieuse que celle des poètes tragiques, la question que soulève le « mensonge du mythe » dont elle était empreinte, demeure. La poésie archaïque constituerait malgré tout, elle aussi, une *mimesis* trompeuse, selon le critère de vérité exigé par Platon. Un fait demeure, l'étendue des récits mythologiques permet à un philosophe tel que Platon, comme avant lui Simonide et Pindare, d'user à sa guise de ce riche répertoire mythologique selon une interprétation qui lui est propre, et propice à l'élaboration d'une pensée philosophique se distançant « habilement » de la tradition. Quoi qu'il en soit, si le grand philosophe pouvait reprocher aux poèmes homériques et hésiodiques de participer à un « engourdissement de l'esprit », le chant de ces poètes, comme après eux celui des poètes lyriques, contribuaient néanmoins à cultiver la piété du public. Les poètes lyriques se permettaient certes de petites entorses à la tradition avec une réappropriation des récits mythiques plus en phase avec la réalité humaine, mais à la différence des présocratiques, nous y venons, ils ne remettaient pas en question les dieux et les lois de la tradition.

### 1.3 Xénophane, Parménide et les poètes/philosophe présocratiques

Comme le fait remarquer L. Brisson, la pensée platonicienne est paradoxale en regard des philosophes présocratiques, qu'il accuse d'un côté de nous détourner de la tradition, « Mais [dont] il souscrit aux critiques qu'un penseur comme Xénophane avait fait aux

dieux traditionnels »<sup>62</sup>. A. Lefka ajoute que l'auteur des *Lois* est surtout soucieux de réinsuffler la croyance aux dieux, essentielle à l'équilibre du monde, contre les tendances athéistes que les penseurs présocratiques auraient contribué à faire émerger : « [...] C'est contre les éléments athées, constituant un danger pour la cité, que s'adresse la première manifestation *d'une theologia naturalis* dans le livre X des *Lois* »<sup>63</sup>. Attardons-nous un moment à la pensée de ces *matérialistes*, dont plusieurs étaient poètes, afin d'évaluer leur rôle potentiel dans la détérioration de la poésie au regard de Platon.

Marcel Detienne, dans un langage très inspiré, décrit l'influence du poète Xénophane sur la pensée de son époque, à l'image d'une maison où résonnent les discours appelés à être recueillis et jugés par le fondateur de l'Académie :

Nul ne songerait à nier que la maison grecque, entre le VI<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle, est habitée par une grande rumeur continue où les anathèmes de Xénophane sur le toit, font écho aux chuchotements indignés que recueille de pièce en pièce, sans hâte, le procureur Platon avant de donner lecture d'un réquisitoire resté fameux<sup>64</sup>.

Comme nous traitons dans ce chapitre de l'époque archaïque et de l'influence de celle-ci sur la pensée de Platon, nous ne pouvons ignorer l'émergence d'une pensée plus rationnelle qui, dès le VI<sup>e</sup> siècle, et peut-être même au-delà, essaime depuis la côte d'Asie Mineure (ionienne) jusqu'à la Grande-Grèce. G. Vlastos est d'avis qu'après la mort de Socrate, Platon va subir une seconde influence intellectuelle lors de ses voyages en Italie du sud, qui le mettent notamment en contact avec la pensée de Pythagore. Il considère que c'est à partir de cette période que Platon accepte la doctrine

---

<sup>62</sup> Brisson, dans Lefka, 2013, p. 10. Most, G.-W., 2011, p. 4, souligne par ailleurs le paradoxe chez Xénophane qui, tout en dénonçant les poètes, s'exprime en vers et dans le respect des lois métriques qu'ils imposaient.

<sup>63</sup> Lefka, 2013, p. 192.

<sup>64</sup> Detienne, 1981, p.91.

pythagoricienne de la transmigration et de l'immortalité de l'âme<sup>65</sup>. Cela ne l'empêche toutefois pas d'être critique envers ceux que nous nommons les présocratiques, ce dont témoigne ce passage tiré du *Sophiste* :

L'ÉTRANGER

À mon avis, c'est avec une certaine insouciance que s'adressèrent à nous non seulement Parménide mais aussi tous ceux qui, à un moment donné, se sont lancés dans l'entreprise de définir le nombre et la constitution des êtres.

THÉÉTÈTE Comment ?

L'ÉTRANGER

Il me semble que chacun d'entre eux nous raconte une sorte de **mythe**, comme si nous étions des enfants. L'un dit que les êtres sont trois et que certains d'entre eux tantôt luttent d'une certaine manière [242d] entre eux, tantôt, devenus amis, se marient, ont des enfants et leur procurent la nourriture. Un autre parle de deux êtres, l'humide et le sec, ou le chaud et le froid, qu'il fait cohabiter et unit dans le mariage. Le groupe éléatique, issu de chez nous, et qui commença par Xénophane et même avant, exposa dans ses **mythes** que toutes choses sont appelées un être unique. Puis, certaines **Muses** ioniennes et siciliennes ont pensé que [242e] la solution la plus infaillible consistait à lier les deux conceptions et à dire par conséquent que l'être est multiple et un, car il est rassemblé par la haine et par l'amitié. « Il s'accorde toujours en se différenciant », disent les plus **harmonieuses** de ces **Muses**, tandis que les plus relâchées permettent une moins grande fermeté, et affirment que, selon des périodes, tantôt le tout est un et plaisant [243a] grâce à Aphrodite, tantôt il est multiple et ennemi de lui-même en vertu d'une certaine discorde<sup>66</sup>.

Il est intéressant de remarquer ici que Platon, encore une fois, a recours à la notion de mythe pour concevoir les leurres que peut induire tout discours. Comme il l'affirmera plus tard dans les *Lois* [890a], les mythes inspirés par certaines Muses étaient précisément véhiculés par ces illustres penseurs, à travers la poésie : « Voilà au total, mes amis, quelles sont les doctrines de ces hommes qui, auprès des jeunes gens, passent pour des savants. S'exprimant en prose ou en vers... »<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Vlastos, 1997, p. 136.

<sup>66</sup> *Le Sophiste*, [242c-243a].

<sup>67</sup> 890a : « ταῦτ' ἐστίν, ὃ φίλοι, ἅπαντα ἀνδρῶν σοφῶν παρὰ νέους ἀνθρώποις, ἰδιωτῶν τε καὶ ποιητῶν ».

Nous en profitons pour souligner le fait que l'écriture joue, dès lors, un rôle de premier plan dans l'élaboration d'une pensée dite philosophique, qui s'élabore avec l'ensemble de ces présocratiques, comme le fait remarquer M.-L. Desclos en conclusion d'un ouvrage ayant pour titre *La sagesse présocratique*. Elle se réfère à L. Muellner pour qui « L'écriture rend possible l'appropriation et la comparaison des différentes performances [du discours] ». <sup>68</sup> Elle affirme que « S'instaure alors une relation " horizontale " [...], mais également " verticale " (avec les prédécesseurs proches ou lointains, parmi lesquels Homère et Hésiode occupent une place de choix) ». <sup>69</sup> Nous pourrions avancer que nous assistons à la naissance de l'historiographie, dont les premières références sont Homère et Hésiode, et dont les successeurs se donnent désormais le droit d'apposer un regard critique, exprimé en prose ou en vers.

Et parmi ceux qui choisissent la poésie comme mode d'expression, nous retrouvons notamment Parménide et Xénophane. Ces derniers sont les deux seuls penseurs qui apparaissent nommément dans le passage du *Sophiste* présenté ci-haut. Mais, bien qu'ils n'y soient pas nommés, nous pouvons aisément aussi reconnaître les premiers *matérialistes* tels que Thalès et son rapport à l'élément humide (« l'humide et le sec »), Anaxagore et les forces contraires (« le chaud et le froid »), ainsi que les notions d'amour/haine (« par la haine et par l'amitié ») que nous pouvons associer à Héraclite, mais aussi à Empédocle, qui se réclamait de la déesse de l'amour (« Aphrodite »). Pythagore y est aussi évoqué avec la notion de « l'un et l'être multiple », dont sa théorie des nombres serait issue.

La référence à Parménide et Xénophane, quant à elle, nous place devant une poésie dont le rapport au divin se distingue déjà fortement de la tradition, malgré ce mode

---

<sup>68</sup> Desclos, 2013, p. 265.

<sup>69</sup> Sur le concept de métonymie, consulter Muellner, 1996.

d'expression traditionnel<sup>70</sup>. Parménide serait le premier à avoir placé la raison au-dessus des sens<sup>71</sup>. Les vers poétiques y affirment un savoir qui est le propre de ce poète d'Élée<sup>72</sup>. Selon plusieurs, il serait aussi le père de la métaphysique<sup>73</sup>. Xénophane serait, pour sa part, identifié par Aristote comme le premier monothéiste, aux dires de P. Verdeau : « Sylvana Chrysakopoulou identifie les traces du modèle théologique xénophanien dans *Le Traité du monde*, attribué à Aristote. Ce dernier reconnaît explicitement en Xénophane le précurseur de sa considération de Dieu en tant que premier moteur immobile, point de départ théologique des péripatéticiens, médio-

<sup>70</sup> Sassi, 2018, p. 18, considère pour sa part que le choix de la poésie confère une autorité à ces philosophes avant la lettre, en s'inscrivant dans un mode littéraire reconnu par la tradition : « (...) the adoption of poetry, which may seem problematic according to modern canons of philosophical communication, is on the contrary illuminating, because it confirms that these authors certainly did not think of themselves as philosophers; rather, they placed their activity within a recognized literary tradition, that of epic poetry, in order to give authority to their message, knowing full well how innovative their ideas were ».

<sup>71</sup> Barnes, 1997, p. 31.

<sup>72</sup> La question de la langue liée au savoir est analysée ici par Desclos, 2019, p. 46, « Jaume Portulas attribue la cause à nos " présuppositions modernes " qui ne voient en Parménide que " le fondateur de l'ontologie occidentale ", sans se préoccuper outre mesure du fait que le *Poème* est précisément cela : un poème, et qu'il doit être à ce titre mis en relation avec les autres " productions " de même nature. Ce faisant, me semble-t-il, ces " présuppositions modernes " reproduisent les errances des opinions mortelles qui mettent " à part les uns des autres (*χωρίς ἀπ' ἀλλήλων*) ", qui " distinguent en contraire (*ἀντία δ' ἐκρίναντο*) " philosophie et poésie, sages et poètes ». Desclos ajoute plus loin (p. 50) le rapport à la langue, en tant que maîtrise du *logos* qui confère une certaine autorité : « Peut-être, au bout du compte, tenons-nous là un point commun à tous les *sophoi* de l'époque archaïque. C'est ce savoir de la langue, même s'il est inspiré, que l'aède revendique hautement : " Comme un aède, tu as sagement conté cette histoire (*μῦθον δ' ὡς ὅτ' αἰδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας*) " ».

Vesperini, 2015, p. 27-28, conçoit la nécessité chez ces « poètes didactiques » de partager un savoir par l'attrait que procure l'œuvre d'art : « Si Nicandre écrit un poème sur les poisons et les serpents vénénéux, c'est parce que la mort par empoisonnement était la première cause de mortalité dans l'Antiquité ; si Virgile écrit les *Géorgiques*, c'est pour soutenir la politique agricole d'Auguste. Il n'est pas difficile de reconnaître, derrière ce discours savant, une idée des Lumières : les vérités importantes et les arts utiles doivent être communiqués aux hommes. À la poésie de prêter à la communication de ce savoir son charme et sa douceur ».

<sup>73</sup> « La métaphysique de Parménide, fondée sur des principes ambigus, se révèle à l'analyse être fautive. Mais, en même temps, elle compte parmi les efforts les plus géniaux de la pensée philosophique », écrit J. Barnes, 1997, p. 41, qui précise que cette discipline constitue à partir d'Aristote « le cœur du discours philosophique ».

platoniciens et même des néopythagoriciens »<sup>74</sup>. Aristote relève aussi le caractère poétique duquel cette science, qu'il attribue aux premiers philosophes, avait tendance à se dissocier :

— Qu'elle ne soit pas, d'autre part, une science poétique [ποιεῖν], c'est ce que montre aussi l'histoire des plus anciens philosophes. C'est, en effet, l'étonnement qui pousse, comme aujourd'hui, les premiers penseurs aux spéculations philosophiques. Au début, leur étonnement porta sur les difficultés qui se présentaient les premières à l'esprit; puis, s'avançant ainsi peu à peu, ils étendirent leur exploration à des problèmes plus importants, tels que les phénomènes de la Lune, ceux du Soleil et des Étoiles, enfin la genèse de l'Univers. Or, apercevoir une difficulté et s'étonner, c'est reconnaître sa propre ignorance (c'est pourquoi même l'amour des mythes est, en quelque manière, amour de la Sagesse, car le mythe est un assemblage de merveilleux)<sup>75</sup>.

À travers cette analyse, nous observons les liens se dénouer entre la poésie, le mythe et la science au regard que pose le Stagirite sur ses prédécesseurs. Il s'agit d'un « assemblage de merveilleux » qui constitue le mythe et que la sagesse contemplative s'évertue à comprendre et à expliquer, autrement dit, dans notre langage contemporain, à « démystifier »<sup>76</sup>. Certains poètes, dont Pindare, nous l'avons vu, avaient aussi tendance à dénoncer les faux semblants induits dans le récit traditionnel et se réclamant d'une vérité historique<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> Verdeau, 2005, p. 74.

<sup>75</sup> *La Métaphysique*, 982b. Trad. de J. Tricot, 1953.

<sup>76</sup> Pour Calame, 2018, p. 56-57, « Ce n'est qu'après avoir examiné en quoi consistait la supériorité de ce mode de la connaissance et du savoir (εἰδέναι, ἐπίστασθαι), et après avoir conclu que ce savoir des principes premiers et des causes méritait le nom de " théorétique " (θεωρητικὴ ἐπιστήμη) qu'Aristote emploie le terme de φιλοσοφεῖν pour désigner les pratiques des initiateurs de cette science. À la question de l'" archéologie " théorétique succède celle de l'archéologie d'un tel savoir. C'est dans ce contexte que le φιλόμυθος se distingue par sa faculté de s'étonner qu'implique l'intérêt pour les récits faits de choses merveilleuses (θαυμάσια) que sont les μῦθοι; dans cette mesure, il s'avère être un premier φιλόσοφος ».

<sup>77</sup> Collobert, 2012, p. 93, analyse le rapport du public avec la vérité contenue dans le récit livré par le poète, ce dernier étant inspiré par les Muses dans ce qu'elle identifie comme un « contrat tacite » qui engage la crédulité de son public : « Un contrat tacite lie la production du récit à sa réception par lequel le public se met entre les mains du poète, l'autorisant et lui reconnaissant, dirait Platon, le pouvoir d'influer sur lui, c'est-à-dire de transformer sa vision du monde et l'état de son âme durablement. Cette

Ainsi donc, ces penseurs présocratiques, dont les théories sont remises en question par les protagonistes du *Sophiste*, vus plus haut, et parmi lesquels nous comptons des poètes/philosophes, auraient eux aussi produit des mythes, à l’instar des poètes épiques, lyriques et tragiques. Ces mythes, inspirés par des Muses plus ou moins « harmonieuses », comme se plaît à le souligner Platon, nous placent encore une fois devant une *mimésis* trompeuse dont le commun des mortels peut se saisir à mauvais escient, et par là, participer à la détérioration morale et sociale de la cité. Cependant, certains de ces penseurs n’avaient pas recours à la poésie, Héraclite notamment, et encore moins Pythagore dont le secret entourant ses théories cultive encore aujourd’hui une aura de mystère. Ainsi, les Muses ne peuvent pas être tenues responsables de transmettre des mensonges par l’entremise de ces derniers.

Nous pouvons en conclure que Platon procède à une forme de dénigrement de la valeur « scientifique » de ces philosophes en herbe, qui adoptent pourtant une attitude contemplative propre à celle que préconise le fondateur de l’Académie pour ces émules, appelés à tenir le rôle ultime du « philosophe-roi » dans une cité idéale. Serait-ce parce que, de la même manière que les mythes qui sont mis en scènes par les poètes tragiques, ces théories nouvelles nous éloignent « dangereusement » de la tradition ? Il n’est pas vain de rappeler ici la définition du mythe de Cl. Calame, selon laquelle il s’agirait de « ... toute espèce de discours qui a un effet sur son public »<sup>78</sup>. Les « mythes » des présocratiques qui observent les lois de la nature ont pour « effet » de déconstruire certains des récits traditionnels dont la vertu principale était de cultiver la

---

relation dans le cas d’Homère a parfois été interprétée non pas comme une relation contractuelle, mais de manipulation entre le poète et un public crédule. Cette crédulité a été dénoncée avant Platon par Héraclite, Xénophane ou Pindare ».

<sup>78</sup> Calame, 2015, p. 27.

piété et la concorde dans la cité. Dans les *Lois*, l'Étranger ira jusqu'à souhaiter abolir toutes ces doctrines jugées impies :

Mais ne venons-nous pas, par Zeus, de trouver pour ainsi dire la source de l'opinion insensée que soutiennent tous les hommes qui se sont jamais adonnés aux recherches sur la nature ? Vois, s'il en est ainsi, en soumettant à examen la totalité de ce qu'ils disent. Le gain ne serait pas [891d] minime en effet si nous pouvions montrer que les auteurs de **ces doctrines impies**, les chefs de file, non contents de ne pas bien argumenter, se sont trompés<sup>79</sup>.

Mais peut-on véritablement reprocher à ces premiers philosophes un délit d'impiété ? Dans un article paru en 2006, qui a pour titre « Les premiers philosophes et l'enthousiasme des origines », J.-L. Périllié offre une analyse très pertinente du rapport au divin chez les présocratiques. L'étonnement dont parle Aristote dans l'extrait de *la Métaphysique* présenté ci-dessus, pourrait se traduire chez J.-L. Périllié par l'enthousiasme. Il en ressort que, loin de se dissocier des dieux de la tradition, ces premiers philosophes avant la lettre en exaltaient la présence à travers leurs observations de la nature. L'enthousiasme (dont l'étymologie signifie : *en dieu*) qui les animait, s'inscrivait dans une forme de mysticisme qui n'est pas sans rappeler la démarche platonicienne, qui s'approprie le mythe selon une interprétation qui lui est toute singulière. À ce titre, la contemplation du monde par ces premiers *matérialistes*, ceux que nous rassemblons aujourd'hui sous le label de « poètes didactiques », élucide certains des mystères de la nature, que les mythes traditionnels tentaient d'expliquer symboliquement. Ces poètes ne prétendent cependant aucunement résoudre le mystère qui demeure entier en ce qui concerne « l'être et le non être », à savoir, l'origine de la vie et ce qu'il advient de nous après la mort. L'éternelle question de l'essence divine qui nous échappe, ne cultive-t-elle pas, depuis des temps immémoriaux, ce fameux

---

<sup>79</sup> 891c-d.

enthousiasme ? Ces vers de Xénophane sont d'ailleurs d'une grande éloquence à ce sujet :

*Non, jamais il n'y eut, jamais il n'y aura un homme possédant la connaissance claire de ce qui touche au Dieu et de toutes les choses dont je parle même si, de fait, il se trouvait qu'il dit l'exacte vérité, lui-même ne saurait en prendre conscience, car partout il n'est qu'opinion*<sup>80</sup>.

Dans l'article de J.-L. Périllié, il y est aussi précisé que ce qui distingue les théories de ces premiers philosophes dont Thalès serait le doyen<sup>81</sup>, de la théogonie traditionnelle, est que nous assistons à la notion nouvelle d'un principe primordial régissant le monde et qui se rapproche du fameux Démiurge, ou encore la théorie du Tout, que nous retrouvons chez Platon (notamment dans le *Phédon*, [245c], [246c-248<sup>e</sup>], et le *Timée*, [38a, 40a-c]) :

[A]vec Thalès, on passe de la théogonie à la cosmogonie : il s'agit de décrire la naissance du monde à partir d'un principe divin, qui est l'Eau, assimilé à un sperme primitif, non pas de raconter la généalogie des dieux, et la spéculation, loin d'être arbitraire, tire sa force de la prise en compte de données empiriques simples, vérifiables par tout un chacun<sup>82</sup>.

Or, n'est-il pas étonnant de voir Platon reprocher à ces prédécesseurs de s'adonner tel que lui à une contemplation de la nature qui permet une réinterprétation des mythes traditionnels, et qui vise précisément à nous élever au plus près de la vérité<sup>83</sup>. Rappelons que plusieurs analystes de Platon (dont G. Vlastos cité plus haut) n'écarterent pas l'idée que Pythagore ait exercé une grande influence sur Platon, en ce qui a trait à

---

<sup>80</sup> Trad. de Barnes, 1997, p. 23.

<sup>81</sup> On se souvient que, pour Diogène Laërce, Thalès est le premier à avoir été dénommé σοφός, sous l'archontat athénien de Damasios (soit en 582/581 av. notre ère); ce que confirme la notice biographique de la byzantine Souda (Diogène Laërce I,22 = Thalès fr.11A1,22DK; voir aussi fr.11A2=Soudas, s.v. Θαλής (θ 17 Adler) et fr. 11 A 3 DK). Voir Desclos, 2019, p. 58.

<sup>82</sup> Périllié, 2006, p. 6.

<sup>83</sup> Frazier, 2009, p.64, souligne le plaisir que suscite l'étonnement chez le philosophe, tant chez Aristote que chez Platon : « il y a un plaisir à être surpris et un lien entre s'étonner et (chercher à ) comprendre, déjà établi par Platon qui voyait, dans le *Théétète*, la racine même de la philosophie ».

l'enseignement des mathématiques, très certainement, mais aussi en lien avec l'orphisme dont Pythagore aurait été un adepte, et dont le principe de la « réminiscence de l'âme » chez Platon serait empreint<sup>84</sup>.

Remarquable aussi est le ton employé dans l'extrait du *Sophiste* [242c-243a] présenté plus haut et qui frôle la caricature en ce qui a trait à la pensée de ces premiers philosophes. Cela ressemble presque, pourrait-on dire, à la manière dont Aristophane caricaturait à l'excès la pensée de Socrate dans les *Nuées*, cette comédie qui a sans aucun doute participé à forger de lui l'image négative du sophiste. Image injuste et trompeuse que les dialogues platoniciens cherchaient constamment à démentir. Il s'avère donc étonnant de voir Platon adopter ce genre pamphlétaire qu'il condamnait<sup>85</sup>.

Gardons à l'esprit que l'Athénien se méfie de toute poésie dont le *logos* s'adresse à un large public qui ne dispose pas du fameux antidote, la connaissance, qui est le propre du philosophe. Les mythes qui éloignent de la tradition ont ainsi un effet délétère sur la piété envers les dieux, et incidemment, sur l'ordre dans la cité. Le philosophe platonicien, qui dispense l'éducation et les lois à l'ensemble du peuple, doit guider celui-ci afin qu'il s'arrime à l'harmonie cosmique, où chacun doit occuper la place qui lui revient. Pour ce faire, l'éducation citoyenne peut recourir au mythe, à la condition

---

<sup>84</sup> E. des Places, 1946, p.464, reproduit une liste de passages dans les dialogues, qui le lient Platon à l'orphisme : « La dette de Platon envers les Orphiques ressort de ses affirmations {Mén. 81 a-c ; Phéd. 69 c, 81 a; Crat. 400 c ; Lois, IX. 870 d sq., 811 d sq. ».

<sup>85</sup> Dans le chapitre suivant, nous aborderons plus en détail les liens que nous pouvons établir entre la prose des dialogues platoniciens et celle employée dans la comédie, notamment dans les comédies d'Aristophane. À l'enseigne d'Aristote qui affirme dans la *Poétique*, 1454a, que la tragédie nous présente les personnages vertueux, d'un temps révolu et souvent en des lieux hors de la frontière athénienne (bien que respectant l'unité de temps et d'action) alors que la comédie met en scène des personnages souvent médiocre du quotidien (1449a) dans la réalité de la cité athénienne contemporaine. Il en va de même des dialogues platoniciens; il en résulte que les dialogues (comiques ou platoniciens) acquièrent une plus grande crédibilité pour un public qui se reconnaît davantage dans les personnages et l'action représentés sur scène. Voir à ce sujet Laks et Cottone, 2013.

que l'interprétation de ce dernier renvoie à la tradition, et/ou nourrisse la piété, soit le respect de l'ordre divin. Nous nous retrouvons encore au cœur de ce nœud gordien qui lie loi et tradition à un désir d'émancipation. Nous observons que ce besoin d'émancipation agite d'ailleurs la cité athénienne au début du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, qui annonce une « révolution » démocratique.

Or, les débuts du VI<sup>e</sup> siècle, furent en l'occurrence marqués par une figure politique incontournable dans l'histoire de la cité d'Athènes, alors aux prises avec des troubles politiques et économiques : le grand législateur Solon. Celui que l'historiographie désigne souvent comme le « père de la démocratie » et que de nombreux intellectuels de l'époque classique ont cité en exemple, notamment au IV<sup>e</sup> siècle, fut aussi, rappelons-le, un illustre poète. Il convient dès lors de nous pencher sur ce personnage et sur l'influence que sa pensée mythique et poétique a pu exercer sur celle de Platon.

#### 1.4 Solon, poète et législateur

C. Psilakis note la grande présence de Solon dans les dialogues platoniciens : « Si le poète lyrique le plus cité chez Platon est Simonide (quarante occurrences), Solon se voit quant à lui mentionné à trente-quatre reprises, ce qui donne une idée de l'importance du personnage dans la pensée platonicienne »<sup>86</sup>. Dans les faits, l'autorité de ce législateur poète irradie sur une grande partie de l'élite intellectuelle des contemporains de Platon au IV<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>86</sup> Psilakis, 2014, p. 28 (dans la note 91)

Examinons d'abord ce qu'écrivait dans ses *Lois* le fondateur de l'Académie au sujet des lois écrites et de la compétence des législateurs :

Serait-il donc cependant [858e] plus honteux pour Homère, Tyrtée et le reste des poètes d'écrire de travers sur la conduite de la vie et sur ses occupations, alors qu'il le serait moins pour Lycurgue, **Solon** et tous ceux qui, en tant que législateurs, ont composé des écrits ? La rectitude ne réside-t-elle pas en fait dans l'obligation que les écrits des législateurs apparaissent, aussitôt que nous en déployons le rouleau, **comme étant de beaucoup les plus beaux et les meilleurs de tous les écrits** que l'on trouve dans la cité, tandis que ceux des autres auteurs ne font que suivre la trace [859a] des précédents ou même méritent la risée quand ils ne sont pas à l'unisson de ceux-ci ? Dans ces conditions, comment nous faut-il concevoir que, dans nos cités, se présenteront les lois écrites ? Les lois écrites devront-elles se présenter dans l'attitude d'un père et d'une mère pleins d'amour et d'intelligence, ou bien une fois écrites sur les murs, se comporteront-elles à la manière d'un tyran et d'un despote qui ordonne et menace<sup>87</sup> ?

À travers ce passage, Platon pose le problème de l'écriture qui fixe la parole du poète comme celle du législateur, ce dernier dont l'autorité devrait, à l'en croire, supplanter celle du premier, à moins d'être lui-même considéré comme poète. Nous retrouvons l'idée que le législateur doit représenter le plus talentueux des poètes, et sa constitution « ... la plus belle tragédie qui soit » (*Lois*, [817b]). En d'autres mots, une fois établies par la sagesse du législateur (en l'occurrence, Solon pour la cité d'Athènes), les lois sont immuables.

Alors que, dans le dialogue de *La République*, Socrate essaie de rendre compte de ce que serait une cité idéale et juste, le dialogue des *Lois* met en scène les « concepteurs » de cette cité, en l'occurrence les législateurs. Dans une étude de 2005, *Le législateur et le poète. Une interprétation des Lois de Platon*, L. Mouze se penche sur les rapports entre les deux dialogues phares (surtout sur le plan politique) que sont *La République* et les *Lois* dans l'œuvre platonicienne. Nous passerions de la théorie, développée dans

---

<sup>87</sup> *Lois*, 858d-859a.

le premier dialogue, à la pratique dans l'élaboration des *Lois*. Partant du constat que *La République* rejette sans ménagement le poète de sa cité, alors que le dialogue des *Lois* réhabilite ce dernier, L. Mouze nous amène à considérer le rôle central que tient le poète dans l'ultime dialogue de Platon, en ce qui a trait à l'éducation du citoyen et à l'élaboration de la constitution. En effet, comme nous savons que dans cette « œuvre métalégislative »<sup>88</sup>, l'Étranger d'Athènes considère la constitution de sa cité comme la plus grande et la plus belle des tragédies, il fait des législateurs les seuls poètes dignes de ce nom. Quel est donc le lien si puissant qui unit la Muse, le poète et le législateur ? C'est ici qu'intervient Solon, dont la simple évocation était synonyme de sagesse pour les contemporains de Platon et qui aurait pu servir de modèle aux protagonistes des *Lois*.

Contemporain du célèbre tyran Pisistrate (du moins selon le témoignage d'Hérodote, [I, 59-60]), Solon élabore, au début du VI<sup>e</sup> siècle, les premiers principes d'un régime politique ouvrant la voie à la démocratie, particulièrement en ce qui a trait à l'administration de la justice par le peuple<sup>89</sup>. Au siècle suivant, nous assistons à une démocratie directe dont le vote de tous les citoyens, fut pour Aristote « ce qui a le plus contribué à renforcer le pouvoir de la masse, [...] en effet, lorsque le peuple est maître souverain du vote, il devient maître souverain de la vie politique »<sup>90</sup>.

---

<sup>88</sup> Mouze, 2005, p. 9.

<sup>89</sup> Voir à ce sujet, Mossé, 1979, où l'auteur tente de rétablir les faits entourant le mythe de Solon, « Père de la démocratie ». Elle soulève en effet un point important en matière de justice populaire, p.434 : « En mettant les lois à la portée de tous, Solon avait effectivement créé les conditions d'une justice populaire. Mais pour que celle-ci pût réellement fonctionner, il fallait que le démos, ou ceux qui parlaient en son nom, ait les moyens de déposséder l'Aréopage de ses privilèges traditionnels. C'est ce qui s'est passé à la fin des années soixante du V<sup>e</sup> siècle ».

<sup>90</sup> Aristote, *Constitution d'Athènes*, IX (trad. de P.Pellegrin).

L'originalité de cet héritage solonien relève de la mise en écriture des lois sous une forme poétique qui lui confère aussi un souffle divin, que nous avons déjà abordé et sur lequel nous devons revenir plus en détails. C. Psilakis souligne ce caractère singulier que revêtent les lois à l'époque archaïque et qui les rapproche d'une forme poétique (voire musicale) : « La proximité de la parole poétique et législative trouve peut-être son explication dans le statut que possédait le *logos* à l'époque archaïque et dans la forme que pouvaient prendre alors les lois. Selon le témoignage d'Hermippos (Frgt.88, Wehrli), les lois de Charondas étaient chantées à Athènes afin d'en faciliter l'apprentissage et l'intériorisation »<sup>91</sup>. Les lois sont ainsi intégrées à la tradition, cette tradition dont nous avons déjà souligné le lien fondamental qu'elle entretient avec la *poésie mélique*, en écho à l'harmonie cosmique, cet ordre divin auquel aspire Platon.

Nous observons aussi que les lois de Solon furent souvent élevées au rang d'idéal en matière de justice, et ce, surtout au siècle de Démosthène. Mais rappelons qu'un régime qui place la constitution entre les mains de tous les citoyens, rend la démocratie insoutenable pour l'auteur de la *République*, qui préconise plutôt une société où chacun doit demeurer à sa place. Néanmoins, plusieurs passages des dialogues platoniciens (ainsi, ci-haut, *Lois*, [858d-859a]) font référence à la notoriété de Solon et à une certaine sagesse induite dans les enseignements que relaie sa poésie.

Fait intéressant, plusieurs historiens rappellent la distorsion que porte un regard éloigné sur les régimes politiques des époques antérieures au IV<sup>e</sup> siècle<sup>92</sup>. Fr. Ruzé estime que le siècle de Démosthène jouit de sources beaucoup plus nombreuses en regard de l'élaboration de l'appareil politique et de ses institutions, que n'en disposent les siècles

---

<sup>91</sup> Psilakis, 2014, p. 57.

<sup>92</sup> Ruzé, 1997, p. 314. On retrouve sensiblement les mêmes commentaires chez Hansen, 2009, pp. 339-342, et chez de Romilly, 2001, p. 45. Blaise, 2005, p. 3, note que A. Masaracchia, « a eu le grand mérite, bien que son point de vue fût sans doute trop radical, de mettre en évidence que le Solon vanté au IV<sup>e</sup> siècle était une reconstruction qui servait les idéologies de l'époque ».

précédents. Cette distorsion du regard est d'autant plus imputable aux contemporains de Platon, que plusieurs Athéniens, selon l'historienne, vouaient alors un culte à la *patrios politeia*, la « constitution des ancêtres » dont Dracon et surtout Solon étaient les emblématiques fondateurs. Elle observe que la référence à leurs lois constituait un gage d'autorité :

Les lois en usage au IV<sup>e</sup> siècle seront sans vergogne attribuées aux législateurs des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles : cela les fondait en droit, en autorité, et l'évolution des mœurs se trouvait d'autant occultée que celle-ci était bien difficile à percevoir dans des sociétés sans mémoire écrite<sup>93</sup>.

Dans un autre ordre d'idées, comme le montre C. Psilakis, il s'avère que la poésie, de Solon en particulier, joue un rôle de premier plan sur la mémoire, les vers s'y imprégnant plus durablement et surtout bénéficiant d'une aura sacrée émanant du souffle des Muses inspiratrices.

La comparaison avec un autre législateur ancien tel que Dracon qui, lui, ne bénéficie pas de cette modernisation propre à Solon, permet de réévaluer le poids de la poésie attribuée à Solon dans l'élaboration de la figure d'autorité politique démocratique lors de la révision des lois. Les poèmes sont les dépositaires de la mémoire de l'action politique et législative de Solon : grâce à eux, il est devenu une figure d'autorité intellectuelle et symbolique dès le V<sup>e</sup> siècle. Il est par conséquent légitime d'envisager que ce sont eux qui ont offert suffisamment d'éléments pour faire du législateur une figure intervenant dans les débats politiques, puis par la suite, une figure propice à incarner le passé, à tel point que Solon, sous l'impulsion du nouveau pouvoir de 403, devient une figure d'autorité institutionnelle qui bénéficie de celle dont jouissait déjà Solon dans d'autres domaines, en particulier la poésie et une certaine forme de sagesse<sup>94</sup>.

L'élément poétique de cet héritage solonien contribue ainsi à établir sa notoriété. Mais qu'en est-il du législateur-poète et de sa perception par Platon en regard de la tragédie ?

---

<sup>93</sup> Ruzé, 1997, p. 315.

<sup>94</sup> Psilakis, 2014, p. 242.

### 1.4.1 Solon et la tragédie

À travers le portrait de Solon que nous livre la tradition, nous remarquons que sa posture vis-à-vis de la tragédie est très proche de celle de Platon en ce qui a trait au mensonge. Tous deux semblent en effet se méfier de la *mimésis* trompeuse, que cet art est susceptible de véhiculer. Plusieurs passages de *La vie de Solon* chez Plutarque lient le personnage à la tragédie naissante dans la cité athénienne. Le poète Thespis y est identifié comme l'initiateur de ce nouveau genre de spectacle, décrié par Solon :

Thespis commençait alors à animer à la tragédie; et la nouveauté du spectacle attirait la foule, bien qu'on ne fût pas encore allé jusqu'à en faire une compétition et un concours. Solon, qui aimait naturellement écouter et s'instruire, et qui, dans sa vieillesse, se livrait davantage encore au loisir, à l'amusement et, ma foi, aussi à la boisson et à la musique, alla voir Thespis, qui, suivant l'usage des anciens poètes, jouait lui-même ses pièces. Après la représentation il l'interpella, et lui demanda s'il n'avait pas honte de proférer de si gros mensonges devant tant de gens. Thespis répondit qu'il n'y avait pas grand mal à parler et agir comme il le faisait, en manière de jeu. Alors Solon, frappant violemment la terre avec son bâton : « Mais si nous approuvons, dit-il, et si nous applaudissons un pareil jeu, nous le retrouverons bientôt dans les contrats <sup>95</sup>.

Le récit de cette anecdote où Solon condamne la tragédie, lui reprochant l'effet trompeur qu'elle exerce sur le public, est pourtant précédé d'un épisode savoureux dans lequel notre protagoniste se serait lui-même prêté au jeu de la *mimésis trompeuse*<sup>96</sup>. Plutarque raconte qu'au moment où une loi empêchait toute personne d'inciter le peuple à reconquérir l'île de Salamine, le patriotique Solon va feindre la folie et réciter des vers qu'il a composés, exhortant le peuple à reprendre aux Mégariens l'île qui leur reviendrait de plein droit :

---

<sup>95</sup> Plutarque, *Solon*, XXIX, 6.

<sup>96</sup> Épisode que relate aussi Diogène Laërce, (*La vie et doctrine des philosophes*, chap. II), et qui fait l'objet de l'article de Fr. Ruzé, dans Villacèque, 2018, p.30, Ruzé suggère que jouer la folie pouvait aussi rapprocher Solon du poète inspiré par les muses, et donc obéissant aux divinités.

Soudain, il s'élança vers la place publique avec un petit bonnet sur la tête. La grande foule étant accourue, il monta sur la pierre réservée au héraut et chanta toute son élégie, qui commence ainsi :

« *En héraut je viens de l'aimable Salamine,  
Pour chanter un poème en guise de harangue* »<sup>97</sup>

On y reconnaît une mise en scène scrupuleusement échafaudée par le poète à des fins politiques, et qui participe à ce que Solon reproche lui-même à la tragédie, à savoir un spectacle qui leurre le public en jouant de la réalité et du mensonge. Ce spectacle politique en vue de la reconquête de Salamine se poursuit plus loin avec une ruse dont use Solon pour confondre les Mégariens à qui il a promis les femmes d'Athènes. Ces femmes ne sont en fait que de jeunes hommes déguisés pour attirer l'ennemi hors de l'île convoitée :

[Solon] affubla ces jeunes gens qui n'avaient point encore de barbe des robes, des mitres et des chaussures de ces femmes, leur fit prendre et cacher des poignards et leur ordonna de jouer et de danser sur le bord de la mer, jusqu'à ce que les ennemis fussent débarqués et que le navire fût à leur portée. Tandis que ces ordres étaient exécutés, les Mégariens, trompés par ce qu'ils voyaient, s'approchèrent et sautèrent de leur navire à l'envi les uns des autres, persuadés qu'ils marchaient contre des femmes, si bien qu'aucun n'échappa, qu'ils furent tous tués, et que les Athéniens, s'embarquant sur-le-champ pour l'île de Salamine s'en rendirent maîtres<sup>98</sup>.

Nous sommes donc devant un homme politique duquel le simulacre, voire la mise en scène, anticipe la politique spectacle que Platon identifie à une *théâtrocratie* et dont le régime démocratique sera, à ses yeux, le porte-étendard. Dans le même esprit, nous apprenons, sous la plume d'Hérodote (I, 59-60), le stratagème par lequel le tyran Pisistrate, qui aurait été complice de Solon à Salamine, aurait usurpé le pouvoir. Ce passage décrit encore une fois une mise en scène théâtrale. Monté sur un char, Pisistrate aurait paradé dans les rues d'Athènes aux côtés d'une femme de grande stature et

---

<sup>97</sup> Plutarque, *Solon*, VIII, 1-2-3.

<sup>98</sup> *Ibid.*, VIII, 4-5-6.

déguisée en la déesse tutélaire de la cité, Athéna. Enfin, nous retenons cette dernière anecdote que fournit à nouveau Plutarque, et qui distingue Solon et Pisistrate dans leur façon d'envisager la ruse théâtrale. Pisistrate se serait lui-même affligé une blessure, puis monté sur un char, il en aurait accusé ses ennemis, attisant la haine de la foule envers eux :

Comme la foule s'indignait et poussait des cris, Solon s'avança, et debout près de [Pisistrate], il lui dit : « Fils d'Hippocratès, tu joues mal le rôle d'Ulysse d'Homère ; tu agis comme lui, mais pour tromper tes citoyens, tandis que lui, c'était pour abuser les ennemis qu'il s'était défiguré »<sup>99</sup>.

Témoignage éloquent et qui fait apparaître l'élément clé qui nous permet de lier la posture de Solon à celle de Platon, en ce qui a trait aux mensonges que livrent les poètes, tel que le défend ici, ce célèbre passage de la *République*, [382c-d] :

— Ainsi donc, le mensonge réel est haï non seulement des dieux, mais des hommes.

— Il me semble.

— Mais qu'en est-il du mensonge en paroles ? Quand et à qui est-il assez utile pour ne plus mériter qu'on le haïsse ? N'est-ce pas à l'égard des ennemis et de ceux qui comptent parmi nos amis, dans le cas où la folie ou quelque manque de jugement leur fait entreprendre quelque chose de mauvais ? Le mensonge ne devient-il pas alors une sorte de remède utile, capable de les en détourner ? Et pour la composition de ces histoires dont nous parlions tout à l'heure, quand du fait de notre ignorance des circonstances véridiques entourant les choses du passé, nous assimilons le plus possible le mensonge au réel, ne rendons-nous pas de cette manière le mensonge utile ?

À l'enseigne d'un fervent patriotisme, afin de rendre justice à l'ensemble de la communauté, le mensonge devient utile en ce sens qu'il sert les bienfaits de la cité que prétendent défendre nos deux législateurs, Solon et Platon. Les fables des poètes qui induisent de fausses croyances envers les dieux, à condition de ne pas souiller l'image des êtres divins, peuvent néanmoins, en quelques exceptions, servir à nourrir la piété

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, XXX, 1.

et ainsi contribuer à la cohésion sociale. Examinons maintenant la question sous l'angle du rapport entre le poète et la loi.

#### 1.4.2 Solon et la loi

Le portrait que dressent de Solon les témoignages à peine évoqués nous place devant un poète dont le souffle des Muses est mis au service de la patrie qu'il estime en péril. Au début du VI<sup>e</sup> siècle, la menace de la tyrannie, et la situation paysanne précaire dont le peuple athénien est affligé, lui inspirent des vers d'une poésie qui revêt certains aspects inédits. C'est effectivement ce qui semble ressortir des travaux de F. Blaise, qui analyse en détails deux célèbres fragments de Solon : l'« *Eunomie* » et l'« *Élégie aux Muses* ». L'étude souligne la corrélation entre cette poésie, qui veut affranchir le peuple avec de nouvelles lois, et son verbe, qui lui-même s'affranchit des codes esthétiques de la prosodie élégiaque<sup>100</sup>. Comme nous l'avons déjà mentionné, la subjectivité du poète qui s'en remet aux Muses, confère à son chant un aspect divin. Cependant, F. Blaise remarque que cette subjectivité tend à disparaître avec le contexte social qui se complexifie dans la cité-État, et qui coïncide au moment où le peuple se soulève contre la tyrannie. De plus en plus, nous voyons le poète se soustraire à l'autorité de la Muse, affirmant ainsi son autonomie créatrice. « Au lieu de demander aux Muses, comme c'est la tradition, de chanter pour un poète qui entendra leurs paroles et pourra de la sorte la répercuter parmi les hommes, Solon les implore de l'écouter, lui »<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Blaise, 1995, pp. 149-150.

<sup>101</sup> L'auteur insiste sur le caractère singulier de l'emploi du verbe « écouter » par Solon dans l'adresse aux Muses de son *Élégie*. *Ibid.*, 2005, p. 31 : « Bien qu'elle fasse écho à des éléments traditionnels, κλῦτέ μοι εὐχομένῳ, l'expression (" Écoutez ma prière ") n'en est pas moins singulière en effet. Lorsque l'on examine les emplois de κλῦτέ dans les invocations de dieux par des hommes, on s'aperçoit tout d'abord que l'impératif du verbe est toujours utilisé au singulier : le mortel s'adresse toujours à un dieu particulier

Dans une étude traitant du rapport aux Muses dans l'énonciation des poètes, Cl. Calame relève à son tour la dichotomie entre la parole publique et la parole privée que fait émerger la constitution de la *polis*<sup>102</sup>. M. Bonazzi fait de son côté remarquer l'aspect innovateur des textes de Solon qui articulent des notions de justice plus en phase avec la réalité de son époque; il pourrait alors s'agir d'« une compréhension qui résulte peut-être de la confrontation avec la philosophie présocratique »<sup>103</sup>. Nous assistons à ce que nous pourrions comparer à une prise de parole politique, dans notre langage moderne. Mais à cette époque archaïque, il s'agit ni plus ni moins d'une transgression vis-à-vis des lois dictées du plus haut, c'est à dire de l'au-delà. Le poème de Solon, qui pose les premières lois écrites de la cité, va ainsi contribuer à une forme d'autonomie de la loi vis-à-vis l'ordre divin. Selon F. Blaise :

Dès lors, tout se passe comme si ce qui était chez Hésiode déduit de l'ordre de Zeus, pouvait se constituer ici du dedans. L'ordre est autoproduit, d'où le paradoxe : les normes, dont chacun est le destinataire, résident dans l'adaptation adéquate au cas particulier<sup>104</sup>.

Solon procède ainsi à une appropriation de la loi qu'il souhaite ancrer dans la réalité pratique de l'ordre social que partagent les êtres humains, ceux-ci se constituant dans un espace circonscrit qui est celui de la cité. Entre les lois divines et celles de la cité,

---

comme Apollon, Zeus, Athéna ou Poséidon. Il pourrait paraître évident de rétorquer qu'il est normal d'employer le pluriel puisqu'il y a plusieurs Muses. Toutefois Solon met ainsi les Muses sur le même plan que les grandes divinités du panthéon olympien que la prière introduite par *κλῆθι* invoque lorsque l'homme qui la profère est dans une situation d'urgence ou de détresse dont il espère que le dieu puisse l'aider à se sortir ».

<sup>102</sup> Calame, 1986, p. 64.

<sup>103</sup> Cf. Bonazzi, 2018, p. 175 : « Depuis un célèbre article de Werner Jaeger (Jaeger (1926), « Solons Economie », *SPA*, p. 69-85)), les spécialistes sont d'accord sur la grande importance de ce texte et de la nouveauté qu'il contient. En simplifiant, on pourrait observer que Solon partage les objectifs de la grande tradition de la poésie didascalique, celle d'Hésiode, mais en même temps développe une défense de la justice plus efficace, grâce à une compréhension plus profonde de la réalité, une compréhension qui résulte peut-être de la confrontation avec la " philosophie présocratique " ».

<sup>104</sup> Blaise, 1995, p. 152.

nous passons ici encore, de la théorie, dont la *thémis* établit les principes, à la pratique qui se rapporte à la *diké*, en ce sens qu'elle est une application « humaine » de la loi. « Solon délimite donc ici une sphère de l'activité humaine, l'espace politique, où les hommes sont seuls responsables de leur destin »<sup>105</sup>. Mais F. Blaise fait néanmoins remarquer que la démarche de Solon, qui tient à responsabiliser le citoyen face aux lois qui le régissent, ne se soustrait pas pour autant à l'autorité divine. Solon répond plutôt au désir de mieux répondre à l'ordre établi par les lois de la cité, ces dernières devant être édictées par lui afin de s'arrimer à l'ordre divin. L'espèce humaine étant encline à la démesure, les lois doivent s'ériger en fonction de cette nature déviante, comme rempart à la démesure :

La cité ne peut pas être fondée par les hommes (Solon ne propose pas une vision sophistique de la politique), mais il est de leur devoir de la préserver, en la ramenant au plus près - dans un incessant mouvement de régulation - de cet ordre divin idéal, s'ils veulent éviter le chaos politique que le désordre produit logiquement<sup>106</sup>.

De sorte que si Platon pouvait qualifier le poète Simonide de sophiste, en regard d'une poésie à « hauteur d'homme » qui respecte cependant les lois de la prosodie, il est confronté avec Solon à un poète qui transgresse les lois poétiques, afin de rendre l'ensemble des lois à la portée de tous les citoyens. Face à la tyrannie d'un seul qui fait la loi, le sage Solon conçoit des lois à la disposition de tous, pour rétablir l'équilibre et la concorde dans la cité en crise. À l'individualisme de Simonide, nous pouvons opposer l'humanisme de Solon, dont l'intention était de sauver le peuple et sa cité.

C'est donc à partir de Solon que nous pourrions percevoir ce que Platon identifie comme une « désobéissance aux règles dans le domaine des Muses ». Cependant, la sagesse de Solon lui permettait sans doute cet écart vis-à-vis l'autorité des Muses, écart

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 20.

dont ne saurait être autorisé le commun des mortels<sup>107</sup>. À partir de cette brèche infligée par le sage Solon, qui met par écrit les lois, afin de les rendre accessibles à tous, chacun se sent en droit de s'appropriier la loi et de l'interpréter à son gré. On peut dès lors penser, avec Platon (*Lois*), que ces lois démocratiques « inculquèrent au grand nombre la désobéissance aux règles dans le domaine des Muses, et l'audace de se croire des juges compétents. La conséquence fut que le public du théâtre qui jadis ne s'exprimait pas, se mit à s'exprimer, [701a] comme s'il s'entendait à discerner dans le domaine des Muses le beau du laid; et à une aristocratie dans le domaine des Muses se substitua une "théâtrocratie" dépravée. »

Plus nous pénétrons dans l'ère démocratique initiée par Solon, et plus nous assistons à ce fameux glissement de ton et de sens, que J. de Romilly identifie à une crise de la loi<sup>108</sup>, qui se lit aussi à travers un champ sémantique au contour poreux entre le *thesmos*, la *dikè*, et le *nomos*. Aucun terme ne semble en mesure de fixer dans la langue une notion claire de la loi et ce qu'elle est censée représenter : « [...] L'on passerait de *thesmos* à *nomos* au moment où serait rejetée l'idée de lois imposées du dehors. »<sup>109</sup>. Au V<sup>e</sup> siècle (que nous aborderons plus en détails dans le second chapitre), cette quête de sens devient l'un des grands thèmes de la tragédie où la *dikè* cherche à se définir : « Ce que montre la tragédie, c'est une *dikè* en lutte contre une autre *dikè*, un droit qui n'est pas fixé, qui se déplace et se transforme en son contraire »<sup>110</sup>, écrivait J.-P.

<sup>107</sup> Ni Simonide, que Platon qualifie de sophiste, ni même les présocratiques qualifiés d'impies, aucun de ces derniers ne sauraient être autorisés à enfreindre les lois des Muses selon l'auteur des *Lois*. Si le sage Solon peut, lui, franchir ce pas, c'est au nom justement de cette sagesse qui fait de lui un philosophe, autorité suprême en ce qui concerne l'éducation et la constitution du citoyen.

<sup>108</sup> Romilly, 2001, p. 58. Burkert, 2012, p. 410, suggère quant à lui que *nomos* signifie à la fois loi et coutume.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 18. Plus loin (pp. 64-65), l'historienne fait remarquer que Hippias dans le *Protagoras* de Platon associe les lois (*nomoi*) à la tyrannie. Le philosophe désire voir les lois souveraines au lieu « que les hommes soient les tyrans de la loi ».

<sup>110</sup> Vernant-Vidal-Naquet, 2001, p. 15.

Vernant. Aussi la notion de *nomoi* (les lois écrites), terme qui s'affirme de plus en plus chez Hérodote, annonce la dichotomie entre les lois divines et celles qui ne sont faites que par et pour les hommes, selon un consensus établi entre eux<sup>111</sup>. C'est au IV<sup>e</sup> siècle que le discours politique s'articule autour de termes plus définis comme le suggère ici Cl. Mossé :

Les termes de *nomos* et de *politeia* ont acquis au IV<sup>e</sup> siècle un sens bien défini. Le *nomos* c'est la loi, règle de droit qu'on ne saurait transiger sous peine de s'exposer aux sanctions les plus graves. La *politeia* c'est à la fois l'ensemble des lois, mais aussi la constitution qui régit la vie de la cité<sup>112</sup>...

Étant ainsi sujettes au changement, les lois font apparaître leur caractère arbitraire. Cet arbitraire est la source même d'une polarisation autour de la notion de loi qui oppose modernité et tradition. Comme l'affirme encore J. de Romilly : « Si la loi écrite est démocratique, la tradition non écrite est aristocratique »<sup>113</sup>. De sorte que si le « père de la démocratie », notre législateur Solon, est fréquemment identifié à la tradition, cela tient sans doute au fait qu'il se situe précisément au moment où les *nomes* apparaissent, par son entremise, dans une forme écrite<sup>114</sup>, et que bien qu'elles annoncent une réforme, lesdites lois se réclament néanmoins de la tradition.

Les lois divines portées par les Muses et la tradition ont donc été ramenées à hauteur humaine par la poésie de Solon, jetant ainsi les bases de la démocratie. L'admiration

---

<sup>111</sup> Romilly, 2001, p. 58.

<sup>112</sup> Mossé, 1979, p. 427.

<sup>113</sup> Romilly, 2001, p. 45.

<sup>114</sup> L'innovation tient au fait que les lois apparaissent dans une forme écrite aux yeux d'un large public. Cambron-Goulet, 2011, p. 57 (en note de bdp. 114) précise ce fait important : « On notera cependant qu'Aristote, dans la Constitution d'Athènes indique que la rédaction des lois est une pratique antérieure aux réformes de Solon ; c'était la responsabilité des *thesmothètes* (III, 4). Ce serait alors plutôt le fait de les avoir placées dans un lieu public sur des tables mobiles (et donc faciles à consulter) qui serait la réalisation majeure de Solon. (VII, 1).

de Platon envers ce législateur peut sembler paradoxale puisque c'est précisément sous les traits du régime politique initié par ce dernier, que Platon décrit une *théâtrocratie*, c'est-à-dire un régime politique où les poètes tragiques se permettent outrageusement de transgresser les lois dans le domaine des Muses. Ce qu'il faut comprendre, c'est que Solon n'est pas un homme comme les autres, Platon lui décerne d'ailleurs le prestigieux titre de philosophe<sup>115</sup>. Et c'est le philosophe qui possède l'antidote (la connaissance) permettant de distinguer le vrai du faux que véhicule tout discours. Tel que le stipule Socrate dans le *Phédon* [278, b-c], il eut fallu respecter à la lettre les lois du poète-législateur Solon, et non les interpréter à la manière des poètes tragiques, qui se faisant, auraient porté le coup fatal à la tradition.

## Conclusion

Le verbe d'Homère constitue notre plus lointain témoignage d'une tradition séculaire que transmettent après lui tous ceux que nous désignons comme des poètes, qu'ils soient épiques, lyriques, ou tragiques. Au regard de Platon, l'art poétique aurait atteint une virtuosité vers la fin de l'époque archaïque, par la voix des poètes lyriques. Cet art aurait ensuite subi les affres d'une démocratie pervertie par la « tyrannie » des poètes tragiques et leur *mimésis* trompeuse. Il nous fallait comprendre en quoi la *théâtrocratie*, que pourfend Platon, dérogeait selon lui de la tradition lyrique avec laquelle il souhaitait renouer.

---

<sup>115</sup> Cf. notamment *Phédon*, où Socrate définit le rôle du législateur de la cité, dont Solon pour la cité d'Athènes (*Phédon*, 278, d) : « L'appeler "sage", Phèdre, c'est, à mon avis du moins, quelque chose d'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. »

À travers notre analyse, nous avons tenté de discerner les liens que ladite tradition entretenait avec le mythe, la religion, la musique et le théâtre. Les œuvres tragiques, que produisent les poètes accusés par notre philosophe de rompre avec la tradition, sévissent surtout par le non-respect des lois divines portées par les Muses. Ces divinités qui règnent sur un ensemble culturel où la musique, le verbe et la piété envers les dieux du panthéon, sont en effet inextricablement liés à travers le chant (*muthos*) que relaient les poètes devant un public impressionné.

Nous avons pu observer que la *mimésis* trompeuse que Platon déplore chez les poètes tragiques était déjà en germe dans la poésie épique d'Homère et Hésiode. Cependant, cette poésie étant le ferment de la religion grecque, et considérant, à l'enseigne du maître que fut Damon, qu'on ne peut changer les modes musicaux institués par la poésie, sans mettre à mal les lois fondamentales de l'État, Platon entend s'en remettre à la tradition et ses lois. Ne pouvant se soustraire à l'autorité culturelle des poètes, et particulièrement du plus grand d'entre eux, Homère, l'auteur des *Lois* choisit plutôt de restaurer le rôle du poète, afin de cultiver un idéal poétique entièrement dédié à un idéal religieux que la poésie lyrique, celle de Pindare notamment et son apologie de la loi, érige en modèle de virtuosité.

Vers la fin de l'époque archaïque, nous voyons émerger des poètes qui se distinguent cependant de la tradition, voire de la religion, en questionnant les fondements du mythe et notre rapport aux dieux et à leurs lois. On parle alors de poésie nouvelle, que certains qualifient aujourd'hui de « didactique », où s'exprime une pensée critique en quête de sens. Ces discours nouveaux, en vers ou en prose, fruits d'une attitude contemplative et émerveillée devant la nature, ébranlent durablement la « maison grecque » vers la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle, où nous assistons à une crise de la loi (doublée d'une crise de la foi) qui retentit dans les assemblées, dont celle du théâtre et son très large public.

Sous le régime démocratique, la poésie tragique s'érige en *théâtrocratie*, selon Platon; elle devient pour lui la principale responsable d'une détérioration du sentiment de piété,

sentiment dont la vertu première était de sceller la concorde dans la cité, autrement dit, atteindre l'harmonie. La démocratie, qui remet la constitution et les lois entre les mains des citoyens, permet au poète (ignorant) de les interpréter à son gré, voire, de les remettre en question, sous le regard critique du public (dépourvu de sa raison et ne jugeant que par ses bas instincts), en plus d'exacerber le discours mensonger du mythe et son effet délétère sur la piété.

À travers un enseignement choral fidèle à la tradition, nous avons pu mieux concevoir le lien qui s'établit, dans les *Lois*, entre le poète et l'ordre de la cité. Ainsi, inspiré d'une « ancienne éducation » pieuse et dont la musique (inextricablement liée à la poésie) était le fondement pédagogique, Platon y renoue avec la fonction du poète comme figure centrale de la cité. Tel qu'il apparaît dans ce dialogue, au regard du traitement des poètes, il ne s'agit plus de bannir le théâtre, mais plutôt de renouer avec son essence divine, que le non-respect des lois musicales et la poésie tragique, essentiellement, avaient altérée et détériorée. Comme nous l'écrivions ci-dessus, l'admiration de Platon envers Solon peut sembler paradoxale puisque c'est précisément sous les traits du régime politique qu'initie ce dernier, que Platon décrit une *théâtrocratie*. Mais la faute n'en revient pas forcément au régime politique et à ses lois, mais plutôt aux poètes tragiques et leurs publics, qui les ont interprétées, voire impudemment transgressées.

Le poète, qui avait été chassé de la *République*, ne possédait pas une connaissance adéquate de l'ordre divin, qu'il exaltait dans sa tragédie en plus de transgresser les lois musicales (*nomes*), de sorte que le public se voyait maintenu dans l'erreur, voire l'ignorance. Grâce à une éducation chorale, qui respecte les lois fondamentales, prescrite dès l'âge le plus tendre, les âmes les mieux disposées pourront s'élever au rang du poète, gardien des lois qui doivent gouverner le peuple, en harmonie avec l'ordre divin. De sorte que les poètes ainsi (ré)formés, s'avèrent les mieux placés pour « mettre en scène » l'ordre de la cité, cette grande « tragédie » qui ne serait en fait, que le reflet (*mimésis*) d'un ordre cosmique dont l'âme est issue. Le poète et l'homme

politique se fondent dès lors dans « une figure d'exception, mi-poète, mi-roi »<sup>116</sup>, dont le philosophe-roi de la *République* se rapproche indéniablement et dont le poète-législateur des *Lois* sera le modèle le plus accompli.

L'époque classique que nous abordons dans le prochain chapitre, est celle où vont rayonner les poètes tragiques et leur pouvoir présumé au cœur de la cité, selon le regard de Platon qui qualifie le régime athénien de *théâtrocratie*. L'arène théâtrale du V<sup>e</sup> siècle fut effectivement le lieu par excellence d'une parole citoyenne se déployant à travers le dialogue, l'*agôn*, cet élément essentiel à la dialectique et ... à la démocratie.

---

<sup>116</sup> Blaise, 2005, p.37.

## CHAPITRE II

### LA THÉÂTROCRA Tie, OU L'HÉGÉMONIE DES POÈTES SELON PLATON

*Il a plu au peuple...*

Nous avons pu observer dans le premier chapitre que, selon Platon, le passage de la poésie de l'époque archaïque à celle de l'époque classique procède d'une révolution dans le domaine des Muses, qui inaugure ce que plusieurs, dont M. Detienne, attribuent à une sécularisation de la poésie<sup>117</sup>. Le poète est un créateur à part entière et son œuvre n'a plus « rien à voir avec Dionysos », selon la célèbre expression de Plutarque<sup>118</sup>. Pourtant, les dieux et les héros de la mythologie demeurent les principaux protagonistes de la scène tragique érigée au cœur de la cité de Périclès<sup>119</sup>. Souvenons-nous que la

---

<sup>117</sup> Voir note 20, chap. 1, p. 8.

<sup>118</sup> Plutarque, *Propos de table*, I,1,5 (615a) : τί ταῦτα πρὸς τὸν Διόνυσον; J.-P. Vernant (2001, p. 17) qui traduit l'expression par « Il y a là rien qui concerne Dionysos ». Notons qu'elle se retrouve aussi en titre d'un ouvrage consacré aux rapports sociaux politiques du théâtre de l'époque classique. J. J., Winkler, et F. I. Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, 1990, 440p.

<sup>119</sup> L'œuvre d'Eschyle constitue notre plus lointain repère en ce qui a trait aux œuvres tragiques qui mettent en scène la mythologie, comme le souligne ici Deforge, 2001, « Accordons simplement à

pensée rationnelle altère la perception du mythe portée par la tradition. Nous assistons à la révolution du *mûthos*, au *logos*, pulsée par l'articulation de l'*agôn*, cette joute oratoire qui se déploie dans les assemblées citoyennes, dont celle du théâtre de Dionysos qui accueille la tragédie.

Nous avons aussi remarqué que les poètes que Platon bannit de sa *République* sont essentiellement les poètes tragiques, responsables à ses yeux de l'avènement d'une *théâtrocratie*. Le caractère néfaste induit dans ce néologisme, qui apparaît dans les *Lois*, tient au fait qu'il désigne une démocratie, ce régime politique qui, selon le philosophe, mènerait à la pire des démesures : la tyrannie<sup>120</sup>. La démocratie, à son apogée au V<sup>e</sup> siècle, correspond pour notre philosophe à la corruption de l'ordre, un ordre qui doit selon lui être « en harmonie » avec l'ordre cosmique, autrement dit l'ordre divin et ses lois. Et dans le cadre de ce chapitre, c'est précisément sur ce qui distingue la démocratie athénienne du régime politique défendu par Platon que nous souhaitons porter notre attention. Comment ce régime démocratique, par la voix de ses poètes tragiques, éloigne-t-il la cité d'un idéal platonicien?

À partir de l'époque classique, le verbe du poète se fait le miroir de la posture citoyenne qui s'impose dans la cité démocratique, celle incarnée principalement par le le sophiste qui débat dans les assemblées. Parmi les sophistes les plus en vue, Protagoras insiste sur cet ordre nouveau, à savoir que « L'homme est la mesure de toute chose ». La poésie relevant de la création, le poète est incidemment le créateur d'un monde à hauteur humaine et son œuvre se doit d'être vraisemblable afin de procurer du plaisir aux spectateurs. Quatre critères se dégagent ainsi de l'art poétique, portés

---

Eschyle, même si c'est un peu injuste pour Phrynichos et consorts, d'avoir été l'introducteur de ces mythes – sujets et personnages – sur le théâtre, d'avoir été le précurseur ».

<sup>120</sup> Voir l'anacyclose, *République*, [545a-546b].

principalement par la tragédie, du moins selon l'analyse qu'en fait Aristote : il s'agit d'une création constituée principalement de dialogues (*agônes*), d'actions vraisemblables (ce critère fait aussi intervenir la notion de foi, dans le sens de ce en quoi nous sommes susceptibles de croire) et dont l'ensemble doit procurer du plaisir. Et ces deux derniers éléments, vraisemblance et plaisir, vont déterminer le jugement du public au sein de cette « assemblée » théâtrale où le peuple, par ses acclamations, influence le vote en faveur du meilleur des poètes participant au concours<sup>121</sup>.

En effet, les poètes sont désormais soumis au jugement de l'Assemblée, à la même enseigne que toutes les assemblées citoyennes, à l'issue desquelles le verdict est prononcé par ces premiers mots : « Il a plu au peuple... ». Il ne s'agit donc non plus de plaire aux dieux par l'entremise des Muses, mais de plaire au peuple, grâce au savoir-faire (*technè*) du poète, ce savoir-faire dont Aristote brosse le portrait général dans son analyse de la *Poétique*. Notons, dans un premier temps, qu'il aurait été impossible, ou du moins impie, dans une conception archaïque de la poésie, telle que Platon la décrit, de soumettre le chant des Muses au jugement humain. La *théâtrocratie* offre un espace non plus soumis au domaine des dieux, mais bien au « bon plaisir du peuple » qui dicte, par son jugement, le sort de la cité.

---

<sup>121</sup> Fait surprenant, le regard critique d'Aristote se consacre entièrement à l'œuvre écrite, considérant le reste, c'est-à-dire le spectacle, comme secondaire, voire artificiel, *Poétique*, [1453b] 4-5 : « Peur et pitié peuvent provenir du spectacle, mais elles peuvent aussi provenir de la construction même des faits : c'est là le procédé qui tient le premier rang et le propre d'un meilleur poète. En effet, l'intrigue doit être construite de telle manière que, même sans les voir, celui qui [5] assiste à la lecture des faits qui se déroulent frissonne de peur et éprouve de la pitié à cause de ce qui se passe ; c'est ce que ressentirait celui à qui on ferait la lecture de l'intrigue d'*Œdipe roi*. Susciter cet effet par le spectacle relève moins de l'art poétique, et requiert les moyens de la production théâtrale ». Il soustrait donc l'œuvre au jugement de la foule (du peuple), favorisant le jugement du bassin plus réduit des lecteurs, voire des exégètes.

Dans ce présent chapitre, nous allons observer comment les poètes, sous un régime démocratique, défient l'autorité divine que préconise Platon pour gouverner la cité. En effet, à travers leurs œuvres, les poètes tragiques participent au débat de l'Assemblée. De plus, l'essor de la littérature, comme moyen de diffusion des discours, élargit considérablement le spectre de l'espace public.

Ce chapitre se divise en trois parties. La première est consacrée au regard du philosophe sur les trois grands tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide, et insiste notamment sur le rapport que ceux-ci entretiennent avec les dieux et la nature de la justice. La deuxième partie s'intéresse au déclin du religieux à l'époque classique que provoquerait le discours des sophistes, lui-même reproduit sur la scène tragique. Nous poserons notre regard sur *Les Bacchantes* d'Euripide, cette pièce qui conclut le cycle tragique et qui met en scène le personnage de Dionysos qui reprend ses droits sur la cité. La troisième et dernière partie analyse les progrès de l'écriture qui forgent l'émergence d'un espace public, partie prenante de cette révolution démocratique qui fait de l'écrit un champ accessible à tous, en porte-à-faux avec l'élitisme platonicien. Les comédies d'Aristophane rendent compte de cette « opinion publique », propre à la démocratie. À l'enseigne de Platon, l'auteur comique remet en question la capacité du peuple à juger, notamment à travers *Les Grenouilles*, où, de la même manière que dans les dialogues de la *République*, du *Phèdre* et des *Lois*, les plus sages tranchent le sort des poètes tragiques.

En conclusion, nous observons que Platon, avec l'écriture de ses dialogues, participe à la *théâtrocratie* qu'il pourfend, en prenant le pari de s'imposer comme le meilleur des poètes.

## 2.1 Eschyle, Sophocle et Euripide, disciples de l'*agôn*

Le principal élément qui nous permet de suggérer que Platon ait pu influencer la pratique du théâtre, tel qu'on le conçoit aujourd'hui, se reconnaît par l'emploi affirmé du dialogue dont il use pour mettre en scène une pensée en action, dans ce qu'il définit comme une « dialectique de l'âme » (*Théétète*, [189e-190a]). Le dialogue dramatique aurait été initié par Eschyle, au dire d'Aristote (*Poétique*, 1449a), et s'inscrit dans les œuvres des trois grands poètes tragiques qui sont parvenues jusqu'à nous : Eschyle, Sophocle et Euripide. Ces derniers font dialoguer sur la scène les héros et les dieux issus de la mythologie. L'inauguration du dialogue dans la tragédie s'impose aussi aux dépens du chœur, dont la présence diminue. Initialement, le chœur constituait pourtant l'élément fondamental de l'œuvre tragique, comme le suggère le titre de celui qui assumait les frais de cette liturgie, le chorège<sup>122</sup>. À la fin du cycle tragique, chez Euripide, le chœur n'est pratiquement plus présent<sup>123</sup>, et la pièce *Les Phéniciennes* met en scène jusqu'à onze personnages, faisant dialoguer toute la famille des Labdacides. Cette mise en scène de la joute oratoire est le reflet d'une société où la pensée se construit par la dialectique. Incarner des personnages qui expriment leur pensée permet de confronter les idées et de les faire évoluer sous le regard critique du public. La notion d'*agôn* est, en l'occurrence, l'élément marquant du discours public au V<sup>e</sup> siècle tel que le décrit ici J. Duchemin : « Par une spécialisation nouvelle, le mot [*agôn*] va s'appliquer à ce qui pour un Athénien du V<sup>e</sup> siècle, est la lutte toujours présente et sans

---

<sup>122</sup> L'étude de P. Wilson, 2000, fournit un portrait très détaillé du rôle que tenait le représentant de cette institution initiée avec les concours dramatiques à partir du règne de Pisistrate et qui se perpétue, sous différentes formes, jusqu'à l'Empire romain.

<sup>123</sup> À l'exception de sa dernière pièce, *Les Bacchantes*, pour des raisons que nous analyserons plus loin.

cesse recherchée, l'objet constant du concours entre beaux et bons parleurs, devant un public friand et très connaisseur. Autant qu'à l'agora l'Athénien vit au tribunal »<sup>124</sup>.

Nous sommes en effet au siècle où les orateurs et les sophistes font de plus en plus entendre leurs voix. La grande helléniste J. de Romilly souligne l'influence qu'ont exercée les sophistes, tels que Protagoras et Gorgias, sur la pensée du V<sup>e</sup> siècle et que révèle l'ensemble des discours produits dans la cité : « Il y eut alors une effervescence sans pareille et une vraie révolution intellectuelle. Chacun y réagit à sa façon; et les problèmes ainsi mis à la mode projettent leur reflet dans toutes les œuvres de l'époque »<sup>125</sup>. Et les œuvres tragiques, de même que les comédies d'Aristophane, nous offrent un reflet percutant de cette effervescence. Rappelons que le verbe du poète jouit d'une tribune phénoménale au cœur de la cité où il est entendu, applaudi ou hué, selon le bon plaisir du peuple qui assiste aux représentations.

L'étude de N. Villacèque, *Spectateurs de paroles! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, offre une analyse très approfondie de la posture citoyenne au sein des assemblées démocratiques de l'époque classique. Le titre de cette étude évoque les mots empruntés à Cléon, célèbre stratège de la fin du V<sup>e</sup> siècle, dans une réplique adressée à ses citoyens et que rapporte Thucydide<sup>126</sup>. Lorsque l'homme d'État reproche aux citoyens de l'Assemblée d'être des « spectateurs de paroles et des auditeurs d'actions » (dans sa formulation complète), il n'est nullement question de leur apathie tel que nous pourrions l'entendre aujourd'hui. Villacèque rappelle en effet que le public athénien est citoyen d'une démocratie directe qu'il exerce par son

---

<sup>124</sup> Duchemin, 1968, p. 12.

<sup>125</sup> De Romilly, 2007, p. 97.

<sup>126</sup> Thucydide, III, 38, 4 : ... ἀναφέρει. αἴτιοι δ' ὑμεῖς κακῶς ἀγωνοθετοῦντες, οἵτινες εἰώθατε θεαταὶ μὲν τῶν λόγων γίνεσθαι, ἀκροαταὶ δὲ τῶν ἔργων ...; cf. Villacèque, 2013, p. 9.

jugement constant dans les assemblées. Qu'il soit au théâtre ou dans une assemblée politique, voire encore au tribunal, le citoyen athénien manifeste son jugement bruyamment par des harangues, du tapage et des hauts cris<sup>127</sup>. L'historienne en conclut que le stratège Cléon déplore plutôt le fait que le politicien se voit réduit au rôle de l'acteur voulant séduire son public. Et cette théâtralisation du politique fait partie de ce que Platon déplore lui aussi quand il pourfend la démocratie dans laquelle il entrevoit une *théâtrocratie*, à savoir une tyrannie du peuple qui, par son jugement trivial, pervertit l'essence du pouvoir. Plaire à l'Assemblée semble être la seule règle à laquelle doit se soumettre le poète pour triompher. Sous cet angle, nous concevons mieux la démagogie que l'Athénien attribue aux poètes tragiques dans ses dialogues, notamment ici dans le *Gorgias* [502c-d], où il réduit la tragédie à un discours du peuple :

SOCRATE

La poésie est donc une forme de démagogie, de discours au peuple !

CALLICLÈS

Oui, il semble. [502d]

SOCRATE

Cette démagogie serait donc de la rhétorique ? D'ailleurs, n'as-tu pas l'impression que les poètes, au théâtre, font comme les orateurs ?

CALLICLÈS

Oui, c'est mon impression.

SOCRATE

Nous avons donc découvert maintenant une forme de rhétorique destinée à un peuple fait d'enfants, de femmes et d'hommes, d'esclaves et d'hommes libres. Cette rhétorique-là, nous ne l'admirons vraiment pas, et nous déclarons qu'elle est une flatterie.

Cette dernière réplique de Socrate s'avère une critique sévère du philosophe à l'endroit d'un public composé « d'enfants, de femmes et d'hommes, d'esclaves et d'hommes libres ». Socrate décrit en effet le public d'une assemblée, celle du théâtre, qui contrairement à l'*ecclésia* (l'Assemblée politique), n'est pas exclusive au seul citoyen,

---

<sup>127</sup> Dans l'*Apologie de Socrate*, Platon établit à maintes reprises la présence de ce tapage que l'accusé tente de calmer à plusieurs moments. Nous en avons relevé huit occurrences : 17d-20e-21a-27a-27b- et à trois reprises dans 30c.

mais bien à l'ensemble du peuple, « voire de la populace »<sup>128</sup>. Une foule qui fait de la démocratie un « manteau bigarré », au tissu chatoyant et tape-à-l'œil, qui réfère à des personnages tel que Cléon, ces nouveaux riches s'étant hissés au sommet du pouvoir en se donnant en spectacle, tel que le suggère la citation de ce personnage chez Thucydide. Mais surtout, cette « bigarrure » qui « pourrait bien paraître un modèle de beauté » [*Rep.* 557c] à ceux qui le contemplant, n'est en réalité qu'un leurre aux yeux de notre philosophe, comme le souligne Villacèque :

Le système politique athénien est ainsi présenté comme un patchwork constitutionnel [...] qui évoque tout à la fois la bigarrure constitutionnelle du régime athénien, le luxe ostentatoire du tyran, l'inconstance du *dèmos*, le caractère trompeur de la démocratie et son aspect spectaculaire <sup>129</sup>.

Et l'assemblée du théâtre est bel et bien une assemblée constituante; qui plus est, elle permet à l'intégralité du peuple, cet ensemble bigarré « fait d'enfants, de femmes et d'hommes, d'esclaves et d'hommes libres », de donner son jugement et de s'arroger « l'audace de se croire des juges compétents » (*Lois*, [700e]).

Le poète qui concourt en démocratie doit séduire le public avec son discours qui devient rhétorique au dire de Socrate. Dans un jeu de séduction et de réflexion, la bigarrure du public se retrouve aussi dans le discours tenu sur la scène, comme l'évoque encore Villacèque : « Le philosophe formule en effet envers la rhétorique les mêmes griefs qu'envers la démocratie : la rhétorique, grâce à la bigarrure qui la caractérise, suscite

---

<sup>128</sup> Villacèque, 2010, p. 139. D.M. Carter souligne lui aussi la critique du philosophe vis-à-vis la singularité du public qui assiste aux représentations théâtrales : « Plato's point is that tragic drama, if we disregard its musical and visual elements, is essentially rhetoric, defined here as crowd-pleasing speech. For Plato, the crucial difference between tragic rhetoric and other public rhetoric lay not in the form the words took, or even in their subject matter, but in the composition of the audience »; cf. Villacèque, 2018, p. 94.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 139.

le plaisir et, par-là, séduit le public et l'ensorcelle »<sup>130</sup>. Aussi, pouvons-nous suggérer que ce n'est pas que le discours du poète qui pose problème, mais aussi le fait qu'il soit soumis au jugement trivial d'une « foule bigarrée » qui exige qu'on satisfasse ses désirs, dictés quant à eux par ses plus bas instincts. Le discours du poète se voit ainsi altéré par ce nouveau diktat, cette règle absolue voulant qu'il faille à tout prix plaire au public pour triompher au concours.

Cependant, Villacèque rappelle que la poésie demeure envisageable et même nécessaire dans l'établissement de la cité idéale qu'élabore la *République*, mais sous certaines conditions :

Certes, comme l'a montré M. Burnyeat, 1999, toute *mimésis* n'est pas bannie de la cité idéale : une fois que le contenu de la production poétique aura été expurgé de ce qui est moralement nuisible, les citoyens de la cité idéale pourront jouir librement de la poésie, car pour Platon, il existe une *mimésis* acceptable, voire nécessaire : celle d'actions et de personnes tempérées et austères, vertueuses et simples, bref, celle qui est bénéfique à la constitution de la cité et de l'âme<sup>131</sup>.

Une poésie qui sera confiée dans la *République* aux gardiens de la cité, et dans les *Lois* à ceux qui y sont désignés comme les meilleurs des tragédiens : les législateurs.

Dans la *République*, Platon entreprend ainsi d'ériger les règles que devront suivre les poètes si ces derniers aspirent à se produire dans la cité, et parmi elles, s'inscrit la représentation des dieux dans l'œuvre poétique :

Il faut toujours représenter le dieu tel qu'il est, qu'on le présente dans une composition épique, dans des vers lyriques ou dans une tragédie. (*Rep.*, [379-a])

Cette étonnante affirmation semble ainsi admettre qu'il est possible de « représenter » dieu<sup>132</sup>. Entreprise de *mimésis* qui consisterait d'une certaine manière à rendre visible

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>132</sup> En ce qui concerne la représentation des dieux au théâtre de l'époque classique, Wartelle, 1971, p. 536, fait remarquer ceci : « On peut même observer — sans en tirer de conclusions exagérées — que la

ce qui est invisible. En ce qui concerne les poésies épique et lyrique, cette *mimésis* se limite à l'évocation du dieu, circonscrite dans le verbe du poète, qu'il soit lu ou déclamé devant un public. Alors que pour la tragédie, le dieu est susceptible d'être incarné par l'acteur sur scène, la divinité se voyant ainsi « réduite » à la dimension humaine qui la représente. Cet anthropomorphisme contrevient directement au principe de l'immatérialité de l'âme qui régit l'univers tel que le définit ici l'Étranger d'Athènes dans les *Lois* :

Le soleil : tout homme voit son corps, mais personne n'aperçoit son âme, pas plus qu'il ne voit celle d'un autre être animé, ni pendant sa vie ni au moment de sa mort. Il y a tout lieu de croire [898e] que cette sorte de réalité reste naturellement insaisissable à tous nos sens corporels, et ne peut être appréhendée que par l'intellect seul. (*Lois*, [898d-e])<sup>133</sup>.

Devons-nous comprendre que ce qui peut être représenté, se limiterait à ce que le dieu met en mouvement, et non ce qui régit l'univers, à savoir les Lois? Dans le dialogue du *Criton*, nous assistons à une scène étonnante où les Lois se présentent au sage Socrate.

structure même de la tragédie est particulièrement propice au développement de la « théologie », en deux sens possibles : discours sur les dieux, et même, à l'occasion, discours des dieux, dont les interventions personnelles sont constantes, depuis l'*Orestie* d'Eschyle (- 458) jusqu'aux Bacchantes d'Euripide (- 405). Cela est si vrai que dans la disposition même du théâtre, dès le temps d'Eschyle, on a réservé un lieu précis aux manifestations des dieux, le θεολογεῖον, c'est-à-dire l'endroit où les dieux viennent parler, espèce de tribune construite au-dessus et en arrière de la scène. C'est précisément à propos d'Eschyle que l'explication du mot est fournie par le lexicographe Pollux: « Les dieux apparaissent en hauteur, du haut du *théologeion*, qui est situé au-dessus de la scène ; ainsi, dans la Psychostasie, Zeus et ceux qui l'accompagnent ».

Aux dires de Plutarque (*Sur la manière de lire les poètes*, 2 = *Moralia*, p. 17 a) « [...D]ans la circonstance, Zeus est accompagné en réalité par les déesses Thétis et Éos, qui viennent le supplier chacune en faveur d'un fils dont la vie est en jeu. Si ce renseignement est vrai (et pourquoi ne le serait-il pas?), il fallait donc que le *théologeion* fût assez important pour qu'au moins trois acteurs pussent s'y tenir à la fois. Quelle que soit la façon dont cette tribune ait pu être construite, elle paraît matérialiser, dans l'organisation même de l'édifice, l'importance de ce « discours des dieux », qui ne peut en définitive être qu'un discours sur les dieux et sur l'homme, car nul n'imaginera, si les dieux prennent la parole, qu'ils la prennent pour ne rien dire d'essentiel ».

<sup>133</sup> Ainsi que dans le *Philèbe* [28c] : « SOCRATE : La chose est pourtant facile, car tous les savants (qui de fait font ainsi leur propre éloge !) s'accordent pour affirmer que l'intellect est le roi de notre ciel et de notre terre. [...] [30d] Tu affirmeras donc qu'il y a dans la nature de Zeus, en vertu de cette cause, une âme royale et un intellect royal, et, chez les autres dieux, d'autres belles qualités, selon la manière dont chacun d'eux aime à être appelé ».

Le Platon « dramaturge » s’y permet de transgresser la vraisemblance avec l’incarnation de la seule entité immatérielle, voire divine, parmi tous les personnages (qui prennent la parole) rencontrés dans les dialogues platoniciens. En effet, dans ce dialogue, les Lois, à la manière d’un chœur tragique, représentent le mouvement divin par excellence, la seule instance à laquelle l’humanité entière doit se soumettre, et elles l’expriment de vive voix :

Allons, Socrate, fais-nous confiance à nous les Lois qui t’avons élevé, ne mets ni tes enfants, ni ta vie, ni quoi que ce soit d’autre au-dessus de la justice [...] (*Criton*, [54b]).

Étrange incartade dans l’œuvre de Platon — qui ne semble pas avoir fait l’objet de commentaires —, faisant état du caractère inusité de cette « incarnation » des Lois au sein des dialogues. Ce que nous comprenons cependant, c’est qu’au-delà de la représentation physique du dieu (ou de toute divinité), il y a surtout le mouvement divin, illustré par l’action tragique déployée sur la scène qui subit la sanction de Platon. Socrate précise ailleurs sa pensée en regard de la tragédie qui met en scène le rapport des dieux avec l’humanité :

« Il ne sera pas non plus permis que les jeunes écoutent des choses comme celles qu’Eschyle raconte quand il dit qu’un dieu implante chez les mortels la responsabilité coupable quand il veut détruire entièrement leur demeure [...] Il doit affirmer, d’une part, que le dieu est l’auteur d’œuvres justes et bonnes et, d’autre part, que ceux qui ont été châtiés en ont tiré un bienfait. Quant à dire que ceux à qui on a rendu justice sont misérables et que le dieu a été cause de ce châtement, il ne sera pas loisible au poète de le faire. » (*Rep.*, [379c-380])

Nous retrouvons à travers ces propos le principe de l’« intention » qui incombe à l’être humain dans l’accomplissement de ses actes, principe inédit qu’inaugurait la poésie de Simonide, tel qu’observé au premier chapitre. Platon, à l’instar du poète lyrique, place l’humanité face à ses responsabilités en matière de justice. La démesure de l’humanité ne peut en aucun cas être imputable aux Dieux.

Cet aspect fondamental de la démesure représentée dans le mythe constitue le principal problème auquel Platon tente de remédier à travers ses dialogues, selon l’analyse de S. Bassu : « Le problème ne réside pas simplement dans le fait que les poètes représentent

la démesure. Ce qui importe aux yeux de Platon, [...], c'est la fonction structurelle de la démesure dans le mythe »<sup>134</sup>. Et ce grief envers la représentation de la démesure, notre philosophe l'adresse en premier lieu à Hésiode, comme le fait remarquer Bassu. Chez l'auteur de la *Théogonie*, « L'origine de la domination d'Ouranos est marquée par la haine, le vice, la violence et le meurtre le plus scandaleux celui de ses propres enfants, acte qui incarne une transgression fondamentale »<sup>135</sup>. Les dieux qui s'entre-déchirent dans le récit d'Hésiode, dont l'œuvre sert de modèle dramatique aux poètes tragiques, revêtent un caractère tyrannique auquel Zeus met un terme en imposant sa souveraineté, celle-ci étant dotée d'une justice divine. Encore selon Bassu :

L'ensemble de la cosmogonie hésiodique emprunte la même forme [que l'*Agamemnon*] donnant à l'acte de démesure une fonction créatrice, du moins une fonction dynamique, c'est-à-dire un moteur du récit ou de l'histoire cosmogonique qui se clôt finalement avec le pouvoir de Zeus qui établit la Justice et condamne la démesure <sup>136</sup>.

Cela permet de concevoir la fonction positive de certains actes, qui en apparence semblent émaner de la démesure, mais qui ont pour résultat la création d'un ordre nouveau, une harmonie nouvelle, régénérée. Cette justice divine qui cherche à s'imposer mais avec laquelle Prométhée tente de ruser pour le bien de l'humanité, selon le récit d'Hésiode. En défiant Zeus, le titan enfreint l'autorité divine et menace l'équilibre du monde. Ce héros eschyléen qui fait son entrée dans la littérature avec les deux célèbres poèmes d'Hésiode, jongle avec les concepts de connaissance et de

---

<sup>134</sup> Bassu, 2013, p. 7. En conclusion de son article (p. 30), l'auteur insiste sur la fonction créatrice de la démesure : « Cette signification [de l'*hybris*] est même d'une certaine manière positive dans la mesure où elle fait de l'*hybris* un acte participant à l'évolution de l'histoire cosmique et humaine, intervenant dans la destruction et la succession des différents ordres divins et humains. Tout l'effort de la critique platonicienne réside dans la volonté d'opposer à la démesure la notion de mesure considérée comme inhérente au beau et à la vérité. »

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>136</sup> Bassu, 2013, p. 9. Notons que c'est plutôt l'*Agamemnon* qui emprunte sa forme à la cosmogonie hésiodique.

progrès pour l'humanité desquels nous n'avons pas fini de puiser les enseignements, puisqu'encore aujourd'hui le fils de Japet revêt l'image emblématique et non résolue de l'aliénation du genre humain. À l'image des dieux décrits dans *La Théogonie* d'Hésiode, l'être humain est épris d'une éternelle quête de souveraineté qui a pour corollaire un désir de justice, et ce ressort tragique est des plus employés par les poètes de l'époque classique.

### 2.1.1 Prométhée chez Eschyle et Platon

Permettons-nous une brève introspection de ce mythe fondateur et de son évolution à travers les discours des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècle, dont le *Protagoras* de Platon. Ce sur quoi le philosophe athénien peut se reconnaître chez Hésiode (ainsi que chez ses successeurs Eschyle et Sophocle) se voit dans une hantise partagée de la démesure qui est au principe même de ce qui, dans les *Travaux et les jours*, motive le discours du poète, discours qu'il adresse à son frère, et plus largement, à l'humanité :

*Toi, Persès, poursuis la justice (diké)  
et ne laisse pas croître la démesure (hubris)<sup>137</sup>.*

Bassu compare la figure mythique de Prométhée chez Hésiode, puis chez Eschyle et Protagoras (chez Platon<sup>138</sup>), afin de révéler les différentes postures véhiculées dans les discours face à la justice. « Nous voulons donc montrer en quel sens la critique

---

<sup>137</sup> Hésiode, *Trav.* (213-214), trad. P. Brunet.

<sup>138</sup> Brisson, 1982, p. 142, fait remarquer que le discours de Protagoras procède d'une opposition entre le mythe et la dialectique, le discours argumentatif qui circonscrit son raisonnement à la réalité sociale de son époque; « le mythe que raconte Protagoras fait référence à un passé très lointain, qui a vu l'apparition des êtres mortels, bêtes et hommes, dotés par les dieux de qualités diverses. En revanche, le discours argumentatif qui lui succède décrit certaines pratiques sociales et politiques de la Grèce des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C., et cherche à les justifier en se limitant aux comportements humains observés ». Et Protagoras se rapporte toujours à la « mesure de l'homme » qui dicte l'équilibre recherché par le genre humain.

platonicienne de la poésie archaïque, de la tragédie et de la sophistique a pour objectif principal et commun de dénoncer la représentation ambiguë et ambivalente de la démesure au profit d'une justification de la juste mesure »<sup>139</sup>. Une juste mesure qui est celle de dieu, à n'en point douter pour l'auteur des *Lois*. Bassu note que le caractère ambigu du titan chez Eschyle le place entre un Zeus violent et tyrannique, et l'humanité qu'il cherche à protéger. Notons aussi, que la nature du titan est elle-même ambiguë, le plaçant entre deux mondes, celui de l'Olympe, habité par les dieux, et celui du Tartare où sont plongés ses congénères, un peu à l'image de l'espèce humaine qu'il représente. Nous nous retrouvons devant l'ambiguïté de la nature des êtres, où le fameux *poème à Scopas* (fr. 4 D., 542 P.) de Simonide, plongeait les protagonistes du *Sophiste*<sup>140</sup>.

J. De Romilly, quant à elle, voit en ce révolté une quête de justice propre au poète tragique dont la foi se confronte au perpétuel questionnement sur le sens à donner à notre destinée : « [Eschyle] est dans sa manière de s'inquiéter, de protester s'il faut : cette protestation relève d'une aspiration à la justice. Il est aussi dans sa manière de ne pas se contenter d'un optimisme simpliste, mais de chercher, dans le désordre apparent du monde, les traces d'un ordre »<sup>141</sup>. C'est cet ordre qui est appelé à triompher au terme de sa quête. Car, nous savons que le héros révolté du *Prométhée enchaîné* sera enfin apaisé au dernier chapitre de cette trilogie dont nous ne conservons malheureusement que le titre et quelques fragments : *Prométhée délivré*<sup>142</sup>. L'helléniste estime qu'au

---

<sup>139</sup> Bassu, 2013, p. 1.

<sup>140</sup> Cf., *supra*, p.24.

<sup>141</sup> De Romilly, 1997, p. 63.

<sup>142</sup> Notons ici le problème récurrent dans l'analyse des œuvres tragiques de l'époque classique, à savoir qu'elles faisaient presque toujours partie d'une trilogie, suivie d'une satire, dont le sens intégral et final était tributaire. Chez Eschyle, l'*Orestie*, seule trilogie que nous avons conservée, permet un tant soit peu de spéculer sur le sens à donner aux autres œuvres retirées de leur ensemble, par une analogie prudente.

terme de la trilogie, la justice de Zeus atteignait sa pleine maturité et son autorité inéluctable<sup>143</sup>. E. Bouchard voit dans cette ascension hésiodique de Zeus l'apparition de la Thémis grecque :

Ce n'est qu'au terme d'une série de ruses et de combats opposant les dieux sur plusieurs générations que s'établira enfin le règne de Zeus, dont la permanence est assurée par l'ajout d'un troisième terme à l'arsenal binaire traditionnel force/ruse : la Loi dans tout ce qu'elle a d'auguste et de nécessaire, et que les Grecs désignent du nom de Thémis<sup>144</sup>.

C'est à travers la théogonie d'Hésiode que nous pouvons percevoir l'origine de la loi divine à laquelle se soumet la cité grecque. Le héros eschyléen, qui recourt à la ruse, sème malgré tout en l'humanité le désir de s'élever au niveau de dieu par la connaissance, et, en défiant le principe de cette vertu exclusive aux dieux, il prête ainsi le flanc à la démesure; nous y reviendrons. Cependant, l'émancipation du genre humain que mettent en scène les poètes tragiques contrevient à la nature des êtres qui, dans le regard cette fois de Platon, impose une hiérarchie entre les citoyens<sup>145</sup>. Attachons-nous pour le moment au principe d'une justice divine qui ne saurait être accessible à tous les citoyens selon le verdict platonicien.

---

<sup>143</sup> Wartelle, 1971, p. 576, suggère que Platon aurait été en phase avec les propos et le personnage du Zeus qui clôt la trilogie ; « Dès lors, si la trilogie n'est pas mentionnée par Platon dans les passages de la *République* où il reproche aux poètes (et, entre autres, à Eschyle !) d'avoir parfois donné des dieux une image indigne de leur majesté, n'est-ce pas précisément parce que le Zeus qui y était représenté comme ayant en fin de compte atteint toute perfection ne pouvait susciter aucune réticence de la part de l'exigeant philosophe? ». En ce qui concerne le Zeus tyrannique du *Prométhée enchaîné*, le même auteur écrit (p. 578, note 1), relativement à un commentaire de J. de Romilly, : « Le Zeus de Prométhée [d'Eschyle], écrit Mme de Romilly (*La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, 1958, p. 106), est un Zeus provisoire qui ne s'est pas encore formé sa propre justice... En tout cas, la seule trilogie qui nous ait été conservée, l'*Orestie*, est précisément l'expression de ce progrès par lequel la justice se perfectionne et s'affirme ».

<sup>144</sup> Bouchard, 2019, p.106.

<sup>145</sup> Chaque être possède sa place selon la nature de son âme et la fonction qui lui est assignée. (*Rép.* II, 370a7-b2).

### 2.1.2 Loi des dieux – vs- loi des hommes chez Sophocle et les sophistes

Platon pose le problème d'une justice divine que ne saurait administrer le commun des mortels. La justice divine doit, selon les principes platoniciens, être confiée aux êtres les plus vertueux de la cité, entendre ici les sages philosophes. De Romilly revient elle aussi sur le dialogue du *Protagoras* et sur la notion que nous avons abordée au premier chapitre avec Simonide, à savoir « Si la vertu peut s'enseigner ». Elle se questionne sur le sens à donner au vers du *Philoctète* de Sophocle lorsque le personnage éponyme déclare à Néoptolème (vers 1308-1313) : « Tu as montré, enfant, la nature dont tu es né ». Est-ce à dire que le poète s'inscrit en porte-à-faux des sophistes qui défendent les vertus de l'enseignement contre celle de la nature ? L'helléniste suggère plutôt que Sophocle participe au débat que mènent les sophistes dans la cité; ses pièces en feraient largement écho<sup>146</sup> :

Or ils [les sophistes] estiment, eux, que l'excellence s'acquiert ; et ils le proclament ; et ils se font fort de l'enseigner ! Il faut se représenter que ce fut un bouleversement dans la société athénienne et dans la façon de penser. Tout le monde devant une thèse si nouvelle, s'émut et s'inquiéta. Tout le monde entreprit de discuter et de fixer à chaque terme sa place, de dire si ce qui l'emportait était la nature – ou- l'enseignement, et quelles étaient les limites de l'une et l'autre<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> « Il se passe que, peut-être sans le vouloir, il laisse les discussions du temps l'inspirer et infléchir son œuvre. » (De Romilly, 2007, p. 100). Bruccheri, 2016, p. 5, analyse en détails ces vers [*Philoctète*, 1308-1313] de Sophocle qui reconnaissent l'hérédité comme gage de la valeur morale d'un individu : « Les vers qui sont au centre de notre analyse se posent donc comme troisième étape d'un parcours : dans un premier temps Néoptolème est facilement dérouté par les enseignements d'Ulysse, ensuite il échoue dans une première tentative d'agir en accord avec l'hérédité morale d'Achille, enfin il montre une fois pour toutes qu'il appartient au monde de l'*aristeia*, tout comme Achille et Philoctète. La reconnaissance de cette communauté de valeurs, symbolisée par l'objet même que Néoptolème restitue, permet donc la réconciliation entre Philoctète et Néoptolème. » Mais ce que l'auteur tend surtout à démontrer, est qu'à travers cette tragédie, le poète poursuit une réflexion très en phase avec son époque qui cherche à définir la nature humaine et la notion de vertu et son ambiguïté. Cette ambiguïté déjà rencontrée dans les vers du *poème à Scopas* de Simonide, un siècle auparavant. (*supra*, p. 22).

<sup>147</sup> De Romilly, 2007, p. 99.

Le sophiste reconnaît à la nature humaine une capacité à juger, selon ses propres connaissances. Le degré de connaissance étant relatif à chaque individu, aussi voyons-nous apparaître la pluralité des jugements. Le personnage de Protagoras, dans le dialogue qui porte son nom, nous soustrait au jugement divin au profit du jugement humain, nous plaçant devant un arbitraire qui contrevient à l'ordre platonicien. Car cet arbitraire n'est pas le propre des dieux, mais celui des hommes qui établissent une justice à leur mesure. Et selon Bassu, le déni d'un principe supérieur auquel tout homme devrait se soumettre, maintient le sophiste dans la démesure et le prive d'un accès véritable à la vertu. « [...] La démesure du sophiste réside dans cette ignorance de ce qui est la véritable mesure de toutes choses : le Bien dans la *République*, le Dieu dans les *Lois* »<sup>148</sup>. Encore une fois Bassu remarque chez Platon l'opprobre que lui inspire la notion de *nomos-oi*, ces lois issues du régime démocratique par la convention du grand nombre :

Le *nomos* est hors nature tout comme la démocratie qui en est à l'origine. La démocratie est une exception : elle est à la fois un renversement de la nature et des faits parce qu'elle a été faite « par les faibles et le grand nombre ». En revanche, Thrasymaque [*République*, 343,c-d] intègre la démocratie comme un cas particulier du principe selon lequel le juste est l'avantageux au plus fort. Pour ce dernier, le *nomos* est en continuité avec la *physis*. Il n'est que la conséquence du principe naturel du plus fort ; la démocratie représentant la force du grand nombre. Ainsi, le juste selon la nature et le juste selon la loi sont identiques. Pour Calliclès, ils sont tout à fait différents parce qu'il considère le *nomos* comme l'expression d'une convention passée entre les plus faibles<sup>149</sup>.

Nous retrouvons le principe d'une justice qui, pour Platon, ne saurait être la loi du plus fort, en l'occurrence celle du grand nombre (voire des plus faibles) dans un contexte démocratique. La loi à suivre est celle qui régit l'ensemble du cosmos auquel nous appartenons, une loi insaisissable et dont les discours sophistiques n'ont cure.

---

<sup>148</sup> Bassu, 2913, p. 30

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 13.

En ce sens, les tragédies de Sophocle questionnent les discours ambiant menés principalement par les sophistes, dans une démocratie où tout citoyen est appelé à participer à l'administration de la justice. Cependant, on remarque que les dieux chez ce dramaturge ont malgré tout une autorité absolue, bien qu'elle s'exerce en dehors de la réalité humaine, la justice divine demeure un modèle inébranlable et de Romilly choisit, pour l'illustrer, ces vers d'*Antigone* (604-610) :

*Mais quel orgueil humain pourrait donc réduire ton pouvoir, ô Zeus ?  
Ni le sommeil qui charme tous les êtres,  
ni les mois divins et infatigables n'en triomphent jamais.  
Insensible à l'âge et au temps,  
tu restes le maître absolu de l'Olympe à l'éblouissante clarté...*<sup>150</sup>

Les personnages de Sophocle, telle que son emblématique Antigone, sont épris de justice, une justice qu'ils s'approprient et qu'ils conçoivent au meilleur de leur connaissance. « La portée des actes humains n'est plus, comme chez Eschyle, amplifiée par l'évocation de conséquences qui les dépassent : elle résulte désormais de l'attention donnée à leurs mobiles et à leurs ressorts »<sup>151</sup>. La scène tragique offre ainsi un lieu de débat sur la notion de justice qui est l'objet d'une opposition très marquée entre les tenants de la tradition (largement représentée par les aristocrates) et les modernes (fervents défenseurs de la démocratie) dans une cité démocratique à son apogée vers le milieu du siècle. C'est ici, plus particulièrement, que nous pouvons observer la *théâtrocratie* de Platon se déployer dans un jeu de miroir entre le régime politique et la scène tragique ; pour L. Mouze : « L'une [la scène tragique] est le miroir de l'autre la [démocratie]. C'est en ce sens qu'elles ont partie liée, pour Platon. »<sup>152</sup> Et nous verrons

---

<sup>150</sup> De Romilly, 1997, p. 97-98.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>152</sup> Mouze, dans Villacèque (dir.), 2018, p. 125.

que, parfois, la tribune du théâtre fait même participer les dieux au cœur des débats politiques qui animent la cité.

### 2.1.3 La justice divine de l'Aréopage

Il est sans doute bon de préciser que si chez Sophocle la justice est administrée par des héros guidés par leur propre morale, chez Eschyle, qui le précède dans le temps, ce sont plutôt des entités divines qui assurent une protection à la justice que souhaite administrer l'humanité. Cette posture est sans doute plus en phase avec le principe d'une loi divine chez Platon. À travers l'*Orestie*, seule trilogie que nous conservons du corpus tragique, c'est par le biais des Érinyes devenues les Euménides que la justice est assurée dans l'*Agamemnon* et, c'est Athéna qui absout le héros en instaurant l'Aréopage dans les *Euménides*.

L'*Orestie* d'Eschyle, offre d'ailleurs une admirable mise en abîme du débat entourant l'Aréopage en perte d'autorité dans la cité, faisant apparaître l'*hubris* que revêt une justice mal administrée, du moins selon les partisans de Platon<sup>153</sup>. Pour Chr. Meier, cette trilogie d'Eschyle constitue sans doute l'un des meilleurs exemples de la prise de parole politique que s'arroge le poète : « Rien ne peut faire apparaître plus clairement le rapport fécond entre la politique et l'art, l'art politique de la tragédie... »<sup>154</sup>. Bien que représenté aux Dionysies de 458, le texte fut sûrement entrepris, selon l'historien, vers 461, soit tout de suite après le décret d'Ephialtès, en 462, et la polémique qu'il

---

<sup>153</sup> Desclos, 2020, p. 299, souligne l'importance de cette trilogie d'Eschyle dans les dialogues de Platon, notamment dans les *Lois*, mais aussi dans le *Phédon*, où elle rapproche Socrate du personnage apollinien de Cassandre et de son fameux chant du cygne devant la mort.

<sup>154</sup> Meier, 1991, p. 131.

suscita<sup>155</sup>. C'est à partir de ce décret que l'Aréopage, on le sait, subit son plus grand revers en étant réduit à une cour criminelle désormais affectée aux causes d'homicides. M.H. Hansen rappelle qu'il s'agissait pourtant de la plus haute instance politique au VI<sup>e</sup> siècle<sup>156</sup>. Cet organe, qui correspondait à un conseil de sages, était composé d'anciens archontes sélectionnés selon leurs qualités citoyennes exemplaires, et ces derniers conservaient leur titre à vie<sup>157</sup>. Meier considère, qu'à l'époque de Clisthène, cette instance politique constituait un contre-pouvoir important vis-à-vis du conseil des Cinq-Cents, qui devait compter sur le soutien du peuple<sup>158</sup>. Aussi, le groupe de politiciens que représente Ephialtès qui souhaitait voir le peuple adopter sa position hostile contre Sparte, retira le pouvoir politique à ce conseil aristocratique dont une forte majorité des membres s'opposait à la guerre<sup>159</sup>. Meier y voit une rivalité entre l'ancien et le nouveau, entre la tradition conservatrice que représentent le stratège Cimon et le démocrate Ephialtès : « ... entre le respect des lois morales et la référence exclusive à l'efficacité politique »<sup>160</sup>. Dans les *Euménides*, dernière pièce de cette trilogie, de Romilly fait elle aussi remarquer que le personnage de la déesse Athéna, divinité tutélaire d'Athènes, exprime un verdict sans appel en faveur du tribunal de l'Aréopage. Pour la déesse, ce tribunal est le seul apte à juger Oreste dans la cité. « ...[O]r Eschyle exalte le rôle dévolu à ce tribunal au moment précis où Athènes venait d'en changer les pouvoirs »<sup>161</sup>. Le poète est conscient que l'assemblée du peuple

---

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Hansen, 2009, p. 330-331.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>158</sup> Meier, 1991, p. 21.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 111

<sup>161</sup> De Romilly, 1997, p. 22-23. Safty, 2011, p. 4, évoque, elle aussi, l'actualité politique véhiculée dans cette tragédie et relève l'élément transcendant avec lequel le jugement d'Oreste renoue, tout en affirmant

recevra ses paroles de l'autorité divine. Une telle autorité est également celle que doivent revêtir les juges de l'Aréopage, en tant que tribunal de sages. Pour les conservateurs, il s'agit de retrouver l'ordre par le biais d'une morale que seule la puissance divine et la crainte qu'elle suscite peuvent assurer; l'ambassadrice divine d'Eschyle l'exprime avec emphase :

*Que toute crainte, surtout, ne soit pas chassée hors de ses murailles ;  
s'il n'a rien à redouter, quel mortel fait ce qu'il doit<sup>162</sup>?*

Une telle réplique, on l'imagine, aurait tout lieu de plaire aux oreilles de Platon. D'ailleurs, replaçons-la, de façon fictive, dans le contexte d'une « assemblée théâtrale » décrite par le philosophe : imaginons-nous, en effet, la foule présente lors de la représentation des *Euménides*, dont une large portion approuvait l'affaiblissement de l'Aréopage, cette foule « bigarrée » se mettant à crier et faire du tapage pour manifester son désaccord et, par là, influencer l'opinion publique à la manière, rappelons-le, décrite par Platon dans les *Lois* [700b-d] :

[...C]e n'était ni les sifflets ni les cris discordants de la foule, comme c'est maintenant le cas, pas davantage les applaudissements qui confèrent les louanges[700c]... l'audace de faire du tapage pour exprimer son jugement [700d...]

---

une justice sociale : « L'acquittement d'Oreste par l'Aréopage achèvera justement de briser la chaîne de l'antique vendetta. L'idée d'ordre social et de séparation des deux mondes, divin et humain, informe en effet le jugement d'Oreste, dont l'issue apporte sa solution définitive à la question de responsabilité morale et d'héritage du crime. Le cas d'Oreste fut en somme prétexte à la célébration de plus d'une leçon morale et politique. Ainsi, la représentation des *Euménides*, dont le dénouement montre l'acquittement d'Oreste par l'Aréopage, eut lieu en 458. Or, trois ans plus tôt, en 461, Périclès, à la suite d'Éphialtès, venait d'enlever au Conseil de l'Aréopage une grande partie de ses attributions politiques. Le jugement d'Oreste est, avant tout, une invite à la sagesse et à la justice ; et son acquittement par un tribunal composé d'hommes sages et intègres et dont l'avis s'accorde avec celui de la divinité figure la réconciliation de l'homme avec la transcendance, et proclame ainsi la victoire d'une justice sociale, chargée précisément de freiner la violence des passions et d'arracher l'homme à l'emprise de la fatalité. »

<sup>162</sup> Eschyle, *Euménides*, 696-699.

La scène à laquelle nous serions désormais exposée, au moment où les mots d'Eschyle seraient prononcés par la bouche d'Athéna, est celle qui donnerait à voir la déesse (incarnée sur scène) se faisant huer par la foule. Bien qu'il s'agisse d'une spéculation, il y a fort à parier que c'est en ce sens que Platon s'indignait qu'on puisse autoriser la foule « discordante » à donner son jugement sur les affaires les plus sérieuses, dont celles d'une loi divine devant imposer son respect par la crainte qu'elle inspire. Nous prenons ainsi la mesure de ce que désapprouve l'auteur des *Lois* face à la *théâtrocratie* qui autorise l'impiété d'un public au jugement tapageur, ce peuple qui, manifestement, ne redoute plus le courroux divin, en exprimant haut et fort son désaveu. Et cette crainte de l'autorité divine que nourrissaient le mythe et la tradition, est précisément ce que notre Académicien entreprend de rétablir afin de (re)conduire l'humanité au respect de l'ordre.

#### 2.1.4 L'impératif du retour à la tradition chez Euripide et Platon

La réflexion sur la justice divine administrée par les hommes se poursuit chez Euripide qui consent au principe d'une convention établie dans les lois, mais qui fait de la loi une autorité suprême, susceptible de générer notre foi en dieu, comme le révèle admirablement cette réplique d'Hécube dans la pièce éponyme<sup>163</sup> :

*Oui, je suis esclave et faible sans doute, mais les dieux sont puissants  
Puissante aussi celle qui les gouverne, la Loi  
C'est parce qu'elle existe que nous croyons qu'il est des dieux,  
et que nous réglons notre vie en distinguant le juste de l'injuste  
(νόμος γὰρ τοῦς θεοῦς ἡγούμεθα καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὀρισμένοι).  
Si la loi est remise en tes mains et s'y trouve ruinée,  
s'il n'y a point de châtiments pour ceux qui tuent leurs hôtes*

---

<sup>163</sup> Lefkowitz, 1989, p. 70, fait remarquer que, des trois poètes tragiques, Euripide est celui qui fait le plus intervenir les dieux dans ses tragédies : « Of the three dramatists, it is Euripides who makes his audience most keenly aware of the gods' interest in human affairs. Nine of his nineteen surviving plays conclude with scenes where gods speak from the stage machine; in four plays gods speak the prologue ».

*ou qui osent piller la demeure des dieux,  
l'équité disparaît de la vie des humains. (Hécube, 798-805)*

Ces vers sont un appel à la piété et à la foi, un peu à la manière des Lois dans le *Criton*, qui nous enjoignent à croire en elles, coûte que coûte, sinon, tout équilibre risque de s'effondrer. Il s'agit en somme d'établir de façon infaillible que la loi demeure au-dessus de l'humain, à la manière des dieux qui sont pourtant eux aussi soumis à cette loi, comme nous l'enseigne la tradition. L'équilibre entre les dieux et les hommes tient du fait que personne n'est au-dessus de la loi, même le prince à qui il revient de l'administrer "à la mesure des hommes" : « [...] il ne peut s'agir que d'une loi humaine ; quand les hommes ne la suivent plus, alors "l'équité disparaît" certes, mais aussi la croyance aux dieux – et les dieux eux-mêmes, par conséquent »<sup>164</sup>. L'analyse de ces vers par le philosophe F. Teisserenc souligne encore le lien inextricable qui s'établit entre la loi et la tradition (tel que vu au premier chapitre) : « De ce point de vue, la loi qui "gouverne les dieux" n'est plus une nécessité impersonnelle et cosmique, elle s'identifie à l'ensemble de ces traditions, coutumes et croyances qui se rapportent à eux, qui les font exister d'une certaine manière »<sup>165</sup>. Euripide souscrit dès lors parfaitement à l'appel répété de Platon en ce qui concerne la tradition, à savoir qu'il faut par tous les moyens y revenir. Et le moyen le plus efficace est celui de la persuasion, tel que l'affirment les protagonistes des *Lois* :

[...] si du moins il se trouve [890d] en ces matières un moyen de persuasion, si mince soit-il, le législateur qui mérite, si peu que ce soit, d'être pris en considération, ne doit pas se laisser rebuter. Au contraire, il doit, comme on dit, donner de la voix, pour se faire l'auxiliaire de l'antique tradition qui veut qu'il y ait des dieux et qui dit ce que tu viens tout juste d'exposer. *Lois* (890 c-d)

---

<sup>164</sup> Teisserenc, 2018, p. 44.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 45.

Il s'avère donc incontournable de s'en remettre aux dieux, garants des lois, avec une piété absolue et qui relève presque d'une fonction par laquelle les lois seront respectées, comme le souligne ici Teisserenc : « L'approche est fonctionnaliste avant d'être strictement philosophique. À cet égard, le rôle instituant du *nomos* et du législateur est constamment souligné par l'Athénien :

Jamais homme que les lois ont persuadé de l'existence des dieux n'a de plein gré commis un acte impie, ou proféré une parole criminelle ; il n'a pu le faire qu'induit par l'une des trois déclarations suivantes, soit comme je l'ai dit, qu'ils n'existent pas, soit en second lieu qu'ils existent, mais n'ont aucun souci des humains, soit enfin qu'ils sont faciles à fléchir et se laissent retourner par des prières et des sacrifices. (*Lois*, [885b4-9]) »<sup>166</sup>

L'humanité doit être persuadée que les dieux existent, qu'ils sont bons et inflexibles, que leur justice est immanente. Et le moyen le plus persuasif pour éviter tout acte impie s'avère être la loi. Les législateurs ont ainsi recours à la loi pour maintenir la crainte des athées<sup>167</sup>, à savoir, ceux qui n'ont pas la crainte de dieu, ces derniers auront du moins la crainte de la mort pour les contraindre à respecter l'ordre<sup>168</sup>. L'athéisme se voit ainsi totalement évacué de l'espace régi par la loi, et la sanction qui plane sur ceux qui oseraient y déroger doit par conséquent les mettre « hors-la-loi ». Nous sommes bel et bien dans un régime politique dans lequel les citoyens sont tenus de croire en la loi divine, tel que le l'observe encore Teisserenc :

Le contexte dans lequel s'inscrit la réfutation des athées est donc clair : la religion telle qu'elle est conçue et défendue au livre X est essentiellement politique. Sous le contrôle exclusif de la cité, elle a pour mission d'assurer la conviction que l'ordre de la cité s'insère dans un ordre du monde, qu'il y a une forme de continuité de l'un à l'autre, et

---

<sup>166</sup> Platon, *Lois*, [885b4-9]; cf. Teisserenc, 2018, p. 62.

<sup>167</sup> Nous verrons plus loin (p.91) que le terme athée ne correspond pas parfaitement à la notion de croyance tel que nous l'entendons aujourd'hui. Voir les travaux de Pirenne-Delforge, 2020 et 2018.

<sup>168</sup> En opposition au « sage » Socrate, qui ne craint pas la mort, et surtout, ne saurait la fuir en contournant la loi, voir *Phédon*, [68d] : « C'est donc par peur de maux encore plus grands que les gens courageux affrontent la mort, quand ils l'affrontent ? »

donc une forme de justice immanente où ceux qui dérogent aux ordres de la raison et du *nomos* seront durement sanctionnés dans le cours de leurs existences multiples<sup>169</sup>.

L'aspect civique de la piété était pourtant déjà inscrit dans les mœurs des cités grecques, avec la notion d'*hosion* que nous aborderons plus en détails dans quelques instants, mais soulignons déjà que c'est en instituant la piété dans la loi, tel que le souhaite notre Académicien, que nous sommes placés, dès lors, dans un régime théocratique. W. Burkert considère lui aussi que la pensée de Platon va pousser son concept de loi jusqu'à une forme de théocratie qui apparaît de façon plus significative dans le dialogue des *Lois*<sup>170</sup>. Notons aussi, que la notion d'« existences multiples », évoquée par Teisserenc, rejoint tacitement le principe de l'immortalité de l'âme, mainte fois évoquée dans les dialogues, et que plusieurs analystes, tel que déjà mentionné, lient à l'orphisme et son corrolaire emblématique, Dionysos. Ce détail nous permet aussi de rappeler que, tout en se réclamant de la tradition, les dialogues platoniciens élaborent une mystique nouvelle, comme nous l'avons vu avec K. Reinhardt au premier chapitre<sup>171</sup>. Mais en quoi se distingue la vision mystique du philosophe et les principes de la religion traditionnelle de son époque ? Il s'avère essentiel, à ce stade, d'aborder plus en détails la religion, ou du moins le religieux dans la cité athénienne au tournant

---

<sup>169</sup> Teisserenc, 2018, p. 65. Nancy, 2010, p. 107, abonde dans le même sens : « Rien n'empêche, bien entendu, d'inscrire dans une constitution la référence divine, et c'est précisément ce que font les trois vieillards des *Lois* : s'en prenant à ceux qui ne voient dans la nature que le fruit du hasard et dans les lois des conventions, ils s'entendent pour promulguer une loi qui oblige à croire que les lois, comme la nature, procèdent de la volonté de dieux justes et incorruptibles (Lois X, [893b-907b]), et qui punit de mort les contrevenants, s'ils s'entêtent. [...] la différence de la justice divine, l'autorité de la loi ne souffre pas délai et ne peut s'en remettre à des châtiments *post mortem*, inefficaces, comme l'ont souligné dans la *République* Adimante et Glaucon, pour qui croit que les dieux n'existent pas ou, s'ils existent, qu'ils sont corruptibles ou indifférents aux affaires humaines ».

<sup>170</sup> Burkert, 2012, p. 434.

<sup>171</sup> Reinhardt, 2007, p. 22.

du V<sup>e</sup> siècle, durant lequel les discours (tant ceux des poètes que des philosophes) sur la piété, témoignent de son déclin.

## 2.2 Le religieux dans la cité grecque au tournant des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles

La condamnation des poètes tragiques par Platon est en grande partie animée par un désir de rétablir la piété et l'ordre dans la cité en crise à la suite des bouleversements politiques qui secouent le régime athénien à partir de la fin du V<sup>e</sup> siècle. E.R. Dodds considère que la guerre du Péloponnèse, ainsi que la peste qui s'est abattue sur Athènes au tournant des années 430, ont participé à nourrir un désaveu au sein de la masse populaire à l'égard de la religion civique, au profit d'autres croyances, et/ou d'une forme d'athéisme qui se retrouve surtout dans l'élite intellectuelle<sup>172</sup>. L'historien note la prolifération des cultes étrangers, notamment de nature orgiaque au cours de cette même période et de façon fulgurante durant la guerre du Péloponnèse : « Avant qu'elle n'ait pris fin, on avait vu s'installer à Athènes les cultes de la "Mère de la Montagne" phrygienne, une Cybèle, et sa contrepartie thrace Bendis; les mystères thraço-phrygien de Sabazius une espèce de Dionysos sauvage et non hellénisé; et les rites des dieux mourants asiatiques Attis et Adonis »<sup>173</sup>. Dodds parle en termes de régression puisqu'il estime que le V<sup>e</sup> siècle correspond aux Lumières grecques et à son règne de la rationalité portée par les sophistes, les poètes et les intellectuels, et dont la pensée de Platon est largement tributaire<sup>174</sup>.

---

<sup>172</sup> Dodds, 1977, p. 192.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 193-194.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 206.

Cependant, le rationalisme triomphant des Lumières grecques semble avoir sapé les assises morales de la tradition; et le déclin de la piété civique avoir contribué à la détérioration du régime athénien qui sombre dans la tyrannie des Trente. Pour Dodds « Ce furent ces événements, qui contraignirent Platon, non pas à abandonner le rationalisme, mais à en transformer le sens en lui donnant une extension métaphysique »<sup>175</sup>. L'historien dresse sommairement le parcours philosophique, mystique ET politique de celui qui, dans les *Lois*, insiste sur l'importance de la foi comme gage d'une concorde civique. Inscrire la foi envers les dieux dans la loi, permettrait d'éviter une crise spirituelle et politique comme celle à laquelle Athènes fut confrontée. Car, comme le souligne encore Dodds : « Le problème en soi était nouveau : dans une époque de foi, personne ne pense à prouver que des dieux existent, ou à inventer des techniques pour faire croire en eux »<sup>176</sup>. Allons donc voir, de plus près, en quoi consistaient les croyances et la piété chez le peuple grec de l'époque classique.

### 2.2.1 Le sacré (*hosion*) chez les Grecs au V<sup>e</sup> siècle

Pour comprendre la culture occidentale, la relation entre religion et civilisation s'avère essentielle selon N. Gasbarro : « Il s'agit donc d'une sorte d'histoire comparée des civilisations, qui utilise la religion comme code de sens prioritaire de la vie sociale, parce qu'il a été tel, historiquement, en Occident »<sup>177</sup>. Et la pensée de Platon, qui participe sans contredit au fondement de la pensée occidentale, s'inscrit directement

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 207. L'historien se rallie aussi à la majorité des spécialistes qui affirme que les pythagoriciens de la Grèce orientale exercèrent une grande influence sur la pensée de Platon.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>177</sup> Gasbarro, dans Burger et Calame (dir.), 2006, p. 24.

dans cette conjoncture sociale et politique où la religion se conçoit comme l'édification des rapports sociaux entre tous les êtres partageant le cosmos.

En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, la théogonie grecque et son *muthos* établissent une méta-structure sociale qui régit les « races » entre-elles. L'humanité se soumet à la hiérarchie imposée par le règne des dieux dont Zeus représente l'entité suprême. Mais, bien qu'au sommet de la hiérarchie cosmique, le roi de l'Olympe n'est que le dépositaire d'un pouvoir arraché au Titans. Les lois qui régissent cette hiérarchie cosmique servent ainsi de modèle à l'établissement de la cité et de ses codes sociaux. Et dans ce contexte, la religion devient le liant social de la communauté assujettie à un code éthique qui établit sa relation avec les dieux.

Ceci nous conduit à la notion de « sacré » dans le monde grec. Partant du fait que les dieux et les hommes partagent le même espace « social », il s'ensuit que le divin et le profane se côtoient en tous lieux et à tous moments dans la cité grecque. L'historienne G. Jay-Robert analyse la place réservée au sacré et aux lois divines dans l'édification de la cité à l'époque classique. Elle précise que le terme « sacré » ne possède pas de réel équivalent en grec, en regard de la relation au divin dans cette religion polythéiste : « Le sacré n'existe que par ses manifestations, forcément plurielles [...] »<sup>178</sup>. Et ses déclinaisons se font à partir de la notion d'*hosios*, qu'elle définit comme suit :

Le terme *hosios* ne désigne pas le sacré en lui-même, il qualifie l'être vivant, l'objet ou l'espace qui se trouve en conformité avec les principes édictés par les dieux et réalisés dans la mise en œuvre d'une certaine organisation du monde<sup>179</sup>.

Ce rapport au sacré imprègne tout le quotidien des Grecs. Tout ce que la vie comporte d'étrange et de surnaturel se trouve incarné dans un visage mythique auquel la nature

---

<sup>178</sup> Jay-Robert, 2009, p. 11.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 54.

humaine se soumet puisque c'est dans l'ordre des choses établi par l'*hosié*, autre déclinaison de l'*hosios* que Jay-Robert conçoit comme le respect de l'ordre cosmique : « *Hosié* [...] reconnaissance d'une stricte hiérarchie séparant le monde des dieux et celui des hommes et instaurant entre eux des échanges fondés sur la mise en pratique des droits et des devoirs de chacun »<sup>180</sup>. Cet édifice cosmique est donc présent dans tout ce qu'entreprend une personne, tant au sein de sa communauté, que dans son intimité.

Le règne des dieux et le respect de leurs lois étant le modèle pour édifier la cité-État, respecter les lois divines est le premier devoir civique. La piété devient ainsi le gage de notre citoyenneté; et comme le souligne J.-P. Vernant : « Il faut plutôt comprendre que la religion étant inséparable de la vie civique, s'en exclure serait se mettre hors société »<sup>181</sup>. A. Mihai considère que le sens du mot *atheos*, que certains traduisent par « athée », nous renvoie plutôt à l'impiété ; « [...], à savoir une personne qui ne suit pas les cultes de la cité »<sup>182</sup>. Il attire aussi l'attention sur le fait que le polythéisme grec ne possède ni Église ni dogme. Pas d'Église certes, mais nous pourrions considérer le théâtre comme le lieu privilégié du rassemblement religieux à l'époque classique, ce qui pourrait expliquer en partie l'attitude de Platon envers le théâtre. Voyons ce qu'il en est.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>181</sup> Vernant, 1996, p. 212.

<sup>182</sup> Mihai, 2016, p. 58.

### 2.2.2 Théâtre et religion

Soulignons que si la religion grecque antique ne possède pas en effet d'Église, le théâtre qui accueille la tragédie s'inscrit dans le nombre des célébrations religieuses où la participation populaire est primordiale, comme le suggère son champ lexical : « [...] *la theôria* : implication personnelle et participation active d'un individu à un évènement collectif à caractère religieux »<sup>183</sup>. Le théâtre s'avère par conséquent être une des liturgies de la plus grande envergure. Les concours de théâtre sont d'une si haute importance dans la cité d'Athènes, que vers la fin du V<sup>e</sup> siècle, l'État fournit même une indemnité aux citoyens pauvres (*théoricon*), afin de leur permettre d'y assister, et parmi ces spectateurs infortunés, on compte aussi des esclaves (à en croire Platon, *Gorgias*, [502c-d]) qui, par leur présence, grossissent les rangs de cette « foule bigarrée » définie en amont.

Le théâtre devient ainsi le lieu privilégié de la représentation du divin sous toutes ses formes, ou du moins, celles que lui attribue le poète désigné au concours. Souvenons-nous que, pour Platon, l'ensemble du peuple réuni devant le théâtre devient le sujet manipulable du discours que livrent les acteurs sur la scène.

Le déclin de la foi que suscite la représentation tragique peut être étudié à travers le concept de vraisemblance que commente Aristote dans sa *Poétique*. Le poète doit réussir à « faire croire », écrit le Stagirite<sup>184</sup>. Cependant, la pensée grecque qui évolue dans un dialogue constant et qui remet en question l'ordre divin, ne peut plus souscrire à une foi aveugle en dieu. En somme, on n'y croit de moins en moins, voire, on y croit plus. Mais surtout, tel qu'illustré plus haut, les dieux que la tragédie met en scène

---

<sup>183</sup> Villacèque, 2013, p. 23.

<sup>184</sup> Aristote, *Poétique* (1451, a-b) : Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

courent le risque de se voir huer par la foule dans une cité démocratique. Ce phénomène d'impiété qui se voit, tant dans la représentation des dieux que dans le jugement de la foule à leur endroit, constitue sans aucun doute l'élément principal qui pousse à la condamnation des poètes tragiques par l'auteur de la *République*. Or, comme le souligne A. Lefka : « [C]es poètes sont supposés inspirés par les Muses. Est-ce que Platon, en attaquant les représentants de ces déesses, ne tombe pas finalement lui-même dans une contradiction, voire un délit d'impiété »<sup>185</sup>? Problème qui apparaît une fois de plus comme un nœud gordien pour celui qui considère la piété comme l'élément fondamental de la concorde dans la cité.

Et plus nous avançons dans la seconde partie du V<sup>e</sup> siècle, plus nous voyons proliférer les discours impies qui remettent en question l'existence des dieux, à l'instar de ce célèbre fragment d'une pièce satyrique attribuée à Critias (460-403 av. J.-C.), *Sisyphé* :

*Il fut un temps où la vie humaine était sans ordre,  
à la façon des bêtes et soumise à la force brute, quand il n'y avait  
point de récompense pour les vertueux,  
point de punition pour les méchants.  
C'est ensuite, me semble-t-il, que les hommes ont institué des lois  
pour punir <les méchants>, afin que règne la justice  
<pareillement pour tous> et que la démesure [ὑβρις] soit tenue  
en esclavage,  
et que soit châtié celui qui commet une faute.  
Puisque les lois empêchaient les hommes  
de commettre au grand jour leurs forfaits,  
mais qu'ils les commettaient en secrets, alors, me semble-t-il,  
<pour la première fois>, un homme à la pensée avisée et habile  
inventa [ἔξευρεῖν – exeurein] pour les mortels la crainte  
<des dieux>, pour que  
la peur s'emparât des méchants, même si  
ils font, parlent ou pensent en secret <quelque chose de mal><sup>186</sup>.*

---

<sup>185</sup> Lefka, 2013, p. 257.

<sup>186</sup> Passage du *Sisyphé* attribué à Critias conservé par Sextus Empiricus, *Adv. Math.* IX 54 = Critias, 88B25 (éds. Diels-Kranz), trad. Adrian Mihai.

Rappelons que l’auteur présumé de cette tragédie était l’oncle de Platon et un puissant oligarque parmi les Trente tyrans. Certains analystes, dont G. Romeyer-Dherbey, considèrent cependant que le *Sisyphé* serait plutôt de la plume d’Euripide<sup>187</sup>. Cet historien de la philosophie observe néanmoins que les propos tenus dans ce fragment défendent malgré tout une piété que doit insuffler la crainte des dieux, indispensable au maintien de l’ordre. Une posture très en phase avec celle de l’*Hécube* d’Euripide, citée plus haut. Selon Romeyer-Dherbey;

[Ce fragment] souligne [...] la nécessité sociale de la croyance aux dieux et ses effets bénéfiques. Les dieux sont une fiction, mais une fiction utile [...] La religion est donc à la fois détrônée et prônée; servante de la politique et, même vidée de tout contenu proprement religieux, elle est indispensable<sup>188</sup>.

Nous retrouvons ici, dans le terme de « fiction utile », une notion qui renvoie au terme du « mensonge utile » que Socrate évoque dans le dialogue de la *République* [382-c à 382-d], et qui se conçoit aussi comme un « remède utile » pour faire entendre raison à ceux dont l’ignorance ne permet pas de concevoir le réel contenu dans le mythe. Les propos du *Sisyphé* ne sont pour ainsi dire pas très éloignés de ceux de Socrate.

Nous reviendrons au prochain chapitre sur la portée de cet extrait dans l’évolution de la pensée religieuse occidentale. Ce qu’il convient de souligner ici, en regard des propos tenus par l’auteur du *Sisyphé*, c’est que s’ils peuvent nous paraître inoffensifs aujourd’hui, ils témoignent néanmoins d’un bouleversement majeur dans la pensée

---

<sup>187</sup> Romeyer-Dherbey, 2016, p. 117. Ainsi que dans Mihai, 2016, p. 50, qui rappelle que Critias et Euripide avaient tous deux écrits un *Sisyphé* : « En se basant sur les citations transmises par pseudo-Plutarque et Sextus Empiricus, les philologues se sont trouvés dans l’embarras pour identifier l’auteur de ces opinions, car et Euripide et Critias ont composé un drame du même titre ». Pseudo-Plutarque attribue l’extrait à Euripide, alors que Sextus Empiricus le relie à Critias.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

grecque qui fut de tout temps (ou du moins depuis Hésiode, selon de Romilly<sup>189</sup>) inféodée aux dieux. Burkert entrevoit chez Critias, de même que chez le sophiste Protagoras, l'apparition de l'athéisme, tel que nous l'entendons aujourd'hui, dans l'histoire de la religion<sup>190</sup>. Gardons à l'esprit qu'à cette époque, remettre en question l'existence des dieux porte atteinte à tout l'édifice, social et éthique, sur lequel repose la cité. Un procès d'impiété, comme celui que subit Socrate en 399, est donc par nature un procès politique, puisque cette impiété menace les assises de l'organisation sociale et politique. L. Brisson souligne aussi très justement que dans le contexte social et politique où évoluait Platon, « il lui était impossible d'opérer une séparation radicale entre la philosophie et la tradition religieuse transmise par le mythe et s'exprimant dans le rite »<sup>191</sup>. Aussi, le « mensonge utile » prend ici tout son sens, à savoir, celui qui permet d'exprimer des idées nouvelles sous le couvert du mythe, en vue de reconduire les âmes égarées. C'est alors que les tenants d'une piété absolue tel que défendue par notre philosophe, se mettent en quête de moyens pour convaincre le peuple de la nécessité de croire en dieu afin d'éviter la démesure et maintenir l'ordre. Or, dans ce régime démocratique que Platon conçoit comme une *théatocratie*, les poètes disposent d'un moyen redoutable pour convaincre le public du danger qui les menace par leur impiété; il suffit de brandir la menace sur la scène, devant un public transi d'effroi !

---

<sup>189</sup> De Romilly, 2001, p. 27-28, L'historienne rappelle que chez Hésiode (*Travaux*, vers 276), le respect des lois divines empêche les hommes de s'entretuer.

<sup>190</sup> Burkert, 2012, p. 413.

<sup>191</sup> Brisson dans la préface de Lefka, 2013, p. 9. S. Delcomminette, 2019, pp. 144-145, conteste cette affirmation de Brisson en alléguant la liberté religieuse du philosophe : « [Si] Platon ne cesse effectivement d'invoquer les dieux traditionnels, il le fait avec une liberté et une indépendance qui montrent qu'il ne se sent lié par aucune croyance préalable ». Il nous semble pourtant difficile de faire abstraction de la menace que laissait planer la condamnation de son mentor Socrate, pour impiété, à la suite de laquelle Platon entreprit son œuvre philosophique.

Observons dès lors comment Euripide traite l'impiété à travers son ultime tragédie, produite en 405.

### 2.2.3 Les *Bacchantes* d'Euripide et le retour de Dionysos

Dans la dernière pièce que nous conservons du cycle tragique, *Les Bacchantes*, Euripide règle le sort des sophistes impies, de façon presque plus radicale que Platon, en mettant dans la bouche du devin Tirésias cette affirmation sans équivoque :

*CADMOS*

*Je ne suis pas de ces mortels qui méprisent les dieux.*

*TIRÉSIAS*

*Devant la leur, qu'est donc notre sagesse?*

*Les traditions héritées de nos pères, vieilles comme le monde,*

*aucun raisonnement ne les renversera,*

*quelque découverte que fassent les plus profonds esprits.*

Le personnage du devin maintient ainsi que nul raisonnement ne peut appréhender la nature des dieux portés par la tradition, et c'est, dans une certaine mesure, le même constat formulé par Socrate et par Xénophane avant lui, à savoir que la raison humaine n'a aucun moyen de savoir de quoi elle est issue, ni vers quoi elle retourne. Le mystère se place donc sur le terrain de l'irrationnel qui échappe à l'emprise humaine. Cet irrationnel est incarné par le personnage de Dionysos dans *Les Bacchantes*, et le dieu somme l'espèce humaine de le reconnaître comme le maître de la cité. Mais comment reconnaître ce qui par nature échappe à toute rationalité, si ce n'est que par une foi aveugle ? « Ainsi, les protagonistes humains font dans cette pièce l'expérience de ce que le divin a d'irrationnel »<sup>192</sup>, écrit F. Blaise; elle ajoute : « Les diverses théories développées au cours de la pièce contribuent à l'action tragique, puisque ces multiples tentatives de compréhension du dieu se révèlent comme autant de témoignages d'une

---

<sup>192</sup> Blaise, 2003, p. 85.

incapacité à le saisir et que cette non-reconnaissance va mener au désastre »<sup>193</sup>. À l'enseigne des sophistes qui s'obstinent à ne pas reconnaître une loi qui se place au-dessus de l'humanité, et de convenir qu'il faut s'y soumettre en toute humilité, les personnages de la tragédie d'Euripide vont se confronter à leur propre irrationalité, une altérité qui se retourne contre eux-mêmes, et dont la violence n'a d'égale que leur acharnement à ne pas se soumettre à la divinité qu'est Dionysos. L'analyse de Blaise fait de ce déni du dieu la principale impiété commise par celui qui prétend être en mesure de le définir : « La faute dont se sont rendus coupables Agavé et Penthée est donc de ne pas avoir envisagé que le divin puisse aller au-delà des définitions humaines »<sup>194</sup>. En somme, la faute est d'avoir cru très naïvement que toute chose est à la mesure de l'humanité. « Le tragique montrerait les limites de la croyance en la toute-puissance de la raison »<sup>195</sup>. Au moment de la représentation de cette tragédie, tout juste avant la chute de la démocratie en 404 au profit du régime des Trente, le peuple qui assiste à la démesure sur scène est aussi avide de faire resurgir la concorde dans la cité en pleine crise politique<sup>196</sup>. Le dernier tiers du V<sup>e</sup> siècle voit aussi surgir des discours contre le rationalisme des sophistes et dont Euripide se fait le porte-voix par l'entremise de ses *Bacchantes*<sup>197</sup>. Tel que Blaise l'observe aussi, la démesure du régime

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 76. On retrouve sensiblement le même commentaire relatif au rationnel chez Dodds, 1977, p. 187 : « Cette tendance trouve son achèvement dans *Les Bacchantes* dont le contenu religieux comme l'a dit récemment un critique est la reconnaissance d'un « Au-delà » transcendant nos catégories morales, et inaccessible à notre raison ». L'auteur qualifie Euripide d'« irrationaliste ».

<sup>196</sup> Devant les ravages de la guerre qui pousse la cité vers son déclin, De Romilly, 2001, p. 86, constate que, dès 411, la notion de concorde devient le mot d'ordre à la mode dans l'arène politique en quête d'harmonie sociale.

<sup>197</sup> Dodds, 1977, p. 189. L'auteur s'appuie sur la prolifération des procès pour impiété vers 430, qui affiche une méfiance envers l'emprise du rationnel, et où le seul fait d'enseigner l'astronomie peut constituer un délit. Il laisse entendre qu'Euripide aurait peut-être été parmi les personnalités poursuivies : « Nous ne savons pas combien de personnes obscures ont dû souffrir pour leurs opinions. Mais les indices dont nous disposons suffisent amplement à démontrer que le grand Siècle des Lumières

démocratique transforme le discours des sophistes, qui s'imprègne de nouvelles convictions :

« ... et ces derniers [les sophistes ], s'inspirant du progrès de la religion tant recherché par Euripide, répétaient à l'envi que la soumission aux lois d'une sagesse supérieure doit trouver son fondement religieux et métaphysique dans la conviction que les arrêts du Destin, appelé aussi Providence, sont irrévocablement fixés par toute une série de causalités impénétrables à l'entendement humain, et que le mieux est de les accepter sans récriminer contre la volonté divine »<sup>198</sup>.

Il s'agirait donc pour l'humanité de se soumettre aux dieux, dans une humilité propice à l'équilibre cosmique dans lequel s'inscrit la cité. Aussi, pourrions-nous dire que loin d'un athéisme souvent attribué à Euripide, nous pouvons lire au contraire à travers les vers de ses *Bacchantes*, un fervent appel à la foi. Cette pièce, qui constitue notre dernier spécimen du cycle tragique, semble conseiller à l'espèce humaine de renoncer à saisir par la raison, ni même par la transe, ce qui par essence est insaisissable : dieu.

Malheureusement pour Platon, l'histoire révèle que la nature humaine est dotée d'une intarissable soif de connaissance, qui la pousse toujours plus loin, ou plus haut, devrait-on dire. « On ne peut arrêter le progrès », dit le vieil adage. Aussi, nous constatons que le partage de la connaissance au sein de l'assemblée théâtrale participe à son élévation, selon certains, ou à sa corruption, selon Platon. Le progrès de l'écriture va néanmoins constituer pour l'auteur des dialogues un moyen sûr pour parvenir à ses fins, à savoir : reconduire l'humanité vers la piété indispensable à l'ordre cosmique, comme à celui de la cité. Si les poètes sont au théâtre des orateurs influents, Platon tentera alors de les supplanter par sa plume.

---

en Grèce fut aussi, comme notre époque actuelle, un siècle de persécutions - savants bannis, pensée mise en œillère, et même (s'il faut en croire la tradition sur Protagoras) livres brûlés ».

<sup>198</sup> Blaise, 2003, p. 16.

### 2.3 Le théâtre comme espace constituant de la démocratie (*théâtrocratie*)

Nous avons vu que l'œuvre des poètes fut l'expression fondamentale de la tradition grecque, sur le plan culturel dans sa dimension éthique et sociale. Les poètes créent aussi ce que O. Renaut et A. Macé définissent comme « un monument commun, que tous peuvent voir et entendre »<sup>199</sup>. Selon ces deux auteurs, nous assistons, dès les présocratiques, à l'émergence d'un espace public que fournit encore la poésie : « car c'est à la poésie qu'appartient l'art de rendre visible auprès de la communauté ceux qui sont dignes de la servir »<sup>200</sup>. Et, bien que le théâtre de l'époque classique, dont le public ne cesse de s'élargir, offre la plus formidable des tribunes « pour rendre visibles auprès de la communauté » les idées en germe dans la cité, nous allons voir que ces idées nouvelles circulent aussi, et de plus en plus, sur un support écrit qui rivalise avec l'arène théâtrale. La production florissante des discours que permettent les progrès de la science, comme ceux de l'écriture, marque un tournant décisif dans le mode de diffusion de la pensée; et le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle illustre à sa manière cette (r)évolution.

Les poètes tragiques monopolisent en effet l'espace de cette tribune théâtrale populaire qui répugne à Platon. Ces derniers, comme nous l'avons déjà souligné, se prêtent pourtant au même exercice que le philosophe, celui qui consiste à emprunter de nouvelles voies pour explorer les grands mythes de la tradition. Aussi, pourrions-nous questionner les sanctions de Platon à l'égard des trois grands tragiques, dont nous avons pu observer que les discours penchaient le plus souvent du côté de la tradition. Cependant, malgré une autorité divine affirmée chez Eschyle, puis chez Euripide, nous

---

<sup>199</sup> Macé, 2013, p. 112. G. Leroux, 2005, p. 9, a cette formulation très éloquente en regard du poème : « [II] est ce par quoi l'existence même de la cité devient habitation politique ».

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 105.

pouvons entrevoir, à travers les tragédies de cette époque effervescente, le début d'une émancipation de l'humanité vis-à-vis des dieux qu'incarne magnifiquement le Prométhée eschyléen. Dans une posture frondeuse vis-à-vis de l'autorité céleste, le Titan est susceptible de contrarier les visées théologiques de Platon pour qui l'hégémonie divine ne saurait souffrir aucune critique. Dans l'œuvre d'Eschyle, Prométhée est dépeint sous l'image emblématique d'un être divin qui s'est sacrifié pour l'humanité afin de leur fournir le fameux don de la connaissance qui permet à l'homme de ne plus appréhender les forces de la nature sous les seuls auspices des dieux. Après avoir outragé l'autorité de Zeus par ce précieux legs aux hommes, le Titan est abandonné à son supplice. Cependant, malgré la souffrance qui l'afflige, Prométhée parle, sa pensée et sa parole sont libres. L'historien P. Pucci y conçoit le plus bel éloge de la libre pensée : « Faire voir la liberté du langage malgré la prison outrageuse qui serre et blesse le corps »<sup>201</sup>.

*PROMÉTHÉE*

[...]

*Qu'au fond du noir Tartare*

*il jette mon corps*

*dans les solides tourbillons de la fatalité.*

*Il ne me fera pas mourir. (Prométhée enchaîné, v.1052-1055.)*

Ne pouvons-nous lire, en effet, dans le *Prométhée* d'Eschyle l'affirmation d'une pensée souveraine? Malgré les persécutions et malgré le caractère inéluctable de sa mort, l'être humain peut exprimer une pensée qui, elle, demeure et permet à l'humanité de s'élever. «[...]Le génie humain sublimé, donc divin, qui ouvrait la voie au progrès [...] À partir d'Eschyle, l'homme dans Prométhée devint immortel »<sup>202</sup>. Et ce commentaire de R. Trousson nous fait aussi prendre la mesure d'une pensée libre à laquelle nous avons

---

<sup>201</sup> Pucci, 2005, p. 59.

<sup>202</sup> Trousson, 1964, p. 475.

encore accès aujourd'hui grâce au progrès de l'écriture au V<sup>e</sup> siècle, et qui participe à l'émergence d'un espace public pour accéder au partage de connaissances, que permettaient aussi l'Assemblée démocratique et son arène théâtrale<sup>203</sup>.

Il est, en effet, de plus en plus attesté que le progrès de l'écriture participe à l'émergence d'un espace public dans le régime démocratique athénien initié par Solon. Dans un premier geste significatif, ce célèbre législateur entreprit d'afficher les lois au cœur de la cité, à la vue de tous les citoyens. Cet espace public est un phénomène plus spécifique à la cité démocratique d'Athènes selon A. Jaulin : « De fait, à la différence de Sparte qui cache ses lois, Athènes, avec leur écriture, constitue le citoyen en acteur majeur susceptible de contrôler leur bonne application. L'écriture ouvre la loi à un espace de publicité qui modifie l'exercice du pouvoir »<sup>204</sup>. Jaulin cite V. Azoulay pour qui : « la multiplication des stèles inscrites au V<sup>e</sup> et, surtout, au IV<sup>e</sup> siècle témoigne d'une volonté grandissante de communication politique de la part de la cité et participe dès lors à la structuration d'un véritable espace public, au sens donné par Habermas »<sup>205</sup>. Les tenants conservateurs d'un recours au conseil aristocratique de l'Aréopage dénoncent l'aspect trivial que cette justice populaire leur inspire. Dans un discours qui le rapproche de Platon, Isocrate ne cache pas son indignation devant ces lois affichées en pleine place publique : « Or les bons politiques doivent, non pas remplir les

---

<sup>203</sup> Cambron-Goulet, 2011, p. 43 : « L'invention de l'écriture alphabétique vers la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle avant notre ère n'a donc pas eu pour effet de rendre immédiatement caduques les technologies orales de l'information, du moins en ce qui concerne la tradition épique, ce qui revêt une importance capitale si l'on considère que les épopées homériques, contrairement à la littérature moderne, avaient pour fonction de transmettre un ensemble de savoirs et de valeurs, et contribuaient donc à une certaine stabilité des normes sociales ».

<sup>204</sup> Jaulin, 2014, p. 160.

<sup>205</sup> V. Azoulay, 2011, p. 66.

portiques de textes écrits, mais maintenir la justice dans les âmes; ce n'est pas par les décrets, mais par les mœurs que les cités sont bien réglées »<sup>206</sup>.

Il ne s'agit pas pour autant d'affirmer que la majorité des citoyens était lettrée, mais que ce moyen d'accès à la connaissance est dès lors reconnu et encouragé, éventuellement par le biais d'une éducation qui tend à faire de l'enseignement de l'écriture (*grammata*), un fondement pédagogique, institué de façon plus significative au IV<sup>e</sup> siècle; aux dires de M. Cambron-Goulet, « L'écriture n'a commencé à être enseignée dans les écoles qu'à l'époque de Platon, ce qui montre que le remplacement des technologies orales par les technologies de l'écriture n'est pas un processus instantané »<sup>207</sup>. Elle observe cependant que le terme *grammata*, comme fondement de l'éducation, est largement employé à partir d'Aristote et Isocrate, alors qu'on ne le retrouve pas chez un auteur comme Aristophane, moins d'un siècle plus tôt.

Certaines études suggèrent tout de même que le verbe comique d'Aristophane, plus près du langage parlé (de même, sans doute, que celui des autres auteurs de comédies du V<sup>e</sup> siècle), aurait inspiré une nouvelle forme de publicité, que signale Jaulin, avec l'apparition du dialogue socratique, qui emprunterait sa forme au dialogue comique, et qui circule de plus en plus sur un support écrit, sans recours à l'arène théâtrale :

Les choses ont changé quand fleurissent les *logoi sokratikoi*; tandis que "décline la puissance théâtrale de réunion de la cité, se développe la circulation de l'écrit". C'est à ce nouveau mode de communication qu'appartiennent les textes de Platon et de Xénophon, où le cercle des lecteurs – auditeurs se substitue à la publicité du théâtre ; alors les écrivains socratiques remettent "en scène et en question l'équation des poètes du V<sup>e</sup> siècle" entre sphère privée et sphère publique, grâce à l'ouverture d'une nouvelle forme de publicité et de visibilité, liée à la circulation de l'écrit<sup>208</sup>.

---

<sup>206</sup> Isocrate, *Aréopagite*, VII, 41.

<sup>207</sup> Cambron-Goulet, 2011, p. 53. Elle précise cependant, en note 91, que certains spécialistes (Peabody, 1975) penchent plutôt pour l'époque de Sappho.

<sup>208</sup> A. Jaulin, 2014, p. 156. Dodds, 1977, p. 108, croit que le déclin de la tragédie au IV<sup>e</sup> siècle serait en partie attribuable à la question qui émane du chœur dans les comédies d'Aristophane, à savoir : « « Si

Et parmi les éléments qui participent à ces changements, F. Frazier note lui aussi l'apparition du livre comme vecteur important de diffusion du savoir : « quand [le livre] n'était encore, pour Aristote, que le moyen offert à un individu de connaître la pensée d'un autre individu et pour Platon, qu'un moyen de fixer l'oral, avec le risque de le figer »<sup>209</sup>. Ce risque que prend pourtant le philosophe, à une époque où le progrès de l'écriture s'impose, devient presque incontournable pour établir les faits, comme le souligne Brisson : « [...] à une mémoire pour laquelle toute répétition équivaut à une re-création est confrontée une mémoire pour laquelle le passé objectivé par l'écriture constitue une donnée de fait »<sup>210</sup>. Brisson conclut avec ce commentaire presque lapidaire : « Ces quelques remarques étaient destinées à relativiser le témoignage de Platon, le premier philosophe grec dont l'ensemble de l'œuvre écrite nous est parvenue, sur une civilisation orale dont il contribue, en la décrivant et en la critiquant, à assurer la perte »<sup>211</sup>. Encore un grand paradoxe chez ce défenseur de la tradition qui nous détourne de l'oralité et qui, à travers ses dialogues où il pourfend les poètes du théâtre,

---

Athènes ne croit plus à la religion, si les idées des lumières l'emportent, quelle portée peut bien encore avoir la tragédie, elle qui existe en l'honneur des dieux? » on peut dire que le rapide déclin de la tragédie au IV<sup>e</sup> siècle a apporté une réponse à cette question ».

<sup>209</sup> Frazier, 2009, p. 14. Ailleurs, l'auteur distingue ainsi le Stagirite de son prédécesseur. En somme, Platon ne peut concevoir la poésie tragique en dehors de sa représentation théâtrale, alors que son disciple Aristote, déjà plus ancré dans le modernisme de son temps, conçoit l'œuvre littéraire comme un objet autonome sur la base duquel on peut se laisser émouvoir, voire même, forger une critique. « Avec [Aristote], la poésie cesse d'être une représentation illusoire et pernicieuse, pour devenir une production de l'esprit ayant sa propre perfection » (p. 55). Dans un esprit très critique, Brisson, 1982, p. 49, conçoit la part active de Platon dans le processus de mutation du savoir entre l'oralité et l'écrit : « À la charnière entre deux civilisations, l'une fondée sur l'oralité et l'autre sur l'écriture, Platon décrit, en fait, le crépuscule des mythes, c'est-à-dire ce moment où, en Grèce ancienne en général et à Athènes en particulier, la mémoire change sinon de nature du moins de mode de fonctionnement ».

<sup>210</sup> Brisson, 1982, p. 49.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 49, Notons qu'il existe une école qui défend une tradition orale cultivée par Platon au sein de l'Académie, et qui serait le pendant ésotérique (plus exhaustif) de ses dialogues. Thèse que soutient notamment M.-D. Richard, 2000 (1ère éd. 1986), dont le titre est sans équivoque : *L'enseignement oral de Platon*.

nous plonge en pleine dramaturgie. Car, comment ne pas entrevoir dans l'œuvre de l'Athénien une œuvre dramatique ? Une dramaturgie platonicienne qui se situe plus près de la comédie, du reste, que de la tragédie. Le personnage d'Aristophane, introduit dans le *Banquet*, fut incontestablement une source d'inspiration pour l'auteur des dialogues qui, comme nous le verrons, ne boude pas le recours au style comique comme moyen de persuasion<sup>212</sup>.

### 2.3.1 Les dialogues de Platon, ou la naissance de la tragi-comédie

Notons en premier lieu, à l'enseigne de M.-L. Desclos, qu'avant d'être une forme mimétique empruntée au théâtre, l'emploi du dialogue est conçu par Platon comme une dialectique de l'âme, qui en fait pour le philosophe le principe même de ce qu'on entend par la « réflexion »<sup>213</sup>:

THÉÉTÈTE

Qu'est-ce que tu appelles penser ?

SOCRATE

Une discussion que l'âme elle-même poursuit tout du long avec elle-même à propos des choses qu'il lui arrive d'examiner. C'est en homme qui ne sait pas, il est vrai, que je te donne cette explication. Car voici ce que me semble faire l'âme quand elle pense : rien d'autre que **dialoguer**, [190a] s'interrogeant elle-même et répondant, affirmant et niant. Et quand, ayant tranché, que ce soit avec une certaine lenteur ou en piquant droit au but, elle parle d'une seule voix, sans être partagée, nous posons que c'est là son opinion. De sorte que moi, avoir des opinions, j'appelle cela parler, et que l'opinion, je l'appelle un langage,

---

<sup>212</sup> Selon J.-L. Périllié, 2016, p. 18, Le dialogue du *Banquet*, qu'il qualifie de satyrique (*satyrickon*), serait une réplique directe à la comédie des *Nuées*, afin de rétablir l'image positive du silène socratique : « Or, dans la conclusion du *satyrikon* [221e], Alcibiade précise que son portrait vient corriger celui de l'homme ignorant et imbécile (*apeiros kai anoëtos anthrôpos*) qui a tourné Socrate en dérision, n'ayant perçu que l'aspect apparent des comportements et des discours socratiques. La finalité apologétique du *drama* se dessine alors encore plus clairement. Aristophane entre dans la case de l'ignorant (*apeiros*). Il doit dès lors être instruit quant à la véritable nature divine de Socrate car, s'il avait bien saisi quelque chose des Mystères socratiques et même du mystère de l'amour, il n'avait rien aperçu des *agalмата theôn* du silène. C'est bien ce qui ressort du passage [216 e], dans lequel Aristophane est cité parmi les convives auxquels il adresse son message ».

<sup>213</sup> Desclos, 2020, p. 47.

prononcé, non pas bien sûr à l'intention d'autrui ni par la voix, mais en silence à soi-même. Et toi, qu'appelles-tu penser ? (*Théétète*, [189e-190a])

Le dialogue est bel et bien l'outil avec lequel se déploie la pensée du philosophe dans une « mise en scène » où le personnage de Socrate tient le rôle principal (à quelques exceptions près). Nous avons évoqué, plus haut, le caractère divin que revêt la personnification des Lois dans le dialogue du *Criton*, entités s'adressant à Socrate à la manière d'un chœur tragique. De son côté, M.-L. Desclos conçoit aussi que le personnage de Socrate, dans les dialogues platoniciens, revêt une figure divine s'approchant parfois du silène et de son caractère comique, ou parfois du bacchant dionysiaque propre à la tragédie, figures qu'elle relève à plusieurs endroits dans les dialogues : « Où l'on retrouve le Socrate bacchant du *Phédon*, mais également les satyres et les silènes du *Banquet*, c'est à dire « des personnages qui sont rattachés aux mythes et aux culte dionysiaques » ce qui revient à dire que les dialogues fonctionneraient comme une tragédie dont Socrate serait l'un des personnages, et dont chaque lecteur-auditeur constituerait le public, la forme-dialoguée elle-même s'explique par le contexte d'énonciation qui est celui d'une performance théâtrale »<sup>214</sup>. L'helléniste suggère ainsi que, dans le *Banquet*, la résistance de Socrate aux effets du vin illustrerait une forme de protection d'Apollon contre les effets de Dionysos, effets que subit par opposition le personnage du convive Alcibiade<sup>215</sup>.

Cependant, les dialogues platoniciens, dépouillés de tout ce qui pourrait les rapprocher du langage poétique à proprement parler, l'absence des vers et du chœur, notamment, employés dans la tragédie, les rapprochent davantage du verbe comique d'Aristophane,

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 243.

tel qu'observé par plusieurs spécialistes, dont M.-L. Desclos<sup>216</sup>. Tentons maintenant de comprendre en quoi le style comique adopté par Platon s'avère un moyen redoutable pour gagner la faveur du public, dans une arène politique conçue par lui comme une *théâtrocratie*.

### 2.3.2 Aristophane chez Platon

Plusieurs des études qui portent sur les accointances intertextuelles entre Aristophane et Platon ne manquent pas de rapporter l'anecdote voulant que le philosophe athénien fit parvenir les comédies d'Aristophane au tyran Denys de Syracuse qui souhaitait se renseigner sur le régime démocratique de la célèbre cité<sup>217</sup>. Qu'elle soit véridique ou non, cette histoire émane tout de même d'une réalité qui persiste, à savoir, qu'aujourd'hui encore, les œuvres d'Aristophane offrent un point de mire formidable sur les rouages de ce régime au V<sup>e</sup> siècle, cette période de l'Antiquité, qui comme nous l'avons déjà mentionné, est plus avare en source d'informations sur les institutions politiques, que ce que nous retrouvons pour les siècles suivants. Des études récentes tendent surtout à démontrer la réelle influence du poète comique sur le philosophe. La question mainte fois soulevée est celle de savoir dans quelle mesure la condamnation de Socrate serait attribuable à la mauvaise publicité que lui auraient value les comédies d'Aristophane?

---

<sup>216</sup> Comme le suggère le titre de son ouvrage, Desclos, 2020, *Les Dialogues de Platon : Entre tragédie, comédie et drame satyrique*.

<sup>217</sup> Corradi, 2017, p. 2 : « Selon une anecdote qui se trouve dans une des vies anonymes d'Aristophane (Proleg. de com. XXVIII 46-49, p. 135 Koster = 129 Swift Riginos = T 1, 42-45 Kassel-Austin). Van Steen Gonda, 1994, p. 1., donne l'extrait en grec : Φασὶ δὲ καὶ Πλάτωνα Διονυσίῳ τῷ τυράννῳ βουλευθέντι μαθεῖν τὴν Ἀθηναίων πολιτείαν πέμψαι τὴν Ἀριστοφάνους ποιήσιν ... καὶ συμβουλευῆσαι τὰ δράματα αὐτοῦ ἀσκηθέντα μαθεῖν αὐτῶν τὴν πολιτείαν (Aristophanes, Vita, 42-45 K-A)

En l'occurrence, la mort de Socrate donnerait raison à Platon en ce qui a trait à l'hégémonie des poètes au théâtre, ceux-là même qui, par leurs discours, domineraient l'opinion publique. Essayons donc d'analyser brièvement les ressorts de la comédie à l'époque classique. Aristote précise dans la *Poétique* que la comédie, contrairement à la tragédie (1454b), est l'imitation d'hommes inférieurs :

[...L]a représentation d'hommes inférieurs : inférieurs non pas en un sens qui impliquerait tous les vices – le ridicule n'est qu'une partie du laid. Le ridicule consiste en effet en une certaine erreur ou une laideur qui n'entraîne ni souffrance ni mort, comme on le voit immédiatement d'un masque de comédie : c'est un objet laid et difforme, mais qui n'exprime aucune souffrance. (*Poétique*, 1449a)

Cette distorsion de la réalité que produit l'illusion comique, est d'ailleurs dénoncée par Socrate dans l'*Apologie* que Platon lui a consacrée : dès le début de son plaidoyer, Socrate accuse Aristophane d'avoir peint une fausse image de lui dans sa comédie *Les Nuées*<sup>218</sup>. Cette pièce, produite en 423, caricature les sophistes et la figure de Socrate y endosse le rôle de l'intellectuel fallacieux qui prétend dispenser un savoir « sur ce qui se passe sous la terre et dans le ciel, et de faire de l'argument le plus faible l'argument le plus fort », ce qu'énoncent parfaitement les chefs d'accusation dont le philosophe fit l'objet. Brisson estime qu'Aristophane a pu choisir de parodier Socrate qui poussait le jeu de la rhétorique plus que tout autre, et dont l'allure excentrique retenait sans doute beaucoup l'attention<sup>219</sup>. Aussi, affirme-t-il que « Platon considérait que les accusations formelles portées contre Socrate en 399 constituaient l'aboutissement d'un long processus de diffamation auquel avait largement contribué Aristophane »<sup>220</sup>. Mais cela ne doit pas nous forcer à conclure que Platon s'opposait au discours de l'auteur des *Nuées*.

---

<sup>218</sup> *Apologie de Socrate*, 18b.

<sup>219</sup> Brisson, 1982, p. 35.

<sup>220</sup> *Ibid.*

Desclos souligne encore les corrélations entre l'auteur comique et le philosophe athénien, à travers le prologue de l'*Euthydème*, qu'elle compare aux *Nuées*. Elle attribue à Socrate le rôle de Strepsiade dans la célèbre comédie, étant donné que dans le dialogue de Platon, Socrate veut se faire apprenti des deux sophistes représentés par Euthydème et Dionysodore<sup>221</sup>. Cette mise en abîme et ce jeu de correspondance entre la scène comique et les dialogues platoniciens témoignent encore une fois de cet espace public où chacun peut avoir recours aux mêmes références, dans la construction hybride d'une *doxa* reposant tant sur les discours de la scène que sur ceux de l'écrit. Ce phénomène produit une opinion publique (au sens que lui donne Habermas) dont la puissance, sur le plan politique, n'est plus à négliger.

Aussi, lorsque Platon entreprend l'écriture de ses dialogues, il use de tous ces nouveaux moyens de persuasion (l'écriture tragique et comique) dans le but d'infléchir l'image négative de son principal protagoniste. E. Jouët-Pastré définit l'emploi du ressort comique comme : « la fonction subversive du rire contre la doxa »<sup>222</sup>. Desclos entrevoit aussi une sorte de réappropriation des effets comiques à des fins tout à la fois expiatoires et efficaces :

Ainsi, lorsque Platon se transforme en « fabriquant de comédies », et, en affectant de reprendre à son compte les critiques d'Aristophane, transforme dans le même temps Socrate en personnage de comédie, la raison en est sans nul doute l'efficacité du genre due au plaisir qu'il procure, et l'influence qu'il exerce sur des âmes jeunes (*Rép.* [606c])<sup>223</sup>.

Rappelons-nous le conseil que donne l'Étranger dans les *Lois* [890 c-d] évoqué plus haut : en matière de persuasion, le sage ne doit ménager aucun des moyens à sa

---

<sup>221</sup> Desclos, 2020, p. 262.

<sup>222</sup> E. Jouët-Pastré, 1998, p. 275; cf. Desclos, 2020, p. 261.

<sup>223</sup> Desclos, 2020, p. 280-281.

disposition. Le philosophe se permet ainsi, sans scrupule, de manipuler la « foule bigarrée » par sa plume, grâce au ressort comique qui gagne de plus en plus la faveur du public.

De la même manière, nous pouvons aussi observer, dans l'œuvre du poète comique, des emprunts aux idées du philosophe ou du moins à son principal protagoniste. Présentons ici ces propos tenus par le personnage d'Euripide répondant à celui d'Eschyle dans *les Grenouilles* (1008-1009), et qui, on l'imagine fort bien, auraient pu sortir de la bouche du Socrate de la *République* :

*ESCHYLE*

*... réponds-moi : quelle qualité doit-on admirer chez un poète ?*

*EURIPIDE*

*Sa capacité et son bon sens, parce que nous nous efforçons de donner aux cités de meilleurs citoyens.*

Winkler partage le même avis en ce qui concerne le discours véhiculé dans *Les Grenouilles* qui se reconnaît dans plusieurs propos contenus dans les dialogues platoniciens ayant pour fonction de guider le genre humain vers une moralité propice à l'ensemble de la cité :

Strange as it may seem, Plato's aim is not very remote from what Aristophanes wants in the *Frogs*. The project is more far-reaching, to be sure, in every respect, and the means are those which will forever change the shape of Western thought. But, like Aristophanes, Plato is concerned with restoring men and their morals in the city, and, like the comic poet, he insists on the relevance of esthetic style and form <sup>224</sup>.

Ces exemples laissent penser que Platon reconnaissait le pouvoir persuasif du genre comique, et de celui d'Aristophane en particulier. L'engouement que suscitait la comédie dans l'arène publique constituait un atout pour le philosophe. Les ressorts comiques lui permettant par le rire de dénigrer l'autorité des sophistes, ceux-là même

---

<sup>224</sup> Winkler, 1990, pp 90-91.

qui, de son propre avis, imposaient leur jugement délétère sur la cité, en plus d'avoir mené à la condamnation de Socrate. En dernier exemple, comment ne pas voir dans voir dans ce passage du *Phèdre* [268c-269a], un emprunt direct à la comédie *Les Grenouilles*, dans laquelle le personnage de Dionysos fait resurgir de l'Hadès les poètes tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide, afin d'élire le meilleur d'entre eux? Dans le dialogue platonicien, Socrate endosserait alors le rôle du juge Dionysos :

SOCRATE

Eh bien, suppose maintenant que quelqu'un vienne trouver Sophocle et Euripide et qu'il leur dise : « Je sais, sur un petit sujet, composer de longues tirades et, sur un grand sujet, de petites tirades ; manier à mon gré la pitié ou inversement la crainte et la menace et tout [268d] le reste... », avec l'idée que, en enseignant cela, on transmet la recette de la tragédie.

PHÈDRE

Eux aussi, Socrate, j'imagine, se riraient d'un homme qui se figure que la tragédie est autre chose que l'agencement de ces parties, agencement qui convienne mutuellement à ces parties et qui constitue une totalité.

SOCRATE

Mais ils se garderaient sans doute de l'invectiver avec grossièreté. Ils feraient plutôt comme un musicien qui, ayant rencontré un homme qui se figure connaître l'harmonie, parce qu'il se trouve savoir comment on s'y prend pour faire rendre à une corde le son le plus aigu ou le son le plus grave, n'irait pas lui dire brutalement [268e] : « Pauvre homme ! tu déraisonnes. » Au contraire, en musicien qu'il est, il lui parlerait avec plus de douceur : « Excellent homme, il faut certes savoir cela aussi pour connaître l'harmonie ; il n'empêche qu'on n'entend pratiquement rien à l'harmonie quand on a la formation que tu as. Tu sais en effet ce qu'il faut savoir avant de connaître l'harmonie, mais tu ne connais pas l'harmonie. »

Platon se raille gentiment de tous ceux qui osent prétendre au titre de poètes tragiques, à la manière d'Aristophane qui dans sa comédie faisait élire Eschyle comme le meilleur des poètes. Sans faire mention d'Eschyle, Platon épargne Sophocle et Euripide, déjà morts et enterrés, mais assigne tout aspirant tragédien au jugement du plus sage dans la cité. Aussi, il fait intervenir la notion d'harmonie, à savoir la loi qui régit l'univers. Cette suprême harmonie échappe à l'entendement du commun des mortels car elle ne peut s'enseigner, elle ne peut qu'être appréhendée par un esprit sage. Cette constitution divine de l'univers, seul le sage possède une connaissance (voire une condition) lui permettant de l'interpréter. Après le jugement de Dionysos sur le meilleur des tragédiens, prononcé dans *les Grenouilles*, nous avons maintenant le verdict de Socrate

dans le *Phèdre*, qui annonce déjà celui qui sera élu dans les *Lois* comme le plus grand des tragédiens : le sage législateur.

J.-F. Pradeau conçoit que l'arène du théâtre constitue le moyen le plus sûr pour Platon d'imposer sa vision « éclairée » à la cité. La scène du théâtre et son pouvoir de persuasion inégalé, il reviendrait au plus sage de s'en approprier : « Platon aurait entrepris d'imposer au théâtre de la cité grecque la représentation du seul drame philosophique, afin de s'approprier sans ménagement cet extraordinaire instrument pédagogique et politique qu'était la tragédie, et d'écarter de la sorte ses rivaux »<sup>225</sup>. L'auteur de *La naissance de la tragédie* partageait déjà cet avis au XIX<sup>e</sup> siècle, comme le rapporte Fr. Reignault : « Nietzsche ira d'ailleurs jusqu'à soutenir que Platon en serait revenu à concurrencer tout le théâtre à lui tout seul par son art du dialogue :

Platon, précisément, en est un bon exemple. Certes, pour condamner la tragédie (et l'art en général), il n'était pas demeuré en reste avec le cynisme naïf de son maître. Et pourtant, par pure nécessité esthétique, il fut obligé de créer une forme d'art intimement apparentée, comme de juste, aux formes existantes qu'il rejetait »<sup>226</sup>.

La *théâtrocratie* de Platon se conçoit dès lors, comme un immense concours discursif qui s'étend à l'échelle de l'ensemble de la cité, où le discours le plus complaisant, celui qui saura envoûter le peuple, voire la populace animée par ses bas instincts, gagnera la première place. Le poète vainqueur parvient ainsi, par ses beaux discours, à se hisser au sommet du pouvoir en gagnant la faveur de l'opinion publique.

Nous pouvons en conclure que si la démocratie est perçue par Platon comme une hégémonie des poètes qui envoutent le public et obtiennent sa faveur par de beaux discours, il appartient au plus sage des philosophes de participer à ce concours tragique,

---

<sup>225</sup> Pradeau, 2009, p. 13.

<sup>226</sup> Reignault, 2018, p. 160.

en ne ménageant aucun des moyens de persuasion dont il dispose pour se hisser au sommet de cette tyrannie populaire avec la meilleure des tragédies, celle qui institue les lois divines dans la cité. Parmi les moyens de persuasion dont use Platon, figure ce fameux « mensonge utile » sur lequel nous reviendrons au prochain chapitre, et une dramaturgie ayant recours au support de l'écriture qui, à partir du IV<sup>e</sup> siècle, offre une nouvelle « scène » influente à l'espace public.

## Conclusion

Nous avons vu, au premier chapitre, qu'au début du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère, le poète-législateur Solon, par le biais d'une poésie nouvelle, avait établi des lois démocratiques en vue de sauver la cité d'Athènes aux prises avec la tyrannie. Près de deux siècles plus tard, le régime démocratique correspond pour certains, dont Platon, à une tyrannie du peuple. Ce peuple, manipulé par les démagogues dont les discours rayonnent dans l'espace public, n'est guidé que par son plaisir et ses bas instincts, conduisant ainsi la cité à sa perte.

Au IV<sup>e</sup> siècle, notre Académicien entreprend donc de restaurer le régime de la cité. À l'image de Solon, Platon se fait à son tour législateur et poète d'une poésie nouvelle, dont le dialogue des *Lois* constitue le dernier legs. Cette ultime tragédie ne sera interprétée que par les plus sages de la cité, en plus d'inscrire en elle le principe d'une foi inébranlable en la vertu des lois, ou selon l'expression consacrée : en vertu de la loi. L'immutabilité de la loi est un élément fondamental qui avait manqué aux lois de Solon, ces dernières étant exposées dans l'espace public, à la merci des jugements du peuple qui, selon l'auteur des dialogues, les aurait perverties.

La *théâtrocratie* offre cependant une opportunité au plus habile manipulateur du *logos* d'imposer sa vision politique dans une œuvre magistrale qui met en scène le régime d'une cité idéale, et qui donne toutes les apparences d'une théocratie. Nous atteignons le sommet du paradoxe platonicien : le pourfendeur de la tragédie devenu réformateur du théâtre. Un théâtre réformé qui... renoue avec la tradition. Platon conçoit en effet une forme de liturgie qui, sous plusieurs traits, renvoie à la forme du théâtre archaïque, où la parole divine est interprétée dans le respect des lois que dictent l'harmonie cosmique. Cette harmonie que reproduisent les chants du chœur formé par une éducation pieuse, entreprise dès l'enfance, le tout se déployant devant les fidèles, soit l'assemblée du peuple, recueillie en silence. Comment ne pas entrevoir dans ce théâtre platonicien les acteurs de la religion judéo-chrétienne rassemblés dans l'Église qui, après la mort du philosophe, est appelée à s'imposer dans les siècles à venir? Il est maintenant temps d'aborder cette question dans le prochain chapitre où nous chercherons à identifier l'influence de Platon sur l'évolution tant du théâtre occidental, que de la liturgie de l'Église catholique.

## CHAPITRE III

### LA POÉSIE DE L'ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE ET ROMAINE SOUS L'INFLUENCE DE PLATON

Au cours de cette enquête sur le concept de *théâtrocratie* formulé par Platon, nous avons pu observer que l'aversion de ce philosophe envers les poètes tient surtout au fait que ces derniers nous éloigneraient de la vérité par le biais d'une *mimésis* trompeuse. Selon notre philosophe, le mensonge et la vérité sont inextricablement liés dans le discours des poètes, qui n'ont pas (pour la majorité d'entre eux) accès à un degré de connaissance leur permettant de distinguer le vrai du faux dans le souffle des Muses, ambassadrices de la parole divine. Aussi, le sage philosophe, nous dit Socrate, serait le seul autorisé à user de la poésie comme d'un « mensonge utile » (*Rep.* [382d]) susceptible de guider l'ensemble de la cité vers le bien.

Ce fameux mensonge, autorisé comme moyen de persuasion en la foi de la loi divine, est sévèrement condamné par saint-Augustin pour qui l'Évangile révèle LA vérité. Le *logos*, ou plus précisément l'Écriture, n'aura donc plus besoin de subterfuge, voire de *mimésis*, pour représenter dieu, puisque le Verbe s'est fait chair avec l'incarnation du

Christ<sup>227</sup>. La vérité est entièrement révélée dans les Écritures. L'Évangile, avec le récit de Jésus, le sauveur crucifié, s'avère être : « la tragédie la plus authentique ». Et pour interdire les auteurs tragiques dans la cité, les Pères de l'Église auraient pu s'adresser à eux en empruntant le discours des législateurs dans les *Lois* [817c]: « Cela dit, si vous êtes des poètes, nous le sommes aussi et pratiquant le même genre, nous sommes vos rivaux dans la fabrication et la représentation du drame le plus beau, celui que seule est naturellement apte à mener à son terme la loi véritable ». Ces corrélations nous invitent à questionner dans quelle mesure les réflexions de Platon sur le théâtre et sa *mimésis* trompeuse ont pu avoir un impact sur l'évolution de cet art vivant dans le monde occidental, à l'aube de l'ère chrétienne?

La période gréco-romaine, que nous abordons dans ce chapitre, retient essentiellement du théâtre grec la Comédie nouvelle qui aurait gagné la faveur du public dès le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>228</sup>. Le caractère liturgique, voire religieux, de cette assemblée théâtrale semble cependant se diluer, ou se transposer à travers le syncrétisme des religions orientale, grecque et romaine. Dans cet héritage athénien de l'époque classique, la pensée de Platon occupe une place considérable par le biais de son Académie et de ses disciples. Or, il paraît difficile de discerner l'influence de ce philosophe sur l'évolution du théâtre, considérant que les poètes grecs qu'il condamnait furent, dans une large

---

<sup>227</sup> Pépin, 1958, p. 60, dans son analyse historique du mythe et de l'allégorie, oppose la *Philosophie de la Mythologie* à la *Philosophie de la Révélation*; pour la dernière, l'Incarnation devient réalité historique : « [...] Je Christ a une réalité historique, et l'Incarnation se présente comme une évidence palpable sans rien d'allusif; le pain et le vin ne sont pas des symboles, ils sont en vérité la chair et le sang de Jésus; les anges sont des puissances effectives, et non des figures, de même que Madeleine est le repentir et non son image ».

<sup>228</sup> L'héritage grec de cette Comédie nouvelle marquera durablement le théâtre occidental, et ce jusqu'à la Renaissance, comme le souligne ici, Suspens, 2012, p. 18 : « Le répertoire est assez figé. En dehors des grandes périodes de production, notamment le II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, il y a peu de nouvelles pièces. Les grands textes de Plaute et de Térence, pour ne citer que les auteurs les mieux connus, ne sont pas des sujets originaux, mais des transpositions du répertoire grec ».

proportion, les porte-étendards d'une culture qualifiée de gréco-romaine, qui va des conquêtes d'Alexandre jusqu'à la chute de l'Empire romain. Ce dernier évènement, cependant, inaugure la montée en puissance du christianisme, où l'Église rassemblera en son sein les fidèles afin de mettre en scène et célébrer la parole divine. Dans les faits, l'ère chrétienne n'accordera que peu ou pas de place au théâtre, jugé impie. Durant presque tout le Moyen-Âge, l'expérience théâtrale se vit essentiellement à travers les Mystères, qui mettent en scène le récit des Évangiles, exécutés dans le cadre de fêtes religieuses autorisées par l'Église<sup>229</sup>. Serions-nous ainsi passés d'une *théâtrocratie* à une théocratie?

La question est de savoir comment les théories de Platon sur le théâtre ont, dès leur diffusion, été interprétées dans la pensée des philosophes et intellectuels tels que Cicéron et Plutarque, puis des hommes d'Église tels que Tertullien et, surtout, saint-Augustin? Ces deux derniers participent, nous le verrons, à l'émergence d'une forme de théocratie de l'Église catholique. La figure platonicienne du philosophe-roi était revêtue parfaitement par l'élite intellectuelle de l'Église catholique qui a rétabli le culte du divin dans un rituel que nous pourrions aisément concevoir comme une forme de théâtre conforme à son expression originale de l'époque archaïque. Comme nous avons pu l'observer, les régimes politiques de l'époque archaïque s'avéraient être des régimes politiques où, tant les citoyens que les dieux, étaient, de façon implicite, soumis à une loi suprême régissant l'univers, que chantaient les poètes, et que Platon appelait de ses vœux.

---

<sup>229</sup> Comme le souligne M. Alain, 1998, p. 29, en ce qui a trait à l'évolution de la tragédie au Moyen-Âge : « La tragédie devient mystère. Elle prend la forme du miracle, suit les modèles que lui propose la vie des saints ou la folie de la Croix, elle s'accorde à la fois à la candeur et à la ferveur qu'implique la déploration chrétienne. L'art du lamento rejoint ici la véhémence qu'avait connue la rhétorique sénéquienne. Certes, les mystères sont joués dans l'église ou sur son parvis et non sur le théâtre ».

Ce dernier chapitre sera divisé en trois parties. Une première propose de brosser un portrait général du théâtre et de son évolution après la mort de Platon, où nous observons sa large diffusion dans le monde hellénistique. La perception platonicienne du théâtre se reconnaît surtout à Rome, sous une forme que nous pourrions qualifier de *théâtrocratie républicaine*. Certains des intellectuels les plus influents de cette époque, tels que Plutarque et Cicéron, offrent un point de vue intéressant qui permet de saisir l'influence grecque, voire platonicienne, sur cet art jugé suspect par le fondateur de l'Académie. Une seconde partie propose de poser notre regard sur les figures que nous désignons comme des héritiers du *Platon dramaturge*, dont Cicéron, au dernier siècle avant Jésus-Christ, le tragédien Sénèque, au premier siècle de notre ère, et enfin Lucien de Samosate, au siècle suivant, que certains ont d'ailleurs qualifié d'auteur comique, voire d'« Aristophane platonicien ». La troisième et dernière partie se consacre aux héritiers du *Platon traditionaliste*, à savoir les Pères de l'Église et leur discours très en phase avec celui de Platon en ce qui concerne le rôle du théâtre dans la cité. À partir de l'ère chrétienne, une seule œuvre mérite désormais d'être mise en scène afin de respecter l'ordre divin, celle des Évangiles.

### 3.1 L'évolution du théâtre après Platon

Lorsque Platon meurt vers 348 av. J.-C., le théâtre est déjà en pleine mutation. En ce milieu du IV<sup>e</sup> siècle, l'Athénien Lycurgue fait ériger, au pied de l'Acropole, le théâtre en dur de Dionysos devant lequel s'élèvent les statues d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. Ces derniers sont déjà considérés comme les plus grands poètes tragiques de l'époque classique.

Nous sommes à l'aube de la période hellénistique, dont nous ne conservons par ailleurs qu'une seule œuvre complète, une comédie de Ménandre, ainsi que quelques fragments de tragédies et de comédies sur l'ensemble d'une riche production dont l'existence est attestée par de nombreuses références épigraphiques, ou encore par la mention qu'en

ont fait certains philosophes et historiens contemporains de leur diffusion<sup>230</sup>. Cette absence de source a longtemps nourri un scepticisme face à la valeur des œuvres dramatiques de cette époque pourtant foisonnante d'une tradition théâtrale largement diffusée après les conquêtes d'Alexandre, comme en témoigne la découverte d'un grand nombre de théâtres mis au jour par les archéologues. Sont particulièrement utiles, ici, les travaux d'archéologues et d'historiens tels que J.-Ch. Moretti et B. Le Guen qui, en croisant leurs sources, ont permis de mieux mesurer la place et l'évolution du théâtre dans cet espace gréco-romain<sup>231</sup>. Retenons donc que si l'historiographie a longtemps défendu le déclin du théâtre suivant son apogée à l'époque classique, la quantité phénoménale de théâtres en dur érigés durant toute la période hellénistique vient contester cet *a priori*<sup>232</sup>.

Initiés dès la fin de l'époque archaïque, les concours dramatiques vont se déployer à un rythme soutenu à partir du IV<sup>e</sup> siècle. À l'extérieur d'Athènes, la diffusion de ces

---

<sup>230</sup> Dans son ouvrage *De la scène aux gradins : théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, 1997, B. Le Guen tente en effet une mise en commun des recherches menées par les archéologues, les épigraphistes, les littéraires, les historiens de l'art et ceux de l'Antiquité, afin de mieux concevoir la représentation dramatique après Alexandre. Elle note aussi que le peu de connaissance que nous possédons sur les œuvres littéraires de cette période confortait l'idée d'une piètre qualité supposée de l'ensemble. Pourtant, la découverte d'une œuvre complète de Ménandre, ci-haut mentionnée, *Le Dyscolos* vers 1950, est venue secouer nos préjugés. Lire à ce sujet; Martin, 1959, « Ménandre, souche du théâtre comique occidental ».

<sup>231</sup> La période hellénistique qui suit le déclin d'Athènes et l'avènement d'une hégémonie macédonienne, puis romaine, voit, en effet, proliférer la construction de théâtres que nous qualifions de gréco-romains, sur toute l'étendue de son territoire. Aussi, malgré l'abondance d'œuvres dramatiques produites durant la période hellénistique dont nous ignorons la teneur, nous savons que dès le IV<sup>e</sup> siècle, on fit des reprises de tragédies et de comédies de l'époque classique (Le Guen, 1995, p. 65). Le Guen 1997, p. 3, situe aussi la première reprise d'une tragédie classique aux Dionysies d'Athènes en 386, et en 330 pour une comédie. En 279/278 avant notre ère, est créée une première association dionysiaque à Athènes. À l'extérieur de la Grèce vont aussi se former les Technites de l'Isthme et de Némée puis d'Alexandrie (qui sont les pendants des associations dionysiaques hors du centre d'Athènes) dont l'influence s'étendra jusqu'à Rome en 240, avec la présentation de tragédies et comédies grecques en langue latine.

<sup>232</sup> Sur plus de 70 théâtres fouillés dans la Grèce continentale et les Cyclades, dix seulement appartiennent à l'époque classique, contre plus des deux tiers à l'époque hellénistique (Moretti, 2001, p. 16).

concours dionysiaques impose ainsi la construction des théâtres grecs dans plusieurs des citées du territoire conquis, et témoigne de cette volonté de faire rayonner la culture grecque, participant à un « philhellénisme » culturel dont l'Empire romain allait être largement imprégné. Sous l'Empire gréco-macédonien, puis romain, nous observons que l'essence sacrée que représentait le rituel théâtral s'estompe cependant et semble désormais convier la population à « communier » dans le rire et le voyeurisme avec une prédominance de la comédie nouvelle et des jeux du cirque. Rome se saisit d'ailleurs de l'héritage des concours grecs avec cette maxime qui sera emblématique de son empire : « Du pain et des jeux ».

Le déclin du pouvoir grec se voit ainsi mis en opposition avec l'établissement d'un classicisme grec dont la pérennité est encore attestée. Mais à partir de cette époque et jusqu'au théâtre romain, le propos des œuvres dramatiques, selon plusieurs analystes, nous éloigne du politique pour s'intéresser davantage à la nature humaine, tel que le suggère Suspens :

Dans les plus fameuses pièces latines qui aient été conservées, on vend et on achète en talents, mines et drachmes, et non en deniers ou sesterces; on ne parle pas des problèmes de la cité romaine mais des intrigues amoureuses d'un fils de famille d'Éphèse ou d'Athènes; on ne fait aucune référence aux exploits des généraux romains ou aux troubles qui agitent la République. Lorsque ce premier répertoire laisse la place à des formes dramatiques plus libres, dans la lignée de l'attelane, comme le mime ou la pantomime, dont le caractère bouffon et satirique est plus accusé, il n'est pas davantage question de politique<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> Suspens, 2012, p. 19, Villacèque, 2013, p.344, nuance quant à elle le caractère apolitique des productions théâtrales postérieures à l'époque classique : « D'ailleurs, si la comédie comme la tragédie délaissent les sujets de politique athénienne, s'intéressant moins aux siècles précédant aux origines mythiques d'Athènes où à l'étiologie des cultes et des institutions athéniennes, elles n'en sont pas purement apolitiques pour autant. En fait, elles ne délaissent pas tant la *polis* qu'Athènes : au IV<sup>e</sup> siècle, la production dramatique tant comique que tragique doit s'adapter à des publics plus variés qu'auparavant ».

Cependant, si le contenu des œuvres s'avère être moins politique, nous verrons que l'institution théâtrale demeure un objet politique de premier plan. En considérant le rôle du théâtre comme vecteur d'hellénisation culturelle, il convient de se demander dans quelle mesure les appréhensions de Platon envers cet art populaire, qu'il érige en *théâtrocratie*, ont circulé avec lui. Nous verrons qu'à Rome, la production des spectacles confère à l'élite politique qui les subventionne, un pouvoir incontestable, et qui maintient la cité dans une forme de *théâtrocratie* non plus démocratique, mais républicaine.

### 3.1.1 La théâtrocratie républicaine

Plusieurs siècles après la gloire des poètes tragiques, l'écrivain et moraliste Plutarque porte un regard assez en phase avec celui du concepteur de la *théâtrocratie*, ce néologisme qui se voulait une critique à l'égard de l'hégémonie des poètes dans l'arène politique. Dans le second volume de ses *Œuvres morales*, ayant pour titre *Les Athéniens se sont-ils plus illustrés par les lettres que par les armes ?*, le Chéronéen offre ce commentaire surprenant, et qui semble faire écho au fameux néologisme de Platon :

En effet, si l'on veut calculer ce que coûte la représentation de chaque tragédie, on trouvera que les Athéniens ont plus dépensé pour *Les Bacchantes*, *Les Phéniciennes*, les deux *Œdipes*, *Antigone*, les malheurs d'Électre et de Médée, que pour les guerres qu'ils ont soutenues contre les Barbares, et qui avaient pour objet l'empire et la liberté<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> Plutarque, *Œuvres morales*, Tome 2, p. 218, (1844, trad. Ricard). Plutarque semble aussi faire écho au propos de Démosthène, ce dernier qui, en 349, à travers ses trois *Olynthiennes* destinées à convaincre les citoyens athéniens de secourir Olynthe assiégée par Philippe, suggère la suppression du transfert de ces excédents de la caisse du *théoricon* (taxe destinée aux citoyens pauvres afin de leur permettre d'assister aux concours de théâtre) au profit de la caisse militaire, le *stratiticon*. Sa tentative échoue dans un premier temps, c'est donc dire à quel point l'intérêt populaire envers le spectacle supplantait celui des campagnes militaires.

Plutarque laisse ainsi entendre que les poètes athéniens de l'époque classique auraient influencé le peuple dans la gestion de l'armée et ses stratégies politiques face aux Barbares. Ce commentaire révèle surtout le rôle incontournable des œuvres tragiques dans l'établissement du monde culturel grec qui a transcendé les conquêtes territoriales de l'Empire d'Alexandre. Dans le regard de Plutarque, la culture peut véritablement se concevoir comme une arme de conquête :

Si la sagesse d'Euripide, l'éloquence de Sophocle, et le style pompeux d'Eschyle l'ont illustré, ou l'ont délivré de quelque malheur, il est juste de comparer leurs tragédies avec les victoires, d'opposer leurs talents aux belles actions, et le théâtre à l'assemblée des guerriers<sup>235</sup>.

Sur un ton plus ou moins ironique, Plutarque reconnaît, à la suite de Platon, le pouvoir des poètes de l'époque classique sur la destinée de la cité dans laquelle ils rayonnaient. En somme, si la conquête du territoire est une chose, la conquête de la pensée en est une autre toute aussi puissante. Et pour être diffusée, la pensée doit disposer d'une large assemblée, et celle du théâtre s'avère un moyen efficace pour conquérir la foule, et ce, peu importe le régime en place, qu'il soit démocratique ou monarchique, aristocratique, républicain ou tyrannique.

C'est du moins ce que donne à penser l'évolution du théâtre dans le monde gréco-romain, tant il participe à son affirmation culturelle ET politique<sup>236</sup>. À la lumière des précédents chapitres, nous avons pu mesurer à quel point l'assemblée théâtrale constituait une arène politique susceptible de forger une opinion publique dans un

---

<sup>235</sup> Plutarque, *ibid.*, p. 217.

<sup>236</sup> Suspens, 2012, p. 23, reconnaît l'espace politique qu'occupe le théâtre de cette période : « Les travaux d'histoire urbaine, et notamment en France ceux de Pierre Gros, ont mis en évidence combien les théâtres, à l'instar de tous les autres édifices publics, dépendaient d'un contexte historique et ne pouvaient être envisagés comme la simple résultante d'une évolution autonome ou de contraintes techniques dictées par la nature des spectacles qu'ils abritaient. Ces édifices étaient tributaires d'un projet politique qu'il est le plus souvent possible de repérer et de décrire ».

contexte démocratique dont la puissance aurait eu tendance à s'ériger en régime tyrannique, du moins selon Platon.

Dans un article qui tente de faire le bilan des réseaux qui ont pu nourrir l'idée et l'avènement d'une république gréco-romaine des lettres, les auteurs A. Andurand et C. Bonnet conçoivent la prolifération des concours « comme lieu de mise en commun (*koinônia*) des plaisirs et des savoirs »<sup>237</sup>. L'historien P. Veyne avance l'idée d'une « hellénisation consciente »<sup>238</sup>. Au complexe de supériorité politique de Rome, s'oppose le complexe de supériorité culturelle grecque<sup>239</sup>. Ainsi se met en place une campagne culturelle grecque sous l'égide du pouvoir romain<sup>240</sup>. Tant que l'essor culturel est préservé de l'acculturation romaine, l'élite grecque se sent pour ainsi dire épargnée. « Leur nostalgie pour l'indépendance est fondée sur une identité culturelle intacte qui se tient pour supérieure »<sup>241</sup>, écrit encore Veyne, qui cite plus loin un passage du *Rhodien* de Dion, qui au 1<sup>er</sup> siècle, déplore l'avilissement de la cité d'Athènes quand celle-ci accueille en son théâtre les combats de gladiateurs qui ont cours à Rome et dans ses colonies :

Ainsi donc Athènes a franchi le pas : elle a adopté cette gladiature qui est la chose la plus romaine qui soit, la plus étrangère à tous les autres peuples, cette singularité sanglante et impie qui exhibe le spectacle de la mort violente en plein espace civique et sacré – alors qu'à Rhodes il est interdit au bourreau de pénétrer dans la cité<sup>242</sup>.

---

<sup>237</sup> Andurand et Bonnet, 2019, p. 6.

<sup>238</sup> Veyne, 2005, p. 177.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 178. Pour Veyne, l'élite grecque qui choisissait Rome (dont Plutarque lui-même) optait surtout pour la préservation de ses privilèges. Il s'agit en réalité d'une élite aristocratique désireuse de conserver un pouvoir stratégique sous le sceau de l'amitié (pour mieux nommer la dépendance) romaine.

<sup>240</sup> *Ibid.*, pp. 180-187.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 225.

Ce passage illustre bien le sentiment de décadence que l'hégémonie romaine pouvait inspirer à une certaine élite grecque.

Rappelons cependant que dès le règne d'Alexandre le Grand, le culte grec de Dionysos, patron incontesté du théâtre, s'effectue par le biais d'une représentation au sein d'une assemblée dont « Les fidèles recherchaient l'extase à travers un transport collectif, où la transe, la musique et la gestuelle jouaient un grand rôle »<sup>243</sup>. Selon M.-F. Baslez, le culte de Dionysos, qui connut le plus grand succès et la plus grande diffusion dans le monde hellénistique, fut récupéré par Alexandre, qui s'affublait d'un costume à l'image de ce dieu lors de cérémonies afin de nourrir son propre culte. L'historienne considère que cette réappropriation du mythe dionysiaque fit passer le culte du dieu à celui du culte royal<sup>244</sup>. Nous voyons, ici, Alexandre se faire littéralement acteur, dans une théâtralisation du politique destinée à impressionner les spectateurs qui s'avéraient être aussi ses propres sujets.

Gardons à l'esprit que, pour Platon, l'ensemble du peuple réuni devant le théâtre devient le sujet manipulable de la représentation que livrent les acteurs sur la scène. Le concept de *théâtrocratie*, qu'il accolait à la démocratie, se voit ainsi reconduit dans un régime monarchique où les acteurs deviennent, en quelque sorte, des agents de propagande royale. « Le rôle des artistes dionysiaques consistait à participer aux cérémonies extérieures et à promouvoir l'idéologie du Nouveau Dionysos, une idéologie du pouvoir royal »<sup>245</sup>. Nous retrouvons dans cette mutation du théâtre

---

<sup>243</sup> Baslez, 2004, p. 108-109.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 107. Le culte royal participa à une tendance de plus en plus courante à l'époque, où les abstractions sont divinisées, telles la Paix, la Santé, la Concorde et la Démocratie.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 109. Suspens, 2012, p. 20, note à cet effet que les acteurs de théâtre acquièrent une notoriété politique qui s'intensifie sous l'égide romaine. « Dans la métamorphose globale de la cité romaine qui se produit à la période tardo-républicaine, certains acteurs parviennent à un niveau de fortune et de

hellénistique l'un des aspects que condamnait Platon en regard du sensationnalisme dont use le poète pour séduire son public, cette foule bigarrée qui aurait tendance à se livrer à ses plus bas instincts : « [...] le poète] 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 vrai » (*Rép.*, [605b-c]).

La manipulation du peuple que permet l'assemblée théâtrale revêt un attrait certain pour les aspirants au pouvoir. Plus nous avançons dans l'ère romaine, plus l'élite politique utilise cette institution comme un levier de pouvoir, susceptible de lui attirer l'allégeance du peuple, comme le souligne ici A. Suspens : « Le contexte et les commanditaires des spectacles romains indiquent clairement que les représentations théâtrales sont bien d'abord des événements politiques »<sup>246</sup>. Le politicien doit séduire un public avide de sensations fortes. L'héritage du théâtre athénien, plus proche d'une assemblée délibérative, se mue de plus en plus en arène de cirque où le peuple vibre par sensation, en opposition à la quête de sens que nourrissait la tragédie de l'époque classique<sup>247</sup>.

Le théâtre, cet objet polymorphe, devient néanmoins une arme à double tranchant qui peut aussi constituer une menace pour le pouvoir, s'il n'est pas surveillé de près par celui-ci. Et le rapport ambigu du pouvoir avec cette institution transparait dans la

---

réputation qui les rapproche fortement des sénateurs et des chevaliers composant l'élite de gouvernement ». Voir aussi Dupont, 1985.

<sup>246</sup> Suspens, 2012, p. 18

<sup>247</sup> Les sens au dépend du sens éloignent le théâtre romain de la définition de cet art poétique par Aristote, selon l'analyse de Trédé, 2002, p. 592 : « Le théâtre grec qu'analyse Aristote est un théâtre de texte, où la fable est essentielle et recèle une valeur pédagogique. Tel n'est plus le cas dans l'Empire romain. Cicéron notait déjà dans le *de Divinatione II*, 55, 113 : "Tu veux me faire croire aux histoires qu'on voit représenter au théâtre. Je t'accorde qu'on y prend plaisir ; mais ce plaisir vient des mots, des maximes, du rythme et des chants, pas de l'histoire ". ».

résistance de certaines instances politiques à son établissement permanent au cœur de la cité. Il n'empêche qu'un nombre croissant de cités gréco-romaines accueillent cette culture théâtrale, et Rome, dès 240 av. J.-C., inscrit les concours dionysiaques dans le calendrier des fêtes populaires. Cependant, il faut attendre encore près de deux siècles pour l'établissement d'un théâtre en dur dans la Cité, sous le règne de Pompée, vers 61. La résistance politique ne fait aucun doute pour Suspens :

« Si les théâtres en pierre ont été longs à faire leur apparition à Rome, ce fut pour des raisons politiques. Les aristocrates les plus conservateurs hésitaient à laisser s'imposer à Rome des lieux moins faciles à contrôler que les assemblées civiques, où des ambitieux pourraient s'assurer par leur générosité et leur conduite adroite une popularité dangereuse pour l'équilibre traditionnel des institutions »<sup>248</sup>.

Sur le plan architectural, nous pouvons aussi percevoir la mutation républicaine de la *théâtrocratie* platonicienne, par la forme que prend cette assemblée sous la nouvelle configuration des théâtres. En effet, parmi tous les éléments constituant les théâtres des époques archaïque et classique, le bâtiment de scène, appelé le *proskénion*, apparaît et va marquer le plus la distinction entre le théâtre de l'époque classique et celui de l'époque hellénistique. Villacèque attribue à l'apparition du *proskénion*, où vont évoluer les acteurs à l'époque hellénistique et romaine, la coupure avec une assemblée délibérative que constituait le théâtre à l'époque classique, où le chœur, proche représentant du peuple, ainsi que les acteurs, évoluaient plutôt dans l'*orchestra*, faisant ainsi corps avec l'assemblée<sup>249</sup>. Elle construit une analyse qui met en relief une cité grecque où l'assemblée se met en scène sous l'hégémonie démocratique athénienne pour ensuite passer au mode romain qui, dans le *topos*, adoptera l'idée de *la scène*

---

<sup>248</sup> Suspens, 2012, p. 24-25.

<sup>249</sup> Villacèque, 2013, p. 367. Suspens, 2012, p. 24, souligne, lui aussi, cet écart physique entre l'élite et le peuple dans la disposition du public romain au sein de l'assemblée théâtrale : « Les sièges des magistrats, à Rome comme dans les cités de l'Empire, occupent une partie de l'espace traditionnel de représentation, ce qui contraignit progressivement le spectacle à migrer de l'*orchestra* à la *scaena* qui s'étend devant le mur de scène ».

*politique*, encore employé de nos jours, et où le peuple est plutôt tenu à l'écart. Suspens note que cette hiérarchie du public romain qui lui confère un respect de l'ordre, est accueillie favorablement par Cicéron : « Conscient de l'ordre rigoureux des théâtres romains, Cicéron évoque avec un sentiment de supériorité manifeste la situation confuse des théâtres grecs, synonyme de la *licentia* démocratique qui a entraîné selon lui le déclin de la cité hellénique »<sup>250</sup>. Cicéron est parfaitement en phase ici avec les idées de Platon qui, rappelons-nous, appelait le public au respect de l'ordre dans les *Lois* [700c-d].

Or, à l'époque de Cicéron, bien que nous ne soyons plus en démocratie, mais sous une *res publica*, les hommes politiques demeurent malgré tout, de la même manière que l'était Cléon au V<sup>e</sup> siècle, des orateurs contraints à séduire leur public, ce qui les maintient ainsi sous une forme de *théâtrocratie*. À cet égard, A. J. E. Bell suggère que Cicéron, très conscient de l'influence que pouvait exercer le jugement de la foule au sein de la cité romaine, ne ménageait aucunement les vertus séductrices de l'orateur afin de faire rayonner son discours et demeurer dans la mire de ce qu'il est convenu de nommer la *scène politique*, tel qu'il le décrit ici :

In Cicero's Rome, the competitive routines of civic visibility were particularly intense, as men strove to occupy positions of prominence before the attentions and judgements of crowds in houses and streets, at the games, or in the Forum. As a primary location 'for advertising political success' a contio was a crucial element in 'the dense network of communications between political actors and their technically sovereign audiences' in Rome <sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> Suspens, 2012, p. 24.

<sup>251</sup> Bell, 1997, p. 1-2. Plus loin, p. 5, l'auteur décrit Cécéron en véritable « acteur politique » : « Cicero took great pride in the spectacle he made of himself and how thereby he gloriously played his part in maintaining the authority of the senatorial order ».

Cette observation élargit considérablement le spectre de l'espace où se déploie la scène politique dans cette *théatocratie* républicaine.

Cependant, l'arène théâtrale demeure, aux yeux de plusieurs, le lieu le plus propice à la délibération populaire; et il est intéressant de remarquer, qu'à Rome, la résistance face à la construction d'un théâtre en pierre pour accueillir les tragédies émane principalement du Sénat, comme le souligne ici J.-L. Ferrary : « On sait que les censeurs de 154 av. J.-C. voulurent construire un théâtre de pierre, mais que le Sénat, à l'incitation de Scipion Nasica, en ordonna la démolition et interdit même l'installation de bancs pour les spectateurs dans un rayon d'un mille autour de Rome »<sup>252</sup>, par crainte que le théâtre devint, « [...] comme c'était le cas dans les cités grecques, un endroit où le peuple pourrait s'installer confortablement et écouter à loisir les harangues de démagogues [...] »<sup>253</sup>. Ces appréhensions que porte le Sénat romain sont-elles nourries par les réflexions de Platon?

L'influence du fondateur de l'Académie sur l'évolution de la pensée politique occidentale se mesure dès la période hellénistique puis sous l'Empire, comme le suggèrent ici Andurant et Bonnet : « Le « divin Platon », selon l'expression de Plutarque, est rendu présent, par le biais de diverses stratégies, de sorte que le banquet se configure, en pleine époque impériale, comme l'anamnèse d'un temps idéal, comme la réactivation d'un hellénisme parfait et fécondant »<sup>254</sup>. Dans sa forme originale, le

---

<sup>252</sup> Ferrary, 1988., p. 521.

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> Andurant, 2019, p. 10. Orfanos, 2003, p. 206, dans une étude où il distingue l'assemblée de l'ecclésiast -vs- celle du banquet, note ceci : « Pour Plutarque, comme pour Maxime, le banquet et l'assemblée populaire se ressemblent, et se sont précisément leurs ressemblances qu'il faut proscrire afin de revaloriser le passe-temps favori des *philoi*. Et dans les deux cas, c'est évidemment la disparition du politique qui constitue la clé de voûte du syllogisme aux allures de tour de passe-passe : dans un « ailleurs » et un « jadis » fort éloignés, on prenait des décisions politiques lors des banquets de l'élite. La politique c'est sérieux, par conséquent le banquet de l'élite était aussi une chose sérieuse ».

banquet constitue une assemblée de nature sélective, voire aristocratique, en somme, une assemblée élitiste qui maintenait le peuple à l'écart. Nous pouvons ainsi nous demander si les critiques du philosophe à l'égard du régime démocratique pouvaient soulever la méfiance de l'élite politique romaine qui adhéraît à ses pensées et en délibérait dans le cadre de ses fameux banquets. Ceci pourrait expliquer la réticence du Sénat, duquel faisait partie Cicéron, face à l'aménagement d'un lieu propice à l'avènement d'une *théatrocra*tie. Suspens fait remarquer que le grand orateur romain conçoit lui aussi l'arène théâtrale comme une assemblée délibérative :

Un texte de Cicéron (*Sest.* 106), souligne l'importance des spectacles dans l'expression de ce qu'on est tenté d'appeler, avec toute la prudence nécessaire dans un contexte antique, la souveraineté populaire : avec les assemblées délibératives, où les responsables politiques adressent au peuple des discours argumentés, et les assemblées électorales, les théâtres et amphithéâtres constituent selon l'Orateur les trois types d'espaces où le peuple « peut donner son avis et exprimer sa volonté concernant les affaires publiques »<sup>255</sup>.

Le mépris des lois que Platon impute au régime démocratique ne saurait être toléré par l'arène aristocratique que constitue le Sénat romain, et l'influence du philosophe aurait pu contribuer à la grande méfiance que l'élite politique romaine cultivait envers l'aménagement d'un théâtre permanent dans sa cité.

Il est justement temps de s'intéresser à quelques héritiers de la pensée platonicienne sous l'hégémonie romaine, en l'occurrence Cicéron, Sénèque et Lucien de Samosate,

---

<sup>255</sup> Suspens, 2012, p. 21. Bell, 1997, p. 16, décrit certains aspects de la souveraineté populaire sous le régime romain à l'époque de Cicéron: « Citizens could not be ignored and it was 'a normal political necessity' to flatter and persuade them. But this necessity should not be understood exclusively in terms of popular sovereignty in the assemblies, however vital that may be to any understanding of the history of the late Republic. The Populus was also an important audience for senatorial orators eager to live in the light and there to win everlasting glory. Cicero was determined that history remember his triumph at the contio because he knew that great men were especially remembered in his nation's history when their prestigious prominence was validated by popular reception ».

qui prennent le relai des dialogues platoniciens en questionnant l'influence des poètes, ou plus largement de la littérature, dans l'arène politique.

### 3.2 Les héritiers du « Platon dramaturge »

En pourfendant l'effet pervers du théâtre dans « l'arène politique », Platon a pu exercer une influence sur le régime romain qui fit de la loi l'enjeu principal de la scène politique. En tous cas, dès la période hellénistique, le rôle politique du théâtre ne semble pas avoir échappé aux intellectuels romains dont l'influence se mesure encore aujourd'hui, à l'instar de Cicéron et de Sénèque, deux figures majeures, tant de la politique romaine que de la littérature occidentale. Le premier ouvre la période qu'on qualifie de « moyen platonisme ». Sénèque, quant à lui, nous a laissé, en plus de ses réflexions philosophiques et politiques, une œuvre tragique magistrale. Car, en ce qui concerne la littérature proprement théâtrale, si, tel que nous l'avons déjà mentionné, le rôle des tragédies latines, héritières des poètes classiques, demeure obscur par la rareté des œuvres dont nous disposons pour fin d'analyse, les tragédies de Sénèque constituent quant à elles un legs incontournable dans l'évolution du théâtre occidental, et mérite de ce fait notre attention dans le cadre de cette étude.

#### 3.2.1 Sénèque

Bien que Sénèque se situe chronologiquement entre Cicéron et Lucien de Samosate, nous l'abordons en premier lieu parce qu'il se distingue des deux autres en renouant avec le style tragique de l'époque classique, et se place d'une certaine façon en successeur tardif des grands poètes tragiques du V<sup>e</sup> siècle que nous avons abordés au chapitre précédent.

En plus d'avoir écrit des dialogues philosophiques qui le rapprochent de l'Athénien, le Romain emprunte le style classique de la tragédie (inusité pour son époque), ce style

poétique que Platon réservait au plus sage de la cité. Là où nous pouvons voir en Sénèque l'influence platonicienne, se situe dans la figure du poète-philosophe qu'il semble avoir épousée. En effet, les tragédies de Sénèque sont le prolongement d'une œuvre philosophique où, à la manière dont Platon interrogeait le rôle du poète dans la cité (rôle qu'il destinait plus spécifiquement au philosophe) par le biais de ses dialogues, le philosophe latin, lui, prend le parti de renouer avec le style tragique de l'époque classique, pour questionner le rôle du politique. Cette forme tragique resurgit avec force sous la plume de ce philosophe soumis à la tyrannie de Néron. Le régime du tyran pose la question du pouvoir légitime, sujet par excellence de la tragédie, tel que vu au second chapitre, et qui occupe une large part des réflexions platoniciennes.

Plusieurs analystes identifient les régimes tyranniques comme des terrains fertiles pour l'émergence de la tragédie. J. de Romilly attire notre attention sur ce fait : « Par un trait assez remarquable, la naissance de la tragédie est liée, presque partout, à l'existence de la tyrannie - c'est à dire un régime fort, s'appuyant sur le peuple contre l'aristocratie ». Et sous la plume de Sénèque, la tragédie devient le miroir de son assemblée, celle de la cour du Tyran. Ce tragédien, qui fut le précepteur de Néron et qui vécut à sa cour, correspond aussi parfaitement à cette description que fait Socrate du philosophe appelé à veiller sur le gouvernement, au livre IX de la *République* [577a,b] :

Si donc j'étais d'avis qu'il nous faut tous écouter celui qui est en mesure de porter un jugement, parce qu'il aura été le familier de la vie quotidienne du tyran et qu'il aura pu observer les événements qui se déroulent dans sa demeure, tout comme les rapports qu'il entretient avec chacun de ses proches des rapports où il se montre dépouillé de tout artifice théâtral, celui qui l'aura aussi observé dans les situations où le peuple est en danger, n'aurions-nous pas raison de lui demander, à lui qui a observé tout cela, de donner un avis public sur le bonheur et le malheur du tyran par comparaison avec les autres ?

Et si nous revenons à Sénèque, l'avis que le philosophe sous la gouverne de Néron offre au public à travers ses tragédies, est-il un moyen détourné de dénoncer la démesure de l'Empereur, par l'artifice de la mythologie, cette forme allégorique désormais reconnue de tous? Ou comme le formule admirablement P. Grimal : « [L]es

rois [dans les tragédies de Sénèque] sont-ils autre chose que des marionnettes revêtues de leurs oripeaux obligés, les acteurs d'un jeu réglé d'avance, ou sont-ils porteurs d'un message véritable, que Sénèque adresse à ses contemporains, sous cette forme dont nul ne songerait à se scandaliser? »<sup>256</sup>.

L'allégorie tragique de Sénèque pose essentiellement la question du rôle que doit assumer celui qui règne en maître absolu sur l'ensemble de ses sujets. Comme souligné en amont, dès la période hellénistique, le culte des dieux se voit remplacé par le culte royal, voire impérial, en l'occurrence ici, celui de Néron. Selon Grimal, « Les rois [de la tragédie] sont des hypostases du dieu suprême, appelés, comme celui-ci, à conduire les peuples »<sup>257</sup>. Et le rôle du philosophe, selon les conseils de Platon, consiste à insuffler au souverain un maintien de l'ordre le plus juste. Car tant chez l'Athénien que chez Sénèque, le pouvoir du roi ne se conçoit pas comme un bien lui conférant sa pleine liberté, mais comme un devoir, dont la charge siège sur un équilibre précaire et dangereux<sup>258</sup>. Toujours selon Grimal, le pouvoir royal chez Sénèque maintient le souverain dans une posture périlleuse : « La royauté est une grandeur instable. Ce thème revient dans toutes les tragédies. Ce sont les plaintes d'Hécube au début des

---

<sup>256</sup> Grimal, 1992, p. 409; l'auteur interroge assez justement la représentation du pouvoir dans l'œuvre de Sénèque : « La tragédie ne connaît pas de monarchie constitutionnelle. Les rois qu'elle représente symbolisent le pouvoir à l'état pur, ce qui autorise toutes les déviations, l'abandon aux passions, l'aveuglement, l'erreur (on sait que la déesse Até est à l'origine de la guerre de Troie) et, naturellement, la tyrannie ».

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 409.

<sup>258</sup> Selon Platon, pouvoir et liberté, sans l'acquisition du savoir, ne peuvent être opérants s'ils sont conçus comme des biens, argumente Collette-Dučić, 2019, p. 425, qui se réfère au passage des *Lois* [688b] : « Ce désir [de liberté] est souvent incarné, dans les *Dialogues*, par des personnages en quêtes de pouvoir politique, qui veulent gouverner les autres, sans se gouverner eux-même [...] Faire de la liberté le bien est donc la meilleure manière de ne pas obtenir la liberté. Pour être libre, il faut bien plutôt désirer ce qui, pour Platon, est la source de toute libération : le savoir ».

Troyennes, ou celles d'Œdipe s'écriant : « qui peut être heureux de régner » ? »<sup>259</sup>. Et la réponse à cette question peut obtenir le secours du philosophe, dont la sagesse libère de la trivialité que suscitent les attraits du pouvoir<sup>260</sup>. Comme la relève si judicieusement Grimal, la *mimésis* tragique de Sénèque devient une habile façon d'agir comme tuteur sur le tyran : « La leçon sera d'autant mieux entendue que Néron aime le théâtre, qu'il se veut acteur. Sénèque va au-devant de cette passion pour la scène, qu'il connaît bien. Néron veut jouer les rois ? Qu'il le fasse »<sup>261</sup>. Les conseils de Sénèque à son élève, lui sont soufflés à même les vers de sa poésie tragique par la voix de ses personnages. Et l'étoffe du roi que Néron est appelé à endosser, ne saurait être mieux décrite que par la voix du chœur qui ouvre la scène deux de l'Acte deux de *Thyeste* :

*LE CHOEUR.*

*Enfin cette noble famille, race puissante du vieil Inachus, a mis un terme à ses haines fraternelles. Quelle rage vous porte à répandre le sang l'un de l'autre, et à vous disputer le trône par des crimes? Hommes jaloux de la puissance, vous ne savez pas où réside la véritable royauté. Ce ne sont point les richesses qui font les rois, ni l'éclat de la pourpre, ni le bandeau royal, ni l'or étincelant aux lambris. Celui-là seul est vraiment roi, qui sait se mettre au-dessus de la crainte et calmer l'orage de ses passions; qui ne se laisse point aller à la fougue d'une ambition déréglée, ni à la faveur passagère d'une multitude aveugle qui ne désire ni les trésors de l'Occident, ni ceux que le Tage roule parmi ses eaux dorées, ni les riches moissons de la chaude Libye. La foudre tombant à ses pieds ne l'ébranlerait pas; il verrait, sans pâlir, la mer soulevée par l'Eurus, et les vagues furieuses de l'Adriatique! Il ne craint ni la lance du soldat,*

---

<sup>259</sup> Grimal, p. 411. L'auteur poursuit plus loin sur les souffrances du tyran déjà observées chez Platon : « Le roi craint de perdre son trône. Il vit dans la crainte, se croit entouré d'ennemis et, pour cette raison, cherche à se faire craindre lui-même. Metui cupiunt metuique timent 12. Peut-être cette sententia est-elle une allusion à la maxime favorite de Caligula. Mais les souffrances du tyran, ses déchirements intérieurs sont un thème déjà platonicien, qui a été souvent repris ».

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 413. Suivant les traces de Platon : « Il est aisé d'en conclure que, pour Sénèque, le « bon roi » devra être, à quelque degré, un roi philosophe. C'est ce que montre bien l'Hercule sur l'Oeta. Le héros y apparaît vainqueur de toutes les tentations qui assaillent les rois ».

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 414. L'auteur suggère que le style poétique étant l'un que prisait le plus Néron, aurait incité le philosophe à s'y livrer plus volontiers.

*ni l'épée menaçante. Tranquille au-dessus des orages, il voit tout à ses pieds, marche gaîment où son destin l'appelle, et sait mourir sans se plaindre.* ( trad. M. E. Greslou).

L'Histoire nous apprend que, malheureusement, l'appel vibrant du Chœur à la raison du souverain n'aura pas été entendu par le despote romain.

Platon, Aristote et Sénèque ont tous trois servi à la cour de tyrans (Denis-II pour le premier, Alexandre le grand, pour le second), et ont symboliquement endossé l'image du « philosophe-roi » censé influencer le bon gouvernement par son esprit éclairé. Ils ont pourtant tous échoué à freiner l'*hubris* du tyran qui les avait engagés. Sénèque nous permet d'observer, une fois encore, le peu d'emprise de la philosophie sur la tyrannie, ce régime politique dont Platon cherchait par tous les moyens à détourner les gouvernants de la cité. Ces personnages posent aussi la question du lien entre pouvoir et philosophie, cette dernière est-elle nécessairement garante de justice? Souvenons-nous que, chez Platon, le philosophe s'arroge le rôle du poète dont la *mimésis* se doit d'inspirer l'ordre auquel nous devons nous soumettre, et que le bon philosophe ne doit renoncer à aucun moyen pour arriver à persuader son public. L'artifice théâtral, voire la *mimésis trompeuse*, sont-ils des recours obligés pour celui qui est appelé à gouverner, afin de séduire le peuple et obtenir son allégeance et son respect des lois ?

Peu de temps avant Sénèque, animé par cette même quête d'une justice éclairée, le philosophe Cicéron, se place lui aussi en digne héritier de Platon. Ce sénateur romain est en effet reconnu comme celui qui inaugure une littérature philosophique en langue latine<sup>262</sup>. En plus d'avoir le premier traduit le dialogue du *Timée* en latin, sur lequel

---

<sup>262</sup> Dans l'apport significatif de Cicéron à la philosophie, l'emploi de la langue latine est déterminant, selon C. Lévy, 2008, p.6 : « Parce qu'il était persuadé qu'il n'existait pas de fatalité linguistique, il considérait la langue latine comme un ensemble de virtualités dont très peu avaient été actualisées et il fit le pari d'offrir à Rome le dernier domaine dans lequel la Grèce avait encore une supériorité que nul n'avait jusqu'alors songé à lui contester : la philosophie ». En analysant le terme *qualitas*, employé par Cicéron, Lévy insiste sur le fait que nous devons à cet auteur romain l'apparition d'un vocabulaire philosophique latin dont toute la littérature est tributaire, p. 13 : « La constitution d'un vocabulaire

nous aurons l'occasion de revenir, Cicéron emprunte dans plusieurs de ses écrits la forme platonicienne du dialogue, dont certains titres rappellent les célèbres dialogues de l'Athénien, notamment : *De la République*, et *Des Lois*.

### 3.2.2 Cicéron

Cicéron affirme sans détour son ascendance platonicienne lorsqu'il s'exprime ainsi, dans les *Tusculanes*, sur l'aspect pernicieux que peut produire le discours des poètes dans la cité :

Mais te rends-tu compte du mal que font les poètes? Ils nous font voir tout en larmes les plus vaillants hommes, ils amollissent nos âmes, et avec cela ils ont tant d'attraits qu'on ne se borne pas à les lire, on les apprend par cœur. [...] C'est pourquoi Platon eut raison de les chasser de la cité dont il traça le plan... » *Tusc. 2*, 26-27 (trad. J. Humbert)

Nous avons abordé au chapitre précédent l'influence notoire de l'écriture dans l'aménagement d'une forme d'arène politique que forge l'opinion publique. Le concept de *théâtrocratie* s'élargit dès lors considérablement sous le règne de l'opinion, celle de tous et chacun, que relaie l'écriture. L'homme d'État et philosophe latin est très conscient qu'en dehors de cette arène politique établie au théâtre, ou en tout autre lieu de délibération, circule de concert tout l'héritage littéraire avec lequel les philosophes doivent composer, et qui participe aux enjeux que pose l'autorité des poètes dans la cité. La littérature étant de ce fait accessible à une majorité croissante, elle devient un objet d'observation incontournable pour toute une élite intellectuelle, dont celle du Sénat où siège Cicéron, et désireuse de garder un ascendant politique dans l'espace public. Nous touchons ici au cœur des réflexions de l'auteur athénien des *Lois*, sur le

---

technique de la philosophie est donc une caractéristique grecque que Cicéron, fort de cette légitimation, entend transférer telle quelle dans la philosophie romaine, et dont l'invention de *qualitas* n'est pour lui qu'un aspect ».

rôle du poète dans la cité, et incidemment, du rôle croissant de la littérature au sens plus large, puisqu'elle devient un objet accessible à tous, dans une forme de démocratisation des savoirs.

Dans son analyse du rôle des poètes tragiques dans la pensée de Cicéron, C. Auvray-Assayas observe qu'à l'enseigne de Socrate dans le *Protagoras*, le philosophe latin se permet de recourir aux citations des poètes tragiques afin de les confronter aux idées qui se déploient dans le dialogue, reflet d'une doxa empirique. Rappelons-nous encore le recours au fameux vers de Simonide (cf. *supra.*, chap.1, pp.24-26) qui, dans ce célèbre dialogue de Platon, donne lieu à une polémique autour du thème de la vertu, et permet surtout de constater que le verbe des poètes peut donner lieu à toutes sortes d'interprétations diverses, voire divergentes et parfois même contraires. Or, plus nous avançons dans le temps, plus le corpus des œuvres susceptibles d'interprétation s'élargit, suscite des débats, devenant lui-même sujet de glose. Dans une vision platonicienne, cette cacophonie des discours serait l'ultime conséquence d'une licence ayant permis au public du théâtre, « qui jadis ne s'exprimait pas [mais qui en démocratie] se mit à s'exprimer, comme s'il s'entendait à discerner dans le domaine des Muses le beau du laid; et à une aristocratie dans le domaine des Muses se substitua une *théâtrocratie* dépravée » (*Lois*, [701a]). Cette cacophonie participerait au désordre que Platon dénonce dans l'avènement de ce régime *théâtrocratique* qui s'étend désormais à tout l'espace où circule une littérature en plein essor.

Cicéron partage le même avis que l'Athénien sur le discours que produit une opinion populaire dont le savoir ferait défaut. Le philosophe romain poursuit en quelque sorte le projet platonicien de mise à l'épreuve de la pensée en action, et qui sollicite la littérature pour étayer son discours. Comme l'exprime Auvray-Assayas : « Cicéron a repris à Platon cette réflexion constructive sur le rôle de la littérature : c'est dans cette perspective qu'on peut analyser à présent les critiques adressées aux Stoïciens et aux

Épicuriens pour leur exploitation naïve et inconséquente de la culture littéraire »<sup>263</sup>. Et ces critiques vont en effet occuper une large part de la production littéraire de l'Antiquité, elles qui se déploient en plusieurs écoles et doctrines, toutes en quête de vérité, à l'enseigne de l'Académicien en chef, ainsi que des stoïciens et des épicuriens à sa suite. Cette quête de vérité qui suscite nombre de débats, est aussi très imprégnée de religion, et ce, depuis les débuts de la littérature occidentale, tel que le suggère E. Bouchard dans son analyse de la « pensée agonale » grecque :

Ce bref parcours, qui me conduira d'Homère à Platon, vise à suggérer la continuité, plutôt que la rupture, de l'esprit agonale à travers les époques, les genres littéraires et la diversité des discours - poétiques scientifiques philosophiques - qu'illustrent nos sources. En outre, il m'importera d'insister sur l'idée suivante : non seulement la composante agonale est omniprésente dans la pensée grecque, mais elle est aussi indissociablement liée au contexte religieux de la Grèce ancienne <sup>264</sup>.

Il faut comprendre que la vérité tant recherchée par tous, sous l'égide du père de l'Académie et de ses disciples, s'avère être l'essence divine par excellence de laquelle émanerait une justice parfaite. Aussi, le grand débat littéraire de ce temps consiste à discerner dans le discours allégorique des poètes et des exégètes, la part de vérité dont ils ont été les ambassadeurs<sup>265</sup>. La méfiance que cultivait Platon à l'égard du discours

<sup>263</sup> Auvray-Assayas, 1998, p. 271.

<sup>264</sup> Bouchard, 2019, p. 100.

<sup>265</sup> Auvray-Assayas, 1998, p. 274, corrobore l'idée de ce jeu de miroir entre le langage des poètes et celui des philosophes qui construisent une littérature et une histoire au sens plus large : « Selon Cicéron, le théâtre a d'abord imposé et fixé la langue latine (Cic. *Fin.* 1, 4.); c'est par le théâtre, et par la poésie, que la langue est dotée d'une histoire (Cic. *Fin.* 2, 13-15.); enfin le théâtre offre un modèle, validé par une déjà longue pratique, pour la manière dont il convient d'emprunter à la littérature grecque (Cic. *Fin.* 1, 7.). Cette réflexion sur le théâtre permet à Cicéron de circonscrire un champ propre à l'expression de la philosophie : la langue de la philosophie va se définir à l'aide de celle du théâtre; la philosophie se déploie alors au sein d'une histoire qui réitère le schéma grec, c'est-à-dire qu'elle vient après l'éloquence (Cic. *Tusc.* 2, 5) ». L'historienne conclut son article en alléguant, p. 277, que le philosophe latin s'autorisait le recours aux textes tragiques pour en puiser le sens écarté par les exégètes : « Cicéron cherche à faire ressurgir, par un cheminement philosophique exigeant, la puissance de questionnement propre à la tragédie ».

des poètes jugés impies, s'étend donc désormais à toute la littérature, susceptible de détourner les « âmes » de la vérité. La littérature, longtemps exclusive aux poètes, devient l'apanage grandissant des philosophes de toutes ascendances, et qui participe à une pensée toujours appelée à évoluer et se complexifier.

Parmi ces réflexions foisonnantes, surgit au deuxième siècle celle de Lucien de Samosate, qui s'inscrit dans la lignée du *Platon dramaturge*, celui aux accents comiques, avec un regard très critique envers tous les poètes, philosophes et glosateurs de son époque. En ce qui concerne la *mimésis trompeuse*, que tentent de débusquer tous les disciples de Platon, nous verrons que Lucien de Samosate se place en véritable objecteur de conscience.

### 3.2.3 Lucien de Samosate

Comme le fait remarquer F. Santoro, le regard que pose Lucien de Samosate sur la littérature couvre plusieurs siècles, en amont et à la suite de Platon : « La posture de Lucien est l'aboutissement d'un long processus historique que nous nommons, d'après Platon, "l'ancienne querelle des philosophes et des poètes" »<sup>266</sup>. Rappelons-nous que le philosophe athénien se donnait pour mission de discerner le vrai du faux dans le discours des poètes. La vérité sur l'essence divine de l'être pose l'immense défi de la preuve... non vérifiable. Cette querelle place aussi chacun de ses protagonistes dans

---

<sup>266</sup> Santoro, 2012, p. 1. Sur l'influence de Platon chez Lucien, cf. Mestre, 2013, p. 66. « Or chez Lucien, l'influence —ou même la présence— de Platon va encore un peu plus loin que la simple utilisation du dialogue. Si, en général, les évocations des philosophes anciens ne sont que la répétition banale des lieux communs les plus superficiels (Démocrite qui rit toujours, Héraclite qui pleure sans arrêt, Pythagore qui ne mange pas des fèves) —*Les vies des philosophes à l'encan* en est l'exemple par excellence—, on peut affirmer, par contre, que Lucien connaît bien les Dialogues de Platon; ce qui n'est pas la même chose que dire qu'il est un platonicien convaincu, au contraire; en effet, tandis que la satire qu'il adresse au Platon philosophe est très dure, Lucien a l'air d'être très à l'aise dans le Platon littéraire, et se sert très souvent de l'œuvre platonicienne pour y installer sa parodie ».

une posture délicate, voire périlleuse sur le plan politique. Dans le contexte d'une religion civique établie de façon implicite durant presque toute l'Antiquité, comme nous l'avons observé dans les chapitres précédents (cf. *supra.*, chap.2, pp.72-74), le risque de heurter la tradition et enfreindre les lois est réel, et la condamnation de Socrate a certainement agi durablement sur les consciences<sup>267</sup>. Nous avons pu observer que la comédie d'Aristophane avait ouvert la porte à une critique sévère envers les philosophes et les sophistes de son temps. L'auteur des *Nuées* singeait le mysticisme du philosophe de l'époque classique. Près de cinq siècles plus tard, Lucien de Samosate poursuit, dans la même veine, le dénigrement de tous ceux qui affirment détenir la vérité.

La critique de Lucien vise en effet tous ceux qui prétendent dire vrai au dépend des autres, et qui n'ont à ses yeux que des opinions qui s'ajoutent à une rhétorique dont il estime la philosophie alourdie, cette dernière faisant ainsi office de repoussoir plutôt que d'espace à la réflexion. C'est en rhéteur déçu par la rhétorique que F. Mestre nous décrit cet auteur comique : « Pour Lucien, créateur rhétorique et littéraire exceptionnel dans son temps, découvrir que la philosophie de son temps n'est que rhétorique, est une amère déception, et, sur cette déception, son sarcasme s'acharne, implacable »<sup>268</sup>. À cette fameuse querelle entre poètes et philosophes qui sévit sous la montée de l'Empire romain, vient s'ajouter le discours émergent des disciples chrétiens. En effet, tel que le souligne B. P. Reardon dans son étude sur la littérature des second et troisième siècles après Jésus-Christ : « Au II<sup>e</sup> siècle, le ferment religieux est devenu

---

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 2, sur les risques que comporte le sujet théologique dans un contexte où la religion relève de l'État : « Le contenu thématique de cette dispute politique est très risqué : c'est tout d'abord un sujet théologique, l'interprétation de la nature des dieux, ce qui conduira souvent les personnes impliquées à des procès d'impiété et, quelquefois, à l'exil ou à la ciguë ».

<sup>268</sup> Mestre, 2018, p. 80.

indiscutablement l'une des caractéristiques les plus importantes de la société »<sup>269</sup>. Lucien de Samosate va donc apposer son regard critique, pour ne pas dire cynique, au service d'une satire dont les dialogues ironisent l'ensemble des discours à forte tendance moralisatrice de son temps. Pour Santoro, la comédie revêt un atout inédit sous la plume de ce philosophe, grâce au rire d'abord : « Le rire est l'arme préférée de la controverse intellectuelle et politique »<sup>270</sup>; et par sa forme ensuite, qui tranche sur l'ensemble de la littérature philosophique de son époque, mais qui rappelle, avec tout son panache, celle d'Aristophane à l'époque classique :

La poésie, et particulièrement la comédie, reviendra dans une revanche spectaculaire, dans cette lutte de géants autour des valeurs de vérité, de connaissance et de gouvernement de la cité. [...] Le poète comique portant le masque de philosophe est Lucien de Samosate. En deux œuvres intouchables, il reprend à contrepied la discussion aristotélicienne des genres, et, avec un crochet inattendu, met l'adversaire K.O. Ce sont *les Histoires véritables* et *Comment écrire l'histoire (Quomodo historia conscribenda sit)*<sup>271</sup>.

Ces deux titres annoncent déjà le ton frondeur qu'emploie le philosophe dans sa quête de transparence et de simplicité littéraire. Cependant, s'il se distingue du genre aristotélicien dans la forme, c'est dans le fond qu'il prend ses distances avec Platon, en abordant la fiction comme une « réelle » aventure de l'esprit. La *mimésis* trompeuse tant décriée par l'Académicien est au contraire revendiquée par Lucien afin de démasquer le plus grand des mensonges, celui de prétendre à la vérité! Dans son introduction aux *Histoires vraies*, il annonce sans ambages son recours au mensonge,

---

<sup>269</sup> Reardon, 1971, p. 9. Toujours selon cet auteur, p. 278, alors que le premier siècle était peu touché par le christianisme qui relevait du privé, à l'époque de Lucien, « Le christianisme devient affaire publique : empereurs et populations païens réagissent contre l'intransigeance et le mystère de la nouvelle foi ».

<sup>270</sup> Santoro, 2012, p. 3.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 7.

à l'enseigne des poètes avant lui, dont l'illustre Homère, grand initiateur de la fiction mensongère dont toute la littérature serait tributaire :

En lisant tous ces auteurs, je ne leur ai pas fait un grand crime de leurs mensonges, car je voyais que c'était déjà une pratique habituelle à ceux mêmes qui professent la philosophie ; mais ce qui m'étonnait en eux, c'est qu'ils eussent cru qu'on ne s'apercevrait pas de la fausseté de leurs écrits. Aussi moi-même, poussé par la vaine gloire et jaloux de léguer quelque chose à la postérité, j'ai voulu profiter, moi aussi, de la liberté de feindre, et, parce que je n'avais rien de vrai à raconter, n'ayant jamais eu d'aventure digne d'intérêt, je me suis rabattu sur le mensonge. (*HV*. trad. Alain Billault)

Et, en plus de la fiction, le rire et la comédie s'avèrent aussi pour lui un espace propice à la réflexion populaire, parce que son expression est plus près du langage commun. Nous avons déjà vu, avec Aristophane que la comédie emprunte un style plus direct et dépouillé que toute autre forme poétique, et ce style, Lucien le maîtrise parfaitement. O. Karavas décrit l'aversion de Lucien pour l'écriture ampoulée et obscure que véhicule la littérature de son époque :

Par conséquent, la raison qui pourrait expliquer la rage de Lucien à l'ensemble des poètes hellénistiques, ou de certains d'entre eux, est peut-être sa préférence pour la clarté et son opposition au style recherché et surchargé qui caractérise les poèmes de la poésie alexandrine. Lucien a consacré un dialogue entier (le *Lexiphanes*) à la critique de l'écriture obscure et verbeuse. Notre auteur ne rejette pas la poésie en général; dans le même dialogue que nous venons de mentionner, il propose précisément la lecture des poètes attiques pour corriger la langue des futurs sophistes (*Lexiphanes* 22-24). La poésie hellénistique a donc fait office pour Lucien de repoussoir et de point d'appui pour définir ses propres choix stylistiques. Par une sorte de *mimésis* à rebours, elle est devenue l'exemple de ce qu'il ne fallait pas imiter<sup>272</sup>.

Lucien, qui écrit en grec, par le biais du dialogue très platonicien, invite ainsi à transgresser le style imposé par la tradition hellénistique qu'il juge obscur. Retourner à la tradition des poètes attiques pourrait le rapprocher de Platon, mais c'est en y

---

<sup>272</sup> Karavas, 2008, p. 117.

célébrant la *mimésis trompeuse*, qu'il s'en éloigne diamétralement. Aussi, le style allégorique tant prisé par la majorité des écrivains depuis Hésiode, est à éviter selon l'auteur des *Histoires vraies*, pour le bien de la transparence. Ce philosophe se veut parfaitement honnête quand il affirme, non sans ironie :

« Car s'il est un point sur lequel je dirai la vérité : c'est que je mens! »  
( Luc., *VH*. I, 4. Trad. B. Cassin).

En plus de faire écho à la célèbre phrase de Socrate « s'il est une chose que je sais, c'est que je ne sais rien »<sup>273</sup>, le mensonge assumé de Lucien constitue une licence à la *mimésis trompeuse* que condamne l'auteur de la *République*<sup>274</sup>. Dans ce trait d'audace, à contrepied de Platon, le philosophe de Samosate admet que le mensonge puisse être non seulement révélé, mais aussi faire office de vérité. Cette boutade est une attaque en règle contre la morale en quête de vérité que défendent tous les exégètes de son temps. Selon Lucien, la fiction a toutes les valeurs de la vérité pour nous faire porter à réfléchir, comme le suggère ici Santoro : « Et pourtant, la fiction garde une vérité plus fondamentale : la confession paradoxale qu'elle ment, et qu'elle ment explicitement. Lucien libère tout à fait la poésie de la moralité politique à laquelle tous les philosophent la retenaient »<sup>275</sup>.

La *mimésis* des poètes est une fiction qui émane de notre esprit bien réel et bien incarné, elle se conçoit chez Lucien comme une manifestation de notre pensée, celle qui appréhende le monde tant par les sens, que par l'imagination. Dès lors, l'imagination

---

<sup>273</sup> Il y a trois occurrences de cette maxime attribuée à Socrate dans l'œuvre platonicienne, dans l'*Apologie de Socrate* [21d], dans le *Ménon* [80d 1-3] et dans *Hippias mineur* [372b-372d].

<sup>274</sup> Bien que très inspiré par les dialogues de Platon, dont il emprunte le style, Lucien ne se gêne pas pour railler le philosophe athénien, comme le souligne Mestre, 2013, p. 66.

<sup>275</sup> Santoro, 2012, p. 7. J.-M. Narbonne, 2019, p. 30, souligne le caractère résolument moderne de l'esprit du philosophe de Samosate : « Dans toute l'Antiquité, nul peut-être, n'était allé aussi loin sur le chemin de ce qui deviendra l'*esprit critique moderne* ».

chez Lucien, fait directement concurrence à l'intelligence qu'anticipe Platon pour appréhender le divin. L'imagination se place avec Lucien en outil indispensable de la connaissance. Santoro conclut son analyse par cette réflexion très juste : « Qu'y a-t-il de plus fictionnel que le monde des idées de Platon »<sup>276</sup>? On ne peut que lui donner raison en songeant que ce grand philosophe n'a jamais cessé de recourir aux mythes, donc à la fiction, pour illustrer sa pensée, en l'occurrence le monde mystique des idées auquel il aspirait.

Dans une étude magistrale menée en 1958, J. Pépin analyse le rôle du mythe et de l'allégorie, depuis Homère et Hésiode jusqu'à saint-Augustin, et qui se déploie dans une littérature qu'il qualifie d'exégèse allégorique. Objet incontournable, il va sans dire, dans le cadre de notre enquête. L'allégorie pourrait se définir comme le moyen par lequel les Muses nous transmettent autant de mensonges que de vérités selon les fameux vers d'Hésiode qui inaugurent notre littérature occidentale (*Théo.* v.25). Or, la philosophie, avec Platon en tête, prétend découvrir la vérité de son voile obscur.

C'est aussi, face à ces détracteurs de vérités que Lucien de Samosate se place en véritable objecteur de conscience, tout en témoignant de cette pensée effervescente de l'Antiquité. Ce philosophe avide de transparence s'opposait surtout au moralisme sévissant à l'aube de l'ère chrétienne, porté par ces Pères de l'Église, ceux-ci que nous désignons comme les dignes héritiers du « Platon traditionaliste ». Ces derniers, qui banissent le théâtre, établissent dans les faits la seule représentation de dieu admissible, celle que fournit le prophète Jésus-Christ et qui sera la seule *mimésis* tolérée sur la scène de l'Église. Dès lors, nous suggérons que le règne de la *théâtrocratie* cède sa place à une théocratie chrétienne.

---

<sup>276</sup> Santoro, 2012, p. 8.

### 3.3 Les héritiers du « Platon traditionnaliste »

Voyons à présent comment les Pères de L'Église ont en quelque sorte cherché à mettre un terme à cette fameuse querelle des poètes et des philosophes, évoquée ici par Socrate en conclusion de la *République* [607b-e] :

Voilà donc, dis-je, le raisonnement par lequel je voulais conclure, à l'occasion de notre récapitulation sur la poésie : compte tenu de ce qu'elle est, nous avons eu des raisons valables de l'avoir précédemment bannie de la cité. C'est, en effet, notre raisonnement qui nous le commandait. Disons-lui encore, pour qu'elle ne nous accuse pas de rigidité et de grossièreté, **qu'il est ancien le conflit entre la philosophie et l'art de la poésie.** Et en effet, "la chienne qui aboie contre son maître", cette "glapissante", et "celui qui est grand dans les bavardages des insensés", et "la foule des maîtres experts", et ceux qui "ergotent subtilement", simplement parce qu'"ils sont dans le besoin", et mille autres expressions qui sont les signes de leur vieille opposition le montrent clairement. 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 de bonnes lois, nous l'y ramènerions avec enthousiasme, car nous avons bien conscience d'être nous-mêmes sensibles à son charme. Mais il serait par ailleurs impie de trahir ce qui nous apparaît comme vrai. Toi-même, cher ami, n'éprouves-tu pas l'attrait de la poésie, surtout quand tu l'admires dans l'œuvre d'Homère ?

Nous en comprenons que, si tant est qu'il s'arrime à la loi, tout discours, qu'il soit poétique ou philosophique, mérite d'être entendu dans la cité. L'exégèse allégorique se donne ainsi pour mission de séparer le bon grain de l'ivraie que constitue l'héritage littéraire depuis Homère. Chez plusieurs théologiens de l'Église catholique, la cité des frères de Platon s'érige en modèle de vertu, mais un modèle issu du monde païen, et dont certains éléments sont incompatibles avec la doctrine chrétienne, notamment l'élément du *noble mensonge* et du clivage social qui le justifie, selon le discours platonicien. Aussi, parmi les sujets qui retiennent notre attention dans l'étude de Pépin (1958), figure la querelle entre païens et chrétiens entourant la « théologie-tipartite » de Varron. À partir du troisième siècle après Jésus-Christ, nous assistons au déploiement d'une dialectique se donnant pour mission de métaboliser la pensée platonicienne et païenne de Varron (qui écrit au premier siècle avant notre ère) en une pensée chrétienne émergente.

Cet auteur romain, « tributaire de l'Académie et du néopythagorisme »<sup>277</sup>, distingue trois théologies opérantes au sein de la société : fabuleuse (mythique) – naturelle (physique) et civile (nationale), et dont le principe directeur « ... consistait à distinguer divers niveaux dans la présentation de la religion traditionnelle, suivant que l'on s'adressait à un auditoire de gens du peuple, de poètes, où d'esprits cultivés »<sup>278</sup>. Cette « théologie-tripartite » n'est pas sans rappeler la tripartition des citoyens dans la *République* de Platon, ce célèbre dialogue qui emprunte à Hésiode le fameux « mythe des races »<sup>279</sup> seyant à une forme d'élitisme peu démocratique, voire peu chrétien!

### 3.3.1 Tertullien, Augustin et la théologie-tripartite de Varron

Cette conception de la théologie en trois modes d'appréhension, instituée par Varron, mais dont l'influence platonicienne est incontestable, sera entre autres décriée par Tertullien, dans une attaque en règle contre la théologie païenne qu'il estime contraire à l'entendement général : « Mais alors, si les philosophes ont agencé par leurs conjectures la théologie physique, si les poètes ont extrait des fables la théologie mythique, si les peuples ont de leur propre mouvement projeté la théologie nationale, où donc faut-il placer la vérité »<sup>280</sup>? Ce qui émerge dans la critique des exégètes chrétiens face à la théorie de Varron est le désir très chrétien de rendre tout le monde

---

<sup>277</sup> Pépin, 1958, p. 277.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>279</sup> *Rep.* III, 413c-415d, Sarr, 2010, p. 13 décrit ce passage comme suit : « C'est ce que Platon appelle le noble mensonge : il s'agit de convaincre les citoyens qu'ils sont tous nés de la terre-mère et que, de ce fait, ils sont tous frères. Mais en même temps, il faut arriver à les persuader que les dieux les ont créés avec des métaux différents : les gouvernants avec de l'or, les gardes avec de l'argent et les producteurs avec du bronze. Il sera donc nécessaire, pour sauvegarder l'harmonie de la cité, que chacun reste à la place que lui confère son métal ».

<sup>280</sup> Tertullien, dans Pépin, 1958, p. 278.

égal devant dieu. La tripartition théologique perpétue une forme d'inégalité sociale inconcevable au royaume du Christ; « En revanche, l'égalité absolue des "créatures verbifiées" devant Dieu, et la fin commune qui prend son sens dans la consubstantialité gratifiée, constitue la pierre de touche de l'universalisme chrétien issu de saint Paul »<sup>281</sup>, précise V. Nicolaïdou-Kyrianidou. Cette dernière rend compte des corrélations entre platonisme et christianisme dans la conception de l'âme qui s'unit à Dieu, libérant ainsi l'individu de la trivialité des sens où le corps l'aliénait<sup>282</sup>.

En simplifiant, nous pourrions avancer que le christianisme renvoie au corps de l'individu, non à la société, la responsabilité du clivage entre l'être humain et Dieu. Il appartient à tout individu de ne pas se laisser aller à ses bas instincts, ceux du corps qui nous éloignent du divin. Et parmi les lieux propices à la corruption de l'âme, le théâtre est à éviter totalement selon certains, dont Tertullien et Augustin. Avec ces théologiens de l'Église, l'arène du théâtre est plus qu'une menace pour l'ordre politique, elle est un danger pour l'âme du citoyen. Souvenons-nous de ce désir des sens qui corrompt l'âme du spectateur au théâtre, et que condamnent à maintes reprises les dialogues platoniciens, en l'occurrence dans les *Lois* [700d], où les poètes « parce qu'ils connaissaient le transport des Bacchants et qu'ils étaient possédés plus qu'il n'eût fallu par le plaisir... » constituaient une entrave majeure à l'ordre divin. Le discours de Tertullien, très en phase avec celui des *Lois*, bannit sans ménagement le théâtre de la cité, dans son texte *De Spectaculis* qui s'ouvre sur cette injonction :

Serviteurs de Jésus-Christ, qui travaillez en ce moment à vous approcher de Dieu, vous tous qui l'avez déjà confessé et lui avez rendu témoignage, apprenez sur quelles règles

---

<sup>281</sup> Nicolaïdou-Kyrianidou, 2006, p. 240.

<sup>282</sup> Nous simplifions beaucoup, car il nous est impossible ici d'aborder en détails les notions métaphysiques qui participent à cette querelle théologique sur le principe de l'immutabilité de l'être qui distingue philosophie païenne et philosophie chrétienne. Lire à ce sujet Meessen, 2005, et Nicolaïdou-Kyrianidou, 2006.

de la foi, sur quels principes de la vérité, sur quelle loi de la discipline repose l'obligation de renoncer aux spectacles, parmi les autres erreurs du siècle, de peur que vous ne péchiez, les uns par ignorance, les autres par dissimulation. (Traduit par E.-A. de Genoude)

Nous constatons que si Platon restait ouvert à l'aménagement d'un théâtre dans la cité à la condition que son verbe y soit compatible avec la loi, autrement dit « 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 de bonnes lois, nous l'y ramènerions avec enthousiasme... », la porte est désormais fermée avec Tertullien. Ce penseur chrétien, au tournant du troisième siècle, va même jusqu'à désigner le théâtre comme lieu privilégié du démon, tel que le décrit ici L. Saudelli :

Tertullien, par exemple, dénonçait la vie de la cité païenne, pénétrée par les démons, émissaires du diable : Vénus et Bacchus qui habitent le théâtre, Apollon et les Muses auxquels sont consacrés les arts, ne sont pour lui que des esprits mauvais qui agissent dans les statues en se faisant prendre pour des dieux (*Spect.* 10, 6-10); bien plus, les arts ont été inventés par les démons (12, 5-6) - dit-il<sup>283</sup>.

Dans la vision de ce théologien, la *théâtrocratie* n'est plus simplement une hégémonie des poètes, mais bien un pouvoir démoniaque qui menace l'âme de tout individu qui assiste aux spectacles. Quant à l'auteur de la *Cité de dieu*<sup>284</sup>, lecteur assidu de Varron, Augustin rejetait lui aussi les poètes de sa cité, comme le souligne Pépin : « Car Varron, nous l'avons vu, (...), traitait sans indulgence la théologie des poètes, irrespectueuse et erronée; Augustin estime cette exécution suffisante, et s'épargne d'y revenir; à peine apportera-t-il, comme une confirmation, la célèbre condamnation portée par Platon

---

<sup>283</sup> Saudelli, 2014, p. 77. En p. 75, l'auteur rappelle que le démon n'a pas du tout la même signification chez Platon : « Platon n'établit aucun rapport entre les démons et les passions humaines, ni entre les démons et les jeux scéniques; au contraire, au sujet des récits poétiques, il soutient l'identité de dieux et démons : « ainsi donc le démonique tout comme le divin est absolument étranger au mensonge » (Πάντη ἄρα ἀψευδὲς τὸ δαιμόνιον τε καὶ τὸ θεῖον) (II, 382 e) ».

<sup>284</sup> Au livre premier de *La Cité de Dieu*, Chapitre XXXII, *De l'établissement des jeux scéniques* », Augustin, en plus de Varron, recourt à l'autorité de Scipion pour bannir le théâtre : « Les dieux commandaient que l'on célébrât des jeux de théâtre pour guérir la peste des corps, et Scipion, pour prévenir la peste des âmes, ne voulait pas que le théâtre même fût construit. »

contre les jeux scéniques, et sa décision de chasser de la cité les poètes, auteurs de vers indignes de la majesté et de la bonté des dieux »<sup>285</sup>. Or, si Augustin s'accorde au dialogue de la *République*, qui chasse les poètes de la cité, quel regard porte-t-il sur le dialogue des *Lois*, qui dans une certaine mesure, réhabilite le rôle du poète, instigateur du *noble mensonge* dans la cité ?

### 3.3.2 Le *noble mensonge* chez Augustin

Nous avons vu, précédemment, comment dans le dialogue des *Lois*, les législateurs pouvaient, à titre de poètes, être les seuls autorisés à user du mensonge comme moyen de persuasion, et dont le but avoué était d'inculquer la foi à tous. Selon l'analyse de P. Sarr, *Discours sur le mensonge de Platon à saint Augustin : continuité ou rupture*, le mensonge apparaît comme l'un des éléments constitutifs de la doctrine chrétienne, dont celle de certains théologiens tels que Clément et Origène, qui demeurent très en phase avec l'héritage platonicien :

Pour trouver une justification au mensonge, Clément s'appuie à la fois sur les Écritures saintes et les auteurs antiques. L'influence de ces derniers sur sa pensée est notable, celle de Platon en particulier dont il reprend certains aspects de la doctrine : le mensonge n'atteint pas les dieux, c'est involontairement qu'on se fait du tort, le mensonge est réservé à une catégorie de personnes dans un but éducatif. Origène adoptera la même démarche que Clément<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> Pépin, 1958, p. 311.

<sup>286</sup> Sarr, 2010, p. 19. Le discours d'Origène s'avère très en phase avec celui de Platon; Sarr, 2010, p. 20 : « [Origène] se conforme à la doctrine de Platon, tant sur le plan théologique qu'humain : comme Platon, il affirme que Dieu ne saurait mentir, mais que, dans l'intérêt des hommes, il arrive qu'il s'adresse à eux à mots voilés en utilisant des paroles ambiguës et des énigmes (*uerbis loquitur ambiguïs et per aenigmata*). C'est la théorie de l'obscurité biblique que Sébastien Morlet explique en ces termes : « Ceux qui ne sont pas arrivés au stade de la perfection spirituelle ne peuvent, à cause de leur infirmité, contempler toute nue la vérité; il leur faut des images et des symboles pour appréhender, quoique d'une manière imparfaite, la révélation divine ».

Cette tradition philosophique entourant le *noble mensonge* que plusieurs font remonter à Platon, nous pourrions aussi la faire remonter à Solon, tel que nous avons pu l'observer dans le premier chapitre. Rappelons-nous l'anecdote de Plutarque mettant en scène Pisistrate et Solon, ce dernier réprouvant le mensonge dont usait le célèbre tyran à ses propres fins, plutôt que d'employer le simulacre pour le bien de la cité (cf. *supra*, chap.1, p.43). Ce bien commun, recherché par Solon puis par Platon, permet une brèche qui autorise le mensonge aux plus sages de la cité. Avec Augustin, nous observons que le recours au mensonge dans le discours théologique, qu'il soit utile ou non, selon la définition de Platon, devient un élément encombrant de la morale qu'inspire pourtant ce dernier.

Chez l'Évêque d'Hippone, une forme de rigueur morale durcit la condamnation de ceux qui ont recours au mensonge<sup>287</sup>. Il ne peut aucunement être admis qu'il puisse y avoir quelque forme de mensonge dans les Écritures, et il inclut le *mensonge utile* dont ses prédécesseurs, avec Platon en tête, toléraient le recours. Ce mensonge, dont la vertu était de rendre plus accessible certaines vérités que des esprits moins éclairés ne sauraient appréhender, servait surtout à assurer une foi indéfectible à laquelle adhérerait l'ensemble de la communauté. Le *noble mensonge* formulé depuis Platon (voire, depuis Solon), constitue néanmoins une faille morale pour Augustin, mais une faille qui sera palliée grâce à l'incarnation et la résurrection du Christ qui impose un acte de foi pour l'ère chrétienne. Nicolaïdou-Kyrianidou marque bien la rupture entre

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 27. « Tout en admettant qu'il y a moins de mal dans ce type de mensonges parce qu'ils sont accompagnés de quelque bienveillance, Augustin les condamne néanmoins, car il considère le mensonge comme une iniquité : *mendacium iniquitas est*. Par conséquent, sur le plan moral, il est pernicieux de commettre le mal, même en vue du bien. De plus, les biens de l'âme étant supérieurs aux biens corporels, il est préférable de sauver son âme en vue de la vie éternelle plutôt que de vouloir préserver par un mensonge sa propre vie ou celle d'autrui ».

la « cité des frères » de Platon et celle des Pères de l'Église, ces derniers qui, à la suite de saint Paul et d'Augustin, évacuent le mensonge du récit fondateur :

Chez Platon, la cité des frères est le produit du “noble mensonge”, susceptible, comme tous les mythes, de gagner en crédibilité via sa transmission à travers les générations. Mise à la place du commencement factuel de la collectivité, cette fiction est jugée indispensable à l'instauration de la vie en commun. Dans son rôle de fondateur, Socrate ose l'inculquer à tous les membres de la cité juste, à partir de la classe dirigeante. Pour les chrétiens, ce même lien repose sur un acte de foi : le mystère de l'Incarnation et de résurrection du Christ a bien eu lieu ; événement que saint Paul tâche d'annoncer à l'humanité, en l'exhortant d'y croire, afin qu'elle fasse partie du genre restauré, inauguré par l'homme nouveau <sup>288</sup>.

Avec l'avènement du Christ, nous assistons à une démocratisation de la connaissance divine, en porte-à-faux d'un accès à la connaissance très élitiste chez Platon, et que reprenait à son compte la tripartition de Varron. Cet élitisme platonicien ne saurait mieux s'exprimer que par le célèbre passage du *Timée* que relève J. Pépin : « Il n'est pas exagéré de soutenir que l'essentiel de la contribution grecque au problème du langage théologique tient dans une phrase du *Timée* [28-c] de Platon, : « Découvrir l'auteur et le père de cet Univers, c'est un grand exploit, et quand on l'a découvert, il est impossible de le divulguer à tous ». (Trad. Rivaud) »<sup>289</sup>. L'incarnation du Christ devient le moyen par lequel la vérité peut se montrer à tous, sans exception. Pépin y décèle une volonté de corriger la prémisse platonicienne:

Le but de l'Incarnation était que le Logos pût parvenir à tous les hommes; voilà qui dément mot pour mot *l'impossible de le divulguer à tous* du *Timée*. Quant à l'affirmation de la difficulté propre à la découverte de Dieu, elle n'est acceptable aux yeux d'Origène qu'au prix d'une double correction : d'une part, la nature humaine n'y suffit pas sans le secours divin et l'aveu qu'elle a besoin de lui; d'autre part, il n'est que de voir le Logos pour connaître le Dieu invisible dont il est l'image <sup>290</sup>.

---

<sup>288</sup> Nicolaïdou-Kyrianidou, 2006, p. 238.

<sup>289</sup> Pépin, 1982, p. 91.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 93.

Cette image du Christ est la clé qui permet de rendre crédible une présence divine qui échapperait à nos sens, mais dont certains sages, à l'instar de Socrate, aux dires de Platon, possédaient une intuition certaine.

Dans l'*Apologie* de Platon, Socrate évoquait son *daïmon* intérieur, son intuition de dieu, pourrions-nous dire, qui lui valut un procès d'impiété. Souvenons-nous que selon le discours platonicien, seul le sage philosophe peut avoir accès à cette essence divine<sup>291</sup>. Ce *daïmon* intérieur fournit encore un sujet de querelle, tant il a prêté le flanc à des interprétations multiples<sup>292</sup>.

### 3.3.3 Socrate et Augustin

L'historienne L. Saudelli expose la polémique entourant un texte du platonicien Apulée, dont le titre *De deo Socratis* suscite une réflexion d'Augustin dans un passage de la *Cité de Dieu* (*De ciu. Dei* VIII, 12-22 et 27 ; IX, 22), où il s'interroge sur la nature du fameux *daïmon* de Socrate : « La question qu'Augustin soulève, au sujet de son compatriote et devancier païen, est la suivante : pourquoi a-t-il intitulé son opuscule

---

<sup>291</sup> Macé, 2006, p. 39, décrit habilement le processus d'élévation de l'âme par la connaissance, exposé dans la *République* de Platon, et qui ne concerne que certains individus prédisposés par nature : « la *République* décrit la construction progressive de ces étages de la vertu; les vertus du caractère pouvant être inculquées à de jeunes âmes (livres II et III) sans qu'elles possèdent déjà l'intelligence que seulement certaines d'entre elles posséderont (livre VII), tant qu'elles sont en position subalterne dans la société et que des âmes ayant la vertu complète les dirigent; de même pour les autres âmes qui ne deviennent pas des âmes de gardien : les gouvernants qui possèdent la vertu complète sauront leur procurer l'opinion droite susceptible de se substituer à leur intelligence défaillante. Tous ceux qui n'ont pas l'intelligence ne seront donc vertueux qu'à moitié – ils auront besoin de modèles, de règles et de lois : le mythe, la religion trouvent ici une fonction sociale ».

<sup>292</sup> Chez Augustin, Saudelli, 2014, p. 70-71, soutient que l'emploi du terme dans l'*Apologie de Socrate* cherche une justification rationnelle : « La question que l'évêque d'Hippone pose implicitement est de savoir s'il s'agit de la divinité au sens général et abstrait du terme, ou bien d'un dieu particulier avec des caractères bien déterminés, ou alors du génie personnel de tout être humain - le « démon intérieur » qui s'identifie avec la partie la plus haute de l'âme humaine, c'est-à-dire avec sa faculté rationnelle ».

« *Du dieu* - et non pas *Du démon* - de Socrate »<sup>293</sup>? Le démon platonicien se conçoit pour Augustin comme un intermédiaire entre l'homme et Dieu. Saudelli en conclut que :

Ce qu'Augustin met en cause, en évoquant le cas de Socrate, c'est la conception de la *medietas* des démons - leur nature intermédiaire (entre le ciel et la terre) et leur fonction médiatrice (entre le divin et l'humain) -, conception qui est à la base de la cosmologie, ainsi que de la théologie et de la psychologie du platonisme d'époque impériale, et qui s'oppose à la doctrine chrétienne de la médiation du Christ <sup>294</sup>.

Cependant, la figure du sage Socrate inspire tant celle du Christ, que certains théologiens, dont Augustin, sont appelés à réhabiliter la figure du *démon* de Socrate, qui serait à l'effigie d'un Maître intérieur, qui agit comme guide de notre âme. L'Évêque d'Hippone conçoit cette présence divine intérieure comme source de vérité, et pour Y. Meessen, cette posture le rapproche du sage platonicien : « En revenant à l'intériorité, Augustin fait une triple expérience. Dieu habite en lui comme la source de l'être; il l'illumine de sa vérité comme un Verbe intérieur; il l'attire à lui comme celui qui comble son désir de bonheur »<sup>295</sup>. Et au regard d'Augustin, le seul médiateur possible de ce Maître intérieur s'avère être le Verbe qui s'est fait chair. Selon encore Saudelli :

Ce qu'Augustin veut dire, c'est que les penseurs grecs, bien qu'ils étaient éclairés par le Verbe, le Maître intérieur, n'avaient pas l'autorité nécessaire pour convaincre les foules de la vérité de leur doctrine: le Christ est le Maître de sagesse venu enseigner le culte véritable. L'opinion socratique a donc de la valeur, selon Augustin (*Epist.* 233, 57, *sal.* 517), en ce qu'elle a été précédée par la parole prophétique <sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> Saudelli, 2014, p. 68.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>295</sup> Meessen, 2005, p. 434.

<sup>296</sup> Saudelli, 2014, p. 87. L'auteur conclut son article en faisant ressortir les aspects socratiques de la doctrine chrétienne que permet la pensée d'Augustin. « Cela dit, en distinguant la pensée classique de sa réception tardive, l'historien de la philosophie n'hésitera pas à reconnaître chez Socrate lui-même, tant l'influence du pythagorisme ancien - par exemple, dans sa conception de la sagesse comme chemin de purification de l'âme -, que certaines prémisses du monothéisme chrétien - notamment dans sa

Autrement dit, le discours chez les disciples chrétiens n'est plus celui d'un poète ou d'un philosophe qui interprète le divin dans une *mimésis* possiblement trompeuse, mais bien la parole de dieu, du dieu incarné par son fils Jésus Christ, le prophète.

Il n'est plus question d'interpréter la parole de dieu, et nul besoin par conséquent de *mimésis*, il s'agit simplement de diffuser la parole du Christ, fils de dieu, contenu dans les Écritures. Augustin légitimise aussi notre intuition de dieu, celle très intérieure avec laquelle nous dialoguons et qui nous sert de guide. L'Évêque d'Hippone, en réhabilitant ainsi la figure du sage Socrate et son énigmatique *daiimon*, empêche le naufrage d'une part importante de l'héritage philosophique platonicien et « païen »<sup>297</sup>. Dans cette démocratisation chrétienne de la connaissance, il est désormais admis qu'il appartient à tous d'appréhender l'essence de l'être divin.

Si pour les Grecs, la « parole » poétique commençait avec Homère, pour l'ère chrétienne, au commencement était le Verbe... Le Verbe, qui ouvre les Évangiles et qui est désigné par le mot λόγος, aurait selon E. Bouchard une étymologie particulière : « Le sens premier, étymologique, du terme est disputé, mais il est hors de doute qu'il dérive de la racine indo-européenne donnant le verbe *agein*, qui signifie : conduire, diriger, mettre en mouvement »<sup>298</sup>. Le Verbe, à l'effigie d'une loi, permet de remplir le

---

croyance en une divinité intelligente, productrice et providentielle. Les reconstructions les plus profondes et heureuses de la pensée de Socrate sont d'ailleurs celles qui placent, au centre de sa doctrine et de son activité, sa religiosité, à savoir sa conviction que l'intelligence divine est le principe actif et régulateur de l'univers tout entier et de la vie de chaque être humain » (p. 89).

<sup>297</sup> Augustin, au chap. XIV de la *Cité de Dieu*, félicite Platon d'avoir chassé les poètes de sa cité, s'évertue à exonérer le philosophe grec de son malencontreux emploi du terme *démon* : « A qui donc, je vous prie, serait-il plus convenable de décerner les honneurs divins : à Platon, qui s'est opposé au scandale, ou aux démons qui l'ont voulu, abusant ainsi les hommes que Platon s'efforça vainement de détromper ? »

<sup>298</sup> Bouchard, 2019, p.101.

mandat du législateur platonicien qui souhaitait l'asservissement général à la loi divine, (*Lois* [838,d-e]) :

L'ÉTRANGER D'ATHÈNES

Ainsi nous avons raison de dire tout à l'heure, que le législateur, s'il souhaite subjuguier l'un de ces désirs qui asservissent le plus sûrement les hommes, saura facilement de quelle manière en venir à bout : sur le même sujet, il n'a qu'à investir d'un caractère religieux la voix publique chez tout le monde, esclaves et hommes libres, femmes, enfants et la cité tout entière, et de cette façon, pour cette loi, il aura créé la stabilité la plus assurée.

Le Verbe agit donc comme fondement de la Loi qui met en mouvement tous les êtres « sur la terre comme au ciel ». L'œuvre phare d'Augustin parle sciemment d'une *Cité de Dieu*, qui fait de l'espace où règne Dieu, un lieu sans frontière, une théocratie « intemporelle ». Le Verbe s'adresse ainsi à tout le monde, sans exception, par delà les frontières (spatiales et temporelles) et sans recours à la *mimésis* trompeuse.

Cette *mimésis trompeuse* tant décriée par Platon, mais dont il avait lui-même eu recours, s'avérait utile pour soumettre tout le monde à la foi en l'ordre divin. Il s'agissait d'un noble mensonge, car, lorsque le sage l'emploie comme outil de persuasion : « c'est le mensonge le plus salutaire qu'on n'ait jamais raconté », [*Rep.* 663d].

Pour assurer la stabilité et inculquer la foi, l'incarnation du Christ opère une révolution qu'inaugure l'ère chrétienne, et son Église. Les théologiens invitent à se détourner de tout ce qui éloigne de dieu, dont le théâtre jugé impie. Les Pères de l'Église s'arriment ainsi à cette ultime injonction de Socrate au terme du célèbre dialogue où il bannit les poètes de sa cité : « Les hymnes aux dieux et les éloges des gens vertueux seront la seule poésie que nous admettrons dans notre cité », [*Rep.* 607a]. La *mimésis* sacrée que chantaient les poètes depuis Homère, quitte donc l'arène populaire du théâtre, et devient l'objet exclusif de l'Église chrétienne.

## Conclusion

L'influence de Platon dans le monde gréco-romain se mesure dès la période hellénistique. Après la mort du philosophe, le *topos* politique du théâtre se perpétue avec la diffusion de cet art populaire qui s'étend sur tout le territoire gréco-romain. Le pouvoir politique que le philosophe attribuait à l'art de la scène se maintient, mais a évolué, en quelque sorte, en fonction des régimes politiques qui accueillent les théâtres dans leurs cités. La *théâtrocratie*, conçue comme une hégémonie des poètes au sein d'un régime démocratique, se voit ainsi remplacée par une hégémonie des acteurs politiques dans un régime républicain, où le *topos* de la *scène politique* inauguré par Platon est de plus en plus reconnu et employé par l'élite romaine hellénisée. Souvenons-nous que la *théâtrocratie* se conçoit ultimement comme un concours discursif à l'échelle de la cité, et donc, plus nécessairement circonscrit à l'arène théâtrale. L'assemblée délibérative du théâtre athénien aurait par ailleurs eu tendance à se transformer en arène du divertissement, un divertissement populaire certes, mais au frais des personnages les plus influents de la cité romaine, afin d'assurer leur prestige et leur ascendance politique.

Cette nouvelle *scène politique* se transpose même dans l'aménagement architectural des théâtres de cette époque, où, comme le soulignait Villacèque, le *proskètion* établit un nouvel espace qui écarte le public de la scène où se joue le spectacle, en plus d'établir au sein de ce même public, une hiérarchie qui place les représentants de l'élite politique aux premiers rangs, ces derniers demeurant ainsi dans la mire de l'assemblée. Car l'élément démocratique de l'assemblée théâtrale, tant pourfendu par Platon, est aussi redouté par le Sénat romain, qui tentera d'en repousser l'aménagement permanent à l'intérieur des murs de la cité. Le théâtre devient ainsi un objet de pouvoir qui n'est pas à négliger pour tout aspirant au rôle de gouvernant dans la cité, et donc une possible menace pour le pouvoir en place.

Avec Sénèque, nous constatons, néanmoins, le peu d'emprise de la philosophie sur le pouvoir d'un tyran. Le verbe tragique qui resurgit avec force sous la plume de ce dramaturge que nous qualifions de philosophe-roi, n'aura pas su freiner l'*hubris* d'un despote tel que Néron, venant ainsi saper les espoirs que forgeait Platon en une sagesse que saurait insuffler le philosophe au représentant du pouvoir. Quel serait donc le moyen infaillible d'imposer l'ordre le plus juste à la cité et ses gouvernants?

Dans une attitude qui le rapproche de Platon, Cicéron écrit des dialogues sur les mêmes thèmes que son prédécesseur athénien. Rédigeant son œuvre en langue latine, il ouvre une nouvelle page à la philosophie, en jetant son regard sur l'ensemble des discours, tant poétiques que philosophiques dont la pensée de son époque romaine est tributaire.

Les deuxième et troisième siècles après Jésus Christ voient monter le fanatisme religieux, dans une remise en question de la foi qui revêt certains aspects de la crise religieuse ayant frappé Athènes au tournant des V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles. Lucien de Samosate apparaît tel un Aristophane, pour se railler des exégètes, dans une apologie satirique des poètes et des philosophes de son temps. La littérature n'est à ses yeux qu'une immense fiction, un mensonge que nous devrions reconnaître afin d'en puiser toute la vérité. Sous la plume de Lucien, l'imagination révèle non pas le mensonge utile, mais bien l'utilité du mensonge qui nous permet d'appréhender le monde et ses mystères. Avec l'auteur de Samosate, l'imagination fabulatrice semblait vouloir enfin réconcilier les poètes et les philosophes dans leur conquête de la vérité. Le mythe tant décrié par Platon y retrouvait toute sa licence, en plus de son utilité.

Cependant, l'avènement du Christ trouvant de plus en plus d'adeptes, les défenseurs de cette nouvelle religion s'érigent en nouveaux philosophes, désignés aujourd'hui comme les Pères de l'Église, qui vont tenter de venir à bout de l'ambitieuse entreprise initiée par Platon qui aspirait à la révélation de l'ordre divin et ses lois, une *mimésis* conforme à la seule vérité.

L'ère chrétienne semble en effet avoir métabolisé le discours des philosophes en grande partie tributaire d'une pensée platonicienne, pour donner naissance à une religion et ses lois, destinées non plus à la simple cité et ses dirigeants, mais à l'ensemble de l'humanité dans une forme de théocratie « intemporelle ». Cette révolution vient aussi secouer la conception très élitiste de Platon en ce qui a trait à une essence divine inaccessible au commun des mortels. Cette démocratisation chrétienne de la théologie, rend caduque toute *mimésis*, puisque la représentation de dieu est accessible à tous par le biais du Verbe incarné dans les Écritures que diffuse l'Église à tous ses fidèles. Aussi, parmi les principes énoncés par les théologiens de cette nouvelle religion, dont Tertullien et Augustin, les poètes seront tenus à l'écart, et le théâtre jugé impie. Cet art sera en effet condamné pour une grande partie de ce qui sera le Moyen-Âge. Pour ces théologiens de l'Église, l'arène du théâtre est plus qu'une menace pour l'ordre politique, elle est un danger pour l'âme du citoyen.

Le nœud gordien qui aliénait Platon à la mythologie s'est enfin dénoué grâce au Verbe, l'incarnation de dieu en son fils Jésus-Christ, mort et ressuscité. Ce récit fondateur qui décrit l'avènement du Christ vient ainsi combler le mystère de la foi, que la pensée critique s'échinait à concevoir. Tel que le décrit Pépin, déjà cité, la découverte de Dieu n'aurait été acceptable « qu'au prix d'une double correction : d'une part, la nature humaine n'y suffit pas sans le secours divin et l'aveu qu'elle a besoin de lui; d'autre part, il n'est que de voir le Logos pour connaître le Dieu invisible dont il est l'image »<sup>299</sup>. Ce fabuleux récit réunit dans la foi un nombre grandissant de fidèles qui maintient l'influence de l'Église chrétienne dans une grande partie du monde encore aujourd'hui.

---

<sup>299</sup> Pépin, 1982, p. 93.

Comme le suggèrait Reinhardt, déjà cité, les mythes de Platon constituent « [...] l'émergence d'une éthique, d'une religion et d'une mystique nouvelles »<sup>300</sup>. Pépin abonde dans le même sens quand il considère que plusieurs siècles avant son avènement, Platon annonce la religion chrétienne : « On discerne dans la religion grecque le sentiment d'une grande chose à venir, mais non encore reconnaissable; plusieurs expressions de Platon peuvent passer pour des anticipations du christianisme [...] »<sup>301</sup>. Celui qui interdisait les poètes qu'il jugeait peu fidèles au souffle divin, aurait-il trouvé son salut dans la religion de Jésus, le prophète? Avec le Christ, la parole de dieu n'a plus besoin de l'intermédiaire des Muses et des poètes pour se manifester, puisque les Écritures attestent du Verbe incarné que célèbre le clergé et les fidèles rassemblés au sein de l'Église. C'est ici que prend fin la querelle des poètes et des philosophes, grâce à l'arbitrage de la religion chrétienne qui détient LA vérité inscrite dans le Verbe.

En ouvrant le dialogue, pourrait-on dire, celui qui est souvent désigné comme le Père de la philosophie fut le grand initiateur d'une littérature riche et foisonnante. La *théâtrocratie*, tant décriée par l'Athénien (mais dans laquelle il participe par le biais de ses dialogues), devient une arène cacophonique aux discours discordants, se réclamant tous de la vérité. À l'enseigne de Platon, les Pères de l'Église sont d'avis que la vérité est univoque, elle se trouve toute révélée dans la parole du Christ, la seule qui mérite d'être entendue. Une théocratie « intemporelle » suspend durablement la *théâtrocratie*, en imposant comme seule *mimésis*, celle que célèbre l'Église avec son Évangile.

---

<sup>300</sup> Reinhardt, 2007, p. 22.

<sup>301</sup> Pépin, 1958, p. 48.

## CONCLUSION

Dans une encyclopédie de l'art revisitée selon une *Poétique* platonicienne, sous le nom de « Platon » nous pourrions retrouver cette définition : « Poète dont l'œuvre poétique pourfend les poètes, tout en s'instituant comme la seule poésie digne de ce nom », et sous l'onglet « Évangiles », nous pourrions lire : « Poésie chrétienne s'étant imposée sur toutes les scènes de l'Europe au Moyen-Âge... ». Penser une *Poétique* de Platon et son influence sur le théâtre occidental relève bien entendu de l'hypothèse. Nous disposons néanmoins de nombreux commentaires sur cet art mimétique dans l'œuvre platonicienne, dont l'ensemble des dialogues constitue, tel que nous le suggérons, une œuvre dramatique. Un théâtre qui exclut tous les discours qui ne sont pas conformes à la représentation de l'ordre divin, dont il prétend être la plus fidèle expression. Il s'agit d'une perception de ce qu'est l'art poétique, ou plus précisément, la *mimésis*, et son déploiement dans l'histoire du théâtre, et qui diffère selon la définition qu'en ont fait soit Platon, soit Aristote.

Notre regard sur la poésie de l'Antiquité ne peut se faire adéquatement sans porter une attention particulière à son étymologie. La perception et l'emploi de ce terme par les Anciens sont très éloignés de ce que représente la poésie dans son emploi moderne. La poésie archaïque qui, nous l'avons vu, renvoyait à la tradition mythologique, était porteuse des *nomes*, ces lois traditionnelles auxquelles la cité devait se soumettre, du moins implicitement. M.-L. Desclos signale les biais que peuvent susciter les perceptions du discours poétique issues de l'époque archaïque, dont la lecture moderne est trop souvent influencée par les commentaires que nous fournissons à leur sujet Platon et/ou Aristote :

Lorsque les historiens de la philosophie s'occupent, ou se préoccupent, de poésie, c'est (presque) toujours pour la subalterner au discours rationnel qu'elle préfigurerait de façon imparfaite et/ou inconsciente d'elle-même. Trop souvent, également, ils jettent un regard rétrospectif sur les " poètes ", ainsi génériquement désignés, en adoptant le point de vue de Platon ou d'Aristote, sans véritablement s'enquérir du savoir dont ces " poètes " étaient porteurs, savoir auquel l'Athénien comme le Stagirite devaient se confronter. Sans s'interroger non plus sur la pertinence et le sens de cette dénomination – la " poésie " – tout se passant comme si, ainsi que l'écrit ici-même David Bouvier, la poésie était perçue comme telle par tout lecteur dans le monde entier<sup>302</sup>.

Il nous fallait donc comprendre en quoi la *théâtrocratie*, que pourfendait Platon, dérogeait selon lui de la tradition poétique avec laquelle il souhaitait renouer. Une tradition faite de récits mythiques, de musique et de danse, et dont l'ensemble, surtout, constituait le fondement de la religion dans le monde grec. À l'instar de la poésie, le terme religion subit lui aussi les travers de notre perception moderne et monothéiste de la foi religieuse. En ce qui a trait à l'aspect politique de la religion dans l'Antiquité polythéiste, J.-M. Narbonne partage l'avis de Ch. Meier voulant que le polythéisme, dans son essence, fut favorable à la pluralité des points de vue, qui ne permettait pas aux autorités politiques la possibilité d'imposer une représentation de l'ordre divin:

Il y a surtout, comme l'observe notamment Meier, la dimension politique de l'affaire. « Politiquement, signale ce dernier, ce qui est le plus frappant avec la religion grecque est ce qu'elle n'était pas. Les aristocraties grecques ne l'utilisèrent pas comme un instrument de pouvoir. Pour être plus précis, les aristocrates grecs n'ont pas organisé et contrôlé l'accès aux dieux, et plus spécifiquement la découverte et l'interprétation du vouloir divin, de telle manière qu'il n'aurait été possible de développer sur cette base une autorité cléricale et ultimement politique »<sup>303</sup>.

Cela étant dit, le caractère divin revêtu par les lois durant une grande partie de l'Antiquité, permet de qualifier les polythéismes grec et romain de religion civique. La notion d'impiété renvoie au non-respect des lois divines et le procès d'impiété que subit

---

<sup>302</sup> Desclos, 2019, p. 20,

<sup>303</sup> Narbonne, 2019, p.23. Les travaux de Pirenne-Delforge, 2020, 2018, nous renseignent admirablement sur ce sujet.

Socrate en est la conséquence directe. L'œuvre platonicienne témoigne d'un besoin de disculper son maître à penser, accusé d'impiété, en le discociant des athées, dont le cercle des adeptes s'élargit vraisemblablement vers la fin du V<sup>e</sup> siècle, tel que le souligne ici J.-B. Gourinat : « La trace que l'on trouve d'écrits athées dans les *Lois*, est selon Sedley, la trace d'un fort courant athée « souterrain », qui n'a pu s'exprimer à visage découvert en raison des risques de procès pour impiété et de condamnation à mort »<sup>304</sup>. Ce courant athée est animé par un esprit critique qui remue considérablement les assises culturelles du monde grec.

Cet ensemble culturel subit en effet une transformation notable avec l'émergence d'une pensée critique qui se manifeste dès la fin de l'époque archaïque. Certains ont attribué à cet événement une sécularisation de l'art poétique, que nous avons fait remonter à Solon, puis Simonide. Le premier aurait en effet dérogé à l'autorité des Muses afin de concevoir des lois à la portée de tous les citoyens, et le second, aurait fait de son art un métier, en reconnaissant la part humaine du geste créatif. Tout geste humain serait porté par une intention qui lui est propre et qui ne relèverait plus exclusivement des dieux. Le verbe du poète s'imprègne dès lors d'une pensée critique qui s'affirme et remet en question les dieux et les lois qui gouvernent la cité et le monde.

## Querelle entre poésie et philosophie/entre philosophie et religion

Au moment où Platon entreprend l'écriture de son œuvre, le régime athénien vit en effet une crise sociale et politique qui va le mener à son déclin. Cette crise va aussi provoquer le déclin de la foi en la religion civique, qui s'était imposée depuis l'époque

---

<sup>304</sup> Gourinat., 2019, p. 170.

archaïque, tel que vu au second chapitre<sup>305</sup>. Le regard que pose Platon sur la poésie de l'époque classique est aussi animé par un profond désir de rétablir l'ordre dans la cité. Contre l'hégémonie des poètes tragiques, l'auteur des *Lois* suggère de s'en remettre à une hégémonie divine que seuls les philosophes peuvent interpréter. Aussi, si Socrate évoque dans la *République* une querelle entre la poésie et la philosophie, notre analyse de ce conflit y perçoit plutôt une querelle entre la religion et la pensée critique. P. Vesperini est d'avis que l'aspect religieux de la *philosophia* grecque de l'Antiquité paraît incompatible avec notre conception moderne de la philosophie. Il cite en exemple P. Hadot pour qui religion et philosophie sont des entités antinomiques :

On doit prendre soin de distinguer rigoureusement religion et philosophie. [...] Il faut employer le mot « religion » pour désigner un phénomène qui comporte des images, des personnes, des offrandes, des fêtes, des lieux, consacrés à Dieu ou aux dieux. Ce qui n'existe absolument pas dans la philosophie<sup>306</sup>.

En regard des principes énoncés par Hadot pour identifier une pensée qui se rapporte à la religion, nous aurions du mal à placer les dialogues platoniciens sous une autre enseigne que celle-ci. Cette affirmation amène surtout Vesperini à faire une distinction entre la *philosophia* des Anciens, qui va de Thalès à saint-Augustin, et qui, bien que relevant d'une pensée critique, est imprégnée d'une pensée religieuse diffuse, mais persistante durant toute l'Antiquité, tel que le rapportait aussi E. Bouchard citée plus haut (*supra*, p. 136). Vesperini rappelle que l'Académie est une école dont le but recherché est la sagesse divine et que le culte aux dieux y est inscrit dans ses murs : « l'association platonicienne est vouée au culte des Muses : c'est pourquoi, comme les autres associations religieuses athéniennes, une partie de son lieu de réunion est

---

<sup>305</sup> Chap. II, pp. 71-72.

<sup>306</sup> P. Hadot, 2003, dans Vesperini, 2012, p. 1.

consacrée à la divinité qui fait l'objet du culte »<sup>307</sup>. Or nous avons déjà observé que les Muses nous renvoient au caractère religieux de l'essence poétique que préconisait le fondateur de l'Académie.

### La poésie, une liturgie « théâtrocratique » ?

L'aspect liturgique du théâtre est central dans l'appréciation de cet art par notre Académicien. Considérant que l'auteur des *Lois* souhaitait renouer avec une poésie liturgique, telle que conçue à ses origines, il nous paraissait important de remonter jusqu'à l'époque archaïque où le théâtre, héritier des poètes épiques et lyriques, fit son apparition. Il importait de comprendre les fondements de cette tradition et ses modes de fonctionnements, afin de saisir le modèle qu'envisageait Platon pour ériger une cité idéale que nous avons associé à une théocratie « intemporelle », pour l'opposer au pouvoir temporelle de l'État. Il s'agit d'une autorité spirituelle, bien entendu, mais théocratique tout de même, dans le sens d'une loi divine à laquelle l'ensemble des citoyens se soumet implicitement. à la manière dont le décrit l'Étranger d'Athènes dans les *Lois*, cité en amont :

#### L'ÉTRANGER D'ATHÈNES

Très bien. Chez nous, mes amis, du temps des anciennes lois, le peuple n'était maître de rien, mais il était en quelque sorte assujéti de plein gré aux lois. (*Lois*, [700a])

La notion d'*hosion*, analysée dans cette étude, qui fait de l'ordre divin un modèle pour ériger celui de la cité et ses lois, s'avère être une forme embryonnaire de théocratie

---

<sup>307</sup> Vesperini, 2012, p. 12. *Ibid*, p11, l'auteur s'oppose au consensus voulant que les écoles philosophiques d'Athènes étaient des institutions laïques : « Je vais essayer de montrer que cette vision « laïque » est anachronique, en partant là encore des textes. Pour comprendre ce qu'était une école, on est obligé de commencer par se concentrer sur la figure extraordinaire de Platon, car c'est lui qui a inventé cet objet si étrange ».

sous laquelle serait né le théâtre à l'époque archaïque. Sous cet angle, la démocratie qui institue des lois à hauteur humaine opère une véritable révolution sur le plan de la *mimésis*, à savoir une transgression de la représentation de l'ordre divin inscrit dans la loi. Cette notion d'*hosion* nous permet aussi de comprendre pourquoi le néologisme de *théâtrocratie*, liait le théâtre au régime politique, car pour Platon, le régime politique idéal est celui qui prend pour modèle (*mimésis*) l'ordre divin, en somme, ce n'est pas le théâtre qui doit faire la loi, mais plutôt la loi qui doit faire le théâtre.

Bien que les théories d'Aristote aient supplanté celles de Platon en ce qui a trait à notre perception moderne du théâtre, des voix s'élèvent pour remettre en question le traité du Stagirite, surtout en regard du caractère sacré que revêt le théâtre de l'Antiquité. Nous savons que le traité d'Aristote se concentre essentiellement sur la tragédie. Or, nous avons pu observer que cet art est en pleine mutation au moment où le philosophe élabore ses théories, ce qui est moins vrai pour Platon, car, si ces deux théoriciens ont une connaissance de la tragédie grecque dans sa forme classique, déjà moribonde au IV<sup>e</sup> siècle, Platon possède quant à lui l'avantage d'avoir pu assister, enfant et jeune adulte, aux dernières tragédies de Sophocle et Euripide au moment de leur création à la fin du V<sup>e</sup> siècle, dans le cadre des concours dionysiaques. Le théâtre que commente Aristote dans *La Poétique* est, pour l'essentiel, un théâtre qu'il a lu, et donc totalement extrait de son rituel sacré<sup>308</sup>. Aristote ne signale que très furtivement ce que Platon conçoit comme une révolution, à savoir que c'est à partir d'Eschyle que le théâtre subit un changement majeur que provoque l'apparition du dialogue dramatique<sup>309</sup>. En

---

<sup>308</sup> Son analyse se concentre essentiellement sur Eschyle, Sophocle et Euripide, s'il peut avoir assisté à leurs tragédies, ça ne peut-être que dans le cadre de reprises et donc, en dehors du concours et du rituel qui l'accompagnait.

<sup>309</sup> Aristote, *Poétique*, 1449a. « Eschyle fut le premier à porter de un à deux le nombre des acteurs, à diminuer les interventions du chœur et donner le premier rôle au dialogue. Avec Sophocle, il y eut trois acteurs... » (Aristote, 1990, trad. Michel Magnien, p. 90.)

ajoutant un acteur sur scène, le dialogue fait son apparition sur la scène du théâtre, tout en réduisant considérablement la présence du chœur, ce dernier élément étant pourtant fondamental à l'essence du rituel sacré associé au théâtre dont les chants honoraient le dieu Dionysos, le père désigné des muses inspirant les poètes<sup>310</sup>. Cette révolution que subit le rituel sacré du théâtre est exacerbé par le régime démocratique en partie instauré par les lois de Solon.

La foi religieuse fut en effet ébranlée par une pensée critique qui se déploie de façon fulgurante au V<sup>e</sup> siècle, par le moyen de la démocratie athénienne qui confère à tous le pouvoir de s'exprimer sur les choses de la cité. La liberté de tous les citoyens se conçoit essentiellement par une égalité devant la loi, l'*isonomia*, et une égalité de parole, *iségoria*. Cette égalité de parole fait naître la délibération citoyenne par la voix du dialogue dont le théâtre se saisit pour questionner et confronter les idées des uns et des autres. Tout ceci nous a permis de saisir l'importance du dialogue (*agôn*) dans l'élaboration d'une pensée critique qui remet en question les mythes et les dieux qui fondent la religion censée être honorée dans le rituel théâtral.

C'est ici, précisément, que se place le sublime paradoxe entre le *Platon dramaturge* des dialogues et le *Platon traditionaliste* qui use du fameux dialogue pour rédiger une œuvre « poétique » dans laquelle il interdit les poètes, ou du moins, ceux dont la *mimésis* n'est pas fidèle à l'ordre divin. Dans son ultime dialogue, il ira jusqu'à promulguer une loi qui oblige à croire que l'ensemble des lois procèdent de la volonté de dieu, voire des dieux, ceux-ci étant justes et incorruptibles (*Lois* [893b-907b]). Soumettre l'ensemble des citoyens à une foi qui fait loi, correspond au paradigme religieux de l'Antiquité. Le caractère religieux des lois civiques est d'une certaine façon, ce qui a permis la condamnation de Socrate, sous le régime pourtant très

---

<sup>310</sup> Rappelons qu'il n'y a aucune mention du dieu Dionysos dans le traité d'Aristote.

démocratique d'Athènes. Cet évènement nous place devant un élément de la démocratie athénienne qui doit susciter une attention particulière quand nous analysons l'évolution de la pensée critique à l'époque classique.

### Démocratie athénienne -vs- démocratie moderne

Lorsque nous comparons la démocratie moderne à celle née à Athènes, la liberté de parole, *iségoria*, et l'égalité devant la loi, *isonomia*, s'avèrent les principaux éléments qui fondent ce régime politique. Mais plusieurs éléments distinguent le régime moderne de celui de l'Antiquité, ce dernier, dont le tirage au sort des magistratures en fait une démocratie dite « directe », ainsi qu'une citoyenneté sélective (l'absence des femmes, notamment, et des métèques), sans compter les esclaves, pourtant fort présents dans l'Antiquité. Ces derniers points sont bien évidemment en porte-à-faux avec les standards démocratiques du XXI<sup>e</sup> siècle. Rarement cependant évoquons-nous spontanément un élément distordant de cette démocratie athénienne, soit l'absence d'une liberté de religion qui pose une limite infranchissable à la liberté de parole, premier vecteur de la démocratie<sup>311</sup>. Cet élément de friction de la démocratie athénienne peut aussi être perçu comme le point de rupture entre la démocratie du V<sup>e</sup> siècle et celle du IV<sup>e</sup> siècle, avec comme évènement emblématique la condamnation de Socrate en ~ 399. La mort de ce dernier, maître à penser de Platon, a certainement servi de mise en garde à tous ceux qui menaçaient de contester l'édifice sacré sur lequel était érigé l'ordre de la cité. La révolution démocratique, que Platon définit comme une *théâtrocratie*, est venue saper les assises d'un pouvoir théocratique, soit une représentation de l'ordre divin véhiculé dans la poésie, une forme de théocratie qu'on

---

<sup>311</sup> Dans son étude comparative des démocraties antique et moderne, Moses Finley ne fait aucune mention de cette absence de liberté de religion dans l'Athènes démocratique, en revanche, il parle d'une religion d'État. (Finley, 1990 (2003), p. 67.)

ne savait pas encore nommer à cette époque<sup>312</sup>. C'est donc dans un contexte théocratique, à savoir un régime qui, bien que démocratique, se soumet aux lois divines inscrites dans la tradition, que s'élabore le concept de *mimésis* chez Platon. Et pour éviter la ciguë, le mensonge sera utile...

## La mimésis, entre vérité et vraisemblance

Ce qui nous est apparu essentiel dans l'élaboration des théories de Platon sur le théâtre, et son concept de *théatrocration*, c'est le rôle primordial de la *mimésis*, qui fait de la représentation de l'ordre (qu'il soit divin, selon une convention, ou imaginaire) le premier principe du pouvoir politique. Selon la vision platonicienne, tout régime politique reposerait sur une représentation de l'ordre, modèle susceptible de générer ou infléchir l'équilibre entre tous les êtres qui partagent un espace commun, en l'occurrence celui de la cité. La *mimésis*, selon Platon, se doit d'être le reflet de l'ordre divin et de ses lois, que transmettrait la seule poésie digne de « représentation ». Cependant, l'ordre divin ne peut être appréhendé que par des êtres pourvus d'un certain savoir, entendre ici les philosophes<sup>313</sup>. Cette essence divine n'étant pas accessible au commun des mortels, il est permis aux sages philosophes d'user du *mensonge utile* afin

---

<sup>312</sup> Baslez, (Baslez et Schwentzel, 2016, p. 39) évoque la première apparition du terme « théocratie » sous la plume de Flavius Josèphe : « Josèphe l'utilise en effet pour caractériser la constitution fondée sur la Loi de Moïse par rapport aux régimes monarchique, oligarchique et populaire identifiés par la pensée politique grecque, qui a fourni une grille conceptuelle pour toute l'Antiquité et au-delà ». Le néologisme nous vient donc de cet historien juif affranchi des Flaviens qui vécut au 1<sup>er</sup> siècle de notre ère.

<sup>313</sup> Vesperini, 2012, p. 11, souligne de plus qu'il s'agit pour Platon d'un savoir qui ne s'enseigne pas, il traduit pour l'illustrer un passage de la *Lettre VII* : « Il n'y a donc pas et il n'y aura jamais aucun livre sur ces questions. Il est impossible en effet de les énoncer, contrairement à ce qui arrive pour les autres savoirs : c'est seulement après une longue fréquentation du problème, après qu'on a vécu avec lui, que cela [sc. la connaissance] arrive dans l'âme, comme une lumière qui jaillit de l'étincelle, et à partir de là se nourrit de soi-même ». Nous pourrions faire l'analogie avec le Verbe intérieur que commente Augustin, vu en chap. III.

de générer pour tous la foi en cette représentation de dieu. Cette conception de la *mimésis* permet de faire de la liturgie chrétienne une forme de théâtre répondant parfaitement aux théories platoniciennes, mais très éloignées, cependant, de la *mimésis* aristotélicienne ayant stigmatisé durablement notre conception du théâtre occidental<sup>314</sup>. C'est autour des notions de vérité et de représentation de la nature (*mimésis*), que les théories de nos deux philosophes se distinguent. Chez Aristote, le concept de *mimésis* se distingue des préceptes platoniciens, puisque dans *la Poétique*, l'auteur préconise la vraisemblance et non la vérité, dont se réclame tant Platon que l'Église<sup>315</sup>.

En portant une attention particulière à ce que J. Pépin définit comme l'« exégèse allégorique » de l'Antiquité, nous avons pu prendre la mesure du débat séculaire entourant une prétendue vérité, qui se déploie dans la littérature depuis ses origines grecques jusqu'à l'ère chrétienne. Les Muses qui, selon les fameux vers d'Hésiode, auraient dit autant de mensonges que de vérités, auraient aussi déclenché, malgré elles, une querelle entre poètes et philosophes. Le Socrate platonicien de la *République* entendait mettre un terme à ce conflit, en désignant les philosophes comme seuls gardiens d'une poésie digne d'être diffusée dans la cité, étant le reflet (*mimésis*) de la véritable harmonie cosmique.

Les théories de Platon sur la poésie nous placent bel et bien devant une nouvelle théologie, dont l'essence divine ne saurait être accessible à tout le monde, aussi

---

<sup>314</sup> Un article de Enrica Zanin paru en 2012, répertorie les premiers commentaires modernes sur la *Poétique* qui apparaissent entre 1500 et 1640 et qui jettent les bases des critères littéraires imposés dès la Renaissance par la prolifération de traités sur l'art poétique inspirés par le modèle d'Aristote. Cette notoriété se confirme encore au XIXe siècle où les philosophes tels que Hegel et Nietzsche commentent l'œuvre d'Aristote, qui nous apparaît être la mesure étalon de toute entreprise littéraire liée à la poésie, dont au premier chef, la tragédie qui se déploie sur plusieurs scènes de l'Occident.

<sup>315</sup> *Poétique*, [1451-b] « l'affaire du poète, ce n'est pas de parler de ce qui est arrivé, mais bien de ce qui aurait pu arriver et des choses possibles, selon la vraisemblance ou la nécessité. ».

suggère-t-il trois façons de l'appréhender, selon que l'on appartienne à la race d'or (philosophique), d'argent (civique) ou de bronze (mythique). Ce mode de transmission de la religion sera adopté par les disciples de Platon, dont Varron qui lui donne le titre de « théologie-tipartite ». Cette théorie aura toutefois été l'objet d'une seconde querelle, cette fois entre philosophes païens et philosophes de l'Église chrétienne, en ce qui a trait au mensonge véhiculé dans le mythe. Nous avons vu que le *mensonge utile* dont usent les disciples de Platon pour inciter à la foi en l'ordre divin, ne trouva pas la faveur d'Augustin, ce dernier pour qui le mensonge, sous toutes ses formes, n'est aucunement tolérable. Le Verbe incarné par Jésus-Christ le prophète, constitue la clé de voute d'un accès universel à la parole divine. La *mimésis* platonicienne n'aura, dès lors, plus besoins de recourir aux mythes pour persuader les fidèles par le moyen d'une *mimésis* vraisemblable à défaut d'être vraie, puisque la vérité est désormais accessible à tous, par le biais de l'Écriture.

Nous savons que la vraisemblance est l'un des éléments essentiels permettant de croire à tous les mondes et leurs personnages qui ont animé la scène des théâtres depuis que cet art existe. W. J. Verdenius, qui étudie l'interprétation de la *mimésis* chez Platon, souligne un aspect fondamental du clivage entre la définition qu'il en fait, soit une imitation la plus fidèle possible de la nature et son ordre divin, et celle que nous pouvons attribuer à notre interprétation moderne, inspirée d'Aristote. En effet, l'art, domaine propre à la *mimésis*, investit notre représentation de la nature, voire de toutes les réalités, d'une pulsion créatrice subjective, une interprétation propre à toute personne dotée d'une imagination.

He [Platon] is accused of fashioning art after the pattern of science, which has to copy nature as truly as possible. He is said to have forgotten that true art does not copy an existing reality, but that it creates a new reality arising from the artist's own phantasy,

and that it is the spontaneous character of this expression which guarantees the independent value of purely aesthetic qualities<sup>316</sup>.

Une conception divergente de la *mimésis* qui annonce déjà l'opposition entre la recherche d'une vérité unique, d'un côté, et de l'autre, une interprétation libre et plurielle de la réalité.

Cette interprétation libre de la réalité, que soutenait déjà Lucien de Samosate au deuxième siècle, nous place devant les jugements arbitraires, instigateurs selon Platon du désordre et de la démesure qu'incarnent la *théâtrocratie* et sa cacophonie discusives.

Notre interprétation de la réalité, que permet entre autres notre imagination, fait l'objet d'une réflexion toute moderne sur le théâtre, menée par le philosophe J. Rancière. Ce dernier s'oppose directement aux théories de Platon sur la *mimésis*. Pour ce philosophe français, le pouvoir d'interprétation du sensible est lié au pouvoir de création intrinsèque au sujet qui observe. La notion de régime esthétique se conçoit chez Rancière lorsque la *mimésis* s'érige en pouvoir politique qui est la marque de la démocratie; « Ce régime esthétique de la politique est proprement celui de la démocratie, le régime de l'assemblée des artisans, des lois écrites intangibles et de l'institution théâtrale »<sup>317</sup>. Rancière fait en quelque sorte l'éloge d'une *théâtrocratie* dont le régime politique constitue tous ses sujets en poètes souverains. Le langage échangé entre les sujets parlants est au cœur de la pensée de l'auteur de la *Mésentente*, pour qui c'est par le langage partagé que s'établissent les rapports d'égalité<sup>318</sup>. Or, cette conceptualisation de la scène et sa *mimésis* serait rejetée par Platon pour qui l'art mimétique doit nous rappeler à l'essence divine, une vérité qui est univoque et non

---

<sup>316</sup> Verdenius, 1962, p. 2

<sup>317</sup> Rancière, 2000, p. 15.

<sup>318</sup> Rancière, 1995, p. 44-45.

plurielle. Une vérité, qui plus est, dont la foule ignorante ne peut se saisir. Selon l'auteur des *Lois*, en applaudissant à la *mimésis* trompeuse que mettent en scène les poètes, les spectateurs participent à l'instauration et au maintien du désordre. L'égalité des sujets est un leurre pour celui qui, dans *la République*, a recours à ce « beau mensonge » selon lequel dieu, pour assurer le bon ordre de la communauté, aurait mis de l'or dans l'âme des gouvernants, de l'argent dans celle des guerriers et du bronze dans celle des artisans (*Rep.* [413c-415d]). Ce beau mensonge est néanmoins le produit de l'imagination de Platon et de sa parole mise en acte au sein de son théâtre constitué de ses célèbres dialogues. Toute tragédie mise en scène ne devient-elle pas, elle aussi, un verbe incarné sur les planches du théâtre ? J. Lacarrière en parlant du verbe déchaîné de Dionysos dans l'Antiquité grecque, écrit ceci : « Telles seront aussi plus tard les deux extrêmes du Verbe sur la scène théâtrale : la rigueur absolue ou la liberté absolue, la métrique où l'improvisation »<sup>319</sup>.

Cette enquête qui cherchait à discerner l'influence de Platon sur le théâtre occidental nous a permis de saisir en quoi le théâtre parvient à opérer un ascendant politique au sein d'un régime pourtant réputé donner tout le pouvoir au peuple. La mutation à laquelle nous assistons vers le milieu du V<sup>e</sup> siècle, où le théâtre devient un espace de remise en question de l'ordre, est à l'image de cette fonction que nous associons aisément aujourd'hui au théâtre, qui doit faire appel à notre esprit critique. Les dialogues platoniciens s'inscrivent parfaitement dans cette dramaturgie qui interroge notre relation au monde. La Renaissance, qui a fait ressurgir l'esprit critique des Lumières grecques, a aussi vu renaître avec lui les théories d'Aristote et son principe

---

<sup>319</sup> Lacarrière, 1981, p. 139.

de vraisemblance qui fera loi, comme en témoigne la fameuse *Querelle du Cid*, où était reproché à Corneille d'avoir dérogé à cette règle « sacrée » de la *Poétique*<sup>320</sup>.

Vraisemblance et vérité demeurent les éternelles alliées du théâtre, mais ce lieu où l'on regarde (*theatron*) est désormais multiplié par les écrans cathodiques qui diffusent en permanence autant de fictions vraies que de vrais mensonges ou « *fake news* ». Il est alors permis de se demander si nous ne sommes pas encore soumis à ce que Platon désignait comme une *théâtrocratie*, à savoir, une hégémonie des fabulateurs de tout acabit qui participent à un immense concours discursif, celui-ci qui s'étend maintenant à l'échelle de la planète? La question se pose à l'heure des réseaux sociaux où l'inflation du langage semble peu propice à l'écoute, voire au dialogue démocratique, qui favoriserait la mise en relation des savoirs communs.

L'expression du verbe en assemblée demande à être entendue, soit par un public silencieux, ou dans une forme de dialogue. Le théâtre, cette assemblée, invite à la rencontre entre les acteurs de la scène et ceux du public. Sous une théocratie, le public devrait, à l'enseigne de Platon, demeurer en silence et se soumettre à une forme d'humilité où l'assigne son ignorance. Et sous un régime démocratique apparaît la cacophonie des discours, une *théâtrocratie* où se déploie l'imaginaire qui offre une somme incommensurable de récits, de fabulations, de mythologies ou de *mimésis*, tous aussi vrais les uns que les autres, parce qu'issus de notre esprit, celui-ci étant bien réel et incarné, faisant en somme, de toute parole, un Verbe incarné.

---

<sup>320</sup> Cette fameuse *Querelle du Cid* dans laquelle il fut reproché à Corneille de n'avoir pas respecté le principe de vraisemblance dicté par Aristote, en partant pourtant d'un fait réel pour élaborer son récit. Car, bien que l'Histoire atteste que Chimène épousa le Cid, il est contre la vraisemblance « qu'une fille d'honneur épouse le meurtrier de son père » pour paraphraser Scudéry, l'un des principaux détracteurs de Corneille.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources imprimées

- ARISTOTE, *Œuvre complète*, Pierre Pellegrin (dir), Paris, Éditions Flammarion, 2014, 2928 p.
- ARISTOPHANE, *Théâtre complet 1*, trad. V.-H. Debidour, Paris, Gallimard, 2012 (1<sup>ère</sup> éd. 1965), 508 p.
- ARISTOPHANE, *Théâtre complet 2*, trad. J.-M. Alfonsi, Paris, Flammarion, 2013 (1<sup>ère</sup> éd. 1966), 441 p.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes de l'antiquité*, trad., de Charles Zévort, 1847, 608 p.
- ESCHYLE, *Tragédies complètes*, trad. P. Mazon, Paris, éd. Gallimard, 1982 (1<sup>ère</sup> éd. Belles Lettres, 1921 et 1925), 433 p.
- EURIPIDE, *Tragédies complètes I*, trad. M. Delcourt-Curvers, Paris, éd. Gallimard, 2016 (1<sup>ère</sup> éd. 1962), 754 p.
- EURIPIDE, *Tragédies complètes II*, trad. M. Delcourt-Curvers, Paris, éd. Gallimard, 2015 (1<sup>ère</sup> éd. 1962), 756 p.
- HÉSIODE, *La théogonie, Les travaux et les jours, et autres poèmes*, trad. P. Brunet, Paris, Livre de Poche Classique, 1999, 351 p.
- HOMÈRE, *L'Odyssée*, Trad. Mérédic Dufour et Jeanne Raison, Paris, Garnier, 1965, 380 p.
- HOMÈRE, *Illiade*, Trad. Eugène Lasserre, Paris, Flammarion, 2000, 551 p.
- ISOCRATE, *Discours, tome III*, trad. G., Mathieu, Paris, Les Belles Lettres, 1950, 181 p.

- PLATON, *La République*, trad. de Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2016, (1<sup>ère</sup> éd. 2002), 810 p.
- PLATON, *Œuvres complètes*, Luc Brisson (Dir.), Paris, éd. Flammarion, 2008, 1340 p.
- PLUTARQUE, *Les vies, Tome II*, trad. R. Flacelière, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 403p.
- PLUTARQUE, *Œuvres morales, Tome II*, éd. Chez Lefèvre, Paris, 1844.
- SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions, La Cité de dieu*. L. Jerphagnon (dir), Paris, Gallimard, 2000, 1308 p.
- TERTULIEN, *Les Spectacles, (De Spectaculis)*, Trad. M. Turcan, Paris, Édition du Cerf, 1986, 365 p.
- SOPHOCLE, *Théâtre complet*, Paris, éd. Flammarion, 2016, (1<sup>ère</sup> éd. Garnier Frères, 1964), 371 p.

## Études

- ADELIN, Y.-M., 2008, *La pensée antique. Mythes, sagesses orientales et philosophie grecque*, Ellipses, Paris, 144 p.
- BASLEZ, M.-F. et SCHWENTZEL, Ch.-G., 2016, *Les dieux et le pouvoir : aux origines de la théocratie*, PUR, Rennes, 180 p.
- BASLEZ, M.-F., 2004, *L'Orient hellénistique : 323-55 av. J.C.*, Atlande, Neuilly, 413p.
- BEISTEGUI (de), M., et SPARKS, S., 2000, *Philosophy and Tragedy*, Routledge, Londres, 253 p.
- BRISSON, L. et O., RENAUT (éd.), 2017, *Érotique et politique chez Platon. Erôs, genre et sexualité dans la cité platonicienne*, Sankt Augustin (Academia Philosophical Studies, 58), 276 p.
- BRISSON, L., 1982, *Platon, les mots et les mythes*, Maspero, Paris, 237 p.

- BURGER, M., et CALAME, C., (dir.), 2006, *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, Archè, Milan, 238 p.
- BURKERT, W., 2012 (1<sup>ère</sup> éd. 1977), *Greek Religion, Archaic and Classical*, trad. De l'allemand par John Raffan, Harvard University Press, Oxford, 512 p.
- CALAME, C., 2017, *La tragédie chorale, poésie grecque et rituel musical*, Les Belles Lettres, Paris, 254 p.
- CALAME, C., 2015, *Qu'est-ce que la mythologie grecque?*, Gallimard, Paris, 732 p.
- CALAME, C., 1986, *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 222 p.
- CANTO-SPERBER, M., (dir.), 1997, *Philosophie grecque*, PUF, Paris. 883 p.
- CARRIÈRE, J.-C., 1983. *Le carnaval et la politique : une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Les Belles Lettres, Paris, 360 p.
- CROISET, M., 1882, *Essai sur la vie et les oeuvres de Lucien*, Librairie Hachette, Paris, 416 p.
- De ROMILLY, J., 2007 (1<sup>ère</sup> éd. 1995), *Tragédie grecque au fil des ans*, Les Belles Lettres, Paris, 232 p.
- De ROMILLY, J., 2001 (1<sup>ère</sup> éd. 1971), *La loi dans la pensée grecque des origines à Aristote*, Les Belles Lettres, Paris, 265 p.
- De ROMMILY, J., 1997 (1<sup>ère</sup> éd. 1970), *La tragédie grecque*, PUF, Paris, 192 p.
- DESCLOS, M.-L., 2020, *Les Dialogues de Platon : entre tragédie, comédie et drame satyrique*, Jérôme Millon, Grenoble, 402 p.
- DESCLOS, M.-L. (dir.), 2019, *La poésie archaïque comme discours de savoir*, Classique Garnier, Paris, 322 p.
- DESCLOS, M.-L., (dir.), 2013, *La sagesse présocratique. Communication des savoirs en Grèce archaïque : des lieux et des hommes*, Armand Colin, Paris, 324 p.
- DES PLACES, Éd., 1949, *Pindare et Platon*, Beauchesne, Paris, 193 p.
- DESTRÉE, P. et F-G. HERRMANN, 2011, *Plato and the Poets*, Brill, Boston, 457 p.
- DETIENNE, M., 2009 (1<sup>ère</sup> éd. 2000), *Comparer l'incomparable*, Le Seuil, Paris,

188 p.

- DETIENNE, M., 1981, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 252 p.
- DUCHEMIN, J., 1968 (1<sup>ère</sup> éd. 1945), *L'agôn dans la tragédie grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 247 p.
- DODDS, E.R., 1977 (1<sup>ère</sup> éd. 1959), *Les Grecs et l'irrationnel*, trad. de l'anglais par M. Gibson, Flammarion, Tour, 316 p.
- DUMUR G., (dir.) 1981 (1<sup>ère</sup> éd. 1965), *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 2010 p.
- DUPONT, F., 2007, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, Paris, 312 p.
- DUPONT, F., 1985, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, Paris, 464 p.
- FERRARY, J.-L., 1988, *Philhellénisme et impérialisme : aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique, de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Classique de l'École française de Rome, Rome, 690 p.
- FINLEY, M. I., 2003, *Démocratie antique et démocratie moderne*, trad. Monique Alexandre, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 179 p.
- FRAZIER, F., 2009, *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un « nouveau monde »*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 240 p.
- GOLDSCHMIDT, V., 1949, *La religion de Platon*, PUF, Paris, 156 p.
- HALL, E., 2010, *Greek Tragedy : Suffering Under the Sun*, Oxford University Press, Oxford, 428 p.
- HUBERT, M.-C., 2011, *Histoire de la scène occidentale*, Armand Colin, Paris, 188 p.
- HUBERT, M.-C., 1998, *Les grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris, 304 p.
- HANSEN, M. H., 2009, *La démocratie athénienne à l'époque de Démosthène*, Tallandier, Paris, 493 p.

- JAY-ROBERT, G., 2009, *Le sacré et la loi, essai sur la notion d'hosion d'Homère à Aristote*, Kimé, Paris, 179 p.
- KLIMIS, S., 2003, *Archéologie du sujet tragique*, Kimé, Paris, 488 p.
- LAKS, A., et COTTONE, R. S., (dir.), 2013, *Comédie et philosophie, Socrate et les « Présocratiques » dans les Nuées d'Aristophane*, Rue d'Ulm, Paris, 259 p.
- LORAUX, N., 1999, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris, 185 p.
- LEFKA, A., 2013, « *Tout est plein de dieux* ». *Les divinités traditionnelles dans l'œuvre de Platon*, L'Harmattan, Paris, 562 p.
- Le GUEN, 2007, B., *À chacun sa tragédie? : retour sur la tragédie grecque*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 171 p.
- Le GUEN, B., 1997, (dir.), *De la scène aux gradins : théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 281 p.
- LEROUX, G. et OUELLET, P. (dir.), 2005, *L'engagement de la parole politique du poème*, VLB, Montréal, 326 p.
- MACÉ, A. (dir.), 2013, *Le savoir public : la vocation politique du savoir en Grèce ancienne. Textes issus du colloque tenu à Besançon, du 8 au 10 octobre 2008*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 494 p.
- MEIER, Ch., 1991, *De la tragédie grecque comme art politique*, traduit de l'allemand par Marielle Carlier, Les Belles Lettres, Paris, 276 p.
- MOSSÉ, C., 2012, *Le procès de Socrate : un philosophe victime de la démocratie?*, André Versailles, Paris, 154 p.
- MORETTI, J.-Ch., 2001, *Théâtre et société dans la Grèce antique : une archéologie des pratiques théâtrales*, Librairie Générale Française, Paris, 321 p.
- MOUSOPOULOS, E., 1989, *La Musique dans l'œuvre de Platon*, PUF, Paris, 434 p.
- MOUZE, L., 2005, *Le législateur et le poète. Une interprétation des Lois de Platon*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 448 p.

- MUELLNER, L.C., 1996, *The Anger of Achilles : Mēnis in Greek Epic*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 229 p.
- NIETZSCHE, 2015 (1<sup>ère</sup> éd. En allemand, 1872), *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 353 p.
- PÉPIN, J., 1958, *Mythe et allégorie : les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Aubier, Paris, 526 p.
- PIRENNE-DELFORGE, V., 2020, *Le Polythéisme grec à l'épreuve d'Hérodote*, Les Belles Lettres, Paris, 256 p.
- PIRENNE-DELFORGE, V., 2018, *Le Polythéisme grec comme objet d'histoire*, Fayard, Paris, , 23 p.
- POLTERA, O., 1997, *Le langage de Simonide. Étude sur la tradition poétique et son renouvellement*, L'Antiquité classique, Berne, 686 p.
- POPPER, K., 1945, *The Open Society and Its Enemies, Vol. 1, The Spell of Plato*, Routledge, Londres, 351 p.
- PRADEAU, J.-F., 2009, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Aubier, Paris, 397 p.
- PUCHNER, M., 2010, *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, 254 p.
- RANCIÈRE, J., 2008, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 144 p.
- RANCIÈRE, J., 2005, *La haine de la démocratie*, La Fabrique, Paris, 106 p.
- RANCIÈRE, J., 2000, *Le partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 74 p.
- RANCIÈRE, J., 1995, *La Mésentente. Politique et philosophie*, Galilée, Paris, 188 p.
- REARDON, B. P., 1971, *Courants littéraires grecs des II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles après J.-C.*, Les Belles Lettres, Paris, 463 p.
- REINHARDT K., 2007 (1<sup>ère</sup> éd. en allemand, 1927), *Les mythes de Platon*, trad., de l'allemand par Anne-Sophie Reineke, Gallimard, Paris, 176 p.
- RICHARD, M.-D., 2005 (1<sup>ère</sup> éd. 1986), *L'enseignement oral de Platon*, éd. du Cerf, Paris, 412 p.

- ROUBINE, J.-J., 2004 (1<sup>ère</sup> éd. 1990), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Dunod, Paris, 205 p.
- RUZÉ, Fr., 1997, *Délibération et pouvoir dans la cité grecque de Nestor à Socrate*, éd. de la Sorbonne, Paris, 584 p.
- SASSI, M. M., 2018, *The Beginnings of Philosophy in Greece*, trad. M. Asuni, Princeton university press, Princeton, 266 p.
- SCHNUSENBERG, Ch.-C., 1988, *The Relationship between the Church and the Theatre, Exemplified by Selected Writings of the Church Fathers and by Liturgical Texts Until Amalarius of Metz*, University Press of America, New York, 427 p.
- SEAFORD, R., 2018, *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece : Selected Essays*, Robert Bostock, Cambridge, 498 p.
- SEMENZATO, C., 2017, *À l'écoute des Muses en Grèce archaïque. La question de l'inspiration dans la poésie grecque à l'aube de notre civilisation*, De Gruyter, Berlin/Boston, 395 p.
- SÖRING, J., POLTERA, O. et SPOERRI, W., 1994, *Le théâtre antique et sa réception : hommage à Walter Spoerri*, Jürgen Söring, Francfort, 221 p.
- TOURRAIX, A., 2000, *Le mirage grec. L'Orient du mythe et de l'épopée*, Les Belles Lettres, Besançon, 168 p.
- TROUSSON, R., 1964, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Tome II, Librairie Droz, Genève, 688 p.
- VENTRIS, M., et CHADWICK, J., 1959, *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge University Press, Cambridge, 452 p.
- VERDENIUS, W. J., 1962, *Mimesis : Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*, Oxford University Press, Oxford, 50 p.
- VERNANT, J.P., 1996 (1<sup>ère</sup> éd. 1970), *Entre mythe et politique*, Le Seuil, Paris, 635 p.
- VERNANT, J.P., et VIDAL-NAQUET, P., 2001, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*, La Découverte, Paris, 298 p.
- VEYNE P., 2005, *L'empire gréco-romain*, Le Seuil, Paris, 874 p.

VEYNE, P., 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Le Seuil, Paris, 168 p.

VIALA, A., 2012, *Histoire du Théâtre*, PUF, Paris, 128 p.

VILLACÈQUE, N., (dir.), 2018, *À l'Assemblée comme au théâtre : pratiques délibératives des Anciens, perceptions et résonances modernes*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 340 p.

VILLACÈQUE, N., 2013, *Spectateurs de paroles ! Délibération démocratique et théâtre à Athènes à l'époque classique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 432 p.

WALCOT, P., 1966, *Hesiod and the Near East*, University of Wales Press, Cardiff, 154 p.

WILSON, P., 2000, *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge University Press, Cambridge, 452 p.

WINKLER, J. J., & ZEITLIN, F. I., (dir.), 1990, *Nothing to Do with Dionysos? : Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton University Press, Princeton, 440 p.

#### Thèses de doctorat :

CAMBRON-GOULET M., 2011, *Les critiques et les pratiques de l'oralité et de l'écriture dans la tradition philosophique grecque de l'Antiquité*, Université de Montréal, Montréal, 320 p.

MARIER, M., 2012, *Le dieu de Platon, essai sur le Daimon-Socrate comme paradigme de la rationalité platonicienne*, Université Laval, Québec, 588 p.

PSILAKIS, C., 2014, *Dynamiques et mutations d'une figure d'autorité : la réception de Solon aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles avant J.-C.*, Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III, 773 p.

#### Chapitres de livres :

ALLAN, W., KELLY, A., 2013, "Listening to Many Voices Athenian Tragedy as Popular Art", dans : A Marmorodoro, J. Hill, *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity*, Oxford University Press, Oxford, pp. 77-122.

- ANDRISANO, A.-M., 2015, « Le chœur des Grenouilles (Aristophane, Grenouilles, 209-268) », dans : M. Bastin Hammou et Ch. Orfanos (dir.), dans : *Carnaval et comédie. Actes du colloque international organisé par l'équipe PLH-CRATA, 9-10 décembre*, Université de Toulouse Le Mirail, Besançon, pp. 115-131.
- AZOULAY, V., 2011, « L'espace public et la cité grecque : d'un malentendu structurel à une clarification conceptuelle », dans : P. Boucheron, N. Offenstadt (dir.), *L'espace public au Moyen Âge. Débats autour de J. Habermas*, PUF, Paris, pp. 63-76.
- BARNES, J., 1997, « Les penseurs préplatoniciens », dans : M. Canto-Sperber (dir.), *Philosophie grecque*, PUF, Paris, pp. 3-88.
- BARTHES, R., 1965, « Le théâtre grec », dans : G. Dumur, (dir.), *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, pp. 513-536.
- BASSU, S., 2013, « L'ambivalence de la démesure : la critique platonicienne de la poésie, de la tragédie et de la sophistique », dans : S. Alexandre et E. Rogan (dir.), *Avoir plus : une figure de l'excès ?*, Zetesis – Actes des colloques de l'association [En ligne], n° 3, pp. 1-31.
- BONAZZI, M., 2019, « La théodicée de Solon d'Athènes », dans : M.-L. Desclos (dir.), dans : *La Poésie archaïque comme discours de savoir*, Classique Garnier, Paris, pp. 175-186.
- BOUCHARD, E., 2019, « Le mode agonal dans la pensée grecque », dans : Collette-Dučić, B., M.-A., Gavray et J.-M. Narbonne (dir.), *L'esprit critique dans l'Antiquité, tome 1 : Critique et licence dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris, pp. 99-120.
- BRIAND, M., 2010, « Le dialogue entre mythe et fiction : à propos du Dionysos de Lucien », dans : D. Auger et Ch. Delattre (dir.), *Mythe et fiction*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Paris, pp. 217-237.
- CALAME, C., 2017, « Les pratiques chorales dans les *Lois* de Platon : une éducation à caractère initiatique ? », dans : L. Brisson et O. Renaut (éd.), *Érotique et politique chez Platon. Erôs, genre et sexualité dans la cité platonicienne*, Sankt Augustin, pp. 151-167.
- COLLETTE-DUČIĆ, B., 2019, « La licence démocratique et son interprétation philosophique dans l'Antiquité », dans : Collette-Dučić, B., M.-A., Gavray et J.-M. Narbonne (dir.), *L'esprit critique dans l'Antiquité, tome 1 : Critique et licence dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris, pp. 417-442.

- DELCOMMINETTE, S., 2019, « Le dieu des philosophes », dans : Collette-Dučić, B., M.-A., Gavray et J.-M. Narbonne (dir.), *L'esprit critique dans l'Antiquité, tome 1 : Critique et licence dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris, pp. 143-166.
- GOURINAT, J.-B., 2019, « L'Athéisme, entre accusation et réalité », dans : Collette-Dučić, B., M.-A., Gavray et J.-M. Narbonne (dir.), *L'esprit critique dans l'Antiquité, tome 1 : Critique et licence dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris, pp. 167-189.
- GRIMAL, P., 1992, « L'image du pouvoir royal dans les tragédies de Sénèque », dans : *Pallas, Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique. Actes du Colloque International de Toulouse - 17-19 Octobre 1991*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 409-416.
- LACARRIÈRE, J., 1981, « Les cultes spectaculaires de l'Antiquité classique » dans : Dumur G. (dir.) *Histoire des spectacles*, (1<sup>ère</sup> éd. 1965) Encyclopédie de la Pléiade, Paris, pp. 135-162.
- MICHEL, A., 1998, « Conférence inaugurale. La tragédie de la Grèce à notre temps : mythe et sagesse », dans : M.-H. François-Garelli (dir.), *Rome et le tragique*. PU, Midi, Toulouse, pp. 23-32.
- MUST, G.-W., 2011, "What Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry? ", dans : P. Destrée et F.-G. Herrmann (dir.), 2011, *Plato and the Poets*, Brill Academic, Boston, pp. 1-20.
- NARBONNE, J.-M. (dir.), 2019, « Avant-propos », dans : Collette-Dučić, B., M.-A., Gavray et J.-M. Narbonne (dir.), *L'esprit critique dans l'Antiquité, tome 1 : Critique et licence dans la Grèce antique*, Les Belles Lettres, Paris, pp.1-30.
- NARCY, M., 2010, « Les dieux dans la République de Platon », dans : É. Rebillard et C. Sotinel (dir.), *Les frontières du profane dans l'Antiquité tardive*, Collection de l'École française de Rome, Rome, pp. 99-108.
- NICOLAÏDOU-KYRIANIDOU, V., 2006, « La cité des frères : la polis parfaite de Platon et la Jérusalem du christianisme », dans : A. Bresson et alii (éds), *Parenté et société dans le monde grec : de l'Antiquité à l'âge moderne*, Ausonius, Bordeaux, pp. 237-269.
- PERRIN, É., 1997, « Propagande et culture théâtrale à Athènes à l'époque hellénistique », dans : B. Le Guen (éd.), *De la scène aux gradins : théâtre et représentations*

*dramatiques après Alexandre le Grand*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, pp. 201-218.

ROMEYER-DHERBEY, G. (2012). « Critias », dans : G. Romeyer-Dherbey, *Les Sophistes*, PUF, Paris, pp. 115-123.

RUZÉ, Fr., 2018, « Solon et la comédie de la folie », dans : N. Villacèque (dir.), *À l'Assemblée comme au théâtre : pratiques délibératives des Anciens, perceptions et résonances modernes*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 25-39.

SCHNEIDER, A., 1994, « Le théâtre vu et jugé par les premiers chrétiens », dans : J. Söring et alii (dir.), *Le Théâtre antique et sa réception, hommage à Walter Spoerri*, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt, pp. 81-101.

SEAFORD, R., 2018, "Tragic Money", dans : R. Bostock (éd.), *Tragedy, Ritual and Money in Ancient Greece : Selected Essays*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 59-89.

VLASTOS, G., 1997, « Socrate », dans : M. Canto-Sperber (dir.), 1997, *Philosophie grecque*, PUF, Paris, pp. 123-144.

## Journaux :

ANDURAND, A., et BONNET, C., 2019, « Une République « gréco-romaine » des lettres ? Les réseaux savants de l'Empire entre savoir et pouvoir (Introduction) », dans : *Archimède : archéologie et histoire ancienne*, pp.1-12.

ASSAËL, J., 1997, « La muse, l'aède et le héros », *Noesis*, 1, p. 109-169.

BABUT, D., 1975, « Simonide moraliste », *REG*, 88, pp. 20-62.

BELL, A. J. E., 1997, "Cicero and the Spectacle of Power", *JRS*, 87, pp. 1-22.

BLAISE, F., 2005, « Poésie, politique, religion. Solon entre les dieux et les hommes (L' "Eunomie" et l' "Élégie aux Muses" , 4 et 13 West) », *RPhA*, 23, pp. 3-40.

BLAISE, F. 2003, « L'expérience délirante de la raison divine : *Les Bacchantes* d'Euripide », *Methodos* [En ligne], 3, pp. 72-94.

- BLAISE, F., 1995, « Solon. Fragment 36 W. : pratique et fondation des normes politiques », *REG*, 108 pp.24-37.
- BLUCK, R. S., 1955, "Is Plato's Republic a Theocracy? ", *Philos Q.*, 5, pp. 69-73.
- BROCKMANN, S.-M., 2002, "The Death of Tragedy Revisited", dans : *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 17, pp. 23-44.
- BUCCHERI, A., 2016, « Deiknūnai tēn phūsin : valider l'identité filiale dans le Philoctète de Sophocle », *Cahiers « Mondes anciens »*, 8, pp. 1-20.
- CALAME, C., 2021, « Danses éducatives et jeux érotiques : de Platon à l'Odyssee », *Gaia*, 24, pp. 1-7.
- CALAME, C., 1998, « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature*, 111, pp. 87-110.
- CARRIÈRE, J.-C., 1973, « La tragédie grecque, auxiliaire de la justice et de la politique », *StudClas.*, 15, pp. 13-21.
- CHABOD, A., 2020, « Des héros ordinaires. Les législateurs légendaires grecs en contexte archaïque », *CEA*, 57, pp. 17-31.
- CHRISTODOULOU, P., 2016, « Philosophie et pouvoir royal dans la pensée d'Isocrate et de Platon. Le règne de l'expert politique », *CCG*, 27, pp. 137-17.
- COLLOBERT, C., 2012, « L'effet poétique chez Homère et Platon : plaisir des sens et plaisir du sens », *RPhA*, 30, pp. 87-109.
- CORRADI, M., 2017, « "Comme une vague éclatant de rire... ". Aristophane et la kallipolis de Platon », *HAL*, pp. 1-14.
- COULOUBARITSIS, L., 1988, « Mythe et religion : une alliance de raison », *Kernos*, 1, pp. 11-120.
- DEFORGE, B., 2001, « Fonctions du mythe chez Eschyle », *Kentron*, 17, pp. 9-26.
- Des PLACES, É., 1946, « La théologie de Platon », *REG*, 59-60, pp. 461- 466.
- DUCHEMIN J., 1955, « Platon et l'héritage de la poésie », *REG*, 68, pp. 12-37.
- DUMOULIÉ, C., 1994, « Formes théâtrales du délire : la folie du pouvoir », *Littératures*, 31, pp. 117-128.

- ENGELS, D., 2009, « "Dieu est la vraie mesure de toute chose... ". Platon et le culte grec traditionnel », 226, pp. 547-581.
- GALLEGO, J., 2017, « La révolution athénienne. Penser l'événement démocratique », *DHA*, 43, pp. 33-65.
- GHEERBRANT, X., 2019, « Prose, poésie, modes de signification et modes de rationalité aux origines de la philosophie », *REA*, 121, pp. 467-484.
- GOLDSCHMIDT, V., 1948, « Le problème de la tragédie d'après Platon », *REG*, 61, pp. 19-63.
- JAULIN, A., 2014, « L'espace public dans l'Athènes classique », *Philonsorbonne*, 8, pp.155-165.
- KARAVAS, O., 2008, « Lucien de Samosate et la poésie hellénistique », *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica*, 88, pp. 109-117.
- LANNI, A. 1997, "Spectator sport or serious politics? οί περιεστηκότες and the Athenian lawcourts", *The Journal of Hellenic Studies*, 117, pp. 183-189.
- LÉVY, C., 2008, « Cicéron, le moyen platonisme et la philosophie romaine : à propos de la naissance du concept latin de *qualitas* », *Revue de métaphysique et de morale*, 57, pp. 5-20.
- MACÉ, A., 2006, « Platon : l'institution de la question des vertus de la pensée », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, 20, pp. 11-48.
- MARTIN, V., 1959, « Ménandre, souche du théâtre comique occidental », *L'antiquité classique*, 28, pp. 186–200.
- MATTHEY A., 2007, « Traitement dramatique des auditeurs chez Platon : l'Apologie et le Phédon », *CCG*, 18, pp. 281-302.
- MEESEN, Y., 2005, « Platon et Augustin : mêmes mots, autre sens », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 89, pp. 433-458.
- MESTRE F., 2013, « Lucien, les philosophes et les philosophies », *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, 28-29, pp. 63-82.

- MIHAI, A., 2017, « L'Antiquité et l'"athéisme" du mouvement sophistique », *Phares*, 17, pp. 47-68.
- MORETTI, J.-Ch., 2000, « Le théâtre du sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, au Ve s. av. J.-C. », *REG*, 113, pp. 275–298.
- MORETTI, J.-Ch., 1991, « Les entrées en scène dans le théâtre grec : l'apport de l'archéologie », dans : *Pallas, Dramaturgie et Actualité du Théâtre Antique : Actes du Colloque International de Toulouse - 17-19 Octobre 1991*, Toulouse, pp. 79-107.
- MOSSÉ, Cl., 1979, « Comment s'élabore un mythe politique : Solon, « père fondateur » de la démocratie athénienne », *Annales. ESC*, 34, pp. 425-437.
- MOUZE, L., 2020, « Que dit le législateur des *Lois* de Platon ? », *CEA*, 57, pp. 61-75.
- ORFANOS, Ch., 2003, « Ecclésia vs banquet », *Pallas*, 61, pp. 203-217.
- PÉPIN, J., 1982, « Linguistique et théologie dans la tradition platonicienne », *Langages*, 65, pp. 91-116.
- PÉREZ-JEAN, B., 2018, « Rire, parodie et philosophie chez Lucien de Samosate », *RursuSpicae*, 1, pp. 1-23.
- PÉRILLIÉ, J.-L., 2006, « Les premiers philosophes et l'enthousiasme des origines », *Klésis*, pp. 1-18.
- PSILAKIS, C., 2020, « La fabrique de la tradition : les législateurs dans la littérature antique », *CEA*, 57, pp. 7-16.
- PUCCI, P., 2005, « Prométhée, d'Hésiode à Platon », *Communications*, 78, pp. 51-70.
- REGNAULT, F., 2018, « Théâtre et philosophie. Le dithyrambe et la légende », *Revue de métaphysique et de morale*, 98, pp. 151-172.
- ROQUES, R., 1961, « Jean Pépin. Mythe et allégorie : les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes », *Revue de l'histoire des religions*, 159, pp. 81-92.
- ROUX, S., 2001, « Entre mythe et tragédie : l'origine de la tyrannie selon Platon », *REG*, 114, pp. 140-159.

- SABIT, A., 2001, « Le théâtre d'Aristophane et la dérision de la démocratie », *Hermès, La Revue*, 29, pp. 101-111.
- SANTORO, F., 2012, « Les rapports entre vérité factuelle et écriture fictionnelle et historique chez Lucien », *Interférences*, 6, pp. 1-11.
- SARR, P., 2010, « Discours sur le mensonge de Platon à Saint-Augustin : continuité ou rupture », *DHA*, 36, pp. 9-29.
- SAUDELLI, L., 2014, « "Dieu" ou "démon" de Socrate ? Augustin contre Apulée », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 60, pp. 67-90.
- SCOTT, S., 1993, « Le Dieu d'Eschyle », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 73, pp. 249-259.
- SUSPENS, A., 2012, « Théâtre et politique dans l'Occident romain (II<sup>e</sup> siècle avant notre ère - II<sup>e</sup> siècle de notre ère) : la "civilisation du spectacle" », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 8, pp.15-26.
- TAMINIAUX, J., 2004, « Poétique et politique: la mimésis tragique comme imitation de l'action », *TF*, 66, pp. 529-556.
- TEISSIER, H., 2001, « La cité de dieu d'Augustin et de quelques autres », *S.E.R., « Études »*, 395, pp. 353-364.
- TEISSERENC, F., 2018, « Le dieu de la loi », *Philosophie antique*, 18, pp. 37-69.
- TRÉDÉ, M., 2002, « Le théâtre comme métaphore au II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. : survivances et métamorphoses », *CRAI*, pp. 581-605.
- VAN STEEN GONDA, A. H., 1994, "Aspects of "Public Representation" in Aristophanes' Acharnions", *L'antiquité classique*, 63, pp. 211-224.
- VERDEAU, P., 2005, « Philosophie grecque tardive et pensée chrétienne. La notion de transcendance », *RPhilos.*, 1, pp. 71-76.
- VESPERINI, P., 2015, « La poésie didactique dans l'Antiquité : une invention des Modernes », *Anabases*, 21, pp. 25-38.
- VESPERINI, P., 2012, « La *philosophia* et les dieux dans le monde hellénique. Ou : pourquoi la philosophie est une invention récente », *Anhima*, pp. 1-19.

- VEYNE, P., 1979, « L'hellénisme de Rome et la problématique des acculturations », *Diogène*, 106, pp. 3-29.
- VICAIRE P., 1968, « Place et figure de Dionysos dans la tragédie de Sophocle. », *REG*, 81, pp. 351-373.
- VILLACÈQUE, N., 2012, « Chahut et délibération. De la souveraineté populaire dans l'Athènes classique », *Participations*, 3, pp. 49-69.
- VILLACÈQUE, N., 2010, « De la bigarrure en politique (Platon, *République*, 8.557C4–61e7) », *JHS*, 130, pp.137–37.
- WARTELLE, A., 1971, « La pensée théologique d'Eschyle » *BAGB*, 30, pp. 535-580.
- ZANIN, E., 2012, « Les commentaires modernes de la Poétique d'Aristote », *Études littéraires*, 43, pp. 55–83.