



Études platoniciennes

2 | 2006
Le *Timée* de Platon

Les prologues du *Timée* et du *Critias* : un cas de rhapsodie platonicienne

Marie-Laurence Desclos



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/1070>
DOI : 10.4000/etudesplatoniciennes.1070
ISSN : 2275-1785

Éditeur

Société d'Études Platoniciennes

Édition imprimée

Date de publication : 16 juin 2006
Pagination : 175-202
ISBN : 978-2-251-44310-2

Référence électronique

Marie-Laurence Desclos, « Les prologues du *Timée* et du *Critias* : un cas de rhapsodie platonicienne », *Études platoniciennes* [En ligne], 2 | 2006, mis en ligne le 11 août 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/1070> ; DOI : 10.4000/etudesplatoniciennes.1070



Études Platoniciennes est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

LES PROLOGUES DU *TIMÉE* ET DU *CRITIAS* :
UN CAS DE RHAPSODIE PLATONICIENNE

MARIE-LAURENCE DESCLOS

Dès les premières lignes du chapitre III de son ouvrage *Le récit en Grèce ancienne*, sous un en-tête quelque peu provocateur, Claude Calame déclarait : « L'antiquisant risque [...] d'être condamné, s'il tient à la recherche, au simple affinement des grandes interprétations dont Homère, Sophocle ou Platon ont été l'objet depuis plus de deux siècles. Ce n'est un secret pour personne : il est désormais possible d'écrire sur un poème de Sappho ou sur une composition de Théocrite une étude de vingt pages en se bornant à citer en de longues notes les tentatives interprétatives de ses prédécesseurs ; l'essentiel de l'étude sera dès lors fait de leur résumé, assorti de quelques corrections portant sur des points mineurs »¹. L'anthropologie, néanmoins, peut redonner du « souffle » à nos travaux, en ce qu'elle est « susceptible de fournir à notre compréhension de l'Antiquité les termes de comparaison indispensables à des études visant à cerner les caractères distinctifs de la spécificité d'une culture », ajoute-t-il quelques lignes plus loin². Que le propos vaille, aussi, comme c'est ici suggéré, pour les études platoniciennes, me semble incontestable. Il serait aisé, en effet, de montrer que les écrits de Platon en général, le *Timée* et le *Critias* en particulier, souffrent de la même inflation de publications que l'œuvre d'Hérodote à laquelle le chapitre de Claude Calame est consacré et, inévitablement, de l'« essoufflement » paradoxalement lié à semblable inflation : par la répétition continuée, dans chaque nouvelle interprétation, des

1. Cl. Calame (2000), p. 111. L'en-tête est le suivant : « La philologie classique à bout de souffle ? ». Je ne peux, par ailleurs, que souscrire à cette autre affirmation : « Redites que ne peuvent justifier ni le respect d'une tradition inter-

prétative qui a par trop tendance à se constituer en une norme, ni surtout le souci de s'assurer une carrière académique » (p. 111-112).

2. Cl. Calame (2000), p. 112.

multiplés « tentatives interprétatives » qui l'ont précédée. Ce qui ne signifie pas, loin s'en faut, que toutes les questions soulevées par ces deux derniers dialogues aient été, si ce n'est résolues, du moins clairement formulées, même si on se limite – comme je le ferai ici – à leurs prologues. Plutôt que d'en entreprendre, dès maintenant, la fastidieuse énumération – on les rencontrera au fil de l'analyse – je voudrais les inscrire toutes sous ce dont, au bout du compte, elles découlent : la très curieuse « configuration » narrative conférée par la *graphè* platonicienne au *Timée* et au *Critias*.

On s'en souvient, P. Ricœur distingue la « dimension configurante » d'un récit, lorsqu'il est gouverné par la manière dont l'histoire racontée se finit, de sa « dimension épisodique », constituée par la succession chronologique des événements dont l'histoire est faite³. Je reprends à mon compte cette distinction, à ceci près, cependant, que je ne l'applique plus à « l'histoire racontée » – le récit atlante, la « fabrication » du monde et de tout ce qu'il contient⁴ – mais à la manière dont sont agencées les unes par rapport aux autres les différentes histoires racontées, c'est-à-dire à l'ordonnement, à la *διάθεσις* des discours ou, plus exactement, des présents d'hospitalité (*τῶν ξενίων*)⁵. Car si l'ordonnement des *présents d'hospitalité* ne soulève aucun problème particulier – Timée interviendra le premier parce qu'il faut que le Monde soit, et l'Homme, pour que l'on puisse parler de cités et de citoyens⁶ – il n'en va pas du tout de même en ce qui concerne l'ordonnement des *discours*. Il faut en effet se garder d'oublier que le discours de Timée est lui-même *précédé* par le *premier* récit de Critias (RC1), puis *suivi* par un *second* récit (RC2) dont le premier

3. P. Ricœur (1983), p. 103 sq.

4. « Fabrication » puisque L. Brisson (1974), p. 84, note à juste titre que « le *Timée* se présente comme la seule cosmologie grecque faisant appel systématiquement à des métaphores artisanales ». Il faut lire, dans son entier, le chapitre consacré au Dèmiurge, où l'auteur souligne l'abondance des verbes pour dire l'activité dèmiurgique en évoquant les divers domaines de la « technologie » grecque (p. 29-106). La remarque de P. Vidal-Naquet (1981a), p. 306-307, va dans le même sens : « le dèmiurge est père, il est ὁ γεννήσας, c'est-à-dire qu'il se comporte selon le modèle hésiodique, où la création se fait par l'union sexuelle. Mais ce père n'a pas de compagne, et Platon ne développe pas cet aspect du rôle du dèmiurge. [...] Le dèmiurge est surtout un artisan au sens propre du terme, et l'analyse détaillée de L. Brisson a montré qu'il utilise toutes les techniques artisanales connues du

temps de Platon : la fonte et l'alliage, la forge et l'assemblage, l'activité de charpentier et celle du potier, la peinture, le modelage de la cire, le tissage, l'agriculture enfin ». On pourrait ajouter que, n'ayant pas de compagne, il lui faut une nourrice (τῆθη) qui puisse servir de mère (μητέρα) à son rejeton cosmique. Ce sera, on le sait, l'une des fonctions de la *χώρα* (*Tim.*, 49 a 5-6 ; 51 a 4-5 ; 52 d 4-5) ; sur cette « séquence d'images » bonnes pour penser la *χώρα*, cf. L. Brisson (1974), p. 208-211. Notons enfin, ce qui n'est pas indifférent, que, dans l'imagerie des peintres du v^e siècle, c'est Gè qui est appelée à jouer ce rôle pour Erichthonios, Athéna et Héphaïstos assistant à l'*anodos* du premier Athénien autochtone. Il faut lire les pages que N. Loraux (1981) consacre à cette question (p. 62-63, 134-135).

5. *Timée* [*Tim.*], 27 a 2. Je reviendrai sur cette expression.

6. *Tim.*, 27 a-b.

n'était qu'un *résumé*⁷. De surcroît, l'ensemble RC1 – discours de Timée – RC2 est explicitement présenté comme la *suite* de l'intervention de Socrate⁸, c'est-à-dire comme la suite de la relation – dans la *République*⁹ – de l'entretien « sur la constitution la meilleure et [la] sorte d'hommes [qu'] elle exige »¹⁰. Que ce « geste discursif »¹¹ soit déterminant pour comprendre l'une des fonctions du *Timée* et du *Critias* dans l'ensemble des Dialogues, tant par ce qu'il révèle que par ce qu'il entraîne, c'est ce dont je ferai ici l'hypothèse.

Or, une telle hypothèse impose, ici plus qu'ailleurs peut-être, d'être attentif à la « manière de dire », à la *lexis*, qui, rappelons-le, forme en partie l'objet du livre III de la *République*, tout comme elle impose de s'intéresser à ce que linguistes et sémioticiens appellent « l'énoncé de l'énonciation »¹². Ce qui, d'ailleurs, a déjà été fait, au moins partiellement¹³. Il me semble cependant qu'en ces matières tout n'a pas été dit, et qu'il est encore possible de contribuer, sur ce point, à une meilleure compréhension de nos deux dialogues : en les considérant comme un exemple de « *poetry as performance* », de cette « poésie en acte » analysée par G. Nagy¹⁴.

De Socrate à Hermocrate : composer en succédant

Il ne m'échappe pas qu'une telle entre prise peut surprendre, Platon reprochant à « tous les experts en poésie, à commencer par Homère » de « flatter la partie de l'âme qui est privée de réflexion » et de « se tenir absolument à l'écart du vrai »¹⁵. Il n'en demeure pas moins que la cité des *Lois* admet en son sein les poètes, pourvu qu'ils soient eux-mêmes hommes de bien et, à ce titre, respectés par leurs

7. *Tim.*, 26 c 6-7 : « Je suis prêt à le dire, ô Socrate, non seulement en résumé (ἐν κεφαλαίους), mais comme je l'ai entendu, en détail (καθ' ἕκαστον) ».

8. *Tim.*, 20 b 3, où Socrate déclare que, à ses yeux, personne ne saurait être plus compétent (κανώτερον) que Timée, Critias et Hermocrate pour prendre la suite de son exposé (τὸν ἐξῆς λόγον).

9. Sur les difficultés que soulève l'identification de l'entretien auquel Socrate fait allusion dans le *Timée* avec la *République*, voir les remarques d'A. Diès dans son « Introduction » à l'édition de la *République* par É. Chambry dans la Collection des Universités de France, p. cxxiv-cxxviii, ainsi que L. Brisson (1992), p. 333-341. Voir également G. Nagy (2002), p. 56-59 et 69.

10. *Tim.*, 17 c.

11. J'emprunte cette expression à Cl. Calame (2004), p. 23.

12. Sur « l'énoncé de l'énonciation », dont le « point focal » est « le sujet qui énonce et qui s'énonce en tant qu'instance de discours », cf. Cl. Calame (2000), particulièrement l'Introduction : « Énoncé de l'énonciation et leurs sujets en Grèce ancienne », p. 17-48 [citation p. 37]. La *lexis*, c'est-à-dire l'expression, « constitue », avec ces « discours » que comporte « l'art de la musique (μουσική) », « le tout de la poétique » (G. Le roux [2002], p. 572 n. 56). Voir *République* [*Rép.*], II, 376 e ; III, 392 c-d.

13. Voir, par exemple, P. Hadot (1983), p. 113-133 ; L. Brisson (1970), p. 402-438 ; G. Nagy (2002) ; H. W. Ausland (2000), p. 183-198 ; K. A. Morgan (2000), p. 261-281.

14. G. Nagy (2000).

15. *Rép.*, x, 600 e ; 605 b-c.

concitoyens (ἀγαθοὶ τε αὐτοὶ καὶ τίμιοι ἐν τῇ πόλει)¹⁶. De même, c'est à des « hommes compétents à la fois en poésie et en musique (ποιητικούς ἅμα καὶ μουσικούς ἀνδρας) » que seront confiées la révision des anciennes compositions, et leur accommodation aux intentions du législateur « en faisant appel seulement à leur compétence poétique et musicale (ταῖς δυνάμεσιν τῆς ποιήσεως) »¹⁷. Certes, on préférera toujours les compositions de l'ἀνὴρ ἀγαθός, même « s'il n'est pas naturellement doué pour les choses de la musique (ἐὰν καὶ μὴ μουσικὰ πεφύκη) », à celles d'un poète plus capable mais qui ne s'est jamais illustré par ses actions¹⁸. Mais rien n'interdit que le même homme soit à la fois bon poète et excellent citoyen. Tout comme rien n'interdit que les goûts et les préférences (ταῖς δὲ ἡδοναῖς καὶ ἐπιθυμίαις) de certains « compositeurs-interprètes » – même s'ils ne sont pas nombreux (τισιν ὀλίγοις) – correspondent aux desseins du nomothète (τὰ τοῦ νομοθέτου βουλήματα)¹⁹. Ce dont nous trouvons confirmation dans l'analyse qui conduit G. Nagy à considérer le *Timée* et le *Critias* « comme des productions artistiques – et même rhapsodiques – à part entière »²⁰.

Va dans le sens de cette interprétation le « jeu » auquel se livrent Critias le Jeune et les autres enfants « le jour de Couréotis, pendant les Apatouries » : des ἄθλα ῥαψωδίας, des « concours de rhapsodie » organisés à leur intention par leurs pères²¹. Les « petits enfants », donc, « jouent au rhapsode », dans cette « antichambre des Panathénées » que constitue les Apatouries²². « Le petit Critias lui, [...] joue à déclamer en chantant des poèmes de Solon », ajoute, quelques lignes plus loin, M. Detienne. Triple « antichambre », par conséquent, rituelle et civique, mais également narrative : rituelle – les sacrifices à Zeus *Phratrios* et à Athéna *Phratria* étant associés au concours joué de rhapsodie – et civique – dans la mesure où l'introduction dans les phratries, ces « cités en miniature »²³, précède pour les jeunes garçons leur participation de citoyens adultes aux Panathénées ; narrative, puisque le récit de Solon, « relayé » par Critias l'Ancien, est celui-là même que Critias le Jeune reprendra à son tour comme un *humnos* en l'honneur de la déesse, en ce jour des Panathénées où le sacrifice (θυσία) lui est offert²⁴. En vertu de leur

16. *Lois*, viii, 829 d.

17. *Lois*, vii, 802 b.

18. *Lois*, viii, 829 c-d.

19. *Lois*, vii, 802 c. La *République*, déjà (x, 607 c-d), envisageait la possibilité que la poésie puisse exister « dans une cité dirigée par de bonnes lois », et autorisait « ceux, parmi ses protecteurs, qui ne sont pas spécialistes de poésie, mais qui ont le goût de la poésie, de parler pour elle, en prose, pour prouver qu'elle est non seulement plaisante (ἡδέϊα) mais aussi utile (ὠφέλιμη) aux régimes politiques et à la vie humaine

(πρὸς τὰς πολιτείας καὶ τὸν βίον τὸν ἀνθρώπων) ».

20. G. Nagy (2002), p. 37. Il convient de lire l'ensemble du chapitre 2, « Epic as Music : Rhapsodic Models of Homer in Plato's *Timaeus* and *Critias* », p. 36-69.

21. *Tim.*, 21 b.

22. M. Detienne (1989), p. 178. Voir également H.W. Parke (1977), p. 88-92 ; P. Schmitt-Pantel (1992), p. 82-87 ; G. Nagy (2002), p. 54.

23. Le mot est de M. Detienne (1989), p. 178.

24. *Tim.*, 21 a ; 26 c. Cf. G. Nagy (2004),

configuration narrative, nos *deux* dialogues se trouvent donc explicitement liés par leur auteur à la fête des Panathénées et aux concours rhapsodiques qui s'y déroulent. Ainsi s'expliquerait l'utilisation par Platon, dans le *Timée*, de ce que G. Nagy appellent des « métaphores rhapsodiques »²⁵. La plus importante d'entre elles, pour ce qui m'intéresse ici, est sans conteste la reprise par Critias et par Timée, dans des passages qui, tous, concernent l'*exécution* ou la *réception* d'une « performance », de syntagmes renvoyant au « déroulement de la narration (*sequence of narrative*) »²⁶. Il s'agit tout d'abord du souhait exprimé par Solon d'entendre les prêtres parcourir dans l'ordre (ἐξῆς διελθεῖν) tout ce qui concernait ses concitoyens d'autrefois²⁷. À quoi son interlocuteur répond qu'il commencera par lui présenter en peu de mots (διὰ βραχέων) leurs lois et le plus beau de leurs hauts faits (κάλλιστον τῶν ἔργων), quitte ensuite à détailler ce récit dans l'ordre (ἐφεξῆς διέξιμεν) en s'appuyant sur les textes eux-mêmes²⁸. Suit alors le *premier* récit de Critias, qui n'est, comme on l'a vu, que le résumé (ἐν κεφαλαίους) de celui qu'il produira de manière détaillée (καθ' ἕκαστον) après le discours de Timée²⁹. Timée, d'ailleurs, ne se fait pas faute de le lui rappeler : « remettons (παραδίδομεν) à Critias, comme convenu, le discours suivant (τὸν ἐξῆς λόγον) »³⁰, propos immédiatement accompagnés, on le sait, de l'acceptation de Critias : « Eh bien, Timée, je reprends la parole (ἄρχομαι) »³¹. G. Nagy rapprochant ces différents passages du *Timée* et du *Critias* de l'*Hippiarque* du Pseudo-Platon (228 b-c), et des vers 184-191 du chant ix de l'*Illiade*, montre que « parcourir (διδίναμι) dans l'ordre (ἐφεξῆς) en se relayant (ἐξ ὑπολήψεως) »³² les paroles poétiques (τὰ ἔπη) d'Homère caractérise l'exécution rhapsodique. Il montre également que Critias ne se contente pas de *prendre* la parole ; il la reprend là où Timée l'avait laissée, à la façon dont Patrocle « attend son tour dans l'intention de reprendre le chant au point précis où Achille l'aura laissé »³³ : « Patrocle, solitaire, était assis en face de lui, en silence (σιωπῆ), attendant (δέγμενος) le moment où l'Éacide cesserait de chanter »³⁴. Ce qui, bien qu'assez curieusement G. Nagy ne le mentionne pas,

p. 43 : « Les deux concepts, "sacrifice" et "festival", sont rendus par le mot *thusia*, qui ne signifie pas seulement "sacrifice", mais également, par métonymie, "festival". Le deuxième sens est attesté dans le *Timée* (26c <il s'agit en fait de 26e>) de Platon, où le mot *thusia* fait référence à une fête panhellénique : dans ce cas, le référent n'est autre que la première des fêtes athéniennes, les Panathénées ». Voir également, du même auteur, (2002), p. 83. Je reviendrai ultérieurement sur la question du « relais », dont G. Nagy a montré toute l'importance.

25. G. Nagy (2002), p. 10 n. 5.

26. G. Nagy (1990), p. 55.

27. *Tim.*, 23 d 4.

28. *Tim.*, 24 a 1-2.

29. *Tim.*, 26 c 6-7.

30. *Critias* [*Criti.*], 106 b 7-8.

31. *Criti.*, 106 b 9.

32. *Hippiarque*, 228 b 9.

33. G. Nagy (2000), p. 93-95 (citation p. 94), à qui je reprends la traduction des vers iliadiques. Voir également, du même auteur, (2002), p. 16-17.

34. J'aurai à revenir sur cette attente silencieuse de Patrocle.

est en totale concordance avec la διάθεσις τῶν ξενίων du *Timée* : « Il nous a semblé que Timée [...] devait parler le premier (πρώτον λέγειν) et commençant (ἀρχόμενον) par la naissance du monde, et miner (τελευτᾶν) par la nature de l'homme. Et moi, après lui (μετὰ τούτου), reprenant (δεδεγμένοι) les hommes nés de son discours, et de toi (παρά σοῦ) quelques-uns de ceux qui ont été instruits autrement, conformément au discours et à la loi de Solon (κατὰ τὸν Σόλωνος λόγον τε καὶ νόμον), les faisant comparaître devant nous comme devant des juges, j'en ferai les citoyens de notre cité »³⁵. Ce texte me semble tout à fait capital. Nous y retrouvons en effet la forme participiale du verbe δέχομαι qui, dans l'*Illiade*, renvoie à un type particulier d'exécution : celle de la *rhapsodic sequencing*, de la « succession rhapsodique »³⁶. Pour le dire autrement, l'exécution, par Critias, du discours de Solon « prend le relais » de l'exécution, par Socrate, du résumé des propos échangés « hier », tout comme elle « prend le relais » de l'exécution, par Timée, de son discours sur la nature du tout. Rappelons de surcroît que cette « distribution des rôles » répond parfaitement au souhait de Socrate après qu'il a parcouru (διελθεῖν) ce qui touche à l'organisation de la cité : voir ses interlocuteurs lui donner en échange (ἀποδοῖεν) la suite de son discours (τὸν ἐξῆς λόγον)³⁷. Ce faisant, la « performance » de Critias, mais également celles de Socrate et de Timée, sans oublier celle, à venir, d'Hermocrate³⁸, sont bien conformes à la « loi de Solon », en laquelle, je crois, il faut reconnaître ces règles que, selon une tradition dont l'écho se retrouve chez Diogène Laërce, le législateur athénien aurait imposées aux prestations des rhapsodes lors des Panathénées : « il décréta par écrit que les chants d'Homère devaient être récités de façon rhapsodique (ῥαψωδῆσθαι) par relais successifs (ἐξ ὑποβολῆς), en ce sens que là où le premier (ὁ πρῶτος) s'était arrêté le suivant (τὸν ἐχόμενον) devait commencer (ἀρχεσθαι) »³⁹. Le *Timée* et le *Critias* sont donc présentés par l'ensemble des intervenants comme la combinaison « de multiples motifs différents en un nouveau motif unifié »⁴⁰. Ce qui implique,

35. *Tim.*, 27 a 7-b 3. C'est moi qui souligne. Je reviendrais sur ce νόμος Σόλωνος. Quant au λόγος auquel il est ici fait allusion, ce n'est peut être pas, quoi qu'on pense, le récit qui lui est attribué par les deux Critias. Ce qui, au bout du compte, n'est pas si étonnant. Ce récit, en effet, n'est pas vraiment le sien, mais celui du prêtre de Sais, et il ne se l'est pas réapproprié en le mettant en vers, le laissant inachevé.

36. G. Nagy (2000), p. 95 (p. 73 de l'édition anglaise).

37. *Tim.*, 20 b 3-4.

38. Même si la « performance » d'Hermocrate n'a jamais lieu. Ce qui compte,

c'est qu'Hermocrate soit censé prendre, à son tour, le « relais » de Critias : « il est évident que, un peu plus tard ὄλιγον ὕστερον), [...] il devra prendre la parole (αὐτὸν δεῖν λέγειν) » (*Crit.*, 108 a 7), lui qui a été « assigné à la dernière place (τῆς ὑστέρας τεταγμένος), en ayant quelqu'un d'autre devant lui (ἐπίπροσθεν ἔχων ἄλλον) » (108 c 6-7). Et, comme Critias, il devra être capable de « prendre la suite (παραλαβεῖν, 108 b 7) », et de « fournir à son tour un autre commencement (ἐκπορίζεσθαι ἐτέραν ἀρχήν, 108 b 1-2) ».

39. DL, I, 57.

40. G. Nagy (2000), p. 90.

comme l'a fort bien montré G. Nagy, que chacun des « motifs » soit « déjà existant » avant d'être « cousu », par celui qui l'*exécute*, au « motif » précédent⁴¹. Il en est ainsi du discours de Socrate, version abrégée de la *République* ; du résumé, par Critias le Jeune, du récit de Critias l'Ancien ; du récit de Critias l'Ancien par rapport au récit de Solon ; du récit de Solon par rapport au récit du prêtre de Saïs ; et du récit de ce dernier par rapport aux γράμματα serrés dans le secret d'un temple égyptien. On pourrait en dire autant du *logos* de Timée, qui n'est que la reprise du travail déjà accompli (ἔργον πεποιημένου) dans l'étude des phénomènes célestes, de l'organisation du monde et de la nature de l'homme. Quant à la prestation d'Hermocrate, nous sommes condamnés à n'en rien savoir. Il y a cependant fort à parier que la présence du général syracusain parmi les interlocuteurs de Socrate évoquait inévitablement l'affaire de Sicile et sa relation par Thucydide, dont l'*Hermocrate*, s'il avait été écrit, aurait pu librement s'inspirer⁴². D'où l'on doit provisoirement conclure (1) qu'il ne faut pas limiter au seul récit de Critias (RC1 [*Timée*, 17 a-27 b] + RC2 [*Critias*]) la qualité de « production rhapsodique » ; et (2) que, contrairement à ce que semble penser G. Nagy, Critias ne se contente pas de « jouer au rhapsode »⁴³, comme il le faisait en ses enfances : il est un rhapsode, au même titre, d'ailleurs, que tous ses compagnons, Socrate, Timée et Hermocrate. J'aurais, ultérieurement, à m'interroger sur le sens qu'il convient d'accorder à ce cas de rhapsodie platonicienne.

Les mécanismes du relais rhapsodique

Une compétition entre rhapsodes

Je voudrais cependant, avant que d'en arriver là, faire quelques remarques qui permettraient, du moins je l'espère, de valider cette double affirmation. Je ne reviendrai pas sur les très nombreux rapprochements qui ont été effectués entre le double récit de Critias et la poésie, tant

41. G. Nagy (2000), p. 87.

42. D'une liberté semblable, sans doute, à celle qui préside à la rédaction des trois premiers livres des *Lois*. Par ailleurs, peu importe, ici, que Platon ait eu, ou non, l'intention d'écrire l'*Hermocrate*. Il suffit que, dans la « redescente » conduisant de la *Kallipolis* à l'Athènes primitive, puis à l'Athènes historique, le « motif » que, son tour venu, Hermocrate devait exécuter puisse, dans l'esprit du lecteur ou de l'auditeur, être « déjà existant » dans *La guerre du Péloponnèse*. Or, c'est à l'évidence le cas.

43. G. Nagy (2002), p. 56 : « Critias se retourne vers ces jours anciens où lui et les autres enfants, jouant au rhapsode, ne remplissaient pas encore les conditions pour entrer dans le monde "réel" des grandes personnes. Dans le *Timée* et le *Critias*, nous retrouvons Critias, devenu adulte, encore occupé à jouer au rhapsode à l'occasion des Panathénées. La tournure donnée par Platon aux souvenirs de Critias donne l'impression que le jeu de Critias est encore d'une certaine manière un jeu d'enfant ».

homérique qu'hésiodique⁴⁴, pas plus que je ne reviendrai sur la justification du choix de Solon à la place d'Homère, d'Hésiode, ou même d'Archiloque : G. Nagy a suffisamment montré que la poésie de Solon pouvait être considérée comme une poésie rhapsodique⁴⁵. De plus, à la différence de la poésie homérique, les poèmes du législateur athénien, réputé pour sa sagesse, n'encourent jamais le blâme dans les Dialogues. Il me semble, en revanche, que l'on n'a pas suffisamment insisté sur le fait que l'on retrouve, dans nos deux dialogues, cette *compétition* entre les différents *interprètes* qui est partie intégrante du « mécanisme de relais rhapsodique »⁴⁶. Certes, les juges *δικαστάς*, *Tim.*, 27 b 3) devant lesquels Critias entend faire comparaître les citoyens créés par sa parole auront sans doute à se prononcer sur leur excellence et sur les qualités que leur ont transmises leur éducation et leur formation⁴⁷. Mais ces juges auront aussi, je crois, à évaluer la performance de chacun des « poètes » qui, tour à tour, devront se produire devant eux. Voilà pourquoi Timée, après avoir assuré Socrate que les propos tenus par ce dernier sur « la constitution la meilleure et la sorte d'hommes qu'elle exige » ont répondu aux attentes de son auditoire (*ῥημῖν ῥηθείσα πᾶσιν κατὰ νοῦν*, *Tim.*, 17 c 4-5), se retrouve en situation de solliciter la bienveillance de ceux qui vont le juger (*ὕμεις οἱ κριταί*) alors que c'est maintenant à lui de parler (*ὁ λέγων ἐγώ*, *Tim.*, 29 c 8). Critias fera de même lorsqu'il s'agira de prendre la suite du discours de Timée, demandant l'indulgence (*συγγνώμην αἰτούμενος*, *Criti.*, 106 c 1) de ses compagnons. Il lui sera répondu que cette indulgence lui est acquise, ainsi, et par avance, qu'à Hermocrate, même si Socrate tient à lui faire part de « l'état d'esprit de son public (*τὴν τοῦ θεάτρου διάνοιαν*) » : « le poète qui t'a précédé (*ὁ πρότερος ποιητής*) lui a merveilleusement plu, et il te faudra obtenir une bienveillance illimitée si tu veux être capable de recevoir les mêmes suffrages (*αὐτὰ παραλαβεῖν*, 108 b 4-7) ». Suit alors un échange à fleuret moucheté avec un Hermocrate de *commedia dell' arte*, sorte de Fracassa de la rhapsodie, s'élançant sur le discours à venir comme on monte à l'assaut

44. Voir, parmi d'autres, L. Brisson (1970) ; Ch. Gill, (1977), (1979), (1980) ; P. Vidal-Naquet (1981b), et, bien entendu, G. Nagy (2002). Je tiens néanmoins à signaler l'interprétation, à mon sens tout à fait convaincante, de l'inachèvement du *Critias* : selon G. Nagy (2002), p. 62-65), cet inachèvement, outre sa parfaite concordance avec le caractère lui-même inachèvement de la poésie solonienne (*Tim.*, 21 c 5-6), renverrait à une pratique rhapsodique liée au processus d'exécution lui-même. En interrompant leurs chants « à un moment où le Vouloir de Zeus n'est pas encore complètement réalisé », ils

créent un effet de *suspense* qui, tout à la fois, facilite le passage de relais à l'exécutant suivant, et met l'auditoire dans les dispositions requises pour entendre la suite du récit. Par ailleurs, les nombreuses références à Hérodote (*cf.*, par exemple J.-F. P. Radeau [1997]) ne s'opposent en rien à ce « climat » dont P. Vidal-Naquet (1981b), p. 342, écrit qu'il est « celui de l'épopée ». Il faut lire, sur ce point, l'article que F. Hartog (1998) consacre aux relations de la parole épique et du discours historien.

45. G. Nagy (2002), p. 54-56.

46. G. Nagy (2002), p. 18.

47. *Tim.*, 19 c.

d'une citadelle (προίεναι ἐπὶ τὸν λόγον), tout prêt à élever le trophée (τρόπαιον ἔσσεσθαι) d'une victoire qu'à l'évidence, il pense à portée de main⁴⁸. La réaction de Critias ne se fait pas attendre : cette bravoure n'est que bravade, l'arrogante audace de qui n'est pas encore en première ligne⁴⁹. Il appartiendra au public (τῶδε τῷ θεάτρῳ, 108 d 6) de juger sur pièces. Il me semble que, dans cet échange, le τρόπαιον du *Critias* est, sur le mode métaphorique, l'exact équivalent des ἀθλα du *Timée* : le prix que remportera le vainqueur de cet *agôn* entre rhapsodes.

Entre festin et festival : δαίς, ἐστίασις et ξενία

Il est un autre point sur lequel j'aimerais maintenant attirer l'attention : l'utilisation récurrente du vocabulaire des repas pour caractériser la nature des interventions des différents personnages, et celle des relations qui se tissent entre eux à cette occasion⁵⁰. Toutes les occurrences, à une exception près⁵¹, se situent dans les premières lignes du prologue du *Timée* (17 a-b) comme s'il s'agissait, d'entrée de jeu, d'installer nos deux dialogues dans la sphère du manger et du boire ensemble.

17 a 1-b 4 :

Socrate. — Un, deux, trois. Mais notre quatrième, mon cher Timée, qui faisait hier partie des hôtes invités au repas (τῶν δαιτυμόνων), ceux qui maintenant organisent le festin (ἐστιατόρων), où est-il ?

TIMÉE. — Une faiblesse a dû s'emparer de lui, Socrate ; ce n'est pas volontairement, en effet, qu'il aurait manqué cette réunion (τῆσδε τῆς συνουσίας).

48. *Tim.*, 108 c 2-3. L. Brisson (1992), p. 381 n. 25 et 26, souligne à juste titre les métaphores guerrières utilisées dans tout ce passage par le « général syracusain », jusqu'au Péan que les soldats entonnent « au début d'une campagne militaire ».

49. En six lignes, Hermocrate en appelle par deux fois au courage des citoyens-soldats : ἀνδρες (108 c 1) ; ἀνδρείως (108 c 3). Critias transforme ce courage en audace imprudente, et impudente, par l'utilisation du verbe θαρρείς (108 c 7), et par un discours à double entente qui renvoie tout à la fois à la « succession rhapsodique », dont le programme a été fixé dans le *Timée* (27 a-b) d'abord, dans le *Critias* (108 a-b) ensuite, et au positionnement des troupes sur le champ de bataille, comme le rend fort bien la traduction de L. Brisson : il y a ceux qui sont « en première ligne », comme Critias, et ceux qui sont « à l'ar-

rière » comme Hermocrate. D'une certaine manière Critias retourne contre Hermocrate ses propres métaphores.

50. Certes, comme l'a écrit L. Brisson (1992), p. 221 n. 4, « la comparaison du discours à une nourriture est fréquente chez Platon ». Mais outre qu'il ne s'agit pas seulement de comparer des discours et de la nourriture, mais une succession de discours à un repas, ce repas est, pour le dire avec les mots de P. Schmitt-Pantel (1992) p. 210, « un repas bien étrange », puisque, à la façon de celui auquel Xouthos invite son fils Ion dans la pièce d'Euripide, « il se décompose [...] en trois types différents » : la δαίς, la ἐστίασις et la ξενία. Que cette diversité soit signifiante, c'est le pari que je fais.

51. En 27 b 8, c'est-à-dire dans ce que l'on pourrait appeler, par analogie avec le livre v, 25-26 de *La Guerre du Péloponnèse*, le « second prologue » du *Timée*.

SOCRATE. — Ce sera donc ta tâche et la leur d'accomplir (ἀναπληροῦν), pour l'absent, la partie qui est la sienne ?

TIMÉE. — Assurément, et autant que possible nous ne négligerons rien ; ce ne serait pas juste (δίκαιον), en effet, après avoir été, par toi, traités (ξενισθέντας) hier comme il convient à des hôtes ξενίους), que ceux d'entre nous qui restent ne te rendent pas complètement en retour ton festin (ἀνταφεςτιᾶν)⁵², et de bon cœur.

27 b 7-8 :

Socrate. — Je vois que le festin de discours (τὴν τῶν λόγων ἐστίασιν) qui va être reçu en retour (ἀνταπολήψεσθαί)⁵³ sera parfait et brillant.

Le premier terme qui, dans ces deux passages, met en relation repas et discours est le mot δαιτυμόνες, qui identifie l'action qui a eu lieu « hier » à une δαίς, et la relie, par la réciprocité demandée, à celle qui est en train de se dérouler « maintenant ». Où l'on retrouve, une fois encore, le lien maintenu avec la *République*, et l'affirmation que les propos à venir devront être la *suite* de ceux entendus la veille. De plus, de même que la θυσία « signifie » tout à la fois « [le] sacrifice » et, « par métonymie, [le] festival »⁵⁴, c'est-à-dire, notamment les concours rhapsodiques, la δαίς, du moins dans la poésie archaïque, qualifie aussi bien le *festin* que le *sacrifice*⁵⁵. Les différents discours prononcés en ce jour sont ainsi doublement liés au sacrifice offert à la déesse. Il y a, par conséquent, homologie entre le *festin* et le *festival*. Par ailleurs, la δαίς est aussi « le repas où l'on partage », et les δαιτυμόνες « ceux qui partagent »⁵⁶. Il s'agit donc dans le même temps d'accorder en *partage* à la déesse dont on célèbre la Fête les honneurs qui lui sont dus par une θυσία en forme de λόγοι πρόποντες⁵⁷, et de *diviser*, de *répartir* la parole entre tous les intervenants, qui sont maintenant,

52. J'ai bien conscience de la lourdeur de cette traduction, mais il me semble qu'elle rend au plus près le sens de ce verbe, qui est un hapax dans l'œuvre de Platon, aussi bien que dans la langue grecque. Outre ἐστίαω-ῶ, « régaler, donner un festin », ce verbe est composé de deux préverbes : ἀντι-, qui a une valeur abstraite et exprime une *réponse*, ou un *échange* ; et ἀπο-, qui « met en évidence l'accomplissement de l'action », son « achèvement » (J. Humbert [1986], p. 332 § 590 s.v. ἀντι-, et p. 333 § 592 s.v. ἀπο).

53. Nous retrouvons ici le même principe de composition que pour ἀνταφεςτιάω-ω : un composé des deux préverbes ἀντι- et ἀπο- et du verbe λαμβάνω.

54. G. Nagy (2004), p. 43. Cf. *supra* p. 178 et n. 24.

55. Or, le chant est également associé à la *daïs* : « se divertir du chant (μολπή) et de la lyre (θόρμιγγι) [...] sont les choses qui vont avec un festin (δαιτός) » (*Odyssée*, xxi, 430).

56. P. Schmitt-Pantel (1992), p. 5, 38-40, 451, 473.

57. Ce que dit explicitement Socrate en *Tim.*, 26 e 3-27 a 1 : « Et quel discours, Critias, pourrions-nous lui préférer ? Celui-ci est approprié au sacrifice offert en ce jour à la déesse (τῆ παρούσῃ τῆς θεοῦ θυσία [...]) πρόποι, et s'y accorderait tout à fait [...] A vous de parler (χρῆ λέγειν ὑμᾶς) ! Quant à moi, en échange de mes discours d'hier (ἀντὶ τῶν χθές λόγων) je vais maintenant me reposer en vous écoutant (νῦν ἡσυχίαν ἄγοντα ἀντακούειν) ».

aussi, des commensaux : δαίομαι⁵⁸. Notons néanmoins, à charge pour moi d'y revenir, que *partager* la parole ne signifie pas automatiquement la reprendre là où l'a laissée celui qui l'avait prise, de même que partager un repas auquel on a été invité n'implique pas que l'invitation soit rendue. Ce peut même être tout le contraire, dans le cas d'une δαίς interdisant toute réciprocité : celle du roi homérique ou du tyran⁵⁹. Le texte affirme pourtant, de façon tout à fait claire, qu'au premier parlant, Socrate, il conviendra de rendre la pareille afin que le partage, mais aussi la *thusia*, soient accomplis de façon convenable : Timée, Critias et Hermocrate devront, à leur tour, devenir des ἐστιάτορες, nom que porte, à Athènes, les citoyens chargés d'offrir un repas aux tribus lors des Dionysies, mais également des Panathénées⁶⁰. De plus, les ἐστιάτορες, comme nous l'apprend P. Schmitt-Pantel, sont désignés comme liturges par la cité⁶¹. Dans notre passage, c'est Socrate qui effectue cette désignation, et par conséquent, à travers lui, la *kallipolis* qui, par deux fois, vient d'être décrite. Cependant, ce qui doit être fourni par ces *bestiatores*, ce n'est pas de la nourriture mais des discours. Ou, plus exactement, les discours seront la « nourriture (τροφή) » : la ἐστίασις, avons-nous vu, sera une ἐστίασις τῶν λόγων. Discours qui constitueront un exemple de cette « tradition » que la « jeune Cité » devra « forger » si elle veut que « puisse [s'y] alimenter son culte des héros »⁶². Telle est précisément la tâche, l'ἔργον, des présents, mais également de l'absent auquel ils doivent se substituer⁶³ ; telle est la tâche, l'ἔργον, de cette composante de la τροφή qu'est la μουσική⁶⁴, une *trophè* entendue dès lors non comme « élevage biologique » – la *nourriture* – mais comme « formation civique » – l'éducation⁶⁵.

58. Voir G. Nagy (1994), p. 260 (p. 218 de l'édition anglaise).

59. P. Schmitt-Pantel (1992), p. 57.

60. P. Schmitt-Pantel (1992), p. 121.

61. P. Schmitt-Pantel (1992), p. 104.

62. V. Goldschmidt (1970), p. 93.

63. *Tim.*, 17 a 6-7. Voir également 19 d 7-e 2 ; 19 e 7-20 a 1 : « il est difficile de bien imiter (εὖ μιμεῖσθαι) en actes, et plus difficile encore par des discours (λόγους) un monde auquel on est étranger par l'éducation (τῆς τροφῆς) ». Cela est vrai, nous dit-on, des poètes (ποιητῶν) et des sophistes (σοφιστῶν). Pourquoi ? Parce qu'ils ne sont ni philosophes, ni politiques (φιλοσόφων ἀνδρῶν ἢ καὶ πολιτικῶν), et n'ont, par conséquent, jamais eu l'occasion d'agir dans la guerre et dans les combats (ἐν πολέμῳ καὶ μάχαις πρᾶττοντες) ni de participer aux affaires par leurs actes ou par leurs discours (ἔργῳ καὶ λόγῳ). Dès lors, ils ne peuvent pas savoir comment agiraient et parleraient (πράττειεν καὶ λέγειεν) de tels hommes.

Tel n'est pas le cas de Timée, de Critias et d'Hermocrate qui, par leur nature (φύσει) et par leur éducation (τροφή), participent à la fois de la politique et de la philosophie. Ce qui signifie, me semble-t-il, non qu'ils ont reçu une éducation semblable à celle des hommes dont ils vont faire l'éloge, non que leur monde est semblable au monde dans lequel ces hommes ont été élevés, mais qu'étant à la fois philosophes et politiques ils sauront *imiter* des hommes qui le furent.

64. *Tim.*, 18 a 10-11 : « Et pour ce qui est de leur éducation (τροφήν) ? Ne doivent-ils pas être nourris (τεθραφθῆαι) avec de la gymnastique, de la musique (μουσική) et de toutes les connaissances qui leur sont appropriées ? »

65. Sur la *trophè* comme « élevage » et comme « éducation » permettant à celui qui l'a reçue « d'avoir en une enfance civique qui le rattache au statut de citoyen », cf. P. Schmitt-Pantel (1992), p. 209-221 [citations p. 212 et 213].

Timée, Critias et Hermocrate, sans doute parce qu'ils font partie de ce petit nombre d'hommes, naturellement doués pour l'art des Muses, dont les goûts et les préférences correspondent aux βουλήματα du nomothète⁶⁶, s'efforceront donc de chanter le κάλλιστον καὶ ἀριστον ἔργον du dieu, auteur et père de tout ce qui est⁶⁷, ainsi que les πολλὰ καὶ μεγάλα ἔργα de l'Athènes primitive et les μεγάλα καὶ θαυμαστὰ παλαιὰ ἔργα de ses citoyens⁶⁸. Quant à Hermocrate, c'est aux ἔργα de l'Athènes historique que, sans doute, il devait s'attacher. Afin, comme disait Hérodote, que ces *erga*, divins aussi bien qu'humains, d'hier et d'aujourd'hui, ne s'effacent pas (ἐξίτηλα), qu'ils ne soient pas privés de gloire (ἀκλέα)⁶⁹. Or, tel est précisément la fonction des poètes et des rhapsodes, si tant est qu'il faille les distinguer⁷⁰ : chanter les *erga* des héros et des hommes, leurs hauts faits, pour, ce faisant, les transformer en gloire⁷¹.

La δαΐς, en elle-même, n'entraîne cependant pas la réciprocité, c'est-à-dire la garantie que la demande de Socrate sera satisfaite. Pas plus d'ailleurs que la ἐστίσις, qui dit simplement la communauté entre les citoyens, communauté qu'elle contribue à renforcer⁷². Telle est la raison pour laquelle, me semble-t-il, Timée transforme le « festin » réclamé par Socrate en ξενία : « parce que le don du repas dans le cadre de la *xenia* appelle un geste réciproque »⁷³. La conformité à la loi de Solon, selon laquelle les « chants » doivent prendre le « relais » les uns des autres, est alors assurée. En témoigne l'ordonnement des présents d'hospitalité, la διάθεσις τῶν ξενίων, proposée par Critias, le verbe ἀνταπολήψεσθαι répondant comme en écho, dans la réplique de Socrate, au verbe ἀνταφεσιᾶν utilisé par Timée. En témoigne également la réaction de Critias (« il convient que nous te rendions grâce (ἡμῖν σοι ἀποδοῦναι χάριν) »)⁷⁴ à l'équivalence établie par Socrate entre cette réciprocité et la « succession

66. Cf. *supra* p. 178.

67. *Tim.*, 30 b 6-7.

68. *Tim.*, 24 d 6-7 et 20 e 7.

69. Hérodote, *Prooimion*, 2-4. Ce faisant, Hérodote rivalise avec Homère, comme l'écrit F. H. A. Hog (1998), p. 125, en prétendant faire « pour les Grecs et les Barbares ce qu'Homère avait fait pour la guerre de Troie ».

70. G. Nagy (2000), p. 80 : « opposer, comme beaucoup l'ont fait, l'*aidos* [chanteur] "créatif" au *rhapsôidos* qui "reproduit" est une démarche simpliste et source d'erreur ».

71. *Iliade*, IX, 189 : A chille « chantait les gloires des hommes (ἀεῖδε κλέα ἄνδρων) ». Voir la démonstration de G. Nagy (2000), p. 92-95, qui établit de manière convaincante que l'Éacide, et

après lui Patrocle, se comportent comme des « rhapsodes interprétant des vers épiques ». Voir également, du même auteur, (1994), p. 38-39 (p. 16-17 de l'édition anglaise) : « La poésie confère la gloire. L'orgueil de la poésie homérique est que même un Troyen combatta et mourra pour obtenir "la gloire (*kleos*) des Achéens" (*Il.* XI, 227). Accomplissez des actions héroïques [des *erga*], et peut-être entrez-vous dans l'épopée achéenne. »

72. Voir P. Schmitt-Pantel (1992), p. 125.

73. P. Schmitt-Pantel (1992), p. 55. Voir également Ph. Gauthier (1972), et notamment p. 22 : « la chaîne des dons et contre-dons » caractérise la relation d'hospitalité.

74. *Tim.*, 21 a 2.

rhapsodique » (« vous êtes convenus entre vous (πρὸς ὑμᾶς) de me rendre en retour des présents d'hospitalité en forme de discours (ἀνταποδώσειν μοι τὰ τῶν λόγων ξένια). Je me suis préparé (κεκοσμημένος) pour eux et suis tout prêt (έτοιμότατος) à les recevoir tous par succession (δέχεσθαι) <s.e. : à mes propres discours> »)⁷⁵.

Les « repas » du *Timée* et du *Critias* consistent donc le « festin des fêtes de Bendis (είσιτίασθω ἐν τοῖς Βενδιδαίοις) » du livre I de la *République*⁷⁶. Festin mal mené, disait Socrate : « on ne peut pas dire que j'ai convenablement banqueté (οὐ μέντοι καλῶς γε είστίαιμαι) ». Et s'y opposent comme un comportement juste (δίκαιοι) s'oppose au comportement de celui qui prétend que l'injustice « paye mieux son dû » que la justice (λυσίτελεστέρον ἀδικία δικαιοσύνης)⁷⁷. Comportement juste, parce que respectueux des lois d'hospitalité, reconnaissant le bienfait accordé, consentant à rendre la « faveur (χάριν) » qui a d'abord été faite, acceptant en un mot de « payer son dû ». Au plus loin, par conséquent, de la sauvagerie d'un Thiasylique : sous la protection de Zeus *Xenios*, celui-là même qui, le *Sophiste* (216 b 3) mimant l'*Odyssee* (xvii, 485-487), vient observer (καθορᾶν), comme le Zeus du *Critias* (121 b 8), la démesure et l'équité des hommes (ἀνθρώπων ὕβριν τε καὶ εὐνομίην). Dès lors, il ne me semble pas indifférent que soit ici mentionnée cette χάρις dont dépendent tant les plaisirs privés que le bonheur public, l'agrément des banquets que l'équilibre politique⁷⁸. Ce qui, pour Solon, est tout un, lorsqu'il condamne « l'esprit injuste des chefs du peuple (δήμου θ' ἡγεμόνων ἄδικος νόος), auxquels il est prêt (έτοίμου) d'advenir de nombreuses souffrances en raison de leur grande démesure (ὕβριος ἐκ μεγάλης). Car ils ne savent pas arrêter de se rassasier (κατέχειν κόρον), ni préparer leur régal présent (εὐφροσύνας κοσμεῖν) dans la tranquillité d'un festin (δαιτὸς ἐν ἡσυχίῃ) »⁷⁹. P. Schmitt-Pantel, commentant ce passage a souligné, à juste titre, « l'étroite imbrication, dans le discours d'un poète-législateur comme Solon, du banquet et de la vie civique »⁸⁰. Ce qui est loin d'être indifférent pour qui lit le *Timée* et le *Critias* y compris dans leur articulation à la *République*. J'estime en effet que le λόγος Σόλωνος, auquel Critias promet de se conformer en *Timée* 27 b 2, est précisément celui-là. Il convient, je crois, pour s'en persuader, de comparer cet extrait de l'élegie *Eunomia* à la déclaration de Socrate réchantant ces « présents d'hospitalité (τὰ ξένια) », ce « festin de discours (τήν τῶν λόγων είστίασιν) » que Critias lui proposera

75. *Tim.*, 20 c 1-3. Cf. *supra* p. 179-180.

76. *Rép.*, I, 354 a 10-b 3.

77. *Rép.*, I, 354 a 8-9. Sur λυσίτελής, issu de λείν τὰ τέλη « payer ce qui est dû », cf. P. Chantraine (1980), tome 2, p. 652 s.v. λύω.

78. Sur la notion de χάρις, on pourra lire, parmi d'autres, V. Azoulay (2004), W. Donlan (1982) ; B. MacLachlan (1993) ; M. Scott (1983) ; T. Zielinski (1924).

79. Solon, frgt. 4 Edmonds.

80. P. Schmitt-Pantel (1992), p. 37.

quelques lignes plus loin, et qu'il écoutera en retour tout en se tenant tranquille (ήσυχίαν ἄγοντα)⁸¹. Les mots y sont presque les mêmes : έτοιμόν / έτοιμότατος ; κοσμεῖν / κεκοσμημένος ; έν ήσυχίη / ήσυχίαν ἄγοντα ; δαιτὸς / έστίασιν. À ceci près que Socrate est du côté de la χάρις et du contre-don librement consenti, tandis que les « chefs du peuple » sont du côté de l'ὑβρις et d'une voracité sans frein. Où l'on retrouve la violence débridée d'un Thrasymaque : « il ne se tint plus tranquille (οὐκέτι ήσυχίαν ήγειν), mais se ramassant comme une bête fauve (ώσπερ θηρίον), il arriva sur nous comme pour nous déchiq ueter (ώς διαρπασόμενος) »⁸². Où l'on retrouve également la critique, destinée à expliquer le « maigre régal » discursif des Fêtes de Bendis, de ces « gloutons (λίχνοι) qui s'emparent de ce qu'on apporte devant eux pour y goûter au fur et à mesure, avant d'avoir joui du plat précédent de façon mesurée (μετρίως) »⁸³. Lors des Panathénées, Socrate et ses compagnons en useront autrement, pratiquant la « succession rhapsodique » plutôt que la dévotion discursive. Tout se passe donc comme si la « métaphore des repas » et la « métaphore rhapsodique » étaient autant de variations sur le même thème, celui de la réciprocité et de la continuité⁸⁴. Il reste néanmoins à se demander si, du moins en ce qui concerne la rhapsodie, il s'agit bien d'une simple « métaphore », ou s'il y a là plus et autre chose.

Exécution rhapsodique et réception des Dialogues

Pour répondre à cette question, je dirai que le rattachement, précédemment constaté, du *Timée* et du *Critias*, mais également de la *République*, à la tradition rhapsodique et, plus précisément, au mode d'exécution rhapsodique, constitue un précis de réception des Dialogues par leur *public*, en raison de la spécificité de leur *objet*, lequel a pour caractéristique d'avoir une nature idéale. Je pense, de surcroît, que ce mode de réception est celui de la « réactualisation dramatique », syntagme définitoire, selon G. Nagy, de l'interprétation continuée de la poésie homérique. Or, on ne peut comprendre ce qu'il en est de cette « réactualisation dramatique » si l'on ne fait pas intervenir les concepts de *mouvance* et de *variance*, respectivement forgés par P. Zumthor et B. Cerquiglini⁸⁵ pour rendre raison « des

81. *Tim.*, 27 a 1.

82. *Rép.*, I, 336 b 4-6. Allusion limpide au chant xvi de l'*Illiade*, v. 351-355 : « Ceux-ci, donc, les chefs des Danaens (ήγεμόνες Δαναών), tuent chacun son homme. Comme les loups dévastateurs (ώς λύκοι σίνται) fondent sur les agneaux ou sur les chevreaux [...], et les ayant vus, sur le champ déchiquètent

(διαρπάζουσι) ces bêtes peureuses et faibles, ainsi les Danaens fondent sur les Troyens ».

83. *Rép.*, I, 354 b 2 (traduction P. Pachet légèrement modifiée).

84. J'aurais à revenir sur cette question de la « variation sur un même thème ».

85. Voir B. Cerquiglini (1989) et P. Zumthor (1972), (1987).

leçons variantes des différents manuscrits d'une œuvre donnée », que ces variations soient liées « aux effets de la tradition orale » sur la tradition écrite – pour P. Zumthor – ou que « la tradition écrite [soit] elle-même un domaine de variance »⁸⁶ – pour B. Cerquiglini. À quoi il faut ajouter le constat que la chanson provençale du Moyen Âge n'ignore pas la notion de *mouvance*, comme en témoigne le verbe *mover* qui réfère (1) pour ses destinataires, « au *changement* introduit [par eux] dans la chanson » ; (2) pour celui qui l'exécute, « à l'*acte même de chanter* la chanson » ; et (3) pour celui qui la compose, à l'acte « de *commencer le chant* »⁸⁷. Enfin, la comparaison, par Jaufré Rudel, du poète avec le rossignol, qui, comme lui, *meut* sa chanson (*mou so chant*) aux sens 2 et 3, permet de conclure que « le poète se représente comme celui qui exécute au moment même où il compose »⁸⁸. Où l'on reconnaîtra la notion de « composition-dans-l'exécution » mise en évidence par M. Parry et A. Lord dans la poésie homérique⁸⁹. Il en va de même pour le destinataire, dans la mesure où, lui aussi, est appelé à *mouvoir* la chanson qu'il *reçoit*, c'est-à-dire à la recomposer en l'exécutant. Il s'agit cette fois de « recomposition-dans-l'exécution »⁹⁰. S'appuyant sur ces analyses, G. Nagy montre de façon convaincante qu'elles conservent toute leur pertinence lorsqu'on les applique à la composition et à l'exécution de la poésie homérique. De même, en effet, que « la mouvance, dans la poétique des troubadours, porte l'idée d'*une continuité par la variation* »⁹¹, de même « l'idée directrice du maintien de la continuité par la variété [...] est inhérente au sens primitif de *rhapsôidos*, "rhapsode" »⁹². On comprend, dès lors, l'intérêt de cette *poétique de la mouvance* pour la lecture de dialogues dont le lien avec l'exécution rhapsodique n'est plus à démontrer. Surtout si l'on s'avise que le Socrate du *Timée* se livre, en 19 b 3-c 2, à ce qu'il faut bien considérer comme un « appel à la mouvance ».

Socrate, on s'en souvient, vient de demander à Timée si le résumé récapitulatif (ἐν κεφαλαίῳ ἐπανελθεῖν) de ce qui avait déjà été exposé en détail la veille (διελθύθαμεν ἧδη καθάπερ χθές) a été mené de façon satisfaisante. Timée lui ayant donné quitus, Socrate déclare alors :

SOCRATE. — Veuillez écouter (ἀκούετε) maintenant ce que j'ai encore à dire sur la constitution (περὶ τῆς πολιτείας) que nous avons parcouru tout au long (διήλοθμεν), quel est le sentiment que j'éprouve à son égard (πρὸς αὐτὴν πεπονθώς). Ce sentiment (τὸ

86. G. Nagy (2000), p. 19-20.

89. Voir A. Parry (1971) ; A. Lord (1960) et (1991)

87. G. Nagy (2000), p. 22-44 (citation p. 26 ; G. Nagy souligne).

90. G. Nagy (2000), p. 37.

88. G. Nagy (2000), p. 27. Pour tout ce qui concerne Jaufré Rudel, il convient de se reporter aux analyses de R. T. Picens (1977) et (1978).

91. G. Nagy (2000), p. 51. C'est moi qui souligne.

92. G. Nagy (2000), p. 80.

πάθος) s'apparente, me semble-t-il, à celui qu'on éprouve quand, au spectacle (θεασάμενος) de beaux vivants, qui sont figurés en peinture (ὑπὸ γραφῆς), ou qui, même s'ils sont réellement vivants, se tiennent tranquilles (ἡσυχίαν ἄγοντα), on en arrive à désirer être le spectateur (θεάσασθαι) de leurs mouvements (κινούμενα αὐτά), de leur rivalité dans les luttes (κατὰ τὴν ἀγωνίαν ἀθλοῦντα), d'une manière telle qu'elle semble appropriée à ce qu'ils sont.

On peut, bien entendu, comprendre ce passage comme s'il était la simple expression du désir socratique de voir la cité, qu'il vient de décrire et qui « échappe au devenir dans lequel est plongée toute cité qui fait partie du monde des choses sensibles »⁹³, entrer, si ce n'est dans l'histoire, du moins « dans la réalité » : le désir de « l'insérer en somme dans le monde concret »⁹⁴. Je ne crois pas qu'il faille écarter cette interprétation ; en revanche, je ne suis pas du tout persuadée qu'elle épuise la signification d'un texte qui joue manifestement sur la polysémie des termes qu'il utilise. Il y est, en effet, tout autant question de l'*auditoire* (ἀκούοιτε) du *περὶ τῆς πολιτείας*, ou, pour le dire autrement, de ceux qui, dans la *République*, ont assisté, anonymes et muets⁹⁵, au récit de l'entretien qui a eu lieu la veille. Quant au πάθος de Socrate, il concerne certes la *polis* dont on vient de décrire les institutions, et les hommes qui en sont les citoyens – ces « beaux vivants » sans autre réalité que picturale ou scripturaire (ὑπὸ γραφῆς)⁹⁶ – mais également ces auditeurs « réellement vivants » (ζῶντα ἀληθινῶς) qui, jusqu'à présent, ce sont tenus tranquilles (ἡσυχίαν ἄγοντα), comme Socrate, à son tour, s'apprette à le faire en leur laissant la parole (νῦν ἡσυχίαν ἄγοντα ἀντακούειν)⁹⁷. De même, on peut donner au verbe θεάομαι le sens qui, pour nous et en contexte platonicien, semble le plus évident : « voir », « contempler » ; ou être sensible aussi à cette autre signification qui, pour une tête grecque, va peut-être d'avantage de soi : « assister à un spectacle, être spectateur », acception qui s'accorde parfaitement avec la double mention, par Socrate et par Critias, de ce « public (θέατροι) » dont il faut remporter les suffrages⁹⁸. Enfin, les luttes (ἀθλους) que Socrate aimerait entendre (ἡδέως ἀκούσασθαι) sont évidemment celles que la cité soutient (πόλις ἀθλεῖ), rivalisant ainsi (ἀγωνιζομένη) avec les autres cités⁹⁹. Ce sont également celles

93. L. Brisson (1970), p. 403.

94. P. Vidal-Naquet (1981b), p. 336. Voir également Ch. Gill (1980), p. 36, note à 19 b 4-6, qui considère que nous avons, « dans l'exploration des conséquences pratiques de ses théories », une manifestation de « l'intérêt accru de Platon pour l'action ».

95. Muets comme Patrocle attendant son tour pour reprendre le chant où Achille l'aura laissé.

96. En d'autres termes, de « beaux vivants » fabriqués (εἰργασμένα) par l'écriture (ὑπὸ γραφῆς) du *περὶ τῆς πολιτείας*, de la *République*. Qu'une graphé puisse avoir un « auditoire », c'est ce qu'atteste le prologue du *Théétète*, 143 a-c.

97. *Tim.*, 27 a 1.

98. *Criti.*, 108 b 4 (τοῦ θεάτρου) ; 108 d 6 (τῶδε τῷ θεάτρῳ).

99. *Tim.*, 19 c 3-5.

qui, dans ce concours rhapsodique, vont voir s'affronter Timée, Critias et Hémocrate. De ce point de vue, et comme pour mieux entrelacer les deux registres sémantiques, il n'est pas indifférent qu'Hémocrate, pour dire la rivalité des différents « poètes » ἐν τῷ θεάτρῳ, use d'un vocabulaire militaire, à la façon de Socrate qui, pour évoquer les guerres et les batailles menées par la cité, employait la terminologie des compétitions « théâtrales »¹⁰⁰. Ce sont, dès lors, les uns et les autres – la cité et les citoyens « dépeints » dans la *République*, ainsi que les destinataires de ce tableau de mots – qu'il va s'agir de *mouvoir* (κινούμενα). Nous retrouvons ici un des éléments essentiels des chansons de Jaufré Rudel : ceux qui en constituent le « public » – le θεάτρον du *Timée* et du *Critias*, mais également de la *République* – « sont appelés à être à leur tour de nouveaux exécutants, et par là de nouveaux compositeurs »¹⁰¹.

Un exemple de « continuité par la variété »

Reste à savoir comment va s'opérer cette « mise en mouvement », et quelles en sont les conséquences pour les récits auxquels elle s'applique. Première remarque : si la *mouvance* se définit bien comme « un changement immédiat opéré sans changement fondamental », rendant par là possible cette « continuité par la variété » qui caractérise l'exécution rhapsodique, il faut alors considérer que sa mise en œuvre précède sa mention explicite en *Timée*, 19 b 8. Ainsi s'expliquent, en effet, le « résumé » (τὸ κεφάλαιον), par Socrate, des questions abordées la veille περὶ πολιτείας, et sa relative « infidélité »¹⁰². Il en va de même, je crois, de l'écart entre la narration sommaire (ἐν κεφαλαίῳ) de RC1 et l'exposé détaillé (καθ' ἑκαστον) de RC2¹⁰³. Autre exemple de continuité par la variété, l'accord (συνηρέχθη) sur de nombreux points (τὰ πολλά) – accord explicitement rattaché par Critias à la prescription socratique (τὰ ἐπιταχθέντα) de prendre la suite de son discours – des propos de Socrate et de ceux de Solon¹⁰⁴.

100. Ce qui n'a rien d'étonnant : le *pathos* de Socrate, l'émotion qu'il éprouve en tant que spectateur, s'identifie au *pathos*, à l'épreuve subie par l'Athènes primitive, ce héros du théâtre civique platonicien. De même, l'*identité* d'Hémocrate, général syracusain, fusionne avec son rôle de rhapsode qui doit réactualiser les luttes de l'Athènes historique. Sur tout ceci, voir G. Nagy (2000), p. 124-125.

101. G. Nagy (2000), p. 26. Sur la relation entre l'auditoire de la *République* et les locuteurs du *Timée* et du *Critias*, ainsi que sur ses conséquences théoriques, cf. M.-L. Desclos (2001), p. 87-93.

102. *Tim.*, 17 c 2. Sur cette, relative, infidélité, cf. *supra* p. 177 n. 9.

103. *Tim.*, 26 c 7-8.

104. *Tim.*, 25 e 5. Notons que la « reprise » des paroles de Solon constitue « un discours qui convient aux desseins (λόγον τινὰ πρόποντα τοῖς βουλήμασι) » de Socrate. Ce faisant, Critias s'identifie bien, comme je le laissais entendre au début de cet article, à ce petit nombre d'hommes qui sont tout à la fois bons poètes et bons citoyens, et dont les goûts et les préférences s'accordent aux desseins du nomothète (τὰ τοῦ νομοθέτου βουλήματα, *Lois*, vii, 802 c 2-3).

On peut en dire autant du discours de Timée par rapport à la *République* – ou à son résumé – et par rapport à RC1 ; tout comme de RC2 par rapport au discours de Timée. Il ne saurait être question de se livrer ici à un relevé détaillé de ces « variantes » et de leur « jeu réciproque » : d'autres s'y sont attachés, auxquels je me permets de renvoyer¹⁰⁵. Je donnerais simplement quelques exemples : la récurrence du thème des luttes dans lesquelles on rivalise (*ἀγών* et ses dérivés, *ἄθλον* et ses dérivés), qu'il s'agisse des citoyens de papier de la *République*, des cités entre elles, du caractère du *genos* atlante, des rhapsodes, des « physiciens » qui cherchent à découvrir le pourquoi, ou des triangles constitutifs de toutes choses¹⁰⁶ ; la manière dont est pensé l'espace, dans ses relations avec le corps, la cité et l'âme¹⁰⁷ ; la transversalité de la notion de circularité (*κύκλος* et ses dérivés, *περίβολον* et ses dérivés), qu'elle soit celle du Même et de l'Autre, de l'âme du monde et de l'âme de l'homme, du monde lui-même, des orbés célestes, de la tête, de la demeure de Poséidon et de son amante autochtone, de la capitale atlante ou de la partie supérieure de l'Acropole d'Athènes¹⁰⁸ : la présence répétée, enfin, des séismes et des cataclysmes (*σεισμός* et ses dérivés, *κατακλισμός* et ses dérivés), qu'ils frappent la terre attique ou l'île Atlantide, purifient la terre, secouent la nourrice de toutes choses, ébranlent l'âme, submergent le corps¹⁰⁹. On assiste donc à la combinaison, à

105. P. Vidal-Naquet (1981), p. 348-356 ; C. Joubaud (1991), notamment p. 113-138 ; J.-F. Pradeau (1997), p. 122-149, 236-306. La question, cependant, n'est pas traitée pour elle-même. Or je crois qu'elle mériterait de l'être.

106. Respectivement : *Rép.*, III, 403 e 9, 413 d 4, *Tim.*, 19 c 1, 4 ; 19 c 3 ; *Criti.*, 121 b 9 ; *Tim.*, 21 b 3 ; 54 b 2 ; 81 c 7, d 1. *Cf. Rép.*, x, 608 b 4-8 : « C'est que la compétition (*ὁ ἀγών*) est importante (*μέγας*), dis-je, mon ami Glaucon, elle est importante, plus qu'il ne le semble, cette compétition dont l'enjeu est de savoir si l'on va devenir honnête, ou mauvais. Si bien que ni les honneurs (*οὔτε τιμῆ*), ni l'argent (*οὔτε χρήμασιν*), ni aucune fonction de direction (*οὔτε ἀρχὴ οὐδεμιᾶ*), ni non plus certainement l'art de la poésie (*οὐδέ γε ποιητικῆ*), ne méritent qu'on se laisse emporter par eux pour négliger la justice et le reste de l'excellence ». Serait-il excessif de considérer que nous avons là le « thème » dont le *Timée* et le *Critias* ne sont que des « variations », jusques et y compris la manière dont Solon, homme de justice s'il en fut, néglige de mettre en vers son récit égyptien ?

107. Outre les références bibliographiques indiquées ci-dessus n. 3, voir également M.-L. Desclos (1996).

108. Respectivement : *Tim.*, 37 b 7, c 1 ; 34 b 5, 43 e 2, 44 b 5 ; 34 b 4 ; 75 d 2, 76 a 4 ; *Criti.*, 113 d 6, 114 a 1 ; 117 e 1, 118 a 4, c 3 ; 112 b 5. *Cf. Rép.*, IV, 424 a 4-5 : « un régime politique (*πολιτεία*), une fois qu'il a pris un bon départ, va en s'accroissant comme un cercle (*ὥσπερ κύκλος αὐξανόμενη*) », ainsi que VIII, 548 a 9, et les « enceintes circulaires des demeures (*περιβόλους οικήσεων*) » dans lesquelles les adorateurs farouches de l'or et de l'argent (*χρυσόν τε καὶ ἀργύρου*) se retranchent avec leurs trésors (*θησαυρούς*).

109. Respectivement : *Tim.*, 25 c 7, *Criti.*, 108 e 8, 112 a 3, d 1 ; *Tim.*, 22 d 7 ; 52 e 4-7, 53 a 3-4 ; 43 d 1 ; 43 b 5. *Cf. Rép.*, VI, 492 c 4-7 et le fracas du blâme et de l'éloge qui submerge (*κατακλυσθεῖσαι*) le cœur des jeunes gens et l'emportent comme un flot (*κατὰ ῥόδιν*). Voir aussi II, 359 d 3 et le tremblement de terre (*σεισμοῦ*) qui permet à Gygès de rencontrer son destin, tout comme celui de x, 621 b 2 (*σεισμών*), qui renvoie les âmes vers celui qu'elles se sont choisies.

chaque fois différente, de « thèmes » et de « formules » qui aboutent la recomposition où ils apparaissent à nouveau aux compositions antérieures – en cela consiste précisément la « couture » des divers motifs en un « tout unifié »¹¹⁰ – et qui, dans le même temps, accomplissent le changement, assument la *mouvance*¹¹¹.

Il va de soi, et ce sera ma deuxième remarque, qu'il ne saurait y avoir recompositions, ou variations, que par rapport à un modèle qu'on ne pourra mouvoir que pour l'avoir imité. Par quoi il faut comprendre non pas qu'on en fait une *copie*, une reproduction à l'identique – ce serait là *μίμησις* du « côté gauche » – mais qu'on le réactualise : là est la bonne *μίμησις*, la *μίμησις* du « côté droit ». Qu'est-ce alors que *réactualiser* ? S'il faut en croire G. Nagy, on peut parler de « réactualisation » à propos d'une interprétation d'Homère lorsque l'interprète continue « à s'approprier la personnalité » d'Homère. Ce qui signifie que, de même que « ce qui est *narré* par Homère est exactement ce que les Muses ont *vu*, et ce qui est *cité* par Homère à l'intérieur de ses narrations est exactement ce que les Muses ont *entendu* », de même que « la citation par Homère, à l'intérieur d'une narration, des paroles d'un dieu ou d'un héros ne sont aucunement des représentations : ce sont les réalités mêmes », de même « quand le rhapsode à son tour dit "dites-moi, Muses" (*Illiade* II, 484) ou "dis-moi, Muse" (*Odyssée* I, 1), ce "moi" n'est pas une *représentation* d'Homère : *c'est* Homère ». Et G. Nagy de conclure : « Du point de vue de la mimésis, le rhapsode est un interprète recomposé : il se recompose en Homère chaque fois qu'il interprète Homère »¹¹². On comprend

110. G. Nagy (2000), p. 87.

111. P. Donini (1988) rappelle que tout lecteur du *Timée* se doit de résoudre le problème que posent (1) le rapport du discours de Timée et de la « conversation introductive » entre les quatre personnages du dialogue, et (2) l'insertion, entre le prologue du *Timée* et le récit du *Critias* du long exposé du Locrien. Puis il souligne le caractère profondément insatisfaisant des interprétations qui consistent soit à soutenir l'absence totale de relation entre les divers éléments constitutifs du *Timée* ; soit à considérer 17 a 1-27 d 4 comme le prologue, non du *Timée* mais du *Critias*, voire de la trilogie que devaient constituer le *Timée*, le *Critias* et l'*Hermocrate* ; soit à accorder au discours de Timée une finalité d'abord éthico-politique, ce qui sauvegarde certes l'unité de l'ensemble, mais ne tient aucun compte des déclarations explicites de Timée lui-même (87 b 9 ; 89 d 2-e 3). Il ne m'appartient pas de me prononcer ici sur la

recevabilité de la solution proposée par Pierluigi Donini (*Critias*, et les Egyptiens dont il est le porte-parole, exposent dans le prologue du *Timée* « une sorte d'image en négatif », une « version mondaine et banalisée » de la véritable sagesse, laquelle ne saurait être identifiée à « la somme des connaissances relatives à l'univers visible » ; le discours de Timée est « une conséquence et une application ludique » de la *φρόνησις* que l'on trouve dans la cité idéale décrite par Socrate). Je voudrais simplement faire remarquer que le double récit de *Critias* est singulièrement absent de son analyse ; et que l'application à nos deux dialogues de ce que G. Nagy appelle la « continuité par la variété » autorise tout à la fois la lecture unitaire qu'à juste titre P. Donini appelle de ses vœux, et le maintien, contre toute tentation réductrice, de la spécificité propre à chacune des interventions.

112. G. Nagy (2000), p. 81-82. G. Nagy souligne.

l'importance capitale de cette analyse pour un lecteur des Dialogues : les paroles de Socrate, de Timée, de Critias, mais aussi de Protagoras, de Gorgias ou de Calliclès « *ne sont aucunement des représentations, ce sont les réalités mêmes* ». Que Platon ait été familier de ce « schème de pensée », c'est ce dont témoignent, je crois, ses attaques contre la poésie homérique – s'il ne faut pas *représenter* les dieux en train de forniquer ou les héros en train de pleurer, c'est précisément parce que, en homérisme, *ce ne sont pas* des représentations. Il reste que le « modèle originel » des poésies homériques n'est précisément pas Homère, mais la Muse ou les Muses « citées » par Homère. Il faudra nous en souvenir.

Troisième remarque : à la semblance des chansons de troubadours et des poèmes homériques réactualisés par les rhapsodes lors de leurs prestations, les discours variants qui constituent l'ensemble *Timée-Critias* sont une « œuvre de collaboration »¹¹³. Ce qui les rend compatibles avec la forme dialogue, laquelle repose sur une mise en commun du discours (ἀνακοινωνώμεθα τὸν λόγον)¹¹⁴. En d'autres termes, et quoi qu'on en ait dit, le *Timée* et le *Critias* ne sont pas constitués par une suite de monologues (le résumé socratique du περὶ τῆς πολιτείας, le discours de Timée, le double récit de Critias) – ce que G. Nagy appelle la « prestation » d'un « soliste » – mais par une série de productions où chaque membre du « groupe », composé par Socrate, Timée, Critias et Hemmocrate, réalise une prestation « pour tous »¹¹⁵. Qu'est-ce à dire ? Que chacun de ceux qui font partie de ce *groupe*, et non pas simplement de l'*auditoire*, est appelé à prendre à son tour la parole. Or, que nous apprend le « relais » différé de la *République* au *Timée* ? Que l'*auditoire* anonyme de la *République*, auquel le lecteur, par l'acte même de lire, s'identifie, devient, dans le *Timée*, un *groupe* dont il fait partie ; il dev ra donc, dès lors, au même titre que les autres membres du *groupe*, tenir le rôle de l'absent conformément à l'injonction socratique. Ainsi s'explique que le *Critias* – comme la poésie homérique ou la *Chanson de Roland* – soit inachevé¹¹⁶ : c'est « un texte en progression », « un texte en train de se faire », à chaque lecture¹¹⁷. Et qui, à chaque lecture, est susceptible de présenter de nouvelles variantes¹¹⁸. Notons qu'un texte ainsi conçu échappe aussi bien à la fixité du discours écrit qu'à

113. G. Nagy (2000), p. 30.

114. *Cratyle*, 383 a 1-2.

115. G. Nagy (2000), p. 107.

116. Et le « résumé » de la *République* « incomplet ».

117. G. Nagy (2000), p. 19.

118. D'une certaine manière les « discours longs » du *Timée* et du *Critias* constituent le symétrique opposé des réponses lapidaires de l'interlocuteur « docile » qui se contente de répondre

par « oui » ou par « non », au point de paraître n'être plus « qu'une figure conventionnelle ». Dans l'un et l'autre cas nous sommes en présence d'une sollicitation du lecteur, appelé, à son tour, à intégrer la succession rhapsodique, ou à s'interroger sur la réponse qu'il pourrait être amené à formuler : « Répondrais-je, moi, lecteur, "oui", ou "non", comme le font les répondants ? Et pour quelles raisons ? » (A. Laks [2004], p. 112).

sa diffusion incontrôlée : parce qu'il admet des variantes, et que tous ne sont pas capables de satisfaire aux exigences de la succession rhapsodique. Mais là ne réside pas sa valeur philosophique, seulement son utilité. Il n'en va plus de même si l'on s'avise qu'il est, de surcroît, parfaitement approprié aux objets qui sont les siens : la génération du monde et de l'homme¹¹⁹, qui, en tant qu'ils sont choses sensibles (τὰ αἰσθητά), ne peuvent être appréhendés que par l'opinion accompagnée de sensation (δόξη μετ' αἰσθήσεως)¹²⁰, et les affaires humaines qui, en tant qu'elles sont mortelles (θνητὰ καὶ ἀνθρώπινα)¹²¹, relèvent elles aussi de l'opinion (πρὸς δόξαν)¹²². Leur diversité, leur multiplicité et leur instabilité les placent donc au plus loin des réalités intelligibles. Faut-il en rester là ? On sait qu'il n'en est rien, et qu'on doit remonter « des choses sensibles diverses et changeantes » à leurs « qualités constitutives »¹²³. Reste à savoir quel type de discours sera susceptible d'exprimer la causalité du modèle à partir de choses sensibles qui lui doivent d'être ce qu'elles sont, tout en n'étant pas elles-mêmes et en elles-mêmes la réalité (οὐσία) qui leur est attachée (ἐπομένη)¹²⁴. Reste à savoir quel type de discours sera susceptible d'exprimer la singularité de l'intelligible et la diversité du sensible, l'immutabilité et le changement. Je crois que telle est précisément la tâche que Socrate assigne à ses hôtes dans le *Timée* et le *Critias*, et la succession rhapsodique le moyen grâce auquel ils parviennent à s'en acquitter : par une *imitation-réactualisation* de ce modèle que leur est explicitement la *République*. Sans oublier, au-delà de la *République*, les réalités intelligibles qui sont, au philosophe, ce que les Muses sont au poète : un « modèle originel »¹²⁵. Il reste que les réalités intelligibles excèdent l'ensemble des discours qui prétendraient atteindre, en ce monde-ci (ὄδε ὁ κόσμος), ce qui est éternel (αἰδιον), identique à soi (κατὰ ταῦτα ἔχειν), inébranlable (μονίμων καὶ βεβαίον)¹²⁶. C'est là, en effet, sagesse divine, comme en témoigne l'invocation de Timée aux dieux et aux déesses : c'est une nécessité de les prier (ἔρχεσθαι) d'apporter leur aide (ἐπικαλουμένους) à la composition de discours (ἡμᾶς τοὺς λόγους ποιέισθαι) qui doivent être en tout conformes à leur pensée (κατὰ νοῦν), et lui permettre de la sorte, ainsi qu'à ses compagnons, de parler à la suite (ἐπομένως ἡμῖν εἰπεῖν)¹²⁷. Ce que l'on peut comprendre de deux façons différentes : soit « en se rattachant les uns aux autres », ἐπομένως ἡμῖν εἰπεῖν renvoyant alors à la succession rhapsodique ; soit « en se rattachant à leur pensée », ἐπομένως ἡμῖν εἰπεῖν faisant cette fois référence au savoir divin de l'οὐσία attachée (ἐπομένη) aux choses sensibles. L'invocation, dont Socrate déclare

119. Sur cette question, cf. L. Brisson (1994), p. 161-163.

120. *Tim.*, 28 c 1.

121. *Criti.*, 107 d 8.

122. *Criti.*, 107 e 2-3.

123. J.-F. Pradeau (2001), p. 47 ; 55.

124. *Hippias Majeur*, 302 c 5.

125. G. Nagy (2000), p. 74-75.

126. *Tim.*, 29 a-b.

127. *Tim.*, 27 c 4-d 1.

qu'elle est respectueuse de l'usage (κατὰ νόμον)¹²⁸ – à ceci près que les dieux et les déesses ne sont pas en position de sujet grammatical du τοὺς λόγους ποιῆσθαι ou du ἐπομένως ἡμῖν εἰπεῖν, mais bien un *nous* (ἡμᾶς, ἡμῖν) englobant Timée et les autres membres du *groupe* – ne permet pas de trancher, le discours sur le sensible étant en effet discours d'opinion et non de science, discours humain et non divin. Je ne pense pas, dès lors, qu'il faille choisir, tenant que nous sommes là en présence d'un jeu de mot platonicien sur les deux verbes homographes εἶρω 1, « enfile, attacher en file, lier en file », et εἶρω 2, « dire, déclarer ». Pour le dire autrement, les dieux et les déesses ne sont pas le Destinataire du discours de Timée et du double récit de Critias, auxquels ils n'apportent donc aucune garantie¹²⁹. Leur présence, en revanche, renvoie à un autre festin (δαΐς, θοίνη)¹³⁰, festin divin cette fois, où la pensée d'un dieu (θεοῦ διάνοια) peut se nourrir et être au spectacle des réalités qui sont réellement (τὰ ὄντα ὄντως θεασαμένη καὶ ἔστιαθείσα), et non pas de « celle à laquelle s'attache le devenir, ni non plus sans doute [de] celle qui change quand change une de ces choses que, au cours de notre existence actuelle, nous qualifions de réelles »¹³¹. Voilà pourquoi « aucun poète parmi ceux d'ici-bas » n'a chanté ni ne chantera (οὔτε ὑμνησε [...] οὔτε ὑμνήσει) en l'honneur de « ce lieu qui se trouve au-dessus du ciel »¹³². Il n'appartient donc pas aux hommes, plongés dans un monde changeant et en devenir, d'entendre le « chœur des dieux (θείου χοροῦ) »¹³³. Il leur revient en revanche – du moins au petit nombre d'entre eux dont les âmes, dans le temps d'avant leur naissance, se sont souciées de recevoir l'aliment qui leur convient – de réactualiser, dans leurs concours, l'ἀγών suprême¹³⁴, et d'imiter, dans la procession rhapsodique¹³⁵, la procession céleste des dieux¹³⁶. C'est cette difficile imitation que sollicite Socrate¹³⁷, et à laquelle répond Critias, en son nom et au nom de ses

128. *Tim.*, 27 b 9-10. Ce qui, d'ailleurs, comme on le verra à l'instant, n'est pas tout à fait exact. Voir Cl. Calame (2000), p. 59-69.

129. Cl. Calame (2000), p. 94.

130. *Pbèdre* [*Pbdrj*], 247 a 8. Sur la θοίνη comme banquet sacré, cf. P. Schmitt-Pantel (1992), p. 270-271.

131. *Pbdr*, 247 d-e (traduction L. Brisson).

132. *Pbdr*, 247 c (traduction L. Brisson).

133. *Pbdr*, 247 a 7.

134. *Pbdr*, 247 b 6.

135. G. Nagy (2000), p. 95.

136. *Pbdr*, 247 a 4 : « les évolutions circulaires auxquelles se livre (ἐπιστρέφεται) la race des dieux bienheureux » ; 247 c 1 « la révolution circulaire (ἡ περιφορά) emporte (περιφέρει) les âmes que l'ailleur, comme on le verra à l'instant, n'est pas tout à fait exact. Voir Cl. Calame (2000), p. 59-69.

περιφέρει) les âmes que l'ailleur, comme on le verra à l'instant, n'est pas tout à fait exact. Voir Cl. Calame (2000), p. 59-69.

137. *Tim.*, 19 e 1-2 : χαλεπὸν [...] εὐμιεῖσθαι.

compagnons : « une imitation (μίμησις), une copie (ἀπεικασίαι), voilà en fait ce qu'est nécessairement, je pense, ce que nous tous disons (τὰ παρὰ πάντων ἡμῶν ῥηθέντα) »¹³⁸.

En guise de conclusion : l'autorialité de Platon

Je voudrais, pour en terminer, revenir une dernière fois sur la phrase inaugurale du *Timée*. On le sait, l'exécution rhapsodique des poésies homériques a pour corollaire « la fusion continue du compositeur de chants avec le récitant ». Est-ce à dire que l'autorialité d'Homère se dilue dans la foule multiple et bigarrée de ses interprètes ? C'est tout le contraire. Dans la mesure où, comme je le rappellerai précédemment, le rhapsode est Homère à chaque performance, « Homère ne peut tout simplement pas être un "auteur absent" »¹³⁹. Nous serions donc là au plus loin de la pratique platonicienne : celle de l'effacement continué de l'auteur. Tout au plus Platon, en deux occasions - l'*Apologie de Socrate*, 34 a 1 et 38 b 6 ; *Pbédon*, 59 b 10 - fait-il « parler de lui, à la troisième personne »¹⁴⁰. Qu'en est-il, alors, des premiers mots de Socrate dans le *Timée* : « Un, deux, trois. Mais notre quatrième, mon cher Timée, qui faisait hier partie des hôtes invités au repas, ceux qui maintenant organisent le festin, où est-il ? » On connaît la réponse de Timée : « Une faiblesse a dû s'emparer de lui (ἀσθένειά τις αὐτῷ συνέπεσεν), Socrate », « faiblesse » qui fait inévitablement pensé à celle de Platon dans le *Pbédon* : « Platon, je crois, était trop faible (Πλάτων δὲ οἶμαι ἡσθένει) pour y assister »¹⁴¹. Faut-il donc, comme Ph. W. Van Heusde, assimiler l'absent du *Timée* à Platon lui-même, ou, comme L. Brisson, déclarer fermement qu'« il n'est pas possible d'identifier ce personnage absent »¹⁴² ? Il me semble que la question mérite d'être à nouveau posée à la lumière des pages qui précèdent, à condition cependant ne pas tant s'interroger sur une identité que sur un profil, « le profil que [celui qui compose] se donne dans son propre discours »¹⁴³. Ce profil, dans les Dialogues, est effectivement, à plusieurs titres, celui de l'absent : absence jouée du *Pbédon*¹⁴⁴ ; absence énonciative de l'*Apologie* et du *Pbédon*, par quoi il faut entendre que Platon, comme on l'a vu, se désigne à la troisième personne. Or, il est un autre exemple de semblable pratique, longuement étudié par J. Svenbro¹⁴⁵, celui des « objets parlants ».

138. *Critti.*, 107 b 6-7.

139. G. Nagy (2004), p. 47.

140. A. Laks (2004), p. 100 n. 3.

141. *Pbédon*, 59 b 10.

142. Ph. W. Van Heusde (1827-1831) ;

L. Brisson (1992), p. 221 n. 3.

143. Cl. Calame (2004), p. 12.

144. Sur cette question, voir N.

Loraux (1982), p. 37.

145. Voir J. Svenbro (1988), particulièrement le chapitre 2, « J'écris, donc je m'efface. L'énonciation dans les premières inscriptions grecques », p. 33-52, et tout récemment, (2004), p. 77-97.

C'est ainsi que, lorsque l'amphore de Kleimachos déclare, par l'intermédiaire de la « voix lectrice », « Kleimachos m'a faite et je suis à lui », « la présence de l'amphore devant celui qui lit son inscription est autant marquée que l'absence de son auteur, qui n'est plus là au moment de la lecture »¹⁴⁶. Précisément, m'objectera-t-on peut-être, les Dialogues n'affirment rien de tel. Certes. Il convient néanmoins d'observer que, lorsqu'il fait parler ses personnages à la première personne, l'objet-dialogue se transforme en objet-parlant auquel « le lecteur va prêter sa voix », « la fonction de la première personne [étant] de situer l'objet comme présent devant [...] le lecteur qui deviendra son *tu* »¹⁴⁷. De surcroît, lorsque, dans les inscriptions étudiées par J. Svenbro, l'auteur est nommé – notons que, comme dans les Dialogues, ce n'est pas toujours le cas – il l'est toujours à la troisième personne, c'est-à-dire comme un absent. Et J. Svenbro d'ajouter : « comme s'il prévoyait sa propre absence dans le futur. [...] Écrire serait ainsi, d'une certaine façon, avouer sa mortalité. L'auteur est mortel ; l'écrit sera là en son absence »¹⁴⁸. Le lecteur de Platon, celui-là même qui lui prête sa voix, ne peut pas ne pas penser, ce que J. Svenbro ne manque pas de faire¹⁴⁹, à la critique de l'écriture dans le *Phèdre* : « quand une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire ; de plus il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. [...] Il a toujours besoin du secours de son père ; car il n'est capable ni de se défendre ni de se tirer d'affaire tout seul »¹⁵⁰. En d'autres termes, nous assisterions à la mise en scène, par Platon, de la mortalité autoriale et de la survie de l'écrit à son auteur. Ce qui, au bout du compte, n'est pas si étonnant, le philosophe athénien prenant acte, comme tant de commentateurs après lui, de ce fait éminemment paradoxal : une œuvre écrite par le contempteur de l'écriture. Sauf à considérer que Platon entendait, en dénonçant le sort commun de toute trace écrite – qu'elle figure sur l'amphore de Kleimachos, le rouleau que tient Phèdre sous son manteau, les archives des prêtres égyptiens, ou le texte de la *République* – en préserver ses propres productions. Telle est, me semble-t-il, l'une des fonctions du *Timée* et du *Critias* : déjouer la mortalité autoriale, ainsi que le mutisme et l'impuissance de la *graphè*, par la mise en œuvre de ce que G. Nagy appelle une

146. J. Svenbro (1988), p. 38. C'est moi qui souligne.

147. J. Svenbro (2004), p. 80. Sur le lecteur et la « voix lectrice », cf. (1988), p. 53-73.

148. J. Svenbro (2004), p. 80. Voir également p. 82-83.

149. J. Svenbro (1988), p. 36 : « Si la lecture à haute voix peut donner l'im-

pression d'être une énonciation simple, en réalité elle n'en est pas une. Car l'énonciation s'est déjà produite, pour l'œil, dans l'écriture, cette écriture requi, à la différence du tatouage, peut être séparée de son "père" pour s'en aller "rouler de droite et de gauche", pour reprendre l'expression de Socrate ».

150. *Phdr.*, 275 d-e (traduction L. Brisson).

« poétique de la mouvance » s'étendant jusqu'au lecteur, chargé, après tant d'autres, de prendre place dans la succession rhapsodique et de réactualiser à son tour le modèle originel¹⁵¹. Non pas, dès lors, « métaphore » mais pratique effective de la rhapsodie, une rhapsodie philosophique.

Bibliographie

Ausland, H. W. (2000), « Who speaks for Whom in the *Timaeus-Critias* ? », in G. A. Press, ed., *Who speaks for Plato ? Studies in Platonic Anonymity*, Lanham/Boulder/New York/Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2000, p. 183-198

Azoulay, V. (2004), *Xénophon et les grâces du pouvoir. De la charis au charisme*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2004

Brandwood, L. (1976), *A Word Index to Plato*, Leeds, Maney & Son, 1976

Brisson, L. (1970), « De la philosophie politique à l'épopée. Le *Critias* de Platon », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 75, 1970, p. 402-438

Brisson, L. (1974), *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon. Un commentaire systématique du Timée de Platon*, Paris, Klincksieck, 1974

Brisson, L. (1989), *Platon - Phèdre*, traduction inédite, introduction et notes, Paris, Flammarion, 1989

Brisson, L. (1992), *Platon - Timée, Critias*, traduction inédite, introduction et notes, avec la collaboration de M. Patillon pour la traduction, Paris, Flammarion, 1992

Brisson, L. (1994), *Platon, les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe*, édition revue et mise à jour, Paris, La Découverte, 1994 (1^e éd. 1982)

Calame, Cl. (2000), *Le récit en Grèce ancienne*, Paris, Belin, 2000

Calame, Cl. (2004), « Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique : signatures, énonciations, citations », in Cl. Calame et R. Chartier, eds., *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 11-39

Cerquiglini, B. (1989), *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989

Chantraine, P. (1980), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, tome 1 : A-K, tome 2 : Λ-Ω, Paris, Klincksieck, 1980

Descos, M.-L. (1996), « L'Atlantide : une île comme un corps. Histoire d'une transgression », in F. Létoublon, éd., *Impressions d'îles*,

151. En témoigne l'abondance, dans les prologues du *Timée* et du *Critias*, de termes qui insistent sur le caractère oral de toute ré-exécution, et fonctionnent comme des des verbes de la parole, lesquels (ἀδῶ, ἐπιλάθω, ἐπιλάθω, ἐπιλάθω, ἐπιλάθω) « performatifs ». Cf. L. Brandwood (1976).

- Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 141-155
- Desclos, M.-L. (2001), « L'interlocuteur anonyme dans les dialogues de Platon », in F. Cossutta et M. Nancy, dir., *La forme dialogique chez Platon. Évolution et réceptions*, Grenoble, J. Millon, 2001, p. 69-97
- Detienne, M. (1989), *L'écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989
- Donini, P. (1988), « Il *Timeo* : unità del dialogo, ve risimiglianza del discorso », *Elenchos*, 9, 1988, p. 5-52
- Donlan, W. (1982), « Reciprocities in Homer », *Classical World*, 75, 1982, p. 137-175
- Gauthier, Ph. (1972), *Symbola. Les étrangers et la justice dans les cités grecques*, Nancy, Université de Nancy II, 1972
- Gill, Ch. (1977), « The Genre of the Atlantis Story », *Classical Philology*, 72, 1977, p. 287-304
- Gill, Ch. (1979), « Plato's Atlantis Story and the Birth of Fiction », *Philosophy and Literature*, 3, 1979, p. 64-78
- Gill, Ch. (1980), *Plato : The Atlantis Story, Timaeus 17-27, Critias*, Bristol, Bristol Classical Press, 1980
- Goldschmidt, V. (1970), *Questions platoniciennes*, Paris, Vrin, 1970
- Hadot, P. (1983), « Physique et poésie dans le *Timée* de Platon », *Revue de théologie et de philosophie*, 115, 1983, p. 113-133
- Hartog, F. (1998), « Premières figures de l'historien en Grèce : historicité et histoire », in N. Loraux et C. Miralles, dir., *Figures de l'intellectuel en Grèce ancienne*, Paris, Belin, 1998, p. 123-141
- Humbert, J. (1986), *Syntaxe grecque*, Paris, Klincksieck, 1986 (1^e éd. 1945)
- Laks, A. (2004), « "Qu'importe qui parle" : sur l'anonymat platonicien et ses antécédents », in Cl. Calame et R. Chartier, *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, J. Millon, 2004, p. 99-117
- Leroux, G. (2002), *Platon - République*, traduction inédite, introduction et note, Paris, Flammarion, 2000
- Loraux, N. (1981), *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, Maspero, 1981
- Loraux, N. (1982), « Donc Socrate est immortel », *Le Temps de la Réflexion*, 3, 1982, p. 19-46
- Lord, A. B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960
- Lord, A. B. (1991), *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1991
- MacLachlan, B. (1993), *The Age of Grace. Charis in Early Greek Poetry*, Princeton, Princeton University Press, 1993
- Morgan, K. A. (2000), *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- Nagy, G. (1990), *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990

Nagy, G. (1994), *Le meilleur des Achéens. La fabrique du héros dans la poésie archaïque*, traduit de l'anglais par J. Carlier et N. Loraux, Paris, Seuil, 1994 (1^{er} éd. angl. 1979 : *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press)

Nagy, G. (2000), *La poésie en acte. Homère et autres chants*, traduit de l'anglais par J. Bouffartigue, Paris, Belin, 2000 (1^{er} éd. angl. 1996 : *Poetry as Performance. Homer and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press)

Nagy, G. (2002), *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Washington/Athens, Center for Hellenic Studies/ Foundation of the Hellenic World, 2002

Nagy, G. (2004), « L'âge épique en auteur : la tradition des *Vies d'Homère* », in Cl. Calame et R. Chartier, éd., *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 41-67

Pachet, P. (1993), *Platon - La République. Du régime politique*, Paris, Gallimard, 1993

Parke, H. W. (1977), *Festival of the Athenians*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1977

Parry, A. (1971), éd., *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Oxford University Press, 1971

Pickens, R. T. (1977), « Jaufré Rudel et la poétique de la mouvance », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20, 1977, p. 323-337

Pickens, R. T. (1978), éd., *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1978

Pradeau, J.-F. (1997), *Le monde de la politique. Sur le récit atlante de Platon, Timée (17-27) et Critias*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1997

Pradeau, J.-F. (2001), dir., *Platon : les formes intelligibles. Sur la forme intelligible et la participation dans les dialogues platoniciens*, Paris, PUF, 2001

Ricœur, P. (1983), *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983

Schmitt-Pantel, P. (1992), *La Cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, École Française de Rome, Palais Farnèse, 1992

Scott, M. (1983), « Charis in Homer and the Homeric Hymns », *Acta Classica*, 26, 1983, p. 1-13

Svenbro, J. (1988), *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988

Svenbro, J. (2004), « La naissance de l'auteur dans une inscription grecque (*Anthologie palatine* 6, 197) », in Cl. Calame et R. Chartier, éd., *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, p. 77-97

Van Heusde, Ph. W. (1827-1831), *Initia philosophiae platonicae*, 4 vol., Trajecti ad Rhenum, J. Altheer, 1827-1831

Vidal-Naquet, P. (1981a), « Étude d'une ambiguïté : les artisans dans la cité platonicienne » (1979), repris dans *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Maspero, 1981, p. 289-316

Vidal-Naquet, P. (1981b), « Athènes et l'Atlantide. Structure et signification d'un mythe platonicien » (1964), repris dans *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Maspero, 1981, p. 335-360

Zielinski, T. (1924), « Charis and Charites », *Classical Quarterly*, 18, 1924, p. 158-163

Zumthor, P. (1972), *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972

Zumthor, P. (1987), *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987