

De la voix au discours chez Platon

Olivier Renaut

▶ **To cite this version:**

Olivier Renaut. De la voix au discours chez Platon. de Gaudemar, Martine. Les plis de la voix, Lambert-Lucas, pp.37-44, 2013, 978-2-35935-068-5. hal-01551270

HAL Id: hal-01551270
https://hal.parisnanterre.fr/hal-01551270

Submitted on 1 Aug 2017

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Olivier Renaut. De la voix au discours chez Platon. de Gaudemar, Martine. *Les plis de la voix*, Lambert-Lucas, pp.37-44, 2013, 978-2-35935-068-5. <hal-01551270>

DE LA VOIX AU DISCOURS CHEZ PLATON

Olivier RENAUT

On connaît Platon pour avoir affirmé, dans la *Lettre VII* et à la fin du *Phèdre*, que la pensée de vive voix, celle qui emprunte le chemin de l'oralité, est préférable à celle que l'on consigne par écrit, dans la lettre morte d'un texte. Mais on sait aussi que l'écriture et oralité ne sont pas conçues par Platon comme des moyens de communication mais comme des modes de la pensée elle-même : on peut certes penser comme on écrit, mais on peut aussi bien écrire comme on parlerait de vive voix, ce que Platon assurément fait en composant ses dialogues[1]. On a alors tôt fait de réduire la voix au discours, la présence physique et corporelle de la première s'effaçant pour ainsi dire dans la qualité intellectuelle du second, avant d'en gouverner le sens et les modalités d'expression[2]. Ce qu'il s'agit alors de comprendre, c'est la manière dont Platon entend procéder à cette relégation de la *phônè* vocale, en la réduisant ou en la soumettant au *logos*, au discours. Or ce n'est pas la simple aphérèse de ce qui dans le phénomène vocal est inessentiel au *logos* (expression, geste, mouvements corporels) qui constitue le sens de la réduction platonicienne. Considérer cette réduction comme donnée ne rend pas compte d'un certain nombre d'indices, dans les dialogues, pour tenter de rendre compte de ce qui dans la voix résiste à sa traduction en un discours. Car pour Platon la *phônè* n'est pas parfaitement réductible au *logos* ; on doit y voir l'occasion de donner consistance à quelque chose comme une « voix de la raison » dans toute sa singularité, dans toute sa sensibilité.

VOIX ET DISCOURS INTERIEUR

Comment la voix, conçue comme instrument de communication, peut-elle finir par faire écran à la signification ? Comment peut-elle, d'organe d'expression, devenir le lieu potentiel de dégénérescence de la pensée ? Un texte fameux du *Théétète* fait du silence qui borde le dialogue de l'âme avec elle-même un milieu propice à l'émergence de la pensée (189e-190a). Penser est un dialogue de soi à soi, dans le silence. La voix est qualifiée de manière négative : on ne dit certes pas qu'un discours adressé à autrui et vocalisé n'est pas de la pensée, mais on sous-entend que la déclaration d'une opinion risque d'en gêner le cours. Penser, c'est faire dialoguer l'âme avec elle-même en un sens non interlocutoire. Dans le *Sophiste*, le discours parlé est l'« expression » d'une pensée intérieure ; mais la voix elle-même n'ajoute rien à la nature de l'entretien :

> L'ETRANGER : Pensée et discours (*logos*) sont, en réalité, la même chose, mais n'avons-nous pas réservé le nom de « pensée » à ce dialogue intérieur que l'âme entretient, sans la voix (*aneu phônès*), avec elle-même ?

[1] Voir sur ce point H. Joly, *Le Renversement platonicien*, Paris, Vrin, 1994, p. 111 *sq.* et M. Dixsaut, *Le Naturel philosophe*, 1985, p. 26 *sq.*

[2] Voir Derrida, *La Voix et le phénomène* (1967), Paris, P.U.F., 2009. Dans *La Pharmacie de Platon* (1968), Derrida en lecteur de Platon a donné ou véhiculé une image platonicienne de la *voix* comme *logos* clivé par le paradoxe d'une écriture qui prétend se faire « entendre » ; Derrida voudrait d'ailleurs montrer que la séquence Platon-Rousseau-Saussure, montre la répétition de cette même contradiction : « à la fois mettre l'écriture dehors et lui emprunter cependant, pour des raisons essentielles, toute sa ressource démonstrative et théorique » (*La Pharmacie de Platon,* in Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2004, p. 372). Derrida ne parle pratiquement jamais du concept de *phônè* chez Platon, mais toujours de *logos*, pour désigner cette « voix nue » de Socrate platonisant.

> THEETETE : Absolument.
> L'ETRANGER : Et le flux articulé (*rheuma…meta phrongou*) qui émane de l'âme et qui sort par la bouche (*dia tou stomatos*), n'est-il pas appelé « discours » (*logos*) ?[3]

La voix est le résultat d'une double détermination du flux sonore perçu par la sensation, tel qu'il est canalisé par l'organe de la bouche, et articulé en un son. Lorsqu'on entend une voix, ce n'est ni la vérité ou la fausseté de ce qu'on entend qui est en jeu, mais sa capacité à susciter l'imagination, voire l'illusion. Il est possible que le flux sonore de la voix soit ce qui dans le discours prête à l'effort d'imagination visuelle, que Socrate évoque dans le *Philèbe* avec la figure du peintre qui « dessine dans l'âme des images que ce dernier [l'écrivain] y a écrit. » (39b).
La voix n'apparaît donc que comme le vêtement d'une pensée intérieure profonde qui finit par lui donner son sens. Mais avant d'être ce qui prolonge la pensée en lui donnant un son, réduction sans doute impossible à produire complètement, la voix est une matière, qui possède une prétention signifiante, au risque de déborder sur le *logos*.

LA VOIX ENTRE *LOGOS* ET IMAGE

La voix, dans son timbre, dans son rythme, dans les harmonies qu'elle est capable de produire, n'est pas nécessairement, au départ, le signe d'une pensée qui lui serait dissociée. Elle n'en est pas l'expression, mais bien la matrice. La voix est ce par quoi un certain type de pensée se forme, se déforme, et finit par épouser les contours de ces inflexions. Socrate se plaît ainsi à décrire les inflexions vocales des sophistes qu'il entend dans la cour de Callias au début du *Protagoras* :

> SOCRATE : Je ne pouvais pour ma part comprendre de l'extérieur quel était le sujet de leur discussion, alors même que je souhaitais vivement entendre Prodicos ; car c'est un homme qui me paraît très savant en toutes choses, un homme véritablement divin ! Mais le timbre, très bas, de sa voix (*dia tèn barytèta tès phônès*), produisait en écho un bourdonnement dans la pièce qui rendait ses paroles indistinctes.[4]

Prodicos, surtout connu pour la clarté de ses divisions et distinctions synonymiques, est ironiquement présenté ici comme celui dont le *logos* n'est pas *clair*. La voix entretient donc avec les paroles une relation qui n'est pas seulement d'extériorité : la voix révèle une pensée qui en son fond est indistincte, brouillée. De très nombreux textes dans la *République*, au livre III en particulier, s'attachent à montrer le caractère dangereux de certaines expressions et intonations vocales sur le caractère (*êthos*) des futurs gardiens de la cité.
L'effet empathique de ces inflexions parviennent ainsi à modeler une pensée qui sera celle des « amateurs de sons » et d'images au livre IV de la *République*, ou encore des guerriers atrabilaires ou lâches. Il y a donc des sons trop évocateurs qu'il faudra bannir de l'éducation des jeunes gens :

> SOCRATE : Il nous faut donc également mettre de côté tous ces noms, noms terrifiants et effrayants, qui entourent ces choses – Cocyte, Styx, mânes, spectres et tous les noms de ce type – qui, lorsqu'on les prononce, font frissonner comme on l'imagine tous ceux qui les entendent. Peut-être ces

[3] *Sophiste*, 263e.

[4] *Protagoras*, 315e-316a.

> expressions seraient-elles bienvenues dans un autre contexte, mais nous craignons pour nos gardiens qu'ils ne deviennent plus nerveux et plus fragiles qu'il ne convient.[5]

Socrate fustige également ces bruiteurs de spectacle, capables par l'imitation et sans doute par des sons vocalisés, de produire des sons non articulés comme « le hennissements des chevaux, les mugissements des taureaux, le murmure des rivières, le fracas de la mer, les coups de tonnerre et tous les bruits de ce genre » (396b). Ces sons ne signifient rien, ne constituent même pas la limite du langage, mais sa négation pure et simple. Pourtant, tous ces bruits sont des mouvements qui ont un effet tangible sur l'âme des individus. Un tel usage de la musique risque de développer une hypersensibilité de l'âme au détriment d'un langage signifiant. Mais nous ne devons pas nous méprendre sur le sens de cette critique. Il s'agit moins d'un acte fondateur du « logocentrisme », qui répudie en dehors de son espace de signification tout ce qui relèverait d'une imitation de *bruits*, qu'une attention extrême à la puissance que certaines voix ont pour modeler les âmes.

L'EDUCATION DE LA SENSIBILITE

Comment la voix parvient-elle à façonner les âmes ? Il faut pour le comprendre faire un détour sur le rôle de l'éducation musicale dans la *République*. À partir du livre II, Socrate s'enquiert du meilleur moyen d'éduquer la sensibilité de ses futurs gardiens. La musique y joue une place centrale puisqu'elle est conçue comme le moyen de transmettre des *logoi* favorisant l'avènement de la raison chez les enfants. À ce titre, l'examen des modalités d'éducation par le *mélos* (qui est la concrétion du *logos,* du rythme et de l'harmonie) retient toute l'attention de Socrate[6]. La question se pose donc de savoir, pour reprendre les termes d'E. Moutsopoulos, « comment s'accomplit, en fait, cette liaison « mouvementée » du corporel avec l'intelligible ? »[7] Dans la *République,* l'efficacité des modèles sur une âme plastique semble reposer sur une théorie qui associe intimement les sensations avec les émotions de joie et de souffrance, et par conséquent avec l'opinion discursive qui est produite par ces émotions. La musique officielle que l'on fera écouter aux enfants n'a pas pour but d'étouffer la sensibilité, en privilégiant chez l'individu une forme de compréhension passive d'un modèle intelligible en filigrane dans la musique ; la sensibilité a bien un rôle intermédiaire à jouer dans la réception et le traitement des compositions musicales[8].

L'éducation musicale agit « avant qu'il [l'enfant] puisse entendre raison », et favorise pourtant sa « reconnaissance » lorsqu'elle advient. L'emprise psychologique de la musique, si elle doit conduire l'enfant à la reconnaissance d'un ordre « rationnel », continue en réalité à agir selon son mode esthétique propre, celui de l'influence et de la contamination : « (…) dès l'enfance, [la nature du beau et du gracieux] les dispose insensiblement à la ressemblance, à l'amour et à l'harmonie avec la beauté de la raison. » (*République*, 401d-402a). La psychagogie musicale dans la *République* consiste donc à favoriser la reconnaissance d'un modèle rationnel à l'œuvre dans l'éducation *par des moyens qui ne sont pas rationnels*. Mais c'est un accord musical au sens propre du terme qui est employé pour décrire la relation de

[5] *République*, III, 387b-c.

[6] *Ibid.,* 398d.

[7] E. Moutsopoulos, « Platon, promoteur d'une psychologie musicale », in M. Dixsaut, (dir.) avec la collaboration de A. Larivée, *Etudes sur la* République *de Platon,* vol.1 *De la justice ; éducation, psychologie et politique*, Paris, Vrin, 2005, p. 107-119, p. 112.

[8] *République*, III, 401d-402a.

l'auditeur à la musique qu'il écoute : être en « harmonie » (*symphonia*) avec la beauté de la raison, ce n'est pas saisir de manière passive le sens d'une musique, c'est conformer au plus près sa voix à la musique qu'on écoute, c'est devenir soi-même la musique. En se plaçant à un niveau infra-linguistique, la musique cultive chez l'auditeur une sensibilité non-rationnelle propice cependant à la réception du discours[9].

Ce détour par le rôle de la musque dans l'éducation préliminaire des gardiens dans la *République* permet de mieux comprendre comment la voix peut agir sur l'âme, et en quoi elle peut devenir l'instrument privilégié de l'avènement de la rationalité. Les *Lois* répondent plus clairement que la *République* à cette question, en instituant chez les citoyens l'art choral, conjoignant le chant et la danse. L'art choral est défini très précisément à la fin du livre II comme une correspondance entre deux mouvements qui ne sont, *a priori*, pas congruents, celui de l'âme, et celui du corps.

> « L'art choral dans son ensemble équivalait pour nous je crois, à l'éducation dans son ensemble. Par ailleurs, dans le cadre de l'art choral, ce sont d'un côté les rythmes et les harmonies, qui relèvent du domaine de la voix. – Oui. – Oui, et d'un autre côté, le mouvement du corps avait en commun avec celui de la voix le rythme, mais il avait en propre l'attitude. Par ailleurs, le mouvement propre de la voix, c'est la mélodie. »[10]

Le rythme joue ici le rôle de milieu commun où doivent se rencontrer la voix et les gestes du corps. Cette correspondance est véritablement pensée par Platon comme l'aboutissement d'un caractère individuel, pouvant ainsi harmoniser le plaisir et son jugement. Le rythme vocal doit ainsi pénétrer les gestes du corps afin que ce dernier puisse suivre le mouvement propre de la voix, à savoir la mélodie, qui continue semble-t-il de gouverner l'ensemble des rythmes, harmonies et gestes. Mais c'est justement parce que la voix peut s'étendre à des mouvements qui ne lui sont pas « propres » qu'il faudra veiller à ce qu'on lui fera faire dans les arts. Ainsi, les compositeurs qui se plaisent à dissocier les mouvements de la voix et ceux des corps dansants commettent une expérience limite et condamnable : l'expérience du corps sans voix, semblable à la bête, ou celle de la voix désincarnée incomparablement plus rapide et plus virtuose que la voix humaine (*Lois,* 669c8-a3). La « thaumaturgie » que dénonce Platon désigne probablement à son époque les prouesses techniques de certains aulètes, avec lesquels les chanteurs les plus virtuoses ne pouvaient plus se mesurer. Dans ces expériences, la voix est ce que partagent l'homme et l'animal *alogos* ; c'est donc l'entreprise de la pensée que de rendre à cette voix la dimension d'un appel à la raison.

UNE VOIX DE LA RAISON

La *phônè* est-elle donc vouée à se dépouiller de toute sa singularité, de toute sa sensibilité, en se faisant pur *logos*, si elle veut faire entendre la pensée ? On pourrait aisément le déduire de cette méfiance répétée à l'égard des imitations vocales inhumaines, de l'*aulos*, ou des panharmonies des instruments polycordes. Pourtant, plutôt que d'intellectualiser la *phônè*, Platon continue d'en souligner l'ambiguïté et la puissance. La dangereuse proximité de la voix avec l'instrument de l'*aulos* sera notre exemple conclusif.

---

[9] A.-G. Wersinger, « Platon et les *figures* de l'harmonie », *in* F. Malhomme, (dir.), *Musica Rhétoricans*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 9-20, p. 13 ; voir également du même auteur *Platon et la dysharmonie*, Paris, Vrin, 2001, p. 60-67.

[10] *Lois*, II, 672e-a.

La flûte, dans les Dialogues, est un instrument particulièrement ambigu, car il est pris au centre d'un réseau d'imitations : la voix imite la flûte lorsqu'elle veut faire entendre des accents corybantiques, les lyres imitent la flûte lorsqu'elle veut devenir panharmonique[11]. La mélodie que font entendre les aulètes frôle toujours l'inintelligibilité des voix animales, pour ne plus retenir que ce qui charme ou envoûte[12]. La flûte s'affranchit du sens avec une telle aisance, qu'elle devient, même pour un sophiste comme Hippias dans le *Protagoras,* l'exemple même du comportement grossier des banqueteurs avinés, s'adonnant au son des flûtes plutôt qu'au *logos* sensé[13].
Dans le *Banquet,* c'est une « voix » qui fait irruption parmi les convives, à l'arrivée d'Alcibiade complètement ivre :

> « Soudain, on frappa à la porte de la cour qui rendit un grand bruit ; ce devait être des participants à un *komos*, car on entendait la voix (*phônèn*) d'une joueuse d'*aulos*. (…) Un instant plus tard, on entendit dans la cour la voix d'Alcibiade, qui, complètement ivre, criait à tue-tête. Il demandait où était Agathon, il voulait être mené auprès d'Agathon. On le conduit auprès des convives, soutenu par la joueuse d'*aulos* et par quelques-uns de ses compagnons. »[14]

Cette voix, c'est à la fois celle de l'*aulos* et celle d'Alcibiade qui rugit au milieu de la cacophonie de la joyeuse équipée. Mais l'*aulos* n'est pas pour autant le signe distinctif d'Alcibiade, car l'*aulos* est encore ce à quoi la puissance érotique des discours de Socrate est comparée lorsqu'Alcibiade en fait l'éloge. La puissance de fascination exercée par cet instrument est seule à même d'évoquer le charme qu'exerce les discours socratiques.

> « Je maintiens donc que Socrate est on ne peut plus pareil à ces silènes qui se dressent dans les ateliers de sculpteurs, et que les artisans représentent avec une *syrinx* ou un *aulos* à la main ; si on les ouvre par le milieu, on s'aperçoit qu'ils contiennent en leur intérieur des figurines (*agalmata*) de dieux (…) Mais, diras-tu, tu n'es pas joueur d'*aulos*. Si, et bien plus extraordinaire que Marsyas. Lui, effectivement, il se servait d'un instrument, pour charmer les êtres humains à l'aide de la puissance de sa bouche, et c'est ce qu'on fait encore à présent quand on joue ses airs sur *l'aulos* ; en effet, ce que jouait Olympos, je dis que c'était du Marsyas, puisque ce dernier avait été son maître. Et les airs de Marsyas, qu'ils soient interprétés par un bon joueur d'*aulos* ou par une joueuse minable, parce que ce sont des airs divins, ce sont les seuls capables de nous mettre dans un état de possession et de révéler que nous avons besoin des dieux et des initiations. Toi, tu te distingues de Marsyas sur un seul point : tu n'as pas besoin d'instruments, et c'est en proférant de simples paroles (*psilois logois*) que tu produis le même effet. Une chose est sûre : quand nous prêtons l'oreille à quelqu'un d'autre, même si c'est un orateur particulièrement doué, qui tient d'autres discours, rien de cela n'intéresse, pour ainsi dire, personne. En revanche, chaque fois que c'est toi qu'on entend, ou que l'on prête l'oreille à une autre personne en train de rapporter tes propos, si minable que puisse être cette personne, et

[11] *République,* 399d.

[12] Le *logos* peut ainsi devenir *enaulos,* « flûté », au sens où il est soit accompagné de l'instrument, soit semblable à un air de flûte. Un exemple de *logos enaulos*, de voix qui charme, se trouve dans le *Ménéxène* en 235c1-5 lorsque Socrate évoque ironiquement l'effet produit par les oraisons funèbres.

[13] *Protagoras*, 347c.

[14] *Banquet*, 212c-d.

> même si c'est une femme, un homme ou un adolescent qui lui prête l'oreille, nous sommes troublés et possédés. »[15]

Une fois encore, la *phônè* semble s'être effacée pour laisser place au *psiloi logoi*, aux « discours nus » de Socrate, qui pourtant ont une puissance évocatrice et de séduction aussi magique que l'*aulos*. On pourrait donc dire qu'à travers cette comparaison c'est bien la voix qui disparaît : d'un côté le souffle de l'aulète à l'aide de sa bouche et de son instrument, de l'autre le *logos* de Socrate. La médiation de la voix est devenue tellement inessentielle au *logos* proféré qu'Alcibiade précise que peu importe le rapporteur du *logos*, il demeure captivant. Cette lecture est pourtant trop superficielle. La voix pourrait bien, par son absence même, se trouver requalifiée, « parce que ce sont des airs divins, ce sont les seuls capables de nous mettre dans un état de possession et de révéler que nous avons besoin des dieux et des initiations ». Appliquée au *logoi* de Socrate, nous sommes renvoyés à une voix divine, à celle précisément que Socrate peut entendre parfois lorsque son démon l'interpelle. Et c'est par une voix, précisément, que Socrate en est averti (voir par exemple *Apologie*, 31d, et *Phèdre*, 242b-c). Il n'y a qu'un pas pour faire de cette voix divine chez Socrate l'équivalent de la voix qui se fait entendre à travers la bouche de Socrate pour un jeune homme comme Alcibiade. Cette voix de la raison révèle aussi un « désir », un « besoin de dieu » et d'initiation. La voix de Socrate ne se donne pour ainsi dire qu'à travers ses *logoi*, et c'est apparemment d'une autre voix qu'Alcibiade est épris, celle qu'il imagine être celle de ces *agalmata*, ces figurines divines, appelant ainsi à la reconnaissance d'une rationalité qui dépasse l'apparente rusticité de Socrate.

Il y a bien un voix qui point à travers les « discours nus » de Socrate : c'est celle du désir. Alcibiade y insiste à plusieurs reprises : l'interprète, le passeur ou le porte-voix importent peu. La voix retentit malgré tout puisqu'elle rend sensible l'*agalma* à l'intérieur de ces discours. Les lecteurs de Platon ont raison d'insister sur la « polyphonie » philosophique de la composition dialogique. Il faut trouver chez des porte-voix (Diotime), des rapporteurs (Aristodème) ou raconteurs (Apollodore), des voix capables de faire retentir ces *logoi*. Le concept de « polyphonie », inventé et appliqué par Bakhtine à propos du *Banquet* dont il fait le premier des « romans »[16] est de ce point de vue parfaitement éclairant. D'après ce passage, de l'*aulos* au *logos*, la médiation de la *phônè* se fait d'autant plus nécessaire, quitte à ce qu'elle emprunte des chemins détournés. Certes Platon affirme que la voix est secondaire par rapport à la pensée qui en est la raison. Mais elle n'en demeure pas moins une matrice de la pensée et pas simplement l'instrument neutre de son expression. Précisément, c'est la dimension imagée de la voix singulière qui constitue un risque pour le *logos* de verser dans la fascination rhétorique et sophistique. C'est pourquoi il faut « éduquer » la voix, en façonner l'*ethôs*, la faire signe d'une rationalité qu'elle doit non seulement exprimer mais aussi rendre sensible. La voix, ainsi décentrée par rapport au *logos*, plutôt que réduite à une fonction expressive simple, devient l'enjeu, comme le soulignait Derrida, d'une écriture qui fait exister le *logos* dans sa différence avec les signes qui le véhiculent.

[15] *Le Banquet*, 215a-d.

[16] Pour une belle analyse de la signification de la composition du *Banquet* comme discours triplement rapporté, et polyphonique, voir Corrigan, K. & Glazov-Corrigan, E., *Plato's Dialectic at Play, Argument, Structure and Myth in the Symposium*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2006.