

Premier semestre « Les pouvoirs de la parole »

Avertissement :

Les pages suivantes proposent des pistes de travail et des exemples de supports en vue d'un enseignement occupant tout ou partie d'un semestre de première, à compter de la rentrée 2019, à raison de 2h/semaine pour le professeur de philosophie et 2h/semaine pour le professeur de lettres. En aucun cas, elles ne constituent un cours achevé, ni même un plan à développer ; elles ne visent pas davantage un traitement exhaustif des références convoquées. Enfin, les considérations proposées sont essentiellement ancrées sur un regard philosophique, ne préjugant en rien des développements et perspective d'un traitement proprement littéraire. Les lignes directrices proposées doivent ainsi être comprises comme forcément incomplètes. Elles ne prétendent qu'illustrer une interprétation possible de l'esprit et de la lettre du programme de cet enseignement de spécialité pour la classe de première paru au B.O. spécial n°1 du 22 janvier 2019.

Le pouvoir paradoxal de la parole poétique à travers la figure du rhapsode dans le *Ion* de Platon.

Supports : groupement de textes : extraits de l'*Ion*, prolongés ou mis en perspective avec des textes d'autres œuvres, appartenant de façon « privilégiée » mais non exclusive à la période de référence (de l'antiquité à l'âge classique). Unifiés par la question des pouvoirs de la parole, ces extraits ne constituent pas à proprement parler matière à une « lecture suivie » telle qu'elle peut être menée en classe de philosophie de terminale (sont ainsi hors-champ la relation entre science, art et technique en général, et les développements sur la notion d'interprétation prise en elle-même et sur les problèmes spécifiques de l'herméneutique).

4 Extraits de l'*Ion*.

Prolongements et/ou contrepoints :

Aristote, *Poétique*, chapitres 1 et 17.

2 extraits du *Phèdre* de Platon.

Un extrait du commentaire de l'*Ion* par Marsile Ficin

Un extrait d'un article polémique de Goethe

Un extrait de *La naissance de la tragédie* de Nietzsche.

I. Art de la parole poétique.

Extrait 1 : **Éléments de Contexte** : figure et rôle du rhapsode.

« SOCRATE : Salut à toi, Ion ! D'où es-tu venu pour nous rendre visite aujourd'hui ? Est-ce de chez toi, d'Ephèse ?

ION : Nullement Socrate, mais d'Epidaure et des fêtes d'Asclépios.

SOCRATE : Serait-ce qu'ils organisent aussi un concours de rhapsodes en l'honneur du dieu, les gens d'Epidaure ?

ION : Parfaitement, et de même pour toutes les autres parties de la *musique*.

SOCRATE : Mais dis-moi, as-tu pris part au concours ? Et comment cela s'est-il passé ?

ION : Nous avons remporté les premiers prix, Socrate

SOCRATE : Quelle bonne nouvelle ! Nous tâcherons donc d'être aussi vainqueur aux Panathénées.

ION : Mais il en sera ainsi, si le dieu le veut.

SOCRATE : Ma foi, Ion, je vous ai souvent envié votre technique à vous rhapsodes ! Car il lui convient que vous soyez toujours vêtus de beaux vêtements et que vous apparaissiez aussi beaux que possible ; et en même temps, c'est une nécessité pour vous de vous frotter à un grand nombre d'excellents poètes, au premier rang desquels se trouve Homère, le meilleur et le plus divin des poètes, de connaître sa pensée et non pas seulement ses vers. Que tout cela est enviable ! Car on ne saurait jamais devenir un jour bon rhapsode si l'on ne comprenait pas ce que dit le poète. Le rhapsode doit être en effet l'interprète de la pensée du poète auprès des auditeurs. Or il est impossible d'y parvenir convenablement si l'on ne comprend pas ce que dit le poète. Que tout cela est digne d'être envié !

ION : Tu dis vrai, Socrate. En ce qui me concerne, c'est la partie de ma *technique* qui m'a donné le plus de travail, et je crois être de tous les hommes celui qui dit les plus belles choses à propos d'Homère, puisque ni Métrodore de Lampsaque, ni Stésimbrote de Thasos, ni Glaucon, ni aucun de ceux qui ont jamais existé n'a pu avoir à propos d'Homère autant de belles pensées que moi. »

Platon, *Ion*, 530a-d. Traduction Jean-François Pradeau. Ed. Ellipses, petite bibliothèque de philosophie.

Éléments de contexte partagés :

a) La figure du rhapsode.

Ion participe d'une cité à l'autre à différents festivals de rhapsode où il obtient un grand succès.

Rôles du rhapsode et de l'aède (Aèdè, la voix, le chant) dans la Grèce antique (diffusant les chants homériques et les poèmes de la tradition d'une cité à l'autre, les aèdes contribuent à

la constitution d'un patrimoine et d'une identité culturelle commune). Tradition, chaînes de transmission au fondement de **l'autorité** de la parole poétique, véhicule des récits mythologiques.

b) - La question de l'art poétique

Musique et métrique : La « musique » (*mousikè*) désigne ici « l'art des Muses », savoir la musique (pour danse et chant) mais aussi la poésie (vers épiques, élégiaques, dithyrambiques, tragiques, comiques...). Aspect musical inhérent à l'importance de la métrique : nombre de pieds et alternance des brèves et des longues, convenant à tel ou tel genre poétique. Exemple donné par Aristote dans le **chapitre 1 de la Poétique** : ce qui distingue les arts de « l'épopée », « la poésie tragique », « la comédie », la « poésie dithyrambique » (1447a10) qui utilisent le moyen de la voix et du langage, c'est qu'ils utilisent des *modes* c'est-à-dire des *mètres* différents : variations de la musicalité dont les alexandrins ne donnent qu'une idée. Ex. la satire utilise les trimètres iambiques (iambe = succession d'une syllabe brève et d'une syllabe longue), l'épigramme les mètres élégiaques (succession ou module de deux vers : un hexamètre dactylique –un dactyle = 1 longue + 2 brèves – suivi d'un pentamètre dactylique, rythme 6/5/6/5 qui se prête à l'expression de la plainte.

« L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, la poésie dithyrambique et (dans leur plus grande partie) la musique pour flûte et la musique pour lyre, toutes ont en commun d'être des représentations [*imitations, mimésis*]. Mais ces arts se distinguent les uns des autres de trois façons : ils peuvent représenter avec des moyens différents, représenter des sujets différents et représenter différemment (c'est-à-dire selon des modes différents).

Ainsi, certains (les uns par art, les autres par simple familiarité) utilisent couleurs et formes pour représenter et donner figure à une multitude de choses, tandis que d'autres utilisent leur voix. Il en va de même pour les arts qu'on vient de mentionner : tous font œuvre de représentations au moyen du rythme, du langage et de la mélodie, en les utilisant de manière exclusive ou en les combinant. Par exemple, la musique pour flûte et la musique pour lyre, ainsi que tout autre art musical qui a le même pouvoir (comme la musique pour flûte de pan), se servent seulement de la mélodie et du rythme, tandis que l'art de la danse utilise le rythme pour lui-même, à l'exclusion de la mélodie (en effet, les danseurs aussi, par le rythme de leurs pas de danse, représentent caractères, expériences subies et actions).

Quant à l'art qui l'utilise que le langage, en prose ou en vers (que ce soit avec une combinaison de différents mètres, ou avec un mètre unique), il n'a pas reçu de nom jusqu'à ce jour : nous n'avons pas de terme commun qui pourrait s'appliquer aux mimes de Sofron ou de Xénarque et aux dialogues socratiques, ni non plus à toutes les représentations que l'on pourrait composer en mètres iambiques, en mètres élégiaques ou en d'autres mètres de ce genre. Les gens, il est vrai, en associant la composition poétique à un type de mètre parlent de poètes élégiaques et de poètes épiques, et ils les appellent poètes parce que ces auteurs ont en

commun de se servir des vers, et non parce qu'ils composent des représentations. Et de fait, même ceux qui publient un traité de médecine ou de science de la nature écrit en vers sont habituellement appelés poètes. Cependant, Homère et Empédocle n'ont rien en commun si ce n'est le mètre qu'ils utilisent, et c'est pourquoi, s'il est légitime d'appeler le premier poète, il faut appeler le second philosophe de la nature, plutôt que poète. En vertu du même raisonnement, même un auteur qui combinerait toutes les formes métriques pour composer une représentation (comme Chérémon a composé son *Centaure*, qui est un poème de récitation fait de la combinaison de toutes les formes métriques), on doit aussi l'appeler poète. »

Aristote, *Poétique*, chapitre 1, 1447a10- 1447b20. Traduction Pierre Destrée, Flammarion.

En littérature l'entreprise d'un « **art poétique** » : écrit dans et par lequel le poète non seulement explicite les règles qu'il donne à son art mais les met à l'épreuve dans cet exercice d'écriture. Cf. de Catulle à Verlaine en passant par Boileau.

BILAN : Action prestigieuse du porteur/transmetteur/interprète de la parole poétique et « musicale » sur l'auditoire/le public. La « **séduction** » de la parole est dans ce contexte inséparable de sa dimension « musicale » (renvoyant certes au chant et à la musique, mais aussi à l'autorité tutélaire des Muses garantes de mémoire et maîtresses de vérité) : d'où une tension problématique entre la musique et le sens.

Prolongement : **éléments de contexte** : la tutelle des Muses.

Filles de Zeus et de Mnémosyne, déesse de la mémoire, les Muses président aux arts qu'on appellera libéraux et qui sont les arts de la parole, s'appuyant sur l'harmonie et/ou la mélodie et sur le rythme. Par exemple, on finit par attribuer l'histoire à la muse Clío (« la célèbre ») parce qu'elle préside à l'épopée. « Musique » en ce sens large et « gymnastique » constituent les deux piliers de l'éducation des Grecs. Dans le même chapitre 1 de la *Poétique* (1447a20) Aristote distingue les arts qui représentent (imitent) en utilisant couleurs et formes de ceux qui représentent (imitent) en utilisant la voix, au moyen du rythme et/ou du langage et/ou de la mélodie : ces derniers sont les arts des Muses (que ne convoque pas Aristote contrairement à Platon), à savoir « l'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, la poésie dithyrambique » aussi bien que « la musique pour flûte et la musique pour lyre » (1447a15).

Remarque : les arts plastiques (peinture, sculpture), cités dans le dialogue de Platon, ne sont pas placés sous la tutelle d'une muse dédiée ; le sont inversement des disciplines que nous ne rangerions plus parmi les arts : l'histoire, l'astronomie. Les Muses président aux arts de la parole : on se pose la question de la danse, mais celle-ci est comme un discours qui pour représenter n'a conservé que le rythme à l'exclusion des paroles et de la mélodie (Aristote) et est toujours accompagnée de musique. Il ne s'agit en effet pas de rendre compte de la

créativité dans les arts en général, mais pour l'exécutant (poète, récitant, chanteur, danseur...) d'invoquer la puissance qui le soutiendra dans sa performance en lui apportant force poétique et mémoire : on récite, compose, chante, joue, danse devant un public et par cœur.

Extrait du *Phèdre* de Platon : le mythe des cigales.

« Jadis, les cigales étaient des hommes, ceux qui existèrent avant que ne naissent les Muses. Puis, quand les Muses furent nées et que leur chant eut commencé de se faire entendre certains des hommes de ce temps-là furent, raconte-t-on, à ce point mis par le plaisir hors d'eux-mêmes que de chanter leur fit négliger de manger et de boire, si bien qu'ils moururent sans s'en apercevoir. C'est de ces hommes que, par la suite, a surgi la race des cigales ; elle a reçu des Muses le privilège de n'avoir, dès la naissance, besoin d'aucune nourriture, et de se mettre à chanter toute de suite, sans manger ni boire, jusqu'à leur mort ; après leur mort, elles vont trouver les Muses pour leur faire savoir qui les honore ici-bas et à laquelle d'entre elles va cet hommage. Ainsi, à Terpsichore, leur rapport indique ceux qui l'ont honorée dans les chœurs et elles les lui rendent plus chers. A Eratô, elles parlent de ceux qui l'ont honorée dans les choses de l'amour. Et elles font de même pour les autres, selon la forme de l'hommage qui est le sien. A l'aînée, Calliope, et à sa cadette, Ourania, elles signalent ceux qui passent leur vie à aspirer à la sagesse et qui honorent le type de « musique » auquel elles président. Car, entre toutes les Muses, ce sont elles qui s'occupent du ciel et des discours préférés aussi bien par les dieux que par les hommes, et qui font entendre les plus beaux accents. »

Platon, *Phèdre*, 259bd. Traduction Luc Brisson, éd. Flammarion.

Problème général.

Ion, le rhapsode déclamait les vers d'Homère, ne les chantait pas forcément. Il n'est pas non plus certain qu'il s'accompagnait d'une lyre. La technique du rhapsode relevait du jeu de l'acteur, mobilisait la gestuelle, la déclamation, les jeux de scènes (Cf. Aristote, *Poétique*, 26, 1462a5, évoquant « les gestes excessifs » du rhapsode Sosistrate). Platon suggère dans ce passage (texte 1) que la performance du rhapsode ne se limite pas à déclamer le poème, mais qu'il commente également le poète. Ion est donc « interprète » (« herméneutès ») du poète au double sens de « l'exécution » de la performance scénique comme un acteur, un chanteur ou un musicien, et de « l'exégèse » et de la « critique », montrant au public en quoi le poème dit beaucoup mieux que d'autres les choses dont il parle. Ambiguïté entre une parole du rhapsode ressortissant d'un art du commentaire (décrire, expliquer, décrypter, rendre raison) et une parole du rhapsode qui joue, incarne, fait vivre, comme on exécute une partition.

Quand la parole a-t-elle davantage de pouvoir : quand elle fait savoir et connaître en représentant, en s'adressant à la raison autant qu'aux sens, ou quand elle saisit par l'émotion, transporte celui qu'elle enthousiasme par sa puissance d'évocation ? Autrement dit, d'où la parole poétique/musicale tire-t-elle sa force : se fonde-t-elle sur la maîtrise des règles d'un

art, comme pour toute technique, ou bien trouve-t-elle son origine ou sa source dans une puissance préalable (naturelle ? divine ?) que parviendrait à capter le poète ?

II. Disjonction entre art et pouvoir de la parole poétique.

Extrait 2 : Ion connaît les autres poètes, mais n'excelle qu'avec Homère avec lequel il entretient une affinité particulière. Qui parle le mieux et pourquoi ?

« SOCRATE : Nous disons donc, en résumé, que la même personne reconnaîtra toujours, entre plusieurs personnes parlant des mêmes sujets, celle qui en parle bien et celle qui en parle mal. Et, s'il ne reconnaît pas celle qui parle mal, il ne reconnaîtra évidemment pas non plus celle qui parle bien du même sujet.

ION : C'est cela.

SOCRATE : Ainsi, c'est la même personne qui est habile à reconnaître les deux ?

ION : oui.

SOCRATE : Et toi, tu affirmes qu'Homère et les autres poètes, notamment Hésiode et Archiloque, parlent des mêmes choses, mais non de la même façon : lui le fait bien et les autres moins bien ?

ION : Oui, et je dis vrai.

SOCRATE : Donc, si tu reconnais celui qui parle bien, tu pourrais reconnaître aussi l'infériorité de ceux qui parlent moins bien.

ION : Apparemment.

SOCRATE : Donc, excellent ami, en disant qu'lon est également habile à propos d'Homère que des autres poètes, nous ne nous tromperons pas ; car il est le premier à convenir que la même personne sera juge compétent de tous ceux qui parleraient des mêmes choses, et, d'autre part, que presque tous les poètes traitent les mêmes sujets.

ION : Mais alors, Socrate, comment expliquer que, lorsqu'on discute de quelque autre poète, je n'y prête pas attention, et je suis incapable de dire quoi que ce soit d'intéressant ; je sommeille, tout bonnement. Mais que quelqu'un mentionne Homère et me voilà aussitôt éveillé et attentif, avec une foule de choses à dire.

SOCRATE : Il n'est pas difficile de s'en faire une idée, mon ami ; il est clair pour tout le monde que tu es incapable de parler d'Homère en vertu d'une technique, c'est-à-dire d'une *science*. Si c'était en vertu d'une technique, tu serais également capable de parler de tous les autres poètes. »

Ion. 531e-532c. Trad. Jean-François Pradeau, éd. Ellipses, petite bibliothèque de philosophie.

Problématique : Toute technique suppose la « science » de ce sur quoi elle porte, ce qui explique pourquoi un « homme de l'art » est compétent pour reconnaître si une activité qui s'en réclame est convenablement exécutée. S'il était un « homme de l'art », Ion saurait interpréter d'autres poètes sur les mêmes sujets aussi bien qu'Homère. D'où Ion tire-t-il donc son pouvoir avéré de transporter son public en jouant sur scène et en commentant la

poésie d'Homère ? Quel est le « savoir » qui rend capable Ion de parler si bien d'Homère si ce n'est celui qui lui donnerait une compétence technique ?

Extrait 3. La métaphore des pierres de Magnésie : efficace de la parole inspirée.

« SOCRATE : Comme je le disais tout à l'heure, cette aptitude à bien parler d'Homère n'est pas chez toi une technique, mais une puissance divine qui te met en branle, comme c'est le cas de la pierre qu'Euripide a appelée « magnétique » et qu'on appelle communément pierre d'Héraclée. Cette pierre en effet n'attire pas seulement les anneaux de fer eux-mêmes, mais elle leur donne encore la puissance qui les rend capables à leur tour de produire le même effet que la pierre et d'attirer d'autres anneaux ; c'est ainsi qu'on voit parfois une longue chaîne d'anneaux de fer suspendus les uns aux autres, alors que cette puissance en chacun d'eux est suspendue en dernière instance à la pierre. De la même façon, c'est la Muse qui par elle-même rend certains hommes inspirés et qui, à travers ces hommes inspirés, forme une chaîne d'autres enthousiastes. Car ce n'est pas en vertu de la technique, mais bien en vertu de l'inspiration et de la possession que tous les poètes épiques, j'entends les bons poètes épiques, récitent tous ces beaux poèmes. Et il en va de même pour tous les poètes lyriques, les bons poètes lyriques ; tous ceux qui sont pris du délire des corybantes n'ont plus leur raison lorsqu'ils dansent, les poètes lyriques n'ont plus leur raison lorsqu'ils composent leurs chants si beaux. Dès qu'ils sont entrés dans l'harmonie et le rythme, ils sont possédés par le transport bachique, et ils sont comme les bacchantes qui puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont possédées et qu'elles n'ont plus leur raison, exactement comme le fait l'âme des poètes lyriques de leur propre aveu. Car c'est bien là ce que nous disent ces poètes, que c'est à des sources de miel, dans certains jardins et vallons des Muses, qu'ils puisent les chants pour nous les apporter à la façon des abeilles, en volant comme elles. Et ce qu'ils disent est vrai. Car le poète est une chose légère, ailée et sacrée, qui ne peut composer avant d'être inspirée par un dieu, avant de perdre sa raison, de se mettre hors d'elle-même. Tant qu'un homme reste en possession de son intellect, il est parfaitement incapable de faire œuvre poétique et de chanter des oracles. Par conséquent, comme ce n'est pas en vertu d'une technique qu'ils composent tant de belles choses à propos de leurs sujets, comme toi à propos d'Homère, mais par l'effet d'une faveur divine, chacun d'entre eux n'est capable de bien composer que dans le genre où la muse l'a poussé : l'un dans les dithyrambes, l'autre dans les éloges, celui-ci dans les chants qui se dansent, celui-là dans les épopées, l'autres dans les iambes ; et chacun d'entre eux est mauvais dans les autres genres. Ce n'est donc pas en vertu d'une technique qu'ils parlent ainsi, mais en vertu d'une puissance divine, puisque, s'ils savaient bien parler d'un sujet en vertu d'une technique, ils le sauraient aussi sur tous les autres sujets. C'est pourquoi le dieu, les ayant privés de leur intellect, les emploie comme ses serviteurs, au même titre que les prophètes ou les devins divinément inspirés, afin que nous qui les écoutons sachions que ce n'est pas eux qui disent des choses si importantes, eux à qui l'intellect fait défaut, mais que c'est la divinité elle-même qui parle et s'adresse à nous directement à travers eux. »

Ion. 533c-534d. Traduction Jean-François Pradeau, éd. Ellipses, petite bibliothèque de philosophie.

Réponse paradoxale du dialogue : Ion n'est l'expert d'aucun art, pas même de celui de la stratégie sur lequel il se replie dans une ultime tentative. L'effet pourtant réel de ses performances sur le public, « possédé » par son interprétation comme lui-même l'est par la parole du poète Homère, conduit à la conclusion que s'il ne peut être considéré comme un « homme de l'art » (puisqu'il ne sait pas davantage ce qu'il dit que ce qu'il fait), il doit être reconnu comme un « homme divin », à l'instar des devins ou des sibylles. L'autorité et l'efficacité de la parole inspirée dénie à son porteur non seulement la qualité d'auteur (mais le rhapsode n'est pas l'aède ou le poète) mais celle d'agent : le pouvoir (l'efficace) de sa parole n'est pas le sien propre. Plutôt acteur, médiateur voire médium. Le savoir qui lui permet de bien parler est un savoir étranger. **Dans ce cas limite, Platon opère une dissociation radicale entre art et pouvoir de la parole, puisqu'elle est censée avoir d'autant plus de pouvoir qu'elle ne relève pas d'un art mais d'une *mania* (folie, délire, possession).** La contestation de « l'art » du rhéteur ou du sophiste dans les dialogues socratiques n'opère par exemple pas une telle dissociation : on se méfie d'autant plus des séductions d'une certaine parole qu'elle est capable de faire passer l'apparence d'un savoir pour sa réalité. Certes l'expert en rhétorique Gorgias ne possède pas davantage l'art du médecin que le rhapsode couronné de prix d'interprétation, Ion, ne sait conduire un char ; le pouvoir de persuasion de Gorgias n'en relève pas moins d'un haut niveau de maîtrise des ressources du discours, quand Ion est dépassé par la puissance poétique d'un logos dont il n'est que le médiateur/médium. La « force » qui le transporte est de l'ordre de cet « enthousiasme » évoqué dans le *Phèdre* qui apparente l'inspiration poétique à une forme de « folie ». Dans le texte de Platon, l'interprète n'est plus un auteur, pas plus le poète, « interprète » de la Muse, que le rhapsode, « interprète de l'interprète ».

III. Autorité paradoxale de la parole : folie et raison.

Approfondissement : Extrait du *Phèdre* : Les quatre genres de folies.

« Le fait est que les biens les plus grands nous viennent d'une folie qui est, à coup sûr, un don divin. Le fait est là : la prophétesse de Delphes et les prêtresses de Dodonne, c'est bien sous l'emprise de la folie qu'elles ont rendu de nombreux et éminents services aux Grecs – particuliers aussi bien que peuples – alors que, dans leur bon sens, elles n'ont à peu près rien fait. Et que dire de la Sibylle et de tous les autres devins inspirés par les dieux, qui ont fait tant de prédictions à tant de gens, en les mettant dans le droit chemin pour leur avenir ? (...) Autre point : ces maladies et ces épreuves particulièrement pénibles, je veux parler de celles qui, conséquences d'antiques ressentiments divins, frappent certaines familles, la folie, en apparaissant et en suscitant le don de prophétie chez les gens qu'il faut, a trouvé le moyen de les écarter, et cela par un recours à des prières aux dieux et à des rites. (...) La troisième forme de possession et de folie est celle qui vient des Muses. Lorsqu'elle saisit une âme tendre et vierge, qu'elle l'éveille et qu'elle la plonge dans une transe bachique qui s'exprime sous forme d'odes et de poésies de toutes sortes, elle fait l'éducation de la postérité en glorifiant par

milliers les exploits des anciens. Mais l'homme qui, sans avoir été saisi par cette folie dispensée par les Muses, arrive aux portes de la poésie avec la conviction que, en fin de compte, l'art suffira à faire de lui un poète, celui-là est un poète manqué ; de même, devant la poésie de ceux qui sont fous, s'efface la poésie de ceux qui sont dans leur bon sens. »

Platon, *Phèdre*, 243a-245a. Traduction Luc Brisson, Ed. Flammarion.

Du devin qui pratique, « accompagné de réflexion », une technique d'interprétation des signes dans le vol ou les entrailles des oiseaux, Platon distingue tout de même la sibylle qui délivre une prédiction énigmatique dans un élan aveugle ou le guérisseur affecté d'un don prophétique qui ne savent pas ce qu'ils font ou ce qu'ils disent, mais agissent d'autant plus efficacement.

Mise en perspective : Extrait du commentaire du *Ion* par Marsile Ficin, 1482. Le pouvoir comme « fureur ».

« Dans le *Phèdre*, noble Laurent¹, notre Platon définit le délire comme une aliénation de l'esprit. Il rapporte deux genres d'aliénation. L'une procède de maladies humaines, l'autre provient de Dieu. Il appelle la première « folie », et la seconde « délire divin ». Par la folie, l'homme tombe au-dessous de l'apparence humaine et se trouve en quelque sorte ramené à la bête. Par le délire divin (« *divino furore* ») il est élevé au-dessus de la nature humaine, et passe en Dieu. Le délire divin est l'illumination de l'âme rationnelle, par laquelle Dieu tire l'âme chue des hauteurs et la ramène d'en bas vers celles-ci. (...)

Voici donc les effets de ces quatre délires, qu'examine Platon genre par genre dans le *Phèdre*, tout en réservant un examen particulier au dernier, l'amour, dans le *Banquet*, ainsi qu'au premier, le délire du poète (« *furore poetico* ») dans le dialogue *Ion*. Dans le *Phèdre*, le délire poétique est défini comme une certaine possession par les Muses qui, élisant une âme tendre et altière, l'éveille et la plonge en transports sous forme de chants ou autres poésies, pour l'instruction du genre humain. La « possession » signifie le ravissement de l'âme et son retour vers ce qu'il y a de divin dans les Muses. « Tendre » indique la docilité et la capacité d'être formé par les Muses : si elle n'y est préparée, elle ne peut être possédée. « Altère », car une fois ravie, elle dépasse toutes choses, et rien des choses d'en bas ne peut la souiller ou la dépasser. Elle tire les corps du sommeil et les amène à la vigilance de l'intelligence ; des ténèbres de l'ignorance à la lumière, de la mort à la vie, de l'oubli propre au Léthé à la réminiscence des choses divines, elle les rappelle, les pousse, les aiguillonne, les fait brûler pour les objets de contemplation, et augure de leur expression poétique. Après quoi Platon ajoute que celui qui accède aux portes de la poésie sans le délire donné par les Muses est lui-même vain tout comme sa poésie, dans la pensée que la poésie a une valeur telle qu'on ne saurait s'en rendre maître sans la faveur du dieu. C'est de ce délire, de son origine et des degrés qu'il descend qu'il est traité dans le *Ion*. »

Marsile Ficin, *Sur le dialogue de Platon : Ion, ou du délire poétique*. (1482) Cité et traduit par Edouard Mehl, dans l'édition de *Ion*, collection « petite bibliothèque de philosophie », éditions Ellipses (2001).

¹ Laurent de Médicis, dédicataire du commentaire de M. Ficin.

Marsile Ficin dans une perspective néo-platonicienne intègre la « fureur poétique » dans une rationalité élargie à un instinct, qui ne dénie pas au poète la maîtrise de sa parole mais la limite et la conditionne à la faveur divine. La possession du poète par un verbe qui le dépasse et le « forme » fait de lui un contemplateur et un médiateur du vrai qui par sa docilité éduque l'humanité par sa parole poétique. Ficin force l'opposition entre une bonne et une mauvaise « folie » : celle qui n'est qu'une passion malade ramène l'homme à la bête, (la parole du fou n'est qu'un symptôme, le signe de sa dégradation en-dessous de la nature humaine) mais celle qui est un délire divin l'élève au-dessus de la nature humaine. En termes nietzschéens, on pourrait dire que Ficin pour « sauver » la folie ou la fureur poétique et lui conférer l'autorité de la parole inspirée (révélée), résorbe le dionysiaque dans l'apollinien.

Contrepoint : Une réfutation moderne de l'interprétation prophétique du *Ion* : Goethe, 1797.

« Nul n'estimerait avoir reçu assez de l'éternel Créateur, s'il devait reconnaître que tous ses frères ont été pourvus aussi bien que lui-même ; mais il faut qu'un livre spécial, un prophète spécial, aient admirablement tracé la voie, et c'est à la seule condition de la suivre que tous doivent parvenir au salut.

C'est pourquoi ils furent de tous temps bien étonnés, ceux qui d'étant consacrés à une doctrine d'exclusion, trouvèrent aussi en dehors de leur cercle des hommes raisonnables et bons, disposés à développer jusqu'à la perfection extrême leur nature morale. Que leur restait-il donc à faire, sinon à leur reconnaître à eux aussi une révélation et pour ainsi dire une révélation particulière !

Qu'à cela ne tienne ! on trouvera toujours cette opinion chez ceux qui aiment convoiter les privilèges et se les attribuer, ceux à qui la contemplation du grand œuvre de Dieu, et la connaissance des effets généraux, ininterrompus ne donne pas satisfaction, et qui pour l'amour de leur cher Moi, de leur église et de leur école, préfèrent tenir privilèges, exceptions et miracles pour tout à fait naturels.

Ainsi Platon a-t-il déjà reçu autrefois la dignité de contemporain d'une révélation chrétienne, et nous est-il encore ainsi présenté. (...)

De fait, comment se peut-il faire que *Ion*, par exemple, soit représenté comme un livre canonique, ce petit dialogue n'étant qu'un persiflage ? Sans doute est-ce parce que la fin du dialogue évoque l'inspiration divine. Malheureusement, ici comme souvent ailleurs, Socrate ne fait qu'ironiser. (...)

Qu'un homme dénué de tout génie poétique par vienne pourtant à quelque gentil et honnête poème, c'est une expérience courante, et cela prouve seulement ce qu'un intérêt puissant, la bonne humeur et la passion peuvent produire. On concède à la haine le pouvoir de suppléer le génie, et on pourrait en dire autant de toutes les passions qui nous poussent à l'activité. Même le poète reconnu n'est que par moments capable de montrer le summum de son talent, un phénomène qui découle de la structure psychologique de l'esprit humain, sans qu'il soit nécessaire de se réfugier dans les miracles et les effets extraordinaires, pourvu que l'on ait la patience de suivre les phénomènes naturels, dont la science nous ouvre la connaissance –

science dont il semble certes plus convenable d'ignorer avec superbe les fruits que de les peser avec intelligence et équité. (...)

Qui nous exposerait maintenant ce que les hommes comme Platon ont dit sérieusement, par manière de plaisanterie ou de demie-plaisanterie, par conviction intime ou de manière dialectique, nous rendrait un service extraordinaire et contribuerait grandement à notre instruction ; car le temps est passé où les Sibylles prophétisaient sous terre, nous exigeons la critique et voulons juger avant d'admettre quelque chose et de l'appliquer à nous-mêmes. »

J.W Goethe, *Platon, contemporain de la révélation chrétienne*, 1797. Cité et traduit par Edouard Mehl, dans l'édition de *Ion*, collection « petite bibliothèque de philosophie », éditions Ellipses (2001).

Interprétation polémique par Goethe du *Ion* comme simple persiflage : « Socrate ne fait qu'ironiser ». La thèse du don divin n'est pas à prendre au sérieux, c'est la thèse négative de l'absence d'art chez un Ion qui ne tient pas son pouvoir d'une technique habilement maîtrisée qu'il convient de retenir. Un dialogue « contre », dans la ligne des dialogues critiques des prétendus experts du discours, et non un discours « pour » qui défendrait la thèse de l'inspiration poétique. Selon Goethe, ce dialogue ne prétend rien nous apprendre de la poésie mais seulement dénoncer le prestige d'un expert de la parole admiré dans toute la Grèce mais dont la gloire ne doit rien à l'art : mais au don « divin » Goethe substitue un « don naturel » (une voix capable d'émouvoir) chez un individu se contentant d'appliquer mécaniquement des recettes. Plus généralement Goethe réfute la conception de la vérité-vraisemblance prêtée à Platon (naturalisme selon lequel le conducteur de char serait le technicien le mieux à même de commenter la description homérique d'une course de char). Enfin, c'est à la lumière de la raison et non à la folie prophétique qu'il revient au siècle « des Lumières » de fonder l'autorité de la parole.

IV. Le pouvoir de la parole poétique sur le public.

Ancrage contemporain : Le rhapsode (historique) trouve des équivalents ou des transpositions possibles chez les acteurs, chanteurs, rappeurs, slameurs... Le **pouvoir** de la parole se mêle et/ou s'associe à celui de la musique ; la puissance de la parole artiste agit sur un public : charme ou séduction ? Le pouvoir charismatique de l'interprète (et non pas auteur-compositeur-interprète) dans sa performance scénique est-il comparable à une transe collective ? (Peut-on aller jusqu'à apparenter le « transport » du public à une sorte de possession ?) Séduction de la belle parole ou charme magique de la musique ?

Question : Séduction appuyée sur des techniques maîtrisées ou bien pouvoir charismatique irrationnel ? Le registre platonicien de la « folie » et du délire, la métaphore du magnétisme convoquée dans *Ion* rendent-il compte de ce pouvoir singulier de l'interprétation scénique de

cet art de la parole (pourquoi ne pas simplement y voir une performance artistique fondée sur un talent naturel) ?

Extrait 4 : possession du spectateur.

« SOCRATE : Et sais-tu que vous produisez aussi les mêmes effets sur les spectateurs ?
ION : Je le sais fort bien. Du haut de mon estrade, je les vois chaque fois qui pleurent, qui jettent des regards stupéfaits et qui sont saisis d'effroi à l'écoute de mes récits. C'est que je dois prendre bien garde à rester attentif à eux : si je les fais pleurer, c'est moi qui rirai en recevant leur argent ; mais si c'est eux qui rient, c'est moi qui pleurerai de l'avoir perdu.
SOCRATE : Et sais-tu que ce spectateur est le dernier des anneaux dont je parlais, ceux qui tirent les uns des autres leur puissance en vertu de la pierre d'Héraclée. L'anneau du milieu, c'est toi, le rhapsode et l'acteur ; et le premier c'est le poète lui-même. Et me dieu, à travers eux tous, tire l'âme des hommes où il veut, car c'est sa puissance qui les rattache les uns aux autres par attraction successive. »
Ion, 535d-536a.

Transposition/réinterprétation par Platon de la chaîne traditionnelle Muses-aèdes-rhapsodes dans une structure ontologique hiérarchisée attribuant au logos poétique une réalité et un pouvoir qui excède et précède la parole individuelle et même collective : se révèle une parole qui joue le rôle d'un réel qui se dévoile. Le logos ne procède pas seulement des consciences et des individus : la subjectivité du poète n'en est pas la seule origine. Faire remonter la source de la parole poétique au-delà de ce qu'a voulu dire un individu, chercher à y lire le réel qui cherche à se dire est une idée non seulement paradoxale mais étrange pour une conscience contemporaine.

Mais on peut trouver dès la *Poétique* une naturalisation de cette puissance de la parole poétique sur le public : Aristote pense l'effet de la parole sur le public en y cherchant l'expression d'un don naturel plutôt que le phénomène d'une folie disqualifiée comme non clairvoyante.

« Le poète doit construire les intrigues et en achever l'effet au moyen de l'expression en se mettant les faits le plus possible devant les yeux. En les visualisant ainsi de la manière la plus vive comme s'il assistait à leur déroulement, il trouvera ce qu'il y a de plus approprié et aucune incohérence ne saura lui échapper. (...) Et il doit aussi en achever l'effet au moyen de la gestuelle : c'est en vertu d'une même affinité naturelle que ceux qui sont pris par les émotions sont les plus convaincants, et que celui qui éprouve du désarroi ou de la colère suscite le désarroi ou l'indignation de la manière la plus authentique. C'est pourquoi l'art poétique appartient à un homme naturellement doué plutôt qu'à un homme exalté – les premiers étant capables de prendre des postures différentes tandis que les seconds sont portés au délire. »

Aristote, *Poétique*, chapitre 17, (1455a20-35).

Mise en perspective ou contrepoint : l'opposition du dionysiaque et de l'apollinien dans *La Naissance de la Tragédie de Nietzsche (1871)* (titre complet : *naissance de la tragédie dans l'esprit de la musique* »

« S'il y a une croyance arrêtée, c'est en effet celle-ci : si le poète est poète, c'est parce qu'il se voit entouré de formes vivantes qui lui doivent la vie et l'action, et dont l'être intime n'a pas de secrets pour lui. Par une faiblesse inhérente à l'intelligence moderne, nous sommes portés à nous représenter comme trop compliqué et trop abstraits le phénomène esthétique primitif. Pour le vrai poète, la métaphore n'est pas une figure de rhétorique, mais une image substitutive qu'il aperçoit réellement à la place de l'idée. Pour lui, le personnage imaginaire n'est pas un tout composé de traits isolés accumulés, mais une personne vivante qui s'impose à lui et qui ne se distingue de la vision analogue du peintre que parce qu'elle continue perpétuellement de vivre et d'agir. Pourquoi Homère a-t-il une force de représentation plastique supérieure à celle de tous les autres poètes ? parce qu'il voit plus qu'aucun d'eux. Si nous parlons abstraitement de la poésie, c'est que nous sommes tous de mauvais poètes. Au fond, le phénomène esthétique est simple ; pour peu qu'on ait le don d'apercevoir constamment un spectacle vivant et de vivre entouré d'esprits en foule, on est poète ; pour peu qu'on ait le goût instinctif de se métamorphoser et d'emprunter pour s'exprimer le corps et l'âme d'autres êtres, on est un poète dramatique.

L'émotion dionysiaque est apte à communiquer à une foule entière le don artiste de se voir environnée d'une foule d'esprits auxquels elle se sent foncièrement identique. Ce phénomène du chœur antique est le phénomène dramatique primitif, qui consiste à se voir métamorphosé et à agir désormais comme si on était entré dans un autre corps, dans un autre personnage. Ce phénomène est à l'origine de l'évolution du drame. Il se passe ici autre chose que chez le rhapsode, qui ne se confond pas avec ses images mais comme le peintre, les aperçoit et les contemple hors de lui ; ici l'individu renonce à lui-même du fait qu'il se plonge dans une nature extérieure à lui. Et ce phénomène se produit d'une façon épidémique : une foule entière se sent en proie à cette métamorphose. C'est pourquoi le dithyrambe diffère essentiellement de toute autre variété du chant choral. Les vierges qui se rendent solennellement au temple d'Apollon, un rameau de laurier à la main, chantant un hymne processionnel, restent ce qu'elles sont et conservent leur nom particulier ; le chœur dithyrambique est un chœur de personnages métamorphosés qui ont oublié totalement leur passé séculier, leur position sociale ; ils deviennent les serviteurs intemporels de leur dieu, vivant hors de toutes les sphères sociales. Les autres formes du lyrisme choral chez les Grecs ne font que porter à une plus haute puissance le chanteur apollinien individuel ; dans le dithyrambe, c'est un groupe d'acteurs inconscients qui se présentent à nous et qui se considèrent entre eux comme métamorphosés ».

Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, 8, traduction Geneviève Bianquis, Gallimard.

Dans la *Naissance de la Tragédie*, Nietzsche met en scène la tension des énergies apollinienne et dionysiaque pour figurer en une alternative ce qui peut rendre compte de l'origine de la

puissance poétique, notamment dans l'art de la tragédie : au pouvoir du rêve (apollinien) il oppose celui de l'ivresse (dionysiaque).

Une lecture anthropologique pourrait dégager les ressorts de la « pensée magique », et souligner la dimension religieuse (rites de purification et d'intercession) et le rôle social d'une parole sacrée réputée mobiliser des forces « invisibles ».

« Au Moyen-âge, en Allemagne, des foules toujours croissantes erraient ainsi de lieu en lieu, chantant et dansant : dans ces danseurs de la Saint-Jean et de la Saint-Guy, nous reconnaissons les chœurs bachiques des Grecs, dont la préhistoire remonte à l'Asie Mineure, à Babylone et aux orgies des Sacées. »

Nietzsche, La Naissance de la Tragédie, 1. traduction Geneviève Bianquis, Gallimard.

Une approche plus métaphysique continue cependant à convoquer la vérité d'un réel supérieur au monde social : puissances divines à l'œuvre dans la nature (Platon, Marcile Ficin) ou puissance du vouloir-vivre schopenhauerien (Nietzsche).