

APOLOGIE ET COMÉDIE CHEZ PLATON : ESSAI DE RECONSTITUTION CROISÉE

(nuées, apologie de Socrate et Théétète)*

Marc-Antoine Gavray

P.U.F. | Revue philosophique de la France et de l'étranger

2007/2 - Tome 132
pages 131 à 156

ISSN 0035-3833

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-philosophique-2007-2-page-131.htm>

Pour citer cet article :

Gavray Marc-Antoine, « Apologie et comédie chez Platon : essai de reconstitution croisée » (nuées, apologie de Socrate et Théétète)*,
Revue philosophique de la France et de l'étranger, 2007/2 Tome 132, p. 131-156. DOI : 10.3917/rphi.072.0131

Distribution électronique Cairn.info pour P.U.F..

© P.U.F.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

APOLOGIE ET COMÉDIE CHEZ PLATON : ESSAI DE RECONSTITUTION CROISÉE

(*Nuées, Apologie de Socrate et Théétète*)*

Aux yeux de Platon, quelle pouvait être la responsabilité d'Aristophane dans le procès de Socrate ? Encourait-il un blâme philosophique, et toute la comédie avec lui, pour sa caricature des *Nuées* ? Dans cet article, je ne me pencherai pas (du moins pas directement) sur la relation de Platon au célèbre poète comique. Je ne prendrai pas non plus position dans le débat sur la mise en scène d'Aristophane dans *Le Banquet*. En revanche, je souhaite explorer le statut de la comédie dans les *Dialogues*, en soulevant cette question : à quelle condition est-il possible de récupérer l'objet comique pour l'intégrer au questionnement philosophique ? Cette opération entraîne-t-elle la suppression de tout effet ? Si la réfutation philosophique se situe sur un autre plan que la moquerie, doit-elle bannir le ridicule ? Pour y répondre, je voudrais établir un parallèle entre le début de l'*Apologie de Socrate* (18 a 7 - 19 c 7) et ce qu'on appelle l'« Apologie de Protagoras » dans le *Théétète* (165 e 7 - 168 c 5). Car, si ces textes témoignent de nombreuses affinités, leur rapport commun aux *Nuées* devrait les révéler en tant qu'esquisses de réponse à la comédie.

Je partirai de l'hypothèse suivante : Platon pratique à l'égard de la pensée de Protagoras une stratégie de réappropriation qui prend, dans le *Théétète*, la forme d'une réflexion critique, mais indirecte, sur le statut de la comédie. Si le philosophe se comprend et se

* Des parties de cet article ont fait l'objet de communications à Liège, à Aix-en-Provence et à Louvain-la-Neuve. Je remercie sincèrement Luc Brisson, Sylvain Delcommenette, Noboru Notomi, Annick Stevens, ainsi que les membres du comité de lecture de la *Revue philosophique*, qui ont su, chacun, attirer mon attention sur des points problématiques que soulevaient quelques-uns des textes de Platon que j'analyse ici (je cite l'édition OCT).

pense par son autre, alors cet autre possède à ses yeux un intérêt qui n'est pas seulement négatif¹, puisque saisir un concept dans sa plénitude suppose que l'on saisisse également le concept opposé dans sa positivité, afin de comprendre leur différence². Or atteindre le sophiste implique de se départir de la parodie qu'entraîne la mise en scène comique. Dès lors, je commencerai par tisser le lien qui unit l'*Apologie de Socrate* à celle de Protagoras et aux *Nuées* d'Aristophane, ce qui fera surgir la question de l'intérêt de répondre à la comédie. Je serai conduit à étudier la valeur et le mode de fonctionnement de la comédie selon Platon, par une exploration des concepts de γελοῖον et de μίμησις, avant de revenir au *Théâtre* pour y étudier l'application de ces concepts à la figure de Protagoras et la manière dont Platon répond pour lui aux *Nuées*.

D'une Apologie à l'autre

Un discours contraint

Dans l'*Apologie*, Socrate distingue deux types d'accusateurs : les plus anciens et les plus récents (18d7 - e2). Le second groupe est composé de Méléto, Anytos et Lycon (23e3 - 24a1). En revanche, il s'avère plus difficile de nommer les membres du premier groupe (18c9 - d2), hormis Aristophane (cité lors de la reprise de l'accusation en 19c2). Socrate fait allusion aux *Nuées*, représentées en 423, qui le mettent en scène, et il considère ces anciennes accusations comme des rumeurs nées de la *calomnie* (διαβολή) et de l'*envie* (φθόνος), dont Méléto et al. se seraient autorisés. Il en ressort que, en canalisant ces éléments, la comédie a fourni une unité dramatique à des opinions sans cohérence au sujet de la philosophie et de la sophistique (23d4-7). Mais cette unification ne peut être que poétique, et non logique : la cohésion qu'elle produit ne donne ni sa raison, ni celle de ses éléments.

Quels chefs d'accusation Socrate repère-t-il dans *Les Nuées*? Il existerait un σοφός nommé Socrate qui connaîtrait les phénomènes célestes et souterrains, qui enseignerait une méthode pour renforcer le discours faible et qui ne rendrait pas de culte aux dieux de la Cité. Bien pis : il se chargerait d'enseigner ces matières à des dis-

1. *Le Sophiste*, 253e8 - 254b1. Une perspective analogue est soutenue dans Dixsaut (2001), p. 335. Sur la question de la « dissociation » du Sophiste et du Philosophe dans le *Théâtre*, voir également Schiappa (2003), p. 5-6.

2. *Phédon*, 105d6 - e9, et *Lois*, VII, 816d9 - e2.

ciples. Socrate dément fermement (18 b 6 - c 1 ; 19 b 4 - c 1) : il admet posséder une *σοφία* et il adopte pour mode de défense de définir ce qui en fait l'essence (20 d 6-9). Son discours prend dès lors pour fin de rétablir dans sa vérité son activité au sein de la Cité, en dénonçant le décalage entre la fiction et la réalité qui le concernent, mais aussi, par voie de conséquence, le décalage interne au personnage « Socrate »¹ qui provoque le rire dans la pièce d'Aristophane. Dans cette comédie, en effet, la *σοφία* supérieure de « Socrate » ne possède pas la faculté réflexive de mettre en pratique ce qu'elle prétend enseigner – à savoir, le moyen d'échapper à des accusateurs. Elle n'est donc pas *σοφία* au sens où Socrate va l'exposer dans l'*Apologie* : en tant que réponse à l'affirmation du dieu de Delphes (*μηδένα σοφώτερον εἶναι* [*Σωκράτους*], 21 a 7), la science de Socrate consiste à rechercher la signification de la science et, surtout, ses conditions de possibilité. Cette science est donc avant tout connaissance de ses propres limites, de celles de la science comme de celles du sujet scientifique (et de son ignorance). Le fond de la science de Socrate dans l'*Apologie* apparaît donc comme ce qui manque au personnage qui le représente chez Aristophane : la connaissance et la conscience de ce qu'il est et de ce qu'il prétend savoir.

Socrate signale d'emblée un obstacle à sa démonstration. Il est dans l'incapacité de proposer une mise en application de la science qu'il revendique, dès lors que celle-ci repose sur une méthode d'investigation par questions et réponses impropre à un plaidoyer judiciaire. De plus, l'incapacité d'identifier ses anciens accusateurs le laisse sans répondant (18 d 4-7). Bref, son discours consiste en l'explication d'une phrase mystérieuse et prononcée depuis le fond d'un sanctuaire (21 a 6-7). Seul, il doit exposer la rationalité et le sens philosophique d'une vérité laissée à l'abandon. Cette mise en scène n'est pas sans annoncer celle du *Théétète*. Notons d'abord la similitude de situation. Protagoras n'a pas non plus la possibilité d'entamer un dialogue. D'une part, ses amis et héritiers, personnifiés par Théodore, refusent de rejoindre le débat pour assumer sa défense (162 a 4-8 et 164 e 7 - 165 a 3). D'autre part, Protagoras est contraint de discourir seul, sans personne pour lui donner la réplique, étant donné que Socrate refuse de se dédoubler. Par conséquent, Protagoras ne peut pas mettre véritablement à l'épreuve ses arguments autant que ceux de son adversaire. Ce n'est plus seule-

1. J'utiliserai les guillemets pour désigner le Socrate d'Aristophane et le distinguer de celui de Platon.

ment l'accusateur qui fait défaut, mais le défendeur, puisqu'il faut lui prêter main forte.

S'il y a inversion des positions, les contraintes d'expression sont communes aux deux situations. Dans l'*Apologie*, Socrate développe un discours tenu de répondre aux accusations contre sa *σοφία* concentrées par un poète comique dans une œuvre écrite et achevée, c'est-à-dire condamnée à demeurer muette et sans justification. Quant à Protagoras, il s'agit de ressusciter sa thèse, qui subit les attaques d'un adversaire parfois mal intentionné¹. De part et d'autre, le discours ne se présente pas comme une décision, mais comme une nécessité résultant de l'absence d'un interlocuteur. Dès lors, il ne s'agit pas d'un retour du sophiste ou d'une fuite du dialogue : dans les deux cas, l'auteur du discours manifeste son désir de procéder par interrogation et le discours lui-même apparaît comme un pis-aller (167 d 4-7). De plus, comme l'*Apologie de Socrate*, l' « Apologie de Protagoras » prend pour fin de permettre à cette pensée d'exprimer sa *σοφία* – autrement dit, de faire valoir sa logique interne (du moins *une* logique interne) contre le mercenaire éristique qui se saisit des contradictions construites pour soulever des apories apparentes – et grotesques. Les deux apologies résultent du même principe de justification et l'analogie entre elles dépasse de simples échos de mise en scène.

Protagoras (à peine) déguisé

En plus de répondre aux accusations d'incohérence, l' « Apologie » du *Théétète* repense les objections formulées par Aristophane. Sous le nom de Socrate, Aristophane a fondu ensemble les traits de plusieurs intellectuels de l'époque. Si son portrait est ressemblant, sa physique évoque plutôt Diogène d'Apollonie et son athéisme Diagoras². En outre, Aristophane place au cœur de l'intrigue des éléments protagonéens. Tout d'abord, il plaisante à propos du *μέτρον* (v. 638-645) : Socrate parle de mètre poétique, préambule à la rhétorique, et Strepsiade croit qu'il s'agit des unités de mesure. Socrate dénonce

1. Socrate recourt à des arguments éristiques que dénonce « Protagoras » : cf. *Théétète*, 162 d 5 - 163 a 1.

2. Le portrait de Socrate par Alcibiade (*Le Banquet*, 221 b 1-4) confirme celui d'Aristophane (v. 361-363). Sur Diogène, cf. Ronsmans (1991). Lorsqu'il est question de la nouvelle théologie de Socrate (v. 830), celui-ci est qualifié de Mélien, en référence aux origines de Diagoras, le paragon de l'athéisme grec (cf. *Les Oiseaux*, 1072). En revanche, si Prodicos est mentionné (v. 361 + scolie = A 6 DK ; cf. *Les Oiseaux*, 692), Aristophane le distingue *expressis verbis* de Socrate, en ce que le premier est fascinant par ses connaissances, le second par son aspect et sa démarche.

alors sa confusion et son incapacité, *en tant qu'homme*, à appréhender correctement le sens (*οὐδὲν λέγεις, ὄνθρωπε*), ce qui confirme la référence à la doctrine de l'homme-mesure. Aristophane consacre le reste de l'épisode à la différenciation formelle du genre des noms, réflexion que plusieurs témoignages d'Aristote attribuent à Protagoras – sur la nécessité de discriminer le masculin du féminin au moyen de la morphologie afin de rationaliser la langue¹. Par ailleurs, Aristote attribue à Protagoras le *τὸν ἥττω λόγου κρείττω ποιεῖν*, récurrent dans *Les Nuées* et troisième chef d'accusation dans l'*Apologie de Socrate*². Pour Aristophane, « renforcer le discours faible » signifie soutenir les causes injustes plutôt que les justes, ce qui suppose l'existence de ces deux discours, principe que Protagoras aurait été le premier à affirmer³. Aristophane propose donc une interprétation morale de cette doctrine (v. 889-1114) : le plus fort devient celui qui plaide le juste (le discours des partisans de la tradition) et le plus faible celui qui plaide l'injuste, en vue par exemple d'échapper à ses dettes (le discours des partisans de la modernité). Cette lecture confine l'argument à une finalité pratique et judiciaire, et elle lui ôte en même temps sa dimension de *σοφία*. Le « Socrate » des *Nuées* n'a pas la maîtrise des deux discours, ni même d'un seul (bien que son mode de pensée soit rapproché du *κρείττων*). Ce sont deux personnages autonomes qui n'entrent en scène que lorsque Socrate en sort (v. 886-887) : ils ne relèvent donc pas d'un savoir qu'il détiendrait et appliquerait à son gré. De plus, ces deux discours ne développent pas de raisons, mais ils illustrent deux conceptions opposées de la société. Ils ne pensent pas leurs conditions de possibilité mais procèdent à une exhibition de la morale qui leur correspond. Enfin, ils affichent moins le souci de faire état de leur vérité que de ridiculiser leur adversaire. Leur seul critère est celui de l'efficacité rhétorique à des fins personnelles. Bref, ils ressortissent tout au plus au champ de l'éristique, pas du logique, et leur signification ne dépasse pas l'assemblage des opinions circulant à leur sujet.

1. *Les Nuées*, 658-691, 847-853, 1248-1251 ; Aristote, *Réfutations sophistiques*, 14, 173 b 17-25 ; *Rhétorique*, III, 5, 1407 b 6-9. Schiappa (2003, p. 110-113) détecte aussi ces allusions mais attribue l'athéisme à Protagoras, sans tenir compte du v. 830.

2. *Rhétorique*, II, 24, 1402 a 24-28. Aux yeux d'Aristote, il s'agit d'un argument boiteux qui joue à mauvais escient sur le vraisemblable et entre résolument dans la catégorie des raisonnements éristiques.

3. *Les Nuées*, 112-118 : *νικᾶν λέγοντά φασι τὰδικώτερα et εἴναι παρ' αὐτοῖς φασὶν ἔμφω τὸ λόγον*. Cf. Diogène Laërce, IX, 51 (= A 1 DK) : « Il fut le premier à dire que sur toute chose il y a deux arguments, qui s'opposent entre eux » (cf. A 20 DK).

Bref, sous le voile de « Socrate », Aristophane offre également une caricature de Protagoras, de sa doctrine et de son enseignement. Or il y a dans le *Théétète* une série d'échos aux *Nuées* : le Protagoras de Platon trouve certaines de ses origines dans la pièce d'Aristophane. Premièrement, la leçon de Socrate est présentée dans *Les Nuées* sous la figure des mystères¹. La doctrine qu'il défend est réservée à une poignée d'élus qui doivent affronter une épreuve initiatique. De même, dans le *Théétète*, Socrate fait allusion, à trois reprises au moins, au fait que la doctrine de Protagoras relève du registre des mystères, puisqu'elle a été énoncée en secret et que seuls certains ont eu le privilège de l'entendre². Deuxièmement, tout un pan de la doctrine mystérieuse présentée sous le nom de Protagoras resurgit dans le *Sophiste*, sous le nom des γγγενεῖς (248 c 2), appellation qui se trouve déjà chez Aristophane (v. 853). Enfin, les circonstances de la rencontre sont analogues : un homme d'âge mûr et dépassé par la nouvelle culture amène à Socrate un pupille pour la lui faire découvrir. La multiplication de ces renvois intertextuels conforte l'idée d'un souvenir des *Nuées* dans le *Théétète*. Mais dès lors qu'un parallèle peut être établi, surgit la véritable question : pourquoi Platon éprouve-t-il le besoin de se référer à la comédie ? Pour se démarquer sur le point essentiel, annoncé par les thèmes secondaires : la théorie du ἥττων λόγος. Comme dans l'*Apologie*, Platon commence par établir le lien de mise en scène avant d'exprimer ce qui fait la σοφία du personnage incriminé et d'en venir à l'explication de son principe³. Mais pourquoi revenir sur la comédie, alors qu'elle offre déjà le spectacle ridicule de cette doctrine à réfuter ?

(Dys-)fonction de la comédie

En quoi Platon est-il gêné par *Les Nuées* d'Aristophane ? Le poète donne une mauvaise représentation de Socrate, dans la mesure où il crée un amalgame de personnalités dont le philosophe

1. E.g. *Les Nuées*, 476-477. Pour une recension des références aux Mystères d'Éleusis : Byl (1994), p. 11-66.

2. *Théétète*, 152 c 8-10 (τοῖς μαθηταῖς ἐν ἀπορρήτῳ τὴν ἀλήθειαν ἔλεγεν) ; 155 d 10 (τῆς διανοίας τὴν ἀλήθειαν ἀποκεκρυμμένην) ; 156 a 2-3 (μέλλω σοι τὰ μυστήρια λέγειν). Sur les allusions aux mystères et la référence aux *Nuées* dans le *Théétète*, Adkins (1970), p. 19-22.

3. Les liens de fond entre *Les Nuées* et *Théétète* sont étudiés dans la section « Une réponse aux *Nuées* ».

souhaiterait qu'elles restent incompatibles. Du point de vue de Platon, le portrait est inadéquat car il ignore la frontière entre philosophie et sophistique que lui-même cherche à imposer¹. Dès lors, la première ambition que Platon poursuit à travers sa discussion de la comédie dans l'*Apologie* ne répond pas à des fins historiques (rétablir la vérité sur Socrate), mais philosophiques. Elle entre dans le cadre plus large d'une entreprise de démarcation et de définition. Il s'agit pour lui d'accentuer le contraste entre le sophiste et le philosophe, démarche qui ne peut être menée à terme qu'à la condition de débarrasser le philosophe des *images* qui ne lui correspondent pas mais qui lui sont attribuées. Par ailleurs, dans la mesure où il s'agit de penser le philosophe dans sa différence avec le sophiste, cette entreprise de discrimination constitue en même temps la seule manière possible d'accorder une valeur philosophique au sophiste, en tant qu'objet de recherche et de pensée. Aristophane est parvenu à imprimer chez les spectateurs l'image d'un faux Socrate, autant qu'une fausse image de Socrate. Et, par voie de conséquence, il a instillé chez eux une fausse image du sophiste Protagoras. Il convient donc de s'attaquer à cette image pour en ôter les caractères contingents et n'en conserver que l'essence, la pensée philosophante. Pour ce faire, il faut la décortiquer, voir comment ses éléments sont assemblés, d'où ils proviennent et quelle est leur valeur, afin de montrer qu'elle n'est pas l'objet d'un *λόγος*. La démarche est analogue à celle des premières définitions du *Sophiste* : il s'agit de repérer les traits récurrents mais non essentiels à la définition (le salaire, l'éristique...), afin de trouver ce qui forme l'essence même du sophiste et lui confère son caractère protéiforme. Bref, dans le *Théétète*, Platon identifie les aspects seconds sur lesquels Aristophane insiste (les mystères, les noms...), pour laisser le champ libre à une expression philosophante de la *σοφία*.

À cette ambition s'en ajoute une autre, relative au principe de la comédie plutôt qu'au contenu de la pièce d'Aristophane. D'après l'*Apologie de Socrate*, le tort qu'elle a occasionné chez les spectateurs est accru par le moment où elle a exercé son action. Elle les a cueillis au cœur de l'enfance, lorsqu'ils étaient le plus influençables :

« Cependant, Messieurs, les premiers sont plus terribles (*δεινότεροι*) encore, eux qui ont pris nombre d'entre vous sous leur coupe dès l'enfance (*ἐξ παιδων*), pour les persuader (*επειθον*) en ne m'accusant de rien de

1. Il ne s'agit pas ici de mettre en cause la légitimité *historique* de l'assimilation de Socrate aux sophistes, bien mise en évidence par les travaux de Kerferd (1999, e.g. p. 162), mais d'insister, avec ce dernier, sur la nécessité (disons philosophique) qu'a éprouvée Platon de les séparer (p. 39).

vrai [...]. Les gens qui ont répandu cette rumeur (φήμην), Messieurs les Athéniens, voilà les accusateurs que j'ai à craindre. [...] De plus, ces accusateurs sont nombreux et m'accusent depuis longtemps déjà, puisqu'ils s'adressaient à vous à cet âge où vous étiez le plus influençables (ἐν ταύτῃ τῇ ἡλικίᾳ λέγοντες πρὸς ὑμᾶς ἐν τῇ ἀλιστα ἐπιστεύσατε) – certains d'entre vous étaient des enfants ou des adolescents (παιδεῖς ὄντες ἔνοι ὑμῶν καὶ μειράχια) – et qu'ils accusaient tout simplement un absent que personne ne défendait (18 b 4 - c 8). »

Platon est convaincu que la fréquentation des théâtres a des répercussions sur le caractère des spectateurs, surtout des plus jeunes :

« Ne sais-tu pas que le plus important, en toutes choses, c'est le début, en particulier pour tout ce qui est jeune et tendre ? Car c'est à ce moment-là surtout que chacun se modèle et qu'on enfonce le mieux le caractère que l'on veut lui imprimer (*La République*, II, 377 a 12 - b 3). »

C'est la raison pour laquelle il passe la poésie au crible dans *La République* : par leur attrait et leur accessibilité pour de jeunes esprits, ses modèles et ses récits pèsent lourdement dans l'éducation (*παιδεία*) des gardiens. Ainsi, dans l'*Apologie*, Socrate constate que la comédie d'Aristophane a effectivement infléchi le naturel de ses juges dans leur jeunesse, vingt-cinq ans avant le procès. C'est là une illustration du fait que l'enfant qui assiste aux spectacles tend à en assimiler le sens et à le reproduire ensuite. Mais en quoi la comédie, en tant que forme particulière de la poésie, exerce-t-elle un rôle néfaste sur l'éducation ? Comment a-t-elle produit un tel effet sur ceux qui allaient devenir les juges de Socrate ? La réponse (double) à cette question suppose que l'on distingue entre les deux composantes de la comédie : le *μῦθος* et la *λέξις*, le fond et la forme. L'un comme l'autre, tant ce que dit la comédie que la manière dont elle l'exprime, sont susceptibles d'altérer la *φύσις* du spectateur, sa manière d'être et de voir. Cela implique-t-il d'abandonner la comédie et ses sujets, ou bien est-il possible de lui substituer une comédie *philosophique*, qui exposerait à *λεκτέον* et *ώς λεκτέον* ?

Le principe du comique : le γελοῖον

En quoi le récit comique (*μῦθος*) peut-il causer une altération ? Platon ne traite pas du contenu de la comédie dans *La République*, alors qu'il développe celui de l'épopée et de la tragédie dans les livres II et III. Cependant, nous pouvons aborder la comédie par sa fonction : produire le rire (*γέλως*). Dans *La République*, le rire apparaît comme un objet de spectacle, celui du personnage qui rit, et non comme une réaction du spectateur. Dans la perspective péda-

gogique, il faut limiter ces spectacles qui présentent des gens dignes en proie au rire (III, 388 e 9 - 389 a 1 : ἄξιοι κρατουμένους ὑπὸ γέλωτος), afin d'éviter de multiplier les mauvais exemples. Avant même qu'il soit question de son contenu, le rire apparaît comme un état qu'il faut limiter dans l'éducation des gardiens, parce qu'il constitue une affection incontrôlable du comportement. Un rire trop violent engendre une perte momentanée de la maîtrise de soi, en même temps qu'un changement brusque (*ἰσχυρὰ μεταβολή*) dans l'âme de celui qui y est sujet. Dans l'exemple que Platon emprunte à Homère, le γέλως est dit *ἄσθεστος*, et à l'idée d'inextinguibilité il adjoint celle de spontanéité, contenue dans l'aoriste *ἐνῶρτο* (III, 389 a 5-6 = *Il.*, I, 599-600). Le rire, dans ce qu'il a de plus vénétement, apparaît donc comme quelque chose de subit et d'incontrôlable, qui ne convient pas à un naturel destiné à la garde de la Cité. Il s'empare complètement de l'âme du rieur, rendant impossible toute autre forme d'activité de sa part. Il empêche surtout la possibilité chez celui qui y est sujet de réfléchir à la situation dont il rit, d'en comprendre la raison. Toutefois, la recommandation de ne pas rendre les gardiens enclins au rire (*φιλογέλωτας*, 388 e 5) n'entraîne pas la proscription totale du rire dans la Cité idéale. Platon ne laisse-t-il pas subsister, à côté de ce rire subit (et subi), la possibilité d'un rire contenu ? L'âme est-elle condamnée à se perdre et à subir un changement violent lorsqu'elle rit ? Le philosophe serait-il celui qui *peut* rire, parce qu'il *sait* rire ?

La comédie implique de ne pas seulement se pencher sur le mécanisme physiologique, mais sur sa cause – autrement dit, non plus sur le spectateur, mais sur le contenu de la situation. Ce second aspect, le γελοῖον (le ridicule ou le comique), est sans doute plus essentiel pour son analyse, dans la mesure où il provoque l'affection de l'âme de celui qui rit. Platon étudie ce concept dans le *Philète* (47 e 1 - 50 e 2)¹. Il le décrit comme le ressort même de la comédie : ce qui pro-

1. C'est la seule analyse du mécanisme comique que nous trouvions dans les *Dialogues*. Aussi surprenante soit-elle et bien qu'elle soit introduite dans le contexte restreint de l'étude des plaisirs mêlés, il semble pourtant qu'elle doive décrire toutes les formes du γελοῖον dans la comédie : Τὴν δὲ ἐν ταῖς κωμῳδίαις διάθεσιν ἡμᾶν τῆς ψυχῆς, ἀρ' οἵσθ' ὡς ἔστι κανὸν τούτοις μετέξις λύπης τε καὶ ἥδονῆς ; toutefois, nous sommes en droit de nous demander si cette explication est pleinement satisfaisante, pour toutes les formes du γελοῖον de la comédie. Par ailleurs, l'exemple pris par Platon dans l'*Iliade* auquel nous venons de nous référer offre une illustration de la conception platonicienne du γελοῖον. Dans le contexte de l'extrait, Homère décrit Héphaïstos prenant la défense de sa mère Héra à la suite d'une dispute entre celle-ci et Zeus, intervention qui lui vaut un sourire réconfortant. Après cela, pour apaiser les esprits, le dieu forgeron passe

voque en notre âme un plaisir mélangé de douleur. À côté de la réjouissance que nous trouvons dans le spectacle, une envie ($\phiθόνος$) s'empare de nous. Or, puisque l'envie est le signe d'un manque, elle crée un état d'insatisfaction et de déplaisir, qui est synonyme de douleur ($\lambdaύπη$). Le plaisir comique, celui de la comédie, plonge donc notre âme dans un état ambivalent, mêlant plaisir et douleur. Mais d'où vient cette envie ? Le $\gammaελοῖον$ est donné par le spectacle d'un autre, d'un personnage sur scène, dont nous observons l'inadéquation des agissements. Le moteur de la comédie consiste à mettre en scène un personnage faisant preuve d' $\alphaὐτοία$ (sottise) et d' $\alphaἴβελτερα$ $\εξίας$ (attitude stupide), qui sont les signes d'une ignorance de soi (l'inverse du précepte delphique) et qui revêtent trois formes : une méprise quant à sa richesse et à ses biens, à sa force et à sa beauté physique, à sa vertu ($\ἀρετή$) et à sa $\σοφία$ (48 c 2 ; 48 e 1 - 49 a 2)¹. Sera comique le personnage qui aura un comportement inadéquat par rapport à ce qu'il est ou à ce qu'il possède, dans l'idée que son être ou sa possession sont supérieurs à ce qu'il en est réellement. Le spectateur trouve, quant à lui, la situation comique parce qu'il a la conscience de cette méprise qui échappe au personnage en scène. Le spectateur sait que le personnage n'est/a pas ce qu'il croit être/avoir.

La cause du plaisir est identique à celle de la douleur. L'envie qui s'empare du spectateur n'est pas envie d'être dans la position décalée du personnage comique, en tant qu'il est sujet à la moquerie. Elle est envie de la position que celui-ci croit occuper : nous voudrions posséder les richesses, le physique ou la $\σοφία$ dont il se vante à tort². Le spectacle comique nous place donc dans un état d'inconfort à l'égard de nous-mêmes, puisque nous y observons un

avec la coupe de vin au milieu des dieux attablés, sur quoi les autres s'esclaffent « d'un rire inextinguible ». Héphaïstos s'est rendu $\γελοῖος$ par son attitude, puisque les autres dieux rient à ses dépens. Et le rire correspond à une moquerie, parce que son comportement ne cadre pas avec son statut divin. Tout d'abord, il se mêle d'une dispute entre ses parents, donnant le spectacle d'une discorde inconvenante. Ensuite, il s'exprime sur un ton plaintif, ce qui suscite le sourire réconfortant de sa mère et le rend enfantin. Enfin et surtout, un dieu, boiteux de surcroît, qui s'empresse, la tête haute, de servir ses congénères, offre un spectacle pour le moins grotesque. Héphaïstos témoigne donc triplement d'un écart par rapport à ce qu'il est, rendu ridicule par sa claudication qu'il fait mine d'ignorer, négligeant son statut de dieu et le comportement dont il devrait faire preuve en présence de ses semblables.

1. Pour une analyse de la division du plaisir, Delcommunette (2006), p. 440-448.

2. A la différence de *La République*, III, 402 d, et du *Timée*, 87 d, il ne s'agit pas ici de constater une dysharmonie entre la qualité de l'âme et celle du corps, mais un désaccord entre leur réalité et une croyance à son propos.

défaut que nous reconnaissons comme étant aussi le nôtre. Mais cet inconfort, causé par la conscience d'un manque, est précisément ce qui crée le plaisir (50 a 2-3), plaisir de voir autrui également privé de ce qu'on désire mais se trompant sur son propre cas. De cette façon, le Socrate des *Nuées* provoque le rire des spectateurs parce que, malgré le savoir et la maîtrise des arguments qu'il arbore, il est incapable de dévier la colère de Strepsiade et d'éviter ainsi la punition dont il finit par être la victime. Bref, le comique est le résultat d'un décalage vicieux par rapport à soi constaté par un tiers¹.

Si on rit toujours du défaut d'un autre (*κακόν* et *πονηρία*), de qui peut-on rire ? Platon opère une dichotomie, en fonction du pouvoir de celui dont on rit. Il s'agira soit d'un *ennemi* (έχθρος), c'est-à-dire d'une personne en mesure de se venger, soit d'un *ami* (φίλος), c'est-à-dire de quelqu'un suffisamment faible pour que nous n'ayons pas à craindre sa vengeance (49 b 6 - d 10). Seul l'inoffensif est ridicule, car l'ennemi inspire la crainte et la haine. Le plaisir ne doit pas être entaché d'appréhension.

Le plaisir comique constitue une affection purement psychique : il s'agit d'une *ἡδονή* mixte qui ne concerne que l'âme (47 d - 48 a). Or la division tripartite de l'*ἡδονα* correspond aux parties de l'âme distinguées dans *La République* : le spectacle de la richesse attise le plaisir de l'*ἐπιθυμητικόν*, celui de la vigueur physique le plaisir du *θυμός* et celui de la *σοφία* le plaisir de la partie rationnelle. Chaque partie de l'âme cultive à travers le spectacle comique un désir qui lui est propre. Cependant, comme tout produit poétique, le comique n'affecte pas l'âme en ce qu'elle a de supérieur, mais d'inférieur (X, 605 a 9 - c 3) : dans la mesure où le comique est l'expression d'une envie et d'un désir de l'objet absent, il mobilise avant tout l'âme en tant qu'elle désire, l'âme qui ne cherche plus le contrôle d'elle-même mais la jouissance de ce qui lui manque. Devant le spectacle comique, l'âme ne s'interroge pas sur ce qu'est la *σοφία* ou sur le moyen de se procurer la vigueur physique : elle aspire simplement à jouir d'un tel état et adopte une attitude passive. L'envie que le spectateur éprouve pour le statut prétendu ne ressortit pas à une disposition raisonnée de l'âme, mais à un *appétit* de posséder ce qui fait défaut. L'envie est envie de l'objet en tant qu'envie du plaisir et de la répléction que cet objet pourrait procurer une fois acquis (*Phèdre*,

1. Contre Mader (1977), p. 30, je ne pense pas que le rire soit produit par la défaite dans la comparaison avec autrui. Au contraire, il me semble que l'autre (celui qui rit) constate plutôt une déficience commune par rapport à un état souhaité, sans quoi il devient impossible de comprendre l'intervention de la notion d'envie.

47 c 6 : πληρώσεως ἐπιθυμεῖ). Par conséquent, le comique, en tant qu'il répond à un mouvement incontrôlé de l'âme qui désire, tire celui qui rit vers le bas : il dégrade tant l'objet que le sujet de la moquerie, l'un en sanctionnant son décalage, l'autre en accordant dans son âme la préséance au plaisir et à la partie appétitive. Dès lors, la capacité du poète comique s'avère très critiquable, puisqu'elle consiste à attiser ce plaisir mêlé d'envie. Le poète s'attache à asservir au plaisir l'âme des spectateurs, alors que celui-ci ne recevra que la dernière place dans le classement des vies bonnes (*Philèbe*, 67 a-b). Et c'est à la hauteur de son talent à émouvoir, à stimuler ce désir, que le poète est évalué (X, 605 c 10 - d 5). Il est celui qui éveille l'envie et s'applique à développer la partie basse de l'âme.

Le plaisir constitue le seul critère pour juger de la poésie (*Lois*, II, 658 b 5 - d 4) et le travail du poète obéit à cette logique du plaisir (cf. *Théétète*, 173 c). C'est dire qu'il est doublement servile et irrationnel, en ce que le poète soumet les âmes des spectateurs au plaisir, avant de se soumettre lui-même à leur suffrage. Il remet donc son travail à un principe irrationnel qu'il contribue à cultiver. Aucune faculté intellectuelle n'intervient, quoique le plaisir du spectateur dépende de son degré d'éducation : les vieillards se plaisent à écouter Homère et Hésiode, alors qu'une comédie satisfait davantage les adolescents ; une tragédie, les femmes. La raison en est l'intensité de la douleur en jeu, étant donné que la logique de la poésie comique est purement hédoniste. Avec l'éducation (et l'âge) croît la prise de conscience de l'écart qui nous sépare de l'état dans lequel prétend se trouver le protagoniste. Pour un enfant, la distance ne paraît pas infranchissable, dans la mesure où il lui reste tout à accomplir, tandis que, pour un vieillard, la conscience de l'impossibilité d'obtenir ce qui est mis à l'avant-scène s'avère plus aiguë. La douleur qu'entraîne cette prise de conscience dépasse largement le plaisir que peut procurer le spectacle de l'ignorance réflexive d'un autre homme relativement à l'objet de l'envie. Cela explique très clairement l'influence qu'a eue la pièce d'Aristophane sur les juges de Socrate : plus que toute autre représentation, elle a satisfait leur plaisir d'adolescents et laissé en eux une trace durable. Mais, en tant qu'elle était destinée à plaire à un jeune public, elle n'a obéi qu'à une logique hédoniste, et non rationnelle.

Mίμησις et comédie

Si le poète possède une capacité d'action sur le rire, c'est en tant qu'il *représente* et met en scène le comique. Au fondement de la

Revue philosophique, n° 2/2007, p. 131 à p. 156

ποίησις comique opère le principe de *μίμησις*. Dès lors, comment diviser la *μίμησις* et trouver l'*ἰδέα* de la comédie ? Dans le dixième livre de *La République*, l'imitation est décrite génériquement comme une dégradation ontologique de trois rangs par rapport à la réalité essentielle (602 c 1-2). Le *μιμητής* tente de reproduire l'objet sensible – ou, du moins, l'un de ses aspects que la foule juge beau (602 a 8 - b 10). Il ne le reproduit pas tel quel mais l'altère, dans la mesure où il ne possède ni le savoir ni l'opinion droite de l'objet qu'il imite¹. De plus, il utilise une mimétique universelle, c'est-à-dire une *μίμησις* qui peut reproduire toutes les sortes d'objets sensibles, naturels ou artificiels². Le critère de démarcation entre les espèces d'imitateurs n'est donc pas donné par un domaine d'objets spécifique. En revanche, l'utilisation du *λόγος* fournit un bon critère, parce qu'il permet de distinguer le poète du *μιμητής* plasticien (601 a-b).

Le poète n'est pas le seul à avoir le *λόγος* pour instrument : il est concurrencé par le sophiste (*Le Sophiste*, 268 d 1-2). Toutefois leurs *μιμήσεις* possèdent des finalités distinctes. La *μίμησις* du sophiste est avant tout *μίμησις* de la présentation et de l'apparence : son talent réside dans sa capacité à produire une apparence de science, c'est-à-dire une image de l'homme savant³. Le sophiste ne donne rien à voir, sinon lui-même. Dans son *λόγος*, c'est lui – et lui seul – qu'il met en scène. Il ne fait rien d'autre que faire entendre son prétendu savoir. En revanche, si le poète, comme Homère, peut également paraître omniscient grâce à sa compétence mimétique universelle, ce n'est pas là son intention première. Le poète use d'une *μίμησις* de la représentation : le premier but qu'il poursuit est le spectacle, donner une scène à voir et faire croire en la réalité de son récit.

Mais en quoi consiste la *μίμησις* du poète comique ? Comme la tragédie, la comédie est une forme poétique ὅλη διὰ *μιμήσεως*, qui se fait tout entière par imitation (*La République*, III, 394 b 8 - c 5). La *μίμησις* comique réside donc dans un mode particulier d'expression, de la *λέξις*. Elle se distingue des autres formes de poésie en ce qu'elle donne, par l'alternance des répliques, l'illusion d'une conversation entre deux personnes, à la différence d'autres formes poétiques où le poète rapporte l'histoire en son nom propre ou l'agrémenté d'inter-

1. C'est aussi le second type de mimétique dans la dernière définition du *Sophiste* (267 b 7-9) : *οἱ οὐκ εἰδότες [δὲ μιμοῦνται τοῦτο πράττουσιν]*. À celle-ci, l'Etranger oppose une *μίμησις* qui connaît son objet, une bonne mimétique fondée sur la *γνῶσις* et l'*ἐπιστήμη*.

2. *La République*, X, 596 c 4-9 ; 598 a - 599 a. Cf. *Ion*, 531 a - 532 c.

3. *Le Sophiste*, 233 b - 234 a et 267 c - 268 c. *Πάντα ἔρχεται σοφοὶ τοῖς μαθηταῖς φαίνονται* (233 c 7).

ventions des personnages (comme dans la poésie épique). La part d'illusion et d'imitation dans la comédie est plus importante, parce qu'elle produit une situation analogue à la réalité. Formellement, le principe de la convention théâtrale n'affiche aucune distance entre le réel et le fictif, là où les interventions d'un poète épique, par exemple, tendent d'une certaine manière à rompre l'illusion, du moins à laisser des indices qu'il s'agit bien d'une fiction. Par sa forme dialoguée, la comédie délivre donc une impression de réalité plus élevée, qui a pour effet d'imprégnier plus fortement l'âme du spectateur du contenu représenté, sans doute parce qu'elle reproduit le mode de fonctionnement de la pensée.

Comment la *μίμησις* comique opère-t-elle et se distingue-t-elle de la tragique ? Elle est essentiellement bouffonne et grotesque : elle ne poursuit pas une fin axiologiquement neutre mais singe le personnage qu'elle représente, en stigmatisant le décalage comique. En d'autres termes, la *μίμησις* comique produit une modification supplémentaire, ajoutant à la dégradation ontologique une dégradation axiologique, puisque, dans la mesure où elle représente une ignorance (*ἀνοίᾳ*), qui est un vice (*πονηρίᾳ*), elle imite un mal (*κακόν* ; *Philèbe*, 49 e 6-7). Par conséquent, alors que la première dégradation relève du principe même de l'imitation, la seconde n'est plus nécessaire mais délibérée. Le *κωμῳδοποιός*, en tant que *μιμητής*, s'inspire de la réalité sensible, non pas pour la reproduire telle qu'elle est, mais pour la tourner en *γελοῖον*. Il se distingue donc d'un autre *μιμητής* non pas par l'objet de l'imitation, mais par *son moyen* et par *sa fin*, sa *μίμησις* et son *γελοῖον*.

C'est en cela que le pouvoir d'imitation du comique s'avère limité. Le *μιμητής* ne connaît qu'une forme de *μίμησις*, une seule manière d'imiter les objets (*La République*, III, 394 e - 395 a), parce qu'il ne connaît pas ce que sont ces objets en eux-mêmes. Le poète comique cherche le rire par la mise en scène de conversations. Il rassemble des éléments épars et crée des portraits qu'il anime. Le comique a donc pour tâche de façonnier des situations de décalage, d'*ἀνοίᾳ*. Cela ne suppose en rien qu'il pense les situations mises en scène, c'est-à-dire que son composé fictionnel ait la cohérence de la réalité. L'harmonie instituée ne sera qu'apparence et son impact sera d'autant plus fort qu'elle fera entendre des dissonances. Toutefois, le poète ne sait pas pourquoi les situations qu'il crée produisent l'effet escompté. Il n'a qu'une opinion (droite) sur certains mécanismes ; sinon, pourquoi ne remporterait-il pas à chaque fois les concours ? Le poète ne connaît ni les objets qu'il imite, ni le fonctionnement de l'âme de ses spectateurs. Il n'a pas d'emprise sur son

moteur, le *γελοῖον*. Cette lecture fournit le moyen de réconcilier le livre III de *La République* avec la fin du *Banquet*, où il est dit que le tragique et le comique sont le même poète (223 d 1-8)¹. Cet homme au pouvoir unique, c'est évidemment le philosophe, celui qui sait ce qui engendre les douleurs et les plaisirs, c'est-à-dire ce qui est la cause et le principe de chacun d'eux, parce qu'il connaît les âmes autant que les êtres.

Le γελοῖον et ses victimes : de qui se moque-t-on ?

En tant que partie de la poésie, la comédie est *πάνδεινον* (*La République*, X, 605 c 6-8), car même les meilleurs peuvent s'y laisser corrompre autant qu'en faire les frais (*λωβᾶσθαι* recouvre ces deux sens) : tout le monde peut tomber sous le coup du ridicule. Le *γελοῖον* revêt un double aspect, selon que l'on observe le rieur ou celui dont il rit. Du point de vue du rieur, le comique consiste en la conscience par un spectateur ou un interlocuteur de l'incongruité d'une situation pour laquelle un individu prétend (et croit) être paré sans l'être et pour laquelle le spectateur ou l'interlocuteur constate (ou sait) que lui-même ne l'est pas, même s'il le souhaiterait. Le rire peut être reçu comme une sanction : se sentir ridicule permet de prendre conscience de l'ignorance de soi et rend possible une évolution vers le vrai par la reconnaissance de son *ἄνοια*. C'est la forme de ridicule qu'emploie Socrate, non pour mettre fin au débat, mais pour faire prendre conscience à son interlocuteur de l'absurdité de sa position², tout en constatant réflexivement qu'il ne possède pas le savoir en question, mais y aspire. En cela, même si se moquer d'un « ami » est un mal, il compense ce vice en l'aidant à s'orienter vers le vrai.

La situation diffère quelque peu dans la comédie, en vertu du principe de mise en scène et de représentation : la comédie crée une distance infranchissable entre le spectateur qui rit et le personnage dont il rit. L'action est irrémédiablement unidirectionnelle, dans la mesure où il n'y a pas de retour positif du rire vers le personnage. Le poète comique use d'une forme de comique qu'il partage avec le sophiste : il s'agit de tourner au ridicule pour le seul plaisir du spectateur, sans compter sur une réaction de la personne sanctionnée. Le rire recherché n'est pas tant celui du locuteur qui tourne en ridicule, que celui du public témoin. Intervient donc dans le schéma

1. Sur ce passage : Mader (1977), p. 44 ; Jouët-Pastré (1998), p. 279.

2. Sur ce point : *Le Sophiste*, 230 b-d. Sur le rire socratique : Rossetti (2000), p. 265, et Jouët-Pastré (1998), p. 277.

actantiel un troisième terme qui entraîne une modification dans l'intention du comique, selon qu'il s'agit de faire rire quelqu'un d'un autre ou de soi. Le verbe *κωμῳδεῖν* ne signifie pas d'ailleurs, chez Platon, « faire une comédie », mais « tourner en dérision »¹, c'est-à-dire tâcher de rendre *γελοῖον* quelque chose qui ne l'est pas ou ne devrait pas l'être, pour le plaisir d'un auditoire. On comprend l'intention que Platon attribue à l'auteur comique ou au sophiste, son parent. Rendre ridicule ce qui ne l'est pas en créant une situation absurde, c'est chercher l'effet et pratiquer une rhétorique du comique. Le comique du sophiste recourt à tous les moyens, tel l'absurde, pour dénigrer son adversaire. De la même façon, le poète comique présente des situations grotesques où le protagoniste n'est jamais amené à mettre en cause sa propre inconséquence, bien que le reste des personnages et les spectateurs en saisissent le manque de pertinence. Bref, dès lors que la comédie ne vise même pas à cette fin *éducative*, elle s'avère dépourvue de fonction et d'utilité pour le philosophe.

L'étude du *γελοῖον* ne s'impose qu'afin d'approfondir, par contraste, celle du *σπουδαιῶν* (*Lois*, VII, 816 d 2 - 817 a 1), car les âmes supérieures doivent connaître l'un comme l'autre. En revanche, elles ne peuvent pas pratiquer le comique et la comédie : dans une cité bien réglée comme celle des *Lois*, il devra exclusivement s'agir d'un travail d'esclaves ou d'étrangers, car aucun homme libre ne doit susciter volontairement le rire. Il faut au contraire qu'il fuie le ridicule, tant en paroles qu'en actes, c'est-à-dire ne rien dire ni faire δτ̄ *ἄγνοιαν* (816 e 4-5)². Si l'homme libre ne doit pas faire rire à son insu, il sera de plus interdit de faire d'un citoyen un personnage de comédie (allusion au « Socrate » d'Aristophane), pour deux raisons. D'une part, une fois prononcée, la moquerie tend à se muer en habitude : les spectateurs risquent de s'accoutumer à ce type de spectacle dégradant et de ne plus éprouver à la longue de respect pour leurs concitoyens (*La République*, III, 395 b-d). D'autre part, faire rire de ses concitoyens confère au poète comique un pouvoir qui ne devrait pas être le sien, puisqu'il se voit promu de fait au premier rang de la cité, doté d'une capacité de sanction universelle conférée

1. *Parménide*, 128 d 1 : le verbe s'applique aux adversaires de Parménide qui ont tenté de tourner au ridicule la thèse selon laquelle tout est un, en en tirant des conséquences absurdes. *La République*, V, 452 d 1 : l'éducation mixte ne doit pas être tournée au ridicule, sous le prétexte qu'il s'agit d'une nouveauté. *Le Banquet*, 193 b 6 et d 8 : Aristophane prie Éryximaque de ne pas tourner son discours en dérision et affirme de cette manière le sérieux de son propos.

2. Dans ce contexte, *ἄγνοια* a le même sens qu'*ἄγνοια* dans le *Philète*.

par le suffrage du rire. En agissant sur les désirs des spectateurs, il exerce une influence politique considérable et décide de qui doit tomber en disgrâce et de qui peut y échapper, étant seulement guidé par le plaisir qu'il pensera éveiller. Or la politique ne doit en aucune façon se jouer au théâtre où président les passions, mais elle sera le fait d'âmes guidées par la raison.

Reste que l'interdit de pratiquer le comique ne frappe que les citoyens de rang inférieur, ceux qui sont incapables de se moquer *sans agressivité* les uns des autres¹. Chez eux, l'envie et le plaisir prennent le dessus et commandent les autres facultés. L'ἐπιθυμητικόν entraîne le θυμός : au désir s'ajoute une dimension agressive suscitée par le souhait de voir l'autre ne pas posséder ce que l'on ne possède pas soi-même et de subir la sanction de se rendre ridicule en raison d'une ignorance de soi. Dès lors, le γελοῖον doit devenir la propriété des hommes capables de rire εἰς ἀλλήλους ἄνευ θυμοῦ (*Lois*, XI, 936 a 2-5), même publiquement, pour autant que cela se fasse μετὰ παιδίας², par amusement et non à des fins sérieuses (*σπουδῆ*) de dénigrement. Il faut qu'il n'y ait aucune agressivité dans le plaisir pris au rire, c'est-à-dire que le principe du plaisir ne finisse pas par entraîner la partie moyenne de l'âme à sa suite. Donc chaque partie doit conserver la pleine maîtrise de soi.

Par amusement, l'homme de bien pourra imiter un homme inférieur, très brièvement, et seulement quand celui-ci fait quelque chose de bénéfique (ὅταν τι χρηστὸν ποιῇ, *La République*, III, 396 d 5). Dans ces conditions, il ne devra pas recourir à une μίμησις totale, celle de la poésie comique, mais à la narration, qu'elle soit mixte ou épique. En fait, il devra marquer une nette préférence pour le discours (πολλῷ λόγῳ) plutôt que pour la μίμησις, et rompre avec le processus d'illusion. Car la μίμησις, en particulier celle qui est à l'œuvre dans la poésie comique, joue sur des stéréotypes, des lieux communs et des opinions (qui deviendront les types de la Comédie Moyenne à l'époque de Platon). Le défaut principal de la μίμησις comique consiste donc dans le fait qu'elle ne pense pas mais amalgame. Et

1. Ces gens incultes qui, dans le *Phédon* (91 a), ne cherchent que la victoire (φιλονίκως) car ils ne trouvent pas de finalité extérieure à la dispute – ou, dans notre cas, à la moquerie.

2. Cf. *La République*, III, 396 c 5 - e 2, où on retrouve l'expression : παιδίας χάριν. Il n'y a pas vraiment d'écart entre ce texte de *La République* et celui des *Lois*, puisque dans le premier il est seulement permis à l'homme de bien d'*imiter* quelqu'un qui lui est inférieur, alors que, dans les *Lois*, il s'agit de rire les uns des autres, ce qui n'implique pas forcément la μίμησις et la représentation de celui dont on rit.

c'est cet aspect qu'il faut résorber. Dès lors, l'homme de bien pourra reprendre le contenu de la *μίμησις*, mais pas sa forme, afin de rompre l'illusion qui pourrait s'emparer de l'âme du spectateur. De plus, sa mise en scène ne devra pas nourrir les passions des auditeurs, c'est-à-dire entraîner leur âme vers ce qu'elle a d'inférieur. Enfin, il s'emploiera à n'imiter que des choses bonnes, car l'imitation altère. Mais comment Platon s'est-il essayé à un tel exercice ?

Le retour du λόγος dans la μίμησις

Une réponse aux Nuées

Aux analogies de mise en scène entre le *Théétète* et l'*Apologie de Socrate*, s'ajoutent des similitudes entre les modes d'accusation et de défense. Du côté de l'accusation, Théétète se laisse facilement convaincre par Socrate, qui joue à la fois sur la persuasion (*πειθώ*) et sur la crainte (*ἔδεισεν, δεῖσαν*). Il est *παιδίόν τι*, un petit jeune homme que l'âge rend malléable (166 a 3-4 : des échos à la *πειθώ* et au *ἐκ παιδῶν* de l'*Apologie*). Protagoras reproche en outre à ses détracteurs de recourir à de l'éloquence de place publique (*δημηγορία*, 162 d 3-6). Il fait référence à un détournement populacier de sa formule, qui consiste à la rendre inepte par le recours à des traits comiques – ce qui rappelle *Les Nuées*. C'est en effet sur un ton comique que Socrate entame sa première vague d'objections contre la thèse de l'*homme-mesure* :

« Mais je reste stupéfait du début de son discours, parce qu'il n'a pas commencé sa *Vérité* en disant que “De toutes choses, la mesure est le cochon”, “le babouin” ou quelque autre être plus étrange encore dans ceux doués de sensation, afin de commencer à nous parler sur un ton plein d'air et de mépris, en indiquant que, nous, nous l'admirions comme un dieu pour son savoir, alors que lui se trouvait n'être, pour la pensée, en rien meilleur qu'un tard de grenouille, pour ne pas dire qu'un autre homme » (161 c 3 - d 2).

Il y a manifestement surgissement du *γελοῦν*, dans la mesure où Socrate ridiculise la thèse de Protagoras, s'évitant la peine d'une discussion argumentée. Le cortège animalier suffit à lui ôter toute crédibilité. Socrate formule ensuite l'objection de l'œil caché (165 b-d), manière plus subtile de faire naître une difficulté dans la thèse de Protagoras et qui constitue une exagération de l'objection du souvenir : dans l'hypothèse où la science est définie par la sensation, ne faut-il pas admettre des situations dans lesquelles on ignore en même temps que l'on sait, dans le cas par exemple où un œil voit l'objet, tandis que l'autre est caché (donc n'a pas la science de ce

même objet) ? Qu'il ne faille pas prendre au sérieux cette objection, un indice en est donné par le fait que Protagoras ne juge pas nécessaire d'y faire allusion dans sa réponse (alors qu'il s'expliquera avec soin sur les trois autres reproches¹). Les objections de Socrate ne font pas toutes preuve de *bienveillance dialectique*.

Du côté de la défense, Protagoras commence par se plaindre de l'attitude de Socrate : γέλωτα δὴ τὸν ἐμὲ ἐν τοῖς λόγοις ἀπέδειξεν (166 a 5-6). Au moyen de ses objections, Socrate a créé un Protagoras ridicule : il met en scène sa thèse pour Théétète (et, en deçà de la fiction, Platon écrit pour un lecteur). Il ne tourne pas seulement Protagoras en dérision dans un dialogue qui les mettrait tous les deux aux prises, mais il fait rire à ses dépens en le rendant ridicule. Et, si ce rire a pour effet d'ébranler la conscience de Théétète (le spectateur), Protagoras demeure un personnage qui, en principe, ne peut pas profiter du *feed-back*, sa mort l'empêchant de prendre part au dialogue. Mais quelle échappatoire trouver à ce qui produit le comique ? En tant qu'objectant, Socrate pratique l'éristique, notamment par le recours à des effets comiques. Or cette manière de procéder ne peut que le mener dans une impasse, car sa réfutation ne sera pas raison. Elle n'aura que la force de la rhétorique et de l'assentiment populaire, mais ne sera pas une réfutation philosophique. De cette façon, il ne parviendra pas à démontrer le manque de validité de la thèse de Protagoras².

Pour ces raisons, Socrate décide de reformuler la doctrine de Protagoras. Ce faisant, il la réhabilite contre les reproches qu'Aristophane a recensés dans *Les Nuées*. Le *Théétète* donne donc une nouvelle cohérence à la formule de Protagoras. De plus, Platon reproduit les circonstances et les thèmes de l'*Apologie de Socrate*, créant ainsi un parallèle de situations et un rappel indirect de la mise en scène des *Nuées*. Cependant, pour arriver à l'explication de la *σοφία*, il doit commencer par balayer les autres chefs d'accusation. Dans le *Théétète*, les réponses aux accusations renversent l'ordre d'exposition de l'*Apologie*. Néanmoins, il faut respecter la succession des arguments du *Théétète*, car elle obéit à une certaine logique.

Avant toutes choses, Platon répond au problème de la rétribution du sophiste. En faisant dire à Théétète qu'il a lu à plusieurs reprises le

1. Cf. McDowell (1973), p. 161-164, un des seuls à mettre le doigt sur le peu de sérieux de cette objection.

2. C'est bien le sens de l'objection qu'il s'adresse, faisant parler Protagoras, en 162 e 4 - 163 a 1 : ἀπόδειξιν καὶ ἀνάγκην οὐδὲ ἡντινοῦν λέγετε ἀλλὰ τῷ εἰκότι χρῆσθη.

début de la *Vérité*, il supprime toute question d'argent, puisqu'il fait état d'un accès facile au λόγος de Protagoras (152 a 5). Il ne s'agit plus de verser ses biens au dispensateur d'une doctrine salutaire, puisque son livre, du moins son *incipit*, est ouvert à tout un chacun. De plus, Théétète a vu son patrimoine dilapidé par ses tuteurs et il ne possède plus qu'une fortune réduite – qui ne lui permettrait pas de s'instruire auprès des sophistes (144 d 1-4). Il en résulte que la parole de Protagoras relève désormais du domaine public et n'est plus réservée à une audience restreinte (ce qui n'empêche pas son côté mystérieux : peut-être faut-il y être initié pour en comprendre les enjeux). Elle appartient au registre des opinions répandues dont se servent les poètes pour fabriquer leurs fictions.

Dans l'*Apologie*, le troisième chef d'accusation portait sur l'athéisme. Chez Aristophane, les disciples de « Socrate » sont censés se soumettre à trois divinités : les Nuées, le Chaos et le Discours, et renoncer à tout culte rendu aux autres dieux (v. 423-424). Dans sa réponse, Socrate insiste sur le fait qu'il n'a pas introduit de nouveaux dieux dans la cité et qu'il n'a pas mis en cause les dieux actuels. Quant au Protagoras de Platon, il s'en faut de beaucoup qu'il relaie l'opinion du poète. Dans le *Théétète*, lors de sa première réponse, Protagoras refuse de convoquer les dieux pour argumenter, ce qui ne signifie pas qu'il renonce à croire en leur existence (162 d 5 - e 4)¹. Il ne veut simplement pas se prononcer sur leur nature. Mais qu'il n'en parle pas dans son argument ou dans ses écrits n'implique pas qu'il les abjure, et encore moins qu'il en introduise de nouveaux. La question de l'athéisme aboutit donc à un non-lieu.

Contre le deuxième chef d'accusation, Socrate se défendait en plaidant qu'il ne connaissait rien de ce qui concerne le ciel et la terre, et qu'il enseignait encore moins ces matières. Dans le *Théétète*, Platon fournit à Protagoras un argument *per absurdum*. Dès lors qu'il attribue au sophiste une tâche précise² (modifier la disposition

1. S'il y a dans ce passage une référence à B 4 DK, ce n'est pas le sens intrinsèque du fragment qui importe, mais celui que Platon lui attribue ici : il lui reproche précisément de laisser la question du divin en suspens, donc de se priver du point de vue absolu pour résoudre le problème de la connaissance. Par conséquent, s'il fallait vraiment parler d'athéisme, ce serait uniquement au sens d'un athéisme épistémologique.

2. Dans le *Protagoras*, Protagoras refuse d'embrouiller ses élèves avec le calcul, l'astronomie, la géométrie ou la musique, ces balivernes que Strepsiade rejette déjà en bloc (*Les Nuées*, 635-666 : le terme « musique » renvoie vraisemblablement à ce texte ; *Protagoras*, 318 d - 319 a). Protagoras prétend plutôt enseigner l'art de gérer les affaires, par l'action et par la parole – l'objet avéré de la visite de Strepsiade dans *Les Nuées* –, et il se distingue en cela d'autres sophistes, tel Hippias, qui assomment les jeunes gens avec ces matières.

de l'auditeur en le faisant passer d'un état moins bon vers un état meilleur) et puisque celle-ci s'inscrit dans les limites de la définition de la science par la sensation, c'est en vue de l' $\alpha\iota\sigma\theta\gamma\sigma\iota\varsigma$ qu'il oriente son activité. Mais en quoi la connaissance de ce qui se passe sous le sol ou dans le ciel peut-elle affecter la disposition et la sensation d'un individu ? De quel droit pourrait-on représenter Protagoras comme un maître en ces matières ?

Le premier grief de Socrate concernait le $\eta\tau\tau\omega\eta\lambda\delta\gamma\varsigma$. Dans la bouche de Strepsiade, renforcer l'argument faible revenait à faire triompher l'argument injuste par la séduction du public et l'invention d'idées nouvelles (v. 889-906). Cette déformation a déjà conduit Platon à expliquer le sens réel de la $\sigma\sigma\phi\iota\alpha$ de Socrate : montrer en quoi consiste son usage du $\lambda\delta\gamma\varsigma$ et sa méthode déstabilisante. Dans l' « *Apologie de Protagoras* », il propose une interprétation de l'homme-mesure qui, d'une part, répond à l'objection citée – que cette théorie rend vainne toute prétention à la science – en rétablissant l'existence d'une science et de savants (166 d 4-7), et qui, d'autre part, réévalue la thèse discréditée du $\eta\tau\tau\omega\eta\lambda\delta\gamma\varsigma$ en lui conférant un sens philosophiquement conséquent qui la sort du registre utilitariste, éristique et amoral. Savoir, pour le sophiste, c'est avoir la capacité d'améliorer les opinions de quelqu'un en modifiant son état, en le faisant passer du pire vers le meilleur¹. En d'autres termes, il s'agit de faire triompher par les mots une disposition meilleure chez celui dont l'âme est affaiblie. Cette lecture cohérente de la doctrine de l'homme-mesure lui rend justice et, de surcroît, réhabilite la figure de Protagoras, puisqu'elle le débarrasse de son étiquette de professeur d'éloquence pour tribunaux, retors et malhonnête, qui use du $\lambda\delta\gamma\varsigma$ tyran².

Comme il l'avait fait pour Socrate, Platon répond aux arguments de la comédie contre Protagoras. Mais, au-delà du contenu mobilisé par l'*Apologie*, son mode opératoire s'adapte plus précisément aux principes moteurs de la comédie : la situation d'ignorance et la victime « amie ». Platon commence par créer un $\phi\theta\delta\nu\varsigma$: Protagoras est un des plus grands maîtres de la Grèce et il possède un savoir immense que tout le monde envie. Cependant, l'argument du cochon le prend en défaut au vu de tous, car il ne s'est pas aperçu des inepties auxquelles mène sa thèse. L'écart entre le savoir d'une vérité universelle – nécessairement désirable – auquel il prétend et

1. Ce passage (jusque 167 d 4) est surprenant parce qu'il oscille entre usage relatif et usage absolu.

2. *Les Nuées*, 429-434 et 439-456 ; *Théétète*, 167 b-c et 168 a-b.

la validité de son argument est patent. Il est pris en flagrant délit d'*ἀνοίκα*, malgré ses prétentions, et tout le monde s'en réjouit. Et on se souvient que, dans *Les Nuées*, cette *ἀνοίκα* était donnée par l'incapacity à se sauver soi-même (alors que, au fond, tout le monde devait lui envier sa prétendue science, puisqu'elle devait permettre de se soustraire aux créanciers). Or, en rejouant les thèmes fautifs, Platon prouve qu'il est possible d'en parler sans les soumettre au ridicule, c'est-à-dire d'une part en ne se laissant pas guider par ses envies, d'autre part en ne stigmatisant pas le sophiste dans une situation de décalage. Le comique perd ainsi sa virulence.

Par ailleurs, Protagoras apparaissait comme une douce victime : mort depuis plusieurs années et sans héritier prêt à le défendre, il paraît *a fortiori* inoffensif. Par conséquent, il faut le rétablir dans sa dignité et combler l'écart en assumant le rôle de défenseur. Pour éviter toute dérive, la porte est même laissée ouverte à ce que le sophiste puisse un jour répondre aux objections, avant de retourner vers son lieu de repos (171 c 9 - d 7). Mais l'essentiel tient dans la forme de la réponse : un discours argumenté qui témoigne d'une capacité à raisonner et à se défendre, malgré son origine mimétique.

Une μίμησις philosophante

La *μίμησις* à l'œuvre dans l'*Apologie du Théétète* est sans commune mesure avec celle des *Nuées*. Elle rompt avec la forme dia-loguée, qui laisse croire à la vie autonome de la scène. Elle se mue en un discours raisonné, prononcé non pas au nom du discoureur mais du sophiste auquel il se substitue, à la manière d'Homère. Cependant, pour se démarquer de la *μίμησις* épique, Platon engage une réflexion sur cette parole rapportée à la première personne, c'est-à-dire une critique du style direct, en œuvrant à la prise de conscience par le lecteur que Socrate n'est pas le locuteur réel. Ce dernier signale à plusieurs reprises qu'il n'est pas Protagoras, qu'il lui est inférieur, et que Protagoras se serait mieux débrouillé que lui. Platon produit un *effet de distanciation* qui signifie en même temps une interrogation sur les conditions de possibilité de la réfutation, en tout cas de la discussion philosophique. En effet, la forme choisie, celle d'un discours structuré, répond aux critères de la forme acceptable pour une *μίμησις* définis dans *La République*, une *μίμησις* faisant droit au *λόγος* plus qu'à l'imitation. En rappelant que Socrate n'est pas Protagoras et en prononçant un discours, Platon brise définitivement l'illusion. Mais en quoi réfléchit-il à la bonne réfutation ?

Le discours de « Protagoras » reste une parole, un *λόγος* à interpréter parce que *ἐκ τοῦ ἀδύτου τῆς βίβλου ἐφθέγξατο* (162 a 1-3). Ce n'est donc pas Protagoras comme tel qui est en cause, mais sa *Vérité*. Il s'agit de déployer cette phrase énigmatique en une pensée vivante, de la constituer en un discours argumenté afin de lui faire prendre sens. Platon démontre la véritable signification de cette *σοφία* mal interprétée, comme il l'avait fait pour Socrate dans son *Apologie*. De cette façon, il crée une *μίμησις* intelligente, qui débarasse, à tout le moins partiellement, le discours du sophiste de son *ἄνοια*, en évitant les écueils qui ont occasionné les moqueries antérieures. Dès lors, cette *μίμησις* n'est ni reproduction ni imitation, mais élévation vers un niveau de pensée et de réflexion supérieur à ce qu'il y paraissait. Platon ne forge pas une caricature en se satisfaisant d'éléments disséminés ou de traits fameux de la personnalité de Protagoras (comme c'est plutôt le cas du *Protagoras* et de son mythe, composés à partir de divers éléments de doctrine et d'une conception déterminée du sophiste). Il reprend la thèse à son compte, dans sa brièveté, pour lui donner un tour philosophique cohérent. Il pratique une *μίμησις* d'un autre ordre, qui ne consiste pas à reproduire les vertus ou les défauts apparents d'une personne ou d'une thèse, comme ceux qui étaient mis en avant au début de la réfutation (l'argument du cochon). Cette représentation n'est pas l'image d'une personne, mais la *μίμησις* d'un *λόγος*, car dans ce type de sujet (l'être, la connaissance) ce n'est pas la personne qui compte, mais la vérité¹. En recherchant la cohérence interne, cette *μίμησις* devient le *λόγος* d'un *λόγος*. Par la bouche de Socrate, Platon ne se fait pas le porte-parole de Protagoras, ni l'auteur de sa caricature, mais il déploie ce *λόγος*, il le fait s'exprimer dans toute sa force. Il remonte à l'origine de cette opinion, résumée en une phrase, et retrouve la pensée, ce discours intérieur de l'âme, dont elle n'est qu'une phase arrêtée. Il reprend le *λόγος* qui y a mené là où il s'était figé. Il ne s'agit plus de mettre en scène une personne, mais de révéler le mode même de la pensée qui a abouti à une doctrine².

Platon reste dans la *μίμησις*, dans la mesure où il fait apparaître un sophiste qui s'exprime à la première personne. Mais, dans le même temps, il quitte progressivement ce champ, et plus particulièrement celui de la *μίμησις* comique, en arrachant le *λόγος* de Protagoras à la mise en scène et au *γελοῖον* qu'il dégageait en apparence.

1. Cf. *Le Sophiste*, 246 d 8-9 : *ἥμεῖς δὲ οὐ τούτων φροντίζομεν, ἀλλὰ τὰ ληθὲς ζητοῦμεν.*

2. *Théétète*, 189 e 6 - 190 a 6, et *Soph.*, 263 e 3 - 264 b 3.

Il développe plutôt, en quelque sorte, cette bonne mimétique qu'il mentionne dans *Le Sophiste*, celle qui se situe sur la branche opposée à celle du Sophiste (et sans doute du poète) : sa μίμησις est fondée sur une recherche et s'accompagne d'une connaissance¹. Si la réponse de Socrate était destinée à Aristophane ainsi qu'à toute la rumeur, celle de Protagoras s'adresse à Théétète et, par-delà, à toute la vulgate, dont Aristophane fait à nouveau partie. Il s'agit de récupérer le discours de Protagoras pour en donner la seule interprétation valide. Mais celle-ci, d'une certaine manière, résulte du mécanisme de la comédie : elle est motivée par la plaisanterie et par l'écart apparent immanent à la science protagoréenne. Or ce γελοῖον n'a d'autre fin qu'une amélioration directe de la victime. L'ἀνοια est immédiatement compensée par une prise de conscience. De plus, Platon fait disparaître toute envie et toute agressivité à l'œuvre dans le plaisir comique : son discours a pour seul *leitmotiv* la διάνοια, expression d'un besoin de démarquer le philosophe du sophiste et de les définir. En répondant adéquatement à cette grille de lecture, c'est-à-dire en faisant un usage convenable de la μίμησις et du γελοῖον, et en tant qu'elle s'insère dans le mouvement de la première partie du *Théétète*, l'« Apologie de Protagoras » réalise donc la bonne comédie platonicienne.

Mais cette défense dissimule d'autres ambitions, qui rejoignent l'ensemble du portrait. Arracher le sophiste aux condamnations du sens commun, aux rumeurs et aux rires faciles de la comédie, c'est le préparer pour le dialogue, en faire un adversaire recevable pour la discussion philosophique. C'est lui ôter en définitive tout ce qui le consacre en tant que sophiste historique. Car contre le sophiste tel qu'il est défini dans les premières définitions du *Sophiste* – qui reflètent sans doute les mises en scène des sophistes dans les premiers *Dialogues* –, ou contre le sophiste des comédies d'Aristophane, le philosophe est impuissant – ou, plutôt, il n'a rien à puiser dans ses affirmations. Hippias apparaissait comme un encyclopédiste vaniteux et enfermé dans son ridicule. Gorgias ou Euthydème ne cherchaient pas un savoir ou une compétence dans un domaine, mais simplement à montrer qu'ils faisaient profession de faire triompher n'importe quel argument – ce qui ressemble tout à fait à une illus-

1. *Le Sophiste*, 267 e 1-2 : τὴν δὲ μετ' ἐπιστήμης ιστορικήν τινα μίμησιν. À l'inverse, le poète est un doxomime (il fait reposer l'imitation sur l'opinion, non sur la science) comme le sophiste, mais, à la différence de ce dernier, il est peut-être cet imitateur naïf (εὐήθης) qui croit savoir ce dont il n'a que l'opinion (267 e 11 - 268 a 1). En définitive, Platon retourne contre lui l'ἀνοια qui est son arme, quand le poète se fait comique.

tration de l'interprétation aristophanesque de la thèse du $\kappa\rho\varepsilon\tau\tau\omega\nu\lambda\gamma\circ\varsigma$. En revanche, grâce au *Théétète*, Protagoras est arraché à ce schème. Platon dessine un portrait sans doute éloigné du Protagoras historique, dans la mesure où il évacue une série de reproches qui pourraient être imputés à l'original. Il le désincarne pour l'ériger en modèle du sophiste anhistorique, celui de la dernière définition du *Sophiste*, accentuant le contraste par l'usage d'une mimétique directement opposée à la sienne et quittant le champ de la « semblance ». Platon crée ainsi son modèle philosophique, le seul qu'il juge valable d'une réfutation, le seul digne d'être opposé au philosophe.

Marc-Antoine GAVRAY,

Aspirant FNRS,

Université de Liège.

BIBLIOGRAPHIE

- Adkins A. W. H., « Clouds, mysteries, Socrates and Plato », *Antichthon*, 4, 1970, p. 13-24.
- Bouvier D., « Platon et les poètes comiques : peut-on rire de la mort de Socrate ? », édité par Marie-Laurence Desclos, *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 425-440.
- Bowie E. L., « Le portrait de Socrate dans *Les Nuées d'Aristophane* », édité par M. Trédé et P. Hoffmann, *Le rire des Anciens*, Acte du Colloque international (Université de Rouen, École normale supérieure, 11-13 janvier 1995), Paris, Presses de l'ENS, 1998, p. 53-66.
- Byl S., « La comédie d'Aristophane. Un jeu de massacre », *Les Études classiques*, 57 (2), 1989, p. 111-126.
- « Les mystères d'Éleusis dans *Les Nuées* », édité par S. Byl et L. Coulobaritsis, *Mythe et philosophie dans Les Nuées d'Aristophane*, Bruxelles, Ousia, 1994, p. 11-68.
- Delecommette S., *Le Philète de Platon. Introduction à l'agathologie platonicienne*, Leiden-Boston, Brill, 2006.
- Dixsaut M., *Le naturel philosophe. Essai sur les Dialogues de Platon*, Paris, Vrin, 2001³.
- Dover K. J., *Aristophanes « Clouds »*, Oxford, Clarendon, 1972.
- Ford A., « Protagoras' Head : Interpreting Philosophic Fragments in *Theaetetus* », *American Journal of Philology*, 115, 1994, p. 199-218.
- Green P., « Strepsiades, Socrates and the abuses of intellectualism », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 20, 1979, p. 15-25.
- Jouët-Pastré E., « Le rire chez Platon : un détour sur la voie de la vérité », dans *Le rire des Anciens*, op. cit., p. 273-279.
- Kerferd G. Br. *Le mouvement sophistique*, trad. franç. A. Tordesillas et D. Bigou, Paris, Vrin, 1999.
- Lee E. N., « “Hoist with his own petard” : Ironic and comic elements in Plato's critique of Protagoras (*Thet.*, 161-171) », édité par E. N. Lee et al., *Exegesis and Argument. Studies in Greek Philosophy presented to Gregory Vlastos*, Assen, Van Gorcum, 1973, p. 225-261.

- Mader M., *Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, W. Kohlhammer, 1977.
- McDowell J., *Plato : Theaetetus, translated with notes*, Oxford, Clarendon Press, 1973.
- Nonvel Pieri S., « Rire et réfutation », dans *Le rire des Grecs, op. cit.*, p. 269-281.
- Nussbaum M., « Aristophanes and Socrates on learning practical wisdom », *Yale Classical Studies*, 26, 1980, p. 43-97.
- Ronsmans F., « L'influence de la pensée de Diogène d'Apollonie », dans *Mythe et philosophie dans Les Nuées d'Aristophane, op. cit.*, p. 191-215.
- Rossetti L., « Le ridicule comme arme entre les mains de Socrate et de ses élèves », dans *Le rire des Grecs, op. cit.*, p. 253-268.
- Schiappa E., *Protagoras and Logos. A Study in Greek Philosophy and Rhetoric*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003².
- Schulthess Daniel, « Rire de l'ignorance ? (Platon, *Philèbe*, 48 a - 50 e) », dans *Le rire des Grecs, op. cit.*, p. 309-318.
- Stella M., « Rire de la mort. Le philosophe, la cité, le savoir », dans *Le rire des Grecs, op. cit.*, p. 459-467.
- Teisserenc F., « *Mimèsis narrative et formation du caractère* », édité par M. Dixsaut, avec la collaboration d'A. Larivée, *Études sur La République de Platon*, 1. *De la justice*, Paris, Vrin, 2005, p. 65-87.
- Thein K., « Entre ἔνοια et ἔγνωση. La nature humaine et la comédie dans les dialogues de Platon », dans *Le rire des Grecs, op. cit.*, p. 169-180.
- Wersinger A.-G., « Comment dire l'envie jalouse ? φθόνος et ἔπειρος (48 a 8 - 50 b 4) », édité par Monique Dixsaut, *La félure du plaisir. Études sur le Philèbe de Platon*, 1. *Commentaires*, Paris, Vrin, 1999, p. 315-335.