

UNIVERSITÉ BOURGOGNE-FRANCHE-COMTÉ
ÉCOLE DOCTORALE « LETTRES, COMMUNICATION, LANGUES, ARTS »

Thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en
LITTÉRATURE

Un théâtre socratique ?
Essai d'interprétation de la figure de Socrate
dans le théâtre occidental moderne.
Des sources au mythe.

Présentée et soutenue publiquement par

Magalie Journot

Le 31 janvier 2017

Sous la direction de

Mme France Marchal-Ninosque et Mr Arnaud Macé

Membres du jury :

Frédérique AÏT-TOUATI, Chargée de recherche CNRS à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales

Louis-André DORION, Professeur de philosophie ancienne à l'université de Montréal, rapporteur

Arnaud MACÉ, Maître de conférence HDR en philosophie ancienne à l'université de Franche-Comté

France MARCHAL-NINOSQUE, Professeur de littérature à l'université de Franche-Comté

Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Professeur de littérature comparée à l'université de Haute-Alsace, rapporteur

*« Je suis revenu, Athéniens, mes amis, mes frères,
je suis revenu sous mille formes différentes, façonné,
refaçonné par les mains de mille pères, sorti du ventre tiède
de mille mères, et je reviendrai encore, à travers vous,
à travers chacun d'entre vous. »*

Socrate, dans *Socrate le retour*,
œuvre en quatre actes de Zarina Khan, 2007.

Remerciements

Parce que ce projet de thèse est d'abord né sur scène, lorsque notre professeur de philosophie nous a proposé à mes camarades de classe et moi-même de monter la comédie de Théodore de Banville, *Socrate et sa femme*, pour un colloque qu'il organisait autour de la figure de Socrate en mai 2008 ; parce que ce projet a ensuite pris forme lors de la rédaction d'un mémoire de master 2 qu'il a dirigé avec la plus grande bienveillance, je tiens à remercier très sincèrement Monsieur Arnaud Macé pour sa manière presque socratique si j'ose dire d'avoir fait naître ce dialogue entre théâtre et philosophie. Je le remercie bien sûr également pour son soutien au long de toutes ces années.

Sans sa rigueur et sa patience, toute socratique elle aussi, ce projet de thèse n'aurait cependant jamais pu aboutir. Je tiens donc à remercier très chaleureusement Madame France Marchal-Ninosque pour son suivi ; sa présence constante, même dans les moments difficiles, m'a véritablement guidée et portée pendant ces sept années.

Au moment où elle se termine, je me rends compte que cette thèse doit également beaucoup à une rencontre, qui eut lieu en juillet 2008, à Paris, chez elle, avec Dominique Paquet, comédienne, auteure et philosophe qui a notamment écrit une adaptation du *Banquet* de Platon. Elle ne m'a pas seulement confié son texte, sa façon de travailler et quelques anecdotes, mais elle a levé ma naïveté sur le sujet, orienté et encouragé d'une façon décisive mes premières recherches.

Je tiens de même à remercier Zarina Khan et Charles Samuel qui, sans hésiter, m'ont fait parvenir leur texte (*Socrate le retour, Le Banquet de Xanthippe*).

Fruit d'une longue et minutieuse recherche bibliographique, ce travail est encore redevable de celui des bibliothécaires de la BNF, de la BNU et surtout de la BU Lettres et Sciences humaines de l'Université de Franche-Comté, particulièrement de ceux du service du PEB qui ont fait venir à Besançon des ouvrages de toutes les bibliothèques d'Europe.

De 2008, les prémices encore inconscientes de cette thèse, à 2016, son aboutissement, le temps a parfois paru long, mais je tiens à remercier la ville de Besançon pour son financement dans le cadre d'un contrat doctoral (2010-2013) et surtout l'École Doctorale LETS, en particulier Monsieur Thierry Martin, son directeur et Monsieur Ludovic Jeannin, son responsable administratif, pour leur confiance.

Merci enfin à ceux qui ont accepté de faire partie du jury du thèse : Madame Frédérique Aït-Touati, Madame Frédérique Toudoire-Surlapierre et Monsieur Louis-André Dorion.

Introduction

De la théâtralité des dialogues socratiques au théâtre socratique

Athéniens, il est juste que je me défende, d'abord contre les premières accusations mensongères qui ont été portées contre moi et contre mes premiers accusateurs et, ensuite, contre les accusations qui ont été récemment portées contre moi et contre mes accusateurs récents.

[...] Mes premiers accusateurs sont encore plus redoutables, Athéniens, car, par l'influence qu'ils ont exercée sur plusieurs d'entre vous depuis que vous êtes enfants, ils vous ont convaincus en lançant contre moi l'accusation suivante, qui ne présente pas un soupçon de vérité : il existe un certain Socrate, un savant, un " penseur " qui s'intéresse aux choses qui se trouvent en l'air, qui mène des recherches sur tout ce qui se trouve sous la terre et qui de l'argument le plus faible fait l'argument le plus fort¹.

Tels sont les propos que Platon fait tenir à Socrate dans son *Apologie*, c'est-à-dire dans la défense qu'il lui prête lors de son procès. Pour Platon, en effet ce ne sont pas Anytos, Méléto et Lycon, les accusateurs de 399 avant J.-C. qui ont condamné Socrate à boire la ciguë mais bien les poètes comiques, en particulier Aristophane qui a consacré vingt-quatre ans plus tôt une comédie au sage grec, intitulée *Les Nuées*², devenue ici véritable acte d'accusation³.

1 Platon, *Apologie de Socrate*, 18a-b, Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011, p. 67.

2 Notons que la pièce que nous lisons aujourd'hui n'est pas celle qui a été représentée en 423 avant J.-C. N'ayant remporté que le troisième prix, Aristophane a remanié son œuvre ainsi qu'il s'en explique dans la première parabase (v. 518-533). Sur la première version des *Nuées* comme sur une première comédie perdue, *Le Vertueux et le Débauché*, qu'on rencontre aussi sous le titre *Les Banqueteurs*, qui traitait déjà de l'éducation donnée par les sophistes, voir Jean-Claude Carrière, « L'Aristophane perdu. Une introduction aux trente-trois comédies disparues avec un choix de fragments traduits et commentés », in : *Le Théâtre grec antique : la comédie*, actes du 10^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1^{er} et 2 octobre 1999, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2000, pp. 197-236 et particulièrement pp. 211-213 au sujet des *Banqueteurs* et pp. 221-222 au sujet des premières *Nuées*. Même si leurs œuvres ont également été perdues, on sait aussi que Socrate a été la cible d'Amipsias, de Télécides, de Callias et d'Eupolis ; les fragments conservés ont été regroupés par Gabriele Giannantoni dans *Socratis et Socraticorum reliquae*, Roma, C.N.R. Bibliopolis, 1990, vol. 1, et ont été également traduits en italien in : *Socrate, Tutte le testimonianze da Aristofane e Senofonte ai padri cristiani*, Bari, editori Laterza, 1971, pp. 63-65. On en trouve aussi quelques-uns traduits en anglais in : John Ferguson, *Socrates, a source book*, Maidenhead, The open university press, 1970, pp. 172-173.

3 Sur la responsabilité que Platon attribue à Aristophane dans la mort de Socrate, voir David Bouvier, « Platon et les poètes comiques : peut-on rire de la mort de Socrate ? » in : Marie-Laurence Desclos (dir.), *Le Rire des Grecs, Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, éditions Jérôme Millon, 2000, pp. 425-440. Si le propos de Xénophon n'est pas aussi explicite, on peut néanmoins voir une référence à la comédie des *Nuées* au sujet de l'accusation de corruption de la jeunesse : *Mémoires* I, 2, § 49 : « Socrate, prétend l'accusateur,

L'expression « théâtre socratique », dérivée de l'expression « dialogues socratiques », genre littéraire dont l'existence est attestée par Aristote dans sa *Poétique* (1447b10-11) et dans lequel se sont illustrés Platon et Xénophon mais aussi d'autres auteurs dont on ne connaît que les noms, parfois les titres d'ouvrages ou avec un peu de chance quelques fragments¹, a donc de quoi étonner : le théâtre qui, dans l'antiquité, a tué Socrate permettrait, dans la modernité, de le faire revivre ? Plus encore, nous voudrions risquer l'hypothèse paradoxale que le théâtre moderne a pu se faire « socratique » en recueillant une forme de « théâtralité » propre à des dialogues antiques qui, quant à eux, s'étaient élaborés à l'écart de la scène et du théâtre. Pour disposer les jalons nécessaires à la présentation de notre hypothèse, nous commencerons par présenter la « théâtralité » des dialogues socratiques, pour mieux montrer ensuite qu'elle doit être pensée à l'écart de la scène ; nous proposerons ensuite de considérer dans quelles conditions le théâtre moderne a pu se donner les moyens de se faire progressivement le recueil d'une telle théâtralité paradoxale. Ceci nous ouvrira la voie pour reconnaître le théâtre moderne comme le lieu d'épanouissement d'un mythe que les premiers élèves de Socrate, les auteurs des dialogues socratiques, ont tant cherché à forger.

La théâtralité des dialogues socratiques

Les dialogues socratiques, en grec les *sokratikoi logoi*, ont fleuri à Athènes à la fin du V^e siècle et au début du IV^e avant J.-C, avec l'objectif de retranscrire la philosophie telle que la pratiquait Socrate qui n'a lui-même rien écrit. Le procès et la mort de Socrate ont certes favorisé la naissance ou le développement du genre mais celui-ci reprendrait, d'après Livio Rossetti, une pratique commencée déjà du vivant de Socrate : celle de conter et jouer les entretiens les plus réussis². Si les auteurs ont pu s'inspirer de genres existants comme les

enseignait à ses compagnons à bafouer leur père. » (Louis-André Dorion (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 22.) La pièce d'Aristophane se termine effectivement sur les coups qu'un nouveau disciple de Socrate donne à son père, lui prouvant, grâce à l'art oratoire inculqué par Socrate, qu'il agit ainsi vertueusement.

- 1 On peut retrouver les fragments de ces dialogues dans l'anthologie de Gabriele Giannantoni citée note 2, p. 7, plus précisément dans l'édition en grec, vol. 1, pp. 343-373 (ils n'ont pas été traduits en italien). Charles Kahn, dans le ch. 1 « *Sōkratikoi logoi* : the literary and intellectual background of Plato's work » de son ouvrage *Plato and the Socratic dialogue, the philosophical use of a literary form* (Cambridge University Press, 1996, pp. 1-35) présente quelques auteurs (Antisthènes, Phédon, Euclide, Aristippe, Eschine et Xénophon) en mettant en avant le phénomène d'intertextualité, les différents auteurs se répondant au travers de ces dialogues, son objectif étant de dégager l'originalité de l'écriture platonicienne. On retrouve le même genre de propos chez Nikos G. Charalabopoulos, *Platonic drama and its ancient reception*, Cambridge University Press, 2012, ch. 2, pp. 49-56 ; il distingue cependant Platon des autres auteurs de dialogues socratiques et parle alors de « *platonic dialogue* » (p. 56).
- 2 Livio Rossetti (Michel Narcy, trad.) « Le dialogue Socratique *in statu nascendi* » in : *Philosophie antique, problèmes, renaissances, usages*, n°1 « Figures de Socrate », Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 11-35, repris in : *Le Dialogue socratique*, Paris, Belles Lettres, « Encre marine », 2011, pp. 23-53.

genres théâtraux¹, ils semblent davantage avoir souhaité concurrencer le théâtre en proposant dans une forme neuve une autre image de Socrate. D'ailleurs la production des dialogues socratiques peut rivaliser avec la production théâtrale, bien qu'elle ne fût qu'une mode et ne survécût pas à la disparition des premiers disciples de Socrate².

Le dialogue est cependant une des composantes du texte théâtral³, et les dialogues socratiques sont particulièrement empreints de théâtralité, même s'ils ne le sont pas tous de la même manière et même si certains le sont assurément plus que d'autres⁴ ; nous utiliserons ce terme dans un sens large que nous empruntons à Maël Renouard : « caractère d'un texte qui porte en lui le désir de le voir porté au théâtre⁵ », autrement dit qui fait sens vers le théâtre, qui suscite l'envie de le jouer ou de le mettre en scène. On lie souvent cette théâtralité au personnage de Socrate, personnage atypique⁶ que les poètes comiques ont précisément trouvé propre à être porté sur scène. Son accoutrement et sa manière d'être ont ainsi donné lieu à des anecdotes présentes chez les poètes comme chez les auteurs de dialogues socratiques : Socrate

-
- 1 C'est la position que défend Nikos G. Charalobopoulos (*op. cit.*, pp. 64-71) il ne parle cependant que de Platon. Pour lui, Platon invente même un quatrième genre théâtral, en plus de la tragédie, la comédie et le drame satirique. Pour Martin Puchner (*The Drama of ideas*, Oxford University Press, 2010, pp. 19-20), le genre théâtral inventé par Platon est très proche du drame satirique. Un autre rapprochement est souvent fait entre dialogues socratiques et mimes de Sophron, étant donné qu'ils sont cités ensemble dans la *Poétique* d'Aristote (I, 1447b10-11) ; nous ne connaissons cependant pas grand-chose de ces mimes. Diogène Laërce (*Vies et doctrines des philosophes illustres*, III, 50, 56-58) rapporte que des tentatives de classement de ses dialogues ont également pris modèle sur les genres théâtraux ; Thrasyllus notamment les auraient répartis en tétralogies.
 - 2 Livio Rossetti, article cité, parle en effet d'un phénomène encore sous-évalué, il considère qu'environ 200 titres, 250 livres (rouleaux) et 300 unités dialogiques ont paru pendant un quart de siècle (entre 394 et 370), soit un nouveau dialogue socratique par mois, les auteurs les plus prolifiques étant Platon et Antisthène ; le théâtre donnait lieu à une vingtaine de textes par an.
 - 3 Il est même « la forme fondamentale et exemplaire du drame » pour Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 89. De même on considère souvent que le théâtre grec est apparu lorsqu'un acteur, peut-être Thespis, a commencé à dialoguer avec un chœur, cf. Paul Demont, Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie générale française, 1996, pp. 27-28.
 - 4 Il pourrait ainsi être intéressant de classer les dialogues en fonction de leur théâtralité. Notons que les dialogues les plus mobilisés par les dramaturges sont ceux qui relatent le procès et de la mort de Socrate (*Apologie de Socrate*, *Criton* et *Phédon*) ainsi que le *Banquet*.
 - 5 « Platon, théâtre à venir? », conférence prononcée au colloque « Le dialogue ou les voies du dissensus : philosophie et théâtre contemporains », organisé par Alain Badiou et Dimitra Panopoulos, ENS Ulm, 28-29 avril 2007 et accessible sur le site personnel de l'auteur : <http://www.maelrenouard.com/platon-theatre-a-venir.html>, consulté le 25 octobre 2016.
 - 6 C'est dans les dialogues de Platon que Socrate est qualifié d'*atopos* : *Banquet* 215a-d, 221c-d, *Alcibiade* 106a, *Phèdre* 229c et 230c, *Théétète* 149a. Cf. Louis-André Dorion, « La Figure paradoxale de Socrate dans les dialogues de Platon », in : Luc Brisson et Francesco Fronterotta (dir.), *Lire Platon*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006, p. 23-39.

était fort laid (nez camus, yeux en dehors¹, gros ventre²), marchait pieds-nus³, ne se lavait pas⁴, portait toujours le même manteau, été comme hiver⁵, vivait pauvrement⁶ et pouvait rester figé des heures durant à réfléchir⁷. Aristophane emprunte ainsi le physique et la renommée de Socrate pour composer un personnage campé pour amuser les Athéniens et dénoncer également pêle-mêle sophistes, philosophes, rhéteurs dont l'enseignement novateur peut selon lui se révéler pernicieux pour la jeunesse⁸ : Strepsiade, un paysan criblé de dettes à cause de la folle passion de son fils, Phidippide, pour les courses hippiques décide de prendre des cours

- 1 Platon, *Théétète*, 143e : Théodore décrit Théétète à Socrate : « En fait – et ne te fâche pas contre moi – il n'est pas beau, et il te ressemble, tant pour l'aplatissement du nez que pour les yeux saillants ; mais il a le nez moins aplati, les yeux moins saillants que toi. » (Michel Narcy (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, pp. 1894-1895. Voir également, pour une description un peu plus détaillée, le *Banquet* de Xénophon, V, § 6-7.
- 2 Xénophon, *Banquet*, II, §19.
- 3 Platon, *Phèdre*, 229a. Phèdre s'adresse à Socrate : « J'ai bien fait, me semble-t-il de venir pieds nus ; toi, bien sûr, c'est ton habitude. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 1244) et Aristophane, *Les Nuées*, v. 103 et 363.
- 4 Platon, *Le Banquet*, 174a : « Je tombai [...] sur Socrate qui venait du bain et qui portait des sandales, ce qu'il ne faisait que rarement. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 106). Aristophane dans *Les Oiseaux* (v. 1282) place dans une même énumération le verbe « socratiser » et les caractéristiques suivantes : « cheveux longs, [...] faméliques, crasseux. » (Pascal Thierry (trad.), in : Aristophane, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1997, p. 534)
- 5 Platon, *Le Banquet*, 220b : « Un jour de gel, ce qu'on peut imaginer de plus terrible dans le genre, quand tout le monde évitait de sortir ou ne sortait qu'emmitoufflé d'étonnante façon, chaussé, les pieds enveloppés de feutre et de peaux d'agneau, Socrate, lui, dans ces conditions-là sortait revêtu du même manteau qu'il avait l'habitude de porter auparavant, et marchait pieds-nus sur la glace plus facilement que les autres avec leurs chaussures. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 154) Voir également Diogène Laërce (*Vies et doctrines des philosophes illustres*, II, §28) qui cite un fragment d'une comédie d'Amipsias, *Connos* : « A : Socrate, [...] tu es résistant, c'est vrai : pourquoi aurais-tu un manteau ? / B : Ce maudit personnage est une insulte aux fabricants de peaux ! » (Michel Narcy (trad.), Paris, Librairie générale française, 1999, p. 236.)
- 6 Xénophon, *Mémoires*, I, 2, § 5-8 et I, 6, § 2-3, Antiphon s'adresse à Socrate : « Je croyais, Socrate, que ceux qui s'adonnent à la philosophie devenaient forcément plus heureux ; mais c'est tout le contraire que tu me donnes l'impression d'avoir retiré de la philosophie. Tu vis de telle sorte que pas même un esclave ne resterait chez un maître qui lui imposerait ton régime. Les aliments que tu manges et les boissons que tu bois sont les plus médiocres, le vêtement dont tu te couvres est non seulement grossier, mais c'est le même été comme hiver, et tu passes ton temps nu-pieds et sans tunique » (Louis-André Dorion (trad.), Paris, *Les Belles Lettres*, 2000, p. 42). Au sujet du refus de salaire, voir également Platon, *Apologie de Socrate*, 31b-c. La description d'Antiphon présentée par Xénophon peut faire écho à celle du coryphée dans les *Nuées* d'Aristophane lorsqu'il s'adresse à Strepsiade (v. 412-422, trad. citée, p. 51) : « Ô homme qui as désiré apprendre de nous la grande sagesse, que tu seras heureux parmi les Athéniens et les Hellènes, si tu as de la mémoire, si tu es méditatif et si l'endurance siège en ton âme ; si tu ne te lasses ni de rester debout ni de marcher, si tu sais supporter le froid sans trop d'humeur et ne tiens pas à déjeuner, si tu t'abstiens et de gymnases et des autres sottises, si tu considères comme le bien suprême, ainsi qu'il sied à un homme intelligent, de l'emporter dans l'action, dans le conseil et dans les guerres de la langue. »
- 7 Platon, *Le Banquet*, 220c-d. Alcibiade raconte une anecdote au sujet de Socrate lors du siège de Potidée : « Concentré en effet sur ses pensées, il était, à l'endroit même où il se trouvait au point du jour, resté debout à examiner un problème. Et, comme cela n'avancait pas, il n'abandonnait pas, et il restait là debout à chercher. Il était déjà midi. Les hommes l'observaient, tout étonnés. [...] Or, il resta debout jusqu'à l'aurore, jusqu'au lever du soleil. Puis, après avoir adressé sa prière au soleil, il s'en alla. » Au début de ce même *Banquet* (174a), Socrate en avait déjà fait la démonstration : alors même qu'il invite Apollodore à se rendre avec lui au banquet organisé par Agathon, il s'arrête sous le porche de la maison des voisins laissant Apollodore arriver seul au souper pour lequel il n'était pas invité.
- 8 Voir par exemple Francis Ronmans, « L'influence de la pensée de Diogène d'Apollonie », in : S. Byl et L. Couloubaritsis (dir.), *Mythe et philosophie dans Les Nuées d'Aristophane*, Bruxelles, Ousia, 1994, pp. 191-

auprès de Socrate, véritable sophiste qui enseigne contre salaire à faire triompher le raisonnement injuste. Au pensoir (l'école de Socrate, en grec *phrontisterion*), il est accueilli par des disciples dont la maigreur et la pâleur lui font penser à des prisonniers avant de découvrir Socrate perché dans un panier qui lui révèle l'existence de nouvelles divinités : les Nuées. Manquant de mémoire, Strepsiade est exclu du pensoir mais il convainc son fils de poursuivre à sa place les leçons ; il en a cependant suffisamment appris pour repousser ses créanciers. Néanmoins le sort se retourne contre lui ; devenu expert dans l'art du raisonnement injuste, son fils le roue de coups tout en lui prouvant qu'il a raison d'agir ainsi. Pour se venger, Strepsiade incendie le pensoir, funeste présage de la tragique fin de Socrate¹.

On a ainsi tendance à penser que la théâtralité disparaît des dialogues de Platon avec l'éclipse progressive du personnage de Socrate. Ce qui n'est pas exact si l'on suit par exemple Ruby Blondell qui étudie justement ces dialogues dans lesquels le rôle de Socrate ne paraît que secondaire pour mettre en avant l'imbrication de la littérature et de la philosophie dans l'écriture platonicienne². Définissant la théâtralité comme la représentation de personnages fictionnels, ou en d'autres termes la suppression de la voix de l'auteur, définition qu'elle qualifie de naïve mais qui selon elle n'a pas été assez prise en compte par les historiens de la philosophie qui confondent trop facilement la voix de Platon avec celle du personnage principal du dialogue³, elle s'intéresse particulièrement à la triade que forment *Théétète*,

215, il montre comment Aristophane s'y est pris pour créer son personnage de Socrate : s'il a le physique de Socrate, il est présenté comme sophiste, alors même que Socrate combat la sophistique, car les sophistes avec leur prétention à tout savoir sont plus faciles à ridiculiser. En outre, le contenu de son enseignement pourrait être celui de Diogène d'Apollonie. Au sujet de ce penseur peu connu, voir André Laks, *Diogène d'Apollonie, la dernière cosmologie présocratique : édition, traduction et commentaire des fragments et des témoignages*, Lille : Presses universitaires de Lille / Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1983.

1 D'autres interprétations sont néanmoins possibles : on peut très bien défendre que la mort symbolique de Socrate au théâtre a pu cristalliser les mécontentements et ainsi permettre de retarder le procès de Socrate. Luc Brisson dans son introduction à la traduction de l'*Apologie de Socrate* et du *Criton* de Platon explique qu'à l'époque des *Nuées* d'Aristophane, Socrate faisait rire et n'était pas perçu comme dangereux, car la cité connaissait des années glorieuses. Mais vingt-quatre ans plus tard, en 399 avant J.-C., la situation était tout autre : la guerre du Péloponnèse puis la tyrannie des Trente avaient décimé la cité ; dans ce contexte, un Socrate intouchable qui continuait de remettre en cause les valeurs et les fondements de la cité devenait un outrage. (Paris, GF Flammarion, 1997, pp. 62-65.) En outre, si Platon attribue l'origine du procès aux poètes comiques et en particulier à Aristophane dans l'*Apologie de Socrate*, il précise dans les *Lois* que les imitations comiques par la parole, le chant ou la danse « ne doivent jamais à aucun degré être l'objet d'une attention sérieuse. », VII, 816e, Luc Brisson et Jean-François Pradeau (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, pp. 865-866.

2 Ruby Blondell, *The Play of character in Plato's dialogues*, Cambridge University Press, 2002 ; nous avons consulté l'édition de 2003.

3 Ch. 1, pp. 16-20 : « *This is, arguably, the defining feature of drama : the imaginative presentation of persons. This criterion reflects ancient and modern theater practice, and may be traced back theoretically to the Greeks themselves. According to both Plato and Aristotle, poetic mimesis represents persons doing things. [...] It follows that dramatic mimesis just is the suppression of the authorial voice. [...] In dramatic criticism this kind of analysis now seems naive and outmoded. But it is still commonly found in the study of Plato, where many readers take it for granted that Plato's dominant characters, especially Sokrates, serve as mouthpieces for Plato's own ideas, and influential scholars defend this position.* » (C'est, sans doute, la

Sophiste, et *Politique* pour montrer l'intérêt autant dramatique que philosophique du remplacement de Socrate par l'étranger : ce dernier n'est pas caractérisé, anonyme, il est un type et peut en conséquence, dans des dialogues qui cherchent à définir le sophiste, le politique et le philosophe représenter le philosophe par excellence, comme si Platon voulait dire que la philosophie peut, et doit, continuer sans Socrate¹.

Plus que le personnage de Socrate, c'est en effet la manière socratique de faire de la philosophie qu'imitent les dialogues socratiques. Xénophon la présente ainsi :

Au reste, il a toujours vécu au grand jour. Le matin, en effet, il allait sur les promenades et au gymnase ; à l'heure où l'agora est bondée, on pouvait l'y voir et il passait le reste de la journée là où il était susceptible de rencontrer le plus de monde. Il parlait le plus clair du temps et qui le désirait pouvait l'écouter².

Les échanges de Socrate avec les personnes qu'il rencontrait alors pouvaient revêtir plusieurs formes, la plus connue d'entre elles et la plus théâtrale également par les effets qu'elle donne à voir, comme si elle matérialisait le mouvement de la pensée, étant la réfutation ou *elenchos* (ἐλεγκος)³. Pour l'analyser dans les dialogues de Platon, Victor Goldschmidt emprunte son vocabulaire au lexique théâtral et parle d'« improvisations dialectiques⁴ » qui avaient lieu dans la rue, sans répétitions préalables, seulement un entraînement régulier qui permettait à Socrate de garder forme physique et acuité intellectuelle et faisaient participer le public :

caractéristique qui définit le théâtre : la représentation imaginaire de personnages. Ce critère reflète la pratique théâtrale ancienne et moderne, et peut remonter théoriquement aux Grecs eux-mêmes. Selon à la fois Platon et Aristote, la *mimesis* poétique représente des personnages en action. [...] Il s'ensuit que la *mimesis* théâtrale est juste la suppression de la voix de l'auteur. [...] Dans la critique dramatique cette sorte d'analyse semble maintenant naïve et démodée. Mais on la trouve encore généralement dans les études de Platon, où beaucoup de lecteurs prennent pour acquis que le personnage principal de Platon, particulièrement Socrate, sert de porte-parole aux idées de Platon, et des érudits influents défendent cette position.)

1 Sur le choix du terme de triade de préférence à celui de trilogie, voir ch. 1, pp. 7-8. Quant aux analyses du *Sophiste* et du *Politique*, elles prennent place dans le ch. 6 et dernier, pp. 314-396, nous nous référons ici plus spécialement à ce passage, p. 323 : « [The Eleatic visitor] embodies a generic philosophical ideal, not by being perfect or infallible – qualities unattainable by any human being – but by embodying certain desirable philosophical qualities that strive to transcend particularity, including flexibility, breadth of scope, and detachment from personal and cultural circumstances. » (L'étranger d'Elée incarne un idéal philosophique générique, non pas en étant parfait ou infaillible – qualités inatteignables par un être humain – mais en incarnant certaines qualités philosophiques souhaitables qui s'efforcent de transcender la particularité, dont la flexibilité, l'étendue, le détachement des circonstances personnelles et culturelles.) L'idée que l'étranger représente un type, contrairement à Socrate qui était un individu, est, toujours selon Blondell, à mettre en lien avec le caractère divin qui est attribué à l'étranger au début du *Sophiste* (216a-c). En ce qui concerne les définitions du sophiste, du politique et du philosophe, elles sont également annoncées au début du *Sophiste* (217a), et si seuls deux ouvrages ont vu le jour (*Le Sophiste* et *Le Politique*), on peut considérer à l'instar également de Luc Brisson et Jean-François Pradeau dans la présentation de leur traduction du *Politique* que les deux dialogues existants définissent en creux le philosophe (Paris, GF Flammarion, 2003, Introduction, p. 11).

2 *Mémoires*, I, 1, §10, Louis-André Dorion, trad., p. 5.

3 Cette pratique est notamment définie dans le *Sophiste* de Platon, 230b-d, par le personnage de l'étranger.

4 *Les Dialogues de Platon, structure et méthode dialectique*, Paris, PUF, 1963, 2^e édition, p. 22. La dialectique (διαλεκτική) se confond pour Platon avec la philosophie, elle en constitue la méthode autant que le savoir (cf. Luc Brisson, Jean-François Pradeau, *Dictionnaire Platon*, « Dialectique », Paris, Ellipses, 2007, pp. 45-48).

l'interlocuteur était choisi parmi la foule et lui-même proposait le thème de l'improvisation. Dans le *Lachès* par exemple, après avoir assisté à un spectacle d'escrime, Lysimaque et Mélèsias se demandent s'il serait bon d'enseigner l'art de l'escrime à leurs enfants. Sur les conseils de Nicias et Lachès, ils interrogent Socrate. Cette mise en situation de l'improvisation est, selon Goldschmidt, la question initiale. Socrate intervient en montrant qu'il est d'abord nécessaire de répondre à une question préalable, qui, dans le cas présent, est la suivante : qu'est-ce que le courage ? La méthode dialectique en quête de cette définition tient alors lieu de canevas d'improvisation : elle commence souvent par une expérience de la contradiction¹ qui permet d'exciter les interlocuteurs à la réflexion, puis propose une hypothèse qu'elle réfute². Les premières hypothèses font la plupart du temps référence à des opinions communes, à des préjugés dont il convient de se débarrasser. L'interlocuteur dont les certitudes semblent remises en cause perd courage, la progression dialectique s'essouffle³, c'est alors que Socrate, maître improvisateur, relance la recherche en proposant un nouvel élément⁴ ; ce dernier donne lieu à la formulation d'une nouvelle hypothèse qui sera à son tour réfutée, etc. jusqu'à ce qu'une hypothèse soit validée, ou que la discussion soit suspendue ! Le *Lachès* s'achève sur une aporie⁵ ; Lachès et Nicias, qui se disputent, ont du mal à admettre leur ignorance. Socrate tente de les réconcilier en leur donnant rendez-vous le lendemain. Ce dialogue est qualifié d'aporétique, pour autant le lecteur attentif saura trouver la solution : le courage est une vertu, ou ce qui veut dire la même chose, un savoir. Le dialogue socratique ainsi conçu veut « former plutôt qu'informer⁶ » ; il ne s'agit pas de transmettre un savoir mais d'exercer, d'éduquer, de modeler l'âme des interlocuteurs de Socrate mais aussi et surtout des lecteurs, invités à poursuivre seuls le dialogue. C'est ainsi que dans un dialogue semblant paradoxalement condamner l'écriture, *Phèdre*, Platon explique le choix d'avoir écrit et choisi pour cela une forme bien particulière : comparée à la peinture, l'écriture est d'abord décriée

1 Dans le *Lachès*, il y a contradiction entre deux opinions : celle de Nicias qui pense qu'il faut enseigner l'escrime aux enfants, et celle de Lachès qui pense que non.

2 Lachès propose l'hypothèse suivante : « Si un homme est prêt à repousser les ennemis tout en gardant son rang, et sans prendre la fuite, sois assuré que cet homme est courageux » (190e, Louis-André Dorion (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 609), mais cette hypothèse est immédiatement réfutée car Lachès donne un exemple au lieu d'une définition. Il convient en effet de trouver une définition du courage, ou Forme, qui rassemblera toutes les situations dans lesquelles on peut dire qu'un homme est courageux.

3 Après avoir tenté plusieurs définitions du courage, toutes critiquées par Socrate, Lachès reconnaît, 194a-b (même traduction, p. 609) : « vraiment j'enrage d'être à ce point incapable d'exprimer ce que je pense. Car il me semble que j'ai une conception de ce qu'est le courage, mais elle m'a tout à l'heure fait faux bond – comment ? Je ne le sais pas -, si bien que je n'arrive pas à la saisir en une formule et à l'exprimer. »

4 Socrate propose à Nicias d'intervenir, ce dernier rappelle le principe socratique selon lequel la vertu est un savoir.

5 199e (même traduction, p. 620) : « SOCRATE : Nous n'avons donc pas découvert, Nicias, ce qu'est le courage. »

6 Victor Goldschmidt, *op. cit.*, p. 3.

comme figeant sur le papier quelque chose (la pensée) qui est d'abord de l'ordre du vivant. Dès lors un écrit n'est qu'une image morte qui dit toujours la même chose. Un discours écrit en outre ne choisit pas ses destinataires et n'est pas autonome : il a besoin de son auteur pour se défendre, ou pour répondre à d'éventuelles questions¹. Un moyen d'éviter les conséquences fâcheuses de l'écriture serait le recours au dialogue dialectique. Le dialogue platonicien est alors défini comme un discours vivant qui s'écrit dans l'âme du lecteur². Le dialogue serait l'« illustration vivante d'une méthode, la dialectique³ » ; le lecteur s'identifie aux interlocuteurs de Socrate et fait avec eux le chemin qui les amènera peut-être à la connaissance. La méthode dialectique possède un deuxième versant, inverse : alors que la réfutation cherche à démontrer à un interlocuteur qui se croit savant qu'il est en réalité ignorant, la maïeutique s'adresse à un interlocuteur qui se sait ignorant, ou plus exactement conscient que son savoir représente peu, pour lui indiquer la voie de la connaissance et le faire accoucher d'un savoir qu'il ignorait posséder⁴. Cette maïeutique continue *post-mortem* quand le lecteur devient l'un des acteurs du dialogue et prend la place de l'interlocuteur de Socrate tout en prenant soin de ne pas tomber dans les mêmes pièges⁵. Platon désire que la maïeutique

1 Platon, *Phèdre*, 275d-e.

2 *Ibid.*, 276e – 277b : « Il est une façon encore plus belle de s'appliquer à cela, j'imagine. C'est quand, usant de la dialectique et prenant l'âme qui est faite pour cela, on y plante et on y sème des discours qui transmettent la science, des discours qui peuvent se tirer d'affaires tout seuls et tirer d'affaire celui qui les a plantés, des discours qui ne sont pas stériles, mais qui ont en eux une semence d'où viendront d'autres discours qui, poussant en d'autres naturels, seront en mesure de toujours assurer à cette semence l'immortalité, et de donner à celui qui en est le dépositaire le plus haut degré de bonheur que puisse atteindre un homme. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 1294.)

3 Victor Goldschmidt, *op. cit.*, p. 3.

4 On la trouve définie dans le *Théétète* de Platon (148e-151d), en référence à la profession de la mère de Socrate qui était sage-femme, citons par exemple la conclusion de ce passage, 150d-e (Michel Narcy (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 1903) : « Le fait est donc que je ne suis moi-même absolument pas quelqu'un de savant, pas plus qu'il ne m'est survenu, née de mon âme, de découverte qui réponde à ce qualificatif ; mais ceux qui se font mes partenaires, au début, bien sûr, quelques-uns paraissent même tout à fait inintelligents, mais tous, quand nos rapports se prolongent, ceux-là auxquels il arrive que le dieu le permette, c'est étonnant tout le fruit qu'ils donnent. » Aristophane dans *Les Nuées* y fait également référence lorsque Strepsiade arrive au pensoir et frappe à la porte : « LE DISCIPLE, à *Strepsiade* : Malappris que tu es, par Zeus, pour avoir avec un pareil sans-gêne heurté si fort la porte et fait avorter une idée toute trouvée. » (v. 135-138, traduction citée p. 17 ; une note, n°41, p. 17, précise que les commentateurs sont divisés quant à l'interprétation de cette image : certains y voient une référence à la maïeutique telle que définie dans le *Théétète* de Platon quand d'autres la considèrent comme « une image banale ».) Chez Platon, on lie parfois la maïeutique à la réminiscence, le fait de se souvenir de choses acquises par l'âme avant d'être unie au corps auquel elle l'est maintenant (on en trouve un exemple dans le *Ménon* de Platon, 82b-86c, lorsque Socrate interrogeant un jeune garçon le fait se remémorer des connaissances mathématiques qu'il n'a pourtant jamais apprises) mais on peut considérer qu'il y a maïeutique dès lors que la recherche que poursuivent ensemble Socrate et ses interlocuteurs a pour but la constitution d'un savoir positif, et non plus la destruction de préjugés, opinions ou croyances comme c'est le cas avec la réfutation.

5 Pour nuancer l'idée de cette ouverture du dialogue qui donne au lecteur la liberté de suivre l'un ou l'autre des interlocuteurs, de trouver seul la solution quand il s'agit d'un dialogue aporétique, voir Livio Rossetti (« Le côté inauthentique du dialoguer platonicien » in : *Le Dialogue socratique*, édition citée, pp. 245-277, Michel Narcy trad.) qui montre que l'écriture dialogique de Platon est si riche qu'elle nous oblige, alors même qu'elle laisse croire à des ouvertures, à une liberté d'acquiescer ou de rebrousser chemin, à valider sans l'examiner le raisonnement de Socrate, et à invalider les réponses de ses interlocuteurs.

socratique reste vivante, qu'elle continue de former et transformer les âmes. Socrate mort, sa philosophie vit encore et doit selon Platon donner naissance à de nouvelles œuvres : la méthode reste mais les questions soulevées et les thèmes examinés peuvent s'adapter à de nouveaux contextes, le dialogue étant un exercice de philosophie pratique, modelant l'âme¹. Cette interprétation des dialogues de Platon n'est pas la seule certes², mais elle acquiert de l'importance au XX^e siècle dans la mesure où les études des dialogues se veulent à la fois littéraires et philosophiques et tentent de ne pas séparer le fond de la forme³.

Si l'on en croit les propos prêtés par Platon à Socrate dans son *Apologie*⁴, la pratique de la réfutation constitue une véritable mission confiée par la divinité : déclaré par l'oracle le plus sage et le plus savant des hommes, Socrate fait certes confiance à l'oracle mais souhaite en comprendre les motivations. Lui qui met en avant son ignorance (il ne sait qu'une seule chose, qu'il ne sait rien) part interroger ceux qui dans la cité athénienne jouissent d'une réputation de savants : les hommes politiques, les poètes et les artisans. Cependant, au lieu d'être instruit par eux, Socrate leur révèle leur propre ignorance ; démontrer la relativité du savoir humain devient alors son obsession, si bien qu'il se définit comme un taon, cet insecte qui réveille les animaux endormis par ses morsures⁵. Ménon, personnage éponyme d'un autre dialogue de Platon préfère l'image de la torpille, poisson qui produit des décharges électriques : invité par

1 Hans Georg Gadamer fait par exemple des dialogues de Platon un « acheminement vers l'idéal d'existence du philosophe, vers la vie dans la pure θεωρία » (*L'Éthique dialectique de Platon, interprétation phénoménologique du Philèbe*, Florence Vatan et Véronika von Schenck (trad.), Arles, Actes Sud, 1994 (1^{ère} édition, en allemand, 1931), introduction, p. 30), Monique Dixsaut le « mouvement d'une éducation de la pensée par elle-même, qui saisit en toute question posée l'occasion de devenir plus intelligente et plus inventive » (*Platon*, Paris, Vrin, 2003, introduction, p. 8, et Arnaud Macé un « atelier » dans lequel on peut apprendre à philosopher (*L'Atelier de l'invisible, Apprendre à philosopher avec Platon*, Alfortville, éditions Ère, 2010).

2 Sur les autres façons de lire les dialogues de Platon, voir l'article de Christopher Gill, « Le dialogue platonicien », in : *Lire Platon*, Luc Brisson et Francisco Frontterotta (dir.), Paris, PUF « Quadrige », 2006, pp. 53-75, Arnaud Macé et Luc Brisson (trad.). Il retrace l'histoire de l'interprétation des dialogues en dégagant trois façons différentes de les aborder : 1) le dialogue expose la philosophie de Socrate et/ou de Platon, par le biais du personnage principal ; 2) le dialogue n'est qu'une initiation à la méthode dialectique, initiation qui permettra ensuite de suivre l'enseignement ésotérique de Platon ; 3) le dialogue est un exercice de philosophie qui transforme la personnalité de l'âme. L'enseignement de Platon dans cette voie peut être vu soit comme dogmatique (Platon avait une idée très claire des thèses qu'il souhaitait défendre) soit comme une tentative d'approche toujours ouverte (c'est la voie que nous avons privilégiée ici et qui met en avant la spécificité du dialogue comme mettant en scène une polyphonie, c'est-à-dire une multiplicité de voix derrière laquelle se cache l'anonymat de l'auteur).

3 Ainsi que nous l'avons déjà évoqué en citant les travaux de Ruby Blondell, *supra*, pp. 11-12. Pour une rapide histoire de cette approche dont les débuts pourraient remonter à Schleiermacher (dont nous reparlerons plus tard, 1^{ère} partie, ch. 2, pp. 145-147), voir Gerald A. Press, « The Dialogical mode in modern Plato studies », in : Richard Hart and Victorino Tejera (dir.), *Plato's dialogues – The dialogical approach*, Studies in the History of philosophy, vol. 46, Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1997, pp. 1-28.

4 20e-23b.

5 *Ibid.*, 30e-31a. L'*Apologie* de Socrate de Xénophon mentionne également l'oracle (§ 14) mais n'en déduit pas l'idée d'une telle mission.

Socrate à s'entretenir de son sujet privilégié, la vertu, le voilà qui ne sait plus ce qu'il dit¹, tout comme Alcibiade qui se sent possédé, en transe, sous l'effet des paroles de Socrate qu'il compare à la flûte du satyre Marsyas².

D'après Livio Rossetti qui s'appuie sur des témoignages de Platon, Xénophon, et Eschine, un autre auteur de dialogue socratique, la manière socratique de dialoguer s'est « standardisée³ » à tel point que les disciples ont trouvé naturel de l'imiter au moment d'écrire sur leur maître, soit pour poursuivre une pratique commencée avec lui, soit pour le réhabiliter face aux attaques des poètes comiques ou à sa condamnation ressentie comme une injustice, soit encore pour se défendre d'éventuelles suites du procès, qui, après la mort du maître, pourraient concerner ses disciples. Néanmoins, on peut observer des divergences dans la manière dont les deux seuls auteurs dont les œuvres nous soient parvenues intégralement ont imité les interrogations socratiques. Xénophon propose dans les *Mémoires* quelques dialogues réfutatifs qui, s'ils suivent le procédé décrit plus haut pour Platon, n'ont pas exactement même fonction ni surtout même valeur. Alors que Platon érige la réfutation en mission divine, Xénophon semble parfois la critiquer⁴. De manière originale, mais surtout de façon à corroborer les propos de Livio Rossetti, il raconte cependant qu'un disciple, déjà soumis à la réfutation a tenté (en vain) de réfuter à son tour le maître⁵. Avec « une tension

1 Platon, *Ménon*, 80a-b, citons par exemple : : « MÉNON : Et voilà que maintenant, du moins c'est l'impression que tu [Socrate] me donnes, tu m'ensorcelles, tu me drogues, je suis, c'est bien simple, la proie de tes enchantements, et me voilà plein d'embarras ! » (trad. Monique Canto-Sperber, in : *Platon, Œuvres complètes*, édition citée, p. 1064.)

2 Platon, 215b-216c. Alcibiade précise qu'il n'est pas le seul à ressentir de tels effets, par exemple 215e : « Quand je lui prête l'oreille [à Socrate], mon cœur bat beaucoup plus fort que celui des Corybantes et ses paroles me tirent des larmes. » C'est ainsi que Nicolas Grimaldi reprend la définition du chaman donnée par Mircéa Eliade et montre comment elle correspond à la pratique socratique de la philosophie ; il défend ainsi l'idée que Socrate est un guérisseur des âmes : *Socrate, le sorcier*, Paris, PUF, 2004, pp. 11-14.

3 « Le Dialogue socratique *in statu nascendi* », article cité, pp. 42-43.

4 Il ne la mentionne pas dans son *Apologie* comme le fait Platon et dit dans les *Mémoires* (I, 4, § 1, Louis-André Dorion (trad.), édition citée, p. 33) : « Mais si certains croient, en le conjecturant d'après ce que d'aucuns écrivent et disent à son sujet, que Socrate fut excellent pour exhorter les hommes à la vertu, mais qu'il n'était pas en mesure de les y conduire, qu'ils examinent, après avoir considéré non seulement les questions et les réfutations auxquelles il soumettait, pour les corriger, ceux qui s'imaginaient tout connaître, mais aussi les propos qu'il tenait jour après jour à ceux qui partageaient sa vie, s'il était en mesure de rendre ses compagnons meilleurs. » En ce qui concerne la comparaison de la réfutation chez Platon et chez Xénophon, nous nous inspirons de l'analyse proposée par Louis-André Dorion dans l'introduction à sa traduction des *Mémoires* (pp. CXVIII-CLXXXIII), comparaison qu'il prend comme exemple d'une méthode qu'il appelle « exégèse comparative » et à laquelle il invite les historiens de la philosophie afin de sortir de la question socratique, c'est-à-dire la recherche du Socrate historique – nous reviendrons sur ce point (1^{ère} partie, ch. 2, pp. 177-179).

5 *Mémoires*, III, 8, citons la première tentative du disciple Aristippe (§1-3) : « Aristippe ayant entrepris de réfuter Socrate, comme il l'avait été auparavant par lui, Socrate, qui voulait être utile à ses compagnons, ne répondit pas comme ceux qui veillent à éviter que la discussion ne s'embrouille, mais comme ceux qui ont la ferme conviction de remplir leur devoir. Aristippe lui demanda s'il connaissait quelque chose de bon, afin de lui démontrer, s'il vint à mentionner une chose telle que la nourriture, la boisson, la richesse, la santé, la force ou l'audace, que cette chose est parfois mauvaise. Mais comme Socrate savait que, lorsqu'une chose nous importune, nous avons besoin de la faire cesser, il répondit de façon à prendre le dessus : "Me demandes-tu,

dramatique toute particulière¹ », Xénophon met en scène une autre rencontre, entre Socrate et un jeune homme imbu de son savoir, Euthydème. Socrate lui rend plusieurs fois visite dans l'atelier d'un sellier qu'il a l'habitude de fréquenter et l'interpelle pour procéder avec lui à une réfutation. Notons tout de suite que la préparation ainsi que le caractère privé du contexte de l'entretien constituent une première différence avec la réfutation publique que met en scène Platon. Connu pour collectionner un grand nombre d'écrits de toutes sortes, Euthydème est alors interrogé par Socrate sur la profession que ses connaissances lui permettront d'exercer. Sûr d'être un homme juste, Euthydème s' imagine prêt à faire de la politique. Socrate le questionne sur le juste et l'injuste et lui propose de classer des actions en fonction de leur justice / injustice avant de lui montrer que ce qui est juste dans certains cas peut être injuste dans d'autres et inversement. Comme Ménon, comme Alcibiade chez Platon, Euthydème se trouve plongé dans l'embarras, lui qui croyait savoir ce qu'était le juste et l'injuste². Pour l'aider Socrate fait appel à la célèbre inscription du temple de Delphes « Connais-toi toi-même³ » mais, malgré les affirmations d'Euthydème, sous-entend que ce dernier ne connaît que son nom⁴. Les questions de Socrate fusent alors, concernant les biens et les maux, le bonheur, puis la démocratie⁵. Complètement abattu, Euthydème quitte Socrate avant de revenir vers lui et de s'appliquer à suivre son enseignement qui ne consiste plus en entretiens réfutatifs de ce genre mais en entretiens didactiques au cours desquels, toujours par un jeu de questions et réponses, Socrate le guide vers le savoir dont il veut le convaincre. Moyen de recherche en commun chez Platon, la réfutation devient ici un procédé pour choisir un disciple, lui révéler sa propre ignorance certes, mais aussi tester ses aptitudes. Xénophon précise ainsi que beaucoup, après avoir été réfutés par Socrate, ne l'ont plus jamais approché,

dit-il, si je connais quelque chose de bon pour la fièvre ? - Non, répondit-il. - Pour l'ophtalmie alors ? - Non plus. - Pour la faim ? - Non plus pour la faim. - Dans ce cas, répondit-il, si tu me demandes si je connais quelque chose de bon qui ne soit bon à rien, je n'en connais pas et je n'ai pas besoin d'en connaître." » (Louis-André Dorion (trad.), Paris, Belles Lettres, 2011, pp. 86-87.) Ce passage est notamment étudié par Livio Rossetti, « Savoir imiter, c'est connaître, le cas de *Mémorables*, III, 8 » in : *Le Dialogue socratique*, édition citée, pp. 101-119, Michel Narcy, trad.

1 Livio Rossetti, « L'Euthydème de Xénophon » in : *Le Dialogue socratique*, édition citée, p. 57, JLR Defromont, trad. *Euthydème* est le titre donné par Rossetti à ce passage des *Mémorables*, situé au livre IV, ch. 2.

2 § 19, Louis-André Dorion (trad.), Paris, Belles Lettres, 2011, p. 10 : « Mais, Socrate, je n'ai plus confiance en mes réponses car j'ai maintenant l'impression qu'il en va autrement, pour tous les sujets que nous avons abordés, que ce que je croyais alors. », voir aussi § 23, p. 13.

3 Chez Platon, elle apparaît notamment dans le *Charmide*, 164d-165c et le *Philèbe* de Platon, 48d.

4 §25, Louis-André Dorion (trad.), édition citée, p. 14 : « À ton avis, lequel se connaît lui-même ? Celui qui connaît uniquement son propre nom, ou celui qui [...] s'étant [...] pris pour objet d'examen, afin de déterminer ce qu'il vaut relativement à l'usage que l'on fait des hommes, a reconnu sa propre capacité ? »

5 Par exemple en ce qui concerne les biens et les maux, pour réfuter l'idée avancée par Euthydème selon laquelle le savoir est un bien incontestables (§ 33, Louis-André Dorion (trad.), édition citée, p. 17) : « Et que fais-tu de Dédale ? [...] Et les déboires de Palamède, n'en as-tu pas entendu parler ? [...] Et combien d'autres, à ton avis, ont été à cause de leur savoir emmenés chez le Grand Roi et ont servi là comme esclaves ? »

alors qu'Euthydème, lui, est revenu vers Socrate, qui ne l'a plus jamais réfuté¹. L'entretien didactique fait suite à la réfutation, un peu comme la maïeutique chez Platon, sauf que dans le cas de la maïeutique c'est l'interlocuteur qui possède le savoir en lui, bien qu'il ignore son existence, alors que dans l'entretien didactique c'est Socrate qui possède le savoir et le transmet. Cette différence tient au fait que le Socrate de Platon se dit ignorant quand celui de Xénophon s'affirme savant². Notons cependant que si les entretiens de Xénophon sont plus souvent didactiques que réfutatifs³, chez Platon aussi la dialectique se « métamorphose » pour reprendre le titre d'un ouvrage de Monique Dixsaut qui montre justement que la pratique dialogique mise en scène dans les dialogues évolue et s'adapte aux sujets étudiés ou aux problèmes traités⁴.

Véritable théâtre de la pensée, la dialectique, ce moyen de dialoguer par questions et réponses afin d'accéder à la connaissance, et principalement la réfutation, si elle confine parfois à la possession, elle produit du moins des manifestations visibles sur les corps, perceptibles par les sens comme les sentiments de honte ou de découragement éprouvés par les interlocuteurs de Socrate cités précédemment, auxquels on peut ajouter les pleurs du *Phédon* de Platon⁵ ou de l'*Apologie de Socrate* de Xénophon⁶. Une autre définition de la théâtralité est alors en jeu ici, celle, notoire et un brin provocatrice de Roland Barthes : « la théâtralité, c'est le théâtre moins le texte ». Dans cette perspective, les dialogues socratiques, qu'ils soient réfutatifs, maïeutiques ou didactiques restent éminemment théâtraux, ancrant souvent l'action dans des situations : au spectacle d'escrime du *Lachès* de Platon et aux visites dans l'atelier du sellier de l'*Euthydème* de Xénophon correspondent le contexte du procès et de la mort de Socrate pour les deux *Apologie de Socrate* écrites par Platon et Xénophon ainsi qu'*Euthyphron*, *Criton* et *Phédon* de Platon ; un banquet évidemment pour les deux *Banquet* de Platon et Xénophon avec en outre de nombreux divertissements dans celui de Xénophon ; la promenade au bord de l'Ilissus dans le *Phèdre* de Platon, celle le long de la route qui va de Cnossos au sanctuaire de Zeus dans *Les Lois* ; la conférence donnée par Gorgias dans le dialogue de Platon qui porte son nom et à laquelle Socrate et Chéréphon arrivent en retard, ce

1 §40. Il est même précisé qu'Euthydème « imitait aussi certaines de ses pratiques [à Socrate] » ; comme Aristippe précédemment, s'essayait-il lui aussi à la réfutation ? La suite des *Mémoires* (IV, 3, 5 et 6) met justement en scène les entretiens didactiques entre Socrate et Euthydème.

2 Au sujet des différences entre les Socrates de Platon et Xénophon, voir Louis-André Dorion, *Socrate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004, pp. 98-102.

3 Xénophon explique : « [Socrate] n'abordait pas tout le monde de la même façon. » (*Mémoires*, IV, 1, § 3, Louis-André Dorion (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 2.)

4 Monique Dixsaut, *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris, Vrin, 2001.

5 117c-e.

6 § 27-28.

qui leur permet alors de pouvoir interroger Gorgias ; le baiser donné par Critobule à Alcibiade ou encore l'attitude du fils de Socrate envers sa mère dans les *Mémoires* de Xénophon¹. La trame des dialogues, si elle suit d'abord les péripéties de la pensée, peut aussi progresser grâce à des actions, souvent l'intervention d'un autre personnage comme l'irruption d'Alcibiade dans le *Banquet* de Platon², complètement ivre, mais qui va permettre de donner un versant pratique au discours théorique que vient de prononcer Socrate. D'autres éléments que nous pourrions appeler des indices théâtraux rappellent encore que les dialogues ont besoin d'une scène pour s'épanouir, tel *Phèdre* de Platon quand Socrate s'encapuchonne pour prononcer un discours rhétorique ; cet élément du costume montre déjà que Socrate condamnera par la suite le discours qu'il aura prononcé³. En outre, dans le *Sophiste* apparaît un personnage qui ne parle pas, et qui porte en outre le même nom que Socrate mais qui est alors beaucoup plus jeune que lui : à quoi sert un tel personnage muet si le dialogue n'a pas lieu sur une scène où l'on puisse voir ce personnage⁴ ? De même, la présence d'auditeurs dans les dialogues de Platon a pu être comparée à la présence du chœur dans le théâtre antique⁵.

Les dialogues socratiques : pourquoi ne sont-ils pas des pièces de théâtre ?

Comme le rappelle très justement Sandrine Dubell, « théâtralité n'est pas théâtre⁶ ». On ignore si les dialogues socratiques ont fait l'objet de représentations. Certains témoignages anciens rapportent qu'ils ont été joués, ou du moins récités, à Rome lors de banquets, à l'époque impériale⁷ mais on ne peut induire de cette pratique l'idée selon laquelle ils ont été

1 Xénophon, *Mémoires*, respectivement I, 3, § 8 et II, 2, § 1.

2 212c-d.

3 Platon, *Phèdre*, 237a-243b.

4 Ce personnage muet, choisi comme relais de Théétète si celui-ci se fatigue de répondre aux questions de l'Étranger, est présenté en 218b ; il ne prendra le relais de Théétète que dans un autre dialogue qui semble être la suite du *Sophiste*, *Le Politique*.

5 Voir par exemple bien qu'ils n'étudient que Platon, Ruby Blondell, *op. cit.*, p. 52 et Nikos G. Charalabopoulos, *op. cit.*, p. 63.

6 Sandrine Dubell, « La voix de Socrate : Remarques sur le dialogue socratique comme forme dramatique » in : *Cahiers Forell* [En ligne], *Dialogue et Théâtralité / Lucien (de Samosate) et nous* <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=226> (consulté le 17 octobre 2016).

7 Athénée, *Deipnosophistes*, Livre IX, ch. VII (Lefebvre de Villebrune (trad.), Paris, Lamy, 1789, pp. 424-425) : « Ne vaut-il pas infiniment mieux que les cuisiniers apprennent de telles choses, que ce qu'un de nos concitoyens, riche et voluptueux, exigeait des siens en leur faisant apprendre les dialogues de l'admirable Platon, et voulant que lorsqu'ils servaient les plats ils dissent : "Un, deux, trois ; mais, Timée, où est donc le quatrième des convives que nous avons hier, et qui est aujourd'hui un de ceux qui traitent ?" Un autre cuisinier répondit : "Socrate, il s'est trouvé incommode." C'était ainsi qu'ils récitaient une grande partie du dialogue, fatiguant les convives indignés. » et Plutarque, *Propos de Table*, VII, question 8, 711B-C (François Frazier et Jean Sirinelli (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 48) : « À quels divertissements recourir pendant les banquets ? » « "Vous savez, disait-il, que certains dialogues de Platon sont narratifs, d'autres dramatiques. Parmi les dramatiques, des esclaves étudient les plus faciles jusqu'à les réciter par cœur. Il s'y ajoute une interprétation appropriée au caractère des personnages évoqués dans le texte, et des inflexions de voix, une attitude et une mise en scène qui s'adapte aux paroles." »

écrits en vue d'être représentés¹. De surcroît ces témoignages ne concernent que les dialogues de Platon, et bien que nous ayons ici inclus les dialogues de Xénophon comme possédant aussi certains indices théâtraux, les études ne se concentrent pas vraiment sur leur théâtralité, encore moins sur leur possible performance pour reprendre le terme que Nikos G. Charalabopoulos emploie au sujet des dialogues de Platon. On peut néanmoins supposer, étant donné l'importance accordée à l'époque à l'oralité plus qu'à l'écriture ou à la lecture silencieuse et solitaire², que les dialogues socratiques ont fait l'objet de lectures ou encore de récitations publiques ou privées, surtout si l'on suit les hypothèses de Livio Rossetti d'après lesquelles l'écriture des dialogues ferait suite à une pratique de récitation des entretiens socratiques apparue dès le vivant de Socrate, pratique qui a dû survivre à la mort de Socrate³.

Nombreux sont les indices qui viennent nous rappeler que les dialogues socratiques ne sont pas des pièces de théâtre. Si certains dialogues sont courts, d'autres sont longs, très longs, comme *La République* ou encore *Les Lois* de Platon. Si l'on suit l'hypothèse selon laquelle les dialogues auraient prêté à l'oralité leur longueur reste une objection sérieuse. De plus, comment Platon, qui rend le théâtre responsable de la mort de Socrate et le condamne par ailleurs⁴, pourrait-il écrire des pièces de théâtre sans devenir à son tour coupable ? Il est aisé ici de rappeler la légende selon laquelle il aurait d'abord rêvé de devenir auteur dramatique avant de rencontrer Socrate, brûler ses tragédies et se consacrer à la philosophie⁵. Si la pensée est pour lui théâtrale (« un dialogue de l'âme avec elle-même » pour reprendre la formule de Monique Dixsaut⁶), si la plus belle tragédie, comme il le fait dire dans *Les Lois* à l'Étranger

1 C'est ce que défend pourtant Nikos G. Charalabopoulos, *op. cit.*, ch. 3 « Performing Plato » et ch. 4 « Plato's "theatre" », pp. 104-255. Thomas Benatouïl critique ce point dans son compte-rendu de l'ouvrage : « Nikos G. CHARALABOPOULOS, *Platonic Drama and its Ancient Reception* », *Études platoniciennes* [En ligne], 10 | 2013, <http://etudesplatoniciennes.revues.org/227> (consulté le 27 octobre 2016).

2 Cf. Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge / London, The Belknap press of Harvard university press, 1963 et Nikos G. Charalabopoulos, *op. cit.*, ch. 3, § « The Pragmatics of publication » pp. 129-140.

3 On peut ajouter l'anecdote rapportée par Diogène Laërce au sujet de la lecture du *Phédon*, au cours de laquelle tous les élèves se seraient endormis, à part Aristote (*Vies et doctrines des philosophes illustres*, III, 37).

4 Dans *La République*, le théâtre fait partie des arts d'imitation qui nous éloignent de la vérité (X, 596a-602b) et qui de plus présentent des êtres immoraux comme modèles (II, 377b-383c) ; le théâtre s'adresse à la partie irrationnelle de l'âme si bien qu'on s'y laisse facilement aller à des émotions qui troublant l'âme l'offrent au vice (X, 605a-607a) ; enfin le théâtre est critiqué au même titre que la rhétorique dans le *Gorgias* (501d-503d) parce qu'il n'est qu'une flatterie destinée à faire voir et entendre à la foule ce qui lui plaît, cette foule n'étant pas sans faire passer à l'assemblée démocratique des juges qui a voté pour la condamnation à mort de Socrate.

5 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, III, 4.

6 Platon, Paris, Vrin, 2003, ch. 1 « Écrire des dialogues », p. 37 (il s'agit de la conclusion du chapitre) : « Ce n'est donc pas l'échange avec un autre qui est constitutif du dialogue : le dialogue de l'âme avec elle-même est le dialogue originaire et ce qui lui est essentiel est le mouvement de l'interroger-répondre. Cela seul mérite le nom de "pensée", et c'est cela qui impose à Platon son écriture dialoguée. Si Socrate n'est certes pas étranger à cette démarche, c'est parce que, au regard de Platon, c'est en lui que la pensée a manifesté son véritable mouvement. » Cette formule reprend le propos du *Théétète* de Platon, 189e-190a.

d'Athènes, est la philosophie elle-même¹, il faut alors convenir avec Jacques Taminiaux que le théâtre de Platon n'existera jamais : il se supprime de lui-même puisque la cité idéale des philosophes est elle-même un théâtre, qui n'a donc plus besoin du théâtre².

De nombreux dialogues sont en effet enchâssés dans des récits afin d'introduire une distance capable de déjouer le charme de la *mimesis* : si Xénophon se présente comme le narrateur des entretiens qu'il rapporte dans ses *Mémorables*³, Platon n'emploie jamais la première personne du singulier mais se dissimule derrière la polyphonie de ses personnages ; cependant il recourt souvent lui aussi au récit pour introduire ses dialogues, récit que l'on peut toujours lier à la pratique de Socrate et de ses disciples de raconter leurs entretiens. Dans *La République* (III, 392c-398b), Socrate et le frère de Platon, Adimante, les deux personnages du dialogue, définissent trois formes de discours : le récit (*diegesis*), le dialogue (*mimesis*) ainsi qu'une forme mixte, composée des deux autres. Le récit est la forme privilégiée car il introduit une distance quand l'imitation peut donner lieu à une transformation du locuteur comme de son auditeur puisqu'ils courent le risque de devenir tels que ceux qu'ils imitent ou voient imiter. La majorité des dialogues de Platon sont des dialogues rapportés directement ; est-ce contradictoire avec les propos qu'il fait tenir à ses personnages ? On peut bien sûr arguer qu'on ne connaît pas le point de vue de Platon qui ne s'exprime jamais en son nom propre mais ce serait éluder un peu vite la question, d'autant que certains dialogues sont présentés comme des récits et nous offrent alors comme des clés d'accès à l'usage que Platon voulait que l'on fasse de ses dialogues. Celui qui aurait pu être le plus théâtral, qui aurait pu devenir une véritable tragédie, celui qui concerne la mort de Socrate, est raconté par Phédon : ce dernier a lui-même assisté aux derniers instants de son maître, de son ami et dit aimer rapporter ses ultimes paroles⁴. Le récit met alors l'événement à distance (distance à la fois temporelle et narrative), d'autant que Phédon indique également le curieux sentiment qu'il éprouvait ce jour-là, mélange de peine et de plaisir⁵, et par conséquent quelle réaction avoir face à un événement

1 *Lois*, VII, 817b, des philosophes s'adressent à des poètes qui leur demandent s'ils peuvent jouer leur poésie dans leur cité : « Excellents étrangers, dirions-nous, auteurs de tragédies nous le sommes nous-mêmes, et, dans la mesure de nos forces, de la plus belle et de la meilleure. » (Luc Brisson et Jean-François Pradeau (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 866.)

2 Jacques Taminiaux, *Le Théâtre des philosophes, La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble, Millon, 1995, ch. 1, pp. 7-33.

3 *Mémorables*, I, 3, § 1 : « Comment [Socrate] m'a paru être utile à ses compagnons, d'une part en acte en se montrant tel qu'il était, d'autre part par sa conversation, c'est ce que je vais rapporter en exposant tout ce dont je me souviendrai à son sujet. » (Louis-André Dorion (trad.), édition citée, p. 27.) On retrouve le même genre de propos à la fin de l'ouvrage, IV, 8, § 10.

4 Platon, *Phédon*, 58d. De même, dans le *Parménide*, Antiphon, le narrateur, dit connaître le dialogue par cœur, il se plaît ainsi à le réciter.

5 Platon, *Phédon*, 58e-59a.

auquel Platon semble s'attacher à enlever tout tragique¹. Un autre dialogue qui aurait pu donner lieu non plus à une tragédie mais davantage à une comédie puisqu'il parle d'amour, *Le Banquet*, est triplement mis à distance, car constitué d'un récit mis en abyme : le narrateur Apollodore rapporte un échange qu'il a eu avec Glaucon quelques jours plus tôt, échange dans lequel il lui a raconté le *Banquet*, banquet auquel il n'a pas assisté, mais que lui a raconté Aristodème². Enfin, pour ce qui est des autres dialogues qui ne sont ni des récits ni des formes mixtes, le prologue du *Théétète* nous invite à les lire plutôt qu'à les jouer ou à les mettre en scène : Euclide a écrit un entretien entre Socrate et Théétète que Socrate lui a raconté, il dit l'avoir mis par écrit et même avoir demandé à Socrate de le lui corriger. À Terpsion qui le presse de le lui raconter, il répond qu'il est préférable de demander à un esclave de leur en faire la lecture, et si le dialogue est écrit au style direct ce n'est que pour une raison pratique qui est d'éviter ainsi les lourdeurs de style³. Même lorsqu'ils sont écrits sous la forme de dialogues directs, les textes de Platon ne sont pas destinés au jeu ni à la mise en scène, mais bien à la lecture. Vingt-quatre siècles avant Brecht, Platon imagine un moyen de distanciation qui permette à chaque auditeur / lecteur de participer à la quête de savoir des dialogues. Refusant le dangereux pouvoir de l'illusion, Platon s'adresse à l'âme rationnelle pour y semer des graines de dialectique qui pourront prendre profondément racine et s'épanouir pour donner lieu à une âme aussi vertueuse qu'heureuse⁴.

Pour ajouter davantage de crédit à l'hypothèse selon laquelle les dialogues socratiques n'étaient pas d'abord destinés à être joués, mais lus, on peut ajouter, en faisant référence au travail de J. Andrieu, *Le Dialogue antique, structure et présentation*⁵, que ces textes dans leur présentation formelle sont destinés à la lecture et non à la scène. Le critique compare en effet l'édition ancienne des dialogues philosophiques avec celle des pièces de théâtre (ou dialogues dramatiques) et montre que les premiers comportent des indices textuels supplémentaires destinés à la compréhension du lecteur, indices dont se passent les textes de théâtre destinés à la représentation : si les deux types de texte présentent l'interlocution uniquement à l'aide de signes diacritiques, les sigles de personnages étant absents dans les deux cas, les dialogues philosophiques prennent le soin de nommer les personnages dès l'ouverture ; il est d'ailleurs intéressant de noter que les dialogues de Platon qui comportent plus de deux ou trois personnages à s'exprimer en même temps sont racontés comme le *Phédon* et le *Banquet*,

1 Sur cette interprétation du dialogue, voir notamment la présentation qu'en fait Monique Dixsaut en guise d'introduction à sa traduction, Paris, GF Flammarion, 1991, pp. 14-17.

2 Platon, *Banquet*, 172a-174a.

3 Platon, *Théétète*, 143 b-c.

4 Nous filons ici la métaphore du *Phèdre*, citée *supra*, note n° 1, p. 14.

5 Paris, Les Belles Lettres, 1954.

permettant ainsi au texte de conserver son intelligibilité interne. Ainsi le dialogue se suffit à lui-même pour être compréhensible tandis que les textes de théâtre peuvent être inaccessibles à la lecture pour un non-initié¹.

Contrairement à James Arietti, Martin Puchner ou encore Nikos G. Charalabopoulos qui voient dans les dialogues de Platon (ils ne parlent pas de Xénophon) de véritables pièces de théâtre², nous ne pensons donc pas que ces dialogues, quoique théâtraux, soient du théâtre. Ce que nous appelons un théâtre socratique ce n'est pas tant un théâtre qui met en scène le personnage de Socrate qu'un dialogue socratique destiné à la représentation théâtrale ou du moins qui se présente comme un texte de théâtre, et non un dialogue, même s'il n'a pas été joué, pour une cité qui n'est pas encore la cité philosophique rêvée par Platon et qui donc a encore besoin du théâtre. Le théâtre socratique doit avoir de socratique ce que possèdent les dialogues qualifiés de tels, à savoir une certaine pratique de la philosophie qui donne à voir le mouvement de la pensée et inclut le lecteur/spectateur dans cet élan. Nous préférons l'expression théâtre socratique à celle de théâtre philosophique ; il nous semble en effet que Socrate, ou plus exactement sa manière de faire de la philosophie impose une théâtralité qui n'appartienne qu'à lui, même si on peut imaginer un théâtre socratique qui se passerait du personnage de Socrate³. De même, toute pièce portant à la scène Socrate n'appartient pas nécessairement au genre du théâtre socratique.

Un théâtre socratique : essai de définition

Quelques distinctions peuvent aider à préciser cette définition ; le théâtre socratique peut en effet être rapproché de ce qu'Antoine Vitez a appelé le théâtre des idées en opposition au théâtre à thèse : le théâtre à thèse expose un point de vue, fait passer un message quand le théâtre des idées donne à voir la pensée à l'œuvre par le biais notamment du conflit d'idées⁴.

1 Voir en particulier la deuxième section « Le dialogue philosophique », ch. XVI et XVII, édition citée, pp. 283-315, et la conclusion du deuxième chapitre cité intitulée justement « Le texte lu et le texte représenté », p. 315.

2 James A. Arieti, *Interpreting Plato, The Dialogues as drama*, Bollman Place Savage, Rowman & Littlefield Publishers, 1991. Martin Puchner, *The drama of ideas, Platonic Provocations in theater and philosophy*, Oxford University press, 2010. Nous avons déjà évoqué les travaux Nikos G. Charalabopoulos, pp. 19-20.

3 Notre projet se rapproche ainsi de celui de Martin Puchner tout en s'en distinguant cependant : dans *The Drama of Ideas, Platonic Provocations in theater and philosophy* (édition déjà citée), il relit l'histoire de la philosophie à l'aune de critères théâtraux et à l'inverse l'histoire théâtrale avec des critères philosophique, en prenant comme origine de cette histoire la philosophie théâtrale ou le théâtre philosophique de Platon; il s'intéresse donc davantage à la réception des dialogues de Platon qu'à celle de Socrate, bien qu'il répertorie et étudie brièvement un certain nombre de pièces consacrées à Socrate (ch. 2 « A brief history of the Socrates play », pp. 37-71).

4 Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Danièle Sallenave et Georges Banu éd., Paris, Gallimard, 1991.

Vitez raconte que cette distinction lui est venue lorsqu'il était au lycée et étudiait *Électre*¹ ; le théâtre d'idées ainsi défini, un théâtre qui matérialise à travers les corps des acteurs les idées et la force de leur opposition, possède néanmoins un sens beaucoup plus restreint que notre notion de théâtre socratique et semble faire référence à une scène caractéristique du théâtre antique : l'*agôn*, scène d'affrontement oratoire entre deux personnages représentant deux idées adverses, ou même entre deux idées comme par exemple dans *Les Nuées* d'Aristophane où le Raisonnement Juste s'oppose au Raisonnement Injuste². Bien que des joutes verbales puissent être présentes dans certains dialogues socratiques comme les dialogues de Platon mettant Socrate en scène face aux sophistes dont leur manière de dialoguer se rapproche de l'*agôn* théâtral ou encore dans les *Mémoires* de Xénophon l'affrontement du Vice et de la Vertu attribué à Prodicos³, ce n'est pas tant pour la forme que l'analogie est intéressante mais bien plus pour l'idée d'une incarnation de la pensée dans des corps, d'une pensée qui prend vie, s'anime, se bat, se débat, combat, d'une pensée dont on ne nous donne pas le résultat à travers la bouche d'un personnage, masque de l'auteur, mais dont on fait voir le mouvement, la dynamique. Victor Goldschmidt a ainsi pu écrire au sujet de la dialectique à l'œuvre dans les dialogues de Platon : « Si toute enquête philosophique revêt la forme du drame, c'est parce que la méthode devra lutter pour que le dialogue la suive⁴. »

Cette opposition entre théâtre à thèse et théâtre d'idées peut encore rejoindre la distinction proposée par Gilles Deleuze et Felix Guattari entre personnage conceptuel et figure esthétique ou littéraire⁵. Le personnage conceptuel n'est pas le porte-parole ni le messenger d'un auteur, il est ce qui permet la création de concepts, dans la mesure où la philosophie consiste pour Deleuze et Guattari dans la création de concepts. Un auteur ne peut pas penser à la première personne du singulier, il a besoin d'un personnage auquel se référer pour penser à travers lui à la troisième personne. Pour bien comprendre cette idée, Deleuze et Guattari proposent une analogie avec la vie courante : lorsque nous disons « je te parle en tant que père », nous passons par la troisième personne pour nous exprimer ; il en va de même avec l'activité philosophique⁶. Le personnage conceptuel peut ne pas être nommé explicitement comme il

1 *Ibid.*, p. 13.

2 V. 889-114. Pour ce qui est de la définition de l'*agôn*, de son origine et des ses caractéristiques, voir Jacqueline Duchemin, *L'AGÔN dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1945.

3 Jacqueline Duchemin, *op. cit.*, pp. 15-20. Elle prend comme exemple l'*Euthydème* de Platon ; quant au récit de l'affrontement du Vice et de la Vertu de Prodicos pour exhorter Héraklès à la vertu, récit que fait Socrate pour exhorter à son tour Aristippe à la vertu, il se trouve au deuxième livre des *Mémoires* de Xénophon, 1, § 21-34.

4 Victor Goldschmidt, *op. cit.*, p. 12.

5 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991, 1ère partie, ch. 3 « Les personnages conceptuels », pp. 60-81.

6 *Ibid.*, p. 63.

peut parfois coïncider avec une figure esthétique ou littéraire mais les deux n'ont pas même fonction : les personnages conceptuels permettent de créer des concepts, quand les figures esthétiques donnent lieu à des affects et des percepts. Le personnage conceptuel qui permet de créer les concepts est également à distinguer du concept, il est le mouvement, le support de l'activité philosophique. Ainsi Deleuze et Guattari citent-ils souvent comme exemple de personnage conceptuel le Socrate de Platon¹ ; on peut donc formuler autrement notre définition du théâtre socratique : c'est un théâtre dans lequel le personnage de Socrate n'est pas un personnage habituel de dialogues, un personnage qui expose des idées, qu'il s'agisse de celles de l'auteur ou non, mais celui par lequel la pensée, en tant qu'activité, est rendue possible et se montre à l'œuvre. Cependant le Socrate du théâtre socratique n'est pas qu'un personnage conceptuel, il est aussi une figure esthétique qui matérialise la vie de la pensée.

Du personnage historique à la figure mythique

Caractériser le statut du personnage de Socrate comme figure esthétique en partant des dialogues socratiques comme genre littéraire, c'est-à-dire fictionnel, nous permet d'emblée de désamorcer la question socratique, celle qui cherche à établir, par-delà la diversité des témoignages, le portrait du Socrate historique² ; l'abandon progressif de la question socratique à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e semble effectivement lié à l'intérêt accordé aux socratiques autres que Platon ainsi qu'à la forme dialogique (et réciproquement) bien que les analyses littéraires voire théâtrales des dialogues ne soient pas neuves³. Pour nous, les images de Socrate dans les comédies comme dans les dialogues socratiques constituent déjà des incarnations littéraires et philosophiques d'une figure historique très tôt devenue figure

1 Ils citent également Zarathoustra de Nietzsche et indirectement l'Idiot de Descartes.

2 Nous revenons sur cette fameuse question socratique, I^{ère} partie, ch. 2, pp. 145-147.

3 Citons quelques exemples : à la Renaissance époque où le dialogue, considéré comme alternative à la dispute scolastique, est beaucoup théorisé, notamment en Italie, Sperone Speroni écrit une *Apologia dei dialoghi* (1574) qui a pour but de défendre le genre du dialogue lorsque ses propres dialogues se voient censurés ; il prend appui sur de nombreux exemples tirés du corpus platonicien pour montrer que le dialogue se rapproche de la comédie, qu'il a comme elle pour but le plaisir, que ses personnages sont à distinguer des personnes réelles qui les ont inspirés, et que l'auteur n'apparaît pas dans un genre comme dans l'autre (cf. l'étude qu'en fait Mireille Blanc, « Entre Socrate et Dionysos ou le dialogue pendant la Renaissance Italienne », in : *Essais sur le dialogue*, Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1984, volume 2, pp. 108-144). De même Mlle Le Fèvre, plus connue sous son futur nom d'épouse, Mme Dacier, lorsqu'elle traduit le *Plutus* et les *Nuées* d'Aristophane, compare les comédies de ce dernier aux dialogues de Platon qu'elle considère comme de véritables pièces de théâtre (Paris, Thierry / Barbin, 1684, Préface, non paginée). Eduard Munk (*Die natürliche Ordnung der Platonischen Schriften*, Berlin, Dümmer's Verlagsbuchhandlung, 1857) compare Platon à Shakespeare et montre que la majorité des dialogues forme un cycle socratique comme les pièces du célèbre dramaturge anglais donnent lieu à un cycle historique (la comparaison se trouve précisément dans l'introduction, pp. 27-28).

mythique¹. Nous préférons le terme de « figure » à celui de « personnage » dans la mesure où il désigne un être plus indéterminé, qui peut alors accepter toutes les caractéristiques, significations et représentations possibles, même les plus contradictoires. Célèbre de son vivant puisque caricaturé à la scène par les poètes comiques, condamné à mort pour impiété et corruption de la jeunesse quelques années seulement après le rétablissement de la démocratie athénienne, loué par ses disciples dans les dialogues socratiques, blâmé dans des pamphlets qui auraient circulé après sa mort, Socrate possède tous les éléments de la figure mythique, ainsi que les définit notamment Nicole Ferrier-Caverivière, dans un article intitulé « Figures historiques et figures mythiques »² : la vie et la mort de Socrate comprennent une « zone d'ombre et d'incompréhension » puisque Socrate se présente comme un personnage atypique qui n'a lui-même rien écrit mais qui apparaît comme un novateur, que cette nouveauté soit perçue négativement (dans les comédies) ou positivement (dans les dialogues socratiques). Son procès et sa mort ont évidemment ouvert la voie au légendaire par les interrogations suscitées par la condamnation du philosophe (les accusations d'impiété et de corruption de la jeunesse étaient-elles fondées ? masquaient-elles au contraire des enjeux politiques ? la démocratie a-t-elle commis une faute ?) mais également par la défense de sa mémoire à laquelle se sont attachés ses disciples : ils ont montré que non seulement Socrate n'était pas coupable de ce dont on l'a, explicitement autant qu'implicitement, accusé³, mais sa conduite

1 Cf. Olaf Gigon, *Sokrates, sein Bild in Dichtung und Geschichte*, (« Socrate, son image dans la fiction et l'histoire »), Bern, A. Francke A.G. Verlag, 1947 ; Cf également Eugène Dupréel (*La Légende socratique et les sources de Platon*, Bruxelles / Paris, 1922) qui montre que la figure de Socrate est une invention littéraire de Platon et s'appuie pour cela sur une double contradiction : celle des doctrines mises dans la bouche de Socrate et celle des événements de sa vie. En somme Platon aurait puisé dans une littérature plus ancienne, principalement celle des sophistes et des pythagoriciens, pour construire son personnage, faussant du même coup notre compréhension de l'histoire de la philosophie des V^e et IV^e siècles avant J.-C. Mario Montuori (*Physiology of a myth*, Amsterdam, J.-C. Gieben Publisher, 1981, il s'agit de la traduction anglaise d'un ouvrage paru en Italie en 1974), sans nier l'existence de Socrate, montre aussi que notre connaissance en a été faussée par Platon et son *Apologie*, de laquelle découle celle de Xénophon, cristallisant le personnage légendaire dans l'oracle qui le désignait comme l'homme le plus sage et le plus savant. Il réhabilite ensuite le témoignage d'Aristophane dans les *Nuées* ainsi que l'*Accusation* de Polycrates pour montrer que le Socrate historique donnait un enseignement politique, nettement antidémocratique et qu'il a justement été condamné en 399 avant J.-C. Cf. encore Sarah Kofman, *Socrate(s)*, Paris, Galilée, 1989 qui parle de « romans socratiques » (p. 11) ; s'intéressant aux Socrates de Hegel, Kierkegaard et Nietzsche, elle montre que les premières interprétations de Socrate, celles de Platon et Xénophon notamment, constituent déjà des « fictions réappropriatrices » (p. 21)

2 In : Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions du Rocher, 1998, pp. 603-611, et particulièrement p. 604 : « Ni l'histoire ni le réel ne sont en eux-mêmes mythiques. Ils peuvent cependant le devenir si, entre autres, un mystère insondable les pénètre, s'ils cessent d'être lisibles, d'évoluer avec logique. Lorsqu'un événement historique ou l'attitude d'un grand personnage apparaît en rupture avec la trame du temps ou la normalité des comportements humains, lorsqu'une zone d'ombre et d'incompréhension les envahit tout d'un coup et les fait échapper aux prises de la science et de la pure intelligence, l'imagination d'un groupe d'hommes ou d'un peuple, défiant les lois du quotidien, trouve naturellement le moyen d'imposer ses couleurs et ses métamorphoses, ses déformations et ses amplifications. Dans cette perspective, la mort représente souvent un moment privilégié pour l'éclosion ou le nouvel élan d'un mythe. »

3 Au sujet de l'impiété, Platon fait le lien avec le démon de Socrate (*Apologie de Socrate*, 27a-28a et 31d) ; quant à Xénophon il rapporte que Socrate se conformait aux rites de la religion athénienne (*Apologie de*

lors de son procès comme de sa mort ont constitué une réponse sublime, marquant l'héroïsme moral aux lois qui le condamnaient, une manière d'illustrer sa philosophie et d'impressionner la postérité¹. Platon va jusqu'à en faire l'acte de naissance de la philosophie², donnant au mythe littéraire et philosophique de Socrate une « valeur démiurgique³ », une valeur de fondation ; le mythe littéraire rejoignant alors le mythe ethno-religieux, tel que l'entend par exemple Mircea Eliade⁴.

L'unité qu'implique le nom « Socrate » ne doit toutefois pas faire illusion ; reconnaissons donc qu'il y a plusieurs Socrate(s). Socrate, au singulier, devient également une figure mythique au sens où « la figure mythique est [...] la somme jamais close de ses incarnations⁵ ». S'il y a bien un héros originel, pré-littéraire, le Socrate historique, qui a très rapidement donné lieu à la figure mythique « Socrate », il reste « introuvable »⁶. La figure de Socrate peut être considérée comme « une pâte malléable que l'on peut façonner à loisir⁷ », même s'il sera peut-être possible de découvrir quelques éléments irréductibles, invariants, ce que Claude Lévi-Strauss a appelé des mythèmes⁸. À la place du Socrate historique ou encore « réel », nous parlerons comme V. de Magalhães-Vilhena d'un Socrate « vrai », c'est-à-dire

Socrate, § 11 ; *Mémoires*, I, 2, § 64 - I, 3, § 1-4). En ce qui concerne la corruption de la jeunesse, le Socrate de Platon professe n'avoir jamais enseigné (étant ignorant) et n'avoir jamais eu de disciple (même si tout celui qui le souhaitait pouvait l'entendre – *Apologie de Socrate*, 33a-b) ; le Socrate de Xénophon se montre quant à lui utile et non pas nuisible aux autres (on pourrait presque citer ici tous les entretiens rapportés dans les *Mémoires* qui ont justement pour but de montrer comment Socrate s'est rendu utile à ses compagnons ; ce programme est annoncé en I, 3, § 1). Si ces accusations devaient masquer des enjeux politiques, notamment le fait que Socrate ait été le maître du tyran Critias et du scandaleux Alcibiade, Xénophon met l'accent sur les divergences qui séparaient Socrate et ses « disciples » (*Mémoires*, I, 2, § 12-18 et 29-48) ; si Socrate est encore implicitement accusé de critiquer la démocratie, Platon comme Xénophon, rapporte qu'il a critiqué la démocratie lorsqu'elle a agi de manière injuste, ainsi que la tyrannie (Platon, *Apologie de Socrate*, 32b-32e ; Xénophon, *Mémoires*, I, 1, § 18 et I, 2, § 31-38)

- 1 D'après Platon (*Criton*) comme Xénophon (*Apologie de Socrate*, § 23), Socrate a refusé de s'évader alors même que ses amis avaient tout organisé : lorsque dans le dialogue auquel il a donné son nom, Criton examine la question suivante : est-il juste ou non de s'évader ? Socrate montre que l'évasion d'un condamné équivaut à désobéir aux lois, c'est-à-dire à une injustice ; or Socrate réprouve l'injustice et ne renie pas sa philosophie.
- 2 Luc Brisson, dans l'introduction à sa traduction de l'*Apologie de Socrate* de Platon écrit : « Si l'on en croit Platon, il fallait que Socrate meure pour que vive la philosophie. » (Paris, GF Flammarion, 1997, p. 74).
- 3 *Ibid.*, p. 608. En ce qui concerne la définition du mythe littéraire relativement à celle de mythe ethno-religieux, voir l'article de Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in: *Littérature*, n°55, 1984, pp. 112-126.
- 4 Voir notamment *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- 5 Véronique Léonard-Roques, « Figures mythiques, mythes, personnages, quelques éléments de démarcation » in : Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008, p. 26.
- 6 *Ibid.*, p. 27.
- 7 L'expression est de Marie-Claude Hubert, elle lui sert de définition du mythe pour montrer le fonctionnement de la réécriture théâtrale, in : *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 8.
- 8 *Anthropologie structurale*, ch. XI « La structure des mythes », Paris, Plon, 1958 et 1974, pp. 233-265 et plus précisément p. 241.

vrai pour celui qui en parle¹. Ainsi tous les portraits et images de Socrate sont également vrais. Néanmoins certains Socrates acquièrent dans l'histoire de la réception de la figure plus d'importance que d'autres. Les témoignages antiques, ceux des comédies comme ceux des dialogues socratiques accèdent au statut de sources voire d'hypotextes, quand bien même ils présentent de nombreuses divergences voire contradictions². D'autres textes postérieurs peuvent également marquer leur époque au point de devenir une référence incontournable, voire une nouvelle source dans la transmission de la figure.

Bien que la fortune de Socrate soit considérable de l'Antiquité à nos jours, c'est seulement à partir du XVIII^e siècle que la figure mythique s'épanouit comme véritable mythe littéraire et philosophique, ainsi que l'a montré Raymond Trousson pour qui le mythe signifie « obsession de la pensée³ ». Si l'on suit la définition du mythe littéraire de Pierre Brunel, influencé par Raymond Trousson⁴, Socrate est « un personnage impliqué dans un récit », le récit de sa vie et surtout de sa mort, récit qui « symbolise » la mort injuste de l'homme juste, le martyr de celui qui dit la vérité, le sacrifice de celui qui parie sur l'humain, à l'égal de Jésus (mais dans le registre opposé) qui faisait le sacrifice de sa vie pour racheter l'homme au regard de Dieu. Ce récit prend valeur « fascinante » pour la pensée occidentale de la modernité, du XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Si chaque époque semble s'approprier Socrate et le modeler en fonction de ses valeurs, la modernité qui brise ses liens avec le religieux, mais pas nécessairement le sacré, voit en Socrate un modèle d'existence capable de définir une morale sans les dieux à un

1 *Socrate et la légende platonicienne*, Paris, PUF, 1952, p. 6 : « Chaque auteur, qu'il soit le témoin ancien ou l'interprète, nous donne un Socrate qui est pour lui le Socrate "vrai". Mais ce "vrai" Socrate n'est pas celui de l'histoire. Il est ce que le Socrate qui a existé historiquement, et que l'on peut appeler "réel" est devenu du fait d'être assimilé par chacun suivant son génie propre, d'être transposé en un système d'idées qui est sorti de lui, mais qui le dépasse parce que les points de repère intellectuels et sociaux par rapport auxquels il va désormais se définir ne sont plus les mêmes. »

2 Pour une présentation claire des sources (Aristophane, Platon, Xénophon et Aristote) et des différents portraits de Socrate qu'elles dessinent, voir Louis-André Dorion, *Socrate*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 2004.

3 *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau. La Conscience en face du mythe*, Paris, Minard, 1967, p. 5 : « En dépit de sa notoriété indiscutable, Socrate, jusqu'au XVIII^e siècle, ne constitue pas un mythe, c'est-à-dire une sorte d'obsession de la pensée, une référence idéale résumant une attitude philosophique. » Dans cet ouvrage, Trousson scrute le mythe de Socrate tel qu'il s'est exprimé dans la pensée des philosophes éclairés, amenés à travers cette figure à mieux percevoir leur « drame intérieur » (p. 8). Emily Wilson (*The Death of Socrates*, Cambridge, Harvard University Press, 2007, pp. 171-172) reprend aussi le terme d'« obsession » : « *Socrates was perhaps the most popular dying pagan [...], at least for the middle decades of the eighteenth century. Until the time of the French Revolution, the death of Socrates was a cultural obsession all over Europe, Britain and America.* » Cf. encore Paulin Isnard, *L'Événement Socrate*, Paris, Flammarion, 2013, pp. 21-22 : « Le XVIII^e siècle fut le temps d'un investissement imaginaire sans précédent autour de la question socratique. »

4 Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1179 : « Un récit (ou un personnage impliqué dans un récit) symbolique qui prend valeur fascinante (idéale ou répulsive) et plus ou moins totalisante pour une communauté humaine plus ou moins étendue à laquelle il propose en fait l'explication d'une situation ou bien un appel à l'action. [...] Le mot "fascinant" nous paraît la moins mauvaise transposition des effets classiquement attribués au sacré dans un monde virtuellement désacralisé. »

moment de l'Histoire où les philosophes se rêvent en Socrate lorsqu'ils se retrouvent, comme lui, confrontés à un pouvoir cherchant à les priver de leur liberté d'expression. La figure de Socrate implique, depuis l'émergence de la modernité, le grand pari sur l'humain, « une référence à une vision totalisante qui [lui] sert de toile de fond et sans laquelle [elle] serait inconcevable » : la référence à un monde laïc au sens d'un monde dont les valeurs sont définies en dehors de la religion, et démocratique dans la mesure où elle véhicule des idées que nous considérons comme les idéaux démocratiques : la liberté, l'égalité, la justice, la tolérance. Le mythe socratique dont les attributs sont repensés et médiatisés par la modernité correspond à l'éclosion d'« un appel à l'action » : propager ses idées et ne pas les renier quelles que soient la pression et les attaques subies. Partout où les valeurs de justice, de vérité et de liberté semblent menacées, Socrate sert de caution à l'action politique au nom de la morale, au prix parfois du sacrifice ultime. Le théâtre, dont le XVIII^e siècle a su faire un vecteur privilégié de ses idées morales, scène et tribune, lieu d'une pédagogie servie par la poétique, apparaît comme le lieu de propagande privilégié pour relayer cet imaginaire du sacrifice vertueux, du sacrifice pour la vertu et l'idée de justice.

Méthodologie, difficultés et problématiques

Des sources au mythe, notre travail se situe dans la lignée de ce que Raymond Trousson a nommé les études de thème¹. Notre enquête a en effet pour ambition de présenter la figure de Socrate dans le théâtre occidental moderne à travers un corpus d'une centaine de pièces de théâtre, transséculaire (œuvres choisies du XVIII^e au XXI^e siècles), transgénérique (œuvres relevant des genres de la tragédie, du drame bourgeois, de la comédie, de l'opéra, du drame contemporain), et transfrontalier (œuvres relevant de plusieurs aires géographiques) qui, sans être exhaustif, se présente malgré tout comme capable de présenter une synthèse, et de replacer cette étude dans un panorama historiographique plus large, remontant à l'Antiquité et prenant en compte la postérité de Socrate dans les autres arts et disciplines, afin d'interroger

1 « Examen de type diachronique qui met [...] en lumière les modulations d'un thème depuis ses origines jusqu'à ses manifestations les plus récentes, et [dont] nous n'estim[ons] les résultats concluants que dans la mesure où ils s'étendent à plusieurs littératures », Raymond Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau*, édition citée, p. 5. Il a donné un exemple de ce genre d'études avec *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1976, ainsi qu'une méthodologie : *Thèmes et mythes, Questions de méthode*, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981. Nous avons également consulté les enquêtes de Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Colin, 1974 et *Pour Électre*, Paris, Colin, 1982 ; Dominique Quérou, *Momus philosophe, Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1995 ; et Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Colin, 1971. Si Trousson employait dans ses premiers écrits le mot « thème », il lui a ensuite adjoint le terme « mythe » (l'ouvrage méthodologique *Thèmes et mythes* s'appelait dans sa version originale de 1965 *Les Études de thèmes*) et Pierre Brunel propose à sa suite de substituer le mot « mythe » à celui de « thème » (*Dictionnaire des mythes littéraires*, édition citée, Préface, pp. 11-12).

l'importance et la spécificité du théâtre dans l'histoire de la réception du sage grec. Il est évident qu'une figure aussi féconde que celle de Socrate a déjà suscité de nombreuses enquêtes de réception, mais les enquêtes de type généralistes n'ont pas jusqu'ici accordé assez d'importance au théâtre ; tout au plus quelques pièces sont-elles citées en référence. Mais l'importance, au moins quantitative, du théâtre ainsi que sa spécificité ne paraissent pas suffisamment prises en compte¹. À l'inverse, de nombreux articles ou chapitres d'ouvrage se sont penchés sur la fortune théâtrale de Socrate mais ne se sont concentrés que sur une époque ou une aire géographique, le XVIII^e siècle français ayant donné lieu au plus grand nombre de travaux². Si le dénombrement minutieux des occurrences d'un thème constitue le préalable à

1 Citons par exemple James W. Hulse, *The Reputations of Socrates, The Afterlife of a gadfly* (New York, Peter Lang, 1995) qui tente une synthèse en étudiant la réception de Socrate dans l'histoire de la philosophie ; pointant les distorsions subies par l'enseignement de Socrate divulgué dans des dialogues de Platon jusqu'au XVIII^e siècle, il défend l'idée que notre Socrate moderne serait le Socrate originel. À l'inverse, Emily Wilson, *The Death of Socrates* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2007) montre que Socrate ne nous intéresse plus guère aujourd'hui : d'autres icônes de la liberté l'ont remplacé (Voltaire, Condorcet, John Stuart Mill ou encore Martin Luther King) et ce d'autant plus que la mort de Socrate ne nous fait plus fantasmer dans le sens où nous souhaitons ne plus mourir du tout. Elle consacre pour cela la moitié de son ouvrage au Socrate antique, l'autre moitié à sa réception dans l'histoire des idées, et cite principalement les philosophes, peintres et romanciers, très rarement les dramaturges, ce qui peut expliquer son verdict. Paulin Isnard, dans *L'Événement Socrate* (Paris, Flammarion, 2013) se concentre sur le procès de Socrate, l'ancre d'abord dans son contexte historique, à la fois juridique, religieux et politique, pour ensuite suivre sa fortune jusqu'au XVIII^e siècle en s'intéressant principalement aux premiers siècles de l'ère chrétienne, à la Renaissance et au siècle des Lumières. Son parcours est le même que le nôtre, dans nos deux premiers chapitres, bien que nous ayons travaillé de manière indépendante, ayant terminé nos recherches au moment où son ouvrage était sous presse. Néanmoins alors qu'il s'arrête au XVIII^e siècle jugeant que Socrate s'éclipse après la Révolution française de la scène de l'histoire des idées, nous poursuivons l'entreprise sur les siècles ultérieurs.

2 En ce qui concerne le XVIII^e siècle français, mentionnons France Marchal-Ninosque, *Images du sacrifice*, (Paris, Champion, 2005, et plus spécialement le chapitre 4 de la 3^e partie « La mort de Socrate ou le messianisme d'un nouvel âge » pp. 319-337) qui étudie les évolutions et les mutations de la notion de sacrifice de la fin du XVII^e au début du XIX^e siècle et montre que si le sacrifice est condamné, un seul cependant fait exception à la règle : le sacrifice volontaire du sage pour la vertu, la vérité, la justice ou la tolérance, incarné superbement en Socrate. Pour elle toutefois, les dramaturges ont été tellement « obsédés » par la figure de Socrate qu'ils n'ont pas réussi, contrairement aux peintres, à donner à sa mort l'émotion et le sublime qu'elle méritait : là encore nous tenterons de dépasser cette conclusion en ouvrant le corpus des Socrates de planches. Ira O. Wade, *The "philosophe" in the French drama of eighteenth century* (Princeton, University Press / Paris, PUF, 1926) montre que les pièces consacrées à Socrate s'inscrivent dans la polémique autour de la comédie des *Philosophes* de Palissot, qui, à l'instar des *Nuées* d'Aristophane à laquelle elle a souvent été comparée, ridiculise les philosophes. Dominique Lanni, « La mort de Socrate de Voltaire à Bernardin de Saint-Pierre » (in : *Le Philosophe sur les planches : L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 287-294), présente succinctement les différentes œuvres et leurs auteurs avant de les situer les unes par rapport aux autres, pour montrer combien la figure de Socrate pouvait servir des intérêts divers, être malléable à plusieurs idéologies. Les pièces allemandes des XIX^e et XX^e siècles ont été analysées par Erik Abma, *Sokrates in der deutschen Literatur* (Utrecht, Drukkerij, Schotanus & Jens, 1949) qui montre que la figure de Socrate aux XIX^e et XX^e siècles dans les différents genres littéraires donne lieu à une galerie assez hétéroclite de portraits, nuancant les critiques français qui à l'unanimité font de lui au XVIII^e siècle l'apôtre du rationalisme. Klaus Döring, (« Socrate sur la scène de l'opéra » in : *Philosophie antique, problèmes, renaissances, usages*, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 205-220) étudie deux opéras allemands des XVIII^e et XX^e siècles (König/ Telemann et Krenek). Sara Monoson (« The making of a democratic symbol : the case of Socrates in North-American popular media, 1941–56 » in : *Classical Receptions Journal*, Oxford University Press, Mai 2011, pp. 46-76) montre que la figure de Socrate a été mobilisée au XX^e siècle en Amérique du Nord par le théâtre et la télévision pour en faire le défenseur de la démocratie face au nazisme pendant la Seconde Guerre

toute étude thématologique, il convient cependant de préciser que l'exhaustivité est un idéal impossible à atteindre, quelle que soit l'ampleur du thème, mais d'autant plus sur Socrate, l'un des thèmes les plus féconds de la modernité occidentale. Raymond Trousson nous servira de caution en cette position :

On s'empressera sans doute d'observer que l'exhaustivité est impossible : quelque minutieuse qu'ait été l'enquête, quelque systématique qu'ait été le dépouillement, quelque durée enfin qu'ait exigé le travail, on peut en être sûr [...] d'avoir laissé échapper bon nombre de passages, d'allusions, de citations. Comment s'en étonner ? [...] En fait semblable exhaustivité est une chimère, même dans d'autres types de travaux, et, sur le plan de la thématologie, elle n'aurait qu'un intérêt très relatif. Il s'agit avant tout d'étendre suffisamment les recherches pour déployer un éventail de significations assez riche pour n'être dépourvu d'aucune nuance d'interprétation. Ce résultat une fois atteint, le recensement n'a plus pour objet que d'établir dans quelle mesure une interprétation est originale ou commune à un moment donné (et d'éviter de prendre pour original ce qui est commun !) mais il n'apportera plus rien de *neuf*. En somme l'exigence d'exhaustivité doit être sévère, elle ne doit pas être intraitable¹.

Nous n'avons pas réussi à nous procurer toutes les pièces que nous avons répertoriées dans notre long dépouillement bibliographique ; certaines semblent introuvables ; de même nous n'avons pas pu joindre tous les auteurs contemporains afin qu'ils nous transmettent leurs textes inédits². Après cette patiente recherche bibliographique qui nous a d'abord engagée vers des milliers de titres, il a fallu opérer des choix³. Si le corpus des pièces françaises est supérieur

Mondiale, puis face au communisme et au McCarthysme pendant la guerre froide. K.-J.-H. Berland (« Socrates in eighteenth-century verse dramas », in : *Drama and Philosophy, Themes in Drama*, vol. 12, edited by James Redmond, Cambridge University Press, 1990, pp. 127-141), étudie quelques pièces françaises et anglaises du XVIII^e siècle pour montrer qu'elles sont des échecs, tant du point de vue dramaturgique que philosophique (elles nous éloignent du Socrate historique). R.B. Todd (« Socrates dramatised : Georg Kaiser and others », in : *Antike und Abenland*, 27, 1981, pp. 116-129) mentionne rapidement quelques pièces du XVII^e au XX^e siècles pour montrer que le drame de Kaiser (1919) est la seule réussite du genre. Les deux volumes *Socrates from antiquity to the enlightenment*, et *Socrates in the nineteenth and twentieth centuries* parus sous la direction de Michael Trapp (Aldershot: Ashgate, 2007) comprennent également quelques articles concernant les pièces de théâtre: Peter Brown (« The comic Socrates », vol. 1, pp. 1-16) étudie les comédies anciennes et modernes; Russell Goulbourne (« Voltaire's Socrates », vol. 1, pp. 229-248) mentionne la pièce de Voltaire; James Leshner (« Later views of the Socrates of Plato's *Symposium* », vol. 2, pp. 59-76) analyse la postérité du *Banquet* de Platon et mentionne ainsi certaines adaptations; John J. White (« The thorn of Socrates : Georg Kaiser's *Alkibiades saved* and Bertolt Brecht's *Sokrates wounded* », vol. 2, pp. 119-140) étudie la pièce de Kaiser et sa reprise par Brecht et Melissa Lane (« Gadfly in God's own country' : Socrates in twentieth-century America », vol. 2, pp. 205-226) celle de Maxwell Anderson. Enfin, Martin Puchner consacre un chapitre de son ouvrage (*The Drama of Ideas, Platonic Provocations in theater and philosophy*, édition citée, ch. 2 « A brief history of the Socrates play », pp. 37-71) aux pièces mettant en scène Socrate ; pour lui la période la plus riche est sans conteste le XX^e siècle, puisqu'elle coïncide avec la naissance du drame moderne, même s'il avoue rencontrer un certain nombre de pièces au XVIII^e siècle. Il passe sous silence le XIX^e siècle, explique que les auteurs n'ont pas eu connaissance les uns des autres pour évacuer toute chronologie et ne s'intéresser qu'à l'inspiration platonicienne des œuvres, essentielle au XX^e siècle certes (mais pas unique) et très mince au XVIII^e (comme nous le verrons).

- 1 Raymond Trousson, *Thèmes et mythes, questions de méthode*, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, pp. 47-48.
- 2 Nous mentionnons toutefois quelques unes de ces pièces à la suite de notre présentation du corpus dans la bibliographie, p. 630.
- 3 Pour une rapide présentation du corpus réduit à une centaine de titres, nous renvoyons à notre tableau en annexe, *ibid.*

en nombre, cela ne signifie pas nécessairement que la France soit le pays qui aurait donné lieu au plus grand nombre de pièces sur Socrate, c'est aussi que les pièces françaises ont été plus facilement accessibles. Néanmoins, notre corpus s'est étendu à d'autres aires géographiques dont nous maîtrisons les langues : anglais, allemand, espagnol, italien et néerlandais. En ce qui concerne les époques, le XIX^e siècle est celle pour laquelle nous possédons le moins de références pour les aires géographiques extérieures à la France, mais il ne faut pas en déduire pour autant, comme ont pu le faire facilement certains critiques, un déclin du mythe de Socrate au XIX^e siècle. Très peu d'études ont été consacrées au Socrate du XIX^e siècle, tant il semblait acquis que Socrate était le champion des Lumières. Cependant nous avons découvert un nombre de pièces françaises au XIX^e siècle tout aussi important qu'au XVIII^e, nous permettant d'avancer que le mythe de Socrate ne s'est pas éteint avec la Révolution française¹ : là s'inscrit sans doute l'une des avancées notables de notre enquête. Enfin, si le XX^e siècle est celui pour lequel nous avons répertorié le plus grand nombre d'ouvrages, c'est peut-être parce qu'il constitue l'âge d'or du mythe de Socrate sur les planches². Perspective qu'il nous faudra étayer en analysant la naissance et les évolutions de la figure de Socrate telle qu'elle a été mobilisée sur la scène du XVIII^e siècle à nos jours et montrant qu'elle a fait l'objet d'un véritable mythe qui peut révéler certains traits caractéristiques de l'imaginaire occidental moderne. Nous croyons avoir pour cela retenu un nombre de pièces assez conséquent et surtout assez représentatives et diverses, qui nous autorise à parler de la fortune théâtrale de Socrate, telle que nous la percevons en diachronie dans une aire géographique qui dépasse largement l'aire française et qui nous permette d'interroger ce qui fonde notre thèse : existe-t-il un théâtre socratique ?

Toutes les pièces ne feront pas l'objet d'une étude détaillée et approfondie ; nous avons retenu les pièces les plus emblématiques, les plus significatives de la naissance, de l'évolution et des transformations du mythe littéraire et philosophique de Socrate dans la modernité théâtrale, mythe qui aura toujours deux faces, liées à sa double origine (comédies vs dialogues socratiques) : l'une positive magnifiant le sage grec, l'autre négative le critiquant ou le

1 Comme le suggère notamment Raymond Trousson, à l'occasion d'un article « Un Socrate révolutionnaire : Collot d'Herbois », il expose rapidement l'idée que Socrate a constitué un véritable mythe au XVIII^e siècle pour résumer ensuite la pièce de Collot d'Herbois (*Le Procès de Socrate ou le régime des anciens temps*, comédie en trois en acte et en prose, représentée pour la première fois au Théâtre de Monsieur le 9 novembre 1790 et éditée l'année suivante), insister sur son succès, et conclure qu'avec ce Socrate révolutionnaire se serait éteint le mythe socratique. C'est aussi ce que pense Paulin Ismard., *op. cit.*, épilogue, p. 190 : « Pourquoi clore l'histoire du procès de Socrate au lendemain du grand ébranlement révolutionnaire ? [...] La survie de la controverse ne peut [...] cacher le retrait progressif de la mémoire du procès dans la culture lettrée européenne du XIX^e siècle. Plus jamais le procès ne devait en effet retrouver sur la scène intellectuelle européenne l'écho polémique qui fut le sien au XVIII^e siècle. »

2 Nous sommes d'accord sur ce point avec Martin Puchner, voir note n° 1, pp. 30-31.

ridiculisant. Nous essaierons de ne pas préjuger de la qualité des pièces avant de les avoir étudiées en tentant de nous mettre dans la peau d'un spectateur de l'époque, qui au XVIII^e par exemple souhaite des larmes ou au XIX^e du spectaculaire. Nous devons en effet faire face à la difficulté de « lire le théâtre » pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Anne Ubersfeld¹. Mis à part peut-être le cas du théâtre destiné à être lu, le « théâtre dans un fauteuil », le texte dramatique n'acquiert de véritable existence que dans la représentation, c'est-à-dire dans la rencontre physique avec un public. Rencontre toujours particulière et contingente. Nous essaierons autant que possible de faire appel aux représentations qui ont pu être données des pièces de notre corpus, notamment à travers la réception immédiate dans les périodiques littéraires par exemple. C'est guidée aussi par notre propre pratique de l'art théâtral que nous lirons ces pièces, c'est-à-dire que la lecture d'une pièce pour nous est de suite mise en scène. Nous nous intéresserons autant au portrait de Socrate proposé par les pièces de théâtre qu'à leur dramaturgie afin de nous demander si le genre du théâtre socratique défini non comme un théâtre portant à la scène Socrate mais comme un théâtre d'idées, héritier des dialogues socratiques, est possible : les planches sont-elles conçues pour accueillir la philosophie autrement que dans le but de la ridiculiser ?

En ce qui concerne l'étude des sources et de leur réception de l'Antiquité à nos jours, nous avons été confrontée aux mêmes problématiques bibliographiques : les choix sont restés difficiles à faire comme le deuil de l'exhaustivité. Ce travail considéré d'abord comme préalable, préliminaire, est né d'un besoin de comprendre pourquoi notre corpus de pièces de théâtre commençait au XVIII^e siècle (plus exactement en 1680 avec un opéra italien) et pas avant, pas après ; pourquoi également le Socrate de ces pièces du XVIII^e siècle ne ressemblait pas à celui que nous avons nous-même fréquenté pendant nos études (essentiellement dans les dialogues de Platon, qui n'étaient que rarement lus au XVIII^e siècle). En outre, nous éprouvions le besoin de justifier notre entreprise en questionnant l'importance à accorder au Socrate des planches, très peu étudié par ailleurs. Si le corpus semble important, quelle place tient ce Socrate théâtral dans la réception de la figure ? Fonctionne-t-il de manière indépendante ou ressemble-t-il à d'autres Socrates ? Peut-on lier ce Socrate moderne sur les planches au Socrate mis en scène par les comédies anciennes, et, bien que de manière distanciée, par les dialogues socratiques ?

1 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977.

Plan de la thèse

La première partie s'attache à relever en diachronie toutes les sources qui ont construit lentement le mythe socratique ; la deuxième étudie ce que ce mythe devient au théâtre, en questionnant l'existence d'un théâtre socratique tel que nous l'avons précédemment défini. D'autres plans étaient bien sûr possibles, préférables peut-être, mais celui qui a été suivi reproduit l'ordre dans lequel les recherches ont été menées et part de la réception générale de Socrate pour se concentrer ensuite sur celle, particulière, qui a lieu au sein des arts dramatiques. Cet ordre ne doit pas faire croire à une supériorité de certaines images de Socrate sur d'autres. Nous employons d'ailleurs le mot « image » car il nous semble, tant les divergences sont grandes entre les portraits proposés, que les savants (historiens, philologues, philosophes) peuvent être considérés comme des producteurs d'images de Socrate au même titre que les écrivains ou les artistes. De même, le plan semble signifier une antériorité du Socrate des savants sur celui des dramaturges mais on peut aussi prudemment avancer l'hypothèse d'une concordance, coïncidence, convergence des mentalités, de l'imaginaire collectif qui donne lieu dans différents domaines à des images souvent semblables ; les dramaturges comme les savants sont de leur siècle. Ainsi l'un des enjeux de notre travail est de montrer l'importance du théâtre dans la réception de la figure socratique, à la fois pour les questions dramaturgiques qu'elle soulève (un théâtre socratique est-il possible?), pour les portraits de Socrate proposés mais aussi pour ce qu'ils nous révèlent de notre modernité et de sa construction.

Remarques

L'orthographe a été modernisée ainsi que la ponctuation des textes français. Dans les citations en langue allemande nous avons seulement substitué - ss - à la lettre ß.

Nous avons fait le choix d'uniformiser l'orthographe des noms de personnages quand celle-ci n'en changeait pas la prononciation, nous avons ainsi toujours écrit « Xanthippe » pour désigner la femme de Socrate. Les noms de ses accusateurs ont connu, et connaissent encore de nombreuses variations, nous les avons gardées car elles témoignent aussi de l'appropriation par un auteur de la figure socratique et de son histoire.

La plupart des pièces de théâtre écrites dans une langue étrangère au français n'ont pas été traduites, c'est pourquoi nous citerons toujours le texte original en regard de notre traduction française.

Pour ne pas alourdir les notes de bas de page et éviter la répétition fastidieuse des termes « acte » et « scène », nous écrirons par exemple « II, 4 » pour désigner la scène 4 de l'acte II d'une pièce de théâtre.

Première partie

La réception de la figure de Socrate et les conditions de création d'un mythe littéraire et philosophique

Introduction

Socrate n'a rien écrit ; c'est la seule certitude que nous ayons à son sujet. Nous le connaissons donc à travers les témoignages qui nous sont parvenus. Autrement dit, notre connaissance de Socrate dépend de ce que d'autres ont bien voulu nous dire de lui et nous transmettre. Nous devons par conséquent garder à l'esprit que nous héritons d'informations et d'interprétations qui se trouvent également dépendantes d'un contexte plus large (situation politique, sociale, économique, culturelle, artistique, mouvements d'idées et évolutions des mentalités - qu'elles peuvent d'ailleurs aussi contribuer à faire évoluer), ainsi que des documents sources auxquels nous avons accès : traductions, découvertes de textes ou de fragments, biographies, bibliographies, manuels scolaires, etc. Il devient dès lors indispensable de se situer au terme de cet héritage pour comprendre chacun des auteurs de notre corpus, maillons d'une chaîne qui serait celle de la réception à travers les siècles de la figure socratique, réception qui a conduit du personnage historique à la figure mythique, à l'exemplum, au socratisme, puis au mythe littéraire et philosophique. Appréhender ainsi la postérité du sage grec implique d'être attentif à la rumeur des siècles. Nous ne pouvons évidemment pas prétendre à l'objectivité ; notre interprétation d'interprétations n'en surplombe pas l'histoire, mais en fait partie.

Si un auteur ne peut pas penser à Socrate en dehors des documents, sources ou commentaires que son époque lui fournit, alors il convient de commencer notre étude en dressant une sorte d'état des lieux : de quel(s) Socrate(s) hérite le XVIII^e siècle, point de départ de notre enquête ? Cette question se veut posée comme un préalable nécessaire afin de mieux comprendre les motivations des auteurs du XVIII^e siècle, ainsi que des siècles suivants. L'ignorance de l'état des connaissances sur Socrate, de la réception propre à une époque donnée, pourrait conduire non seulement à négliger l'idée d'une histoire de la figure de Socrate, d'une véritable construction où se mêlent à la fois fiction et réalité, mais aussi à prendre pour novatrice ou originale une interprétation avec laquelle aujourd'hui nous ne sommes plus familiers, étant donné le changement de perception de notre époque quant à l'importance des sources. Par exemple, Platon, considéré aujourd'hui comme le témoin essentiel n'était encore que peu lu au XVIII^e siècle, car jugé ennuyeux et obscur. Cette première partie de notre enquête entend également souligner la légitimité de l'éclosion du mythe de Socrate en champion de la modernité, incarnant ses valeurs, malgré l'apparent

paradoxe qu'il y a à penser la modernité à travers l'un des tout premiers philosophes de l'histoire des idées en Occident. La Modernité semble s'originer à l'amont de ce qu'elle rejette en partie, après la Querelle des Anciens et des Modernes. Le portrait de Socrate caricaturé par ses contemporains, dessiné par ses disciples, puis sanctifié des premiers siècles de l'ère chrétienne jusqu'à la renaissance italienne, ensuite corrigé, c'est-à-dire humanisé, par Montaigne et le XVII^e siècle, entre en résonance avec l'idéologie des Lumières. Bien que la figure de Socrate soit réinventée au fil des siècles, investie d'âge en âge, malléable à telle ou telle idéologie, elle n'est pas composée de toute pièce au XVIII^e siècle pour servir les besoins de la cause éclairée. Si nous avons choisi comme borne chronologique en amont de notre enquête le siècle qui transforme cette figure mythique en mythe philosophique et littéraire, il nous faut être attentif à percevoir les mouvances de la figure avant qu'elle ne devienne proprement un mythe. Si, dès son vivant, la figure de Socrate est déjà au moins double : le Socrate, personne historique, et le Socrate, personnage des comédies, son portrait composite, aussi riche que complexe, n'a cependant jamais subi de complète distorsion au point de devenir simplement symbole. Rebelle à toute tentative de mise en forme, Socrate réussit, malgré les appropriations et réappropriations successives dont il est l'objet, à garder sa part d'énigme. La référence à Socrate n'est pas reprise mécaniquement, par fidélité à une tradition philosophique et littéraire ; au contraire, elle ne cesse de questionner, d'intriguer, de fasciner.

Entre adaptation aux contextes qui évoluent et assimilation aux auteurs qui se définissent eux-mêmes comme socratiques, le premier chapitre tentera non seulement d'épouser les mouvements de l'histoire des idées concernant la figure de Socrate du IV^e siècle avant J.-C. au XVIII^e siècle, mais également de montrer que l'on ne peut parler de mythe socratique à proprement parler avant le XVIII^e siècle : la figure de Socrate est certes très connue mais elle semble faire l'objet de critiques trop répétées, elle souffre de la concurrence d'autres figures qu'elle finira néanmoins par éclipser ou absorber, manque d'autonomie et se voit relayée par un certain nombre d'images ou de clichés qui ne s'actualisent plus mais qui n'attendent cependant que d'être réinvestis. Ainsi, au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, Platon délaissé, de nombreuses traductions de Xénophon, Plutarque, des ouvrages de compilations de maximes extraites de pléthore d'auteurs anciens, des biographies constamment rééditées, des ouvrages généraux sur la Grèce ou l'Antiquité, ainsi que, rançon du succès, des études accusant de nouveau le philosophe athénien d'avoir perverti sa cité, foisonnent. Si ces publications contribuent à rendre Socrate familier aux lecteurs de l'époque, elles semblent également répondre au besoin éprouvé par ces mêmes lecteurs de mieux

connaître le sage grec, qui plus est à une époque où l'Antiquité devient une mode (après avoir été une exigence), même s'il s'agit d'une « Antiquité plus imaginaire que réelle »¹ ; c'est donc aux sources qui ont inspiré nos auteurs au fil des siècles que se consacrera le second chapitre. La conclusion de cette première partie pourrait appréhender la construction du mythe moderne de Socrate comme résultant de plusieurs processus : synthèse des différents témoignages et portraits laissés par l'Antiquité, stylisation de par leur forme (beaucoup d'apophtegmes et d'anecdotes), « absorption » de figures concurrentes, dialectique entre un Socrate divin et un Socrate humain, et retour à une pratique socratique de la philosophie encourageant le recours aux diverses formes théâtrales.

Face à la masse imposante de documents, nous avons dû opérer des choix, cependant justifiés par ceux qui ont présidé à notre démonstration : comprendre le processus qui a conduit à faire de Socrate sur scène la référence presque systématique dès lors que les valeurs démocratiques de justice, de vérité et de liberté semblent bafouées. La méthode est assurément partielle et la reconstruction de la transmission de la figure de Socrate artificielle, mais l'enjeu de cette première partie n'est pas tant de donner des informations (pour cela, le lecteur sera renvoyé à de nombreuses citations et indications bibliographiques) que de saisir le sens de l'héritage socratique dans la construction de la modernité². Nous nous engageons donc dans cette première partie dans une revue des sources antiques pour essayer de savoir comment elles sont connues et utilisées au moment où émerge un des mythes phare de la modernité. Au vu de l'immensité du corpus, nous demandons d'ores et déjà l'indulgence du lecteur, l'exhaustivité n'étant guère possible en la matière.

1 L'expression est de Claude Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 12.

2 Les problématiques soulevées par cette première partie qui souhaite appréhender de façon synthétique et dans un but argumentatif plus de vingt-deux siècles, ont été résumées par Jean-François Mattéi dans sa préface à la nouvelle édition de *l'Histoire de la philosophie* d'Émile Bréhier, Paris, PUF « Quadrige », 2004, p. XXII : « Comme le chef monteur, au laboratoire, compose le film séquence après séquence en supprimant certains plans et en rythmant à son gré, et à celui du réalisateur, ceux qu'il a gardés, l'historien de la philosophie, étranger à la prise de vue initiale, mais non à la prise de risque finale, n'élabore pas de philosophie. Il se contente de donner l'illusion d'un développement continu à partir d'images fixes qu'il a lui-même choisies en les extrayant de la situation qui leur a donné naissance. Pourtant l'illusion native du cinématographe nous fait accéder à la réalité de l'intrigue au même titre que l'illusion originelle de l'historiographe nous fait accéder à la vérité de la philosophie. »

Chapitre I

Postérité de Socrate,

Des « dits mémorables » à la dialectique « divin/humain »

Introduction

Une certitude : la fascination (avec sa réplique : la répulsion) que Socrate a exercée sur ses contemporains et sur des générations de penseurs. Les avis à son sujet sont rarement mitigés, ils prennent davantage le ton de la véhémence. Quelle que soit l'attitude adoptée à son égard, elle semble excessive et confine à l'idéalisation, c'est-à-dire à la déformation dans un but mélioratif, ou à l'inverse, à la caricature. Dans les deux cas, seuls les traits les plus marquants, les plus significatifs, sont retenus. Si la philosophie est dans l'Antiquité conçue de diverses manières comme constitution de savoirs encyclopédiques et comme mode de vie, c'est la seconde conception qui nous intéresse ici dans la mesure où Socrate lui-même n'a rien écrit. Ce qui importe alors, c'est la cohérence entre la pensée et les actes, d'où une écriture de la philosophie ancienne assez particulière, sous la forme d'anecdotes, d'apophtegmes, de dits, de sentences¹. Ces collections où faits avérés, narration et talent littéraire de l'auteur s'entremêlent, renforcent le processus de stylisation². Des situations du quotidien qui pourraient sembler banales *a priori* permettent en réalité de révéler des faits extrêmement signifiants pour une philosophie dont le but premier est éthico-politique : améliorer les citoyens en les formant à la vertu³. La philosophie est assimilée à la vie du philosophe et cette dernière doit pouvoir garantir la vérité de la philosophie en l'accomplissant. Plus encore que la vie, la mort, acte ultime et indépassable, va revêtir une importance de plus en plus considérable, notamment chez les Romains. Mener à bien sa vie signifie essentiellement réussir sa mort. Rien n'est plus sûr pour maîtriser sa fin que de se la donner à soi-même ; la

1 Voir sur ce point et sur les conditions de transmission des textes dans l'Antiquité l'annexe « Ce qu'il faut savoir avant d'aborder l'étude de la pensée antique » à l'ouvrage *Philosophie grecque*, sous la direction de Monique Canto-Sperber, Paris, PUF, 1998, 2^e édition revue et corrigée, pp. 781-826.

2 D'après Stefania Nouvel Pieri, (« Le dialogue platonicien comme forme de pensée ironique », in *La Forme dialogue chez Platon, évolutions et réceptions*, Grenoble, Jérôme Millon, 2001, p. 27) ce serait contre le risque de cette stylisation que Platon aurait, pour sa part, choisi d'écrire des dialogues : « Platon par la complexité et la complication de ses dialogues, a essayé d'empêcher que l'enseignement de Socrate fût réduit à une série de "dits mémorables" ou à un pur formalisme dialectique. Autrement dit, il s'est refusé à tracer (contrairement à ce que l'on répète fréquemment) une démarcation nette entre le sophiste et le philosophe, évitant par là de nous donner le stéréotype d'un "Saint Socrate" en qui résideraient toutes les vertus. »

3 Sur la philosophie entendue comme mode de vie, voir entre autres l'ouvrage de Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1995, et plus spécialement les définitions et justifications données en avant-propos, pp. 17-19.

figure de Socrate entre ainsi en concurrence avec d'autres condamnés ou suicidés célèbres¹. Les figures de Brutus, Caton, Épicharis et Sénèque s'épanouissent elles aussi sur les planches de la fin du XVIII^e siècle².

De l'Antiquité à la Renaissance sont dessinés différents portraits de Socrate selon les écoles philosophiques (Académie, Lycée, Portique, Jardin, etc.), les cultures (passage au monde latin ou arabe) et les besoins ponctuels de justification historique (rivalité avec le christianisme), dont la modernité accomplira en quelque sorte la synthèse. Ce sont ces images multiples que nous allons tenter de décrire dans ce premier chapitre en insistant à chaque fois sur l'ambivalence dont chaque trait peut être porteur afin de montrer que la tradition ancienne, malgré le grand nombre d'œuvres perdues, se révèle, en comparaison à l'époque moderne, souvent défavorable à Socrate. Lorsque ce dernier est admiré, il n'échappe toutefois pas à la critique et doit souffrir la comparaison avec des modèles qui ont sur lui l'avantage de l'actualité. Socrate n'est à l'époque qu'un personnage vertueux parmi d'autres, un *exemplum*, au sens d'un modèle à suivre qu'il convient dans un premier temps de replacer dans l'histoire conflictuelle des écoles philosophiques ; revendication d'un « père fondateur » et recherche d'un modèle à réinventer en fonction des contextes, Socrate constitue également un terrain d'affrontement entre écoles, ainsi qu'à l'intérieur des écoles. Avec la naissance du christianisme, la résistance du paganisme s'organise, tente d'imiter le modèle de la nouvelle religion et recherche dans son histoire ses propres saints et martyrs, dont Socrate est, sans toutefois parvenir à atteindre le prestige des thaumaturges pythagoriciens. Pendant que les philosophes arabes s'emparent à leur tour de la figure de Socrate pour en faire un prophète, sa connaissance ne se transmet, dans le Moyen Âge occidental, qu'au travers de quelques références qui contribueront à façonner l'image de l'homme juste injustement condamné. Avec la redécouverte, à la Renaissance, des sources au sujet de Socrate (Platon, Xénophon), culmine la tendance hagiographique, puis, par un effet proche de la dialectique, croît le processus inverse, l'humanisation de la figure, qui permettra ainsi de cristalliser toutes les aspirations propices à l'éclosion d'un mythe moderne.

1 La mort de Socrate n'est pas un suicide mais elle peut parfois y être apparentée dans la mesure où, d'une part, il n'a pas cherché à se défendre lors de son procès, provoquant ses juges tant et si bien que ces derniers ont répliqué en ordonnant la peine de mort (cf. Platon, *Apologie de Socrate*, 36b-37a) ; d'autre part, il fait lui-même le geste de porter la ciguë à ses lèvres, et, tandis qu'il pourrait patienter un peu avant de se l'administrer, il choisit de ne pas attendre (cf. Platon, *Phédon*, 116e-117a).

2 Cf. notre deuxième partie, ch. 1, pp. 345-348.

Socrate, figure tutélaire de la philosophie ancienne

Si le terme « disciple » n'est peut-être pas le plus approprié¹, des contemporains, des proches, ont souhaité, après la mort de Socrate, continuer son enseignement. Comme le genre des dialogues dans lequel ils se sont illustrés, on les a appelés les Socratiques, avec parfois l'introduction d'un qualificatif : grand ou petit (on trouve aussi demi), qui n'existait pas dans l'Antiquité ; il est fonction pour nous de la connaissance que nous pouvons ou non avoir de ces auteurs. Les grands Socratiques sont les plus célèbres : Platon et Xénophon ; les petits sont ceux dont les œuvres ne nous sont parvenues que sous la forme de fragments, voire même seulement de listes de titres d'ouvrages ou encore d'anecdotes rapportées à leur sujet : Eschine, Antisthène, Aristippe, Euclide, Phédon, Criton, Simon, Glaucon, Simmias et Cébès. Jean Humbert note à ce propos qu'il s'agit d'une injustice envers ces auteurs qui mériteraient selon lui une place dans la bibliothèque socratique aux côtés de Platon, bien avant même Xénophon, qu'il juge « médiocre² ».

On peut brièvement résumer la philosophie des Socratiques en définissant deux attitudes complémentaires : ériger Socrate en modèle, montrer que l'on se comporte conformément au modèle ainsi défini. Mais la description du modèle varie évidemment en fonction de chacun des auteurs même si tous croient rendre hommage à Socrate et continuer son entreprise philosophique. Que devait être son enseignement pour donner naissance à autant d'interprétations que de disciples ? L'invocation de la maïeutique, art d'accoucher les esprits, apporte certainement un élément de réponse ; néanmoins on ne peut que s'étonner de la facilité avec laquelle les auteurs attribuent leurs propres idées à Socrate. Il en devient le porte-parole en même temps que le garant, mais s'il semble parfois se transformer en prête-nom, des

1 Platon, *Apologie de Socrate*, 33a, fait dire à Socrate : « Pour ma part, je n'ai jamais été le maître de personne. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres Complètes*, Paris, GF Flammarion, 2011, édition revue, p. 83).

2 *Socrate et les petits Socratiques*, Paris, PUF, 1967, p. 24 : « On sait à quel état de fait nous nous heurtons. Nous possédons en entier l'œuvre de Platon, pieusement conservée et commentée pendant près de dix siècles ; nous avons aussi à notre disposition quelques productions de Xénophon, assez médiocres en qualité, mais qui bénéficient de l'avantage d'exister ; Aristote n'a pu connaître quelque chose des Socratiques que par des traditions et il a fortement subi l'influence de Platon et de l'Académie. Tout le reste a disparu : il nous est impossible de mettre, par exemple, Antisthène à sa vraie place, à côté de Platon ; de même Phédon et l'école d'Élis, Euclide et celle de Mégare, Aristippe et l'école de Cyrène nous apparaissent comme de "petits" ou "demi-Socratiques". Cette désignation est très injuste : ces esprits divers pourraient avoir autant de droits que Platon – en tout cas plus de droits que Xénophon – à nous présenter une image valable de ce même Socrate qu'ils entendaient, eux aussi continuer. » Si Humbert souhaite mettre fin à une injustice concernant les Socratiques, il en commet une autre vis-à-vis de Xénophon dont la représentation reste empreinte des préjugés remontant à Schleiermacher, fin XVIII^e siècle, début XIX^e ; nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans le chapitre suivant, p. 145 et suiv.

penseurs sont toujours là pour retrouver et rappeler l'intuition socratique¹. En conséquence, un climat d'inimitié s'est très vite installé entre les Socratiques², alors que les attaques ont continué encore après le procès de Socrate³ ; la diversité des témoignages a quant à elle très vite soulevé de nombreuses questions quant à la véracité de leur propos⁴. Pour nous, nous devons plus prudemment penser que les Socratiques sont tous à leur manière d'authentiques héritiers de Socrate ; héritage qui a pu varier en fonction de leur personnalité, et du temps passé avec le maître, mais également d'après une idée de la propriété littéraire bien différente de la nôtre⁵.

1 Cela sera notamment le cas au sein de l'Académie avec Arcésilas, voir *infra*, pp.54-55.

2 La concurrence philosophique entre les Socratiques peut être illustrée par la lecture du *XXVI^e Discours de Thémistius*, qui présente la défense d'un Socratique accusé par d'autres Socratiques d'infidélité envers le maître, en s'étant engagé dans la voie de la rhétorique, pourtant si critiquée, si l'on en croit notamment Platon (*Gorgias*, *Phèdre*) par Socrate. Hubert Kesters, traducteur du texte et auteur de plusieurs études à son sujet, a défendu l'idée que le Socratique banni pouvait être Antisthène, mais devant la levée de boucliers des commentateurs, il déclare finalement préférer lui laisser l'anonymat. Pour se défendre, l'accusé anonyme explique alors que Socrate lui-même a transformé l'enseignement qu'il avait reçu (celui de son maître Archélaüs) : « Mais le grand Socrate marchait-il dans les chemins battus de la tradition ? Continuait-il sur les traces d'Archélaüs ? Son ambition, son audace n'étaient-elles pas plus grandes encore, allant non seulement jusqu'à compléter et corriger les découvertes antérieures, mais à en changer totalement et à en transformer l'objet ? Alors, en effet, que ses prédécesseurs étudiaient presque tous l'univers, la position et la configuration de la terre, la génération des animaux et la croissance des plantes, lui estima que ces questions sont insolubles pour l'homme, qu'elles absorbent toute sa vie et le détournent des choses utiles. Par quoi il faut qu'on devienne un homme de bien, en quoi consiste en définitive la perfection de l'homme et comment on peut l'acquérir, quel est son vice et comment on peut l'éviter : cela, il était le premier à se le demander et à le demander aux autres. Arrogante, sans doute, cette façon d'agir de Socrate, mais beaucoup plus arrogante encore son habitude de tenir ces propos, non pas en secret ou à l'adresse de ses seuls élèves. Non, il les tenait devant tous les hommes, comme il le dit quelque part lui-même "à profusion" : au marché, dans les ateliers, dans les palestres ; et on vit affluer autour de lui modelleurs de statuettes et forgerons lorsqu'il mettait dans l'embarras soit un général en le scrutant pour voir s'il avait quelque notion du courage, soit un démagogue en s'enquérant s'il avait quelque idée de ce qu'est un gouvernement correct, soit un rhéteur en lui demandant s'il savait le moyen de persuader et d'élever l'âme humaine, soit un poète en l'interrogeant sur les poèmes utiles. C'est là l'origine des haines nombreuses qui s'accumulèrent sur lui, et c'est son amour de l'homme qui lui valut le sort qu'il eut. Est-ce peut-être là le motif pour lequel le grand Platon est resté tranquillement sur son grabat et dans sa petite maison ? » (317d-318c, Hubert Kesters (trad.), *Plaidoyer d'un Socratique contre le Phèdre de Platon, XXVI^e Discours de Thémistius*, Louvain, E. Nauwelaerts, et Paris, Béatrice Nauwelaerts, 1959, pp. 243-245). On notera que la citation fait exactement référence à ce dont nous parlons dans ce début de chapitre au sujet de Socrate, à savoir ce rôle fondateur au sein de l'histoire de la philosophie, et en fin de citation, on remarquera l'invective dirigée contre Platon.

3 En 393 avant J.-C., un certain Polycratès aurait par exemple rédigé une *Accusation de Socrate* ; il faisait pour sa part explicitement référence à des accusations politiques, celles auxquelles Xénophon répond dans les *Mémoires* à partir de I, 2, § 9 et Platon dans le *Gorgias*. Voir à ce sujet Jean Humbert, *Polycratès, "L'Accusation de Socrate" et le "Gorgias"*, Thèse complémentaire présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Klincksieck, 1930.

4 On peut citer Athénée de Naucratis, un érudit anti-platonicien qui, au début du III^e siècle après J.-C., soit sept siècles après la mort de Socrate et l'écriture des dialogues socratiques, critique dans son *Banquet des sophistes* ou *Banquet des savants* (encore appelé *Deipnosophistes*) la littérature socratique comme étant essentiellement pure fiction (Livre V, ch. XV, XVII XVIII, et XIX : Platon aurait par exemple inventé la participation de Socrate aux campagnes militaires, les professions de ses parents, le caractère de sa femme ; Xénophon aurait totalement imaginé son *Banquet* et les propos qui y sont échangés. L'auteur relève en outre nombre de contradictions, notamment sur les dates) sans oublier d'ajouter que les philosophes sont des menteurs (Livre V, ch. XVI).

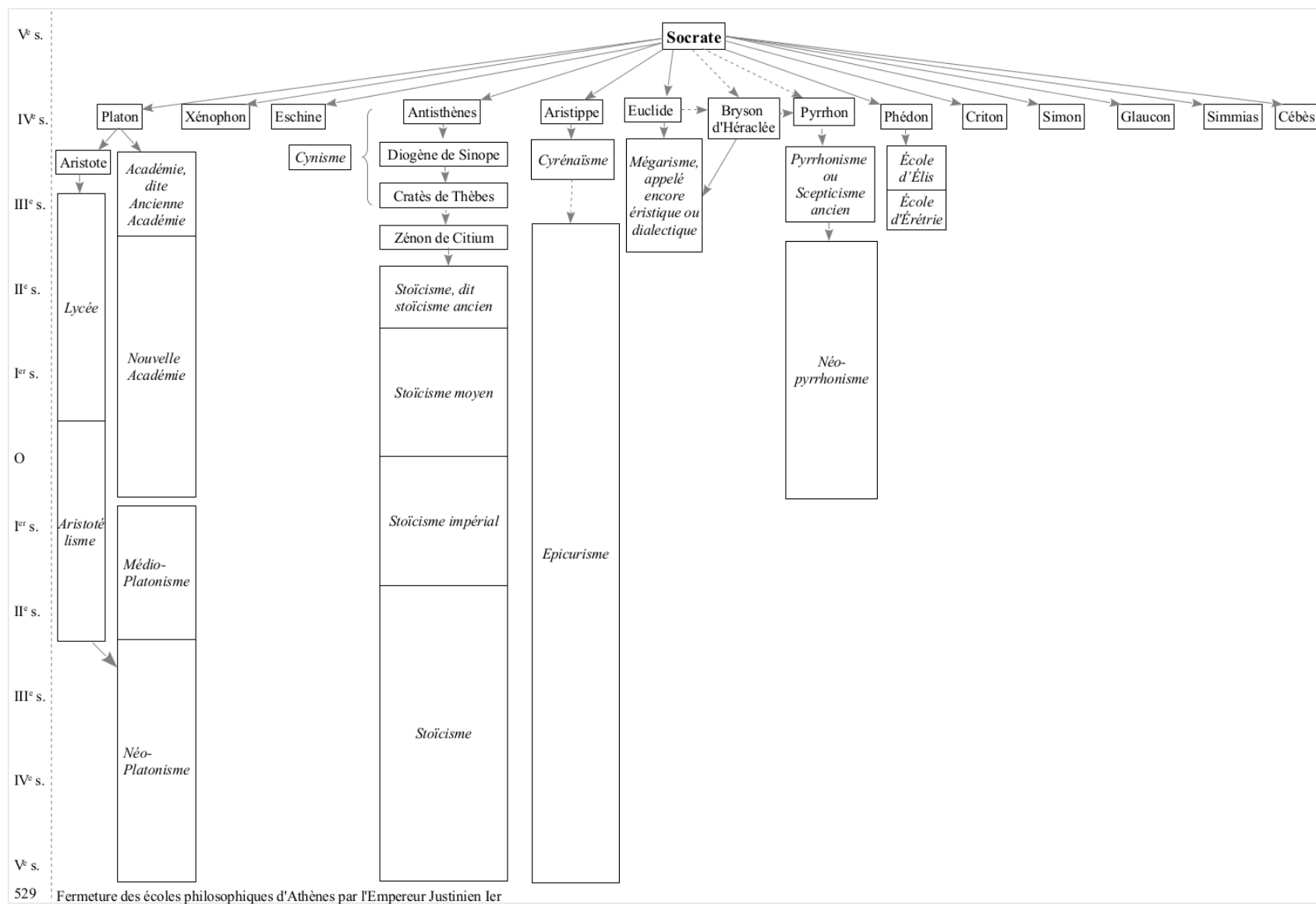
5 Voir sur ce point l'article de Luc Brisson « Les accusations de plagiat lancées contre Platon », in : *Lectures de Platon*, Paris, Vrin, 2000, pp. 25-42, dans lequel il montre combien l'historien de la philosophie antique est tributaire de la conception ancienne de la discipline.

On sait en outre que la question des successions de philosophes était fondamentale dans l'Antiquité ; il suffit en effet de feuilleter les *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce pour s'en convaincre. Les « Successions de philosophes » constituaient même un genre à part entière, très en vogue à l'époque hellénistique, qui avait justement pour but d'établir des filiations entre les philosophes, soit à l'intérieur d'une même école, soit entre écoles¹. Placer Socrate comme point de départ d'une lignée de philosophes semble répondre non pas seulement au besoin de se donner un commencement ou une origine, mais à la volonté de se rattacher à une histoire afin de revendiquer sa part d'héritage, et de garantir ainsi sa légitimité par une autorité extérieure. Elle peut néanmoins être comprise comme une intention plutôt hostile de faire apparaître Socrate au sein de traditions parfois originales ou excentriques. Paradoxalement, Socrate, qui ne souhaitait pas fonder d'école, devient la figure tutélaire de l'histoire de la philosophie antique. Au IV^e siècle avant J.-C., la philosophie se résume aux Socratiques qui ont réussi à éclipser tous les autres courants ; c'est ainsi que Livio Rossetti a pu parler d'une « explosion posthume du socratisme »².

1 Marie-Odile Goulet-Cazé, dans son introduction générale aux *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce mentionne comme prédécesseurs de Diogène Laërce s'étant illustré dans le genre : Sotion, Sosicrate, Alexandre, Polyhistor, Antisthène de Rhodes et Nicias de Nicée, dont il a pu en partie s'inspirer (Paris, Librairie générale française, 1999, p. 18).

2 « Le dialogue socratique *in statu nascendi* », in : *Philosophie antique, Problèmes, Renaissances et Usages*, numéro 1 consacré aux « Figures de Socrate », Villeneuve d'Arcq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 12.

Socrate et les Socratiques



Les Socratiques mentionnés sur le schéma sont ceux qui figurent dans l'ouvrage de Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, ouvrage de compilation grâce auquel nous connaissons non seulement l'existence de ces auteurs, mais également des détails biographiques et bibliographiques sur chacun d'eux¹.

On ne présente plus Platon et Xénophon² ; l'œuvre d'Eschine dont il ne nous reste malheureusement pas grand-chose (deux fragments de dialogues socratiques, l'un extrait de l'*Alcibiade*, et l'autre de l'*Aspasie*³), était admirée par les Anciens et considérée comme véritablement socratique. L'authenticité des écrits d'Eschine a cependant été contestée par une tradition attribuée à Ménédème d'Érétrie⁴, selon laquelle Xanthippe aurait en cachette transmis à Eschine les écrits de Socrate⁵. Une certaine rivalité aurait en outre opposé Eschine et Platon : ce serait en réalité Eschine, et non Criton comme le rapporte Platon dans le dialogue éponyme, qui serait venu rendre visite à Socrate en prison pour lui conseiller de s'enfuir⁶. Ces deux anecdotes, quelle que soit leur véracité, tendent à montrer à la fois l'amitié et la fidélité qui liaient le maître au disciple.

Antisthène, auteur d'une œuvre considérable, passait aux yeux des Anciens pour celui qui continuait le mieux l'éthique socratique ; fondateur de l'école cynique, il entendait devenir un modèle de vertu pour mieux l'enseigner. On le connaît mal⁷, sa personnalité ayant été éclipsée par celle de Diogène de Sinope, dont il est très peu probable chronologiquement (malgré la succession proposée par les Anciens et revendiquée notamment par les Stoïciens⁸) qu'il ait été

1 Livre II, § 47 : « Parmi ses successeurs, ceux qu'on appelle Socratiques, les principaux chefs de file, d'une part, sont Platon, Xénophon, Antisthène ; parmi les dix de la tradition, les plus remarquables sont quatre : Eschine, Phédon, Euclide, Aristippe. » (Michel Narcy (trad.), Paris, Librairie générale française, 1999, p. 249) À la suite de ce chapitre consacré à Socrate, il parle successivement de : Xénophon, Eschine, Aristippe, les Cyrénaïques, Phédon, Euclide, Criton, Simon, Glaucon, Simmias, Cébès. Dans le livre II sont également mentionnés Stilpon, successeur d'Euclide, et Ménédème d'Érétrie, de l'école de Phédon, qui suivit ensuite Stilpon. Platon est traité à part, dans le livre III, et Antisthène est abordé dans le livre VI avec les autres cyniques.

2 Ils ont en outre été présentés dans l'introduction, et comme ils sont des témoins essentiels dans la transmission de la figure socratique, le chapitre suivant continuera de les présenter à travers leur réception dans la modernité.

3 Ces deux fragments sont étudiés par Jean Humbert, *Socrate et les petits Socratiques*, Paris, PUF, 1967, pp. 214-231, L'*Alcibiade* fait également l'objet de l'article de Gabriele Giannantoni, « L'*Alcibiade* d'Eschine et la littérature socratique sur Alcibiade » in : *Socrate et les socratiques*, Études sous la direction de Gilbert Romeyer Dherbey, réunies et éditées par Jean-Baptiste Gourinat, Paris, Vrin, 2001, pp. 289-307. En ce qui concerne notre propos, on apprend que l'*Alcibiade* abordait la question des rapports entre Socrate et le régime démocratique, dont il n'était pas l'adversaire mais qu'il cherchait plutôt à corriger ; l'*Aspasie* mettait en avant l'idée d'égalité des sexes en proposant à un père riche mais désemparé de confier l'éducation de son fils à une femme.

4 (v. 350/ v. 277 avant J.-C.), disciple de l'École d'Élis dont nous reparlerons plus loin, p. 51.

5 Diogène Laërce, Livre II, § 60.

6 *Ibid.*

7 Il est néanmoins l'un des personnages du *Banquet* de Xénophon.

8 Zénon de Citium, fondateur de l'école en 301 avant J.-C., était lui-même fasciné par Socrate. Les premiers Stoïciens écrivent des dialogues socratiques, et entendent revenir au modèle proposé non pas par leurs maîtres cyniques, mais à Socrate lui-même ; voir sur ce point l'article de Francesca Alesse « Socrate dans la

le maître. La filiation Socrate-Cynisme-Stoïcisme proposée par le schéma constituait déjà un enjeu polémique dans l'Antiquité, le lien entre Socrate et Diogène semble en effet ne reposer que sur cette formule célèbre de Platon en réponse à la question « Selon toi, quelle sorte d'homme est Diogène ? » « Un Socrate devenu fou »¹.

Aristippe, originaire de Cyrène, serait venu à Athènes spécialement pour suivre l'enseignement de Socrate, qu'il chercha à continuer après la mort de ce dernier, rêvant de mourir comme lui². Il fut critiqué pour faire payer ses leçons, ce que Socrate, lui, avait toujours refusé³. Il aurait fondé l'école des Cyrénaïques, même si beaucoup des idées qui lui sont attribuées seraient en réalité celles de son petit-fils, prénommé lui aussi Aristippe comme le voulait la coutume⁴. On retrouve là encore la même volonté de rattacher un courant de pensée à Socrate. L'hédonisme cyrénaïque a pu parfois être comparé à celui du Jardin, l'école d'Épicure⁵, même si les Épicuriens se montrent plutôt hostiles à Socrate⁶.

Au contraire d'Eschine, une grande amitié aurait lié Platon et Euclide⁷ ; c'est d'ailleurs ce dernier qui aurait accueilli, après la mort de Socrate, chez lui à Mégare, Platon et les autres socratiques qui semblaient craindre des répercussions⁸. Euclide aurait nourri une véritable passion pour la philosophie de Socrate, au point de risquer sa vie pour venir assister aux cours du maître. Alors que les citoyens de Mégare étaient interdits à Athènes sous peine de mort,

littérature de l'ancien et du moyen stoïcisme » (in : *Philosophie antique, Problèmes, Renaissance, Usages*, numéro 1 consacré aux « Figures de Socrate », Villeneuve d'Arcq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 119-135, Michel Narcy, trad.), et, pour ce qui est du stoïcisme impérial, voir notamment Épictète, *Entretiens*, III, 22, qui établit la filiation suivante : Socrate-Antisthènes-Diogène-Cratès-Zénon.

1 Diogène Laërce, Livre VI, § 54. Cette expression notoire qualifiant Diogène sera reprise au XVIII^e siècle, cf. *infra*, pp. 110-111.

2 Diogène Laërce, II, § 76 : « Interrogé sur la façon dont mourut Socrate, il répondit : "De la façon dont moi-même je souhaiterais mourir." » (Marie-Odile Goulet-Cazé (trad.), édition déjà citée, p. 281).

3 Diogène Laërce, II, § 65.

4 Sur ce point, voir notamment Luc Brisson, « Exemple de critique des sources, un témoignage relatif aux Cyrénaïques » in *Philosophie grecque*, Monique Canto-Sperber (dir.), Paris, PUF, 2^e édition revue et corrigée, 1998, pp. 175-181. Il explique, à l'aide d'un passage de Sextus Empiricus (milieu du II^e siècle, début du III^e siècle après J.-C.) auquel on a l'habitude de se référer pour exposer la doctrine éthique des Cyrénaïques, quels problèmes méthodologiques se posent au chercheur en philosophie ancienne, et quel statut accorder aux sources. Pour résumer rapidement, nous ne connaissons les auteurs mentionnés ici qu'à travers, pour la plupart, des textes ou des extraits qui leur sont postérieurs et qui dès lors sont écrits dans un vocabulaire correspondant aux nouvelles préoccupations de l'époque, et surtout aux polémiques contemporaines avec les autres scholarches (chefs d'école), d'où une image qui ne peut être que « déformée ».

5 Cf. Jean Humbert, *Socrate et les petits Socratiques*, édition déjà citée, p. 271.

6 Pamphilè, philosophe du IV^e siècle avant J.-C. et maître d'Épicure, se plaît à rapporter la fierté et le dédain de Socrate (Diogène Laërce, II, 24) ; Colotès de Lampsaque, disciple préféré d'Épicure insulte Socrate dans son ouvrage *Ce n'est pas vivre que régler sa vie sur les maximes des autres philosophes* (ouvrage que nous connaissons par la réfutation écrite par Plutarque, *Contre Colotès*, dans laquelle cependant il cite de nombreux passages) ; Zénon de Sidon, philosophe épicurien du II^e siècle avant J.-C. appelle Socrate « le bouffon d'Athènes » (Cicéron, *De la Nature des Dieux*, I, 34, même s'il convient de préciser que Zénon de Sidon, de nature querelleuse, affiche également un grand mépris envers les autres philosophes, *ibid.*, I, 33).

7 Euclide joue un rôle de premier plan dans le prologue du *Théétète* de Platon, mentionné en introduction p. 22.

8 Diogène Laërce, II, § 106.

Euclide serait venu rendre visite à Socrate, travesti en femme et serait reparti chaque jour, au petit matin, à pied¹. Ses disciples ont été appelés les Mégariques, mais ne formèrent vraisemblablement pas une école à proprement parler².

Illustre titre du dialogue de Platon rapportant les derniers moments de Socrate, Phédon aurait été fait prisonnier au début de la guerre du Péloponnèse et, devenu esclave, aurait été racheté à la demande de Socrate par un de ses disciples³. Il aurait fondé l'École d'Élis, renommée en hommage à l'un de ses disciples, Ménédème d'Érétrie, École d'Érétrie.

C'est également par les dialogues de Platon que nous connaissons le mieux Criton⁴, Cébès, Simmias⁵ et Glaucon⁶. Simon aurait été un cordonnier avec lequel Socrate venait régulièrement s'entretenir ; ses écrits auraient donné naissance à un sous-genre de dialogues socratiques, les dialogues de cuir, mettant en scène des conversations entre un philosophe et un cordonnier.

Si l'on se rapporte maintenant à Cicéron⁷ ainsi qu'à la Souda⁸, Pyrrhon et le pyrrhonisme doivent venir enrichir cet inventaire. Pyrrhon est-il un disciple direct de Socrate ou bien le disciple de Bryson d'Héraclée, dont le maître a pu être Socrate ou encore Euclide ? Cicéron répond par l'affirmative à la première question, quand la Souda propose les deux versions. Enfin, on peut ajouter pour compléter, bien que de manière non exhaustive⁹, la liste des

1 Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, Livre VI, Chapitre X. Cette anecdote constitue la trame des intrigues de *La Colère de Xantippe ou l'édit de deux femmes*, poème dramatique de Parmentier, 1784 et *La Maison de Socrate le Sage*, comédie en 5 actes et en prose, de Louis-Sébastien Mercier, 1809, que nous étudions dans la 2^e partie, ch. 1, pp. 315-322.

2 Voir les réticences de Luc Brisson à l'idée de nommer une « École Mégarique » : « Socrate et son influence » in : *Philosophie grecque*, édition citée, pp. 146-147. Il met en avant quatre problèmes principaux : les Mégariques eurent plusieurs noms (Éristiques ou encore Dialecticiens) ; ils n'avaient pas créé une institution philosophique, à l'instar par exemple de Platon fondant l'Académie ; leur pensée, pour l'essentiel une pensée critique, ne semble pas avoir eu de contenu doctrinal propre ; enfin la documentation à laquelle nous avons accès rend leur connaissance extrêmement difficile.

3 Diogène Laërce, II, § 31 et 105. Le disciple en question pourrait être, d'après la première référence, Criton, d'après la seconde, Criton ou Alcibiade et d'après Aulu-Gelle (*Nuits attiques*, Livre II, Chapitre 18), ce serait Cébès.

4 Il a donné son nom au dialogue rapportant sa conversation avec Socrate, alors en prison, au sujet de son ultime proposition d'évasion.

5 Cébès et Simmias sont les deux interlocuteurs privilégiés du *Phédon*. Cébès passe pour avoir écrit *Le Tableau*, œuvre réputée jusqu'au XVIII^e siècle, bien que certainement apocryphe.

6 Glaucon apparaît dans *La République*.

7 *De Oratore*, III, 17.

8 Entrée « Socrate ». Le texte a été traduit en italien par Gabriele Giannantoni in : *Socrate : tutte le testimonianze da Aristofane e Senofonte ai padri cristiani*, édition déjà citée, pp. 390-391.

9 Notre méconnaissance des Socratiques et notre habitude, notamment dans les ouvrages d'histoire de la philosophie de considérer principalement Platon, et secondairement Xénophon, et d'omettre tous les autres ou de ne leur consacrer que quelques lignes, est notamment déplorée par Livio Rosetti, dans l'article déjà cité, « Le dialogue socratique *in statu nascendi* ».

socratiques, tous les noms apparaissant au début du *Phédon*¹⁰ de Platon comme assistant à la mort de leur maître, ou comme n'ayant pas pu si rendre : Apollodore, Hermogène, Épigène, Ctésippe de Péanée, Ménexène, et Cléombrote.

En passant en revue un tel inventaire, on se rend compte que, entre les hommages rendus, les rivalités individuelles et les querelles d'écoles, Socrate devient, très tôt dans l'Antiquité, un penseur incarnant un tournant dans l'histoire de la philosophie, non pas tant historique que symbolique, si bien que les penseurs le précédant ont été appelés « présocratiques »¹. Très vite certaines interprétations semblent prendre le dessus, ainsi Socrate aurait été le premier à se détourner du ciel pour s'intéresser aux hommes², devenant alors une référence incontournable pour celui qui souhaite devenir philosophe, même si dans ce sens-là la systématisation de la référence semble souvent aller de pair avec une simplification (qui ne signifie pas nécessairement appauvrissement) de son contenu : Socrate n'est plus que l'inventeur de l'éthique³. Ce rôle de fondateur est en outre donné à Socrate non seulement dans l'histoire de la philosophie mais aussi dans l'histoire de la pensée en général⁴. Néanmoins, Socrate n'est parfois identifié que comme étant « le maître de... » et n'existe plus pour lui-même ; la pensée

10 59b-c.

1 Voir Luc Brisson, Arnaud Macé, Anne-Laure Therme (dir.), *Lire les présocratiques*, Paris, PUF, 2012, et particulièrement l'« Introduction à la lecture des présocratiques » de Luc Brisson et Gérard Journée, pp. 9-30.

2 Cf. notamment Cicéron qui qualifie Socrate de « père de la philosophie » (*De la Nature des Dieux*, I, 34) : « À partir de la philosophie antique pour venir jusqu'à Socrate, lequel avait suivi les cours d'Archélaüs, disciple d'Anaxagore, c'était des nombres et des mouvements qu'on s'occupait ; on étudiait aussi les principes de la génération et de la corruption de toutes choses, on s'appliquait à reconnaître les grandeurs des astres, leurs distances, leurs orbites et, d'une façon générale, tous les phénomènes célestes. Socrate le premier invita la philosophie à descendre du ciel, l'installa dans les villes, l'introduisit jusque dans les foyers, et lui imposa l'étude de la vie, des mœurs, des choses bonnes et mauvaises. » (*Tusculanes*, V, 4, § 10, Jean Humbert (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1960, t. II, p. 111.) ou encore : « Ce fut Socrate, me semble-t-il – et l'on en convient unanimement – qui, le premier, détourna la philosophie des questions obscures et voilées par la nature elle-même, auxquelles, avant lui, tous les philosophes se consacraient, et la dirigea vers la vie en commun. Ainsi il enquêtait sur les vertus et les vices, le bien et le mal en général, mais il considérait que les choses célestes étaient loin de notre connaissance ; d'ailleurs, même si nous les connaissions parfaitement, elles ne nous aideraient nullement à bien vivre. » (*Académiques*, livre I, 4, § 15, José Kany-Turpin (trad.), Paris, Flammarion, 2010, p. 85.)

3 Précisons cependant ce que les Anciens entendaient par éthique : « Si, de nos jours, les mots "éthique" et "morale" s'emploient de façon équivalente, depuis l'Antiquité gréco-latine jusqu'au XVI^e siècle, l'éthique ne se réduit ni à la morale religieuse ni à un simple catalogue de vices et de vertus. [...] L'éthique regroupe plutôt trois sphères d'activités humaines, aujourd'hui bien compartimentées mais autrefois indissociables : la politique, l'économie et la morale individuelle. La politique aussi appelée éthique civile, a trait à la place et au rôle de l'homme (au sens générique) dans la conduite des affaires publiques. L'économie, c'est-à-dire l'éthique familiale ou domestique, traite du gouvernement de la maison, en réglant notamment les rapports entre les parents et les enfants, le mari et son épouse, etc. Enfin l'éthique individuelle, la morale au sens strict, enseigne à l'homme à se gouverner lui-même en vertu des préceptes du "Connais-toi toi-même". » Diane Desrosiers-Bonin, *Rabelais et l'humanisme civil, Études Rabelaisiennes*, volume 27, Genève, Droz, 1992, p. 13.

4 D'après Mario Montuori (*Socrates, Physiology of a myth*, Amsterdam, J.-C. Giebben, 1981, traduction de l'italien par J.M.P. et M. Langdale, part III, ch. 1 « Socrates, Philosophy and history », pp. 147-162), c'est cette vision, fautive d'après lui et dont sont en partie responsables Aristote pour l'Antiquité et Hegel pour la Modernité, qui a contribué à forger l'image d'un Socrate mythique, très éloigné du Socrate historique. Réhabilitant le témoignage d'Aristophane, Mario Montuori montre que Socrate s'intéressait bel et bien à la nature.

et la conduite de celui qui se déclare son disciple importe alors beaucoup plus que la sienne propre, voire lui est même parfois substituée. Se dessinent alors différents portraits de Socrate, correspondant aux convictions portées par chaque école, et même à l'intérieur des écoles, de chacun des penseurs. Ces derniers s'identifient à Socrate ou, s'ils ne le peuvent, au disciple qui portera à la postérité les faits et gestes du maître. Toutefois, la figure socratique s'enrichit des contextes dans lesquels elle est convoquée, devenant en quelque sorte une matrice, une figure aux contours si indéfinis et indéfinissables qu'elle engendre des écoles fort diverses dont elle peut être tour à tour la garante ou le repoussoir.

Postérité du maître de Platon au sein de l'Académie et du Lycée¹

C'est à Platon et non à Socrate que l'on vouait un véritable culte au sein de l'Académie. Un témoignage rapporté par Diogène Laërce semble même indiquer que Socrate était loin de faire l'unanimité parmi les Académiciens². Il était en outre considéré comme simple porte-parole de la philosophie platonicienne ; Aristote, célèbre disciple de Platon, ne voit Socrate que comme le maître de ce dernier³. D'où l'importance dans l'Antiquité des traditions relatives à Socrate véhiculées par les autres Socratiques. La coutume voulait en outre que l'on fête les anniversaires de Platon et de Socrate le même jour : le 7 novembre⁴. Quant aux successeurs d'Aristote, ils ne paraissent pas avoir été touchés par la destinée de l'Athénien : Aristoxène de Tarente, philosophe du IV^e siècle avant J.-C., aurait écrit une *Vie de Socrate* dans laquelle venait se déverser une tradition défavorable à ce dernier et dont il ne reste que peu de choses. Les rares passages que nous possédons⁵ insistent beaucoup sur le caractère irascible de Socrate ; sa colère pouvait l'amener à devenir impulsif, intolérant et même violent. Il est également dit que Socrate aimait jouir des plaisirs charnels, qu'il fréquentait régulièrement les prostituées, et qu'enfin il était doué pour les finances, se faisant payer et plaçant de suite son

1 Les portraits présentés par la suite retiennent uniquement les éléments importants pour la compréhension de la construction du mythe moderne de Socrate, et ne prétendent en aucun cas refléter de manière exhaustive les images de Socrate dans l'Antiquité.

2 IV, 49, à propos de Bion, Académicien qui prit ensuite le manteau cynique : « Il s'en prenait également à Socrate, disant que s'il désirait Alcibiade et s'en abstenait, il était stupide, tandis que s'il ne le désirait pas, sa conduite n'avait pas de quoi surprendre. » (Tiziano Dorandi (trad.), édition citée, p. 527).

3 Aristote, *Métaphysique*, I, 6, 987a-b ; III, 4, 1078b-1079a.

4 Porphyre, *Vie de Plotin*, II, 41 (Paris, Vrin, 1992, *Porphyre, La Vie de Plotin*, II, pp. 134-135). Cette coutume a perduré jusqu'en 268, puis a été reprise par Marsile Ficini 1200 ans plus tard, soit en 1468.

5 Ces passages ont été traduits en italien dans l'ouvrage dirigé par Gabriele Giannantoni : *Socrate, tutte le testimonianze : da Aristofane ai padri cristiani*, édition citée, pp. 271-275.

argent¹. Pour autant, la Nouvelle Académie, sous l'impulsion d'Arcésilas, vers le milieu du III^e siècle avant J.-C., entend renouer avec Socrate et sa pratique de la philosophie et prend alors une orientation sceptique, même si le terme n'apparaît pas tel quel dans les textes anciens².

Portrait de Socrate en philosophe sceptique

Le Socrate sceptique correspond bien sûr à l'infatigable questionneur et à son refrain d'ignorance. Néanmoins Socrate était conscient de son ignorance, c'est le seul savoir qu'il se vantait de posséder et qui l'avait d'ailleurs fait désigner par l'oracle comme étant à la fois le plus sage et le plus savant de tous les Grecs³. Arcésilas, pour sa part, souhaite aller plus loin que Socrate en refusant l'existence de cette conscience de l'ignorance ; on ne peut, d'après lui, rien savoir⁴. Mais le scepticisme comporte également une seconde branche issue de Pyrrhon : le pyrrhonisme ou néo-pyrrhonisme renaît à peu près en même temps que la Nouvelle Académie. Ce courant de pensée fait de Pyrrhon sa figure fondatrice légendaire, afin de se distinguer de l'école rivale. Le pyrrhonisme ancien semble même s'être montré critique envers Socrate⁵. On ne sait pas grand-chose de la vie de Pyrrhon, mais les quelques lignes de la biographie laissée par Diogène Laërce⁶ dressent le portrait d'un philosophe vivant pauvrement (comme Socrate), ayant d'abord appris le métier de peintre (Socrate, celui de sculpteur), puis ayant suivi Anaxarque d'Abdère jusqu'en Inde et accordant sa philosophie de la suspension de jugement avec sa vie. Comme Socrate encore, son enseignement était essentiellement oral. Mais les néo-pyrrhoniens, tels que Sextus Empiricus notamment, s'ils ne laissent aucun doute sur la condamnation du dogmatique Platon, tendent à occulter la figure de Socrate pour, d'une

1 Cette présentation de Socrate en sophiste se faisant rémunérer rappelle le personnage des *Nuées*, la comédie d'Aristophane ; elle est également donnée par Diogène Laërce, II, 20, traduction citée, p. 230 : « Aristoxène, fils de Spintharos, dit qu'il fit aussi des opérations financières. Par exemple, il faisait un placement, accumulait la petite somme qu'il en tirait, puis, quand il l'avait dépensée, faisait un nouveau placement. »

2 Cicéron, *Seconds Académiques*, I, 11, déplore, comme dit-il l'aurait fait Socrate, que la philosophie, tant celle des Académiciens que celle des Péripatéticiens, soit devenue un système dogmatique, complet et achevé. Arcésilas pour sa part revient à une pratique de la philosophie sous forme de questions et réponses et n'écrit pas. Cf. Diogène Laërce, IV, 28 et 32. Pour conclure sur ce paragraphe consacré à la postérité de Socrate au sein de l'Académie, mentionnons rapidement, même s'il ne faut pas les confondre, que Socrate n'apparaît que de manière discrète dans le courant du néo-platonisme, fondé par Plotin, au III^e siècle après J.-C. Voir l'article de Jean-Michel Charrue, « Plotin et Socrate », in : *Revue de Théologie et de Philosophie*, n°137 (2005), pp. 97-113.

3 Ce Socrate ignorant se trouve chez Platon, voir notre introduction, p. 15.

4 Cicéron, *Seconds Académiques*, I, 12.

5 Diogène Laërce (II, 19, traduction citée, p. 228) cite notamment l'extrait d'un poème de Timon, disciple de Pyrrhon, défavorable à Socrate : « Et d'eux par conséquent s'écartera le sculpteur [Socrate] qui prêchait le respect des lois / Ensorcelleur des Grecs qu'il rendit maître en arguties, / Nez de moqueur au profil de rhéteur, incapable d'une ironie attique. » Ce passage comportant cependant plusieurs hapax, il reste difficile de se prononcer sur la valeur à lui accorder. Voir sur ce point les notes 7 et 8 p. 228, 1 et 2 p. 229 ainsi que 1 p. 360 de l'édition des *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce déjà citée.

6 Livre IX, § 61-68.

part, ne pas avoir à le critiquer et, d'autre part, réussir malgré tout à se différencier des Académiciens... Socrate est encore une fois l'enjeu d'une polémique entre deux courants philosophiques concurrents : critiqué par les anciens sceptiques, occulté et remplacé par Pyrrhon chez les néo-Pyrrhoniens, revendiqué par les Académiciens, qui n'hésitent pas au passage à stigmatiser Pyrrhon¹ !

Portrait de Socrate en sage cynico-stoïcien

Une autre école, un nouveau rival : Diogène, que la figure de Socrate finit en quelque sorte par assimiler. Le Socrate cynique coïncide avec l'ironiste volontiers provocateur et met en avant l'accoutrement du philosophe : son physique, son manteau, sa pauvreté², qui se confond désormais avec la représentation générale que l'on se fait du philosophe.



Statuette en terre cuite, datée d'environ 300 avant J.-C., qui représente, au-delà de Socrate, le philosophe tel qu'il semble apparaître dans notre inconscient collectif³

S'il ne nous reste que très peu de textes concernant les premiers stoïciens, nous pouvons néanmoins noter l'influence que Socrate et la littérature socratique a pu exercer sur leurs écrits⁴. S'identifiant à Xénophon et écrivant chacun à leur tour les *Mémoires* de leur maître⁵,

1 Pour davantage de précisions sur cette polémique complexe, voir l'article de Carlos Lévy « Images de Socrate dans le scepticisme antique : essai de synthèse » in *Diagonale Phi*, Revue de la Faculté de Philosophie de Lyon, n°2, 2006, consacrée aux *Réceptions philosophiques de la figure de Socrate de l'Antiquité à la Renaissance*, pp. 11-33.

2 Cf. *supra*, p. 10. Néanmoins, au portrait physique de Socrate s'ajoutent, avec les cyniques, de nouvelles caractéristiques : le manteau plié en deux qui sert de manteau le jour et de couverture la nuit, le bâton et la besace. Cf. Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VI, 6 et 13. Nous ne sommes pas loin des représentations des premiers chrétiens évangélistes.

3 Image issue de G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, London, Phaidon Press, 1965, volume I, figures 550-551.

4 D'après la *Souda*, Zénon et Théon auraient tous deux composé une *Apologie de Socrate*. Le témoignage est cité par Gabriele Giannantoni, *Socrate, tutte le testimonianze : da Aristofane ai padri cristiani*, édition citée, p. 359, n°275.

5 Zénon, fondateur du stoïcisme, a écrit les *Mémoires de Cratès*, son maître cynique, œuvre dont il ne nous est parvenu qu'un fragment illustrant toutefois un entretien typiquement socratique, rappelant le style des dialogues de Platon, entre Cratès et un cordonnier. Son élève, Persée de Citium, écrivit les *Dialogues de banquets* afin de rapporter les faits et les dits de Zénon ainsi que de Stilpon de Mégare, dont Zénon a aussi

ils n'hésitent pas à critiquer le modèle du sage cynique, parfois caricaturé dans son affectation, pour mieux valoriser la sincérité et l'authenticité de Socrate¹. Ainsi Socrate va-t-il devenir un modèle de sage stoïcien corrigeant au passage les défauts embarrassants du sage cynique. Précisons que les Stoïciens ne s'appuient pas tant sur Platon et Xénophon que sur les autres traditions socratiques ; Dion, philosophe stoïcien du I^{er} siècle après J.-C., est par exemple l'un des premiers à tenter de distinguer Socrate de Platon, sous le rapport à la question de la poésie et d'Homère². Dans le stoïcisme impérial, la vie de Socrate se transforme en une vie-de souffrances (pauvreté, guerres, tyrannie, famille insupportable, calomnies, procès et condamnation injustes) que Socrate, avec une sagesse impassible, une humeur égale et une constante fermeté, endure³. Plusieurs éléments biographiques ou psychologiques transmis par la tradition au sujet de Socrate sont adaptés au contexte de l'idéal stoïcien : c'est ainsi que sont mises en avant les vertus familiales de Socrate⁴ et sa piété⁵, que son patriotisme se transforme en cosmopolitisme⁶, sa saleté et la négligence de son apparence en propreté et soin de soi⁷,

été l'élève.

- 1 Cf. cette anecdote rapportée par Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, VI, 8 : « Comme [Antisthène] avait retourné bien en évidence la partie de son manteau élimé qui était toute trouée, Socrate dit en le voyant : "Je vois à travers ton manteau ton amour de la gloire". » (Marie-Odile Goulet-Cazé (trad.), édition citée, pp. 686-687).
- 2 Voir sur ce point l'article d'Aldo Brancacci « Le Socrate de Dion Chrysostome », in : *Philosophie antique, Figures de Socrate*, édition citée, pp. 167-182.
- 3 Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 104 : « Si malgré tout vous voulez un exemple, voici celui de Socrate, vieillard recru d'épreuves, ballotté au milieu de tous les récifs de la vie et pourtant vaincu, autant par la pauvreté, que ses charges de famille lui rendaient encore plus lourdes, que par la fatigue endurée jusqu'au bout, même à l'armée, même dans son ménage. Sa femme ? Une vraie mégère, une langue de vipère. Ses enfants ? Réfractaires à tout enseignement, et plus proches de leur mère que de leur père. Voici à peu près sa vie : la guerre ou la tyrannie, ou bien une liberté encore plus cruelle que la guerre ou la tyrannie. Les combats avaient duré vingt-sept ans. Quand ils eurent cessé, la cité athénienne fut livrée aux méfaits des Trente, dont la plupart lui étaient hostiles. Le coup final : sa condamnation, à la suite d'un procès où pesaient sur lui les chefs d'accusation les plus lourds. On l'accusait de porter atteinte à la religion et de corrompre la jeunesse qu'il agissait, prétendument, contre les dieux, contre les pères de famille, contre l'État. Enfin, la prison, le poison. Tout cela troublait si peu l'âme de Socrate que son visage même restait impassible. Écoute cet éloge admirable et unique en son genre : personne ne vit Socrate ni plus gai ni plus triste qu'à l'ordinaire. Il demeura constant, face au sort si inconstant. » (Alain Golomb (trad.), in : *Sénèque, Apprendre à vivre, Lettres à Lucilius*, Paris, Arléa, 2010, pp. 276-277.)
- 4 Une telle tradition semble en effet attestée par Plutarque dans sa *Vie de Caton l'Ancien*, 20, 3 : « Il [Caton l'Ancien] disait qu'un homme qui bat sa femme ou son enfant porte la main sur les objets les plus sacrés ; qu'il regardait comme plus digne d'éloge d'être un bon époux que d'être un grand sénateur ; et ce qu'il admirait uniquement chez Socrate l'Ancien, c'était la bonté et la douceur qu'il avait toujours conservée à l'égard d'une femme acariâtre et d'enfants stupides. » (Plutarque, *Vies*, Tome V, Paris, Belles Lettres, 1969, pp. 80-81, Robert Flacelière et Émile Chambry, trad.). Même s'il convient d'ajouter que Caton ne retient de Socrate que les vertus familiales ; ailleurs, il le traite de « bavard et de forcené en prétendant qu'il avait entrepris, dans la mesure de ses moyens, de tyranniser sa patrie, de détruire ses traditions et de pousser ses concitoyens à transformer leur état d'esprit pour adopter des opinions contraires aux lois. » (23, 1, pp. 103-104).
- 5 S'inspirant sur ce point de Xénophon, *Apologie de Socrate*, 11.
- 6 Épictète, *Entretiens*, I, 9, § 1, attribue à Socrate la célèbre formule « Je suis citoyen du monde » en réponse à la question « De quel pays es-tu ? » tandis que le Socrate de Platon par exemple n'a jamais quitté Athènes, s'est battu pour sa cité et entendait d'abord s'occuper des Athéniens, et que le cosmopolitisme est généralement un trait attribué à Diogène.
- 7 Épictète, *Entretiens*, III, 1, § 44 : Alors que Socrate indique à Alcibiade de cultiver la beauté de son âme, ce dernier lui réplique en demandant s'il faut alors être sale, Socrate lui répond : « À Dieu ne plaise ! Mais ce

que son ironie devient patience et souci d'apaiser les conflits¹, et qu'enfin sa philosophie devient dogmatique, dans le sens où elle acquiert un contenu positif² : Socrate sait que la vertu est le plus grand des biens, qu'il faut y encourager les hommes, et il sait également comment l'atteindre, aidant ses interlocuteurs à y parvenir. Le plus important néanmoins n'est pas la collection d'anecdotes héroïques que l'on peut raconter au sujet de Socrate, devenu *exemplum*, mais le véritable examen de son âme : juste, pieuse, vertueuse et imperturbable³. Afin de rendre le modèle accessible⁴, Cicéron cependant essaie de rabaisser Socrate au commun⁵ ;

que tu dois tenir propre, c'est l'être que tu es par ta nature : si tu es homme, maintiens-toi propre comme un homme ; si tu es femme, comme une femme ; si tu es enfant, comme un enfant. » (Joseph Souilhé (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 12.) Voir également IV, 11, § 19-22, passage dans lequel Épictète réfute les témoignages qui s'accordaient à dire que Socrate ne se lavait que rarement.

- 1 Épictète insiste à plusieurs reprises sur le fait que Socrate ne se querellait jamais et mettait tout son talent et sa patience à empêcher les autres de se quereller, afin de nuancer le portrait du sage cynique d'un Diogène par exemple, allant toujours provoquant et injuriant. *Entretiens* II, 12, § 14-16 : « La première qualité de Socrate et sa caractéristique essentielle était de ne jamais s'emporter dans la discussion, de ne jamais proférer d'injure en aucune manière, de ne jamais se montrer insolent, mais de supporter les injures des autres et de mettre fin à la dispute. Si vous voulez savoir combien grande était sa force en ce domaine, lisez *Le Banquet* de Xénophon, et vous verrez combien de disputes il a fait cesser. » (Joseph Souilhé (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1949, pp. 46-47.) et IV, 5, § 1-5 : « L'homme de bien ne se dispute lui-même avec personne et, autant qu'il le peut, en empêche les autres. Un exemple de ce fait s'offre encore à nous ici comme ailleurs : c'est la vie de Socrate, qui non seulement fuyait personnellement toute occasion de dispute, mais empêchait aussi les autres de se disputer. Vois dans *Le Banquet* de Xénophon, à combien de disputes il a mis fin, et comme aussi il a montré de la patience avec Thrasymaque, avec Polos, avec Calliclès, comme il en a montré avec sa femme et avec son fils, quand ce dernier essayait de le réfuter par des sophismes. » (Joseph Souilhé (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 45).
- 2 Les Stoïciens suivent ici Xénophon. Cf. Louis André-Dorion, *Socrate* (Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2004, p. 98), qui résume ainsi la première différence entre le Socrate de Xénophon (Socrate^X) et celui de Platon (Socrate^P) : « Socrate^X ne se déclare jamais ignorant d'un sujet qui relève de la morale et il est en mesure de définir les vertus (cf. *Mémorables*, II, 16 ; III, 9 ; IV, 6). Socrate^P, quant à lui, se prétend ignorant des sujets les plus importants et il cherche en vain à définir les vertus. Socrate^P est ainsi engagé dans une quête toujours recommencée, tandis que Socrate^X ne donne jamais l'impression d'être à la recherche d'un problème ou d'une solution à un problème qu'il se pose. »
- 3 Marc-Aurèle, dont la source principale pour la figure de Socrate est d'ailleurs Épictète, *Pensées*, VII, 66 : « Comment sait-on si Télaugès n'était pas supérieur à Socrate en dispositions morales ? Il ne suffit pas que Socrate ait eu une fin plus glorieuse, ni qu'il ait déployé plus de subtilité dans ses discussions avec les sophistes ou plus d'endurance à monter la garde de nuit par la gelée ou, quand il reçut l'ordre de mener en prison l'homme de Salamine, plus de noblesse dans son refus, ni qu'il ait fait le paon dans les rues, ce qui mériterait bien qu'on s'y arrêtât si c'était vrai. Mais voici ce qu'il faut examiner : en quelles dispositions se trouvait l'âme de Socrate ; s'il pouvait se borner à se montrer juste dans ses rapports avec les hommes et religieux dans ses rapports avec les Dieux, sans se fâcher de la perversité des premiers ni s'asservir non plus à l'ignorance d'aucun d'entre eux, sans recevoir comme insolite rien de ce qui lui était assigné pour sa part sur l'ensemble ni le subir comme intolérable, sans exposer son intelligence à la contagion des passions charnelles. » Télaugès semble avoir été un philosophe pythagoricien, peut-être même le fils de Pythagore ; ce qui importe toutefois dans ce texte, quelle que soit la véracité de l'existence de Télaugès, est la question qui y est posée : se peut-il qu'il y ait une âme supérieure à celle de Socrate ? Et la réponse négative qui lui est apportée. (A. I. Trannoy (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 80).
- 4 Pour souligner la difficulté d'imiter le modèle de sage que représente Socrate pour les Stoïciens, Épictète constate par exemple, *Entretiens*, IV, 1, 167-168 : « Si c'eût été toi ou moi [accusés, à la place de Socrate], nous n'aurions pas manqué d'établir philosophiquement "qu'il faut se défendre contre les gens injustes par des procédés semblables aux leurs" et nous aurions ajouté : "Sauvé, je serai utile à bien des gens, mais, mort, je ne le serai à personne" ; car s'il eût fallu, nous aurions passé par un trou de souris pour nous échapper. » (Joseph Souilhé (trad.), édition citée, p. 30.)
- 5 Il rapporte (*Tusculanes*, IV, 80 et *Du destin*, 10) une anecdote du physiognomoniste Zopyre qui, en étudiant le visage de Socrate, révèle que celui-ci témoigne d'une personnalité pleine de vices. Devant les rires de l'assistance, Socrate explique que ces vices sont bien en lui mais qu'il a réussi à les dompter grâce à sa

quant à Sénèque, si les allusions à Socrate semblent mécaniques tant elles se répètent dans une philosophie qui privilégie la chrie et l'anecdote, il réussit cependant à intérioriser le modèle au point de mourir comme lui. Mais la mort de Sénèque telle qu'elle nous est racontée par l'historien Tacite¹ ressemble à une mise en scène, de surcroît ratée² : soupçonné d'avoir participé à une conspiration contre l'empereur Néron, dont il avait pourtant été le précepteur et le ministre, Sénèque est forcé au suicide. À l'instar de Socrate en prison³, il console ses amis, et leur demande de modérer leur chagrin. Par contre, dans une culture qui privilégie les valeurs du mariage, il ne peut renvoyer sa femme qui émet le désir de mourir à ses côtés⁴. On leur ouvre les veines à tous les deux, mais la mort tardant à venir, Sénèque demande à ce que l'on éloigne Pauline par crainte de faiblir à la vue de ses souffrances ; Néron ordonnera de la sauver. Sénèque a alors le loisir de faire venir des secrétaires et de leur dicter ses dernières paroles, puis, comme la mort ne vient toujours pas, il boit la ciguë ; celle-ci ne produisant pas plus d'effet, il se plonge dans un bain d'eau bouillante... En même temps que Sénèque, Épicharis, Thraséa Pétus et Baréa Soranus sont eux aussi forcés au suicide, mais leur mort apparaît, toujours, si l'on suit le récit de Tacite, plus digne d'éloge : torturée, Épicharis garde le silence ; affaiblie, elle réussit à se suicider pour échapper à ses bourreaux et emporter avec elle les noms de ceux qui l'accompagnaient dans la conspiration contre Néron⁵. Quant à Thraséa Pétus et Baréa Soranus, ils sont décrits comme étant la vertu même⁶ ; le récit de Tacite concernant Thraséa Pétus évoque même le *Phédon* de Platon : on donne ordre à Thraséa Pétus de se suicider alors même qu'il est en train de discourir sur l'immortalité de l'âme et sa séparation d'avec le corps⁷, au contraire de Pétrone, forcé lui aussi au suicide mais qui, dans ses derniers moments « sans affecter d'être sérieux ou de faire parade de constance [...] ne v[eut] rien entendre qui touch[e] à l'immortalité de l'âme ou aux maximes des sages [et] n'écout[e] que des poésies légères ou des vers badins⁸. » Il semble ainsi refuser toute mise en scène socratique de sa mort.

sagesse. Autrement dit, Socrate n'est pas né Socrate ; si la vertu n'est pas innée, tout le monde est en théorie capable de suivre l'apprentissage que Socrate lui-même a effectué. Cf. le commentaire de Mélanie Lucciano, « Socrate, paradigme éthique pour les penseurs latins », in : *Camenulae*, n°2, juin 2008.

1 *Annales*, XV.

2 Emily Wilson, *The Death of Socrates*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. 130, commente ainsi la mort de Sénèque : « *Theatre becomes a substitute for true courage.* »

3 Platon, *Phédon*, 117c-e.

4 Socrate aurait pour sa part demandé qu'on éloigne Xanthippe qui ne cessait de se lamenter. Cf. Platon, *Phédon*, 60a-b.

5 Tacite, *Annales*, XV, 57 : « Admirable exemple donné par une femme, par une affranchie qui, dans une telle extrémité, protégeait des étrangers, presque des inconnus, tandis que des gens de naissance libre, des hommes, des chevaliers romains et des sénateurs, avant même d'être soumis à la question, livraient chacun ce qu'ils avaient de plus cher. » (Henri Goetzler (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 502).

6 Tacite, *Annales*, XVI, 21 : « Après avoir massacré tant d'hommes distingués, Néron finit par souhaiter d'anéantir la vertu même en faisant périr Thraséa Pétus et Baréa Soranus. » (*Ibid.*, p. 533).

7 Tacite, *Annales*, XVI, 34.

8 Tacite, *Annales*, XVI, 19, p.532.

Chez les Stoïciens toutefois, d'autres modèles entrent en concurrence avec celui de Socrate, ou parfois celui de Socrate-Diogène : Cicéron¹ et Sénèque² se proposent d'évoquer un modèle contemporain, Caton, fervent défenseur de la liberté, influencé par la morale stoïcienne, et farouche opposant à César qui, ne pouvant supporter la victoire de ce dernier, se donna la mort, après avoir lu et médité le *Phédon* de Platon³. Précisons que dans ses *Vies des hommes illustres*, Plutarque met en parallèle⁴ la vie de Caton, le Romain, avec non pas, comme on pourrait s'y attendre, pour les Grecs, Socrate, mais Phocion : élève de Platon à l'Académie, stratège vertueux, général valeureux et pacifiste, il fut accusé de trahison lors de la restauration de la démocratie en 318 avant J.-C. et condamné tout comme Socrate à boire la ciguë. Sa mort fait écho à celle de Socrate, et Plutarque dans la *Vie* qu'il lui a consacrée se plaît à montrer sa grandeur d'âme⁵. Accusé, Phocion ne se défend pas et reconnaît avoir pu agir injustement envers le peuple athénien, il ne verse aucune larme, ne déplore pas son sort, rassure ceux qui sont avec lui condamnés par une phrase qui aurait très bien pu être prononcée par Socrate : « Hé, quoi ! Tu n'es donc pas heureux de mourir avec Phocion⁶ ? ». On lui refuse une sépulture, mais un ami emmène son corps pour le brûler sur un bûcher, près de Mégare ; une vieille femme récupère les ossements et les garde secrètement en attendant sa réhabilitation. Très vite, en effet, les Athéniens se repentent, lui élèvent une statue, et condamnent ses accusateurs. Plutarque termine ainsi la biographie de Phocion : « La façon dont périt Phocion rappela aux Grecs la mort de Socrate : ce fut pour la ville une faute et un malheur tout à fait semblables⁷. »

1 *Tusculanes* I, XXX, 74 : « Mais il s'agit là d'exemples anciens et empruntés aux Grecs : or Caton quitta la vie comme s'il était heureux d'avoir trouvé une raison de mourir. » (Jean Humbert (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 46).

2 *Lettres à Lucilius*, 104, suite du passage déjà cité supra, note n° 3, p. 56 (mêmes traduction et édition, p. 277) : « Tu veux un autre exemple ? En voici un, plus récent, celui de Caton le Jeune, avec lequel la Fortune s'est comportée en ennemie encore plus acharnée. Bien qu'elle lui eût partout été contraire et pour finir jusque dans la mort, il montra malgré tout qu'un homme de courage est capable de vivre et de mourir même quand la Fortune est contre lui. Toute sa vie s'est déroulée pendant les guerres civiles ou à une période qui portait déjà en elle les ferments de la guerre civile. Et l'on peut dire à juste titre qu'il a vécu non moins que Socrate dans la servitude (sauf si tu estimes, par hasard, que Pompée, César et Crassus s'étaient alliés pour défendre la liberté). »

3 Cf. la vie que Plutarque lui a consacrée.

4 Nous possédons l'intégralité des deux *Vies* de Caton et de Phocion, mais le parallèle n'a malheureusement pas été conservé.

5 Phocion aurait vécu simplement, voire pauvrement, refusant l'argent que lui envoyaient les puissants ; il se promenait pieds-nus et sans manteau, disant qu'il préférerait subir l'injustice que la commettre.

6 Plutarque, *Vie de Phocion*, 36, 3, Robert Flacelière et Émile Chambry (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 53.

7 *Ibid.*, 38, 5, p. 54. Au sujet de Socrate, on trouve mention du repentir des Athéniens après sa mort dans les *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce, II, §43 : « Lui [Socrate], donc, n'était plus parmi les hommes ; mais les Athéniens se repentirent aussitôt, au point de fermer palestres et gymnases. Et les uns, ils les bannirent, tandis que Méléto, ils le condamnèrent à mort. Et à Socrate ils firent hommage de son effigie en bronze. » (Marie-Odile Goulet-Cazé (trad.), édition citée, p. 246.)

Lucien lui aussi avoue préférer les copies à l'original : Sostrate le Béotien, auquel il avait consacré un livre aujourd'hui perdu et Démonax, dont nous possédons l'ouvrage auquel il a donné son nom¹. Philosophe du II^e siècle après J.-C. qui ne se réclamait d'aucune école, Démonax semble pourtant avoir été davantage attiré par les modèles de sage qu'étaient déjà devenus, dans l'imaginaire collectif, Socrate et Diogène. À la différence du premier, il ne recourt pas à la pratique de l'ironie, et s'il emprunte au second son indolence, il refuse son goût de la provocation. Comme Socrate cependant, il est accusé d'impiété² mais, grâce à sa défense, se voit acquitté. Il se laisse mourir de faim lorsque dans sa grande vieillesse, il ne se trouve plus en état de subvenir seul à ses propres besoins.

Comme si, dans l'Antiquité, au contraire de l'époque moderne, Socrate était sans cesse dépassé par des modèles concurrents, l'imaginaire mythique multipliant les parangons de vertu, proposant déjà un catalogue d'*exempla* comme il en fleurira au Moyen Âge, afin de guider l'homme dans ses devoirs moraux et dans son devoir mourir. Néanmoins, la figure de Socrate, peut-être parée des prestiges d'être la première, demeure une référence privilégiée. Lucien dénonce par exemple l'imposture de la mort de Pérégrinos, un philosophe cynique qui s'est immolé par le feu aux Jeux Olympiques de 165. Quoi qu'il en soit de la démesure stylistique de Lucien et de la profondeur de la quête spirituelle de Pérégrinos, l'ouvrage souligne l'angoisse eschatologique de l'homme face à la mort, souvent conjurée par une acceptation ostentatoire³. Lucien, avec la verve satirique qu'on lui connaît, dit s'être donné pour mission de débarrasser la philosophie de ses mystificateurs qui d'après lui, à son époque, sont légion⁴. C'est ainsi qu'il convient de comprendre le sort qu'il réserve à Socrate dans ses *Dialogues des morts* et ses *Vies de philosophes à vendre* ; si Socrate est décrit comme un sophiste qui se soucie de sa réputation, qui aime par-dessus tout la compagnie des beaux garçons⁵ et qui, en arrivant au pays des morts, bien loin de la noblesse et du courage qu'on lui

1 « Il ne sera pas dit que notre génération allait être complètement privée d'hommes dignes de considération et de mémoire. Elle devait produire un philosophe extraordinaire par ses qualités physiques et l'acuité de son esprit : je parle de Béotien Sostratos que les Grecs nommaient et croyaient être Héraclès, et surtout du philosophe Démonax. Je les ai vus personnellement et j'ai été saisi d'admiration en les voyant ; j'ai même fréquenté fort longtemps l'un des deux, Démonax. Quant à Sostratos, j'en ai parlé dans un autre livre. [...] À présent, il était juste de parler de Démonax pour deux raisons : pour que son souvenir subsistât dans l'élite, autant qu'il dépendait de moi, et pour que les plus doués des jeunes gens, ceux qui se tournent vers la philosophie, pussent au lieu de se régler d'après les seuls modèles anciens, se proposer un modèle contemporain, en imitant cet homme, le meilleur des philosophes que j'aie connus. » (Jacques Bompaigne (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 7.)

2 « Certains Anytos et Mélétos se liguerent contre lui, portant les mêmes accusations que jadis contre le grand homme : jamais on ne l'avait vu offrir un sacrifice, et seul entre tous il n'avait pas été initié aux Mystères d'Éleusis. » (*Ibid.*, p. 13).

3 *La Mort de Pérégrinos* est éditée dans le recueil paru aux Belles Lettres en 2008, *Portraits de philosophes*, pp. 276-317.

4 C'est ce qu'il explique dans *Les Ressuscités et le pêcheur*, in : *Portraits de philosophes*, édition citée, pp. 209-271.

5 *Dialogue des morts*, dialogue entre Ménippe et Éaque (texte édité in : *Voyages extraordinaires*, Paris, Les

reconnaît habituellement, s'est mis à sangloter comme un enfant¹, ce n'est pas tant lui qui est ridiculisé que ceux qui se vantent d'épouser la vie vertueuse et la mort exemplaire de Socrate mais qui n'en font rien.

C'est une autre mort, toute aussi injuste et authentique que celle de Socrate, qui va davantage encourager l'audacieuse comparaison : celle de Jésus², qui va permettre de définir l'humain et de féconder la pensée philosophique.

Belles Lettres, 2009 ; la référence au passage mentionné se trouve p. 361), ainsi que *Vies de philosophes à vendre* pour ce qui est de l'amour des jeunes hommes (in : *Portraits de Philosophes*, édition citée, p. 181).

- 1 *Dialogue des morts*, dialogue entre Ménippe et Cerbère : « MÉNIPPE : Cerbère (je suis ton parent, étant un chien, moi aussi), dis-moi, par le Styx, à quoi ressemblait Socrate quand il est descendu chez vous. [...] / CERBÈRE : De loin, Ménippe, il avait l'air de s'avancer le visage complètement impassible et de ne pas du tout craindre la mort ; du moins, c'est ce qu'il cherchait à faire croire à ceux qui étaient à l'extérieur de l'entrée. Mais dès qu'il s'est penché sur le gouffre et qu'il a vu les ténèbres, il a hésité. Comme il traînait encore, à cause de la ciguë, je lui ai mordu le pied pour le tirer en bas. Alors il s'est mis à pleurer comme un nouveau-né, à se lamenter sur ses enfants. Il était dans tous ses états. / MÉNIPPE : L'homme n'était donc qu'un sophiste : il ne méprisait pas vraiment son sort. / CERBÈRE : Non. Mais lorsqu'il a vu qu'il ne pourrait y échapper, il s'est donné des airs courageux, pour faire croire que ce n'était pas malgré lui qu'il subissait ce que, de toute façon, il ne pouvait éviter. Il voulait que les spectateurs l'admirent. En général, je pourrais en dire autant de tous les gens de son espèce : ils sont hardis et courageux jusqu'à l'entrée, mais c'est ce qui se passe à l'intérieur qui permet de les juger vraiment. / MÉNIPPE : Et moi, de quoi avais-je l'air quand je suis descendu ? / CERBÈRE : Tu es le seul, Ménippe, à t'être montré digne de ta naissance, ainsi que Diogène avant toi. Vous êtes entrés sans contrainte, sans violence, de bon gré, en riant et en envoyant promener tout le monde. » (Anne-Marie Ozanam (trad.), édition citée, pp. 351-353.)
- 2 Au sujet de la comparaison Socrate-Jésus, voir Thomas Deman, *Socrate et Jésus*, Paris, L'artisan du livre, 1944 : il retrace l'histoire de cette comparaison puis montre les points de ressemblance et de différences entre Socrate et Jésus (la connaissance que l'on a d'eux, leur mission, leur enseignement, le secret ou le mystère qui les entoure, l'attachement qu'on leur a porté en leur temps et qu'on leur porte encore aujourd'hui, l'École ou l'Église à laquelle ils ont donné naissance) pour conclure sur la supériorité de Jésus sur Socrate dans le sens où Jésus appartient non pas au monde des hommes mais à celui des dieux. Nous pouvons ajouter que c'est pour cette raison justement qu'au XVIII^e siècle Socrate est appelé à remplacer le Christ. Voir également Anne Baudart, *Socrate et Jésus, Tout les sépare... Tout les rapproche*, Paris, Le Pommier-Fayard, 1999. De nos jours la comparaison semble courante, elle est souvent augmentée d'une confrontation avec Bouddha ou Confucius, cf. Karl Jaspers, *Les Grands Philosophes, 1) Socrate, Bouddha, Confucius, Jésus-Christ*, Paris, Presses Pocket, 1989, Jeanne Hersch (trad.). À propos de son classement des « grands philosophes », on trouve (introduction, p. 47) : « Le premier groupe principal comprend des hommes qui, par leur vie et leur nature, ont défini historiquement l'être-humain comme nul autre ne l'a fait. Ils sont attestés par une action qui perdure à travers des millénaires jusqu'à aujourd'hui : Socrate, Bouddha, Confucius, Jésus. On ne pourrait guère en nommer un cinquième de la même puissance historique, on n'en citerait aucun qui nous parlât encore aujourd'hui d'aussi haut. On peut hésiter à les appeler des philosophes. Mais ils ont eu pour la philosophie une importance hors pair. Ils n'ont rien écrit (hormis Confucius). Mais ils sont devenus le fondement de prodigieux mouvements de pensée philosophiques. Nous les appelons "ceux qui ont donné la mesure de l'humain". Ils se tiennent avant et en dehors de tous les autres, pour qui l'appellation de philosophes répond à l'opinion universelle. » Plus récemment, on peut mentionner l'ouvrage de Frédéric Lenoir, *Socrate, Jésus, Bouddha, Trois maîtres de vie*, Paris, Fayard, 2009. Pour lui, Socrate, Jésus et Bouddha peuvent apporter une réponse à la crise que nous traversons, crise qui pour lui n'est pas économique ou politique, mais existentielle. La crise économique a donné le déclic pour une réflexion sur nos valeurs et nos modes de vie, qu'il résume sous le verbe « avoir » et qu'il oppose à « être », ce que défendent ensemble, malgré les différences culturelles et spatio-temporelles qui les séparent, Socrate, Jésus et Bouddha.

Socrate, saint païen

Au cours du premier siècle de l'ère chrétienne, jusqu'au milieu du II^e siècle environ, on ne mesure pas encore très bien la portée du christianisme naissant qui n'intéresse alors aucun lettré païen. Mais alors que sa vitalité grandit, que se manifestent les premières hostilités officielles, les écrits en faveur du christianisme comme les réactions haineuses se multiplient. Pour une philosophie qui, à l'époque, s'est donné pour but l'assimilation à la divinité en offrant à l'imitation des exemples porteurs d'enseignement et surtout d'espérance, la nouvelle religion est perçue comme une menace. La meilleure façon de la combattre sera de l'assimiler. Les philosophes comprennent que, mieux que la stigmatisation des Chrétiens et du Christ, la meilleure riposte consiste à lui comparer, voire préférer et opposer une autre figure¹. Nonobstant, la quête d'un Christ païen ne doit pas seulement être entendue dans le seul but de remplacer Jésus, les chrétiens eux-mêmes se défendent en désignant des païens comme étant des leurs. La référence à des martyrs païens peut donc être l'origine de chrétiens et de païens et recouvrir différentes finalités : parer un païen du prestige de la divinité, ou, à l'inverse, montrer que Jésus n'est qu'un homme vertueux ; honorer Jésus par la comparaison avec une figure prestigieuse du paganisme, ou chercher à substituer cette dernière à Jésus. Socrate n'est qu'une figure parmi d'autres appelées à concurrencer, ou célébrer, le Christ. Ce n'est que plus tard, dans la modernité, qu'il deviendra la seule figure capable de supplanter le Christ, sollicitée par les penseurs pour offrir un modèle historique incarnant parfaitement les hautes valeurs humanistes.

Dans les premiers siècles chrétiens, la figure la plus imposante du paganisme est sans conteste Apollonius de Tyane, dont la *Vie* a été écrite par Philostrate au début du III^e siècle², à une époque où le genre des *Vies* idéalisant la destinée d'un philosophe, fait florès. Ces vies romancées subissent, d'après Richard Goulet³, trois types de déformation : une déformation

1 Cf. Pierre de Labriolle, *La Réaction païenne, étude sur la polémique antichrétienne du I^{er} au VI^e siècle*, Paris, L'artisan du livre, 1942, nouvelle édition légèrement corrigée (1^{ère} édition 1934). Pour cette interprétation d'une philosophie qui tente de se modeler sur la religion en partant à la quête d'un Christ païen, l'auteur rend hommage à Gaston Boissier qui « a jeté jadis dans la préface de sa *Religion romaine* [1874] une remarque dont l'étude des faits révèle la fécondité. À partir de Marc-Aurèle écrit-il "le paganisme essaie de se réformer sur le modèle de la religion qui le menace et le combat." » (p. 173).

2 La *Vie d'Apollonius de Tyane* de Philostrate a été éditée et traduite par Pierre Grimal in : *Romans grecs et latins* (le qualificatif de roman ne doit point surprendre), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, pp. 1024-1338. On peut également consulter l'ouvrage de Mario Meunier, dont le titre à lui seul résume la problématique de la période : *Apollonius de Tyane ou le séjour d'un Dieu parmi les hommes*, Paris, Grasset, 1936. L'auteur a écrit une nouvelle vie d'Apollonius de Tyane afin, dit-il, « de replacer en son cadre formel, de rendre accessible et de faire revivre dans l'esprit de sa pieuse légende, la curieuse et attrayante figure d'un des derniers représentants de la sagesse antique et de l'ascétisme aristocratique et mystique du sage de Samos [Pythagore]. » (p. 23)

3 « Les Vies de philosophes dans l'Antiquité tardive » in : *Études sur les Vies de philosophes de l'Antiquité tardive – Diogène Laërce, Porphyre de Tyr, Eunape de Sardes*, Paris, Vrin, 2001, pp. 3-63. Goulet précise

historique, fonction de l'éloignement temporel de l'auteur par rapport à celui dont il écrit la biographie qui l'amène à choisir ses sources, bien souvent selon le degré de crédulité qu'il prête aux témoins qui les lui transmettent, et à les recomposer afin de ne pas donner lieu à une sèche compilation de faits et gestes mais de réussir à redonner vie à la personne ; une déformation littéraire, sous l'influence de modèles littéraires certes voisins mais différents (recueils de souvenirs, d'anecdotes, mémorables, éloges, discours funèbres, romans, etc.) ; enfin une déformation idéologique, selon la finalité imposée à la biographie, exhortation à la philosophie par la présentation de la vie d'un philosophe sanctifié qui a su assumer jusqu'au bout sa « belle mort ».

Apollonius, d'après la biographie romancée de Philostrate, est né à Tyane, ville grecque de Cappadoce (que l'on peut situer dans l'actuelle Turquie), au I^{er} siècle après J.-C. Enfant étonnant par sa prodigieuse mémoire, adolescent sage et austère dans ses mœurs, il apprend la philosophie et adopte un mode de vie pythagoricien : il ne mange que fruits et légumes, ne boit que de l'eau, marche pieds-nus, porte uniquement des vêtements en lin¹, laisse pousser sa barbe et ses cheveux, élit domicile dans des sanctuaires, distribue tous ses biens, renonce au mariage, s'entraîne au silence pendant cinq ans afin de pouvoir par la suite écrire, voyage beaucoup et consacre son temps à la prière ainsi qu'à la prédication. On lui attribue des guérisons miraculeuses et des conversions inespérées à la vertu, le don de lire dans les consciences, le pouvoir de calmer une foule en colère et de faire taire une révolte qui gronde, ainsi qu'une sagesse politique dont il sait faire profiter les gouvernements des villes qu'il traverse. Revendiquant la liberté, il s'oppose farouchement au régime tyrannique de Domitien. Devinant la fureur de l'empereur romain, il part de lui-même pour Rome, alors qu'il aurait très bien pu fuir en direction de territoires qui n'étaient pas sous domination romaine. Il est mis en prison et réconforte alors la douleur morale de ses compagnons de cellule. Convoqué devant l'Empereur, il ne se soucie pas de préparer une défense. Appelé à comparaître une seconde fois, il prépare une défense qu'il ne parvient pas à prononcer, s'évanouit comme une ombre et disparaît, non sans avoir provoqué l'Empereur en lui déclarant qu'il ne possédait aucun pouvoir ni sur son âme, ni sur son corps. Retrouvant ses disciples, il partage un dernier repas avec eux et repart en Grèce pour y mourir seul, selon le précepte pythagoricien de cacher sinon sa vie, du moins sa mort ; les conditions précises de sa mort ne sont pas connues.

toutefois que les *Vies* de Diogène Laërce (que nous avons déjà abondamment citées) font exception à cette analyse.

1 Afin de ne pas avoir à sacrifier d'animaux pour se vêtir, le lin étant d'origine végétale.

Philostrate propose une vie idéalisée d'Apollonius, certainement très éloignée du personnage historique même s'il dit s'inspirer de l'ouvrage d'un disciple d'Apollonius, Damis le Ninivite, des ouvrages d'Apollonius lui-même ainsi que de nombreux témoignages recueillis dans les villes traversées par ce dernier¹. La *Vie d'Apollonius de Tyane* de Philostrate pourrait également très bien être un pastiche de la *Vie de Pythagore* écrite quant à elle par Apollonius de Tyane, Pythagore étant une autre figure païenne prestigieuse², happée elle aussi par la légende : Pythagore n'ayant rien écrit, son enseignement, entouré de secret, était transmis oralement. La littérature à son sujet a fleuri à l'époque hellénistique³ et le présentait comme un être d'essence divine. Apollon serait intervenu dans sa naissance et l'aurait déclaré le plus beau et le plus sage qui fût jamais : enfant, Pythagore ressemble à un Dieu, la science lui est innée. Il étudie avec Thalès, voyage beaucoup, s'initie auprès de mages orientaux, descend aux Enfers, accomplit des miracles, possède les dons d'anamnèse⁴ et de seconde vue, perçoit l'harmonie des sphères, bénéficie d'un pouvoir sur les animaux et la nature, repousse les épidémies et enfin opère des guérisons miraculeuses. Différentes versions de sa mort, à un âge déjà très avancé, de quatre-vingt à près de cent ans, circulent. Quoi qu'il en soit de Pythagore, Philostrate présente Apollonius comme supérieur à Pythagore⁵; est-ce que son intention était vraiment de faire d'Apollonius un Christ païen ? Si cette fin n'était apparemment pas la motivation première de Philostrate, la *Vie d'Apollonius de Tyane* sera utilisée par Hiéroclès au profit de ce qu'il est convenu d'appeler « la réaction païenne » au tournant des III^e et IV^e siècles. Apollonius est révééré comme un saint par les uns et critiqué comme un imposteur par les autres. Eusèbe de Césarée répond à Hiéroclès dans un court traité intitulé *Contre la thèse de Hiéroclès sur Apollonius de Tyane* qui a été conservé⁶.

1 §2-3, trad. de Pierre Grimal, édition citée, pp. 1033-1034.

2 Dans l'article déjà cité de Mélanie Lucciano « Socrate paradigme éthique pour les penseurs latins », cette dernière commente l'étonnement de Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle* XXXIV, XII) devant la préférence des Romains pour Pythagore aux dépens de Socrate.

3 Selon la définition donnée par Émile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, édition déjà citée, p. 258 : « On appelle âge hellénistique l'époque pendant laquelle la culture grecque est devenue le bien commun de tous les pays méditerranéens, depuis la mort d'Alexandre jusqu'à la conquête romaine ; on la voit peu à peu s'imposer, de l'Égypte et de la Syrie jusqu'à Rome et à l'Espagne, dans les milieux juifs éclairés comme dans la noblesse romaine. La langue grecque, sous la forme de la κοινή ou dialecte commun, est l'organe de cette culture. » Nos sources au sujet de Pythagore datent du III^e siècle après J.-C. ; il s'agit du chapitre consacré à Pythagore par Diogène Laërce dans ses *Vies et doctrines des philosophes illustres*, de la *Vie de Pythagore* de Jamblique et de celle de Porphyre. Un choix de textes issus de ces trois sources est proposé par Alexandre Hasnaoui, *Pythagore, un Dieu parmi les hommes*, Paris, Les Belles Lettres, 2002. Signalons également l'ouvrage d'Isidore Lévy, *La Légende de Pythagore de Grèce en Palestine*, Paris, Champion, 1927, qui tente de reconstituer la « Vie de Pythagore » telle qu'elle pouvait être connue et racontée vers la fin du premier siècle impérial ainsi que Luc Brisson, Arnaud Macé, Anne-Laure Therme (dir.), *Lire les Présocratiques*, édition citée, 2^e partie, ch. II « Pythagore », pp. 97-108.

4 Le don de se souvenir de ses vies antérieures.

5 « Apollonius avait un idéal tout voisin de celui-ci [l'idéal pythagoricien], et, de façon plus divine encore que Pythagore, il aspirait à la sagesse et s'élevait au-dessus des tyrans. » Pierre Grimal (trad.), édition citée, p. 1032.

6 Le texte a récemment été réédité : Eusèbe de Césarée, *Contre Hiéroclès*, Paris, éditions du Cerf, 1986,

Si des parallèles sont possibles entre la vie d'Apollonius et celle de Socrate¹, la différence essentielle réside dans les miracles attribués au premier seulement. Malgré ce que l'on accorde à Socrate en termes de contact avec le divin, il reste toujours, à la différence d'Apollonius ou de Pythagore, en deçà de la divinisation. Il est juste pourtant de rappeler que dans l'Antiquité étaient rapportées au sujet de Socrate nombre de légendes merveilleuses, dont le philosophe stoïcien du II^e siècle avant J.-C., Antipater de Tarse, aurait établi une collection². Socrate ne pouvait être un homme comme les autres ; plus qu'un maître de sagesse, il se transforme lui aussi en un thaumaturge en relation constante avec la divinité³. Des exemples sont donnés par Platon et Xénophon : mission confiée à Socrate par l'oracle d'Apollon⁴, interventions de son démon⁵, songes prémonitoires⁶, initiation à l'amour par une prêtresse, Diotime de Mantinée⁷, libération à l'égard de son corps et de ses plaisirs⁸, mythes racontés dans les dialogues de Platon⁹, et inspiration lyrique de certains passages¹⁰.

Un dialogue de Platon considéré aujourd'hui comme apocryphe mais dont l'authenticité semble ne pas avoir été discutée dans l'Antiquité, *Théagès*, reflète l'ensemble de cette tradition tendant à diviniser Socrate, ou du moins à mettre en avant l'intrusion du merveilleux dans sa vie. Voici la trame du dialogue, probablement écrit vers la fin du III^e et le début du II^e siècle avant J.-C. : venu d'abord dans le seul but de lui demander conseil, Démodocos souhaite confier à Socrate l'éducation de son fils, Théagès. Mais avant d'accepter ou de refuser, Socrate

Édouard Des Places (éd.) et Marguerite Forrat (trad.).

- 1 Ils ont même apparence extérieure et marchent pieds-nus, ils peuvent tous les deux être considérés comme des opposants politiques (Socrate a lui aussi refusé de se rendre complice des exactions du régime tyrannique des Trente en ne participant pas à l'arrestation du démocrate Léon de Salamine), ils ont fait preuve d'une sérénité exemplaire devant la mort, refusant de fuir, de préparer une défense, et provoquant une dernière fois des juges pour Socrate, un empereur pour Apollonius.
- 2 Nous ne l'avons pas conservée mais son existence est attestée par Cicéron, *De la divination*, I, 54.
- 3 C'est ce qu'indique encore Bergson dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Flammarion, 2012 (1^{ère} édition 1932), p. 139 : « Sa mission [à Socrate] est d'ordre religieux et mystique au sens où nous prenons aujourd'hui ces mots ; son enseignement, si parfaitement rationnel, est suspendu à quelque chose qui semble dépasser la pure raison. »
- 4 Platon, *Apologie de Socrate*, 21a-23c. Xénophon, *Apologie de Socrate*, § 13, bien que l'oracle n'implique ici aucune mission.
- 5 Platon, *Apologie de Socrate*, 31d : « Les débuts en remontent à mon enfance. C'est une voix qui, lorsqu'elle se fait entendre, me détourne toujours de ce que je vais faire, mais qui jamais ne me pousse à l'action. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 81) ; 40a-b ; *Euthydème*, 272c ; *Euthyphron*, 3b ; *Phèdre*, 242b-d. Xénophon, *Apologie de Socrate*, 4, 12-13 ; *Mémorables*, I, 1, § 2-5 ; I, 4, § 15 ; IV, 8, § 1 ; à la différence du signe mentionné par le Socrate de Platon, celui du Socrate de Xénophon donne aussi des prescriptions positives : « [Socrate] prétendait [...] que la divinité lui faisait signe. Il a enjoint à un grand nombre de ses compagnons de faire ceci, de ne pas faire cela, parce que la divinité le lui avait signifié à l'avance ; ceux qui lui obéissaient en tiraient profit, tandis que ceux qui ne lui obéissaient pas s'en mordaient les doigts. » (*Mémorables*, I, 1, § 4, Louis-André Dorion (trad.), édition citée, p. 3)
- 6 Platon, *Criton*, 44a-b ; *Phédon*, 60e-61b.
- 7 Platon, *Banquet*, 201d-212b.
- 8 Platon, *Phédon*, 66b-69e. Xénophon, *Mémorables*, I, 2, § 1-4 et I, 3, § 5-7, même s'il s'agit ici davantage de modération que de libération.
- 9 Jean-François Pradeau en a présenté une anthologie in : *Les Mythes de Platon*, Paris, GF Flammarion, 2004.
- 10 Cf. par exemple, pour la forme comme pour le fond *Ion*, 536a-d.

doit s'enquérir de l'avis de son démon, occasion de citer les nombreux exemples de son influence¹. Théagès ne pourra effectivement devenir l'élève de Socrate et progresser à ses côtés que s'il plaît à Dieu². Le portrait d'un Socrate entretenant une relation privilégiée à la divinité, ne prenant aucune décision sans se référer à son fameux démon s'oppose à l'image du Socrate exerçant sa raison, condamnant la superstition (que la Modernité a préférée). Ces deux interprétations contradictoires du personnage de Socrate sont mises en scène dans l'ouvrage de Plutarque, *Le Démon de Socrate*, dialogue du I^{er} siècle après J.-C., conçu comme une imitation du *Phédon* de Platon : Archédamos demande à Caphisias de faire, devant un cercle distingué d'Athéniens, le récit de la libération de Thèbes qui eut lieu en 379 avant J.-C., soit vingt ans après la mort de Socrate, et de rapporter les conversations philosophiques qu'il pût entendre à l'époque, dans la maison de Simmias. Ce dernier, vieillissant, recevait chez lui ses amis, comme Socrate le fait en prison, avant de mourir ; et c'est à lui semble-t-il que Plutarque s'identifie. Galaxiodoros, le personnage du contradicteur rationaliste, félicite Socrate d'avoir suivi comme seuls guides la raison et le bon sens pour débarrasser la philosophie des fantômes et autres fables mystiques laissées par Pythagore et Empédocle³. Pour lui, Socrate n'a fait que développer les capacités divinatoires que nous possédons tous mais que nous n'exploitons pas, faute d'expérience⁴. Pour Simmias, à l'inverse, le démon de Socrate est une sorte de voix, plus exactement l'intelligence d'une parole par laquelle les dieux entrent en communication avec les hommes, ces derniers y étant plus réceptifs dans le rêve, à

1 128e-130e.

2 131a : « THÉAGÈS [à Socrate] : Eh bien à mon avis, Socrate, voici comment il faut procéder. Nous mettrons à l'épreuve ton signal divin en entretenant des relations l'un avec l'autre. S'il nous laisse faire, ce sera parfait ; sinon, nous délibérerons aussitôt sur le parti à prendre, soit que nous nous attachions à un autre maître, soit que nous tentions de nous concilier le signal divin qui se manifeste à toi par des prières, des sacrifices ou par tout autre procédé que prescriront les devins. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, pp. 1889-1890.)

3 § 9, 579F-580C. Nous ne pouvons résister au plaisir d'en citer un passage, tant il préfigure, bien que de manière encore incomplète, les propos de certains personnages des pièces de notre corpus, notamment aux XVIII^e et XIX^e siècles : « "Grands dieux ! s'écria-t-il, comme il est difficile de trouver un homme qui ne soit pas empoisonné par l'aveuglement et la superstition ! Les uns deviennent, malgré eux, la proie de ces maux, par ignorance ou par faiblesse ; les autres, pour paraître des hommes extraordinaires et chéris des Dieux attribuent leurs actions à l'influence divine, en dissimulant sous l'apparence de songes, d'apparitions et autres semblables mascarades, tout ce qui leur passe par la tête. Ce procédé n'est peut-être pas inutile aux hommes d'État, qui sont contraints de vivre en rapport avec une multitude récalcitrante et indisciplinée : la superstition leur sert en quelque sorte de frein pour contrecarrer et remettre dans la voie du bien commun le vulgaire ; mais, pour la philosophie, un tel déguisement apparaît non seulement comme indigne, mais encore comme contraire à la prétention qu'elle a : dans ces conditions, en effet, alors qu'elle prétend nous enseigner tout ce qui est bon et utile par le seul moyen de la raison, voilà qu'elle recourt aux dieux pour expliquer le principe de nos actions ; méprisant la raison et dédaignant la démonstration, qui passe pour sa principale force, afin de recourir à des oracles et à des visions entrevues dans les songes, en quoi le plus commun des hommes n'est souvent pas moins bien partagé que le meilleur. Aussi, mon cher Simmias, votre ami Socrate, me semble-t-il, avait adopté un style d'enseignement et d'expression plus conforme à la philosophie, choisissant cette simplicité sans fard qui était la sienne, qu'il considérait comme un trait de l'homme libre, et comme étant le plus en accord avec la vérité. » (Jean Hani (trad.), in : Plutarque, *Œuvres morales*, t. VIII, Traités 42-45, Paris, Les Belles Lettres, 2003, pp. 83-84.)

4 § 11, 580F-581A.

l'exception d'un Socrate qui, même en état de veille, reste capable de la percevoir¹. Cette interprétation, d'inspiration pythagoricienne, est vraisemblablement celle que souhaite défendre Plutarque.

Deux autres textes nous sont parvenus révélant l'intérêt des Anciens pour le démon de Socrate : Apulée, *Du Dieu de Socrate*, conférence composée en 160 environ, et les *Dissertations* XIV et XV de Maxime de Tyr, écrites vers 180 et intitulées « Qu'est-ce que l'esprit familier de Socrate ? ». D'après ces dernières, Socrate force l'admiration puisqu'il a été jugé digne de mériter ce commerce avec un esprit familier. Cité et réfuté par saint Augustin dans *La Cité de Dieu*², l'ouvrage d'Apulée jouit d'une grande renommée tout au long de l'Antiquité et du Moyen Âge. Construit comme un véritable exposé de démonologie, systématique de surcroît, il traite d'abord de la cosmologie, puis des démons en général, et enfin du démon de Socrate en particulier : les démons sont des êtres intermédiaires entre les dieux et les hommes³, il en existe de plusieurs sortes : les démons-âmes (incarnés dans un corps/retirés du corps)⁴ et les démons plus nobles, parmi lesquels se trouvent le Sommeil et l'Amour, ainsi que les démons-guides dont le démon de Socrate⁵ à travers lequel la divinité se manifestait à lui sous la forme soit de présages soit d'un frein à des initiatives jugées dangereuses⁶. Avant de terminer son analyse, Apulée prend note de l'étonnement suscité par le démon de Socrate⁷ puis conclut sur une exhortation morale à la philosophie⁸.

Néanmoins, Socrate ne parvient pas à être hissé au rang d'un Dieu, et ses miracles n'égalent pas ceux d'Apollonius, de Pythagore ou encore d'Apulée lui-même⁹ : Socrate reste un homme. C'est ce qui, à cette époque de religiosité diffuse, semble fragiliser sa renommée mais en même temps c'est ce qui fera de lui, dans la modernité, la seule figure païenne capable de penser l'humain sans le recours au divin. La modernité élira ainsi quelques traits empruntés aux portraits antiques pour façonner son Socrate : un père fondateur, qui se préoccupe essentiellement de morale et qui, pour traiter des affaires humaines, ne compte que sur sa

1 § 20, 588B-585F.

2 Livre IX, ch. III « Attributions des démons suivant Apulée, qui, sans leur refuser la raison, ne leur accorde cependant aucune vertu ».

3 § VI, 133, Apulée fait ici référence au *Banquet* de Platon, 202d-e.

4 § XV, 150-154.

5 § XVI, 154-156.

6 § XVIII et XIX, 162-163.

7 § XX, 166.

8 § XXI, 167-168 : « Pourquoi surtout ne profitons-nous pas à notre tour de l'exemple et du souvenir de Socrate pour nous redresser et pour nous adonner à la pratique bienfaisante de la philosophie, en prenant soin de ressembler autant que lui à la divinité ? » (Jean Beaujeu (trad.), in : Apulée, *Opuscules philosophiques et fragments*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 41).

9 Apulée est présenté comme un faiseur de miracles que l'on oppose au Christ, notamment par Lactance, *Des institutions divines*, V, 3. Il a été accusé de magie et a réécrit sa propre *Apologie*. On trouve le texte dans une édition bilingue, établissement du texte et traduction de Paul Valette, Jackie Pigeaud éd., Paris, Les Belles Lettres, 2002.

seule raison ; un sage, paré de l'impassibilité stoïcienne dont la mort encourage au sacrifice vertueux ; un modèle de philosophe qui peut rivaliser avec le Christ pour donner lieu à une autre religion, la religion naturelle.

Du côté des Pères de l'Église, la fortune de Socrate donne l'impression d'une inégalité de traitement de la part des auteurs, en fonction des contextes dans lesquels ils ont vécu, des ouvrages dans lesquels la référence prend place, et peut-être davantage encore, comme le souligne Anne-Marie Malingrey¹, selon l'injustice dont ils peuvent avoir le sentiment d'être victime, injustice qui les rapproche presque nécessairement du philosophe athénien condamné par la cité qu'il s'est donné tant de mal à éduquer à la vertu. C'est à saint Justin que remonte la comparaison entre Socrate et Jésus² ; il fait de Socrate un chrétien sans le savoir et identifie sa mort injuste au martyr des Chrétiens³. Lui-même essaie de se défendre en faisant l'apologie du

- 1 « Le personnage de Socrate chez quelques auteurs chrétiens du IV^e siècle », in *Forma Futuri, Studi in Onore del Cardinale Michele Pellegrino*, Turin, Bottega d'Erasmus, 1975, pp. 159-178. Plus précisément, elle écrit (pp. 177-178) : « Plus ils se sont heurtés, comme lui [Socrate], à l'hostilité et à l'incompréhension de ceux qui ne partageaient pas leur foi, plus s'exprime de façon fervente leur sympathie et leur admiration pour un païen dont la vie et la pensée, même avec ses faiblesses, leur paraissait en attente de l'Évangile. »
- 2 Cf. Adolf Harnack, *Sokrates und die alte Kirche, Rede beim Antritt des Rectorates*, Berlin, 1900, p. 8 : « *Ein Jahrhundert lang hören wir in christlichen Kreisen nichts von Sokrates, nicht einmal den Namen. Paulus schweigt über ihn, obschon er von griechischer Philosophie nicht ganz unberührt geblieben ist. Auch im Gefängniss erinnert er sich nicht an den verhafteten Philosophen. Nicht einmal die Legende hat es gewagt, dem Apostel ein Urtheil über Sokrates in den Mund zu legen, obschon sie ihn mit Seneca zusammenbringt. "Wenn unsere Bekenner etwas tödliches trinken, wird es ihnen nicht schaden" bezeugen die Christen ; aber Sokrates erwähnen sie nicht. Erst um die Mitte des zweiten Jahrhunderts wird sein Name in unseren Quellen zum ersten Mal genannt, und von nun an verschwindet er nicht mehr.* » (Pendant un siècle, dans les cercles Chrétiens, nous n'entendons pas parler de Socrate, nous n'entendons pas même son nom. Saint Paul se tait à son égard, bien que la philosophie grecque ne l'ait pas laissé impassible. Même en prison, il ne se souvient pas du philosophe arrêté. Pas une fois, la légende ne s'est risquée à placer dans la bouche de l'Apôtre un jugement sur Socrate, alors qu'elle lui a fait rencontrer Sénèque. "Lorsque les Chrétiens boivent quelque chose de mortel, cela ne leur nuit pas" certifient les chrétiens, mais sans évoquer Socrate. Ce n'est qu'au milieu du II^e siècle que son nom apparaît pour la première fois dans nos sources, pour ne plus en disparaître.) Précisons toutefois que le traitement de la figure de Socrate par saint Justin a pu être apprécié diversement selon les commentateurs, voir à ce sujet l'article synthétique de Michel Fédou, « La Figure de Socrate selon saint Justin », in : *Les Apologistes chrétiens et la culture grecque*, Paris, Beauschne, 1998, pp. 51-66.
- 3 *Première Apologie*, § 5 : « Les génies du mal, apparaissant autrefois sur la terre, violèrent les femmes, corrompirent les enfants, inspirèrent l'épouvante aux hommes. Effrayés, ceux-ci ne surent pas apprécier ces faits selon la raison, mais saisis de crainte et ne reconnaissant pas la malice des démons, ils les appelèrent dieux et donnèrent à chacun d'eux le nom qu'il s'était choisi. Socrate, jugeant ces choses à la lumière de la raison et de la vérité, essaya d'éclairer les hommes et de les détourner du culte des démons ; mais les démons, par l'organe des méchants, le firent condamner comme athée et impie, sous prétexte qu'il introduisait des divinités nouvelles. Ils en usent de même envers nous. Car ce n'est pas seulement chez les Grecs et par la bouche de Socrate que le Verbe a fait entendre ainsi la vérité, mais les barbares aussi ont été éclairés par le même Verbe, revêtu d'une forme sensible, devenu homme et appelé Jésus-Christ et nous qui croyons en lui, nous disons que les démons qui se sont manifestés ne sont pas les bons génies, mais les génies du mal et de l'impiété, puisqu'ils n'agissent même pas comme les hommes qui aiment la vertu. » (Adalbert Hammam (trad.), *La Philosophie passe au Christ, L'Œuvre de Justin, Apologies I et II, Dialogue avec Tryphon*, Éditions de Paris, coll. « Littératures chrétiennes », 1958, pp. 35-36.) Voir également *Deuxième Apologie*, § 10. Notons que cette ressemblance entre la philosophie grecque et le christianisme a aussi été entendue dans le sens inverse : non pas une philosophie qui a entrevu des semences de vérité mais une philosophie plagiaire qui a entièrement repris les Hébreux ; consulter par exemple Clément d'Alexandrie, *Stromates*, ch. XIV.

christianisme ; il commence d'ailleurs sa *Première Apologie* à la manière dont Platon a fait commencer celle de Socrate : désir de justice, volonté d'étudier les accusations, et sérénité de se soumettre si elles se révèlent fondées¹ ; Justin lui-même mourra en martyr. Mais il note cependant une différence essentielle entre Socrate et Jésus : si les Chrétiens ne craignent pas de mépriser la souffrance et la mort pour leur Christ, les disciples de Socrate se sont dispersés et ne se sont jamais montrés prêts à mourir ni pour lui, ni pour son enseignement². Une telle réserve n'entame cependant pas la comparaison elle-même entre Socrate et le Christ.

Athénagore lui aussi rappelle les persécutions dont ont été victimes, bien avant les chrétiens, les philosophes grecs, mais sans toutefois aller aussi loin que saint Justin et en faire des chrétiens avant la lettre ; il met sur un même plan Socrate et Pythagore décédé dans l'incendie de son école, ainsi que Démocrite et Héraclite, tous deux, d'après lui, contraints à l'exil³. De la même manière, Origène⁴ citant Celse, qui, dans son *Discours véritable*, œuvre

-
- 1 *Première Apologie*, § 3, Adalbert Hammam (trad.), édition citée, pp. 32-33 : « Pour que vous ne croyiez pas que ce sont des paroles en l'air et une bravade, nous demandons qu'on examine les accusations portées contre nous. Si elles sont reconnues fondées, qu'on nous punisse, comme il est juste. Si l'on n'a rien à nous reprocher, est-il équitable, sur des bruits calomnieux, de condamner des innocents, ou plutôt de vous condamner vous-mêmes en vous laissant guider dans la décision des affaires non par la justice, mais par la passion. Une existence légitime et la seule juste, aux yeux de tout homme sensé, c'est que les sujets puissent prouver l'innocence de leur conduite et de leurs paroles, et que, d'autre part, les gouvernants rendent leurs sentences en s'inspirant de la pitié et de la sagesse, et non de la violence et de la tyrannie. » Ce passage reprend celui de l'*Apologie de Socrate* de Platon (18a, Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 67) : « La seule chose qu'il vous faut considérer et à laquelle vous devez prêter votre attention, c'est de déterminer si mes allégations sont justes ou non. Telle est en effet la vertu du juge, tandis que celle de l'orateur est de dire la vérité. »
 - 2 *Deuxième Apologie*, § 10, Adalbert Hammam (trad.), édition citée, p. 109 : « Socrate ne put persuader à personne de mourir pour ce qu'il enseignait. Mais le Christ, que Socrate connut en partie (car il était le Verbe présent en tout, il a prédit l'avenir par les prophètes et prit personnellement notre nature pour nous enseigner ces choses), le Christ a persuadé non seulement des philosophes et des lettrés, mais même des artisans et des ignorants, qui méprisèrent pour lui et l'opinion et la crainte et la mort ; car il est la vertu du Père ineffable et non une production de la raison humaine. »
 - 3 Athénagore, *Supplique au sujet des Chrétiens* (ouvrage très probablement écrit entre 176 et 180), XXXI : « C'est une coutume bien vieille et non pas inventée de notre temps, une coutume réglée selon une loi et une raison divine, que la méchanceté fasse continuellement la guerre à la vertu. Ainsi Pythagore lui-même, avec trois cents de ses compagnons, fut consumé par le feu ; Héraclite et Démocrite furent chassés l'un de la ville d'Éphèse, l'autre de celle d'Abdère, après avoir été accusés de folie ; et les Athéniens condamnèrent à mort Socrate. » (Gustave Bardy (trad.), Paris, Cerf / Lyon, L'Abeille, 1943, pp. 155-156). La mort de Pythagore suite à l'incendie de son école est rapportée notamment par Diogène Laërce, VIII, 3, à cette différence près qu'il mentionne que seulement quarante philosophes étaient présents ce jour-là. Quant à Héraclite, Diogène Laërce mentionne que ce dernier, devenu misanthrope, s'est retiré pour vivre dans la montagne ; en ce qui concerne Démocrite, nous n'avons trouvé nulle trace de son exil, sinon des voyages, et peut-être un procès suite à une loi punissant les héritiers ayant dépensé entièrement la fortune paternelle (Diogène Laërce, IX, 39).
 - 4 *Contre Celse*, I, 3 (ouvrage écrit en 248) : « Il [Origène] dit ensuite : *En cachette les chrétiens pratiquent et enseignent ce qui leur plaît. Ils ont une bonne raison de le faire : ils écartent la peine de mort suspendue sur leur tête.* Et il compare ce risque *aux risques courus pour la philosophie par un Socrate.* Il eût pu ajouter : par un Pythagore et par d'autres philosophes. À quoi on peut répondre : dans le cas de Socrate, les Athéniens se repentirent aussitôt et ne lui gardèrent pas de ressentiment, pas plus que (d'autres) à Pythagore : du moins les disciples de Pythagore ont établi pendant longtemps leurs écoles dans la partie de l'Italie appelée Grande Grèce. Mais dans le cas des chrétiens, le Sénat romain en ses assises, le peuple, les parents des fidèles, en guerre contre le christianisme, l'auraient entravé et vaincu par la conspiration de tant de forces s'il n'eût, par la puissance divine, surpassé et surmonté l'opposition, jusqu'à vaincre le monde entier conjuré contre lui. »

perdue, attaquait le christianisme, le prie de joindre à l'exemple de Socrate celui de Pythagore et de tous les autres philosophes grecs, témoignant ainsi de l'importance et de l'évidence de la comparaison. Il la réfute néanmoins aussitôt, précisant que les Athéniens se repentirent d'avoir condamné Socrate et ne reprochèrent jamais rien à ses disciples, alors que les chrétiens continuent d'être persécutés. Si Tatien s'amuse à ridiculiser tous les philosophes grecs que les chrétiens se plaisent à rappeler avec l'espoir de faire accepter la nouvelle religion (Diogène le vantard, Aristippe le débauché, Platon le gourmand, Aristote l'ignorant, Pythagore le bavard, Cratès l'effronté), Socrate semble jouir d'une exception à l'attaque virulente contre l'hellénisme que constitue son *Discours aux Grecs* ; il est mentionné parmi les rares justes, aux côtés d'Héraclès¹. À l'inverse, il n'est pas épargné par le dialogue de Minucius Felix, *Octavius*, dans lequel ce dernier tente de convertir son ami païen, Cécilius, au christianisme. Dans le discours du païen Cécilius, critiquant vivement la religion chrétienne, Socrate est décrit comme le père du scepticisme et l'exemple à imiter si l'on veut suivre la voie philosophique rationnelle, meilleur moyen pour éviter les pièges de la superstition². Octavius, pour sa part, lui répond en reprenant le qualificatif de « bouffon³ » pour parler de Socrate, et en le traitant d'imposteur orgueilleux⁴. Notons pour preuve supplémentaire de sa célébrité, que les références à Socrate viennent clore chacun des deux discours.

(Marcel Borret (trad.), Paris, éditions du Cerf, 1967, p. 85).

- 1 Tatien, *Discours aux Grecs*, III : « Quant à Zénon, qui prétend qu'à la suite du renouvellement du monde par le feu, les mêmes hommes renaîtront pour mener la même existence, par exemple Anytos et Mélétos pour exercer leur métier d'accusateur, Busiris pour assassiner ses hôtes, et Héraclès pour accomplir encore ses exploits, n'en parlons pas : par cette doctrine de l'incendie cosmique, il fait les méchants plus nombreux que les justes, puisqu'il n'y a eu qu'un Socrate, qu'un Héraclès, et quelques autres du même genre, rares et peu nombreux ; les méchants se trouveront donc en bien plus grand nombre que les bons. » (Aimé Puech (trad.), Paris, Felix Alcan, 1903, p. 111)
- 2 Minucius Felix, *Octavius*, XIII, 1-3 : « Si toutefois vous avez envie de philosopher, c'est Socrate, le prince de la sagesse, que ceux d'entre vous qui en ont l'étoffe doivent prendre pour modèle. On connaît la réponse que cet homme faisait toutes les fois qu'on l'interrogeait sur les choses du ciel : "ce qui est au-dessus de nous est sans rapport avec nous." C'est donc à juste titre qu'il a mérité de l'oracle l'attestation de sa clairvoyance sans égale. Lui-même a parfaitement compris le sens de cet oracle : s'il avait reçu la première place devant tous les autres, ce n'était pas pour son savoir universel, mais pour avoir découvert qu'il ne savait rien ; ainsi la plus haute clairvoyance consiste dans l'aveu de son ignorance. De cette source a découlé le doute sans risque professé par Arcésilas et beaucoup plus tard par Carnéade et la majorité des Académiciens sur les plus hauts problèmes, méthode qui permet aux ignorants de philosopher avec prudence et aux savants avec gloire. » (Jean Beaujeu (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 18 – d'après le traducteur, l'ouvrage a vraisemblablement été écrit entre 200 et 245).
- 3 Ce qualificatif semble avoir été donné à Socrate par Zénon de Sidon, philosophe épicurien du II^e siècle avant J.-C. Voir note n° 6, p. 50.
- 4 Minucius Felix, *Octavius*, XXXVIII, 5 : « Par conséquent libre à Socrate, le bouffon d'Athènes, d'observer, lui qui a reconnu qu'il ne savait rien bien qu'il se glorifiât du témoignage de son démon, parfait imposteur ; libre aussi à Arcésilas, à Carnéade, à Pyrrhon, à toute la foule des Académiciens de réfléchir ; libre à Simonide également d'ajourner à perpétuité : nous méprisons l'orgueil des philosophes, que nous connaissons pour des corrupteurs, des falsificateurs, des tyrans et des beaux-parleurs, toujours adversaires des vices dont ils sont eux-mêmes la proie. » (Jean Beaujeu (trad.), édition citée, p. 66.)

À la figure de Socrate, Tertullien préfère celle de Sénèque : « *Seneca saepe noster*¹ », Sénèque souvent des nôtres, ou qui se rencontre souvent avec nous, c'est-à-dire de notre avis, la doctrine stoïcienne de Sénèque coïncidant, ou presque, sous certains points avec la doctrine chrétienne. Toutefois, ce qui conduit véritablement à faire de Sénèque un saint chrétien, c'est son intimité avec saint Paul, dont témoigne une correspondance reconnue aujourd'hui comme apocryphe². Près de deux siècles plus tard, alors que la situation semble s'être inversée au profit des chrétiens, Libanios, un païen, écrit une *Apologie de Socrate*³. Ayant été, par jalousie ou calomnie, accusé de magie, Libanios s'identifie-t-il au sort de notre philosophe ? Ou bien réclame-t-il pour les païens la liberté d'expression et d'opinion⁴ ? Libanios semble prendre la parole lors du procès de Socrate, et s'adressant à Méléto comme si ce dernier était un tyran, il pose Socrate en héraut de l'idée de tolérance. Cet ouvrage semble signer l'acte de naissance d'une figure mythique, celle du Socrate saint païen (*Sancte Socrates*), résolument humain. La figure mythique se transformera en un puissant mythe philosophique, après plusieurs siècles de gestation : le parallèle entre Socrate et Jésus, lorsqu'il fait du premier le rival du second, est un des éléments qui permettra l'éclosion du mythe dans la modernité lorsqu'il s'agira de penser une religion et une morale naturelles, c'est-à-dire accessibles par la seule raison et non révélées par la divinité, dont Socrate sera, à l'égal de Jésus pour le christianisme, le martyr.

Socrate, prophète dans le monde arabe

À rapprocher de l'utilisation que les premiers auteurs chrétiens ont fait de la figure de Socrate est celle que l'on trouve dans la littérature médiévale arabe⁵ : Socrate est un musulman sans le savoir mais il peut aussi être qualifié de prophète⁶. Al-Kindī (IX^e siècle après J.-C.), célèbre pour avoir traduit de nombreux ouvrages du grec en arabe, est l'un des premiers à

1 Tertullien, *De l'Âme* (ouvrage écrit entre 208 et 211), XX, 1.

2 Cf. François Maret, *Sénèque, légende ou mythe ?*, Bruxelles, Aux armes de Minerve, 1966, pp. 19-27.

3 Cet ouvrage a été traduit en anglais par John Ferguson, *Socrates, a source book*, London and Basingstoke, the Open University, 1970, pp. 257-289, en italien par Gabriele Giannantoni, *Socrate, Tutte le testimonianze : da Aristofane ai padri cristiani*, édition déjà citée, pp. 431-482 ; une traduction française est en préparation par Bernard Schouler.

4 C'est l'interprétation défendue par I.F. Stone, *Le Procès Socrate*, Paris, Odile Jacob, 1990, Ghislain Sartoris trad. (paru en langue originale sous le titre *The Trial of Socrates*, en 1988), ch. XVI. Même si ce n'est pas ici notre propos, précisons que pour Stone, il est impossible que Socrate ait pu défendre une telle position libertaire, cela l'aurait conduit, par un retournement de situation peu crédible pour ses juges, à renier les positions antidémocratiques qu'il semblait avoir défendues toute sa vie. Dans ce chapitre intitulé « Ce que Socrate aurait dû dire », il explique que Socrate, pour s'en sortir, aurait dû montrer que le procès qui lui était intenté n'était pas tant le sien que celui d'Athènes, et revendiquer le droit fondamental de la liberté de parole définissant toute démocratie pour pouvoir continuer à philosopher comme bon lui semblait.

5 Voir Ilai Alon, *Socrates Arabus*, Jerusalem, Hebrew University, 1995, ouvrage qui présente une importante collection de textes, en arabes et traduits en anglais, faisant référence à Socrate dans la littérature médiévale arabe.

6 Cf. Ilai Alon, *Socrates in medieval arabic litterature*, Leiden, E.J.Brill, 1991, pp. 87 et suivantes.

s'être intéressé au philosophe athénien ; il lui a consacré pas moins de cinq ouvrages¹. La majorité des références à Socrate se rencontre dans la littérature gnomologique, ou littérature de sagesse, rassemblant anecdotes et propos mémorables dans un but d'édification morale (pendant des catalogues d'*exempla* médiévaux de la littérature française). Ce genre populaire en parfaite continuité avec les traditions cyniques et stoïciennes, mais également avec les compilations de Plutarque ou de Diogène Laërce, permet de rendre compte de la notoriété de la figure de Socrate dans le monde arabe. À part quelques extraits du *Banquet* et des *Lois*, Platon ne semble pas avoir été connu des philosophes arabes ; les sources au sujet de Socrate permettent par conséquent de mieux comprendre le rôle d'arbitre exemplaire qu'ils lui attribuent dans les questions morales². Beaucoup de dits célèbres attribués par la tradition occidentale à Diogène se retrouvent curieusement placés dans la bouche de Socrate. Ainsi ce dernier vit désormais dans une jarre cassée, et son art de l'invective le pousse à répliquer au roi qui lui demande s'il a besoin de quelque chose : « Ôte-toi de mon soleil ! »³. En outre, à la confusion avec Diogène s'ajoute un autre amalgame, avec Hippocrate, en raison de la grande proximité de leurs noms en arabe : Suqrāt et Buqrāt. Précisons encore que les rares références faites à Socrate dans la littérature juive émanent de la tradition arabe où, malgré les amalgames nombreux, il semble avoir irrigué une culture et l'avoir fécondée⁴.

Socrate, un stéréotype forgé au Moyen Âge

Si le Moyen Âge préfère la figure d'Aristote à celles de Socrate et de Platon, la connaissance de Socrate s'est transmise surtout par la lecture des Pères de l'Église ainsi que par celles d'auteurs lettrés comme Cicéron ou Sénèque (Platon, Xénophon, ou encore Diogène Laërce restent à peu près inconnus jusqu'au XV^e siècle, et Aristophane vraisemblablement jusqu'au XVI^e siècle), contribuant alors à forger le modèle de l'homme juste injustement condamné⁵. En témoigne le *Speculum maius* de Vincent de Beauvais, encyclopédie faisant état des connaissances au XIII^e siècle, dans laquelle Socrate apparaît comme le fondateur de

1 Cf. Peter Adamson, « The Arabic Socrates : the place of al-Kindī's report in the tradition », in : *Socrates from the Antiquity to the Enlightenment*, édition citée, pp. 161-178.

2 Pour une étude plus générale sur la philosophie grecque dans le monde arabe, voir Dimitri Gutas, *Greek philosophers in the arabic tradition*, Farnham, Ashgate, 2000, le chapitre II est consacré à Diogène et à l'importance du cynisme ; les chapitres IV et V sont dédiés à Platon.

3 Ilai Alon, *Socrates in medieval arabic literature*, édition citée, p. 59. Cette anecdote était d'après lui parmi les plus répandues au sujet de Socrate. La première version serait due à al-Mubashir Ibn Fātik (XI^e siècle).

4 Cf. Gabriel Danzig, « Socrates in Hellenistic and Medieval Jewish literature, with special regard to Yehuda Hallevi's Kuzami », in : *Socrates from the Antiquity to the Enlightenment*, édition déjà citée, pp. 143-159.

5 Cf. M. Laarman « Sokrates im Mittelalter » in : *Lexikon des Mittelalters*, vol. VII, München, Lexma Verlag, 1995, pp. 2030-31. Sur le contexte plus général de la transmission des ouvrages grecs et latins voir L.D. Reynolds et N.G. Wilson, *D'Homère à Érasme, La Transmission des classiques grecs et latins*, Paris, éditions du CNRS, 1984, nouvelle édition revue et augmentée, traduite par C. Bertrand et mise à jour par P. Petitmengin.

l'éthique¹, dont la mort revêt une importance considérable², et au sujet duquel sont cependant rapportées diverses anecdotes : sa patience envers ses deux femmes, son sens de la répartie (qui lui vaut quelques sentences célèbres) ainsi que ses « bizarreries » (comme le fait par exemple de rester figé des heures durant en un même endroit)³. Parmi les auteurs chrétiens, Vincent de Beauvais dit se référer à Tertullien (II^e-III^e siècles), Eusèbe (III^e-IV^e siècles), saint Augustin (IV^e siècle), et son élève Orose, Jean Cassien (IV^e -V^e siècles), saint Jérôme (IV^e -V^e siècles), et Hugues de Saint-Victor (XI^e siècle) ; du côté des auteurs païens, il cite Valère Maxime (I^{er} siècle), Aulu-Gelle (I^{er} - II^e siècles) et Sénèque (I^{er} siècle). Autrement dit, la fréquentation de sources majoritairement chrétiennes ne pouvait qu'orienter une lecture christianisée de la figure de Socrate, de laquelle les critiques ne sont toutefois pas absentes. Socrate entre dans la légende en devenant un *exemplum* privilégié pour persuader que l'homme, sans le secours des dieux, peut accéder à la « belle mort »⁴.

Il reste néanmoins très difficile de savoir ce que l'Occident médiéval a pu connaître de Socrate, et même de la pensée antique en général. Si Fulbert de Chartres (v. 960-1028), écolâtre et évêque de Chartres, maître d'œuvre de la reconstruction de la cathédrale, a par exemple été surnommé le vénérable Socrate de l'Académie de Chartres⁵, nous ne savons cependant rien de la teneur de son enseignement... Socrate n'avait pas besoin d'être connu pour être admiré ! Il était déjà un nom, plus qu'une doctrine. Le mythe naît de cette déshistorisation, de cette stylisation de la figure légendaire. Arrêtons-nous toutefois sur deux ouvrages qui semblent avoir exercé une grande influence sur la pensée médiévale, *La Cité de Dieu*, achevé en 426 par saint Augustin, et la *Consolation de Philosophie*, composé par Boèce en 524. Dans le premier, l'image du père de la philosophie morale⁶ dont l'exemplarité se

1 *Speculum Historiale* IV, 56 : « *Ethice inventor Socrates fuisse dicitur.* » Le texte ainsi qu'une base de recherche textuelle sont accessibles sur le site du Centre médiévistique Jean-Schneider de l'Université de Nancy : <http://atilf.atilf.fr/bichard/> consulté le 2 novembre 2016.

2 *Ibid.*, IV, 66 est entièrement consacré à la mort du philosophe.

3 *Ibid.*, IV, 57.

4 Au sujet de la belle mort, voir Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, NRF Gallimard, 1989, ch. 2 « La belle mort et le cadavre outragé », pp. 41-79. La belle mort, en grec *kalòs thánatos*, est d'abord la mort du guerrier courageux, jeune sur le champ de bataille, qui accède à la gloire, immortelle et impérissable au moment où sa mort accomplit sa vertu. La belle mort dont on peut parler au sujet de Socrate est celle lui permettant de réaliser à sa vertu et assurant sa postérité.

5 L'expression se lit dans une lettre d'Adelman de Liège à Bérenger de Tours, datant de 1049, soit une vingtaine d'années après la mort de Fulbert, tous deux ayant été élèves de Fulbert. Cette lettre est citée et traduite par Édouard Jeuneau, « Fulbert, notre vénérable Socrate », in : *Fulbert de Chartres, Précurseur de l'Europe médiévale ?*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 22 : « Je t'ai appelé mon frère de lait, en raison du délicieux compagnonnage que j'ai eu la joie d'entretenir avec toi : tu étais encore un adolescent, j'étais ton aîné. Nous étions alors à l'Académie chartraine sous la conduite de notre Socrate vénéré. Nous avons plus de titres à nous féliciter d'avoir vécu en sa compagnie que n'en avait Platon lorsqu'il rendait grâce à la Nature de l'avoir fait naître homme, et non bête au temps de son cher Socrate. »

6 *La Cité de Dieu*, VIII, 3 : « Tout le monde s'accordait pour voir en Socrate le premier qui infléchit la philosophie dans son ensemble vers la remise en ordre et la restauration des mœurs, alors que tous avant lui avaient dépensé le plus gros de leur énergie à approfondir la physique, autrement dit l'étude de la nature. »

révèle implicitement chrétienne¹ semble définitivement consacrée². Socrate est même plus qu'un chrétien avant l'heure, c'est un prophète qui essaie de confondre les imposteurs et de convertir ses concitoyens à la vertu, mais dont la destinée rencontre une issue tragique : saint Augustin rappelle le peu de fondement des accusations portées contre Socrate, les regrets et remords éprouvés par les Athéniens dès après sa mort, ainsi que les tourments infligés à ses accusateurs³. La seule critique adressée par saint Augustin à Socrate est liée aux philosophies aussi nombreuses que contradictoires et éloignées de la vérité auxquelles il a donné naissance, excepté celle de Platon à laquelle il réserve un véritable éloge.

Quant à Boèce, il a été lui-même arrêté pour conspiration, jeté en prison puis exécuté. C'est derrière les barreaux qu'il compose l'un des chefs-d'œuvre de la littérature latine, la *Consolation de Philosophie*. Alors qu'il se lamente sur son sort, Philosophie apparaît, lui promettant de ne pas l'abandonner et de l'accompagner à faire le deuil de sa vie passée. Pour apaiser son chagrin, elle lui cite d'autres exemples de philosophes ayant eu des ennuis avec le pouvoir politique :

Si même l'exil d'Anaxagore, le poison de Socrate, les tourments de Zénon, te sont restés inconnus car cela s'est produit à l'étranger, les Canius du moins, les Sénèque, les Soranus, qui ne sont ni très anciens, ni tellement oubliés, ont pu parvenir à ta connaissance⁴.

Ainsi Socrate rayonne comme un premier exemple de martyr de la philosophie ; on retrouve à ses côtés des figures que nous avons déjà croisées : Sénèque et Soranus⁵. Zénon d'Élée est quant à lui un philosophe présocratique (V^e siècle avant J.-C.), torturé par le tyran Nérarque pour avoir conspiré contre lui⁶ ; Canius, un philosophe stoïcien mis à mort par Caligula⁷ ; au

(Lucien Jerphagnon (trad.), *Œuvres de saint Augustin*, II, Paris, Gallimard, 2000, p. 298).

- 1 « De fait, quand il voyait ces gens s'enquérir des causes des choses, alors que les premières et les plus hautes n'étaient à chercher, selon lui, que dans la volonté d'un seul et souverain dieu, il savait bien qu'on n'y atteint point, si ce n'est avec une intelligence purifiée. Et c'est bien pourquoi il revenait avec insistance sur le devoir qu'on a de rendre pure sa vie par une bonne conduite. » (*Id.*)
- 2 Cf. Thomas Deman, *Socrate et Jésus*, édition citée, p. 14, il précise notamment : « Avec le chapitre élogieux que saint Augustin a consacré à Socrate dans *La Cité de Dieu*, la cause du Grec semble avoir été définitivement gagnée dans l'Occident chrétien. »
- 3 « Ce qui est certain, c'est que cette sottise des incapables se targuant pourtant d'être experts en ces affaires de morale auxquelles il consacrait visiblement tout son temps, cette sottise, Socrate la persécuta, la confondit avec un étonnant bonheur de paroles et d'exquises façons : soit qu'il affectât de ne rien savoir du tout, soit qu'il camouflât sa science. Ce faisant, il ne tarda pas à s'attirer des haines. Condamné sur un faux chef d'accusation, il fut puni de mort. Plus tard, la cité des Athéniens le pleurerait publiquement, elle qui publiquement l'avait condamné : l'indignation populaire se retourna contre les deux accusateurs, au point que l'un succomba à la foule qui lui tombait dessus, et l'autre ne se tira du même châtiment qu'en choisissant l'exil pour toujours. » (*La Cité de Dieu*, VIII, 3, Lucien Jerphagnon (trad.), édition citée, p. 298.) Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que l'épisode du repentir des Athéniens ne se rencontre dans nos sources qu'à partir de Diogène Laërce dont on situe l'existence dans la première moitié du III^e siècle après J.-C. Plutarque (I^{er} siècle après J.-C.) mentionne seulement la haine des Athéniens à l'égard des accusateurs de Socrate qui ne purent la supporter longtemps et se pendirent (*Moralia*, « De l'envie et de la haine », 538a).
- 4 I, 3, Jean-Yves Guillaumin (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 24.
- 5 *Supra*, p. 58.
- 6 Cf. Diogène Laërce, IX, 26-27.
- 7 Sa sérénité devant la mort a notamment été prise en exemple par Sénèque dans *De la Tranquillité de l'âme*,

sujet d'Anaxagore (V^e siècle avant J.-C.) circulent plusieurs histoires, la plus courante paraissant être qu' accusé d'impiété, il fut condamné à l'exil¹.

C'est donc au Moyen Âge que s'imposent les différentes images de Socrate comme fondateur de l'éthique, incarnation de la destinée tragique, et maître des apophtegmes. Néanmoins ces images ne fonctionnent pas uniquement comme des clichés mais peuvent aussi guider une philosophie tournée vers l'enseignement de la vertu ; le stéréotype s'ouvre à l'*exemplum* : c'est ainsi que Socrate devient pour Jean de Salisbury (XII^e siècle) un modèle à imiter pour apprendre à se détacher des biens terrestres et des passions². Ce sera la redécouverte de Platon (et de Xénophon, puis d'Aristophane) à la Renaissance³ qui va empêcher de figer ces représentations dans la caricature et d'ouvrir le mythe à une authentique conception de l'homme.

La Renaissance de Socrate

La redécouverte de Platon à la Renaissance, grâce notamment à la traduction en latin de ses dialogues est l'occasion pour les humanistes d'un retour aux sources d'une sagesse laïque qui permet, non de mettre à mal la religion chrétienne, mais bien plutôt de l'épurer. La tendance hagiographique à l'égard de Socrate trouve alors son apogée dans la célèbre formule d'Érasme : « Saint Socrate, priez pour nous⁴ ». Pour ce dernier, Socrate, sans le savoir, s'est montré bien plus chrétien que la plupart de ses contemporains qui n'adoptent que l'habit du

XIV.

- 1 Voir Diogène Laërce, II, 11-14. Dans l'*Apologie de Socrate* écrite par Platon (26d), Méléto l'accusateur de Socrate, confond Socrate avec Anaxagore. Socrate aurait en outre été l'élève d'Anaxagore, toujours d'après Platon (*Phédon*, 97d).
- 2 Les principales références à Socrate dans l'œuvre de Jean de Salisbury se rencontrent dans le *Policraticus* (dont les Livres I-III et V ont été édités par Charles Brucker, dans la traduction de Denis Foulechat (1372), Genève, Droz, 1994 et 2006 ; les Livres IV et VIII ont fait l'objet d'une édition commune aux éditions Ceres, Montréal, 1987) ainsi que dans l'*Entheticus* (édité, commenté et traduit en anglais par Jan van Laarhoven, Leiden, Netherlands, New-York, E.J. Brill, 1987, 3 volumes). Voir également l'article synthétique de Christophe Grellard « Le socratisme de Jean de Salisbury » in : *Revue Diagonale Phi*, n°2, 2006, consacrée à la « Réception philosophique de la figure de Socrate », pp. 35-58. Il a également traduit à la suite de son article un passage de l'*Entheticus* consacré à Socrate.
- 3 Cf. la définition qu'en donne Raymond Marcel dans son ouvrage consacré à *Marsile Ficin* (Paris, Les Belles Lettres, 1958, p. 33) ; après avoir interrogé la valeur du préjugé historique qui oppose systématiquement Moyen Âge et Renaissance et discuté les critères définitionnels donnés par Imbart de La Tour (retour à l'Antiquité, réaction contre le Moyen Âge et conception de l'homme), il énonce deux questions qui permettront de décider si le mouvement étudié peut être qualifié ou non de Renaissance : « La première est une question de fait. Quels sont les auteurs latins et grecs que ces humanistes ont connus ? Elle est pour nous du plus haut intérêt, car il ne s'agit de rien de moins que de savoir ce que le Moyen Âge dans son ensemble a pu connaître de Platon. Quant à la seconde, elle constitue comme dirait Montaigne un "instrument judiciaire" car ce qui provoque une renaissance, ce n'est pas seulement les textes que l'on retrouve ou découvre, ni même l'enthousiasme avec lequel on les accueille, c'est avant tout l'esprit avec lequel on les lit et la "substantifique moelle" qu'on en tire. » Ces deux questions permettent à l'auteur de définir non pas ce qui s'est passé au IX^e ou au XII^e siècles, mais uniquement les XIV^e, XV^e et XVI^e siècles comme Renaissance.
- 4 « Le Banquet religieux », in : *Colloques ou Le Monde comme il va*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 250.

croyant et non son comportement. Pourtant, pour la postérité et notamment pour les auteurs du siècle des Lumières, Érasme passera pour un défenseur de la tolérance dénonçant le fanatisme et l'obscurantisme religieux. C'est ainsi que saint Socrate glisse d'Érasme aux Lumières, devenant sous la plume des auteurs de notre corpus de pièces de théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles le héraut d'une morale appelée à se passer du religieux. Toutefois c'est le Socrate de Montaigne qui semble préfigurer le Socrate moderne, accomplissant la synthèse des portraits de Socrate dépeints par l'Antiquité, et mettant en avant les qualités morales de l'homme. Au long processus de divinisation de la figure de Socrate répond désormais un procédé d'humanisation, voire de rationalisation, que le XVII^e siècle, non sans une pointe comique qui traduit le rejet, mènera à son terme.

Les traductions

« On ne traduit que parce qu'on sent qu'il y a là des choses dont on a *besoin*. Et c'est ce besoin qu'il faut expliquer », note Rémi Brague en guise de principe méthodologique¹. Le premier² à traduire en latin les sources anciennes sur Socrate est Leonardo Bruni (1370-1444)³ qui traduit notamment l'*Apologie de Socrate*, le *Criton*, le *Phédon*, le *Gorgias*, le *Phèdre* de Platon et l'*Apologie de Socrate* de Xénophon. La raison première de ces traductions est d'ordre polémique : Bruni entendait répondre aux accusations lancées contre son maître Coluccio Salutati (1331-1406), chancelier de Florence et chef de file du mouvement humaniste, de promouvoir l'impiété païenne. Salutati souhaitait à l'instar de Socrate qui avait fait descendre la philosophie du ciel vers la terre, diriger l'attention de ses étudiants de la philosophie scolastique vers l'étude de la littérature et de la philosophie morales. Influencé par la lecture chrétienne que le Moyen Âge a faite de Socrate, Bruni tente de montrer au travers de ses traductions et de ses préfaces que Socrate était un chrétien avant l'heure, n'hésitant pas pour cela à transformer ou même supprimer certains passages qui pourraient choquer les lecteurs chrétiens ; c'est ainsi que l'éloge dressé par Alcibiade dans le *Banquet* de Platon est complètement réécrit : disparaît le contexte alcoolisé dans lequel Alcibiade intervient ainsi que le récit de la nuit au cours de laquelle il tentait de s'attirer les faveurs de Socrate, son désir

1 *Au Moyen du Moyen Âge : philosophies médiévales en chrétienté, judaïsme et islam*, Chatou, Les éditions de la Transparence, 2006, p. 16.

2 L'expression est inexacte : Cicéron avait traduit le *Timée*, et Henri Aristippe le *Ménon* en 1154 et le *Phédon* en 1156 mais sans toutefois que cette connaissance ne soit véritablement assimilée par la pensée médiévale. Cf. James Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden-New York – Köln, E.J. Brill, 1994.

3 Cf. James Hankins, « Socrates in the Italian Renaissance », in : *Socrates from Antiquity to Enlightenment*, édition citée, pp. 179-208.

érotique s'étant alors transformé en appétit de sagesse¹. Il s'agit pour Bruni de convaincre de l'intérêt des auteurs païens pour le christianisme : la lecture des dialogues de Platon, et tout particulièrement du *Phédon*, peut persuader les plus récalcitrants. Précisons que cette redécouverte de Socrate, à travers Platon, bénéficie tout autant à Socrate qu'à Platon².

On retrouve les mêmes préoccupations chez l'élève de Bruni, Giannazzo Manetti (1396-1459) rédacteur de la première *Vie de Socrate* (1440) depuis l'Antiquité³. Calquée sur le modèle des *Vies* de Plutarque, elle était mise en parallèle avec une *Vie de Sénèque* et a souvent été éditée à la suite de l'ouvrage de Plutarque ; ces deux biographies faisaient sinon l'objet d'une édition séparée avec les *Vies* de Dante, Pétrarque et Boccace, souvent appelés ensemble « les trois couronnes de Florence » et dessinaient alors une comparaison non plus entre des Romains et des Grecs, mais entre des Modernes et des Anciens. Dans sa préface, Manetti explique avoir d'abord composé la *Vie de Sénèque* puis, dans un deuxième temps seulement, avoir cherché qui pouvait soutenir la comparaison⁴. Se dégage alors de l'ouvrage de Manetti une authentique vénération pour Socrate décrit comme l'homme aux qualités remarquables : sagesse, vertu, justice, il est aussi celui qui a tout étudié (même la physique dont il s'est pourtant détourné, même la musique et les arts), authentique puits de science qui a réussi sa vie familiale (ayant eu deux femmes et de nombreux enfants) comme sa vie de citoyen (exploits militaires, magistratures), et qui possédait toutes les qualités du parfait chrétien. Il s'agit encore une fois d'une biographie idéalisée, quasi-militante, dans laquelle on retrouve la préférence accordée à l'épisode de la mort de Socrate : son intégrité face à la pire des injustices, son merveilleux discours au sujet de l'âme, et son espérance en une vie après la

1 James Hankins, à la fin de l'article cité dans la note précédente, pp. 196-203, « Appendix A », a retranscrit le texte latin, qu'il a également traduit en anglais, d'une lettre adressée à Cosme de Médicis vers 1435 dans laquelle Bruni lui présente sa traduction du discours d'Alcibiade.

2 Cf. la dédicace de sa traduction de l'ouvrage, adressée au Pape Innocent VII : « J'ai trouvé dans ce livre tant de choses correctement et précisément énoncées, que j'ai pensé qu'il était bon que toi qui as la charge des âmes, tu saches ce que pense de l'âme le "*summus philosophus*". De plus c'est un livre qui peut être utile à tous pour confirmer notre foi. Sans doute la religion chrétienne n'a t-elle besoin d'aucun secours pour démontrer l'immortalité de l'âme qui est un dogme fondamental, mais peut-être ceux qui en doutent seraient-ils convaincus en voyant que "le philosophe le plus sage et le plus pénétrant du monde païen" pense la même chose que nous. Quelques uns pourront s'en étonner, mais peut-être a-t-il connu certains de nos Livres Saints et en tout cas ce que je veux te prouver c'est qu'il ne condamne absolument rien des vérités que nous croyons. » (citée et traduite par Raymond Marcel, in : *Marsile Ficin*, édition citée, p. 117). Ajoutons cependant que les *Vies et doctrines des philosophes illustres* de Diogène Laërce sont traduites par Ambrogio Traversari en 1431, et les *Mémorables* de Xénophon par Bessarion en 1442.

3 Elle a été récemment rééditée et traduite en anglais par Stefano U. Baldassarri et Rolf Bagemihl in : Giannozzo Manetti, *Bibliographical Writings*, Cambridge / London, The I Tatti Renaissance Libreria / Harvard University Press, 2003 (édition bilingue, latin/anglais) pp. 164-287 (préface, Vie de Socrate, Vie de Sénèque avec laquelle elle est comparée).

4 « *I decided to enlarge and, as it were, embellish it by adding the life of Socrates, since I could find no one among the Greeks, despite a wide and careful reading of their many works, who was wiser than he and more similar to your Seneca.* » (*ibid.*, p. 167.)

mort¹. La Renaissance est le manuel des idées en Occident où la figure mythique de Socrate est prête à être transformée en mythe. On pourra légitimement se demander pourquoi le mythe de Socrate n'a pas alors émergé pleinement dès la Renaissance. Sans doute, les réticences du christianisme à admettre une figure humaine si parfaite, capable de porter une authentique conception de l'homme, ont-elles freiné l'expansion du mythe, qui devra attendre encore deux siècles avant de s'épanouir pleinement. Également la volonté de faire converger platonisme et christianisme n'a pu que nuire à l'expansion du mythe, qui demandait, pour s'imposer, une parfaite autonomisation de la figure mythique. À la Renaissance toutefois, Socrate se détache du simple *exemplum* (entre tant d'autres) inventorié dans un catalogue, ce qu'il était devenu pendant le Moyen Âge.

L'entreprise de traduction latine des œuvres de Platon culmine avec Marsile Ficin (1433-1499) qui publie en 1484 la première édition complète de Platon en latin, à laquelle vient s'ajouter pour chaque dialogue un *argumentum* ou un commentaire. Comme si Ficin avait peur que Platon ne soit pas, ou mal, compris de ses contemporains ; comme si certains passages pouvaient prêter à confusion et être utilisés pour porter discrédit à l'œuvre platonicienne et plus encore à celui qui l'a inspirée, Socrate. Son objectif reprend celui de ses prédécesseurs : faire converger platonisme et christianisme, mais sa méthode a pour but de rendre la pensée de Platon pleinement présente. Après avoir lu dans la *Vie de Plotin* de Porphyre que les anniversaires de Platon et de Socrate avaient coutume d'être fêtés, Ficin décide de renouer avec la tradition et c'est ainsi qu'à Careggi on rejoue le *Banquet* de Platon, le 7 novembre 1468. Plus exactement, on lit et commente le texte de Platon ; c'est ce commentaire-fiction que Ficin aurait publié et qui a longtemps servi d'introduction à la philosophie platonicienne².

-
- 1 Citons par exemple ce passage : « *He spoke of the immortality of the soul, making it plain that he wished to die not because of his inability to speak, but because of his contempt for death. No words are equal to the excellence of his conduct. For this wisest of men preferred to lose the rest of his life rather than the life he had already lived ; and while he may have been little understood by the men of his own day, he kept himself intact for the judgement of posterity, gaining immortality at the price of a small deduction from his already advanced age.* » (*ibid.* pp. 229-230 : Il parla de l'immortalité de l'âme, faisant comprendre qu'il a souhaité mourir, non en raison de son incapacité à parler, mais en raison de son mépris pour la mort. Aucun mot n'égale l'excellence de sa conduite. Parce que cet homme a préféré perdre le reste de sa vie plutôt que la vie qu'il avait déjà vécue ; et tandis qu'il a été peu compris de ses contemporains, il s'est conservé intact pour le jugement de l'immortalité, gagnant l'immortalité au prix d'une petite retenue de son âge déjà avancé.)
 - 2 Ficin raconte ainsi la mise en scène de ce Banquet, sorte de Cène païenne : « Platon, le père des philosophes, expira à l'âge de quatre-vingt-un ans, un sept novembre, jour de sa naissance, à la table d'un banquet, une fois le repas achevé. Ce banquet, qui résume à la fois l'anniversaire de sa naissance et de sa mort, tous les anciens platoniciens, jusqu'à l'époque de Plotin et de Porphyre, le renouvelaient pieusement chaque année. Mais après Porphyre on négligea pendant mille deux cents ans ces solennelles agapes, et ce n'est que de notre temps que l'illustre Laurent de Médicis, à qui il revenait de rétablir le banquet platonicien, désigna comme amphitryon Francesco Bandini. Résolu à commémorer le sept novembre, celui-ci réunit avec un faste royal dans le domaine de Careggi neuf convives fervents platoniciens : Antonio Agli, évêque de Fiesole, le médecin Ficino, le poète Cristoforo Landino, le rhéteur Bernardo Nuzzi, Tomasco Benci, mon ami Giovanni Calvacanti, que les convives, eu égard à ses vertus et à ses dons exceptionnels, acclamèrent comme un héros, les deux Marsuppini, Cristoforo et Carlo, fils de Carlo le poète. Enfin Bandini voulut que je fusse le

Avec la même inspiration chrétienne et la même ferveur platonicienne¹, Louis Le Roy, dit Regius, entreprend la première grande traduction française des dialogues, d'après le grec et assortie de discours, notes et commentaires abondants : il traduit, dans l'ordre : *Timée* (1551)² ; *Phédon*, *République* X, un extrait du *Phèdre*, un extrait du *Gorgias* (1553)³ ; *République* I et II⁴, *Banquet* (1558)⁵ ; *Lois* III (1562)⁶, *République* I-X (1600 - publication posthume)⁷. Ses traductions sont orientées thématiquement autour de questions métaphysiques comme la création du monde, spirituelles comme l'immortalité de l'âme ou l'amour et enfin politiques ; elles ont pour objectif clair de défendre le christianisme⁸. Pour Jean-Claude

neuvième, pour qu'en ajoutant Marsile Ficin aux susnommés on égalât le nombre des Muses. Le repas achevé, Bernardo Nuzzi prit le livre de Platon intitulé *Le Banquet ou De l'amour*, et il lut tous les discours qui le composent. Cela fait, il invita chaque convive à interpréter chacun l'un de ces discours. Tous acceptèrent. L'on tira au sort : le commentaire du premier discours, celui de *Phèdre*, revint à Giovanni Calvacanti, le discours de Pausanias au théologien Antonio, celui d'Eryximaque au médecin Ficino, celui du poète Aristophane au poète Cristoforo et celui du jeune Agathon à Carlo Marsuppini. Tous applaudirent à la décision du sort, à ceci près que l'évêque et le médecin, obligés de partir, l'un pour soigner les âmes et l'autre les corps, confièrent leur tour de parole à Giovanni Calvacanti. Tous dès lors, se tournant vers lui, prêts à l'entendre, firent silence. » *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour*, I, 1, Paris, Les Belles Lettres (édition bilingue latin/français), 2002, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens, pp. 4-6.

- 1 On peut citer cet éloge de Platon qui se trouve dans la dédicace de la traduction du *Timée* (Paris, Michel Vascosan, 1551, non paginée) : « Entre tant qui ont mis la main à la plume par le passé, et écrit de grandes choses, et fort profitables à la postérité : certainement il ne s'est trouvé homme puis deux mille ans, qui ait écrit plus doctement et élégamment ensemble, que Platon ; ni qui ait mené une vie plus honnête et plus chaste. Il a été tant savant que toute l'Antiquité l'a estimé plutôt divin qu'humain : et est celui entre tous les philosophes gentils, qui a plus près approché de la religion chrétienne. »
- 2 *Le Timee de Platon, traittant de la nature du monde, et de l'homme, & de ce qui concerne universellement tant l'ame, que le corps des deux : translaté de grec en françois, avec l'exposition des lieux plus obscurs & difficiles*, Paris, Michel Vascosan, 1551.
- 3 *Le Phedon de Platon traittant de l'immortalite de l'ame, presenté au Roy treschretien Henry ii. de ce nom, à son retour d'Allemagne. Le dixiesme livre de la Republique, en ce qu'il parle de l'immortalité, & des loiers & supplices eternalz. Deux passages du mesme autheur à ce propos, l'un du Phèdre, l'autre du Gorgias. La remonstrance que fait Cyrus Roy des Perses à ses enfants et amys un peu auparavant que rendre l'esprit, prise de l'huitiesme livre de son institution escrite par Xenophon : le tout traduit de grec en françois avec l'exposition des lieux plus obscurs & difficiles*, Paris, Sébastien Nyvelle, 1553.
- 4 *Le Premier, second et dixième livre de justice ou de la République de Platon. Quatre Philippiques de Démosthène. Sermon de Théodorite, evesque de Cyropoli, de la Providence et justice divine ; le tout traduit de grec en françois*, Paris, Sébastien Nyvelle, 1555.
- 5 *Le Sympose de Platon, ou de l'amour et de beauté, traduit de grec en François, avec trois livres de commentaires, extraicts de toute Philosophie & receuillis des meilleurs auteurs tant Grecs que Latins, & autres*, Paris, J. Longis et R. Le Mangnyer, 1558. Notons que le discours d'Alcibiade a été supprimé, comme il avait éet réécrit dans la traduction de Bruni, citée *supra*, p. 76.
- 6 *Discours trespelant et tresgrave sur le grand et jadis renommé royaume des Perses, et la nourriture de leurs roys : aussi sur la moderation de liberté & de servitude qu'on doit garder es estats publics, à l'exemple desdits Perses et des Atheniens : dont les uns pour avoir trop asservi leurs sujets en monarchie, les autres pour avoir prins trop de liberté en democratie, furent corrompus et ruinez. Extraict du troisieme livre des Loix de Platon, & traduit de grec en françois*, Paris, Frederic Morel, 1562.
- 7 *La Republique de Platon, divisee en dix livres, ou dialogues, traduite de grec en françois, et enrichie de commentaires par Loys le Roy. Plus, quelques autres traictez platoniques de la traduction du mesme interprete, touchant l'immortalité de l'ame, pour l'esclaircissement du X. livre de ladicte rep. Le tout reveu et conferé avec l'original grec, par Fed. Morel lecteur et interprete du Roy. Oeuvre non encores mis en françois, et fort necessaire et profitable tant aux Roys, gouverneurs et magistrats, que à toutes autres sortes d'estats, et qualitez de personnes. Avec table suffisante des choses les plus remarquables*, Paris, Claude Morel, 1600.
- 8 Dédicace du *Phédon*, édition citée, non paginée : « Il est peut-être nécessaire de mettre en évidence cette traduction, pour plusieurs [...] raisons qui m'ont mû l'entreprendre. , mais principalement pour essayer à réduire ces malheureux Épicuriens [...] qui méprisent les saintes lettres, nient la providence divines, et se

Margolin qui a étudié ces traductions et questionné leur rapport avec La Pléiade, les traductions du *Timée* et de *La République* sont « supérieure[s] à la plupart des traductions du XVI^e siècle et même supérieure[s] à bien des traductions modernes¹ » ; Le Roy tente en effet de retranscrire au mieux le style de Platon qu'il loue pour sa poésie autant que sa pédagogie².

Même si Socrate est parfois éclipsé par le « divin³ » Platon, le Socrate de la Renaissance tel qu'il semble se dégager des traductions mentionnées ci-dessus peut en conséquence être décrit comme un chrétien humaniste, sorte de médiateur entre la pensée païenne antique et la religion chrétienne. C'est ce manque d'autonomie de la figure de l'homme, trop mesurée à l'aune de celle du Fils de Dieu, qui a empêché la création du mythe littéraire et philosophique. Quand Socrate sera définitivement séparé de la figure christique, alors pourra émerger une authentique conception de l'homme, telle que la construit Érasme, relais privilégié dans la création du mythe telle qu'elle s'étoffera au XVIII^e siècle, quand Socrate ne sera plus *exemplum* ou contre-exemple, mais bien incarnation, médiation, médiatisation des plus hautes valeurs morales, digne depuis longtemps de figurer dans des *Moralia*.

Saint Socrate

C'est avec Érasme que la tendance hagiographique à l'égard de Socrate atteint son acmé, avec la célèbre formule : « *Sancte Socrates, ora pro nobis* ». Dans *Le Banquet religieux*, d'où est extraite cette citation⁴, les références à Socrate abondent : Eusèbe invite ses amis à un banquet à la campagne, à l'instar de Socrate, qui, dans le *Phèdre* de Platon, dialogue avec le jeune Phèdre, les pieds dans l'eau de la rivière qui borde Athènes⁵. Les femmes des convives ne sont pas invitées et Eusèbe refuse que la sienne participe de peur qu'elle ne s'ennuie et

moquent des loyers et peines proposées en l'autre vie, pour avoir plus grande occasion de servir à leurs concupiscences désordonnées et voluptés illicites. »

1 J.-C. Margolin, « Le Roy, traducteur de Platon et La Pléiade », in : *Lumières de La Pléiade*, Paris, Vrin, 1966, p. 50.

2 « L'origin, progrès et perfection de la philosophie », discours placé en tête de la traduction du *Phédon*, édition citée, pp. 8-9 : « Platon a écrit par dialogues, [...] laquelle manière d'écrire a grand efficace et rend les disputation plus intelligibles, comme si on les faisait lors, et n'étaient prises d'ailleurs : gardant même dignité des personnes introduites et accommodant à chacune propos convenables pour la variété qui cause un merveilleux plaisir. Quoi faisant, il a suivi un style élégant, magnifique, plein de majesté et de gratuité, tant en paroles qu'en sentences, demi-poétique, enrichi de translations, allégories et autres couleurs de rhétoriques. »

3 On vient notamment de rencontrer ce qualificatif dans les propos de Louis Le Roy, note n° 1, p. 79.

4 *Le Banquet religieux*, in : *Éloge de la folie ; Adages ; Colloques...*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1992, p. 250, J. Chomarat, J.-C. Margolin et D. Ménager (trad.).

5 *Ibid.* pp. 222-223 ; Platon, *Phèdre*, 229a.

que comme Xanthippe elle ne s'emporte et renverse la table¹. Au cours du repas, on discute des Écritures Saintes, mais on n'oublie pas de mentionner certains textes païens qui semblent eux aussi avoir été écrits sous l'inspiration du Christ. Ainsi de l'ouvrage de Cicéron, *De Senectute* ou *De la vieillesse*² qui cite Caton l'Ancien en modèle de quiétude face à l'approche de la mort. Mais aussitôt est affirmée la supériorité de Socrate :

CHRYSOLOGIUS : Mais dans les paroles de Caton, si admirables soient-elles, on pourrait critiquer un ton de certitude, dû à la présomption, qui doit rester très étranger au chrétien. Aussi je crois n'avoir jamais rien lu chez les païens qui soit plus digne d'un véritable chrétien que les paroles de Socrate à Criton peu avant de boire la ciguë : "Dieu jugera-t-il nos œuvres favorablement, je n'en sais rien. Ce qui est certain, c'est que j'ai de toutes mes forces tâché de lui plaire. Mais j'ai bon espoir qu'il fera bon accueil à mes efforts." Ce grand homme n'a aucune certitude au sujet de ses actes passés, mais parce qu'il a voulu de tout son cœur obéir à la volonté divine, il forme l'espoir que Dieu dans sa bonté fera bon accueil à son zèle pour le bien. NEPHALIUS : Oui, il faut vraiment admirer ce sentiment chez un homme qui ignorait le Christ et l'Écriture. Aussi, quand je lis de tels traits de ces grands hommes, j'ai peine à me retenir de dire : "Saint Socrate, priez pour nous"³.

On ne peut ignorer la réserve qui précède la phrase sur laquelle va se construire le mythe socratique, mais elle semble toutefois assez formelle étant donné les paroles antérieures. Si, dans ce texte, c'est Socrate qui est comparé au Christ, dans *Les Silènes d'Alcibiade*⁴, c'est le Christ qui bénéficie d'une image attachée traditionnellement à Socrate. Cette représentation de Socrate en Silène, figure polymorphe porteuse de toutes les contradictions et acceptant les interprétations les plus variées et les plus extrêmes, est inspirée par l'éloge de Socrate que prononce Alcibiade dans le *Banquet* de Platon⁵ ; fort à la mode à l'époque⁶ on la retrouve aussi sous la plume de Rabelais, dans le prologue célèbre de *Gargantua*⁷. Comme il a l'habitude de

- 1 *Le Banquet religieux*, édition citée, p. 239. L'anecdote est notamment rapportée par Plutarque dans ses *Moralia*, « Des moyens de réprimer la colère », 461d.
- 2 Plus spécialement XXIII, 82-84. Cicéron fait brièvement allusion à Socrate et son discours sur l'immortalité des âmes en prison, XXI, 78. Caton l'Ancien est à distinguer de Caton d'Utique dont nous avons déjà parlé, ce dernier étant son arrière petit-fils. Notons que le portrait dressé par Cicéron de Caton l'Ancien semble héroïsé, l'auteur paraissant conformer les vues de son personnage à celles qu'il aimerait tant adopter.
- 3 *Le Banquet religieux*, édition citée, p. 250.
- 4 Érasme, *Les Silènes d'Alcibiade* (*Adage 2201*), Paris, Les Belles Lettres, 1998, Jean-Claude Margolin (éd.).
- 5 215a-215d. Précisons cependant qu'elle ne se trouve pas dans le *De Amore* de Marsile Ficin.
- 6 Cf. note de bas de page n°43 pp LXXVI-LXXVII de l'édition des *Silènes d'Alcibiade* mentionnée note 3 ci-dessus, dans laquelle Jean-Claude Margolin répertorie les nombreuses allusions à cette image chez les humanistes, contemporains d'Érasme.
- 7 « Buveurs tresillustres, & vous Verolés tresprecieux (car à vous, non à autres, sont dédiés mes escriptz), Alcibiade on dialogue de Platon, intitulé *Le Banquet*, louant son précepteur Socrates, sans controverse prince des philosophes : entre autres paroles le dit estre semblable es Silenes. Silenes étaient jadis petites boîtes, telles que voyons de présent es boutiques des apothecaires, peintes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oisons bridés, lièvres cornus, canes bâties, boucs volants, cerfs limoniers, et autres telles peintures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire. [...] Tel disait être Socrates : par ce que le voyant au dehors, & l'estimant par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon : tant il était laid de corps & ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visage d'un fol ; simple en mœurs, rustique en vêtements, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république ; toujours riant, toujours beuvant d'autant à un chacun, toujours se guabelant, toujours dissimulant son divin savoir. Mais ouvrant cette boîte, eussiez au dedans trouvé une celeste & impreciable drogue : entendement plus que humain, vertu merveilleuse, courage invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaite, deprisement incroyable de tout ce pourquoi les humains tant

procéder dans ses *Adages*, de la définition qu'il commence par donner des silènes d'Alcibiade¹ et de la nécessaire référence à Socrate², Érasme propose ensuite un commentaire très personnel dans lequel il attribue le qualificatif de silène à Antisthène (un disciple de Socrate, rien d'étonnant), Diogène (disciple à son tour d'Antisthène), Épictète (lointain héritier des deux premiers) et à Jésus-Christ³ ! Autrement dit, la même image est appliquée à Socrate, à deux philosophes cyniques, à un philosophe stoïcien, et au Christ ; les quatre figures sont mises sur un même plan. Érasme développe alors l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, l'apparence et la réalité et inverse la comparaison : si le costume le plus sobre et le plus modeste peut révéler une vraie sagesse, les habits d'apparat ne font au contraire que masquer la plus dangereuse perversion. Érasme étend alors la métaphore à la sphère sociale et politique en dénonçant les agissements des princes, ainsi que des prélats de l'Église, y compris du pape lui-même.

Enfin, comme la mort du Christ est venue prouver la vérité de la religion chrétienne, celle de Socrate sert sa philosophie. Le discours que Platon fait dire à Socrate dans le *Phédon* au sujet de l'immortalité de l'âme rencontre un écho dans le cœur chrétien d'Érasme, dont témoigne *Le Manuel du soldat chrétien*⁴.

veillent, courent, travaillent, naviguent et bataillent. » in : *Les Cinq Livres, Gargantua*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 5.

- 1 « On dit en effet que les Silènes étaient de petites figurines fendues par le milieu et fabriquées aussi afin de pouvoir s'ouvrir et étaler leurs richesses, alors que, refermées, elles présentaient la silhouette ridicule et grotesque d'un joueur de flûte. Ouvertes, elles révélaient soudain la figure d'un dieu, si bien que la plaisante méprise rendait l'art du fabricant d'autant mieux venu. En outre le sujet de ces statuettes était emprunté à ce célèbre et ridicule Silène, précepteur de Bacchus, et bouffon des dieux, aux dires des poètes, puisqu'aussi bien les dieux, à l'instar des princes qui nous gouvernent, ont leurs propres morions. » (édition citée, pp. 3-4).
- 2 « Si vous aviez ouvert ce Silène si ridicule, c'est un dieu plutôt qu'un homme que vous auriez découvert, une grande âme, une âme sublime et véritablement philosophique, méprisant tout ce pour quoi les autres mortels se précipitent, prennent la mer, transpirent, se disputent, font la guerre. Un être qui s'élevait au-dessus de toutes les insultes et sur lequel la fortune n'avait absolument aucun pouvoir ; un être qui ne craignait rien au point de traiter avec mépris la mort elle-même, redoutée de chacun, et de boire la ciguë du même air qu'un simple verre de vin. » (*ibid.*, pp. 5-6).
- 3 « Le Christ ne fût-il pas un merveilleux Silène ? S'il est légitime de parler de lui de cette manière, je ne vois pas pourquoi tous ceux qui se glorifient du nom de chrétien ne devraient pas faire tout ce qu'il est en leur pouvoir pour s'exprimer ainsi. » (*ibid.*, p. 7). Notons à nouveau la présence d'une phrase de retenue, juste après la mention de la comparaison.
- 4 In : *Éloge de la folie ; Adages ; Colloques...* édition citée, pp. 568-569, J-M. De Bujanda, *et alii* (trad.) : « Le chemin vers la vie spirituelle et parfaite doit consister en ceci, que nous nous accoutumions peu à peu à nous détourner des choses qui ne sont pas véritablement existantes [...] et à nous laisser ravir vers les réalités véritablement existantes, les réalités éternelles, immuables, pures. C'est ce qu'a vu aussi Socrate, un homme qui fut plus philosophe encore par sa vie que par ses paroles. Il dit en effet que l'âme ne sort heureusement du corps qu'à la seule condition que, par la philosophie, elle ait auparavant réfléchi attentivement à la mort, et que, bien avant l'heure, par le mépris des choses corporelles et l'amour et la contemplation des spirituelles, elle se soit accoutumée à être comme absente du corps. La croix d'ailleurs, à laquelle nous a appelés le Christ, et pareillement la mort par laquelle Paul veut que nous mourrions avec le Christ [...] n'ont pas d'autre signification que ceci : que nous devenions engourdis à l'égard des choses corporelles et soyons rendus comme insensibles devant elles, que nous ayons d'autant plus de goût pour les choses spirituelles que nous en avons moins pour les corporelles. »

Même si ce mouvement d'idées est aux marges de notre enquête, il convient tout de même de le mentionner ici afin de dissiper toute possibilité ultérieure de confusion. Le socratisme chrétien est le nom donné par Étienne Gilson¹ au mouvement de pensée qui met en avant la connaissance de soi, perçue comme un antiphyscisme plus que comme un psychologisme, suivant l'injonction delphique reprise notoirement par Socrate²: « γνῶθι σεαυτόν » ou « connais-toi toi-même »³. Socrate passe pour être le premier à considérer que l'étude de l'homme est plus essentielle que celle de la nature, mais chez les chrétiens la connaissance de l'homme doit d'abord passer par celle de Dieu. Pour Gilson, le plus grand représentant de ce mouvement est sans conteste Pascal⁴, même si Jean-Louis Guez de Balzac a écrit un *Socrate chrétien*, ouvrage publié pour la première fois en 1652, soit deux ans avant la mort de son auteur, qui traite de la religion chrétienne mais qui semble n'avoir de socratique que le nom... Dans son avant-propos, l'auteur reconnaît de lui-même l'ambition du titre et note pour seules ressemblances entre son Socrate chrétien et le philosophe grec leur détachement du monde (est-ce que Socrate l'Athénien était vraiment détaché du monde?) et leur déclaration d'ignorance, mais qui diffère encore chez le Socrate chrétien qui, lui, sait la vérité de la

1 *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1944, 2^e édition revue, ch. XI « La connaissance de soi-même et le socratisme chrétien » pp. 214-233. Cf. aussi Pierre Courcelle qui a retracé la longue histoire du précepte d'Apollon, *Connais-toi toi-même, De Socrate à saint Bernard*, Paris, Études Augustiniennes, 1974 (vol. 1) et 1975 (vol. 2 et 3).

2 Platon, *Charmide*, 165d et suiv., *Premier Alcibiade*, 129a et suiv. Xénophon, *Mémoires*, IV, 2, § 24-30.

3 Étienne Gilson en donne la définition suivante (*op. cit.*, p. 219) : « Il reste en effet un élément commun au socratisme de Socrate et à celui qu'en ont tiré les Pères de l'Église ou les philosophes du Moyen Âge, c'est leur antiphyscisme. Ni les uns ni les autres ne réprouvent l'étude de la nature comme telle, mais ils s'accordent tous pour admettre que la connaissance de soi-même est beaucoup plus importante pour l'homme que celle du monde extérieur. L'expérience personnelle de Socrate telle que Platon la raconte dans le *Phédon* (98b et suiv.) a exercé sous ce rapport une influence décisive ; en un sens, on peut rattacher à lui tous ceux qui, du stoïcisme jusqu'à Montaigne et Pascal, estiment que le vrai sujet d'étude pour l'homme, c'est l'homme. Il faut d'ailleurs ajouter, que si la science de l'homme leur apparaît à tous comme la plus importante c'est parce qu'elle est seule à pouvoir fonder les préceptes qui régissent la conduite de la vie. Leur antiphyscisme ne prépare pas les voies à un psychologisme, il est bien plutôt l'envers d'un moralisme. Or, par ces deux aspects, il avait de quoi séduire les chrétiens : que sert à l'homme de gagner l'univers s'il vient à perdre son âme ? Mais il ne pouvait les séduire qu'en acceptant à son tour de subir une transformation profonde. Lorsque Socrate leur conseille de chercher à se connaître eux-mêmes, ce précepte signifie pour eux immédiatement qu'ils ont à connaître la nature que Dieu leur a conférée et la place qu'il leur a assignée dans l'ordre universel, afin de s'ordonner à leur tour vers Dieu. »

4 Cf. par exemple *Pensée* 72 dans le classement de Lafuma, et 66 dans celui de Brunschvicg : « Il faut se connaître soi-même. Quand cela ne servirait pas à trouver le vrai cela au moins sert à régler sa vie, et il n'y a rien de plus juste. » Paris, Seuil, 1962, p. 55.

religion chrétienne¹. On le voit, Socrate commence à être un nom, accommodé aux valeurs qu'un auteur veut bien lui prêter. Tout est en place dans l'histoire des idées pour que le nom s'offre au mythe.

Le Socrate de Montaigne, homme et non Dieu

Depuis l'Antiquité, la figure de Socrate est exaltée, au point d'être divinisée. Toutefois les auteurs ne pourront se la réapproprier et l'ouvrir au mythe que si elle redevient humaine, c'est-à-dire libre de toute transcendance théologique ou métaphysique. C'est Montaigne qui en quelque sorte épure la figure et transmet un Socrate capable de porter les nouvelles conception et valeurs de l'homme. À sa suite, Madame de Villedieu nous présente un Socrate amoureux, et La Bruyère rappelle de ne pas oublier que Socrate a dansé.

D'une strate de rédaction des *Essais* à l'autre, l'importance de Socrate ne cesse de croître². Montaigne, pour autant, ne le vénère pas ; il en fait un exemple paradoxal de vertu, car en matière de morale il ne saurait y avoir d'exemple ; c'est une manière pour l'humaniste de récuser l'efficacité des catalogues d'*exempla* médiévaux. Il ne le cite pas parmi les plus excellents hommes³, et il se plaît surtout à le désacraliser. C'est la toute fin des *Essais* qui semble donner la clé de lecture du Socrate de Montaigne :

Ils veulent se mettre hors d'eux et échapper à l'homme. C'est folie : au lieu de se transformer en anges, ils se transforment en bestes ; au lieu de se hausser, ils s'abattent. Ces humeurs transcendentes m'effrayent, comme les lieux hautains et inaccessibles ; et rien ne m'est à digérer

1 « À dire le vrai, j'ai peur que [le nom] de Socrate soit trop illustre pour [mon livre]. Ce que je répondrai à ceux qui me chicaneront là-dessus, c'est que cette imposition de mon nom n'a pas été de mon choix. Quelques uns l'ont voulu ainsi, et je n'ai pas pu les contredire. On vous a dit ma mauvaise honte et le peu de force que j'ai contre mes amis : ils m'ont montré qu'il y avait eu plusieurs Socrates ; que le second n'offensa point le premier de prendre son nom ; que tous les Socrates n'avaient pas été si honnêtes gens que Socrate le Philosophe. Témoin Socrate l'Historien, qui fût suspect d'hérésie ; peu estimé d'ailleurs par son style par Photius, patriarche de Constantinople, et qui peut-être ne parlait pas mieux Grec que mon Socrate parle Français. [...] Ce nouveau Socrate a des qualités qui lui sont communes avec l'Ancien ; il y en a qui lui sont propres et particulières. Aussi bien que l'autre il regarde le Monde de haut en bas et méprise les choses humaines. Mais la tête ne lui tourne point pour s'être élevé du Monde, et il se compte le premier au nombre des choses qu'il méprise. Il ne parle pas toujours tout de bon, et presque jamais en termes affirmatifs. Parce qu'il se défie de son propre sens, il n'assure rien de ce qu'il dit ; mais parce qu'il a soumis son esprit à l'obéissance de la Foi, il ne doute de rien de ce que l'Église lui a dicté. Même en enseignant, il fait profession d'ignorance ; mais au *Je ne sais rien* du philosophe d'Athènes, il ajoute le *Je sais Jésus-Christ* crucifié de l'Apôtre des Gentils, et il croit que savoir cela c'est savoir tout. » (*Œuvres* de Jean-Louis de Guez, sieur de Balzac, publiées sur les anciennes éditions par L. Moreau, Paris et Lyon, Librairie Jacques Lecoffre, 1854, tome 2nd, pp. 9-11, l'orthographe a été modernisée.)

2 Roy E. Leake (*Concordance des Essais de Montaigne*, Genève, Droz, 1981, tome II, p. 1177) dénombre en effet, pour l'édition de 1580, 16 occurrences du nom « Socrate », 32 supplémentaires pour l'édition de 1588 et 65 ajouts manuscrits après 1588.

3 *Essais* II, 36, « Des plus excellents hommes ». Ce paradoxe a été mis en lumière par Frédéric Brahami, « Montaigne, Socrate et les plus excellents hommes » in : Thierry Gontier et Suzel Mayer (dir.), *Le Socratisme de Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 275-289.

fascheux en la vie de Socrate que ses ecstases et ses demoneries¹.

La citation s'ouvre sur un propos général concernant les philosophes ascétiques. N'assumant pas la nature humaine, ces derniers tentent de la dépasser, mais ce faisant, ils la nient. À l'inverse, Socrate tel que Montaigne souhaite le voir, n'est qu'un homme ordinaire. Toutefois comme l'a très bien montré Pierre Magnard dans un article au titre significatif pour notre propos (« Socrate humain, rien qu'humain »), « humaniser n'est pas réduire, c'est grandir » et « désacraliser Socrate ce n'est pas l'abaisser mais l'acheminer à sa pleine et totale humanité »². Pour le dire autrement, l'humanisation de Socrate dans les *Essais* n'est pas une démythification, mais, paradoxalement, l'accomplissement du processus de sacralisation de Socrate : ce dernier a « faict grand faveur à l'humaine nature de montrer combien elle peut d'elle mesme³ ». Un peu plus tôt dans les *Essais* (II, 12) Montaigne dénonce Plutarque comme responsable de cette volonté de divinisation des philosophes avant de citer son ouvrage intitulé *Le Démon de Socrate*⁴. En faisant descendre Socrate de son piédestal, Montaigne retrouve un Socrate originel dont les traits fondamentaux sont la nescience (savoir que je ne sais pas - référence au Socrate sceptique⁵) le cosmopolitisme (être citoyen du monde - référence au Socrate cynique⁶) et le contentement (notion que Montaigne place au-dessus de la notion stoïcienne de constance : le sage n'est pas seulement toujours indifférent à l'égard de ce qui lui arrive, il parvient à se réjouir en toute occasion⁷) accomplissant ainsi la synthèse des portraits de Socrate légués par l'Antiquité. En vantant la simplicité, le naturel et la sincérité de Socrate, Montaigne en fait un miroir invitant à la connaissance de soi. Au savoir vaniteux, au langage prétentieux et aux conduites ostentatoires, Montaigne oppose la sérénité de Socrate qui s'exprime le plus remarquablement au moment de son procès et de sa mort. Socrate connaît la richesse qui est en chacun, il n'éprouve alors nul besoin de chercher plus loin et reste à l'abri de l'orgueil, ce pêché qui conduit à vouloir outrepasser les limites de la nature

1 *Ibid.*, III, 13, « De l'expérience », Pierre Villey (éd.), Paris, PUF/ Quadrige, 3^e édition corrigée, 1999, p. 115.

2 « Au tournant de l'humanisme : Socrate humain, rien qu'humain » in : *Le Socratisme de Montaigne*, édition citée, pp. 267-274. Les citations se trouvent respectivement p. 272 et p. 273.

3 *Essais*, III, 12, « De la physionomie », édition citée, p. 1038.

4 Cf. également *Essais*, I, 11, « Des prognostications », édition citée, p. 44, Montaigne définit le démon de Socrate comme « une sorte d'impulsion de la volonté ». En ce qui concerne l'ouvrage de Plutarque, voir le paragraphe que nous lui avons consacré, *supra* pp. 66-67. Le commentaire que Montaigne fait de Plutarque semble néanmoins ambigu à certains endroits, voir sur ce point l'article d'André Tournon « *Nobody is perfect* : "Démoneries" et détours herméneutiques », in : *Le Socratisme de Montaigne*, édition citée, pp. 323-336.

5 *Essais*, II, 12, « Apologie de Raymond Sebon », édition citée, p. 498 : « sa meilleure doctrine estoit la doctrine de l'ignorance, et sa meilleure sagesse, la simplicité. »

6 *Essais* I, 26, « De l'institution des enfants », édition citée, p. 157, Montaigne reprend la formule cynique attribuée à Socrate : « On demandoit à Socrates d'où il estoit. Il ne respondit pas : D'Athenes ; mais : Du monde ; » (au sujet de cette formule, voir *supra*, p. 56).

7 *Essais*, II, 11, « De la cruauté », édition citée, p. 425 : « Qui ne reconnoit en [Socrate dans sa prison] non seulement de la fermeté et de la constance (c'estoit son assiette ordinaire que celle-là), mais encore je ne sçay quel contentement nouveau et une allegresse enjouée en ses propos et façons dernieres ? »

humaine. La vraie vertu de Socrate c'est de rester « terre-à-terre », de se faire comprendre de tous, « paysan, femme, cochers, menuisiers, savetiers et maçons¹ » et de ne jamais se compromettre. Montaigne ne peut résister à l'envie de réécrire *l'Apologie de Socrate* et de l'offrir comme exemple de ce que peut la nature humaine².

Imaginant un dialogue entre Montaigne et Socrate, Fontenelle, un siècle plus tard, en 1683, conduit le processus de dé-divinisation/humanisation de Socrate à son terme en démontrant que chaque époque peut donner naissance à de nouveau(x) Socrate(s). Cet entretien entre Socrate et Montaigne, sous-titré « Si les Anciens ont plus de valeur que nous » appartient au genre du dialogue des des morts ; inventé par Lucien (II^e siècle après J.C.) à qui Fontenelle dédie d'ailleurs son ouvrage, il relate une rencontre anachronique aux Enfers entre deux personnages décédés, un Ancien et un Moderne. Voyant arriver Montaigne, Socrate se réjouit de pouvoir lui demander des nouvelles du monde moderne. Il s'attend à ce qu'il lui présente un monde devenu enfin raisonnable et vertueux ; c'est tout le contraire qui se produit : Montaigne n'a de cesse de regretter le temps de Socrate qui lui paraît bien meilleur au sien. Tentant de le corriger de cette nostalgie passéiste, Socrate explique :

L'antiquité est un objet d'une espèce particulière ; l'éloignement le grossit. Si vous eussiez connu Aristide, Phocion, Périclès et moi, puisque vous voulez me mettre de ce nombre, vous eussiez trouvé dans votre siècle des gens qui nous ressemblaient. Ce qui fait d'ordinaire qu'on est si prévenu pour l'antiquité, c'est qu'on a du chagrin contre son siècle, et l'antiquité en profite. On met les anciens bien haut, pour abaisser ses contemporains³.

Quoiqu'exemplaire, Socrate devient un modèle apte à traduire la modernité. La conclusion du dialogue sur la constance de l'ordre général de la nature, si elle met à mal la confiance que Socrate portait à l'avenir, abolit la distance des siècles. Converser avec les Anciens, c'est rendre leur souvenir présent pour se nourrir de leur expérience.

Socrate amoureux

Sur un tout autre sujet, Madame de Villedieu, à la même époque que Fontenelle, se plaint elle aussi de cette manie d'élever les grands hommes au-dessus du commun des mortels et souhaite à son tour les montrer autrement en racontant leurs histoires d'amour (*Les Amours des Grands Hommes*, 1671)⁴. L'image du philosophe amoureux semble à la mode depuis la fin

1 *Essais*, III, 12, édition citée, p. 1037.

2 Ainsi qu'en témoignent nos références, le plus long portrait de Socrate dans les *Essais* se trouve au livre III, ch.12 « Sur la physionomie », la réécriture de *l'Apologie* se trouve plus précisément aux pages 1052-1054 de l'édition PUF/Quadrige déjà citée.

3 *Nouveaux dialogues des morts*, Paris, Blageart, troisième édition, 1683, pp. 115-116.

4 Épître au Roy « Les grands Hommes n'ont été traduits à la postérité que sous des figures terribles : Les auteurs se sont imaginés les élever au-dessus de l'homme ; quand ils les ont dépouillés de tous les sentiments

du XVI^e siècle ; Pierre Boaistuau dans ses *Histoires prodigieuses* (1561) raconte quelle ne fut pas sa surprise de lire dans les historiens grecs que les Anciens, si souvent réputés pour leur sagesse, se sont enflammés pour les femmes, ainsi Socrate pour Aspasia¹. Discrediter la vertu des Anciens paraît à l'époque justifier les vices des contemporains². Pour Madame de Villedieu, l'amour ne peut toutefois se présenter chez Socrate que sous les attraits de la vertu : Timandre est une jeune phrygienne que Socrate recueille après le décès de son père. Pour lui enseigner la vertu, il souhaite l'éloigner du monde, et plus particulièrement des autres hommes, et la confie aux bons soins d'une astrologue, Aglaunice – ce qui vaudra d'ailleurs quelques scènes caustiques au sujet de l'astrologie. Myrtho, la femme de Socrate, persuadée que son mari est épris de sa jeune protégée, le réprimande ; Alcibiade surprend la dispute et se rend chez Timandre. Reçu par Aglaunice qui se fait passer pour Timandre, il s'en retourne fort déçu. Éperdument amoureuse, la fausse Timandre ne cesse d'écrire à Alcibiade qui refuse tout échange avec elle. Se glisse dans cette correspondance un billet de la vraie Timandre qui aura le même sort. C'est l'intervention de la nourrice d'Alcibiade qui met fin à la méprise. Les deux jeunes gens se découvrent et s'aiment immédiatement. Le sermon que Socrate leur adresse est si virulent qu'Alcibiade perçoit sa jalousie ; Socrate est forcé de l'avouer. Madame de Villedieu va jusqu'à attribuer la mort de Socrate à ce déshonneur³. Ce récit inspire à Philippe Poisson l'intrigue de sa comédie, *Alcibiade* (1731)⁴ qui semble être la première apparition du personnage de Socrate sur la scène française. Le changement de titre indique néanmoins que l'objet n'est plus tant les amours de Socrate que celles d'Alcibiade. À Socrate n'échoit donc qu'un rôle secondaire, quand deux autres personnages prennent de l'importance : la nourrice d'Alcibiade dans *Les Amours de Socrate* devient Amiclès, le confident d'Alcibiade et

de la nature : Ils nous représentent les Philosophes insensibles, et les Conquérants ne se montrent à nous que les armes à la main. Quant à moi, Sire, qui suis persuadée que l'Amour est aussi vieux que le monde, j'ai cru pouvoir le démêler dans les incidents où il semble avoir le moins de part. Je n'ai pas été déçue par cette opinion, les Chroniques secrètes étant plus fidèles que les Histoires générales : Et voici quatre héros d'espèces différentes, qui plus contents d'avoir pratiqué la Galanterie que les actions Héroïques qu'on leur attribue, viennent solliciter l'approbation de votre Majesté. » édition en ligne, sur le site du GRAC (Groupe Renaissance et Âge Classique, UMR 5037), <http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/108-Les-Amours-grands-hommes-1671-Epistre-Roy.html>, consulté le 3 décembre 2013.

- 1 Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, chapitre XXI « Amours prodigieuses », Genève, Droz, 2010, Stephan Bamforth et Jean Céard éd., pp. 522-523 : « Socrates duquel la majesté et gravité a tant esté celebrée par les anciens, qu'on a édit de luy ce prodige, qu'il estoit toujours de mesme face, sans que pour aucune eclipse de fortune, prospere ou adverse, on ayt trouvé mutation en luy, si est-ce qu'il n'a point esté si refroigné, critique ou severe en ses actions, qu'il ne se soit quelquefois adoucy aupres de sa favorite Aspasia, comme Clearchus nous a laissé par écrit, livre premier de ses amours. » Une note précise que la référence à Clearchus se trouve chez Athénée, XIII, 56.
- 2 Cf. Micheline Cuenin, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villedieu (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, thèse de 1976, numérisée, Copyright Honoré Champion, 2007, pp. 243-247.
- 3 « Les Amours de Socrate » in : *Œuvres Complètes de Marie-Catherine Hortense Desjardins, dite Madame de Villedieu*, vol. II, Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp. 14-23.
- 4 Pièce représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 23 février 1731, Paris, Lebreton, 1731. L'auteur introduit sa préface par la référence à l'ouvrage de Madame de Villedieu dont la lecture avait ravi son imagination.

Timandre se voit elle aussi accompagnée d'une confidente, Céphise. L'intrigue concerne davantage les stratagèmes mis en place par le duo Alcibiade-Amiclès pour rencontrer la vraie Timandre que l'attitude de Socrate à l'égard de Timandre. La comédie se termine sur la formation des deux couples, comme le requièrent les conventions génériques : Alcibiade et Timandre, Amiclès et Céphise. Quant à Socrate, il réussit à triompher de ses sentiments pour Timandre, et retrouve avec bonheur sa femme désormais apaisée. Si cette pièce ne connut pas un brillant succès¹, elle influença les intrigues de la plupart des pièces françaises mettant en scène Socrate : on retrouvera souvent en effet une jeune orpheline vertueuse confiée aux bons soins de Socrate, un ou plusieurs prétendants la courtisant, et une femme de Socrate (appelée indifféremment Xanthippe ou Myrtho) soupçonnant jalousement une relation entre Socrate et sa protégée². Le récit de Madame de Villedieu qui a suggéré une comédie à Philippe Poisson semble ne pas être le seul à recourir au thème du philosophe éduquant une jolie pupille très convoitée et la cédant aux avances de celui qu'elle aime profondément ; on le trouve également dans *La Fille d'Aristide* de Madame de Graffigny (1758) et *L'Orpheline léguée* de Bernard-Joseph Saurin (1765).

Dans la même veine comique, Nicola Minato (livret) et Antonio Draghi (musique) imaginent une farce dramatique en musique vantant *La Patience de Socrate avec ses deux femmes* (1680)³ en s'appuyant sur un édit qui aurait obligé chaque homme à épouser deux femmes afin d'accroître la population athénienne décimée par une longue guerre⁴. Socrate accepte sagement et patiemment les incessantes querelles de ses deux épouses, Xanthippe et Amitta ; il supporte avec la même placidité les disputes de Rodisette et Edronica, les deux prétendantes de Melito, un prince athénien déjà promis par son père à une autre ; il oppose sa sérénité aux calomnies d'Aristophane et tente, toujours avec sérénité, de faire progresser ses disciples, Platon, Xénophon, Alcibiade et Python qui se montre particulièrement niais. La

1 Cf. les « Jugements et anecdotes » qui précèdent sa réédition dans la *Petite Bibliothèque des Théâtres*, t. V, « Chefs d'œuvres de Philippe Poisson », Paris, 1735, p. vii : « Elle n'eut pas d'abord un succès bien satisfaisant, mais elle réussit beaucoup à la Cour, et à sa reprise à Paris. »

2 Cf. notre deuxième partie, ch. 1, pp. 272-284 et 324-341.

3 *La Pazienza di Socrate con due Mogli, scherzo drammatico per musica*, Prague, di Dobroslavina, 1680.

4 Voir l'argument du livret, non paginé, dans l'édition originale précédemment citée. Pour ce qui est des sources anciennes, on retrouve la trace de cet édit dans Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, II, 26 : « Aristote dit qu'il épousa deux femmes : Xanthippe la première dont il eut Lamproclès et Myrto la deuxième, la fille d'Aristide le Juste, qu'il prit même sans dot, et dont il eut Sophronisque et Ménexène. D'autres disent qu'il épousa Myrto la première ; il y en a aussi certains, parmi lesquels Satyros et Hiéronimos de Rhodes, qui disent qu'il les eut toutes les deux ensemble. En effet, disent-ils, quand les Athéniens, à cause du manque d'hommes voulurent accroître leur population, ils votèrent qu'il fallait épouser une Athénienne, mais avoir des enfants aussi d'une autre : d'où vient que Socrate aussi le fit. » (Marie-Odile Goulet-Cazé (trad.), édition citée, p. 234.) Notons que ni les poètes comiques de l'époque de Socrate, ni ceux qui l'ont directement connu, Platon et Xénophon, ne font allusion à la bigamie de Socrate. Les témoignages que nous possédons disent s'appuyer sur Aristote ; voir sur ce point Thomas Deman, *Le Témoignage d'Aristote sur Socrate*, Paris, Les Belles Lettres, 1942, pp. 38-41.

figure de Socrate incarne ici l'idéal stoïcien en vogue dans l'opéra baroque¹. Aux autres personnages qui ne peuvent dompter leur colère, Socrate oppose sa tranquillité d'âme. Le livret de Minato, riche en couleurs et contrastes, a très vite été repris dans toute l'Europe ; traduit en allemand par Christian Flemmer puis par Johann Ulrich König, il a même prêté à des représentations sans musique, celle de Draghi étant jugée désuète². En 1721 à Hambourg, Georg Philip Telemann compose une nouvelle musique, pleine de rebondissements pour accompagner au mieux l'enchevêtrement des intrigues du livret traduit par König ; c'est ensuite au tour de Caldara et Reutter en 1731 à Vienne, puis Almeida en 1733 au Portugal qui reprennent le livret original de Minato. Cet opéra bouffe connaît encore aujourd'hui les faveurs de la scène dans la version de König et Telemann³. Nous tenons là les sources directes auxquelles les dramaturges du XVIII^e siècle vont puiser pour médiatiser cette figure multiple de Socrate. Mais ils seront inspirés aussi directement de sources picturales. Du côté des représentations iconographiques, c'est la scène au cours de laquelle Xanthippe déverse le contenu du pot de chambre sur Socrate⁴ qui inspire les artistes. Thème à vocation comique par excellence, la patience de Socrate, sans cesse mise à l'épreuve par les querelles avec sa (ou ses) femme(s) peut aussi être lue comme une allégorie de sa philosophie : le philosophe, parangon de sagesse et de vertu, est celui que rien n'atteint, pas même l'absurde fureur d'une mégère.

1 Citons l'un des premiers et plus célèbres du genre : *Il Incoronazione di Poppea*, (*Le Couronnement de Poppée* – met en scène la figure de Sénèque), livret de Busenello, musique de Monteverdi, 1642. Voir sur ce point Bernhard Jahn, *Die Sinne und die Oper, Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)*, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 258-274.

2 Cf. la postface de Bernhard Jahn à la récente édition du livret de König, *Der Geduldige Sokrates*, TWV 21 :9, Oschersleben, dr. Ziethen Verlag, 1998, pp. 85-91.

3 Citons par exemple les plus récentes créations de cet opéra intitulé, dans la version allemande, *Der Geduldige Sokrates* : 29 septembre 2007, Berlin, Staatsoper Unter der Linden, direction : René Jacobs, mise en scène : Nigel Lowery ; repris dans une version de concert le 13 octobre 2007, Paris, Cité de la musique ; 30 juin 2011, Munich, Theater-am-Gärtnerplatz, direction : Jörn Hinnerck Andersen, mise en scène : Axel Köhler ; 26 janvier 2013, Halle, Dom, direction : Wolfgang Katschner, mise en scène Axel Köhler. Cf. *Le Magazine de l'opéra baroque*, de Jean-Claude Nébrac, édition en ligne, http://operabaroque.fr/TELEMANN_SOCRATES.htm, consultée le 3 décembre 2013.

4 Cette anecdote est rapportée par Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, II, 36-37, Marie-Odile Goulet-Cazé (trad.), édition citée, pp. 241-242. Sur la fortune de cette image, nous renvoyons à notre article « Socrate, sa femme et l'orage : Itinéraire philosophique et poétique d'une citation » qui sera prochainement mis en ligne sur le site Fabula.



Enluminure de la traduction française du *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais par Jean de Vignay, manuscrit datant de 1350-1400.



Socrate et Xanthippe, par Luca Penni, Huile sur bois, vers 1550.



Socrate, ses deux épouses et Alcibiade, par Reyer van Blommendael, Huile sur toile, 1655.



Xanthippe jette de l'eau dans le cou de Socrate, par Luca Giordano, Huile sur toile, vers 1660.



Gravure servant d'illustration au *Théâtre moral de la vie humaine*, de Gomberville, par Otto van Veen, Bruxelles, chez François Foppens, 1678, p. 146.

Socrate danseur

Tout aussi satirique mais plus original, La Bruyère, dans ses *Caractères* (1688), entend contraster avec l'image d'un Socrate toujours grave et sérieux, ne s'intéressant qu'aux choses de l'esprit, en rappelant qu'il dansait, ainsi qu'en témoigne Xénophon dans son *Banquet* :

Les vues courtes, je veux dire les esprits bornés et resserrés dans leur petite sphère, ne peuvent comprendre cette universalité de talents que l'on remarque quelques fois dans un même sujet : où ils voient l'agréable, ils en excluent le solide ; où ils croient découvrir les grâces du corps, l'agilité, la souplesse, la dextérité, ils ne veulent plus y admettre les dons de l'âme, la profondeur, la réflexion, la sagesse : ils ôtent de l'histoire de Socrate qu'il ait dansé¹.

Symbole des excentricités souvent reprochées à Socrate et retirées de sa biographie, la danse pointe l'épaisseur d'une figure irréductible aux quelques traits-clichés relayés par son immense fortune depuis l'Antiquité. Bien que parfois déroutant, Socrate ne se laisse appréhender que sous le signe de la complexité, voire de la réconciliation des contraires : corps et âme ici pour La Bruyère, raison et passion pour le Socrate amoureux de Madame de Villedieu, humanité et divinité pour le sage de Montaigne.

Conclusion

Sans prétention à l'exhaustivité, ce premier chapitre a tenté de dessiner la réception de Socrate de l'Antiquité au XVIII^e siècle dans la culture occidentale. Il a ainsi permis de montrer que la figure de Socrate ne constitue pas encore un mythe littéraire et philosophique dans la mesure où non seulement elle fait l'objet d'usages très variés et de critiques nombreuses, mais surtout elle souffre de la concurrence d'autres grandes figures et manque d'autonomie. Dépendante dès après la mort de Socrate de querelles d'écoles, chacune voulant s'approprier un héritage qu'elle redéfinit selon ses propres doctrines, elle est ensuite subordonnée à la

1 « Du mérite personnel », 34, Paris, Garnier Flammarion, 1965, pp. 109-110. Un mémoire de Master 1 en littérature sur *La Figure de Socrate dans les Caractères de la Bruyère* a été soutenu à l'Université Stendhal, Grenoble 3, année universitaire 2011/2012, par Loria Mariat, sous la direction de Bernard Roukhomovski. Une semblable référence se trouve dans le *Discours sur les œuvres de Monsieur Sarrasin* de Paul Pellisson (1656), in : *L'Esthétique galante*, Collection des rééditions du XVII^e siècle publiée en supplément de la revue *Littératures classiques*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1989, p. 73 : « Ne demandez point ce qu'avait M. Sarrasin pour plaire si universellement ; il n'avait rien de ce qui déplaît en la plupart des gens d'esprit de ceux qui font profession des lettres. Les uns, ou par vertu trop austère, ou par un mépris qui les rend eux-mêmes méprisables, n'ont de commerce qu'avec les savants, et renoncent volontairement à l'entretien de la plus grande partie du monde. Ils font tort à la philosophie ; car les dames à qui l'on dit qu'ils en font profession, au lieu de concevoir sous ce nom le bon sens et l'amour de la raison, qui ont naturellement mille charmes, se figurent quelque chose d'étrange et de barbare, qui rend les gens de mauvaise humeur et les empêche d'être sociables. Ils oublient que Socrate, leur fondateur et leur père, si toutefois ils sont sa légitime postérité, riait et dansait comme un autre homme et n'estimait rien indigne de lui que le vice. » Pour ce qui est des sources concernant un Socrate danseur, voir Xénophon, *Le Banquet*, II, 16-20 : Socrate fait l'éloge de la danse et ajoute, en dépit des moqueries des autres convives, qu'il souhaite apprendre à danser ; et Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, II, 32 qui note quant à lui que Socrate « dansait continuellement ».

figure christique qu'elle semble annoncer ou concurrencer. Jusqu'au XVIII^e siècle, malgré quelques tentatives de séparation, sa figure reste attachée au christianisme. Ces « tentatives » ouvriront néanmoins la voie à la possibilité pour la figure socratique d'accueillir les nouvelles idéologies au moment où le christianisme devra faire face à plusieurs attaques. En outre, jusqu'au XVIII^e siècle, à part quelques auteurs qui font revivre le sage athénien en s'identifiant expressément à lui (Sénèque, Montaigne), sa figure ne s'actualise pas ; elle est relayée, transmise, mais on se réfère toujours à Socrate comme à un Ancien ; il accompagne l'actualité mais n'en est pas investi. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que s'ouvre l'ère d'un Socrate moderne, laïc, humain, non plus *exemplum* parmi d'autres d'un catalogue médiéval, mais bien référence capable de prétendre poser en modèle un savoir vivre et un savoir mourir, un modèle d'existence. À une époque où le théâtre investira l'idée, notamment avec les innovations de Voltaire qui ouvrira la tragédie à l'idéologie militante, la figure de Socrate servira à appuyer, incarner, représenter et donc faire « visualiser » certaines valeurs, attachées à la laïcisation de la morale.

De la même manière qu'elle survit dans l'ombre du Christ, la figure de Socrate semble également prisonnière de la notoriété considérable de Platon à la Renaissance : la « redécouverte » en effet de Socrate à la Renaissance bénéficie tout autant à Socrate qu'à Platon ; médiatisée par Platon, elle permet certes de donner de la profondeur à une figure qui avait dégénéré en cliché à force d'être relayée, mais elle place Socrate dans une situation de dépendance par rapport à Platon, surnommé alors le divin Platon. C'est en se dissociant de la figure Platon que celle de Socrate pourra au XVIII^e siècle porter ses propres valeurs et féconder de nouvelles pensées. On peut même dire que plus la figure de Platon sera dépréciée, plus celle de Socrate acquerra de valeurs positives (à l'inverse du XX^e siècle où le mythe retrouvera un nouvel élan lorsque les auteurs reviendront à Platon, mais aussi à Xénophon, Aristophane et aux autres sources anciennes). Essentielles dans la transmission de la figure, les sources, ou peut-être plus exactement l'usage qui en est fait, influencent voire conditionnent les interprétations.

Chapitre II

XVIII^e – XXI^e siècles : un Socrate laïc

Si pour connaître Socrate aujourd'hui on se réfère d'abord à Platon, il n'en était pas de même au XVIII^e siècle, époque qui s'est même vantée de mépriser Platon alors que toutes les autres l'avaient tant admiré¹ ! Non seulement les supports de connaissance différaient des nôtres (éditions, traductions), mais surtout ils n'étaient pas appréhendés de la même manière. Avant de nous plonger dans l'étude de la figure de Socrate telle qu'elle s'exprime au théâtre, il convient de déterminer l'horizon de savoir des auteurs de notre corpus², c'est-à-dire les connaissances qu'ils peuvent avoir de Socrate mais également la posture qu'ils adoptent à leur égard. Les ouvrages dont nous allons parler dans ce chapitre constituent autant d'étapes dans la médiation du mythe. Ce chapitre permettra de mieux interroger les modifications que les auteurs dramatiques font (ou non) subir à la figure de Socrate et d'apprécier leur singularité. Il s'agit comme au chapitre précédent d'appréhender la construction du mythe socratique, notamment au XVIII^e siècle, siècle charnière, de s'interroger sur sa légitimité et de questionner la spécificité du théâtre en inscrivant notre recherche dans un panorama historiographique large.

Notre travail de recensement concerne essentiellement les parutions en France et en langue française et il se concentre sur les traductions plus que sur les éditions des textes grecs, car très peu de nos auteurs maîtrisent le grec³. Le recensement des traductions éditées dans toute l'Europe, qui eût mieux répondu aux attentes de notre recherche eu égard à notre corpus, aurait demandé un travail disproportionné quant aux buts recherchés. Si des différences notables dans le traitement de la figure de Socrate d'un point de vue des sources existent entre la France et d'autres pays, elles sont bien sûr indiquées. Sont également mentionnées les traductions en langues étrangères dont la notoriété a dépassé les frontières pour s'imposer comme des références, ainsi que les ouvrages critiques inaugurant de nouvelles attitudes philologiques et critiques.

1 Dans le poème qui déclenche la querelle des Anciens et des Modernes en France, *Le Siècle de Louis le Grand* (1687), Charles Perrault confie : « Platon qui fut divin du temps de nos aïeux / Commence à devenir quelquefois ennuyeux » (Paris, Coignard, 1687, p. 4). Notons dès à présent qu'il y eût des exceptions comme Diderot qui admirait Platon au point de se faire appeler « Frère Tonpla » (Platon à l'envers) ; Laurent Versini a ainsi intitulé sa biographie de Diderot : *Denis Diderot alias Frère Tonpla*, Paris, Hachette, 1996.

2 Sur l'importance des traductions et de leur diffusion dans la construction d'un mythe, voir Jean-Louis Quantin, « Traduire Plutarque d'Amyot à Ricard », in : *Histoire, Économie, Société*, année 1988, volume 7, n°7-2, pp. 243-259.

3 Dès le XVIII^e siècle en effet l'étude du grec décline : cf. E. Hegger, *L'Hellénisme en France, Leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises*, Paris, Librairie académique, Didier et Cie, 1869.

Pour nous imprégner de la vulgate socratique des XVIII^e, XIX^e et début XX^e siècles, nous avons commencé notre travail par une importante phase de recherche : traductions, biographies et autres travaux de seconde main consacrés à la figure de Socrate, histoires de la philosophie et encyclopédies. La lecture de ces ouvrages s'est enrichie de leur comparaison ; si l'étude du paratexte (titre, préface, notes, etc.) fournit souvent de précieux renseignements, nous devons également mentionner l'aide indispensable, tant pour le temps gagné que la qualité des analyses, des articles et ouvrages traitant de la réception à l'époque moderne des auteurs par lesquels nous pouvons connaître Socrate, par les témoins directs (Platon, Xénophon, Aristophane) ou indirects (Diogène Laërce, Plutarque, Cicéron, etc.).

Dans un premier temps, nous indiquerons globalement quelle connaissance on pouvait avoir de Socrate au XVIII^e, au XIX^e et au XX^e siècles puis tenterons de répertorier les sources utilisées par les auteurs de notre corpus de pièces de théâtre afin d'essayer de définir leur politique des sources avant de la mettre en lien avec les portraits de Socrate proposés et les formes dramatiques employées, objet d'étude de notre seconde partie. Cette étude des sources anciennes et de leur médiation via des traducteurs, des biographes ou des commentateurs ainsi que des sources que nous qualifierons de modernes, permettra d'évaluer la diffusion de la figure de Socrate, de mesurer les modalités de sa réception au théâtre et d'apprécier les influences réciproques entre les sources, leur médiation et le genre dramatique.

Socrate est connu au XVIII^e siècle principalement par les *Mémoires* de Xénophon et pléthore de citations empruntées aussi bien à Diogène Laërce, Plutarque, Cicéron, qu'aux Pères de l'Église. Mais Socrate doit surtout sa fortune à d'illustres travaux de seconde main, qui imprègnent les mentalités d'images qui ne cessent d'être réinvesties. Au XIX^e siècle, au contraire, Socrate devient un objet de recherche pour les philologues et les historiens de la philosophie qui ne cessent de se demander comment accorder les témoignages de Platon, Xénophon et Aristote afin d'accéder à la connaissance du Socrate historique. Rejeté au début du XX^e siècle, le témoignage de Xénophon est oublié au profit de celui de Platon dont le Socrate semble se confondre avec le Socrate dit historique.

Réinvestissement de la figure socratique au XVIII^e siècle

Le XVIII^e siècle est marqué par un retour à l'antique¹ qui peut s'expliquer par l'enseignement des collèges qui crée une familiarité avec l'Antiquité (même si l'apprentissage du grec recule), la traduction du *Théâtre des Grecs* du père Brumoy en 1730 qui initie la vogue d'études comparatistes entre les théâtres ancien et moderne, l'extraordinaire succès des *Vies* de Plutarque qui offrent à l'imitation des modèles de comportements vertueux, les découvertes d'Herculanum² et de Pompéi³, la vogue du néoclassicisme qui débute après la Guerre de Sept Ans⁴ et surtout la quête nouvelle d'un modèle politique idéal, peut-être plus exactement mythique, vive dans les dernières décennies du siècle, auquel se référer⁵. Il convient de préciser cependant que c'est principalement en France que l'Antiquité devient une référence d'ordre presque existentiel même si la proximité avec les textes anciens existe aussi dans les autres pays européens⁶. En France particulièrement, et dans une moindre mesure dans les autres pays européens, l'usage qui est fait de l'Antiquité est à distinguer soigneusement d'une mode ; la référence à l'Antique devient philosophique, morale, politique, même lorsqu'elle inspire l'art. Toutefois cette Antiquité rêvée, « plus imaginaire que réelle⁷ » ou historique, est vue au travers du prisme chrétien ; en sont écartés tous les éléments qui pourraient choquer bon goût et bonnes mœurs⁸. Cet enthousiasme pour la vertu et la simplicité de l'antique, ce besoin de comprendre l'expérience politique des Anciens est au bénéfice évidemment de la figure de Socrate qui n'est cependant pas épargnée par les interprétations biaisées des relectures :

1 Cf. les ouvrages de Jacques Bouineau, *Les Toges du pouvoir, ou la révolution de droit antique, 1789-1799*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail et éditions Eché, 1986 (plus particulièrement la partie préliminaire « L'immanence de l'Antiquité » pp. 9-72) ; Claude Mossé, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989 ; Pierre Vidal-Naquet, *La Démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris, Flammarion, 1990 (plus particulièrement l'article intitulé « La place de la Grèce dans l'imaginaire des hommes de la Révolution », pp. 211-235).

2 En 1709, les fouilles commençant à partir de 1738.

3 Vers 1600, les fouilles commençant à partir de 1748.

4 Cf. Michael Levey (Maryse Cohen, trad.), *Du Rococo à la Révolution, les principaux courants de la peinture au XVIII^e siècle*, Paris, Thames & Hudson, 1989 (1966 et 1977 pour l'édition originale). Il résume d'une formule aussi claire que pertinente (sur laquelle nous aurons à revenir) le mouvement du néo-classicisme : « émouvoir et inspirer le présent par la représentation du passé » (p. 182).

5 Pour Claude Mossé, ouvrage cité, c'est d'abord parce que l'Antiquité a élaboré deux concepts-clés de la pensée du XVIII^e siècle : la liberté et l'égalité. La notion de liberté semble apparaître en Grèce à la fin du VI^e siècle avant J.-C., elle est tout de suite chargée d'un contenu politique, désignant la liberté des Grecs face aux Barbares, et celle du citoyen par rapport à l'esclave. L'égalité quant à elle ne signifie pas l'égalité des hommes mais celle des droits (isonomie : égalité devant la loi et par la loi).

6 Cf. Jacques Bouineau, *op. cit.*, p. 23 : « Les mêmes causes ne produisent cependant pas les mêmes effets : toute l'Europe touchée par l'enseignement jésuite reçut le même message politique ; si la mode artistique fut semblable en de nombreux endroits, seule la France fit de l'enseignement reçu le modèle à réaliser dans le siècle. »

7 L'expression est de Claude Mossé, *op. cit.*, p. 12.

8 Par exemple la question de l'homosexualité en Grèce ancienne, déjà soigneusement évitée dans les traductions de la Renaissance, cf. *supra*, pp. 76-77.

Si tout dans la nature suit la pente inévitable de son sort, s'il est vrai qu'il faut que le fanatique persécute, il faut sans doute aussi que le philosophe remplisse sa tâche au risque des malheurs qu'il peut s'attirer. Quelle peut donc être la consolation du philosophe qui voit sa destinée et ne peut l'éviter ? Socrate succombant sous la haine de ses ennemis n'était point ce Socrate que les siècles suivants ont honoré comme le plus sage, le plus vertueux de tous les hommes. Socrate, au moment de sa mort, était regardé à Athènes comme on nous regarde à Paris. Ses mœurs étaient attaquées ; sa vie calomniée : c'était au moins un esprit turbulent et dangereux qui osait parler librement des dieux ; c'était dans l'opinion du peuple, un homme pour qui rien n'était sacré, parce qu'il ne tenait pour sacré que la vertu et la loi. Mes amis, puissions en tout ressembler à Socrate, comme sa réputation ressemblait à la nôtre au moment de son supplice¹ !

Ces lignes, publié dans la confidentielle *Correspondance littéraire*, se montrent tout à fait révélatrices de l'état d'esprit de Diderot et de son siècle. L'impression de revivre les grands moments de l'Antiquité offre prise à une médiatisation des figures anciennes. Socrate est partout au XVIII^e siècle ; réduit à quelques composantes symboliques (l'homme juste injustement condamné, aux mœurs simples, qui a fait descendre la philosophie du ciel vers la terre), dans un contexte qui voit la posture de l'homme de lettres évoluer et la question de la mort devenir de plus en plus obsédante², il incarne vite le type même du philosophe persécuté. Son contenu peut néanmoins être facilement réinvesti et semble prêt à recevoir toutes les interprétations possibles, même les plus contradictoires, dans la mesure où le Socrate historique, du moins celui que nous considérons comme tel par rapport aux sources de Platon, Xénophon, Aristophane et Aristote³, est fort peu étudié. S'il l'avait été, prétend Nicolas Fréret, auteur d'un mémoire qui ne paraît pas avoir eu grand retentissement à l'époque (et pour cause)⁴, le XVIII^e siècle aurait condamné à nouveau frais Socrate⁵ ; mais il est de l'ordre du mythe d'abolir la vérité historique pour ne s'attacher qu'à la vérité d'ordre existentiel :

Les événements les plus célèbres ne sont pas toujours ceux qui sont les mieux connus et desquels on ait maintenant une plus juste idée : leur célébrité même fait que le plus souvent on n'en examine pas les circonstances avec une certaine attention ; on suppose qu'un semblable examen a déjà été fait plusieurs fois et, dans cette supposition, on reçoit sans scrupule l'opinion

1 *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, 1^{er} août 1762, édition revue sur les textes originaux par Maurice Tournoux, Paris, Garnier-Frères, 1877-1882, t. V, p. 134. Le passage est extrait d'une conversation que Grimm aurait eue avec Diderot et qu'il rapporte ; Diderot réagit ici aux persécutions dont est victime Rousseau, suite à la parution de l'*Émile*. Les propos rapportés ici rejoignent ceux que Diderot tient dans sa correspondance quand il s'exprime sur le sort de Socrate, notamment dans une lettre à Voltaire datée du 19 février 1758 ou dans une autre à Falconet du 15 février 1766 (voir Diderot, *Correspondance*, Versini (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », t. 5, pp. 74 et 611.)

2 Cf. notamment Robert Favre, *La Mort au Siècle des Lumières*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

3 Ces quatre sources sont aujourd'hui fréquemment mentionnées, elles correspondent notamment à celles utilisées par Louis-André Dorion dans son *Que sais-je ?* consacré à Socrate (Paris, PUF, 2004).

4 Le mémoire intitulé « Observations sur les causes et sur quelques circonstances de la condamnation de Socrate » a été lu en 1736 et n'a été publié qu'en 1809. On peut le consulter aujourd'hui dans l'édition des *Mémoires académiques* (1717-1749) de Nicolas Fréret, Catherine Volpillac-Augier (éd.), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1996, pp. 127-221.

5 Nous aussi, si nous relisons les textes nous rapportant le procès de Socrate avec un regard neuf, notamment l'*Apologie* écrite par Platon, nous serions d'accord avec les Athéniens de 399 avant J.-C. C'est cette expérience de lecture que propose Myles F. Burnyeat, dans un article intitulé « L'impiété de Socrate », traduit en français par Michel Crubellier, *Methodos* [En ligne], 1 | 2001, mis en ligne le 05 avril 2004, consulté le 22 août 2013. URL : <http://methodos.revues.org/49> ; DOI : 10.4000/methodos.49.

commune, que l'on croit être le résultat de cet examen. La condamnation de Socrate par les Athéniens est un de ces événements dont tout le monde parle et dont personne n'a examiné les circonstances¹.

Fréret sera d'ailleurs l'un des seuls² à le faire en son siècle intentant un nouveau procès à Socrate... Selon lui, Socrate a été condamné à mort pour des motifs politiques, parce qu'il était un ennemi de la démocratie. Procédant en historien plus qu'en philosophe, Fréret contextualise politiquement « l'affaire » en se référant essentiellement à la situation d'Athènes au tournant des V^e et IV^e siècles avant J.-C. D'après lui, Socrate, reconnu comme le maître de Critias, l'un des plus violents tyrans, ne cessait de railler le principe sur lequel reposait la démocratie athénienne, à savoir l'élection des magistratures par le sort. De telles critiques ne pouvaient que fragiliser une démocratie qui venait d'être rétablie ; elles devaient donc être interdites. L'accusation fut volontairement vague car, en vertu de l'amnistie prononcée lors du rétablissement de la démocratie, il était impossible d'intenter un procès politique. Les chefs d'accusation furent alors déguisés, mais l'accusation d'impiété restait parfaitement légitime puisque Socrate critiquait la religion et, toujours selon l'interprétation de Fréret, par les références à son démon, « ouvrait la porte au fanatisme³ ».

La connaissance (ou plus exactement la non-connaissance) que possède le XVIII^e siècle au sujet de Socrate semble expliquer au moins en partie la formidable malléabilité de la figure, et partant, sa fortune. Elle se réfère tout d'abord à l'œuvre de Xénophon comme témoignage principal, et est diffusée au travers de traductions quelques peu biaisées, de biographies sélectives et de références actualisées. Parce que Socrate n'a pas été étudié au XVIII^e siècle à travers des sources historiques précises, il a pu donner lieu à un authentique mythe littéraire et philosophique nourrissant l'imaginaire et donnant lieu à des interprétations irriguant la pensée des auteurs éclairés et de leurs détracteurs.

Platon versus Xénophon

Si Platon a été vénéré à la Renaissance au point d'être baptisé « le divin Platon », les XVII^e et XVIII^e siècles ont eu tendance à l'inverse à le dédaigner, le jugeant, pour les mêmes raisons qui avaient fait sa gloire, obscur et ennuyeux⁴. Le charme des dialogues est dénoncé comme

1 Édition citée, p. 129.

2 Citons également la dissertation latine de Siegmund Friedrich Dresig, *De Socrate iuste damnato*, 1738. Elle a été rééditée dans l'ouvrage du même nom de Mario Montuori, *De Socrate iuste damnato. The Rise of the Socratic problem in the eighteenth century*, Amsterdam, J.C. Gieben, 1981, pp. 101-114. Ces travaux accusant Socrate restent très peu connus aujourd'hui malgré les publications de Mario Montuori.

3 Édition citée, p. 218.

4 Cf. les propos de Charles Perrault, déjà cités, note n° 1, p. 93. Ils sont développés plus amplement dans le *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, nouvelle édition augmentée

fiction rendant impossible une définition de la pensée de leur auteur ou encore comme apportant trop de longueurs dans la présentation des personnages, la description du *decorum*, ralentissant le raisonnement¹. L'ironie qu'il prête à Socrate est devenue orgueil², son combat contre les sophistes dérisoire³ au point que Platon lui-même est parfois accusé d'être un des leurs⁴. Sa philosophie se confond dans la notion vague et absconse de platonisme⁵ ; réinterprétée par les Pères de l'Église, christianisée par la traduction latine de Marsile Ficin, elle donne lieu à des querelles théologiques⁶ jugées de plus en plus désuètes. Elle est sinon

de quelques dialogues, Paris, Coignard, 1693, pp. 282-294. François de Callières lui répond dans son *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* (Paris, Aubin, 1688, p. 236) : Platon vient porter plainte devant Apollon de la critique infligée par les Modernes ; Boccacini (Trajano Boccalini) l'accuse de nouveau d'ennuyer ses lecteurs mais prend bien garde d'épargner Socrate ; s'il est peut-être un mérite que l'on peut accorder à Platon, c'est d'avoir su peindre la vertu de Socrate : « Il sait faire parler son *Socrate* en homme sage, habile et modéré, il donne de belles et grandes idées de la vertu et il excite de l'indignation contre le vice ; mais avec tout cela je suis encore prêt de soutenir avec le poète moderne, dont il se plaint, que le divin Platon est ennuyeux à lire. »

- 1 Cf. Perrault, *Parallèle*, édition citée, p. 289 : « La description exacte des lieux où ils se promènent, des mœurs et des façons de faire de ceux qu'il introduit, et le narré de cent petits incidents qui ne font rien au sujet qu'il traite, ont été regardés jusques ici comme des merveilles et des agréments inimitables, mais ils n'ont plus aujourd'hui le même don de plaire : on veut en venir à la chose dont il s'agit, et tout ce qui n'y sert de rien ennuie quelque beau qu'il soit en lui-même. » ; cf. également l'introduction d'un mémoire de l'abbé Garnier (sur lequel nous reviendrons plus tard – il commence en reprenant la liste des reproches couramment adressés à Platon), *Premier Mémoire sur Platon, Caractère de la philosophie socratique*, (in : *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Imprimerie royale, 1768, t. XXXII, 1761-1763, p. 137) : « La forme des dialogues [...] est, dit-on, confuse, embarrassée, pleine de longueurs et de redites : on blâme encore l'inégalité du style, qui tantôt est simple jusqu'à la bassesse, et tantôt hardi jusqu'à l'enthousiasme. » ; cf. enfin la préface à l'édition des œuvres de Platon dans la *Bibliothèque des anciens philosophes* (Paris, Saillant & Nyon, Pissot, Desaint, 1771, pp. xiv-xxi) : « La forme du dialogue entraîne des inconvénients, surtout celui de la lenteur du raisonnement. »
- 2 Cf. Charles Perrault, *Parallèle*, édition citée, p. 286 : « Je vous dirai encore que la manière dont Platon fait parler Socrate en plusieurs de ses dialogues est plus capable de faire haïr ce grand personnage, que de le faire aimer. C'est toujours avec un air moqueur et ironique qu'il parle aux gens, c'est avec une maligne complaisance pour leur faiblesse, et un doute affecté qui fait voir combien il est de son opinion, et combien il a pitié de leur égarement. »
- 3 Cf. la préface à l'édition des œuvres de Platon dans la *Bibliothèque des anciens philosophes*, édition citée, pp. xiv-xxi : « L'objet que s'est proposé Platon, dans la plupart de ses dialogues, nous est devenu fort indifférent. Il a voulu surtout attaquer les sophistes qui jouaient de son temps un grand rôle à Athènes, et y corrompaient la philosophie et l'éloquence. Nous ne connaissons point aujourd'hui le caractère et les principes de ces sophistes, et nous trouvons que Socrate met beaucoup d'appareil à réfuter des opinions qui ne nous paraissent mériter que du mépris. »
- 4 Cf. Garnier, *Premier Mémoire sur Platon*, édition citée, p. 138 : « Il fait raisonner son Socrate avec plus de subtilité que de force ; il n'est pas assez délicat sur le choix des preuves, et en combattant les sophistes, il n'est souvent lui-même qu'un sophiste plus raffiné et plus adroit. »
- 5 Cf. l'article de l'*Encyclopédie* « Platonisme, théologie ». L'article a été écrit par le chevalier de Jaucourt, véritable bête de somme de l'*Encyclopédie*. Au passage, nous noterons notre étonnement à ce que Diderot ait cautionné de telles accusations dans l'*Encyclopédie*, lui qui admirait l'art du dialogue platonicien et se faisait appeler « Frère Tonpla ». Jean-Louis Vieillard-Baron dans l'avant-propos de son ouvrage *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne* (Paris, Vrin, 1988, p. 7) précise : « le platonisme [...] bien souvent déborde la philosophie de Platon en direction du néoplatonisme et du christianisme. [...] Mais surtout il faut entendre par platonisme, non l'interprétation de Platon, mais son assimilation à l'intérieur d'une pensée autre. Les éléments platoniciens présents dans la philosophie depuis la Renaissance, à propos de l'âme et de son immortalité, à propos de Dieu, à propos du rapport de l'homme au monde, ou du lien entre philosophie et spiritualité, ont toujours subi des déformations, quelles que soient les professions de foi platoniciennes, ne serait-ce que du fait qu'ils ont été repensés et intériorisés. »
- 6 Pour davantage de précisions concernant ces querelles, voir l'article d'Alain Le Boulluec, « Antiplatonisme et théologie patristique. Quelques acteurs et témoins des controverses trinitaires aux XVII^e et XVIII^e siècles »,

perçue comme incompréhensible, car trop abstraite et allégorique : sa *République* est « bâti[e] en l'air¹ » ; le *Phèdre* n'est qu'un « galimatias philosophique² » ; à la lecture du *Timée*, « on ne voit goutte, on est en plein minuit³ » et Hippias est « la plus fatigante lecture qu'on puisse faire⁴ ». Dans l'introduction des œuvres de Platon rééditées dans la *Bibliothèque des anciens philosophes*, tous ces reproches sont ainsi résumés : « On accuse [Platon] d'être un théologien mystique et visionnaire, un politique chimérique, un écrivain enflé, diffus et obscur, un raisonneur plus subtil qu'exact⁵. » Si ce rapide florilège a de quoi nous étonner aujourd'hui, la réception chaotique de Platon au XVIII^e siècle peut néanmoins s'expliquer par la lecture superficielle qui en est faite et par le petit nombre ainsi que la mauvaise qualité des traductions qui en sont données⁶.

Nombreuses au XVI^e siècle, les éditions et traductions des dialogues de Platon se font de plus en plus rares au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. La dernière édition complète de ses œuvres date de 1602, elle paraît à Francfort sous le titre *Divini Platonis opera omnia*. La suivante ne paraît qu'entre 1781 et 1788, sous le titre *Platonis philosophi quae extant graecè*, à Zweibrücken en Allemagne, qui signifie littéralement « deux ponts » d'où son surnom de « Bipontine ». Ces deux éditions comprennent le texte grec établi par Henri Estienne et la traduction latine de Marsile Ficin⁷. Signe éminemment significatif, entre les deux, le qualificatif « *divini* » a disparu. En ce qui concerne les traductions françaises, il faut attendre l'entreprise de Victor Cousin, publiée entre 1822 et 1840, pour pouvoir lire l'intégralité des œuvres de Platon, si on ne connaît pas le grec ou si on ne souhaite pas se plonger dans la traduction latine de Ficin. Auparavant les traductions les plus complètes étaient celles de Louis Le Roy déjà évoqué⁸ ainsi que celle d'André Dacier (1699), qui ne comprenait que dix dialogues, dont trois sont aujourd'hui considérés comme apocryphes⁹. Bien que Dacier accuse

in : Monique Dixsaut (éd.), *Contre Platon 1, Le Platonisme dévoilé*, Paris, Vrin, 1993, pp. 415-436.

1 Claude Fleury, *Discours sur Platon*, prononcé le 2 juin 1670, réédité in : *Traité du choix de la méthode et des études*, Paris, Aubouin / Emery / Clousier, 1687, pp. 291-348. La citation se trouve p. 292.

2 Fontenelle, *Dialogues des morts*, dialogue entre Platon et Marguerite d'Écosse, publiés pour la première fois en 1683. Édition consultée : *Œuvres Complètes*, Paris, Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1990, tome I, texte revu par Alain Niderst, p. 168.

3 Perrault, *Parallèle*, édition citée, p. 282.

4 *Ibid.*, p. 290.

5 Édition citée, p. xiv.

6 Cf. Garnier, *Premier Mémoire sur Platon*, édition citée, p. 137 : « il est impossible de se dissimuler que Platon est peu lu de nos jours, et qu'il a quelques fois essuyé des critiques de la part de ceux qui avaient entrepris de le lire. » Grou, traducteur de *La République*, en 1762, note également : « La plupart des erreurs auxquels ses écrits [à Platon] ont donné lieu, viennent de ce qu'on ne le lit que superficiellement. » (Paris, Brocas & Humblot, 1762, t. I^{er}, p. xxv).

7 Précisons que la traduction latine de Marsile Ficin (1483-1484) est antérieure à l'édition d'Estienne (1578) et même à l'édition du texte grec (1513). Le texte grec d'Estienne, dont la plupart des éditions et traductions postérieures ont adopté la pagination, a été traduit en latin par Jean de Serres, mais très vite la traduction de Marsile Ficin lui a été préférée, quand bien même elle suivait un texte un peu différent.

8 *Supra*, ch. 1, pp. 79-80.

9 *Les Œuvres de Platon traduites en françois avec des Remarques et la Vie de ce Philosophe, avec l'exposition*

Ficin de christianiser Platon, sa traduction reste elle aussi empreinte de l'image d'un Socrate pré-chrétien, image qui sera de plus en plus rejetée au XVIII^e siècle (siècle qui préfère faire de Socrate un Christ laïc plutôt qu'une préfiguration christique) et qui suscitera davantage de méfiance à l'égard de Platon. Les traducteurs reconnaissent volontiers le peu d'intérêt suscité par Platon ; si certains d'entre eux avouent avoir changé d'avis à partir du moment où ils se sont plongés dans l'étude sérieuse et approfondie du texte¹, d'autres restent plus critiques². À titre d'exemple paradoxal, l'abbé Arnaud, suite à la parution des œuvres de Platon dans la *Bibliothèque des anciens philosophes*, lit le dialogue intitulé *Ion* et ne peut manquer de s'exclamer :

J'y ai vu non sans étonnement un jargon plat ou sauvage, substitué presque d'un bout à l'autre au style toujours noble, toujours élégant de Platon. En vérité, ces prétendus traducteurs ont bonne grâce de nous vanter le charme et l'harmonie du langage de ce philosophe ; a-t-on le sentiment de l'harmonie des langues anciennes, quand on est si fort éloigné de sentir celle de sa propre langue ? Cependant, c'est d'après ces versions que la plupart des lecteurs jugent de Platon ; surpris, indignés de l'énorme différence qui se trouve entre l'idée qu'on leur donne de son style, et celle qu'ils sont forcés de s'en faire sur la manière dont on a traduit ses ouvrages, ils mettent avec raison les éloges donnés à ce philosophe au nombre de ces vieilles admirations que les érudits se transmettent sans jamais les avoir senties³.

Immédiatement, il entreprend une nouvelle traduction de ce dialogue en restant toutefois lui aussi prisonnier de la vision d'un Platon ésotérique :

Quant aux allégories dont il a enveloppé certains points de religion et de politique, je les abandonne à l'obscurité où, malgré les efforts des esprits les plus pénétrants, elles demeurent

des principaux dogmes de sa philosophie, Paris, Anisson, 1699 (*Premier Alcibiade*, *Second Alcibiade*, *Théagès*, *Eutyphron*, *Apologie de Socrate*, *Criton*, *Phédon*, *Lachès*, *Protagoras*, *Les Rivaux*. Nous soulignons les dialogues considérés aujourd'hui comme apocryphes.). Ces traductions sont reprises dans la *Bibliothèque des anciens philosophes*, Paris, Saillant & Nyon, Pissot, Desaint, 1771, t. II-V, auxquelles on a ajouté les traductions de Maucroix, t. V (*Hippias majeur*, *Euthydème*, parus d'abord en 1683) ; de Racine et Mme de Rochechouart, t. V (*Banquet*, 1732, mais sans le discours d'Alcibiade) ; et de Grou, t. VI-IX (*Lois*, 1769 ; *Théétète*, *Protagoras*, *Hippias mineur*, *Hippias majeur*, *Gorgias*, *Ion*, *Philèbe*, *Ménon*, 1770). La traduction de Dacier est reprise en anglais sous le titre *The Works of Plato abrig'd*, London, A. Bell, 1701, elle est rééditée en 1719, 1739, 1749 et 1772.

- 1 Par exemple, Claude Fleury, *Discours sur Platon*, édition citée, p. 293 : « Je le croyais tel moi-même avant que je l'eusse lu, et j'avoue que je fus bien étonné de le trouver au contraire très solide, approfondissant extrêmement les sujets qu'il traite, allant toujours à prouver quelque vérité, ou à détruire quelque erreur, établissant ou insinuant en tous ses ouvrages une morale merveilleuse, et fournissant une infinité de réflexions capables de désabuser les hommes les plus prévenus et d'arrêter les plus emportés. »
- 2 Par exemple, *Bibliothèque des anciens philosophes*, édition citée, p. xxi « Ne cherchons donc dans les dialogues du philosophe grec que le mérite que nous pouvons sentir ; le fond des discussions nous intéresse peu ; la vérité des portraits ne peut nous frapper ; le charme du style a presque entièrement disparu pour nous. Examinons du moins l'art avec lequel ils sont composés ; observons l'adresse avec laquelle Socrate sait analyser une question, la dégager de tout ce qui lui est étranger, la présenter sous différentes faces et la réduire à ses termes les plus simples ; céder d'abord du terrain à son adversaire, afin de l'attirer dans un piège, soit pour l'amener à ses vues, soit pour l'engager dans un défilé embarrassant qui le presse entre l'absurdité et la contradiction. »
- 3 *Traduction du dialogue de Platon intitulé Ion*, Mémoire lu le 2 juillet 1771, publié in : *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres depuis l'année 1770 jusques et y compris 1772*, Paris, Imprimerie Royale, 1777, t. XXXII, pp. 249-278 ; la citation se trouve pp. 249-250.

encore ensevelies⁴.

Platon n'est donc que peu lu au XVIII^e siècle et, lorsqu'il l'est, peu compris. Les études tant philologiques que philosophiques au sujet de Platon paraissent s'être interrompues. *L'Historia critica philosophiae* de Johann Jacob Brucker au milieu du siècle marque, selon l'expression consacrée d'Ada Neschke, « le degré zéro de la philosophie platonicienne¹ ». Paru dans une première version allemande en 1731 et 1736², l'ouvrage connaît les faveurs du public savant européen dans sa version latine de 1742³ ; il est notamment transmis en France par le biais de l'*Encyclopédie* dont il inspire les articles d'histoire de la philosophie⁴. Bien que Brucker reconnaisse en Platon un grand penseur et qu'il fasse l'effort de le distinguer du platonisme, il rejette ses théories politiques et ses spéculations métaphysiques, critique la forme dialoguée de ses ouvrages et surtout l'accuse d'avoir corrompu la philosophie de Socrate en embrassant l'éclectisme : ce courant de pensée qui se nourrit de différents systèmes de pensée pour ne garder que certains éléments et tenter de les unifier. À la philosophie de Socrate, Platon aurait intégré des éléments étrangers qu'il aurait puisés dans des philosophies diverses ; il aurait même pour cela voyagé, renonçant véritablement à la voie tracée par son maître ; l'*Encyclopédie*, à l'article éclectisme, inspiré par Brucker, explique ainsi : « Platon s'enrichit des dépouilles de Socrate, d'Héraclite, & d'Anaxagore⁵. » Le témoignage de Platon sur Socrate n'est pas inspiré par Socrate seul. Brucker parvient ainsi à dissocier les figures de Socrate et de Platon : au naturel, à la simplicité et la bonhomie du premier s'oppose le langage artificieux et complexe du second ; à ses préoccupations métaphysiques répond l'intérêt de Socrate pour la morale et l'étude de l'homme. On ne s'en étonnera pas, ce Socrate simple et moralisateur correspond en tous points à celui que décrit Xénophon.

4 *Mémoire sur le style de Platon, en général et en particulier sur l'objet que ce philosophe s'est proposé dans son dialogue intitulé Ion*, lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans l'Assemblée publique de Pâques 1769, publié in : *Œuvres complètes*, Paris, Léopold Collin Libraire, 1808, tome II, pp. 157-194 ; la citation se trouve p. 173.

1 Ada Neschke, « Le degré zéro de la philosophie platonicienne, Platon dans l'*Historia critica philosophiae* de J. J. Brucker (1742) », in : *Revue de Métaphysique et de Morale*, 97^e année, n°3, juillet-septembre 1992, pp. 377-400.

2 Sous le titre *Kurze Fragen aus der philosophischen Historiae*.

3 En 1747, Brucker en propose également un abrégé à destination de l'enseignement universitaire, intitulé *Institutiones Historiae Philosophicae*.

4 Les corrections et additions au premier tome de l'*Encyclopédie*, parues dans le second, précisent en ce qui concerne l'article « Aristotélisme » : « Le reste est un extrait substantiel & raisonné de l'histoire latine de la philosophie de Brucker ; ouvrage moderne, estimé des étrangers, peu connu en France, et dont on a fait beaucoup d'usage pour la partie philosophique de l'*Encyclopédie*. » (Paris, Briasson / David / Le Breton / Durand, 1751-1765, t. 2, p. IV). Pour une étude d'ensemble, voir Jacques Proust, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, 1995 (1^{ère} édition, 1962), et plus particulièrement le chapitre VIII « Diderot traducteur de Brucker. Du déisme au matérialisme », pp. 255-293.

5 Édition citée, t. 5, p. 270.

Platon discrédité, Xénophon est tout naturellement érigé en source privilégiée pour la connaissance de Socrate. Avant le retentissant ouvrage de Brucker, le traducteur français des *Mémoires* (1650), François Charpentier, notait déjà :

Ce ne sont point ici des dialogues faits à plaisir, où l'on assemble des personnes qui ne se sont pu voir et qui n'étaient pas d'un même siècle et dont Socrate peut dire qu'on lui fait bien tenir là des discours à quoi il n'a jamais pensé ; tout ce que Xénophon a écrit a été véritablement dit par Socrate, dans les occasions mêmes qui en sont ici rapportées¹.

Xénophon est considéré comme un témoin des entretiens socratiques, il y a assisté et les retranscrit en historien ; Platon, à l'inverse, réécrit les entretiens de Socrate en poète². Cette opposition entre la fidélité de Xénophon et la liberté de Platon trouve son fondement dès l'Antiquité. Une anecdote rapportée par Diogène Laërce est souvent reprise aux XVII^e et XVIII^e siècles :

On raconte [...] que Socrate, qui venait d'entendre Platon donner lecture du *Lysis*, s'écria : "Par Héraclès, que de faussetés dit sur moi ce jeune homme." De fait, Platon a consigné par écrit un nombre non négligeable de choses que Socrate n'a pas dites³.

Athénée de Naucratis est également souvent cité ; il avait relevé des incohérences notamment chronologiques entre les dialogues de Platon⁴. Enfin, la rivalité légendaire entre Platon et Xénophon exacerbe la préférence accordée au second qui, seul des deux, mentionne l'autre⁵. Le témoignage de Platon ne devient désormais recevable que dans la mesure où il s'accorde avec celui de Xénophon⁶. Il apparaît néanmoins que Platon donne davantage de renseignements biographiques au sujet de Socrate ou, du moins, permette plus facilement que

1 *Les Choses mémorables de Socrate*, ouvrage de Xénophon traduit de grec en français, Paris, Sommaville, 1657, préface non paginée.

2 *Ibid.*, préface non paginée. L'*Encyclopédie*, à l'article « Philosophie socratique », édition citée, t. 15, p. 261, explique également : « Xénophon et Platon, ses disciples, ses amis, les témoins et imitateurs de sa vertu ont écrit son histoire ; Xénophon avec cette simplicité et cette candeur qui lui étaient propres, Platon avec plus de faste et un attachement moins scrupuleux à la vérité. »

3 Luc Brisson (trad.), *Vies et doctrines des philosophes illustres*, III, 35, édition citée, p. 416. Cette anecdote apparaît notamment dans la préface de Charpentier à sa traduction des *Mémoires* citée précédemment.

4 Cf. *supra*, note 1 p. 48.

5 *Mémoires*, III, 6, § 1. Sur ce point, voir Gabriel Danzig, « La prétendue rivalité entre Platon et Xénophon », in : *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2/2002, n°16, pp. 351-368, accessible en ligne : www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-idees-politiques1-2002-2-page-351.htm, consulté le 9 novembre 2016.

6 L'Abbé Garnier (*op. cit.*, pp. 139-140) résume ainsi le jugement de l'époque : « Xénophon [...] est bien différent [de Platon] : comme il se contenta de la doctrine de Socrate, il en a exposé les principes avec précision et clarté : il présente les plus grandes vérités avec cette simplicité qui en est le plus bel ornement : enfin il ne laisse aucun doute dans l'esprit, qui trouve dans ses écrits une nourriture solide et délectable. C'est pourquoi ceux qui désirent de connaître le vrai Socrate, doivent s'attacher à cet auteur, et n'admettre le témoignage de Platon, que dans les endroits où il s'accorde avec lui. » Il ajoute même : « C'est le conseil que nous donne le docte Brucker. »

les écrits socratiques de Xénophon de reconstituer une « Vie de Socrate »¹. Charpentier ne manque cependant pas de justifier l'auteur qu'il traduit en précisant que cela s'explique aisément par le but apologétique que s'était proposé Xénophon².

Comme nous aurons l'occasion de l'approfondir plus loin, le témoignage de Xénophon commencera, à la fin du siècle, à être discrédité, sous prétexte que ce dernier n'était pas un philosophe au sens où on l'entend aujourd'hui et que son Socrate par conséquent ne possédait aucune profondeur philosophique. Or c'est justement cette morale non idéologique, non marquée au coin du système, qui intéressait au XVIII^e siècle : loin de toute spéculation, le Socrate de Xénophon est un philosophe qui essaie de concilier sa vie et ses discours ; par l'exemple de ses actions, il se veut utile aux autres en les aidant à devenir meilleurs. Les philosophes du XVIII^e reconnaissent davantage dans Socrate le précurseur du changement de paradigme qu'ils estiment avoir opéré en philosophie, ainsi qu'en témoigne le passage suivant, extrait d'un ouvrage consacré à l'apparition d'un nouveau Socrate au XVIII^e siècle, François Hemsterhuis :

Au XVIII^e siècle seulement la philosophie, comme fatiguée de la métaphysique, et ambitieuse d'une autre gloire, quitte les régions de la spéculation pure, où avait habité la pensée de Descartes, Malebranche et de Spinoza. Elle redescend encore une fois du ciel sur la terre ; elle veut se mêler au mouvement des affaires, s'introduire dans les cités et demeures des hommes. [...] Comme au temps de Socrate, elle prétend enseigner aux hommes les préceptes de la sagesse, leur révéler le secret du bonheur.

Ce n'est plus maintenant aux intelligences d'élite, à quelques initiés seulement qu'elle s'adresse. Elle veut se faire entendre de tout le monde, elle veut être populaire. Aussi dédaigne-t-elle le langage de l'école, l'appareil sévère et pesant de la dialectique, les longues déductions, l'enchaînement systématique des idées. [...] Elle va où est la foule et le bruit ; elle déserte l'école et descend sur la place publique.

Cette révolution qui fait succéder à la métaphysique du XVII^e siècle une philosophie presque exclusivement pratique et morale n'est pas sans analogie avec celle que provoqua Socrate³.

En France, la traduction des *Mémoires* par Charpentier est rééditée tout au long du siècle⁴ jusqu'à ce que Pierre-Charles Lévêque en propose une nouvelle en 1782⁵. En Europe, l'ouvrage bénéficie également de nombreuses éditions et traductions : en Angleterre, c'est la

1 Les commentateurs modernes le reconnaissent également, cf. Louis-André Dorion dans son introduction aux *Mémoires* de Xénophon, Paris, Les Belles Lettres, 2000, tome I, p. XXVI.

2 Préface non paginée : Xénophon « suppose un lecteur instruit de tout cela ».

3 Émile Grucker, *François Hemsterhuis, sa vie et ses œuvres*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, Durand, 1866, pp. 6-7. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce nouveau Socrate, ami de Diderot, François Hemsterhuis, un peu plus tard, pp. 136-137.

4 En 1657, 1699, 1745 et 1758.

5 *Les Entretiens mémorables de Socrate*, Paris, Didot et Debure, coll. « Moralistes anciens », 1782.

traduction de Charpentier, traduite par Edward Bysshe qui s'impose¹, avant celle de S. Fielding ; en Allemagne, on ne relève pas moins de six traducteurs différents (Thomas, 1693 ; Heinze, 1776 ; Künzel, 1777 ; Neide, 1789 ; Weiske, 1794 ; et Wieland, 1799-1800)².

Quelques voix, néanmoins marginales, s'élèvent en faveur de Platon : Diderot succombe au charme de ses dialogues³, Rousseau s'en inspire⁴, et l'abbé Garnier, sans succès malheureusement tente de réhabiliter son témoignage en faveur de la connaissance de Socrate. Dans un mémoire lu à l'Académie en 1761⁵, il conteste l'objection de l'infidélité de Platon à l'égard de Socrate en montrant qu'il est impossible de retranscrire à la lettre une conversation à laquelle on a assisté et en rappelant que le dialogue est un genre fictionnel. En outre, si Platon fait discourir Socrate sur des sujets variés, non seulement il est facile (d'après Garnier, pour un « lecteur un peu versé dans l'histoire de la philosophie ancienne »⁶) de distinguer les idées de Platon de celles de Socrate, mais en outre tous ont en vue la morale, sujet de conversation privilégié du Socrate de Xénophon. Le passage le plus intéressant du mémoire reste sa conclusion, qui semble annoncer la fameuse formulation de la question socratique par Schleiermacher en 1815⁷ :

On trouve dans les écrits de Xénophon les grands principes de la morale socratique, mais oserai-je le dire, on y chercherait Socrate en vain ; ce n'est que dans Platon qu'il vit, qu'il respire, qu'il nous échauffe et nous transporte⁸.

-
- 1 *The Memorable Things of Socrates written by Xenophon. The Life of Socrates, by Monsieur Charpentier. The Life of Xenophon, collected from several authors ; with some account of his writings*, 1712, édition revue en 1722, réimprimée en 1747, 1758, etc. Cette traduction anglaise semble avoir joui d'une bonne réputation d'après ce qu'en dit Henri Morley qui réédite le texte à la fin du XIX^e siècle (London / Paris/ New-York/ Melbourne, Cassell & Company, 1889).
 - 2 Ces éditions et traductions ont été répertoriées par Donald D. Morrison, *Bibliography of Editions, Translations and Commentary on Xenophon's Socratic writings, 1600-present*, Pittsburgh, Pennsylvania, Mathesis Publications, 1988, pp. 47-83.
 - 3 Cf. par exemple l'article « Platonisme, philosophie de Platon » de l'*Encyclopédie* : « Celui qui n'est pas sensible au charme de ses dialogues n'a point de goût. Personne n'a su établir le lieu de la scène avec plus de vérité, ni mieux soutenir ses caractères. Il a des moments de l'enthousiasme le plus sublime. » Soupçonné d'être l'auteur de d'ouvrages attentatoires (*La Lettre sur les aveugles*, *Les Pensées philosophiques*, *Les Bijoux indiscrets*) Diderot est emprisonné à Vincennes. Durant ce séjour de quelques mois en 1749, il se souvient de l'*Apologie* et du *Criton* et en écrit une traduction ; plus tard, réfléchissant à une nouvelle théorie dramatique, il illustre ses propos sur le drame philosophique en esquissant le canevas d'une « Mort de Socrate » d'après le *Phédon*, nous y reviendrons longuement (pp.232-262). Sur la passion de Diderot pour l'Antiquité et notamment Socrate et Platon, cf. Raymond Trousson « Diderot helléniste », in *Diderot Studies*, Otis Fellows and Diana Guiragossian (dir.), Genève, Droz, 1969, vol. 12, pp. 141-183 et France Marchal, *La Culture chez Diderot*, Paris, Champion, 1999, Première section, ch. II, « La culture classique », pp. 119-184.
 - 4 Cf. Henri Gouhier, *Les Méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Vrin, 1984, ch. IV « Les tentations platoniciennes de J.-J. Rousseau », pp. 133-184.
 - 5 *Premier Mémoire sur Platon, Caractère de la Philosophie socratique*, in : *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres, 1761-1763*, Paris, Imprimerie royale, 1768, t. 32, pp. 137-163.
 - 6 *Ibid.*, p. 138.
 - 7 Au sujet de cette question, voir *infra*, pp.145-147.
 - 8 *Premier Mémoire sur Platon, Caractère de la Philosophie socratique*, édition citée, p. 163.

À la fin du XVIII^e siècle, en Allemagne, le retour à l'humanisme prôné par Herder et Lessing amène un renouveau des études platoniciennes¹ : Johann Jacob Engel relit les dialogues de Platon dans un souci pédagogique ou propédeutique à la *Recherche d'une méthode pour développer la doctrine de la raison à partir des dialogues de Platon*² ; et Tennemann, bien qu'inspiré par une grille de lecture kantienne, essaie de composer un *Système de la philosophie platonicienne*³.

De l'autre côté de la Manche, la situation est quelque peu différente. Grâce aux Platoniciens de Cambridge⁴, la philosophie de Platon ne disparaît pas au XVIII^e siècle, mais s'invite, au contraire, dans les tout nouveaux débats esthétiques autour de la question du Beau : les dialogues sur cette thématique sont traduits dans le but d'établir une norme du goût ou du jugement⁵. Ajoutons également une adaptation de l'*Apologie de Socrate, Criton et Phédon* en vers par Samuel Catherall destinée à mettre à la disposition de tous le sublime portrait de Socrate dessiné par Platon, portrait toutefois orienté par le traducteur et adaptateur afin de faire de Socrate un penseur pré-chrétien⁶.

Multiplication des sources...

Si le discrédit qui touche la philosophie platonicienne ruine la confiance accordée au témoignage de Platon sur Socrate, les autres sources antiques ne semblent faire l'objet d'aucune critique. Pêle-mêle on vient y glaner des informations au sujet de Socrate, on les confronte certes parfois mais on ne remet pas en cause leur bonne foi. Seul l'accord avec une autre source garantit sa fiabilité, c'est d'ailleurs ainsi que le témoignage de Platon reste considéré lorsqu'il s'accorde avec celui de Xénophon. Autrement dit, les sources, qu'elles soient directes ou indirectes (émanant de témoins ayant connu directement Socrate ou non), ne sont pas hiérarchisées ; les premières sont plus utilisées en quantité (parce qu'elles contiennent davantage d'informations), mais le critère de qualité n'apparaît pas ; le seul principe qui intervienne semble être celui de la circularité des sources et de la seconde main :

1 Sur ce point voir Jean-Louis Vieillard-Baron, *Platon et l'idéalisme allemand*, Paris, Beauchesne, 1979, ainsi que *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne*, Paris, Vrin, 1988, deuxième partie « Le problème du Platonisme au XVIII^e siècle », pp. 45-146.

2 *Versuch einer Methode die Vernunftlehre aus platonischen Dialogen zu entwickeln*, Berlin, 1780.

3 *System der platonischen Philosophie*, Leipzig / Iena, 1792-1795.

4 Cf. Ernst Cassirer, *Die Platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, Leipzig / Berlin, B. G. Teubner, 1932.

5 Floyer Sydenham qui entreprend la traduction de plusieurs dialogues de Platon commence par publier *The Greater Hippias : a Dialogue of Plato concerning the Beautifull*, en 1759. Pour une étude d'ensemble, voir Michael Prince, *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment, Theology, Aesthetics, and the Novel*, Cambridge University Press, 1996, « *The Platonic revival (1730-1770)* », pp. 163-189.

6 *Εἰκὼ Σωκρατική, or, a portaiture of Socrates, Extracted out of Plato, In blank Verse*, Oxford, 1717.

un auteur en justifie un autre qui en justifie en autre, etc¹. La régression s'arrête toutefois aux témoins les plus directs, c'est-à-dire en dernier lieu Xénophon et Platon, ce dernier étant, ainsi que nous l'avons souligné, paradoxalement très estimé pour ses données biographiques sur Socrate². Pour l'essentiel on vient, dans ces sources, puiser des données biographiques et doxographiques ; ce qui intéresse avant tout c'est l'exemple donné par la vie de Socrate, l'accord entre son comportement et sa philosophie. Il s'agit de montrer comment une philosophie s'incarne dans une attitude de vie. Toutefois, puiser des données ça-et-là contribue à faciliter les stéréotypes.

Plutarque, dont la renommée et l'autorité à l'époque ne sont plus à démontrer³, n'a pas consacré de *Vie* à Socrate, mais le cite fréquemment pour l'ériger en modèle de comportement vertueux⁴. En français, deux grandes traductions doivent être citées : celle d'Amyot (*Vies*, 1559 ; *Moralia*, 1574) et, deux siècles plus tard, celle de Ricard (*Moralia*, 1783-1795 ; *Vies* 1798-1803)⁵. D'un autre côté, Diogène Laërce a souvent été considéré au XVIII^e siècle comme l'égal de Plutarque, un auteur qui a su rapporter à la postérité les actions et propos mémorables des principaux philosophes de l'Antiquité⁶. Sa vie de Socrate apparaît d'ailleurs comme supplément aux *Vies* de Plutarque, dans une édition du début du XIX^e siècle⁷. Les

-
- 1 Nous empruntons l'expression de « circularité des sources » à Emmanuel Bury, « Aspects de la philologie socratique au XVII^e siècle : l'élaboration d'une figure philosophique », in : Ettore Lojacono (dir.), *Socrate in Occidente*, Florence, Le Monnier Università, 2004, pp. 10-32.
 - 2 Pour ne citer qu'un exemple que nous développerons plus avant, John Gilbert Cooper, dans sa *Vie de Socrate*, explique : « Aucun auteur ne rapporte rien de remarquable sur l'enfance de notre philosophe, excepté Plutarque, qui dit que Sophronisque reçut ordre d'un oracle de ne contredire en rien son fils, même dans sa plus tendre enfance ; mais de le laisser suivre ses inclinations naturelles parce qu'il avait un guide [...] qui lui donnerait de meilleurs conseils que les maîtres les plus fameux. Au reste, comme ni Platon, ni Xénophon, ne font mention d'un fait aussi mémorable, on ne doit regarder cette anecdote que comme une tradition vulgaire inventée après coup, et pieusement adoptée par Plutarque, qui avait un faible marqué pour les prophéties, les miracles, et les pronostics. » (traduction française, Amsterdam, par la Compagnie, 1751, pp. 4-5)
 - 3 Sur la réception de Plutarque, voir Olivier Guerrier (dir.), *Plutarque de l'âge classique au XIX^e siècle, Présences, interférences et dynamique*, Grenoble, Jérôme Millon, 2012 ; la préface intitulée « Plutarque entre les Anciens et les Modernes » à l'édition des *Vies parallèles* sous la direction de François Hartog, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011, pp. 9-49 ; sans oublier l'ouvrage de Robert Aulotte, *Amyot et Plutarque, la tradition des Moralia au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1965, et plus particulièrement le chapitre XII « La fortune des Morales d'Amyot », pp. 253-273.
 - 4 Il a également consacré un ouvrage à l'étude du démon de Socrate, dont nous avons déjà parlé, pp. 66-67.
 - 5 Sur ces traductions voir Jean-Louis Quentin « Traduire Plutarque d'Amyot à Ricard, Contribution à l'étude du mythe de Sparte au XVIII^e siècle » in : *Histoire, économie et société*, 1988, 7^e année, n°2, pp. 243-259. La traduction d'Amyot, comme on sait, a été à son tour transcrite en anglais en 1579 par Thomas North et a inspiré plusieurs pièces de Shakespeare.
 - 6 Cf. par exemple les propos du premier traducteur français de Diogène Laërce, Fougerolles (*Le Diogène français*, Lyon, 1601) : « Il fallait donc, Monsieur, que je fisse voir aux Français le meilleur auteur de tous les Grecs, tant à cause de l'excellente doctrine, qui est contenue, que des beaux et notables exemples de vertu, par lesquels on peut chasser l'ignorance de l'esprit et bien conduire cette vie. » (Épître, non paginée). « Du consentement de tous les hommes doctes, il se peut éгалer en bonté, beauté et doctrine aux œuvres de Plutarque. » (Au lecteur, non paginé).
 - 7 *Les Vies des hommes illustres de Plutarque*, traduites du grec par Amyot, E. Clavier (éd.), Paris, Imprimerie de Cussac, 1801-1803. La *Vie de Socrate* par Diogène Laërce se trouve au tome XII intitulé *Les Vies des hommes illustres pour servir de supplément aux Vies de Plutarque*.

éditions du texte des *Vies et doctrines des philosophes illustres* paraissent régulièrement dans toute l'Europe¹ ; trois traductions françaises jalonnent la période étudiée : la première est due à Fougerolles en 1601² et, bien que très élogieuse à l'égard de Diogène Laërce, elle entend suppléer aux lacunes du texte par des additions ; concernant la vie de Socrate, elle ajoute par exemple pour résumer sa « doctrine » :

[Socrate] tenait trois principes, Dieu, la matière et l'idée ; que la vertu et le savoir étaient la vraie félicité de l'homme ; qu'il y avait deux chemins des âmes, qui partent de cette vie ; [...] qu'il n'y avait jamais rien honnête, qui ne fut utile, ni rien utile, qui ne fut pareillement honnête ; qu'il n'y avait plus court chemin pour parvenir à la gloire que de se rendre tel qu'on désire être³.

La traduction de 1668, attribuée à Gilles Boileau⁴, refuse de juger l'ouvrage⁵ quand une autre traduction qui paraît au milieu du XVIII^e siècle⁶ éprouve le besoin de justifier le fait de vanter la vertu de personnes n'ayant pas connu la Révélation :

La plupart des Théologiens [...] se sont follement imaginé qu'ils honoreraient d'autant plus le créateur, qu'ils dégraderaient la créature. [...] À consulter ce que l'histoire nous a transmis des anciens philosophes, il paraît que la raison a été à leur égard ce que la Grâce est à l'égard des chrétiens⁷.

1 Édition *princeps* de Froben à Bâle, 1533 (une traduction latine du texte avait été donnée un siècle plus tôt par Ambrogio Traversari) ; édition d'Henri Estienne, Paris, 1570 ; édition de Thomas Aldobrandini, Rome, 1584, édition de John Pearson, Londres, 1664 (avec le commentaire de Gilles Ménage) ; édition de Marcus Meibom (ou Maybaum), Amsterdam, 1692. Ces éditions sont notamment répertoriées par Armand Delatte, *La Vie de Pythagore de Diogène Laërce, édition critique avec introduction et commentaire*, Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles, Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, Mémoires, Volume XVII, 1922, introduction, p. 97 ; et Denis Knoepfler, *La Vie de Ménédème d'Érétrie de Diogène Laërce, Contribution à l'histoire et à la critique du texte des Vies des Philosophes*, Basel, Friedrich Reinhardt Verlag, 1991 : avant de proposer une édition critique de la *Vie de Ménédème d'Érétrie* de Diogène Laërce, il commente et analyse les éditions précédentes du texte de Diogène Laërce, pp. 13-158.

2 *Le Diogène françois, tiré du grec, ou Diogène laërtien touchant les vies, doctrines et notables propos des plus illustres philosophes compris en dix livres. Traduit et paraphrasé sur le grec par M. François de Fougerolles, docteur médecin, avec des annotations et recueils fort amples aux lieux plus nécessaires*, Lyon, 1601.

3 *Ibid.*, p. 114.

4 *Diogène Laërce, De la vie des philosophes*, traduction nouvelle par Monsieur B****, Paris, Guignard, 1668.

5 *Ibid.*, *Vie de Diogène Laërce* donnée en introduction, non paginée : « Plusieurs le blâment d'avoir fait ce recueil sans bien considérer ce qu'il avançait, je ne dis rien sur ce sujet ; ceux qui le liront en pourront juger selon leur inclination. »

6 *Les Vies des plus illustres philosophes de l'Antiquité, avec leurs dogmes, leurs systèmes, leur morale et leurs sentences les plus remarquables, traduites du grec de Diogène Laërce, auxquelles on a ajouté la vie de l'auteur, celles d'Épictète, de Confucius, et leur morale, et un abrégé historique de la vie des femmes Philosophes de l'Antiquité*, Amsterdam, chez J. Schneider, 1758, réédité en 1761, 1796 et 1840 ; cette traduction est attribuée à Chauffepié. On remarquera que, dès son titre, cette traduction entend elle aussi compléter l'ouvrage de Diogène Laërce. Notons qu'elle propose également un catalogue chronologique de toutes les éditions de Diogène Laërce depuis l'invention de l'imprimerie jusqu'à l'année 1739.

7 *Ibid.*, Discours préliminaire, pp. viii-x, édition de 1761, Amsterdam, chez Schneider, t. 1.

Très pratiqué dans les classes pour apprendre l'art oratoire¹, constamment réédité, bien que la plupart du temps dans des manuels scolaires, Cicéron, à qui l'on doit l'image d'un Socrate faisant descendre la philosophie du ciel vers la terre, n'en reste pas moins l'un des auteurs sinon l'auteur par lequel se transmet la connaissance de la philosophie antique².

Élien, comme Aulu-Gelle et Athénée de Naucratis, sont souvent utilisés en vertu de la brièveté de leurs propos qui les rend accessibles même dans le texte grec. Élien est cité à propos des exploits militaires de Socrate et de son interprétation de la comédie des *Nuées* d'Aristophane (commanditée par les accusateurs de Socrate), Aulu-Gelle au sujet de quelques anecdotes sur la patience et la constance de Socrate, et Athénée pour sa critique de Socrate (il n'est jamais allé à la guerre) et de Platon (il n'a rapporté que des erreurs au sujet de Socrate). Ces auteurs ne sont toutefois pas traduits en français avant la deuxième moitié du XVIII^e siècle³, et n'ont donc pas contribué à la construction du mythe du philosophe laïc. Au sujet de quelques traits relatifs à la personnalité et la vie de Socrate, il convient de mentionner également un ouvrage qui a eu une influence remarquable sur le XVIII^e siècle, la *Description*

1 Cf. Augustin Sicard, *Les Études classiques avant la Révolution*, Paris, Didier, Perrin et Cie, 1887 et plus particulièrement l'appendice « Auteurs expliqués dans les classes, chez les différents corps enseignants, avant la Révolution », pp. 557-565.

2 Cf. Chantal Grell, « Cicéron à l'âge des Lumières » in : Jean-Pierre Néraudeau (dir.), *L'Autorité de Cicéron, de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, actes de la table ronde organisée par le Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes, Université de Reims, 11 décembre 1991, Caen, Paradigme, 1993, pp. 133-151.

3 Deux traductions en français d'Élien sont publiées à quelques années d'intervalle : celle de Johann Heinrich Samuel Formey en 1764 (*Diversités historiques, traduites du grec et enrichies de remarques*, Berlin, Frederic Nicolai, 1764) puis celle de Bon-Joseph Dacier en 1772 (*Histoires diverses, traduites du grec, avec des remarques*, Paris, Moutard, 1772, rééditée en 1827 avec le texte grec en regard). Sur l'autorité d'Élien, le traducteur fait remarquer : « S'il s'agissait de relever le mérite de l'ouvrage d'Élien, j'alléguerais d'abord, pour établir un préjugé en sa faveur le grand nombre d'éditions qu'on en a données depuis 1545, qu'il fut imprimé pour la première fois, à Rome, sans version, jusqu'en 1731, que parut en Hollande la belle édition d'Abraham Gronovius, en 2 volumes in-4°. Je lui ferais honneur du suffrage non suspect des savants illustres qui ont employé leurs veilles à réparer le tort que les injures du temps ou l'ignorance des copistes avaient fait au texte, et à éclaircir les passages difficiles ; et on verrait dans cette liste les noms de Casaubon, de Scheffer, de Le Fèvre, de Kubnius, de Périzonius, enfin de Gronovius, qui, dans l'édition dont je viens de parler, a joint ses propres observations à celles de ces critiques du premier ordre. J'ajouterais qu'il est peu d'écrits modernes sur l'antiquité grecque où Élien ne se trouve cité. Non seulement comme témoin subsidiaire d'un fait ou d'un usage, mais comme faisant autorité, lorsqu'il n'est pas en contradiction avec quelque écrivain, qui, plus voisin des temps et des lieux, est encore plus digne de foi. » (Préface, édition de 1772, pp. v-vi). Même constat pour Aulu-Gelle : « Cet ouvrage [...] a reçu dans tous les temps les éloges qu'il mérite. Saint-Augustin, Érasme, Jules Scaliger, Père Vavasseur, Bayle et tous les savants se réunissent pour en vanter l'agrément et l'utilité, et pour le placer au nombre des livres classiques. Les doctes auteurs des dissertations rapportées dans les *Mémoires* de l'Académie des Inscriptions et le président de Montesquieu le citent presque à chaque page, et de tous les écrivains qui ont travaillé à l'histoire ancienne de la Grèce ou de Rome, il n'en est pas un seul qui n'ait lu les *Nuits Attiques* et qui n'en ait profité. » (*Les Nuits attiques d'Aulu-Gelle, traduites pour la première fois, accompagnées d'un commentaire et distribuées dans un nouvel ordre*, Paris, Dorez / Bruxelles, Boubiers, 1776-1777, t. 1, préface, pp. v-vi ; cette traduction a été rééditée en 1789). Enfin, en ce qui concerne Athénée, même si Quérard note qu'il s'agit d'une traduction « inexacte et mal écrite » (*La France littéraire*, Paris, Didot, 1828, t. 1, p. 107), Lefebvre de Villebrune fait paraître en 1789-1791 le *Banquet des Savants par Athénée, traduit, tant sur les textes imprimés, que sur plusieurs manuscrits*, Paris, Lamy. Là encore, le traducteur justifie son auteur en commençant ainsi son avertissement : « Athénée, regardé à juste titre comme un des écrivains les plus importants de la Grèce, cité tous les jours par les savants, et sur toutes sortes de matières [...] ».

de la Grèce de Pausanias. En arrivant à Athènes, ce voyageur du II^e siècle après J.-C. est frappé par des statues que Socrate aurait réalisées ; pour beaucoup d'érudits, il confirme ainsi la profession (et le talent) de sculpteur de Socrate¹. Dans le cadre d'une philosophie qui, au XVIII^e siècle, entend s'adresser à tous et mettre à l'honneur l'art et la *technè*, il n'était pas anodin que Socrate ait d'abord exercé un métier manuel.

Qu'ils l'aient loué comme un martyr chrétien avant l'heure ou critiqué comme un impie, les Pères de l'Église ont également transmis l'héritage socratique et leur témoignage participe de la vulgate. Le XVII^e siècle, qui voit la patristique se développer, encourage les éditions et les traductions qui nourriront les controverses religieuses². Tous ces auteurs que nous avons qualifiés de sources secondaires sont également connus par le biais de compilation, par exemple *Les Apophtegmes des Anciens, tirés de Plutarque, de Diogène Laërce, d'Athénée, de Stobée, de Macrobe et quelques autres*, traduits par Nicolas Perrot d'Ablancourt³.

Socrate est également relu à travers la tradition des Stoïciens, eux-mêmes redécouverts à la Renaissance avec l'envie d'adapter la morale stoïcienne au christianisme⁴. Considéré comme le dernier des grands humanistes chrétiens, Juste Lipse (1547-1606) a fixé en quelque sorte le corpus des sources stoïciennes (*De Constancia, Manuductio ad stoicam philosophiam, Physiologia stoicorum*⁵) jusqu'à ce que les recherches évoluent au cours du XIX^e siècle, sources toutefois platonisées et christianisées qui seront à l'origine du courant du néo-stoïcisme. Dans la période troublée des guerres de religion s'impose un thème : la constance et la tranquillité de l'âme qu'illustre souvent l'exemple de Socrate. S'il n'admire pas particulièrement Socrate, Lipse se voit toutefois contraint d'en faire un stoïcien⁶. Rappelons les œuvres mentionnées au chapitre précédent⁷ qui peignent ou mettent en scène un Socrate

1 Pausanias, *Description de la Grèce*, livre I, 22.8 : « À l'entrée même de l'Acropole se trouvent dès lors l'Hermès que l'on nomme Propylaios (qui est devant la porte) et les Charités (Grâces), œuvres, dit-on, de Socrate, le fils de Sophronisque, dont la Pythie témoigne qu'il était sage entre tous les hommes » (Jean Pouilloux (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 72). Sur la question de l'attribution de ces statues à Socrate, voir François Chamoux, « Hermès Propylaios » in : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 140^e année, n°1, 1996, pp. 37-55. L'ouvrage de Pausanias est traduit en français en 1794 par l'abbé Gédéon.

2 Cf. E. Bury et B. Meunier (éd.), *Les Pères de l'Église au XVII^e siècle*, actes du colloque de Lyon, 2-5 octobre 1991, Paris, Les éditions du Cerf, 1993.

3 Paris, Billaine, 1664, réédité en 1671, 1694, 1730.

4 Cf. Jean-Baptiste Gourinat, *Que sais-je ? Le Stoïcisme*, Paris, PUF, 2007, 3^e édition mise à jour, 2011, ch. III « Postérité et actualité du stoïcisme », pp. 109-119.

5 En français : *De la constance, Manuel de philosophie stoïcienne, Physique des Stoïciens*. Des extraits de ces trois ouvrages ont été traduits en français par Jacqueline Lagrée in : *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme, Étude et traduction de divers traités stoïciens*, Paris, Vrin, 1994.

6 Jacqueline Lagrée explique (*op. cit.*, introduction, note n°3, p. 25) : « Socrate est loué comme stoïcien in *Man.* I, 17. Le mérite qu'on lui reconnaît généralement d'avoir ramené la philosophie du ciel sur la terre, c'est-à-dire de la physique à la morale, n'en est pas un pour Lipse pour qui, à l'inverse, c'est bien la physique qui doit conduire à la morale (et à la piété). »

7 Pp. 88-90.

dont la patience à l'égard de sa (ou ses) femme(s) est la principale qualité. Dans l'imaginaire collectif, Socrate est devenu un philosophe stoïcien dont l'impassibilité résiste à toutes les épreuves y compris celle de l'injuste condamnation à mort.

Parmi ses émules, Sénèque est l'un des philosophes stoïciens qui s'identifie le plus à Socrate ; son œuvre est éditée par Juste Lipse, puis sous l'impulsion d'un regain d'intérêt pour Sénèque au milieu du XVIII^e siècle, La Grange entreprend de le traduire en français¹. Décédé trop tôt, c'est Jacques-André Naigeon, disciple de Diderot, qui poursuit le travail en demandant notamment à Diderot, admirateur de Sénèque autant que de Socrate, d'écrire une biographie de Sénèque². Plus exactement, Diderot écrit une apologie de Sénèque, accusé d'avoir enseigné la vertu sans l'avoir jamais pratiquée³. Il réunit Socrate et Sénèque dans un même amour de la vertu et réécrit la célèbre formule d'Érasme :

Ô Sénèque ! Tu es et tu seras à jamais, avec Socrate, avec tous les illustres malheureux, avec tous les grands hommes de l'Antiquité, un des plus doux liens entre mes amis et moi, entre les hommes instruits, de tous les âges, et leurs amis.

[...] Érasme a dit : "peu s'en faut que je ne m'écrive : *Sancte Socrates*" ; j'ai dit : Peu s'en faut que je ne m'écrive *Sancte Seneca*⁴.

Formule qui sans doute peut cristalliser le mythe philosophique construit en ce siècle autour de la figure de Socrate, et de son double, Sénèque.

Le XVIII^e siècle construit le mythe de Socrate en le dissociant de la figure platonicienne autant que de la figure christique mais en l'associant à celle du sage stoïcien incarné par Sénèque. La figure de Diogène, philosophe cynique, est également assimilée à celle de Socrate ; ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent⁵ la filiation Socrate-Cynisme-Stoïcisme constituait déjà un enjeu polémique dans l'Antiquité, le lien entre Socrate et Diogène semblant en effet ne reposer que sur cette célèbre formule de Platon en réponse à la question « Selon toi, quelle sorte d'homme est Diogène ? » « Un Socrate devenu fou »⁶. Néanmoins, Christoph Martin Wieland, si important pour le renouveau des Lettres

1 Pour une approche générale, voir Vincent Trovato, *L'Œuvre du philosophe Sénèque dans la culture européenne*, Paris, L'Harmattan, 2005.

2 *Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits, et sur les règnes de Claude et de Néron*, Paris, 1779 ; il constitue le septième volume des *Œuvres de Sénèque le philosophe, traduites en François par feu M. La Grange*. Le texte est repris par Diderot et fait l'objet d'une nouvelle édition séparée sous le titre retenu aujourd'hui : *Essai sur les règnes de Claude et de Néron, et sur les mœurs et les écrits de Sénèque, pour servir d'introduction à la lecture de ce philosophe*, Londres, 1782. Nous avons consulté l'édition de ce texte dans les *Œuvres complètes de Diderot*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, t. 1, « Philosophie », pp. 963-1251.

3 Édition citée, Livre I, p. 1077.

4 Édition citée, Livre I, pp. 974-1099, l'analogie est encore reprise Livre II, pp. 1162-1163.

5 P. 50.

6 Diogène Laërce, Livre VI, §54. Sur l'idée de « socratisme en folie » voir également l'article de Suzanne Husson, « La politeia de Diogène le cynique » in : *Socrate et les socratiques*, Paris, Vrin, 2001, pp. 411-430.

allemandes, dit traduire et publier des dialogues de Diogène, qu'il intitule : *Sokrates Mainomenos oder Die Dialogen des Diogenes von Sinope* (1770). Très vite traduit en anglais¹ puis en français² l'ouvrage joue de la confusion et de la fusion des figures socratique et cynique. Même si le premier chapitre précise que les dialogues ont été écrits par Diogène lui-même à la craie, à l'intérieur de son tonneau, il s'agit plus probablement d'une création de Wieland dressant un portrait du philosophe cynique en sage calomnié, très éloigné des clichés habituels. Notons cependant comment le pseudo-traducteur met en scène, dans sa préface, la découverte du soi-disant manuscrit. Dans la bibliothèque de l'abbaye de l'ordre de Saint B... en S..., il éprouve une intuition qu'il compare au démon qui inspirait Socrate :

Le Père bibliothécaire [...] m'ouvrit ses armoires : je trouvai ce que je m'étais imaginé ; de vieux livres manuscrits ; des légendes ; de sèches chroniques depuis la création du monde ; des traités métaphysiques sur le principe d'individualité ; des commentaires sur les sentences de Lombard ; sur les *Parva Naturalia* d'Aristote ; des abrégés des *Décretales*, et cent autres raretés pareilles dont je n'eus le courage de déchiffrer tout au plus que les titres. J'allais renoncer à mes recherches, quand la mauvaise mine d'un petit volume *in-quarto*, ou plutôt cet instinct que Socrate appelait son *Démon*, m'y fit porter machinalement la main pour voir ce que ce pouvait être. Ce livre n'avait ni commencement ni fin ; mais malgré une détestable latinité, le nom de *Diogène*, et quelques autres que je n'y aurais pas cherchés, me rendit attentif. J'en lus quelques pages et je fus à peu près convaincu que j'avais rencontré le meilleur de tous ces manuscrits³.

Assimilé à Sénèque et Diogène, Socrate devient au XVIII^e siècle l'emblème d'une philosophie en actes, qui se veut utile et simple, ayant pour principale préoccupation la morale. C'est la vie des figures mythiques que de se nourrir d'autres figures appelées à devenir mythiques. Notre corpus se nourrit de cette épaisseur d'images et de sens ; un mythe est toujours plus ou moins marqué au coin du palimpseste.

Histoires et biographies

Les auteurs qui souhaitent entreprendre une biographie de Socrate ont à leur disposition une réelle diversité de sources. Leur travail consiste alors essentiellement à assembler ces sources⁴. François Charpentier, dans la préface à sa *Vie de Socrate*⁵ explique sa double

1 Wintersted, Londres, Davies, 1772.

2 *Socrate en délire ou Dialogues de Diogène de Sinope*, par le Comte F. Barbé-Marbois, Paris, Delalain, 1772, réimprimé en 1797 puis en 1798 sous le titre *Socrate fou*. Une autre traduction française du début du XIX^e siècle vient d'être rééditée : *La Vie, les amours, et les aventures de Diogène le cynique, surnommé le Socrate fou*, écrites par lui-même, traduites du grec par Wieland et de l'allemand par le baron de H*** (Joseph Alexander von Heubner), édition originale : Paris, Chez Pigoreau, 1819 ; réédition : Paris, Manucius, 2011.

3 Traduction française de 1772, édition citée, pp. 12-13.

4 Cf. Dinah Ribard, *Raconter, vivre, penser. Histoires de philosophes (1650-1766)*, Paris, Vrin, 2003. Les pages 69-83 sont consacrées à Socrate et à sa biographie par Charpentier.

5 *Vie de Socrate, nouvellement composée et recueillie des plus célèbres auteurs de l'Antiquité*, 1650. Elle paraît d'abord à la suite de sa traduction des *Mémorables* (cf. *supra*). Elle est constamment rééditée pendant plus d'un siècle, à la suite ou indépendamment des *Mémorables* : 1655, 1657 (2^e édition revue et augmentée), 1668, 1672, 1699 (3^e édition revue et augmentée), 1720, 1745, 1758.

entreprise de compilation et de mise en ordre¹. Il s'agit surtout pour lui d'introduire une continuité ou une narrativité, afin de raconter la vie de Socrate. L'ordre choisi, chronologique, permet en outre de dissiper quelques erreurs trop largement répandues : c'est, pour Charpentier, la méconnaissance de la chronologie qui a laissé penser que la pièce d'Aristophane, *Les Nuées*, pouvait être la cause du procès de Socrate, alors que vingt-trois ans séparent ces deux événements². L'ouvrage propose donc une vie de Socrate linéaire, qui accompagne chaque étape par des images confinant au stéréotype : Socrate apprend d'abord le métier de son père, sculpteur ; Socrate étudie les choses naturelles pour ensuite ne se consacrer qu'à la morale ; Socrate s'illustre comme soldat à la guerre du Péloponnèse ; Socrate subit l'humeur querelleuse de ses deux femmes ; Socrate enseigne naturellement, spontanément, en tout lieu et à toute occasion, en discourant dans les rues, les boutiques et les places publiques ; Socrate vit simplement et pauvrement ; Socrate a été déclaré le plus sage par l'oracle ; Socrate défend la justice (lors de l'affaire des Arginusés, Socrate fut le seul à s'opposer à une procédure qu'il considérait illégale : les généraux vainqueurs de la bataille furent condamnés collectivement, et non individuellement, pour ne pas avoir recueilli les cadavres des soldats défunts en raison d'une tempête) et la liberté (sous la tyrannie) ; Socrate, accusé injustement, reste digne et impassible lors de son procès et refuse une lâche évasion ; Socrate discours sur l'immortalité de l'âme, entouré de ses disciples, avant de boire la ciguë ; après sa mort, le malheur s'abat sur Athènes, les Athéniens se repentent et lui élèvent une chapelle. L'ouvrage de Charpentier n'est toutefois pas dénué d'enjeux idéologiques ; le propos prend souvent la forme d'une défense de Socrate – ce qui indique au passage les réticences modernes à l'endroit du mythe : contrairement à ce qu'en a rapporté Athénée, Socrate s'est bien illustré à la guerre ; Socrate ne méprisait pas le savoir en général ni les sciences naturelles, mais seulement la vanité du savoir qui dépasse ses limites, et il a lui-même étudié dans de nombreux domaines, y compris les sciences naturelles ; Socrate approuvait les voyages même si lui-même n'a pas beaucoup voyagé ; Socrate n'était pas pédéraste ; Socrate n'est pas responsable de la débauche d'Alcibiade ; Socrate n'est pas un philosophe sceptique ; son démon n'est pas un esprit qui l'accompagne mais une sorte de pensée intérieure ; sans devenir un véritable homme politique, Socrate faisait de la politique ; Socrate n'a pas laissé de rivalité entre ses disciples ; Socrate n'épousait pas les croyances superstitieuses de son siècle,

1 « J'ai cru que pour donner une fidèle idée de ce grand homme, il fallait apporter quelque ordre dans son histoire, laquelle nous a été donnée avec tant de confusion par les anciens auteurs qu'on a peine à reconnaître ce qui est le premier ou le dernier entre ses actions. » (préface de la traduction des *Mémorables*, non paginée – ces remarques ne figurent donc pas dans les éditions séparées de la *Vie de Socrate*).

2 Charpentier propose d'ailleurs à la fin de sa *Vie de Socrate*, une table chronologique, édition consultée, 3^e édition revue et augmentée, Amsterdam, Étienne Roger, 1699, pp. 188-219. C'est ce même argument que l'on retrouvera chez les (rares) défenseurs d'Aristophane aux XVII^e et XVIII^e siècles.

et même s'il donnait l'apparence de répondre aux rites de la religion d'Athènes, il a profondément cru en l'existence d'un Dieu unique. On voit bien que l'ouvrage remplace des images stéréotypées par d'autres, qui doivent à chaque fois incarner efficacement un trait moral. Le but de l'ouvrage est alors annoncé en guise de conclusion : montrer la vertu d'un païen pour mieux servir le dessein du christianisme¹. Bien que tributaire de cette volonté de concilier pensée païenne et christianisme, l'ouvrage bénéficie d'un réel succès et ce, dans toute l'Europe². La traduction allemande par Christian Thomasius affiche, dès le titre (*L'Image d'un vrai philosophe sans pédanterie, ou la vie de Socrate, traduit du français de Charpentier en allemand*³), l'ambition d'introduire en Allemagne une nouvelle philosophie, contre la scolastique, portée par un modèle de philosophe, simple et sans préjugés.

Auteur d'une somme monumentale sur l'Antiquité (*Histoire ancienne*, 1730-1738⁴), Charles Rollin consacre aussi tout naturellement un chapitre à Socrate⁵ et si, à l'instar de Charpentier, il le décrit comme le plus important des païens⁶, il ne manque pas dans un ultime paragraphe qui peut d'ailleurs apparaître en contradiction avec les précédents de dénoncer l'immoralité, le conservatisme et la superstition de certaines de ses conduites⁷. Concernant la morale, Socrate prenait part à des jeux qui se pratiquaient nus en compagnie d'autres hommes, parmi lesquels le bel Alcibiade ; il a fréquenté, ainsi qu'en témoigne Xénophon⁸, une courtisane, Théodote. Mais le « crime⁹ » de Socrate selon Rollin est d'avoir été éclairé par la Divinité et de ne pas avoir osé faire part de ses lumières en dehors des leçons qu'il professait à

1 « Il semble que l'exemple de ce Philosophe nous doit être un puissant motif pour les bonnes mœurs ; car qui est-ce qui n'est point piqué d'émulation, considérant dans un païen, c'est-à-dire, dans un homme, qu'on peut soutenir avoir été faible et ignorant au prix de nous ; ce profond respect envers Dieu, cette ferme persuasion de sa Providence, ce grand amour de la Justice, cette candeur inviolable, cette ardente affection pour l'avancement d'autrui, cette amitié cordiale et sincère, ce mépris véritable des richesses, cette constance inébranlable dans les malheurs ? » édition citée, p. 185.

2 En Angleterre par exemple, Edward Bysshe, déjà cité plus haut pour avoir adapté en anglais la traduction des *Mémoires* de Xénophon par Charpentier, a également traduit sa *Vie de Socrate* (1712).

3 *Das Ebenbild eines Wahren und ohnpedantischen Philosoph oder das Leben Sokrates, aus dem Französischen des Herrn Charpentier in Deutsche übersetzt*, 1696.

4 *Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Mèdes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs*, Paris, Estienne, 1730-1738, 12 volumes.

5 Livre IX, « Suite de l'histoire des Perses et des Grecs », chapitre IV « Histoire abrégée de Socrate », édition consultée : Amsterdam, la Compagnie, 1733, t. 4, pp. 282-371. Le chapitre s'ouvre ainsi : « Comme la mort de Socrate est un des plus considérables événements de l'antiquité, j'ai cru devoir traiter ce sujet avec toute l'étendue qu'il mérite » (p. 282.)

6 « Pour Socrate, il faut l'avouer, le paganisme n'a jamais rien eu de plus grand ni de plus parfait. » (édition citée, p. 365.)

7 § VIII, « Réflexions sur le Jugement porté contre Socrate par les Athéniens et sur Socrate lui-même », édition citée, pp. 362-371. Une seule réticence peut apparaître un peu plus tôt (pp. 296-297), elle concerne le démon de Socrate. Grâce à son expérience, à la rectitude de son jugement et à sa grande prudence, Socrate se trouvait souvent en capacité de prévoir l'avenir, mais il prenait plaisir à laisser croire qu'il était inspiré par la divinité, et mentionnait alors l'existence d'un démon, comme pour se donner davantage d'autorité et de crédibilité.

8 *Mémoires* III, 11.

9 Rollin ose le terme, édition citée, p. 368.

ses disciples, autrement dit de ne pas avoir accordé sa vie à sa philosophie, voire d'avoir été un « hypocrite »¹. Son respect outré des lois l'a conduit à adopter les pratiques et coutumes religieuses de la cité lors même qu'il les critiquait et ce, à juste titre. Lors de son procès il se défend d'ailleurs d'avoir toujours reconnu et honoré les dieux de la cité² ; quant à ses dernières paroles qui demandent à Criton de sacrifier un coq à Esculape³, Rollin conclut :

Voilà donc le prince des philosophes, déclaré par l'Oracle de Delphes le plus sage des hommes, qui, malgré sa conviction intime d'une unique divinité, meurt dans le sein de l'idolâtrie, et en faisant profession d'adorer les dieux du paganisme⁴.

« Inexcusable⁵ », Socrate ne peut donc soutenir la comparaison avec les chrétiens ; même sa mort n'inspire pas les sublimes transports des martyrs. Les critiques de Rollin, quoique mêlées à une certaine admiration, eurent une grande influence : alors même que la collection n'est pas achevée, les premiers volumes font déjà l'objet d'une réimpression⁶ ; un *Abrégé* à l'usage des jeunes gens paraît dès 1744⁷, et des traductions voient immédiatement le jour en anglais⁸, en italien⁹ et en espagnol¹⁰. L'ouvrage de Rollin, ce recteur de l'Université de Paris, pédagogue apprécié de ses élèves et sympathisant janséniste, aurait ainsi fait office de résistance momentanée à l'expansion du mythe socratique au XVIII^e siècle.

1 « Comme philosophe, il méprisait et détestait en secret les idoles ; comme citoyen d'Athènes et Sénateur, il leur rendait en public le même culte que les autres. » (édition citée, p. 369.)

2 D'après Xénophon, *Apologie de Socrate*, §11.

3 D'après Platon, *Phédon*, 118a.

4 *Op. cit.*, p. 370.

5 *Ibid.*

6 La deuxième édition commence en effet dès 1733, une troisième est entreprise dès l'année suivante, puis deux ans plus tard. La réédition complète ne tarde pas : 1740, 1748, etc. Une édition paraît à Amsterdam dès 1736, et à Halle entre 1756 et 1758.

7 *Abrégé de l'histoire ancienne de Monsieur Rollin*, par l'abbé Jacques Tailhé, Lausanne, Bousquet, 1744. Les rééditions là encore sont nombreuses : 1754, 1756, 1763, 1774, 1782, 1813, 1824.

8 *Ancient History of the Egyptians, Carthaginians, Assyrians, Babylonians, Medes and Persians, Macedonians, and Grecians*, by Mr. Rollin, London, Knapton, 1734-1739, 13 volumes.

9 *Storia antica degli Egizi, de' Cartaginesi, de' Babilonesi, de' Medi, de' Persiani, de' Macedoni, e de' Greci*, di M. Rollin, tradotta dal francese, Venezia, Albrizzi, 1740-1742, 15 volumes.

10 *Historia antigua de los Griegos, de los Asirios, de los Babilonios, de los Medos, y de los Persas, de los Macedonios, de los Griegos, de los Carthagineses, y de los Romanos, compuesta y reducida a una por don Francisco Xavier de Villanueva, de las dos que separadamente escribió Mr. Rollin*, Madrid, Ramirez / Ibarra, 1755-1761, 13 volumes.

S'indignant des injures dernièrement parues sur Socrate, dont celles de Rollin, John Gilbert Cooper propose à son tour une biographie de Socrate (*The Life of Socrates*, 1749¹). Il s'inspire principalement des témoignages de Platon et Xénophon, mais cite également les témoins que nous avons qualifiés plus haut d'indirects ; non seulement il compile toutes ces sources anciennes mais synthétise aussi les écrits modernes traitant de Socrate, publiés principalement en anglais et en français et, dans d'abondantes notes de bas de page, leur répond. Cette entreprise, de l'aveu même de son l'auteur, s'apparente davantage à une apologie de Socrate et partant de la religion naturelle ; sans le secours de la révélation, Socrate a eu accès aux vérités de la religion chrétienne, ce qui signifie aussi que la religion naturelle constitue le fondement de la religion chrétienne :

[Socrate] crut et enseigna, avec une constance inébranlable, l'immortalité de l'âme, une rétribution de récompenses et de peines dans une autre vie, et qui, dans le siècle de l'idolâtrie la plus grossière, sans le secours d'agents surnaturels, par la force seule de la raison humaine, puisa dans la nature des choses les vérités suivantes sur Dieu (Vérités, dont la défense lui fit souffrir un glorieux martyr): Que cet Être était un, éternel, incréé, immuable, immatériel, incompréhensible, qu'il pouvait tout, qu'il savait tout, qu'il était infiniment bon et sage, qu'il avait créé l'univers, qu'il le conservait ; et que par sa sagesse infaillible, il l'entretenait dans une harmonie universelle. Qu'il avait un amour particulier pour les hommes, et qu'il leur avait donné la raison, ce rayon de la lumière divine, pour leur servir de guide, et les conduire par le chemin de la vertu au vrai bonheur dans cette vie, et à une félicité éternelle dans l'autre. Qu'il était exempt de toutes les passions humaines, et que si les méchants étaient tourmentés dans ce monde et dans l'autre, leurs châtiments n'étaient point un effet de sa colère, mais une suite de ces lois invariables établies lors de la création de l'univers, suivant l'ordre desquelles ils se rendaient indignes par leurs crimes, de jouir de la vision béatifique du séjour céleste, et de participer au bonheur que goûteront à jamais les hommes illustres et vertueux².

1 Le titre complet est : *The Life of Socrates, collected from the Memorabilia of Xenophon and the Dialogues of Plato ; and illustrated farther by Aristotle, Diodorus Siculus, Cicero, Proclus, Apuleius, Maximus Tyrius, Boethius, Diogenes Laertius, Aulus Gellius, and others ; in which the doctrine of that philosopher and the academic sect are vindicated from the misrepresentations of Aristophanes, Aristoxenus, Lucian, Plutarch, Athenæus, Suidas, and Lactantius ; the origin, progress and design of pagan theology, mythology, and mysteries explain'd ; natural religion defended from atheism on one hand, and superstition on the other, and the destructive tendency of both to society demonstrated ; moral and natural beauty analogously compar'd ; and the present happiness of mankind shewn to consist in, and the future to be acquir'd by, virtue only derived from the true Kknowledge of God. Herein the different sentiments of La Mothe Le Vayer, Cudworth, Stanley, Dacier, Charpentier, Voltaire, Rollin, Warburton and others on these subjects, are occasionally consider'd.* (En français : *La Vie de Socrate, collectée des Mémoires de Xénophon et des Dialogues de Platon, illustrée plus loin par Aristote, Diodore de Sicile, Cicéron, Proclus, Apulée, Maxime de Tyr, Boèce, Diogène Laërce, Aulu-Gelle, et d'autres. ; dans laquelle la doctrine de ce philosophe et de la secte académique est justifiée contre les présentations tendancieuses d'Aristophane, Aristoxène, Lucien, Plutarque, Athénée, Suida et Lactance ; l'origine, le progrès et la conception de la théologie, mythologie et des mystères païens sont expliqués ; la religion naturelle défendue contre d'une part l'accusation d'athéisme, d'autre part celle de superstition ; la tendance destructrice sur la société de ces deux dernières démontrée ; la beauté et la morale naturelles également comparées ; le bonheur de l'humanité présente et future est démontré consisté en la vertu qui seule vient de la vraie connaissance de Dieu. Ici sont occasionnellement considérés les sentiments de la Mothe Le Vayer, Cudworth, Stanley, Dacier, Charpentier, Voltaire, Warburton, et d'autres sur ces sujets.)*

2 Traduction française, *La Vie de Socrate*, Amsterdam, par la Compagnie, 1751, pp. iv-v. On voit que l'image qui se dégage ici est celle d'un Socrate déjà déiste. Dans l'édition anglaise que nous avons consultée (London, Dodsley, 1750, 2nd edition) la citation se trouve pp. vi-vii.

Cooper redéfinit le combat de Socrate contre les sophistes comme un combat contre les prêtres des faux dieux¹ et présente un Socrate fort au goût des Lumières, ennemi de la superstition et du fanatisme, sans cesse persécuté tout au long de sa vie à la fois par la populace athénienne qui raille ses manières, et les sophistes et les prêtres qui se sentent menacés par son influence grandissante². Toutefois, pour réussir à faire de Socrate un philosophe moral, Cooper doit répondre à quelques accusations, et discute alors avec les critiques modernes de Socrate. Si Socrate, extérieurement, se conformait au culte de la cité athénienne, c'était pour mieux agir, avoir une plus grande liberté et capacité d'action, et non, comme le prétend Rollin parce qu'il était profondément resté superstitieux³ : Socrate était précautionneux, prudent ; son apparente conformité religieuse l'a écarté des soupçons et lui a permis de fréquenter les plus grands personnages de la Cité. En outre, si dans ses entretiens il parle parfois des Dieux et non d'un Dieu unique⁴, c'est parce qu'il invitait ses interlocuteurs athées, ou du moins, sceptiques, à s'élever par étapes vers la reconnaissance de l'existence de Dieu : admettre l'existence des dieux de la cité constitue un premier pas vers la connaissance d'un Dieu unique. Il répond sur ce point à Ralph Cudworth, platonicien de Cambridge, prêt à faire de Socrate un polythéiste⁵. Un long passage est consacré à l'étude du démon de Socrate mais il est nécessaire, dit Cooper, tant d'absurdités circulent à ce sujet⁶. S'il donne une définition du démon de Socrate semblable à celle de Rollin, il refuse de dire que Socrate a fait passer cette faculté de son esprit pour un contact privilégié avec la divinité afin de s'attirer l'estime d'un peuple superstitieux dont il combat ailleurs les erreurs. Socrate n'a pas pu être un tel imposteur. Deux arguments principaux sont avancés : l'honnêteté de Socrate et le raisonnement logique d'après lequel un fanatique ne peut pas combattre le fanatisme, sans

1 Édition anglaise citée, pp. 20-21 ; traduction française citée, pp. 14-15 : « Ces Sophistes, étant gagés par l'État, étaient entièrement subordonnés aux magistrats : ceux-ci gouvernés à leur tour par les Prêtres des faux dieux, dont les ressorts politiques furent tant de fois, et dans tous les siècles, fatals à la liberté et à la recherche de la vérité, prenaient un soin particulier qu'on enseignât dans les assemblées publiques et particulières que ce qui pouvait concourir à étendre leur pouvoir et celui de leurs supérieurs, en accréditant de plus en plus la superstition. »

2 Édition anglaise citée, pp. 63, 65 ; traduction française citée, pp. 70-71, 73-74.

3 Édition anglaise citée, note n° 33, pp. 30-31 ; traduction française citée, note n° 1, pp. 29-30.

4 Ainsi que le rapporte par exemple Xénophon dans les *Mémoires*, IV, 3, § 2.

5 Cité par Cooper dans l'édition anglaise, note n° 36, pp. 32-34 et note n° 13, p. 168. La référence précise se trouve dans l'ouvrage de Cudworth intitulé *The true intellectual System of the Universe, wherein the Reason and Philosophy of Atheism is confuted, and its impossibility demonstrated* (1678), édition américaine de Thomas Birch, Andover, Good and Newman, 1837, volume I, pp. 528-533.

6 Édition anglaise citée, pp. 88-96 ; traduction française citée, pp. 104-115. Donnons par exemple la définition du démon (traduction française, pp. 108-110) : « Ce n'était autre chose que cette sensation intérieure inséparable du cœur des hommes, d'un jugement juste et pénétrant, qui (excitée par la probabilité de l'avenir, fondée sur l'examen rétroactif du passé, et la considération de la connexité invariable des événements humains) agit en nous, et nous donne un pressentiment prophétique de ce qui doit arriver, avant que les facultés de notre esprit puissent prouver la justesse de cette inspiration. [...] Les anciens philosophes se servaient communément du terme *Démon* pour exprimer l'âme de l'homme, et lorsqu'ils parlaient de quelqu'un qui possédait la sagesse et la vertu, ils disaient de lui, qu'il était inspiré par un bon *Démon*. »

courir le risque de la contradiction¹. Cooper profite de cette discussion pour réfuter également Voltaire qui tente de faire passer Socrate pour un fou ou un fripon (ce même Voltaire qui n'hésite pas à bafouer le fanatisme, en fanatique)². Il corrige encore Dacier sur la notion de péché : Socrate avait raison de déclarer que le juste n'a rien à craindre, ni dans cette vie ni dans l'autre³. Quant aux derniers mots de Socrate demandant le sacrifice d'un coq au dieu de la médecine, ils ne sont pas un signe de superstition, mais ils étaient destinés au serviteur des Onze :

Quiconque lit avec attention cet excellent Dialogue de Platon, le *Phédon*, remarquera que Socrate ne proféra ces dernières paroles si remarquables, qu'après que l'Officier des onze Magistrats fut entré pour lui envelopper les membres, conformément à l'usage pratiqué dans ces sortes d'exécutions. Cet homme étant à portée de l'entendre, et Socrate étant convaincu, comme je l'ai remarqué, que tout ce qu'il dirait serait rendu au peuple, il aima mieux se conformer extérieurement aux cérémonies religieuses de son pays, que d'occasionner, par une façon de penser particulière, des dissensions civiles, et peut-être le bouleversement universel des lois qui étaient intimement liées avec la religion. Il était persuadé qu'il était impossible de déraciner tout d'un coup les préjugés vulgaires et il sentait qu'une pareille condescendance à leur superstition, était la voie la plus propre pour prévenir la persécution qui aurait pu menacer ses amis et ses disciples après sa mort⁴.

Sur le chapitre des mœurs, Socrate n'eut, selon Cooper, aucune relation physique avec Alcibiade ; l'affection et l'amitié qu'il portait à ses disciples a été par la suite mal interprétée. Contre l'avis de Charpentier, Cooper ne fait pas remonter l'accusation de corruption de la

-
- 1 La discussion avec Rollin se trouve dans l'édition anglaise citée, note 11, livre III, pp. 89-90 ; et dans la traduction française citée, note n° 1, pp. 105-107.
 - 2 *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, t. 1, « Sur Locke », in : *Œuvres complètes*, Cramer et Bardin, 1775, t. 33, p. 113. Le texte de Voltaire dit, juste après avoir fait mention du démon de Socrate : « Il y a des gens à la vérité, qui prétendent qu'un homme qui se vantait d'avoir un génie familier, était indubitablement un peu fou, ou un peu fripon ; mais ces gens-là sont trop difficiles. ». Cooper comprend qu'il s'agit-là d'un syllogisme dont la conséquence toutefois ne peut être vraie : « Celui qui se vante d'avoir un Génie familier est un fou ou un fripon. Or, Socrate se vantait d'en avoir un : donc il était l'un ou l'autre. » Si la première prémisse est vraie, la suite du syllogisme est indubitablement fausse pour Cooper qui conclut : « Les Esprits superficiellement lettrés sont souvent sujets à de pareilles bévues. » (traduction française, note n° 1, pp. 111-112 ; elle correspond dans l'édition anglaise à la note n° 18, p. 94.)
 - 3 Sur ce passage la traduction française diffère de l'édition anglaise, cet écart peut être lié à une méprise des propos de Dacier par Cooper ; on peut également penser que le traducteur français n'a pu souffrir qu'on attaque l'éminent Dacier. Voici ce que l'on peut lire dans l'édition anglaise (note n° 36, p. 142) : « *Mons. Dacier, in a remark upon this passage, falls into the following blasphemy: "Voilà une confiance bien païenne! Socrate ignorait les funestes effets du péché, de la corruption des hommes qui font que le plus juste doit trembler." How comes it to be presumption to think, that the good should not fear that any evil could happen to them? Does not our holy faith authorize us to do so? Don't we deny one of the attributes of God in thinking otherwise? Wherefore then as he says, ought the most just to tremble? What horrid impiety must it be to imagine, that the Deity is delighted with the fear and trembling of his creatures!* » et voici ce que note le traducteur français (note n° 1, p. 183.): « La réflexion de M. Dacier est très juste. Mais, si l'on n'était prévenu de la qualité du personnage qui parle ici [Socrate], on serait tenté de prendre toute la suite de ce raisonnement pour un discours vraiment chrétien. Ce sont apparemment ces sentiments-là qui transportaient d'admiration le savant Érasme. »
 - 4 Traduction française citée, note n° 1, pp. 223-227 ; elle correspond dans l'édition anglaise à la note n° 13, pp. 166-168. Cooper critique au passage l'interprétation de La Mothe Le Vayer qui voit dans ce dernier mot de Socrate un ultime trait d'ironie, et Cudworth qui l'interprète, à la suite de Lactance et d'Origène comme un signe de superstition et de lâcheté, une sorte de renoncement à ses principes.

jeunesse à ses fréquentations¹. Mais c'est avec William Warburton que s'engage la polémique la plus importante²; ce dernier avait fait paraître en 1738 *The Divine Legation of Moses*, ouvrage dans lequel il démontrait qu'il est impossible d'accéder à la divinité sans le secours de la révélation. Or, c'est ce que prétend Cooper de Socrate. Warburton lui répond dans l'édition de 1751 qu'il donne de l'*Essay on criticism* de Pope et Cooper à son tour contre-attaque : *Cursory remarks on Mr. Warburton's new edition of Mr. Pope's works : occasioned by the modern commentator's injurious treatment, in one of his notes upon the Essay on criticism, of the author of the Life of Socrates, 1751*³. Avec moins de retentissement certes, le même reproche est adressé à La Mothe Le Vayer⁴ qui, dans *De la Vertu des païens*, ne peut assumer son raisonnement jusqu'au bout, et écrit à propos de Socrate :

Encore que nous ayons répondu le plus à la décharge de Socrate que nous avons pu, sur tout ce qui lui était imputé, je serais bien fâché pourtant d'avoir prononcé affirmativement pour son salut, ni de l'avoir mis avec certitude au rang des Bienheureux, comme il semble que quelques uns aient voulu le faire⁵.

Dans la droite lignée de ces propos, la traduction française de l'ouvrage de Cooper publiée dès 1751 qui n'a pas retenu le long titre alternatif (gardant seulement *La Vie de Socrate*) et supprimé toutes les références aux auteurs anglais, a ajouté un avertissement fort instructif : Cooper y est en effet accusé d'être trop dithyrambique à l'égard de Socrate ; autrement dit, la vertu d'un païen ne peut prétendre égaler celle d'un chrétien. Par conséquent, on peut lire l'ouvrage de Cooper mais en se gardant bien de suivre les élans que lui inspire Socrate⁶. Côté allemand, Moses Mendelssohn s'inspire de l'ouvrage de Cooper pour proposer lui aussi une *Vie de Socrate* en guise de préambule à sa réécriture du *Phédon* de Platon⁷.

1 Édition anglaise citée, pp. 68-70 ; traduction française citée, pp. 79-82.

2 Il est l'auteur avec lequel s'engagent le plus de discussions dans l'appareil controversiste des notes : note n° 13, p. 55 ; notes n° 15 et 16, pp. 56-59 ; note n° 5, pp. 86-87 ; note n° 28, pp. 102-105 ; note n° 6, pp. 119-121.

3 En français : Remarques rapides sur la nouvelle édition de M. Warburton des travaux de M. Pope : occasionné par le traitement injurieux du commentateur moderne, dans une note de l'*Essay of criticism*, de l'auteur de *The Life of Socrates*.

4 Absent de la traduction française, ce reproche se trouve dans l'édition anglaise, note n° 17, pp. 174-175.

5 Paris, chez François Targa, 1642, seconde partie, p. 87.

6 Traduction française déjà citée, avertissement des Libraires, p. 1 : « L'auteur anglais plus hardi outre un peu le zèle pour son héros : mais les lecteurs religieux, qui savent apprécier les vertus païennes, réduiront à leur juste mesure les éloges qu'il prodigue à Socrate, et en admirant ce grand homme, ils plaindront son aveuglement. »

7 « J'ai pensé qu'il pouvait être agréable à mon lecteur de faire précéder cet opuscule d'une *Notice sur Socrate*, afin de renouveler chez lui le souvenir de cet illustre philosophe, qui y joue le principal rôle. Cooper's *Life of Socrates* m'a servi de guide, sans toutefois m'empêcher de puiser aux sources. » *Phédon, Entretiens de Socrate avec ses disciples sur l'immortalité de l'âme, précédée de la vie de ce célèbre philosophe*, Traduit de l'allemand sur la 6e édition par L. Hausmann, Paris, C. Heideloff, 1830, Préface, p. 15. (première traduction française 1772, édition originale avec la *Vie de Socrate*, 1768).

Bien que très élogieuses, les plus notoires biographies du siècle consacrées au sage athénien montrent combien l'enjeu de l'interprétation de la figure socratique est arrimé au religieux : Socrate a-t-il eu connaissance de la Divinité ? A-t-il essayé de porter la bonne parole ? Que signifie alors l'accusation d'impiété ? Un ouvrage pourtant apporte un autre éclairage sur le procès de Socrate. Même s'il a davantage influencé la fin du XVIII^e siècle ainsi que le XIX^e siècle, le célèbre *Voyage du jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélémy est longtemps resté une référence incontournable pour qui voulait se plonger dans la culture de la Grèce Ancienne¹. Ce roman (sur le modèle de la périégèse) rend en effet accessible un grand nombre de connaissances à ce sujet, dans des domaines aussi variés que la géographie, les arts, la politique, la philosophie, les manières de vivre, etc². Un chapitre est tout naturellement consacré au « plus religieux, [...] plus vertueux et [au] plus heureux de tous les hommes »³. Les superlatifs ne manquent pas mais les raisons du procès sont explicitement associées au contexte politique d'Athènes au tournant du IV^e siècle avant J.-C.⁴. Barthélémy explique que la démocratie rétablie après la chute des Trente Tyrans, on ne cessait de craindre le retour de la tyrannie, et on voyait en Socrate le maître de Critias, l'un des Trente tyrans. Des démagogues répandirent alors l'idée que Socrate était un ennemi de la démocratie, mais à cause de la loi d'amnistie, on ne put l'accuser pour des motifs politiques qu'on cacha sous une vague accusation d'impiété et de corruption de la jeunesse. Toutefois Barthélémy fait intervenir au cours du procès l'accusation selon laquelle Socrate critiquait, avec raison selon lui, un principe fondamental de la démocratie athénienne, l'élection des magistratures par le sort :

Socrate, en s'expliquant sur un abus qui confiait au hasard la fortune des particuliers et la

1 Le titre complet de l'ouvrage est : *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire*, il a été publié pour la première fois en 1788. Édition consultée : Paris, Didier, 1843, 2 volumes. L'éditeur dans sa « notice » revient sur le succès de l'ouvrage : « Les préoccupations politiques n'empêchèrent point de rendre justice à ce chef-d'œuvre, où l'érudition se cache sous tant de grâce. Au milieu de cette foule d'événements éclos ou pressentis, l'apparition de ce livre fut aussi un événement. Un cri d'admiration s'éleva de la France entière, et fut répété par toute l'Europe ; chez nous les éditions, chez elle les traductions de cet ouvrage, se succédèrent coup sur coup, et le temps, ce grand appréciateur des hommes et des écrits, n'a fait que confirmer cet immense succès. » (pp. iii-iv)

2 L'abbé Barthélémy aurait eu l'idée de cette œuvre dès son voyage en Italie en 1755 et aurait alors mis plus de trente ans à la réaliser. Il explique d'ailleurs dans sa préface que son travail était un vrai travail de recherche et de documentation : « J'avais lu les anciens auteurs ; je les relus la plume à la main, marquant sur des cartes tous les traits qui pouvaient éclaircir la nature des gouvernements, les mœurs et les lois des peuples, les opinions des philosophes, etc. Avant de traiter une matière, je vérifiais mes extraits sur les originaux ; je consultais ensuite les critiques modernes qui avaient travaillé sur le même sujet, soit dans toute son étendue, soit partiellement. S'ils rapportaient des passages qui se fussent dérobés à mes recherches et qui pussent me servir, j'avais soin de les comparer aux originaux ; quand leur explication différait de la mienne, je remontais de nouveau aux sources : enfin, s'ils me présentaient des idées heureuses, j'en profitais et je me faisais un devoir de citer ces auteurs. » (édition citée, vol. 1, p. 11) C'est ce qui peut expliquer la lecture assez inédite qu'il propose du procès de Socrate, lecture que l'on peut toutefois rapprocher de celle de Fréret déjà évoquée ; tous deux disent étudier sérieusement les sources anciennes, tous deux contextualisent alors politiquement le procès de Socrate même s'ils n'aboutissent pas à la même conclusion puisque Fréret condamne Socrate.

3 Édition citée, vol. 2, chapitre LXVII, pp. 337-362 ; la citation se trouve p. 362.

4 Voir p. 350 et *sqq.* de l'édition citée.

destinée de l'état, n'avait dit que ce que pensaient les Athéniens les plus éclairés. D'ailleurs de pareils discours [... à cause de l'amnistie] ne pouvaient pas entraîner la peine de mort, spécifiée dans les conclusions de l'accusateur¹.

Cette relecture politique et non plus religieuse, assez rare au XVIII^e siècle, semble avoir inspiré directement le Socrate de Collot d'Herbois, l'un des seuls dramaturges à s'être emparé de la figure socratique sous la Révolution française (*Le Procès de Socrate ou Le Régime des anciens temps*, 1790). Il ne cite pas Barthélémy mais reprend comme lui l'opposition de deux factions à Athènes : les Aristocrates et les Démocrates pour faire de Socrate un révolutionnaire². Quand bien même Collot d'Herbois n'aurait pas lu les périples d'Anacharsis, il y a correspondance ou coïncidence dans l'interprétation qui est donnée de la figure socratique, ce qui renforce notre idée selon laquelle au XVIII^e siècle le Socrate des planches est assez conforme au Socrate des lettrés (surtout que l'immense majorité des hommes de lettres s'essaie peu ou prou au genre dramatique), quand bien même les portraits sont divers, contrairement à ce que nous découvrirons pour les siècles suivants.

Aristophane coupable ?

Alors qu'en France³ l'œuvre d'Aristophane a influencé Rabelais, elle a ensuite été discréditée jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, accusée d'être trop grossière, voire obscène⁴. Elle est pourtant bien connue, notamment à travers *Les Nuées*⁵, comédie qui met en scène Socrate,

1 *Ibid.*, p. 354.

2 Barthélémy, édition citée, p. 350 : « Deux factions ont toujours subsisté parmi les Athéniens, les partisans de l'aristocratie et ceux de la démocratie. » Collot, d'Herbois, « Avant-propos qui n'est pas tout-à-fait inutile », Paris, chez la Veuve Duchesne, 1791, p. iii : « Socrate naquit vers l'an 437 avant Jésus-Christ. [...] Athènes, sa patrie, était gouvernée par les *Aristocrates*. »

3 Sur la réception d'Aristophane en France, voir Romain Piana, *La Réception d'Aristophane en France de Palissot à Vitez, 1760-1962*, thèse présentée et soutenue publiquement le 16/12/2005 à Paris 8, sous la direction de Patrice Pavis ; et Malika Bastin-Hammou, « La réception française des *Nuées* d'Aristophane : quelques jalons », in : Christophe Cusset et Marie-Pierre Noël (dir.), *Meteōrosophistai, Contribution à l'étude des Nuées d'Aristophane*, Cahiers du Théâtre Antique, Cahiers du GITA n° 19, nouvelle série n° 1, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015, pp. 143-159.

4 Citons notamment René Rapin, *Réflexions sur la poétique de ce temps, et les sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, seconde édition revue et augmentée, Paris, Barbin, 1675 (1^{ère} édition 1674), pp. 142-143 : « Aristophane n'est point exact dans l'ordonnance de ses fables ; ses fictions ne sont pas assez vraisemblables : il joue les gens grossièrement et trop à découvert. Socrate, qu'il raille si fort dans les comédies, avait un air de raillerie plus délicat que lui ; mais il n'était pas si effronté. Il est vrai qu'Aristophane écrivait encore dans le désordre et la licence de la vieille comédie, et qu'il avait reconnu l'humeur du peuple d'Athènes qui se choquait aisément du mérite des gens extraordinaires, dont il plaisantait, pour plaire à ce peuple. Après tout, il ne faisait souvent le plaisant que par des goinfries. Ce ragoût composé de septante-six syllabes, dans la dernière scène de la comédie des *Harangueuses*, ne serait pas au goût de notre siècle. Son langage est souvent obscur, embarrassé, bas, trivial ; et ses allusions fréquentes de mots, ses contradictions de termes opposés les uns aux autres ; ses mélanges de style, du tragique et du comique, du sérieux et du bouffon, du grave et du familier, sont fades ; et ses plaisanteries à les examiner de près sont souvent fausses. »

5 D'après ce qu'en dit le Père Brumoy au commencement de sa traduction des *Nuées*, in : *Le Théâtre des Grecs*, Paris, Rollin, 1730, t. 3, p. 46.

mais reste tributaire d'une critique générale de la représentation satirique de personnes réelles et vivantes¹. Les rares et audacieux traducteurs d'une œuvre aussi diffamante jouent un véritable rôle de médiation entre le texte d'Aristophane et son lecteur, comme s'ils possédaient seuls le sens caché d'un texte devenu inaccessible aux esprits modernes : ils n'hésitent pas non seulement à l'accommoder aux règles du théâtre classique mais également à le transformer pour le rendre plus conforme aux vues de l'époque et s'évertuent essentiellement à donner des préfaces, des notes et des commentaires plus longs que leurs traductions². Car la comédie des *Nuées* n'est pas à l'époque considérée comme telle, c'est-à-dire comme une pièce de théâtre, mais elle constitue plutôt un élément historique du procès de Socrate³. Toute traduction des *Nuées*, et *a fortiori* toute lecture, semble en effet supposer la résolution préalable d'une question qui agite les esprits : Aristophane est-il responsable de la mort de Socrate ? La réponse apportée guide la traduction et la lecture : Socrate est tantôt la victime d'une vengeance bien méritée de la part des poètes, tantôt le martyr dont on ne peut même pas lire le portrait diffamant donné par Aristophane, tantôt un fanatique dont Aristophane a eu raison de dénoncer les excès, dangereux pour une république libre comme l'était celle d'Athènes.

La première traduction française est due à M^{lle} Lefèvre, plus connue sous son nom d'épouse, Anne Dacier, en 1684⁴. Faisant confiance à Élien, *Les Nuées* seraient pour elle un ouvrage de commande de la part de Melytus, Anytus et Lycon qui souhaitaient perdre

- 1 Citons par exemple l'abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre, ouvrage très nécessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques, qui les récitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, Amsterdam, Jean Frédéric Bernard, 1715 (1^{ère} édition 1657), t. 1, pp. 38-39 : « La comédie, dans son origine, et quand elle commença à recevoir des acteurs, à l'exemple de la tragédie, n'était qu'une poésie vraiment satyrique, et qui peu à peu sous prétexte de reprendre les vices du peuple pour l'instruire, s'emporta impunément dans une insigne médisance, non seulement contre les citoyens, mais aussi contre les magistrats et les personnes les plus illustres, dont on mettait les noms, les actions et les visages sur le théâtre, et c'est ce que depuis on a nommé la vieille comédie. [...] cette liberté dégénéra en licence si pleine de fureur, que le théâtre d'Aristophane servit pour exciter le peuple contre Socrate, et le faire mourir. En ce temps la représentation était fort mêlée avec la vérité de l'action, elles étaient presque une même chose : car ce qu'on disait contre le Socrate représenté s'adressait au Socrate véritable qui était présent. [...] Enfin ce ne sont que des libelles diffamatoires contenant les noms, les qualités, les actions, et même les portraits visibles de ceux que le poète entreprenait, sans autre conduite que son caprice et sa haine, et non pas des ouvrages d'esprit réduits sous un genre de poésie raisonnable et réglée par art. »
- 2 Cf. Véronique Lochert et Zoé Schweitzer (dir.), *Philologie et théâtre : traduire, commenter, et interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2012. Un article est consacré spécialement à Aristophane : Catherine Volpihac-Augier, « Aristophane "poète comique qui n'est ni poète ni comique" mis en pages et en français au XVIII^e siècle », pp. 143-154. La citation reprise dans le titre vient du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire (1764), article « Athéisme ».
- 3 Bien qu'ils semblent innocenter Aristophane de la mort de Socrate, les auteurs de biographies étudiées au paragraphe précédent ne peuvent faire l'économie d'une longue discussion au sujet des *Nuées* : Charpentier, *La Vie de Socrate*, édition citée, pp. 52-65; Rollin, *Histoire ancienne*, édition citée, pp. 319-323; Cooper, *The Life of Socrates*, édition citée, note n° 13 pp. 54-55, traduction française, note n° 3 pp. 63-65.
- 4 *Le Plutus et Les Nuées d'Aristophane, comédies grecques traduites en français avec des remarques et un examen de chaque pièce selon les règles du théâtre*, Paris, Thierry et Barbin, 1684. Malika Bastin-Hammou explique ce choix aussi original qu'audacieux en termes de stratégie de carrière pour la jeune philologue qu'était alors Anne Dacier : « Anne Dacier et les premières traductions françaises d'Aristophane : l'invention du métier de femme philologue », in : *Littératures classiques* 2/2010, n° 72, pp. 85-99, accessible en ligne : www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-2-page-85.htm, consulté le 9 novembre 2016.

Socrate ; Aristophane, dont l'amour de la vertu paraît indéniable, n'a accepté que pour se venger de Socrate qui n'allait jamais au théâtre (sauf pour voir les tragédies de son ami Euripide, ou lorsqu'il y était forcé par Alcibiade ou Critias) et qui critiquait la licence de la comédie, méprisant ses poètes¹. La traductrice admire la réussite d'Aristophane sur un sujet aussi malaisé ; tout en se défendant de justifier le poète grec, elle avoue combien il est difficile de ne pas succomber à la beauté de sa comédie et accuser de nouveau Socrate².

À l'opposé, se trouve la traduction proposée par le Père Brumoy, célèbre maître de rhétorique à Caen, précepteur du prince de Talmont et professeur de mathématique au collège Louis-le-Grand, au tome III du *Théâtre des Grecs* (1730)³. S'appuyant sur la virulente critique adressée par Plutarque à Aristophane dans sa *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre*⁴, il blâme la grossièreté et l'immoralité d'Aristophane. Il pointe également le paradoxe suivant : pourquoi Aristophane, qui ne cesse de faire prononcer des discours impies à ses personnages, n'a-t-il pas été condamné comme Socrate ? Pour le résoudre, il fait de nouveau appel à Plutarque et à son traité *De la manière de lire les poètes* qui souhaite empêcher la confusion trop facile entre ce qui se passe sur la scène et la réalité⁵. Il ne peut alors traduire dans leur intégralité les œuvres du poète grec ; il propose seulement la traduction de certains passages et rapporte le reste de l'intrigue sous la forme d'un récit. Il s'en explique dans sa « Conclusion générale » :

Voilà l'exposé le plus fidèle des restes d'Aristophane. Je ne crains pas qu'on se plaigne que je les aie déguisés. J'ai rendu compte de tout, autant que la matière et les bonnes mœurs ont pu s'accorder. Nulle plume, fût-elle païenne et cynique, n'oserait produire au grand jour les horreurs que j'ai dérobées aux yeux des lecteurs : et loin d'en regretter le moindre trait, de ce silence nécessaire on conclura aisément quel était le libertinage d'esprit et quelle [était] la

-
- 1 Préface, non paginée. La source ancienne est Élien, *Histoires diverses*, Livre II, 13, « De Socrate joué sur le théâtre par Aristophane. »
 - 2 Édition citée, préface, non paginée : « Pour moi j'avoue que je suis si charmée de cette pièce qu'après l'avoir traduite et lue deux cents fois, elle ne me lasse point, ce qui ne m'est jamais arrivé d'aucun autre ouvrage, et le plaisir qu'elle me donne est si grand, qu'il me fait oublier l'aversion et l'horreur qu'on ne peut s'empêcher d'avoir pour Aristophane de ce qu'il a si vilainement abusé de son esprit pour noircir la vérité des plus noires couleurs du mensonge, et pour perdre un homme qui était la sagesse même, et le plus grand ornement des Athéniens. »
 - 3 Sur l'importance de l'entreprise de Brumoy dans la réception du théâtre antique, voir la revue *Anabases*, n° 14 | 2011, consacrée au Théâtre des Grecs du Père Brumoy et accessible en ligne : <http://anabases.revues.org/2137>, consulté le 9 novembre 2016. Les articles de Malika Bastin-Hammou, « Introduction. Brumoy, pédagogue et passeur du théâtre grec », Romain Piana, « Brumoy et l'interprétation satirique d'Aristophane » et Jean-Noël Pascal, « De la somme à l'encyclopédie. Parcours à travers un siècle d'éditions du *Théâtre des Grecs* (1730-1826) » intéressent plus spécialement notre propos.
 - 4 Il s'agit d'un résumé fragmentaire d'un ouvrage disparu mais dont l'authenticité n'est pas contestée ; il était connu dans la traduction d'Amyot, déjà évoquée. Voltaire, dans le *Dictionnaire philosophique* (1764), à l'article « Athée-Athéisme », trouve que les propos de Plutarque dans ce texte manquent encore de virulence. Pour nuancer le jugement porté par Plutarque sur Aristophane, voir Christophe Bréchet « Aristophane chez Plutarque » in : *Pallas, revue d'études antiques, Aristophane, Tradition des Moralia, Métallurgie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, pp. 11-23.
 - 5 Cet ouvrage était lui aussi connu dans la traduction d'Amyot.

corruption du cœur qui régnait parmi les Athéniens¹.

Brumoy refuse cependant d'accuser Aristophane d'avoir complété la perte de Socrate. S'il en est responsable ce n'était pas le but qu'il s'était fixé ; tentant de reconstituer plusieurs versions de la comédie, Brumoy en veut pour preuve le temps qui sépare les représentations des *Nuées* et le procès de Socrate².

Connu comme adversaire des philosophes, Louis Poinsinet de Sivry, dans l'avant-propos de sa traduction des *Nuées* (1784), blanchit également Aristophane et le loue même d'avoir su dénoncer les abus de la philosophie socratique. Il en profite au passage pour innocenter également les accusateurs de Socrate ; le seul qui soit responsable de la mort de Socrate, c'est Socrate lui-même. Sous la plume de Poinsinet de Sivry, sa sagesse se transforme en fanatisme et sa mort, de martyr devient un suicide³. Seuls les traducteurs semblent prendre la défense d'Aristophane, à une époque qui réécrit symboliquement l'affrontement Aristophane – Socrate autour de la comédie des *Philosophes* de Palissot en 1760. Évident dès la première représentation de la pièce, le rapprochement entre Palissot-Aristophane et les philosophes-Socrate engage une querelle dans un contexte politique peu favorable à la philosophie, jugée responsable des malheurs qui accablent la France. On peut dater symboliquement de cette pièce l'acte de naissance en France du mythe socratique, utilisé d'abord à des fins contestataires, tournant à la défense des Lumières (nous y revenons⁴).

Semblable sort semble avoir été dévolu à Aristophane outre-Rhin⁵ alors même que *Les Nuées* avaient été représentées en 1613 au Théâtre de Strasbourg⁶. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, sous l'impulsion du mouvement du *Sturm und Drang*, Aristophane se voit cependant réhabilité. Plusieurs traductions des *Nuées* paraissent : J. E. Goldhagen (1768), Johann Justus Herwig (1772) et Christian Gottfried Schütz (1784). Johann Georg Hamman, le « Mage du Nord », simule même une critique de ses *Mémorables socratiques* et l'intitule *Die*

1 Paris, Rollin / Coignard, 1730, p. 297.

2 *Ibid.*, pp. 47-53.

3 « Socrate lui seul fut la cause de sa mort, par le fanatisme et l'obstination dont il fit parade devant ses juges. Ainsi je ne crains point de dire, ni Aristophane, ni même Anitus et Mélitus, n'ont été cause de la mort de ce célèbre et très-avéré suicide, unique (et bien décidément unique) auteur de sa destruction. » in : Louis Poinsinet de Sivry, *Théâtre d'Aristophane avec les fragments de Ménandre et de Philémon*, nouvelle édition, Paris, Desray, 1790, p. 9. Poinsinet de Sivry refuse de suivre les témoignages anciens d'Élien et de Plutarque « que leur attachement au Platonisme rend récusables » (p. 10).

4 Pp. 288-302.

5 Sur la réception d'Aristophane en Allemagne, cf. Fritz Hilsenbeck, *Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Verlag von Emil Ebering, 1908, et Louis E. Lord's *Aristophanes : His Plays and His Influence*, Boston, Marshall Jones Company, 1925, et plus particulièrement ch. VI « *Aristophanes' influence on german writers* » pp. 116-133. Le chapitre s'ouvre sur un questionnement au sujet de la responsabilité d'Aristophane dans la mort de Socrate, semblable en Allemagne dans la première moitié du XVIII^e siècle à celui énoncé plus haut à propos de la fortune française d'Aristophane.

6 Dans la traduction d'Isaak Fröreisen intitulée *Nubes*.

Wolken, citant de nombreux extraits du théâtre d'Aristophane¹. Jakob Michael Reinhold Lenz réécrit *Les Nuées*, mettant en scène l'un des plus importants penseurs de l'Aufklärung, Christoph Martin Wieland, à la place de Socrate². Wieland, passionné par l'Antiquité et particulièrement la destinée du sage athénien³, propose de son côté en 1799 une traduction des *Nuées*. Un an plus tard, dans son roman épistolaire intitulé *Aristippe et quelques uns de ses contemporains*, il disculpe Aristophane de toute accusation ; dans une conversation entre Aristippe, disciple de Socrate et le poète comique, il faisait dire à ce dernier :

En l'immolant [Socrate] à la risée publique, je le préservais de l'ostracisme, et peut-être même d'un sort encore plus terrible. [...] Quiconque regarde [*Les Nuées*] comme une satire dirigée personnellement contre Socrate, se trompe à la fois sur le but de la pièce et sur mon intention⁴.

En Angleterre⁵, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, Aristophane n'est que très peu lu. Deux comédies toutefois sont notoirement connues : *Les Nuées* (*Clouds*) et *Plutus* (*Plutus*). Aristophane est souvent détesté pour la satire de Socrate mise en scène dans la première pièce et admiré pour les leçons de morale qui se dégagent de la deuxième. *Les Nuées* sont pour la première fois traduites en anglais, sous forme d'extraits, en 1655 par Thomas Stanley dans son *History of Philosophy* en guise de supplément au chapitre consacré à Socrate⁶. La première traduction en italien a quant à elle lieu dès 1545 à Venise⁷, et même si le théâtre italien est encore souvent ancré dans la tradition de la *Commedia dell'arte*, Aristophane reste un modèle pour l'écriture et le renouvellement du genre⁸ si bien qu'on trouvera au XVIII^e siècle en Italie plusieurs comédies mettant en scène Socrate et se situant clairement dans son héritage.

1 *Die Wolken, ein Nachspiel Sokratische Denkwürdigkeiten*, 1761.

2 Cette pièce a été perdue mais nous est connue grâce à un ouvrage qui lui faisait suite : *Die Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken von dem Verfasser die Wolken* (La Défense de M. Wieland contre les *Nuées* par l'auteur des *Nuées*), 1776 (édité par Erich Schmidt, Berlin, Behr, 1902).

3 Nous reparlerons de Wieland plus un peu plus tard, pp. 126-127.

4 Traduction française de Henri Goiffier, Paris, de l'Imprimerie de Poignée, 1802, t. 1, Première partie, Lettre XI, pp. 132-141.

5 Sur la réception d'Aristophane en Angleterre, cf. Philip Alexander Walsh, *Comedy and Conflict : The Modern Reception of Aristophanes*, Reproduction de sa thèse de doctorat, Brown University, ProQuest, 2008. Sur la réception d'Aristophane au XVIII^e siècle, voir plus précisément pp. 39-65.

6 *The History of Philosophy, The Third Part, Containing the Socratic Philosophers*, London, Moseley / Dring, 1655, pp. 67-93. Le titre du chapitre est des plus explicites : « The Clouds of Aristophanes, added (not as a Comical divertisement for the Reader, who can expect little in that kind from a subject so ancient, and particular, but) as a necessary supplement to the life of Socrates » (*Les Nuées* d'Aristophane, ajoutées (non comme un divertissement comique pour le lecteur qui ne peut pas attendre beaucoup de ce genre de sujet si ancien et si particulier, mais) comme un complément nécessaire à la vie de Socrate).

7 Bartolomio e Pietro Rositini de Prat'Aboini, *Le Comedie del facetissimo Aristofane, tradutte di Greco in lingua commune d'Italia*.

8 Louis Riccobini, *Histoire du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine ; avec un Catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1660, et une Dissertation sur la tragédie moderne*, Paris, Cailleau, 1730, t. 1, « Avertissement », pp. 97-98 : « Aristophane est encore un grand modèle pour le comique et pour cette peinture critique des mœurs qu'on appelle le ridicule. »

Références actualisées : vers le « socratisme »

En plus des sources mentionnées, d'autres références, connues des lettrés, imprègnent les mentalités¹. Les ouvrages de Xénophon et de Platon ne sont pas seulement traduits, ils sont aussi imités, donnant lieu à des versions modernisées ou actualisées. C'est ce rapide tour d'horizon des adaptations des sources que nous nous proposons de faire à présent, pour montrer que la figure de Socrate n'a pas seulement évolué de manière directe mais aussi oblique, à travers des ouvrages qui prennent, de près ou de loin, le prétexte de Socrate pour faire œuvre morale. Dans le contexte de retour en grâce de Platon en Allemagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en Allemagne, Moses Mendelssohn qui réécrit le *Phédon* de Platon explique ainsi son intention :

À l'instar de Platon, je laisse Socrate, dans les dernières heures de sa vie, expliquer à ses disciples ses raisonnements sur l'immortalité de l'âme. L'ouvrage grec porte le titre de *Phédon*, et contient un grand nombre de beautés peu communes, dignes d'être employées au profit du dogme de l'immortalité. Je m'en suis approprié le cadre et l'arrangement, en cherchant toutefois à mettre les preuves métaphysiques au niveau de notre siècle. [...] Mon intention n'étant pas d'indiquer les motifs que le philosophe grec aurait pu faire valoir de son temps en faveur de l'immortalité de l'âme, mais ceux qu'un homme comme Socrate, basant sa croyance sur la saine raison, trouverait de nos jours pour y croire, après les efforts de tant de grands génies².

Ce qui est mis en avant c'est la méthode de Socrate ainsi que son attitude philosophique, sa conduite devant les différentes épreuves de sa vie ; en conséquence il devient légitime d'imaginer un Socrate du XVIII^e siècle qui soit un parangon des valeurs et vertus morales, plus qu'un philosophe.

Jacob Vernet, théologien genevois, propose pour sa part de nouveaux *Dialogues socratiques ou entretiens sur divers sujets de morale* (1746). Écrits dans un but pédagogique, pour l'instruction de S.A.S. le Prince Héréditaire de Saxe-Gotha, ils réfutent deux accusations

- 1 Notons que certaines des pièces de théâtre qui constituent notre objet d'étude peuvent elles aussi fonctionner comme de telles références.
- 2 *Phaedon, oder Über die Unsterblichkeit der Seele, in drei Gesprächen*, 1767. Traduction française de L. Hausmann, Paris, C. Heideloff, 1830, Préface, pp. 11-13. L'ouvrage de Mendelssohn rencontre un vif succès dans toute l'Europe; réédité dès l'année suivante, il est précédé d'une « Vie et caractère de Socrate », si bien que Mendelssohn a très vite été surnommé le Platon allemand ou encore le Socrate de Berlin, voir à ce sujet Philippe Hoch, « Moses Mendelssohn (1729-1786), le "Socrate de Berlin" », Mémoires de l'Académie Nationale de Metz, 2005, accessible en ligne <http://hdl.handle.net/2042/33962>, consulté le 9 novembre 2016. Notons l'intéressante assimilation par le jeu des surnoms entre Platon et Socrate, deux philosophes devenus interchangeable en apparence. En français l'ouvrage de Mendelssohn avait été traduit dès 1772 par Junker qui note dans son avertissement la supériorité du Socrate contemporain : « Platon, comme on sait, a traité ce même sujet ; mais le philosophe juif surpasse infiniment le grec par l'étendue de ses connaissances. Son style est aussi noble, aussi simple, aussi persuasif que celui du disciple de Socrate, mais il a encore, par-dessus lui, la netteté et la justesse des idées portées l'une et l'autre au plus haut degré. » (*Phédon ou Entretiens sur la spiritualité et l'immortalité de l'âme*, Amsterdam, B. Vlam, 1773, nouvelle édition corrigée, p. xii.)

soulevées contre Socrate (il corrompt la jeunesse, il a été le maître d'Alcibiade et du tyran Critias) : pour Vernet, en effet, Socrate peut, par sa compagnie et ses conversations, rendre la jeunesse meilleure, et ce d'autant plus s'il s'agit d'un jeune prince à qui il faut apprendre à gouverner. Huit courts dialogues composent l'ouvrage ; Socrate y rencontre à chaque fois Évagore, un jeune étranger venu faire ses études à Athènes, qui est parfois accompagné d'un ami. Les thèmes développés sont les suivants : vertu, religion naturelle, égalité naturelle et inégalité civile, mensonge (aux autres, à soi-même), ce qu'il convient d'étudier relativement à sa condition ou à sa profession, le mérite, l'indolence et l'humeur¹. Un tel ouvrage de pédagogie morale, en plein cœur du XVIII^e siècle, a pu participer de manière oblique à la construction du mythe, même si sa vocation pédagogique le retient encore un peu loin de la construction d'une morale authentique, substituée à la religion, qui légitime le mythe socratique.

Côté britannique, si Platon est mobilisé sur la question du Beau, ses dialogues font aussi l'objet de répliques : George Stubbes imagine par exemple une conversation sur la beauté entre Socrate et Aspasia (*A Dialogue on Beauty in the Manner of Plato*, 1731) ; et Joseph Spence revisite le *Criton* : *Crito, or a Dialogue on Beauty* (1752)². Du côté germanique, Christoph Martin Wieland, l'un des auteurs les plus prolifiques de l'Aufklärung, surnommé le Voltaire des Allemands³, imagine à son tour une conversation entre Socrate et Timoclea au sujet de la beauté, apparente et réelle⁴ ; après avoir hésité entre dialogue et tragédie, il réinvente les dernières conversations de Socrate avec ses amis avant qu'il ne boive le poison⁵. Nous avons déjà mentionné Wieland à propos de ses prétendues traductions des dialogues de Diogène et d'une réécriture des *Nuées* dont il a fait l'objet en lieu et place de Socrate ; nous pouvons ici préciser que Wieland, passionné par la Grèce ancienne, avait plaisir à s'identifier à Socrate. Lui qui a été précepteur à la cour de Weimar se voulait pédagogue d'un genre nouveau afin d'enseigner, comme Socrate, l'amour de la vertu⁶. Dans un ouvrage déjà cité

1 Signe de son succès, l'ouvrage a été plusieurs fois réédité dans des versions augmentées : 1753, 1755, 1756, 1760.

2 Cf. sur ce sujet l'ouvrage déjà cité de Michael Prince, *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment*, 1996.

3 Cf. L.E. Hallberg, *Wieland, Étude littéraire*, Thèse pour le doctorat, Paris, E. Thorin, Libraire-éditeur, 1869, p. 72.

4 *Gespräch des Sokrates mit Timoclea, von den scheinbaren und wahren Schönheit*, 1756. D'après Victor Michel (C.-M. Wieland, *La Formation et l'évolution de son esprit jusqu'en 1772*, Paris, Boivin et Cie, 1938, p. 136), Wieland semble s'être inspiré des *Dialogues socratiques* de Vernet dont la traduction allemande venait de paraître.

5 *Die letzten Gespräche Sokrates und seiner Freunde*, Zürich, 1760. On retrouvera cette hésitation du genre chez d'autres auteurs comme Strindberg et Manès Sperber, que nous évoquerons dans la partie suivante, ch. 2, pp. 445-446.

6 Cf. la biographie que lui a consacrée Michael Zaremba, *Christoph Martin Wieland, Aufklärer und Poet, Eine Biographie*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 2007.

également, *Aristippe et quelques-uns de ses contemporains*, ouvrage souvent comparé au célèbre *Voyage du jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélémy, parce qu'il retrace, à travers une correspondance fictive, le parcours d'Aristippe de Cyrène, disciple de Socrate et fondateur de l'école cyrénaïque, il décrit longuement Socrate et le présente comme un « instituteur public », modèle dont il donne la définition suivante :

Devenir soi-même un modèle de vertu domestique et civile, tant par ses sentiments que par ses principes, par ses paroles que par ses actions ; attirer à lui, par les charmes de sa société, les jeunes Athéniens les plus illustres, dans l'espoir de les former aux mêmes principes, aux mêmes sentiments, c'était là sans doute le service le plus éclatant qu'il fût possible à un mortel de rendre à sa patrie¹.

Vouant lui aussi une admiration sans borne depuis sa plus tendre enfance pour Socrate, Wilhelm Friedrich Heller rapproche les contextes historiques du V^e siècle avant J.-C. et du XVIII^e siècle pour montrer, dans diverses conversations qu'il prend plaisir à réinventer, la vertu inégalable et pourtant indispensable de ce païen dont la gloire, selon lui, dépasse celle du Christ². Ce n'est donc pas qu'en France, mais dans toute l'Europe qu'a lieu la laïcisation de la figure de Socrate, conjointement à sa mythification. Évidemment, quelques voix discordantes s'élèvent contre le mythe : par exemple, c'est contre les Lumières, et en s'inspirant de Xénophon qu'il fréquente dans la traduction française de Charpentier, que Johann Georg Hamman écrit ses *Mémorables Socratiques* (1759)³ pour rappeler que Socrate prônait l'ignorance comme vertu, et était ennemi de la raison.

Un nouveau procès est intenté à Socrate suite à la publication du roman interdit de Marmontel, *Bélisaire*, en 1767. Le fameux chapitre XV de l'ouvrage qui traite de la religion et accorde le salut à des héros païens⁴ déclenche une vive polémique dans plusieurs pays européens. Alors même qu'il n'est pas mentionné dans l'ouvrage de Marmontel, c'est sur

1 Traduction française déjà citée, Première partie, Lettre VIII, t. 1, p. 102. On peut de la même manière imaginer que certaines paroles d'Aristippe sont celles de Wieland lui-même, comme par exemple la conclusion de la lettre XI, première partie, t. 1, p. 151, Aristippe s'adresse à Cléonidas : « Avoue, Cléonidas, que ce vieillard [Socrate] est aussi grand, aussi bon qu'il est simple ! C'est une vérité que je sens quelquefois si vivement, que je voudrais être Socrate, si je pouvais cesser d'être Aristippe. »

2 *Sokrates*, Frankfurt am Main, 1790.

3 *Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publicums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile* (Mémorables socratiques compilés pour l'ennui du public par un amoureux de l'ennui), Amsterdam, 1759. Ils ont fait l'objet d'une étude et d'une traduction en anglais par James C. O'Flaherty, *Hamann's Socratic Memorabilia, a translation and commentary*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.

4 Plus précisément dans ce passage, édition de 1767, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, pp. 129-130 : « La Cour de celui qui m'attend sera [...] composée de ces Titus, de ces Trajans, de ces Antonins, qui ont fait les délices du monde. C'est avec eux et tous les gens de bien, de tous les pays et de tous les âges, que le pauvre aveugle Bélisaire se trouvera devant le trône du Dieu juste et bon. [...] Vous espérez trouver, dit-il [l'Empereur Justinien] à Bélisaire, les héros païens dans le Ciel ! Y pensez-vous ? Écoutez, mon voisin, dit Bélisaire : vous n'avez pas envie d'affliger ma vieillesse ? Je suis un pauvre homme, qui n'ai d'autre consolation que l'avenir que je me fais. Si c'est une illusion, laissez-la moi ; elle me fait du bien ; et Dieu n'en est point offensé : car je l'en aime davantage. Je ne puis me résoudre à croire qu'entre mon âme et celle d'Aristide, de Marc-Aurèle et de Caton, il y ait un éternel abîme ; et si je le croyais, je sens que j'en aimerais moins l'Être excellent qui les a faits. »

Socrate que se concentre la querelle aux Pays-Bas, au point qu'elle a été rebaptisée « querelle socratique » : Socrate a-t-il été aussi vertueux que la tradition le prétend ? S'il a effectivement été vertueux, peut-il avoir sa place parmi les grandes figures du christianisme ? Après la traduction de *Bélisaire* en néerlandais, et la publication d'une critique du théologien Petrus Hofstede¹, plusieurs écrits entendent prendre la défense de Socrate, comme le *Socrate justifié* de Cornelis Nozeman² ou, lorsque la querelle s'exporte en Allemagne, la *Nouvelle Apologie pour Socrate* de Johann August Eberhard³.

Cependant, comme le fait très justement remarquer Raymond Trousson, bien que la référence à Socrate brûle toutes les lèvres, il en est de plus ardentes que d'autres⁴. En France, Rousseau est le philosophe que l'on compare le plus souvent à Socrate, bien que Rousseau lui-même n'ait pas toujours admiré Socrate. Dans son *Premier Discours* ou *Discours sur les sciences et les arts*, Rousseau, comme Hamman, vénère en Socrate l'apôtre de l'ignorance :

Voilà donc le plus sage des hommes au jugement des dieux, et le plus savant des Athéniens au sentiment de la Grèce entière, Socrate faisant l'éloge de l'ignorance ! Croit-on que s'il ressuscitait parmi nous, nos savants et nos artistes lui feraient changer d'avis ? Non, Messieurs, cet homme juste continuerait de mépriser nos vaines sciences ; il n'aiderait point à grossir cette foule de livres dont on nous inonde de toutes parts, et ne laisserait, comme il a fait, pour tout précepte à ses disciples et à nos neveux, que l'exemple et la mémoire de sa vertu⁵.

-
- 1 *De Belisarius van den heer Marmontel beoordeeld en de kwade zeden der vermaardste heidenen aangetoond ten bewyze hoe onbedagtsaam men dezelve om hunne deugdszaamheid verhemeld heeft*, Rotterdam, J. Bosch, 1769 (Le *Bélisaire* de M. Marmontel jugé, et les vices des plus célèbres païens exposés, pour faire voir l'imprudence de ceux qui ont prétendu que leurs vertus les ont sauvés).
 - 2 *Socrates Eere Gehandhaeft*, Rotterdam, P. van den Aak, 1769, ouvrage auquel Hofstede a de nouveau répliqué : *De Beoordeeling van den Belisarius, voornamelyk met Betrekking tot Socrates, tegen den Heer C. Nozeman en andere verdedigd, : ten nader bewyze, dat de voornaamste heidenen, uit hoofde van derzelver deugdszaamheid, geen voorwerpen der Godlyke barmhartigheid hebben kunnen zyn*, Rotterdam, J. Bosch, 1769 (Défense du Jugement de *Bélisaire*, principalement en ce qui concerne Socrate, contre M. Nozeman et d'autres, où il est prouvé que les plus grands hommes du paganisme n'ont pu, pour leur vertu, être les objets de la miséricorde divine).
 - 3 *Neue Apologie des Sokrates oder Untersuchung der Lehre von der Seligkeit der Heiden*, Berlin, Stettin, 1772. Une traduction en français est publiée l'année suivante sous le titre *Examen de la doctrine touchant le salut des Païens ou Nouvelle Apologie pour Socrate*, Amsterdam, van Harreveld, 1773. Suite à la parution de son ouvrage, Eberhard entre en conflit avec Lessing et lui répond en donnant une suite à sa *Nouvelle Apologie pour Socrate* en 1778. La section I de la première partie de l'ouvrage reprend l'historique de la polémique ; nous nous sommes également appuyée sur l'article d'Ernestine van der Wall, « Marmontel et la "Querelle Socratique" aux Pays-Bas » in : Kees Meerhoff et Annie Jourdan, *Mémorable Marmontel (1799-1999)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1999, pp. 80-96.
 - 4 *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau. La Conscience en face du mythe*, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1967, p. 6 : « Si l'on peut déceler de la sorte une préférence collective, à une époque donnée, pour une figure particulièrement représentative – préférence évidente dans le grand nombre des allusions, des utilisations et interprétations diverses, des pièces de théâtre, etc. -, il apparaît encore possible d'isoler, au cœur de cet ensemble, des préférences individuelles ; de désigner dans la mêlée générale, toujours plus ou moins confuse, les champions par excellence du "socratisme". En d'autres termes, tous les esprits ne sont pas également sensibles au prestige du mythe, tous les yeux ne le voient pas sous le même angle, tous les cultes ne sont pas orthodoxes. » Trousson étudie et confronte les attitudes de trois philosophes parmi les plus célèbres du siècle, Voltaire, Diderot et Rousseau, face au mythe socratique. C'est de ses analyses que nous nous inspirons dans ce paragraphe consacré à Rousseau (ch.III « Rousseau et l'"adroit sophiste" », pp. 67-103) et dans le suivant consacré à Diderot (ch.II « Diderot ou l'impossible destinée », pp. 45-65).
 - 5 Paris, Gallimard, « Folio Essais », pp. 37-38.

Il cite l'*Apologie* écrite par Platon, et se sert pour cela de la traduction que Diderot a faite alors qu'il était emprisonné à Vincennes, d'après les analyses de Raymond Trousson¹. C'est d'ailleurs en allant rendre visite à son ami Diderot, sur le chemin qui le menait à Vincennes que Rousseau « tomba » sur la question posée par l'Académie de Dijon et eut l'illumination d'un début de réponse qu'il présenta aussitôt à Diderot, qui l'encouragea à poursuivre et envoyer son texte, fondement de son système et de ses deux premiers *Discours*. Mais dès les années 1755-1757, Rousseau commence à prendre du recul par rapport à Socrate : il écrit un texte, *Fiction ou Morceau allégorique sur la Révélation*², resté inachevé et inédit, appartenant à un genre en vogue au XVIII^e siècle, le songe philosophique, dans lequel il relate justement le songe d'un philosophe touché par la Grâce alors qu'il réfléchissait sur la perfection de la nature « durant une belle nuit d'été ». Il se découvre au milieu d'un édifice immense, formé par un dôme éblouissant mais tout n'y est que sang et carnage, même si ceux qui y vivent ne le voient pas. Un vieillard veut dessiller le peuple ; afin de sauver les apparences juridiques, un procès est intenté contre lui, et le condamne à boire la ciguë. Même s'il n'est pas nommé, on reconnaît ici Socrate. C'est alors que le Christ apparaît, imposant un discours de paix et d'amour. Pierre Maurice Masson a magistralement analysé ce texte et montré comment il présente trois attitudes possibles devant la religion : celle du philosophe qui voit la scène, la critique mais ne construit rien ; celle de Socrate qui révèle la vérité mais semble se contredire juste avant d'expirer en destinant ses dernières paroles à l'une des statues du temple baignées de sang (réminiscence de l'histoire du coq à Esculape) et de plus ne parvient pas à convaincre la foule car ne s'adresse qu'à la raison ; le Christ enfin qui emporte l'adhésion, et rétablit la vérité³. Ce texte, selon Trousson, « apparaît comme une sorte de charnière, de transition entre la vénération [de Rousseau pour Socrate] du *Premier Discours* et la rupture brutale, consommée dans l'*Émile* »⁴. En effet, dans ce dernier ouvrage, la préférence est clairement accordée au Christ, notamment dans la « Profession de foi du Vicaire savoyard », avec ces quelques phrases de comparaison restées célèbres :

La mort de Socrate, philosophant tranquillement avec ses amis, est la plus douce qu'on puisse

- 1 *Op. cit.*, Appendice, « Diderot et le mythe de Socrate dans le discours sur les sciences et les arts », pp. 105-124. Rousseau ne connaissait pas bien le grec et dans le *Discours sur les sciences et les arts*, sa traduction de l'*Apologie* semble trop éloignée de la traduction latine de Ficin, qu'il a par ailleurs utilisée. Reste une seule solution : il a utilisé celle de Diderot, traduction restée manuscrite mais dont il existe trois copies. Nous parlerons de cette traduction dans le paragraphe qui suit et y reviendrons plus en détail dans la partie suivante, pp. 232-235.
- 2 Ce texte a été publié par M. G. Streckeisen-Moultou, *Œuvres et correspondance inédite de J.-J. Rousseau*, Paris, Lévy, 1821, pp. 167-185. L'éditeur est l'arrière petit-fils de Paul Moltou, un ami à qui Rousseau confia ses manuscrits. Le titre n'est pas celui de Rousseau.
- 3 Pierre Maurice Masson, *La Religion de J.-J. Rousseau*, « La Profession de foi de Jean-Jacques », 2^e édition, Paris, Hachette, 1916, t. 2, p. 53.
- 4 Ouvrage cité, p. 95. Masson rapproche lui aussi l'*Allégorie sur la Révélation* de « La Profession de foi du Vicaire Savoyard », *op. cit.*, p. 51.

désirer ; celle de Jésus expirant dans les tourments, injurié, raillé, maudit de tout un peuple, est la plus horrible qu'on puisse craindre. Socrate prenant la coupe empoisonnée bénit celui qui la lui présente et qui pleure ; Jésus, au milieu d'un supplice affreux, prie pour ses bourreaux acharnés. Oui, si la vie et la mort de Socrate sont d'un sage, la vie et la mort de Jésus sont d'un Dieu¹.

L'attitude de Rousseau envers la figure socratique a évolué ; plus exactement il a toujours admiré en Socrate le martyr, mais pas toujours le philosophe, d'autant que les philosophes avec lesquels il se brouille se réclament de Socrate. Il ne voit pas Socrate comme le voient les autres penseurs des Lumières, à savoir le combattant de l'intolérance et du fanatisme, mais comme l'apôtre de l'ignorance, en quelque sorte un « antiphilosophe » des Lumières...

Toutefois les identifications ne manquent pas tout au long du siècle même si Rousseau n'a pas alimenté le « socratisme »² ; pour notre part, nous nous contenterons de citer celles qui sont en lien avec le théâtre. En 1762, alors qu'*Émile* est condamné par le Parlement et la Faculté de Théologie de Paris³, la tragédie de Billardon de Sauvigny (d'abord admirateur de Voltaire, puis de Rousseau) intitulée *La Mort de Socrate* est censurée parce que l'on reconnaît trop sous les traits du philosophe grec le penseur genevois :

Le clergé se mêlait activement aux querelles et aux controverses du jour. Le diocèse de Paris avait à sa tête un évêque énergique, violent, toujours sur la brèche, Christophe de Beaumont [...] Rousseau venait de publier *Émile*. Le parlement avait fait brûler l'ouvrage par la main du bourreau ; l'archevêque avait fulminé contre lui un terrible réquisitoire. Dans ces violences, qui passionnaient la ville entière, un jeune auteur, Sauvigny, vit une veine à exploiter. Rousseau devint Socrate, l'archevêque de Paris Anitus, le parlement l'aréopage ; bref, de la mort de Socrate, il fit une tragédie de circonstance. Laissons la parole à un contemporain, à Favart, qui, dans sa correspondance avec le comte Durazzo, nous transmet des impressions dont la franchise ne saurait être contestée. "[...] La circonstance du bannissement ou plutôt de la proscription de Rousseau a contribué à la prohibition de cette pièce"⁴.

1 *Émile ou de l'éducation* (1762), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, Livre Quatrième, p. 403.

2 Trousson quant à lui indique : « Rousseau réalise ce paradoxe de ressembler très vite à un personnage qui, à la vérité, n'était pas son héros par-dessus tout. », *op. cit.*, p. 83.

3 Sur ce point, voir notamment M. Françon, « La Condamnation de l'*Émile* », *Annales de la société J.-J. Rousseau*, XXXI (1946-1949), pp. 209-245.

4 Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862, pp. 83-84.

La pièce est autorisée l'année suivante et le contexte ayant changé, la pièce remaniée, les allusions au Socrate moderne qu'est Rousseau paraissent moins frappantes¹. Si pour Billardon de Sauvigny la comparaison semble être née du contexte, Linguet, auteur à son tour d'une tragédie sobrement intitulée *Socrate*, rend le parallèle plus explicite :

Si l'on avait pu se flatter de trouver dans ma pièce quelque allégorie, ce serait certainement celle de l'illustre Jean-Jacques ; mais l'un était païen ; l'autre est hérétique. L'un assurait qu'il ne savait rien ; l'autre soutient que pour être honnête homme il ne faut rien savoir. [...] Tous deux ont dit des choses très bonnes et très inutiles sur l'éducation de la jeunesse. Tous deux ont eu l'imprudence de conseiller aux hommes d'élever leurs enfants. Il y a donc entre ces deux philosophes quelques traits de ressemblance ; mais, en vérité, ce n'est pas de ma faute².

Dans l'avant-propos de sa comédie intitulée *Le Procès de Socrate* représentée pour la première fois en 1790, Collot d'Herbois explique que son personnage de Socrate ne correspond pas à une individualité mais incarne « tous les Défenseurs de la cause du Peuple » ; toutefois il tient à préciser en note :

Je crois que le seul J.J. Rousseau aurait pu soutenir la comparaison, encore n'y aurait-il que Xanthippe qui put en décider ; c'est dans l'intérieur de la maison que l'homme le plus sage laisse apercevoir ses faiblesses, tribut qu'il paie comme les autres à l'humanité. Au reste si les tribunaux n'ont pas fait boire la ciguë au vertueux Jean-Jacques, on sait que ce n'est pas leur faute³.

Bien que Rousseau, figure scrutée par son siècle, ait été souvent perçu comme un Socrate moderne, il n'a jamais revendiqué de lui-même l'identification, contrairement à Diderot, qui n'a eu de cesse de se rêver en Socrate, malgré toutes les difficultés qu'implique l'imitation d'un modèle aussi noble et vertueux.

Dès ses études, le jeune Diderot se montre passionné par l'Antiquité ; quelques grandes figures, particulièrement celle de Socrate puis celle de Sénèque, vont devenir pour lui non pas seulement des références obsédantes mais surtout des leçons exemplaires d'existence, des modèles de vertu à imiter⁴. Ce qui intéresse Diderot chez Socrate c'est en effet sa personnalité,

1 La *Correspondance littéraire* indique à la date du 15 mai 1763 (Paris, Longchamps / Buisson, 1813, 1^{ère} partie, t. 3, p. 366) : « La Mort de Socrate, tragédie en vers et en trois actes, par M. de Sauvigny, vient d'être jouée sur le théâtre de la Comédie-Française. C'est la même pièce qui devait être représentée l'année dernière au moment du décret de prise de corps contre J.-J. Rousseau, et que la police fit défendre, de peur que le parterre ne fit des applications publiques à l'histoire du moment. Aujourd'hui que les mêmes raisons ne subsistent plus, on a permis à l'auteur de se faire jouer, après avoir sérieusement examiné sa pièce afin de n'y rien laisser subsister qui fût susceptible d'application au mérite des philosophes de la nation et au sort qu'ils éprouvent. » Favart écrit de nouveau au comte de Durazzo et explique cette fois : « On prétendait qu'il y avait dans cette pièce nombre d'applications à nos philosophes modernes ; la plus grande partie des ces finesses ont échappé au public. » (Lettre du 24 mai 1763, publiée in : *Mémoires et Correspondance littéraire, dramatique et anecdotique*, Paris, Collin, 1808, t. 2, p. 119).

2 *Journal encyclopédique* du 15 décembre 1764, cité par Raymond Trousson, in : *Jean-Jacques Rousseau jugé par ses contemporains, du Discours sur les sciences et les arts aux Confessions*, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 324-325.

3 *Le Procès de Socrate ou Le Régime des anciens temps*, comédie en trois actes et en prose, Paris, Duchesne, 1791, avant-propos, p. v.

4 Cf. France Marchal, *La Culture de Diderot*, Paris, Champion, 1999, Première section, ch.II, « La culture

sa grandeur d'âme, sa sagesse philosophique : « Réformer la société, redresser la morale, épurer les mœurs, rendre les hommes heureux et plus conscients de leur dignité, c'était le rêve de Socrate ; n'était-ce pas aussi celui de Diderot¹ ? » Diderot devient tellement familier du philosophe athénien qu'il s' imagine revivre sa vie : ses détracteurs sont des Mélitus, et des Anytus² ; Sophie Volland devient Aspasia³ ; il va même jusqu'à faire passer sa femme pour une épouse acariâtre digne de Xanthippe⁴ ; voilà une posture qui irradie sa prose et sa correspondance. L'identification a néanmoins l'occasion de devenir réelle lorsque Diderot, accusé d'être l'auteur d'ouvrages portant atteinte à la religion et aux bonnes mœurs (*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, *Les Bijoux indiscrets*, *La Promenade du sceptique*, *L'Oiseau blanc*, *conte bleu*) est emprisonné à Vincennes⁵. Emmené le 24 juillet 1749, il assimile son sort à celui du sage athénien, entend égaler sa fermeté d'âme et entreprend une traduction de l'*Apologie de Socrate* et du *Criton* de Platon. Les détails de la légende sont connus : il fait d'un cure-dent une plume, transforme un gobelet cassé en encrier, métamorphose de l'ardoise et du vin en encre, écrit sa traduction dans les marges de l'ouvrage de Platon qu'il avait toujours sur lui, ou alors traduit de mémoire et noircit les blancs du *Paradis perdu* de Milton. L'imaginaire mythique lui permet de compenser ses faiblesses et de rêver son héroïsme à défaut de pouvoir le réaliser : lors de l'interrogatoire du 31 juillet, il tient le rôle de Socrate et nie être l'auteur des ouvrages parus anonymement, sauf *La Promenade du sceptique* dont il dit toutefois avoir détruit le manuscrit. Mais le 13 août, supportant douloureusement la prison, il est contraint d'abandonner le masque socratique et avoue être

classique », pp. 119-184. Elle indique que Diderot fût le seul de son temps à mener jusqu'à son terme ses humanités, mais montre combien « ses archétypes revêtent un fort caractère moral, et attestent une transfiguration exemplaire du fruit des humanités en un humanisme actif. » (p. 119).

1 Raymond Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot, Rousseau*, édition citée, p. 51.

2 Cf. Lettre de Voltaire à Diderot du 23 juillet 1766, in : Voltaire, *Correspondance*, texte établi et annoté par Théodore Bestermann, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963 - 1992, tome VI, p. 237 : « On ne peut s'empêcher d'écrire à Socrate, quand les Mélitus et les Anytus se baignent dans le sang et allument les bûchers. »

3 Cf. Lettre à Sophie Volland du 1^{er} décembre 1760, in : Diderot, *Correspondance*, Georges Roth (I à XVI) et Jean Varloot (XIV à XVI) éd., Paris, Les éditions de minuit, 1955-1970, tome III, p. 282 : « Chère amie, si vous vouliez user de cette méthode [la réfutation socratique] avec la finesse, le sang-froid, la justesse que vous avez, personne n'y réussirait comme vous, et vous seriez mon Aspasia. »

4 Cf. cette anecdote du peintre Mannlich, rapportée dans ses *Mémoires* et citée par Jean Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, London, Oxford University Press, 1957, « Le Socrate imaginaire », p. 7 : « D'autres ont accusé Diderot de jouer au Socrate. Dans ses *Mémoires*, le peintre Mannlich raconte comment, pendant l'hiver de 1772, il fut amené chez Diderot par la comtesse de Forbach et par son fils Christian. L'entretien des visiteurs avec le philosophe fut interrompu par l'irruption de Madame Diderot, qui venait écumer le pot, et sortit en maugréant, et sans saluer personne. Sur quoi Madame de Forbach salua Diderot du titre de "nouveau Socrate – discrète allusion à laquelle il n'opposa que quelques protestations de modestie". À quelque temps de là, Mannlich revient, avec le seul Christian. Cette fois, en l'absence de Diderot, ils sont très poliment reçus par sa femme. "Elle avait donc totalement oublié, commente Mannlich, le rôle de Xanthippe qu'elle avait été contrainte de jouer quelques jours plus tôt". »

5 Sur les détails de l'emprisonnement, cf. les biographies proposées par Laurent Versini, *Denis Diderot alias Frère Tonpla*, Paris, Hachette, 1996, ch. V « Les combats de Frère Tonpla », pp. 109-134, et plus spécialement pp. 109-111. Et Raymond Trousson, *Denis Diderot, ou le vrai Prométhée*, Paris, Tallandier, 2005, ch. V « Le donjon de Vincennes », pp. 125-146.

l'auteur des autres textes, tout en promettant ne plus rien écrire de compromettant. Promesse qu'il tiendra puisqu'il ne publiera, l'*Encyclopédie* mise à part, que l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* dont nous avons déjà parlé à la fin de sa vie (pour les autres écrits connus de son vivant, par la *Correspondance littéraire*, ils restaient passablement confidentiels). Après ses aveux, ses conditions de détention sont adoucies : Diderot peut se promener librement, recevoir des visites, et continuer de travailler à l'*Encyclopédie*. Laurent Versini défend d'ailleurs les aveux de Diderot en montrant qu'il devait être pragmatique s'il ne voulait pas que l'entreprise de l'*Encyclopédie* s'écroule¹. Raymond Trousson pour sa part se montre plus sévère tout en reconnaissant l'humanité de Diderot :

Mais voilà : ce Socrate moderne n'avait aucune disposition pour la prison, même glorieuse, ni pour le martyre, même émouvant ; affaire de tempérament. Difficile d'aimer la vie, de penser à Nanette, à la liberté, à tous ses projets, aux conversations passionnées avec les amis et d'accepter en même temps la crucifixion, fût-elle relative et "philosophique" ; est héros qui peut².

L'identification avec le sage persécuté a été mise à rude épreuve lors de cet épisode qui dura un peu plus de trois mois. Conscient d'avoir divorcé d'avec sa propre mythologie personnelle, Diderot avoue à Grimm, à la fin de sa vie, comme un remord :

Le peuple dit : "Vivre d'abord ; ensuite philosopher." Mais celui qui a pris le manteau de Socrate et qui aime la vérité et la vertu plus que la vie, dira, lui : "Philosopher d'abord, et vivre ensuite." Si l'on peut...³

Les points de suspension trahissent l'humilité de celui qui sait qu'il n'est plus en phase avec le socratisme, qu'il va désormais nourrir autrement. Cependant la référence à Socrate restera pour Diderot une force et un étendard ; il lui rend un sublime hommage en esquissant dans un ouvrage actant la naissance du drame, genre intermédiaire, entre la comédie et la tragédie, et intitulé *De la Poésie dramatique* (1758), le canevas d'une pièce consacrée à la mort de Socrate, sur laquelle nous aurons le loisir de revenir en détail dans le prochain chapitre⁴.

1 *Op. cit.*, p. 110 : « On a beaucoup critiqué ses [à Diderot] mensonges et sa palinodie : que pouvait faire d'autre un homme soustrait par lettre de cachet à son pays ? Il fallait avant tout sauver l'*Encyclopédie* et les libraires menacés de ruine, qui intervinrent avec force. »

2 *Socrate devant Voltaire, Diderot, Rousseau*, p. 55. Ce passage est repris avec quelques développements dans la biographie mentionnée précédemment (note n° 6, p. 132), *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, p. 138.

3 Lettre à Grimm du 25 mars 1781, intitulée « Réponse au dilemme que M. Grimm a fait à l'abbé Raynal, chez Mad^e de Vermeuau, et qu'il a répété chez Mad^e de Vandeuil, ma fille » (Jean Roth et Jean Varloot (éd.), *Correspondance*, Paris, Les éditions de Minuit, 1970, t. XV, p. 213.

4 Raymond Trousson fait justement remarquer à maintes reprises la sincérité de Diderot vis-à-vis du mythe socratique, *Socrate devant Voltaire, Diderot, Rousseau*, p. 48 : « En traitant la mort de Socrate ; Diderot obéissait bien davantage aux exigences d'un culte intérieur qu'aux impératifs du combat philosophique. » ; p. 53 : « Il y avait en Diderot un désir passionné et sincère d'être un Socrate. » ; p. 58 : « En dépit de cette triste expérience, Diderot continuera de se faire en toute occasion le champion du sage athénien, il continuera même, implicitement et avec une certaine naïveté, à se comparer à lui. » ; pp. 59-60 : « Diderot, n'en doutons pas, était sincère ; il était sûr de sa vertu, sûr que la morale n'était pas un mythe et qu'il en était, comme autrefois Socrate, un des plus ardents apôtres. Diderot continua donc, sa vie durant, à endosser le manteau de Socrate, sans trop vouloir constater qu'il n'était pas tout à fait à sa taille. » ; p. 61 : « Sent-on combien il se

Au fil des années, Diderot se tourne de plus en plus vers Sénèque, une figure morale plus accessible que Socrate¹. Dans l'éloge qu'il consacre au sage stoïcien, il montre, questions oratoires à l'appui, qu'un modèle ne peut se trouver hors de portée du commun des mortels :

Exigerai-je de l'homme, même du sage, qu'il ne bronche pas une fois dans le chemin de la vertu² ?

Exiger trop de l'homme, ne serait-ce pas un moyen de n'en rien obtenir³ ?

Si Socrate exalte Diderot au point de prêter chez lui au socratisme, on peut mentionner parmi les amis intimes de Diderot d'autres nouveaux Socrate(s) ou Platon(s).

Étienne Falconet est un sculpteur dont Diderot a d'abord admiré les œuvres, comme ce *Groupe de marbre représentant Pygmalion aux pieds de sa statue à l'instant où elle s'anime* au salon de 1763⁴, avant de devenir son ami, de le présenter à l'Impératrice Catherine II de Russie au moment où elle désire offrir à la mémoire de Pierre le Grand une somptueuse statue équestre, d'aller lui rendre visite à Saint-Pétersbourg⁵ et de débattre dans une longue

consume de n'être pas Socrate, combien ce grand exemple l'enflamme, le brûle ? Mais on ne peut demeurer dans les nuages ; il faut vivre, et agir, au jour le jour, en s'accommodant des circonstances, en dissimulant, en rusant. Quand il rêvait à Socrate, à la vérité, à la gloire d'être le martyr de sa propre pensée, quand il croyait presque toucher à cette condition surhumaine qui avait été celle du philosophe grec, oubliait-il Vincennes ? Oubliait-il les écrits non signés, non avoués, niés, non publiés, toutes ces dérobades auxquelles contraignaient un pouvoir mesquin, une inquisition policière ? Oui, sans doute, pour un instant, et il croyait alors à son destin socratique avec toute la foi dont il était capable, et qui était grande. » ou encore, pp. 64-65 : « Et surtout, Diderot a été profondément sincère. Ses prétentions au "socratisme" peuvent faire sourire les esprits intransigeants après l'épisode de Vincennes, mais il n'y a aucun motif de douter de sa bonne foi, de l'authenticité chaleureuse de son culte. Quand il a eu l'occasion d'interpréter le rôle, son courage l'a trahi ; question de tempérament, de caractère. Certes, il n'avait pas la vocation du martyr, non par rouerie, par politique, comme Voltaire, mais parce que sa vitalité s'y refusait, et que ce philosophe qui aimait tant les idées, aimait aussi la vie. Malgré ses identifications implicites, parfois naïves, parfois touchantes même, il a eu douloureusement conscience de n'être pas un Socrate, de ne pouvoir faire du rêve une réalité, il a eu la nostalgie d'un destin. »

1 Cf. France Marchal, *La Culture de Diderot*, édition citée, p. 164 : « Socrate était l'inaccessible philosophe de la vertu et de la vérité ; Sénèque sera un personnage historique ; son sacrifice n'aura rien d'idéal, il sera tout de compromission, humain, trop humain. »

2 *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, in : Laurent Versini (éd.), *Œuvres complètes*, édition déjà citée, t. 1, Livre I, p. 992.

3 *Ibid.*, Livre II, p. 1212.

4 Diderot, *Salon de 1763*, in : Laurent Versini (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1996, t. 4 « Esthétique - Théâtre », pp. 286-287 : « Ô la chose précieuse que ce petit groupe de Falconet ! » S'il s'extasie d'abord devant la sculpture, Diderot la recrée ensuite à sa façon : « En méditant ce sujet, j'en ai imaginé une autre composition que voici. Je laisse la statue telle qu'elle est, excepté que je demande de droite à gauche, son action exactement la même qu'elle est de gauche à droite. Je conserve au Pygmalion son expression et son caractère mais je le place à gauche [etc.] Il me semble que ma pensée est plus neuve, plus rare et plus énergique que celle de Falconet. » Diderot admire son ami, ce qui ne l'empêche cependant pas de le critiquer parfois ; il reconnaît par exemple avoir jugé « avec la dernière sévérité » une œuvre intitulée *L'Amitié*, *Salon de 1765*, même édition, pp. 451-452.

5 Notons que malgré les supplications de Falconet et de Catherine, Diderot a plusieurs fois repoussé son voyage, il l'accomplit toutefois en 1773-1774, mais lorsqu'il arrive, Falconet ne peut le loger, prétextant la venue de son fils ; Diderot trouve une solution, les deux amis se revoient de nombreuses fois pendant le séjour du philosophe, mais quelque chose semble avoir été brisé. Sur les détails de ce voyage, voir Raymond Trousson, *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, édition citée, chapitre XIX « En voyage », XX « Saint-

correspondance de la postérité qui venge le mérite non reconnu, de la sculpture et de la peinture des Anciens. Diderot y mentionne à plusieurs reprises la défense de Socrate lors de son procès qu'il a traduite en prison, comme dans cette lettre du 10 janvier 1766 :

L'habile homme déprimé (c.-à-d. humilié, rabaissé), le sage persécuté attendent leur vengeance de la postérité ; c'est elle qui verse sur des magistrats injustes l'ignominie dont ils ont quelquefois couvert l'homme éclairé, l'auteur intrépide ; Socrate disait aux Athéniens : "Ce n'est pas ma cause que je plaide, c'est la vôtre. J'entends à présent ce qu'on dira de vous quand je n'y serai plus. Mes concitoyens, songez à vous. Vous allez vous déshonorer aux yeux des nations présentes et races futures¹."

Falconet se montre des plus enthousiastes face à l'obsédante référence socratique de son ami², étant donné que lui aussi a érigé Socrate en modèle : comme lui, il avait d'abord été sculpteur. Dans la *Vie* qu'il lui a consacrée, Pierre Charles Levesque explique :

[Falconet] lut des livres de philosophie, il fit connaissance avec des philosophes, et le devint. Il embrassa quelques unes de leurs opinions, mais l'ensemble de leur doctrine ne lui convenait pas ; il lui en fallait une plus sévère. Il voulut connaître ce qu'avaient enseigné, ce qu'avaient pratiqué les philosophes de la Grèce ; il lut Diogène Laërce, il lut ce que Dacier avait traduit de Platon. Socrate avait été sculpteur comme lui ; ce fut Socrate qu'il se proposa comme modèle. Il aimait à croire qu'il lui ressemblait de visage ; il voulut lui ressembler en tout. Il fit une étude des formules interrogantes que Platon et Xénophon prêtent à Socrate ; comme Socrate, il se plut à faire *accoucher* les gens de leurs pensées, et à les réduire à l'absurde. Comme Socrate, il fit de l'ironie et du sarcasme sa figure favorite ; par cette imitation, il se fit des ennemis, comme Socrate s'en était fait. Il n'allait pas nu-pieds, comme le philosophe athénien ; mais il portait les habits les plus simples, il se piquait de la même frugalité³.

C'est en allant rendre visite à cet autre nouveau Socrate, en Russie, que Diderot fit connaissance, en Hollande, de François Hemsterhuis⁴, baptisé le nouveau Platon ou le Socrate hollandais⁵. Bien que la philosophie d'Hemsterhuis, idéaliste, soit à l'opposé de celle, matérialiste, de Diderot⁶, le philosophe hollandais lui confie un exemplaire de sa *Lettre sur l'homme et ses rapports*, que Diderot annote abondamment avant de le lui remettre en le priant de ne communiquer ses commentaires à personne. C'est Georges May qui, en 1960,

Pétersbourg » et XXI « Le retour », pp. 513-565.

1 *Correspondance*, in : Laurent Versini (éd.), *Œuvres complètes*, édition citée, t. VI, p. 14. Une note (la n°4) précise qu'il s'agit d'un ajout qui se trouve sur l'un des manuscrits N.a.fr.24.936, ces propos sont également repris dans la Lettre à Falconet du 15 février 1766. Cette longue correspondance est notamment résumée par Raymond Trousson dans la biographie qu'il a consacrée à Diderot, *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, édition citée, pp. 396-401.

2 Il lui répond notamment, dans sa lettre du 25 février 1766 (*Correspondance* de Diderot, t. VI, p. 112) : « J'ai eu vingt fois envie de vous donner pour toute réponse ces trois mots : vous avez raison. »

3 *Œuvres complètes d'Étienne Falconet*, Paris, Dentu, 1808, t. 1, p. 9.

4 Cf. Raymond Trousson, *Denis Diderot ou le vrai Prométhée*, édition citée, pp. 523-524.

5 Il se nommait lui-même Socrate et avait trouvé sa Diotime en la personne de la princesse de Gallitzin, ainsi qu'en témoigne leur correspondance ; un choix de lettres a été édité en 2007 par Marcel F. Fresco, *Lettres de Socrate à Diotime, Cent cinquante lettres du philosophe néerlandais Frans Hemsterhuis à la princesse de Gallitzin*, Frankfurter Taschenbuchverlag, 2007. L'intégralité des lettres de Hemsterhuis à la princesse de Gallitzin a été éditée dans une version web par Jacob van Sluis avec la collaboration de Gerrit van der Meer et Louis Hoffman, sous le titre *Ma toute chère Diotime*, en 10 volumes, entre 2010 et 2012, elle est accessible depuis le site www.lulu.com.

6 Sur la philosophie de Diderot, voir Colas Duflo, *Diderot philosophe*, Paris, Champion, 2003.

découvre le manuscrit au hasard de ses recherches sur le manuscrit autographe de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau¹. Quant à Hemsterhuis, il écrit des dialogues à la manière de Platon² : *Sophyle ou de la philosophie* (1778), *Aristée ou de la divinité* (1779), *Alexis ou de l'âge d'or* (1787), *Simon ou des facultés de l'âme* (publication posthume, 1792). Traduits en allemand, et en hollandais³, ils rencontrent un vif succès, montrent toute l'actualité de Platon et suscitent l'envie de relire l'original⁴. Quant à Socrate il est pour Hemsterhuis le seul philosophe qui ait jamais existé, ainsi qu'en témoigne l'échange entre Sophyle et Euthyphron qui a pour but de définir la philosophie :

Socrate seul, Socrate, qui ferait croire que l'homme ressemble à Dieu, prêcha la philosophie ; tandis que les autres ne prêchèrent que leurs systèmes philosophiques bornés. Il apprit aux hommes, qu'elle se trouve dans toute tête saine, dans tout cœur droit, qu'elle n'est pas fille de l'imagination, mais qu'elle est la source d'un bonheur universel et indestructible⁵.

Accessible à tous, simple, proche du bon sens, la philosophie se trouve en chacun et le dialogue est une des voies, pour Hemsterhuis comme pour Platon, d'y parvenir. Euthyphron, qui semble ici jouer le rôle dévolu à Socrate dans les dialogues de Platon, conseille à Sophyle de jeter les livres et d'étudier les hommes, en commençant par s'étudier lui-même. Socrate incarne à nouveau le modèle du philosophe simple, sans préjugés qui ne s'embarrasse pas des querelles d'école mais qui une nouvelle fois oriente la philosophie vers l'humain⁶.

-
- 1 Voir son introduction à l'édition de l'ouvrage, qu'il intitule *Lettre sur l'homme et ses rapports, avec le commentaire inédit de Diderot*, New Haven : Yale University Press / Paris, PUF, 1964, ainsi que l'article relatif à cette parution de Roland Mortier, « Hemsterhuis (François), *Lettre sur l'homme et ses rapports, avec le commentaire inédit de Diderot* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1966, vol. 44, n° 2, pp. 606-609.
 - 2 Le dialogue intitulé *Aristée* est présenté comme étant non l'oeuvre d'Hemsterhuis mais l'édition et traduction d'un manuscrit grec « trouvé, à ce qu'on prétend, dans l'île d'Andros, du temps de l'expédition des Russes dans l'Archipel » ainsi que l'explique l'éditeur dans sa préface avant d'ajouter : « Pour ce qui est de l'auteur de cet écrit, il paraît tenir à l'école de Socrate. On voit dans l'ouvrage quelques traits, quoique faibles, du bon sens de ce philosophe, de la poésie de Platon et de l'exactitude d'Aristote. » (*Œuvres philosophiques*, Paris, H. J. Hansen, 1792, t. 2, pp. 7 et 9.)
 - 3 Dès sa parution en France, *Sophyle* est traduit en hollandais par Ploos van Amstel ; même chose pour *Alexis ou de l'âge d'or* par Friedrich Heinrich Jacobi en Allemagne. Son amitié avec ce dernier, de même que sa correspondance (cf. note n°3 ci-dessus) avec la princesse de Gallitzin, ont beaucoup contribué à sa diffusion dans les pays germanophones.
 - 4 Cf. Émile Grucker, *François Hemsterhuis : sa vie et ses œuvres*, Thèse présentée à la faculté des Lettres de Paris, Paris, Durand, 1866 et Émile Boulan, *François Hemsterhuis : le Socrate hollandais*, Groningue, P. Noordhoff / Paris, Arnette, 1924 ; la suite de cet ouvrage est publié un dialogue resté inédit et intitulé *Alexis ou du militaire*.
 - 5 *Sophyle*, in : *Œuvres philosophiques*, Paris, H. J. Hansen, 1792, t. 1, p. 271.
 - 6 *Ibid.*, p. 269 : « EUTHYPHRON : Ainsi, mon cher Sophyle, si nous aspirons à la vérité, jetons ces livres qui se contredisent. [...] Le premier philosophe fut homme : par conséquent la philosophie est dans l'homme. Nous sommes hommes : cherchons donc hardiment la philosophie dans nous-mêmes. [...] Poussons ce fil dont j'ai parlé [...] Le fil du bon sens ne saurait rompre. Commençons par être neutres et libres de tout préjugé. Pour moi, qu'au bout de mes recherches je m'appelle du nom de telle ou telle secte, cela m'est indifférent ; pourvu que je connaisse la vérité. »

Si avec Diderot, qui revendique le patronage de Platon en se faisant appeler Frère Tonpla, celui de Socrate mais aussi celui de Sénèque, on a pu observer les germes d'un authentique socratisme, à l'inverse, Socrate est parfois réduit à une fonction purement symbolique, et tient alors lieu de prête-nom commode pour désigner un prédicateur de la morale, le saint-patron de la libre-pensée, l'homme aux mœurs simples, l'artisan devenu philosophe ou encore la sagesse personnifiée. Des *Socrate(s)* voient le jour dans toute l'Europe, imitations du *Spectator*, un périodique hybride, entre journalisme et littérature, fondé et rédigé principalement par Richard Steele et Joseph Addison et qui paraît sous la forme de feuilles volantes entre 1711 et 1712. L'une des plus célèbres est la traduction française, rebaptisée *Le Spectateur ou Le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle*. Le traducteur, dont l'identité reste inconnue, explique pourquoi il a accolé au titre le nom de Socrate :

Pour ce qui est du titre général, il n'y a pas eu moyen de changer celui du Spectateur, comme on le verra facilement par la lecture de tout l'Ouvrage, quoique les *Français* ne joignent pas à ce mot la même idée que les *Anglais*, ou du moins nos auteurs, semblent y avoir attachée ici. Afin donc de le développer en quelque manière, je l'ai accompagné de celui du Socrate moderne, qui répond assez juste au but que ces Messieurs se proposent, de bannir le vice et l'ignorance de leur patrie, et à la méthode qu'ils y emploient¹.

À la suite de cette première imitation, Marivaux s'est lui aussi illustré dans le genre du journalisme moral en proposant trois périodiques sur le mode de la feuille volante : *Le Spectateur français* (1721-1724) devenu à son tour aussi célèbre que l'original, *L'Indigent Philosophe* (attaché à la figure de Diogène plus qu'à celle de Socrate – 1727) et *Le Cabinet du philosophe* (1734)². Ici, Socrate sert de prétexte à un « spectateur », qui doit tirer des leçons morales de ses observations du monde, un Socrate proche de Diogène comme le changement opéré par Marivaux peut le souligner, qui incarne alors davantage un philosophe misanthrope.

Le patronage de Socrate est encore invoqué par John Toland, le libre-penseur d'origine irlandaise, lorsqu'il rédige son testament philosophique, *Pantheisticon or the form of celebrating the Socratic-society* (1720), en mettant en scène ses idées sous la forme d'un banquet à la manière des anciens³. Dans un autre registre, Johann Caspar (ou Hans Kaspar) Hirzel, raconte la vie d'un *Socrate rustique*, Jakob Gujer (1716-1785), surnommé Kleinyoog, un réformateur rustique qu'il compare, par la simplicité de ses mœurs, la modestie de sa

1 Préface du traducteur. Paris, Papillon, 1716, t. 1, p. x. (1^{ère} édition, Amsterdam, 1714).

2 Cf. Alexis Lévrier, *Les Journaux de Marivaux et le monde des « spectateurs »*, Paris, PUPS, 2007.

3 L'ouvrage, imprimé à Londres, a été tiré à très peu d'exemplaires, mais il était connu de toutes les grandes figures des Lumières. Une traduction française anonyme est parue au XVIII^e siècle, elle a été reprise et rééditée en 2006 par Antoine Peillon sous le titre *Pantheisticon ou formule pour célébrer la société socratique des Panthéistes*, Paris, La Luminade / Latresne, Le Bord de l'Eau.

condition, et le soin apporté à son labeur, à Socrate¹. Mais la référence dans ces deux cas ne tourne pas au mythe puissant qui s'installe dans l'Europe des Lumières à la fin du XVIII^e siècle ; Socrate est présent comme symbole, comme cliché mais cette présence n'irradie pas une pensée. Présent jusque dans le quotidien, Socrate devient même un ornement de mobilier, il décore notamment les armoires à médailles d'André-Charles Boulle. Vingt-cinq armoires de cette sorte sont recensées, la moitié d'entre elles auraient été produites au début du XVIII^e siècle, l'autre moitié entre 1760 et 1800 lorsque le style Boulle revint à la mode. Allégorie de la sagesse, Socrate est associé à Aspasia, la maîtresse de Périclès ; leur conversation vante autant le charme féminin que l'élévation du sensible vers la pensée².

Cette étude inévitablement rapide, qui n'a pas prétention à l'exhaustivité, se veut seulement une contextualisation de la figure de Socrate au XVIII^e siècle qui nous permet de comprendre comment la figure mythique s'est ouverte à un mythe authentique, largement recouvert par la notion de « socratisme », notamment par l'engouement de certains auteurs tels Diderot, Falconet, Hemsterhuis. Le XVIII^e siècle a stylisé Socrate : c'est l'homme aux mœurs simples, qui a introduit un changement dans la philosophie, s'occupe de morale naturelle, à un moment de l'histoire des idées où la religion naturelle voudrait remplacer la religion révélée, dont les actions importent autant sinon plus que la pensée, qui s'est détourné de la vaine spéculation ou érudition pour agir dans le monde, dont la vertu est admirée au point d'égaliser la vertu chrétienne et de la disputer aux martyrs chrétiens, et dont la mort est exemplaire. Concernant son procès, l'accusation retenue est principalement religieuse ; relue par le prisme de traductions souvent christianisées, elle en fait un précurseur de la religion chrétienne, ou du moins un homme qui a cru en un seul Dieu, s'opposant ainsi à ses contemporains. Le contexte politique de sa condamnation reste dans l'ensemble très flou. La connaissance que le XVIII^e siècle possède de Socrate s'avère donc très mince et essentiellement stéréotypée. Elle peut expliquer en partie l'extraordinaire malléabilité de la figure socratique prête à épouser la cause éclairée autant que la pensée de ses détracteurs. Le mythe se nourrit de ces poncifs, ne l'oublions pas.

1 *Die Wirtschaft eines philosophischen Bauers* (littéralement « L'économie d'un philosophe bâtisseur »), 1761, traduit en français dès 1762, maintes fois réédité sous le titre *Le Socrate rustique ou La Description de la conduite économique et morale d'un paysan philosophe*.

2 Cf. Alexandre Pradère « Les armoires à médailles de l'histoire de Louis XIV par Boulle et ses suiveurs », in : *Revue de l'art*, 1997, n°116, pp. 42-53. Il propose l'hypothèse suivante pour expliquer le fabuleux destin de ces armoires : « À l'origine de cette série de meubles, on a plusieurs médailliers, sans doute des œuvres de commande, c'est là que le thème de l'ornement central avec Aspasia et Socrate revêt toute son importance, en relation probable avec un commanditaire féminin. Ces meubles furent ensuite répétés dans l'atelier de Boulle ou celui de ses fils pour être vendus à des clients de passage comme bibliothèques pouvant être transformées en médailliers. [...] Par la suite, ces meubles dont le modèle somptueux et les dimensions plaisaient furent répétés comme armoires basses. »

La naissance des études socratiques au XIX^e siècle

Alors que naissent les études socratiques au XIX^e siècle, on pourrait penser que le mythe de Socrate ne survit pas à la quête du Socrate historique. Le nombre important de pièces de théâtre que compte notre corpus pour le XIX^e siècle laisse cependant présager que ce n'est pas tout à fait exact. Probablement toutefois ce changement dans le rapport aux sources transforme le mythe et le fait évoluer, se renouveler. Pourquoi même ne pas supposer qu'à l'inverse, plus les recherches dites savantes, scientifiques ou encore positives au sujet de Socrate se développent, plus le mythe devient nécessaire pour leur donner sens ?

Il est vrai que dans l'imaginaire collectif, les figures du poète et de l'artiste prennent la place occupée au siècle précédent par le philosophe. De même, avec la redécouverte du Moyen Âge au XIX^e siècle, l'histoire nationale semble préférée à l'Antiquité, Antiquité dont nous serions séparés par une distance irréductible ainsi que l'affirment par exemple Benjamin Constant au début du XIX^e ou encore Fustel de Coulanges dans la deuxième moitié du siècle : c'est à l'illusion de revivre l'Antiquité que ces deux auteurs attribuent notamment la responsabilité de la Terreur sous la Révolution française¹. Cette explication coexiste toutefois avec celle d'un Ernest Renan qui forge la notion de « miracle grec » lorsqu'il évoque le souvenir d'un voyage à Athènes :

L'impression que me fit Athènes est de beaucoup la plus forte que j'aie jamais ressentie. Il y a un lieu où la perfection existe ; il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi².

Berceau de la civilisation européenne qui a vu naître ensemble le théâtre, la philosophie et la démocratie, l'Antiquité grecque reste aussi un mythe au XIX^e siècle. La démocratie grecque, régime sous lequel a été condamné Socrate, acquiert également une image plus positive notamment grâce à une meilleure connaissance de Clisthène, dont la réforme devient l'événement fondateur de la démocratie³. Jusqu'au XVIII^e siècle, la démocratie grecque était

1 Benjamin Constant, *De la liberté des Anciens comparée à celle des modernes*, discours prononcé à l'Athénée royal de Paris, 1819, in : *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 589-619, et particulièrement p. 591 : « La confusion de ces deux espèces de libertés a été, parmi nous, durant des époques trop célèbres de notre révolution, la cause de beaucoup de maux. La France s'est vue fatiguée d'essais inutiles dont les auteurs, irrités par leur peu de succès, ont essayé de la contraindre à jouir du bien qu'elle ne voulait pas, et lui ont disputé le bien qu'elle voulait. » Numa Denys Fustel de Coulanges, *La Cité antique* (1864), Paris, Hachette, 1927, introduction, p. 2 : « Nos quatre-vingt dernières années ont montré clairement que l'une des grandes difficultés qui s'opposent à la marche de la société moderne est l'habitude qu'elle a prise d'avoir toujours l'antiquité grecque et romaine devant les yeux. »

2 Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Ch. 2 « Prière sur l'Acropole » (1^{ère} édition 1883), Paris, Gallimard, 1983, p. 44.

3 Voir par exemple George Grote, *History of Greece*, traduite en français en 1864-1867 (19 vol.) par Alfred Sados, Paris, Librairie internationale / Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, t. 5, pp. 301-363.

en effet principalement connue par les critiques qui lui étaient adressées, celles que Platon avait par exemple placées dans la bouche de Socrate. Si la démocratie est louée, va-t-on continuer de la blâmer pour la mort de Socrate ? N'est-ce pas plutôt Socrate qui était coupable et Aristophane qui avait raison ?

Avant de nous pencher sur la fortune théâtrale de Socrate, objet de notre propos dont ces premiers chapitres permettent la nécessaire contextualisation, il n'est pas inutile de rappeler que c'est au XIX^e siècle que Socrate devient un objet de recherche pour l'histoire de la philosophie. Au moment où la philosophie elle-même (re)devient l'activité de penseurs qui écrivent, l'image du philosophe discourant dans les rues et les places publiques cède la place à celle du philosophe spéculatif ayant inspiré la pensée de Platon. Ce dernier se voit réhabilité sous l'impulsion de traductions enfin complètes de ses œuvres ; son témoignage au sujet de Socrate désormais accessible en langue vulgaire encourage la comparaison avec celui de Xénophon et donne lieu à la formulation de la fameuse question socratique ; Aristophane quant à lui retrouve les grâces de la critique et même les faveurs de la scène ; contrepoint peut-être au Socrate historique, objet de la question socratique, contrepoint aussi au Socrate laïc des Lumières, apparaît un Socrate romantique, précurseur du Christ ; enfin, Socrate reste une référence incontournable pour les grands philosophes du siècle (Hegel, Kierkegaard et Nietzsche).

Traductions (enfin) complètes de Platon

Dans un contexte redevenu favorable à Platon, bien que le regain d'intérêt suscité par sa philosophie à la fin du XVIII^e siècle ait eu toutefois tendance à délaisser la lettre même de son texte pour mieux le moderniser, le XIX^e siècle voit paraître dans différents pays les premières traductions complètes de ses œuvres. En Allemagne, c'est Friedrich Schlegel qui a suggéré à Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher d'entreprendre la traduction complète de Platon¹. Publiée entre 1804 et 1828, à l'exception du *Timée*, du *Critias*, des *Lois*, de l'*Epinomis* et des *Lettres*², elle est assortie d'une introduction générale en plus des introductions particulières à

1 Il projetait plus exactement de la réaliser avec lui, cf. une lettre de Schleiermacher à Henriette Herz du 29 avril 1799 : « Schlegel m'écrivit peu de temps avant mon dernier séjour à Berlin du grand coup qu'il projetait de faire avec moi et ce n'est rien moins que de traduire Platon. Ah ! C'est une idée divine et je crois que peu de personnes sont en mesure de réaliser cette tâche aussi bien que nous... » Citée par Marie-Dominique Ricard, in : Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Introductions aux dialogues de Platon (1804-1828), Leçons d'histoire de la philosophie (1819-1823), suivies des textes de Friedrich Schlegel relatifs à Platon*, Paris, Les éditions du Cerf, 2004, Introduction, p. 7. Un contrat avait même été signé avec un éditeur mais Schlegel, trop occupé, ne tint pas ses engagements. Il existe déjà une première traduction de Platon en allemand par Johann Friedrich Kleuker, publiée entre 1778 et 1797.

2 *Platons Werke*, Berlin, in der Realschulbuchhandlung, 1804-1828, 3 parties et 6 volumes (I, 1 : *Phädro*,

chaque dialogue. Afin de dissiper les critiques d'incohérence et d'obscurité, Schleiermacher souhaite écartier la vision d'un Platon dogmatique et ésotérique en revenant à la lettre même des dialogues. Loin de toute idée préconçue, attentif à la forme dialogique, avec un souci de classification des dialogues (authentiques/ apocryphes, recherche de critères pour les ordonner en une « suite naturelle »¹), Schleiermacher ouvre la voie à une nouvelle attitude philologique et herméneutique et inaugure également de nouvelles interprétations de Platon². Plus surprenant est le sort réservé à l'*Apologie de Socrate* et au *Criton* : ils sont relégués en appendice de la première partie, considérés comme occasionnels et sujets à caution !

Cet écrit [*l'Apologie*], aimé et admiré à toutes les époques en raison de l'esprit qui lui est inhérent et de l'image décrite d'une paisible grandeur et beauté morales, ne se situe également que pour cette raison tout d'abord ici qu'il se satisfait de sa fin particulière et qu'il n'a aucune prétention scientifique.[...] Toutefois il y a même un sens où nous pourrions dire – que personne ne s'effraie – qu'elle n'est pas un écrit de Platon. Elle est en effet difficilement un ouvrage né de ses pensées, quelque chose d'imaginé et d'inventé par lui. [...] Rien n'est [...] plus probable que ce discours soit une copie, émanant du souvenir, de la véritable défense de Socrate, copie aussi fidèle que le permettaient la mémoire exercée de Platon et la différence nécessaire existant entre le discours écrit et le discours prononcé sans application³.

Inspiré par la philosophie allemande, Victor Cousin retient que la pensée de Platon forme un tout, un système qui peut se déduire uniquement de l'intégralité de ses œuvres ; c'est pourquoi, en 1822, il se lance à son tour dans la traduction complète de Platon en français⁴ ;

Lysis, Protagoras, Laches ; I, 2 : *Charmides, Euthyphron, Parménides, Des Sokrates Vertheidigung, Kriton, Ion, Hippias Minor, Hipparchos, Minos, Alkibiades II* ; II, 1 : *Gorgias, Théétète, Menon, Euthydemos* ; II, 2 : *Kratylos, Der Sophist, Der Staatsmann, Das Gastmahl* ; II, 3 : *Phédon, Philèbe, Théages, Die Nebenbuhler, Alkibiades I, Menexenos, Hippias major, Kleitophon* ; III, 1 : *Der Staat* – Les ouvrages soulignés sont contenus dans des appendices, car jugés complémentaires (ils n'apportent pas d'éclairage doctrinal nouveau), douteux, sinon apocryphes. Une seconde édition, revue et corrigée par l'auteur, paraît dès 1817.

- 1 *Introduction générale*, M.-D. Richard (trad.), *op. cit.*, p. 74. Un dialogue prépare à un autre qui prépare à un autre. Comme le raisonnement que Socrate propose à ses interlocuteurs progresse par étapes, la lecture des dialogues de Platon doit également se faire dans un souci propédeutique.
- 2 « Le plus grand acquis de la critique philologique et historique fut le Platon de Schleiermacher. [...] Par lui fut rendue pour la première fois possible la connaissance de la philosophie grecque. » W. Dilthey (*Leben Schleiermachers*, la première partie est publiée en 1870 ; la deuxième partie, collationnée des matériaux laissés par l'auteur en 1966 et 1970, par Martin Redeker), cité et traduit par Jean-Louis Vieillard-Baron, *Platon et l'idéalisme allemand, op. cit.*, p. 207.
- 3 *Introduction à l'Apologie de Socrate*, M.-D. Richard (trad.), pp. 189-192. De la même manière, le *Criton* est considéré comme un ouvrage dénué de toute fin philosophique, un écrit de circonstance, qui, dans une certaine mesure, n'est pas véritablement de la main (de l'esprit devrions-nous dire) de Platon : « Le *Criton* pourrait bien aussi ne pas être une œuvre véritablement créée par Platon, mais un dialogue qui s'est réellement déroulé ainsi, [dialogue] que Platon a hérité de l'interlocuteur de Socrate, aussi fidèlement que celui-ci put le rendre, et il n'a lui-même guère fait plus que de restituer en l'embellissant, le mode d'expression bien connu par lui de Socrate, d'orner le début et la fin, et de compléter peut-être ici et là quelque chose de nécessaire. » *Introduction au Criton*, M.-D. Richard (trad.), p. 197. Les crochets signalent un ajout de la part de la traductrice.
- 4 *Œuvres de Platon*, Tome 1 : *Euthyphron, Apologie de Socrate, Criton, Phédon* (1822) ; Tome 2, *Théétète, Philèbe* (1824) ; Tome 3 : *Protagoras, Gorgias* (1826) ; Tome 4 : *Lysis, Hippias, Ménexène, Ion, Second Hippias, Euthydème* (1827) ; Tome 5 : *Le Premier Alcibiade, Le Second Alcibiade, Hipparque, Les Rivaux, Théagès, Charmide, Lachès* (1823) ; Tome 6 : *Phèdre, Ménon, Le Banquet* (1831) ; Tome 7 : *Les lois*, Livres

elle lui sert de support pour continuer de dispenser l'enseignement dont il est alors privé. En tête de chaque dialogue il insère en effet des arguments philosophiques qui reprennent en les développant les idées de son célèbre cours dispensé en 1818 et publié plus tard sous le titre *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1853)¹. Si l'on prend comme exemple les dialogues se rapportant au procès et à la mort de Socrate, l'*Euthyphron* prône l'indépendance de la morale vis-à-vis de la religion² ; l'*Apologie de Socrate*, qui ne constitue pas véritablement une défense de Socrate dans la mesure où elle ne répond pas aux chefs d'accusation lancés contre lui³, montre que l'on ne peut critiquer la religion sans remettre en cause l'ordre établi et (à l'instar peut-être de Cousin lui-même) en payer le premier le prix⁴ ; la mort de Socrate devient ainsi « le résultat inévitable de la lutte qu'il avait engagée contre le dogmatisme religieux et la fausse sagesse de

1-6 (1831) ; Tome 8 : *Les lois*, Livres 7-12 (1832) ; Tome 9 : *La République*, Livres 1-5 (1834) ; Tome 10 : *La République*, Livres 6-10 (1834) ; Tome 11 : *Cratyle, Le Sophiste, Le Politique* (1837) ; Tome 12 : *Parménide, Timée, Critias, Timée de Locres, De l'âme du monde et de la nature* (1839) ; Tome 13 : *Epinomis, Minos, Clitophon, Dialogues non authentiques* (1840). Le tome 5 est le deuxième à paraître car le *Premier Alcibiade* fait suite à l'interprétation que Cousin donne du *Phédon*.

- 1 Sur les circonstances précises de cette entreprise, voir Michel Narcy, « Le Platon libéral de Victor Cousin », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2013/1, n°37, pp. 35-37. Voir également Jules Simon, *Victor Cousin*, Paris, Hachette, 1887, p. 18-19 : « L'année 1820 fut marquée par l'assassinat du duc de Berry, suivi d'une réaction violente. Le pouvoir, affolé, décida de toucher à la loi électorale, à la liberté de la presse, et même à la liberté individuelle. Les trois cours de Guizot, Soucin et Villemain, qui attiraient une foule considérable, où les étudiants dominaient, où se rendaient aussi des gens du monde, étaient un foyer d'agitation libérale qui ne pouvait manquer d'être suspect. On y exerçait et on y enseignait la liberté, on y faisait aimer les principes de la Révolution, non pas sans doute ceux de 1793, mais les principes de 1789, que le parti régnant affectait de confondre avec ceux de 1793 parce qu'ils avaient détruit les barrières et mis en mouvement toutes les haines. Villemain trouva grâce [...] On n'osa pas du premier coup toucher Guizot [...] Cousin était plus jeune, sans relations de famille ; il n'était que suppléant. Quoique appartenant, au fond, par goût et par principes, aux idées conservatrices, il faisait volontiers parade de son libéralisme, qui était réel ; il ne fuyait pas les questions religieuses ; il avait eu sur la Révolution des paroles intempérantes, grand attrait pour passionner et captiver la jeunesse libérale ; il était la personnification la plus éclatante de la jeune Université et de l'École Normale : on lui ôta la parole. » Voir encore Paul Janet, *Victor Cousin et son œuvre*, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1885, p. 215 et suiv. : À la fermeture de l'École Normale en 1822, Cousin se voit privé de son dernier cours, la traduction de Platon n'est pas seulement pour lui un moyen de subsistance matérielle, mais également intellectuelle : « Les Arguments ont contribué pour une grande part au succès de la publication. [...] La plupart du temps, le dialogue de Platon n'est qu'un prétexte pour introduire des vues toutes modernes, très neuves alors, dans la circulation publique. Ce fut un puissant moyen d'action pour le spiritualisme naissant, dans sa forme première, c'est-à-dire fortement inspiré par la philosophie de l'Allemagne. »
- 2 « Le devin Euthyphron représente une théologie insensée qui s'arroge le droit de constituer à son gré la morale ; Socrate, la conscience qui réclame son indépendance [...] On ne peut se défendre d'une attention presque solennelle en lisant aujourd'hui ce petit dialogue, quand on songe que c'est là le premier manifeste d'indépendance de la conscience et de la raison ; la première discussion où le sentiment moral ait osé se séparer des formes religieuses qui le corrompaient, et revendiquer, au nom de sa propre dignité et de celle de la nature humaine, le droit imprescriptible d'être par lui-même saint et sacré. » Argument philosophique de l'*Euthyphron*, in : *Œuvres de Platon traduites par Victor Cousin*, t. 1, Paris, Bossange, 1822, pp. 4-7.
- 3 La défense de Socrate est dite « très faible », Argument philosophique de l'*Apologie de Socrate*, édition citée, p. 56, si bien que Victor Cousin s'étonne que Socrate n'ait pas été condamné par une plus écrasante majorité.
- 4 « L'accusation était fondée, et [...] en effet, dans un ordre de choses dont la base est une religion d'état, on ne peut penser, comme Socrate, de cette religion, et publier ce qu'on en pense, sans nuire à cette religion, et par conséquent troubler l'état, et provoquer à la longue une révolution. » *Ibid.*, p. 56.

son temps¹ » ; le *Criton* semble exalter le patriotisme de Socrate² ; et si le *Phédon* reste un dialogue questionnant l'immortalité de l'âme, il se voit toutefois réinterprété dans un langage philosophique moderne³.

Contrairement à ce qui se passe en Allemagne, et même en France et en Italie⁴, en Angleterre il faut attendre la deuxième partie du XIX^e siècle pour qu'une traduction en anglais et scientifique des œuvres de Platon soit facilement accessible⁵. Ainsi que nous l'avons mentionné, vers le milieu du XVIII^e siècle, Floyer Sydenham avait entrepris la traduction de quelques dialogues ; elle est revue et corrigée par Thomas Taylor qui en ajoute d'autres et paraît en 1804 sous le titre *The Works of Plato*. Cette première traduction complète de Platon en langue anglaise semble toutefois avoir souffert de la mauvaise réputation de Platon, lu et étudié à l'époque presque seulement à titre de réservoir d'exemples littéraires et grammaticaux dans l'apprentissage du grec ancien, mais aussi essuyé de nombreuses critiques : on l'a accusé de traduire à partir du latin et de confondre platonisme et néoplatonisme. Il convient cependant de lui reconnaître le mérite d'avoir mis en lumière les éléments « surnaturels » de la pensée de Platon et d'avoir attiré l'attention sur sa théorie des Idées, montrant ainsi la voie aux poètes romantiques⁶. John Stuart Mill traduit et présente quelques dialogues de Platon dans le

1 *Ibid.*, p. 59.

2 « Le *Criton* est le développement de [...] l'obligation morale imposée à tout citoyen d'obéir en toute circonstance aux lois du pays, l'obligation morale étant au-dessus de toute circonstance et n'admettant aucune exception. L'austérité de ce principe prouve à quel point Socrate était jaloux du titre de bon citoyen, et quel prix attachaient ses disciples à dissimuler et à couvrir, en quelque sorte, la désobéissance réelle de leur maître à la partie religieuse de la constitution athénienne, sous l'appareil de ses vertus civiques et de son absolu dévouement aux lois. [...] Quoique Socrate évitât les affaires publiques, la patrie ne l'appela jamais sans le trouver docile et fidèle. Guerrier intrépide, juge impartial, également inébranlable aux menaces des Trente, et aux clameurs de la multitude, il se conduisit toujours en bon et loyal serviteur de la république. Aujourd'hui même que les lois de cette république qu'il a toujours aimée et servie le condamnent injustement à mourir, plutôt que de leur manquer, il meurt ; il s'abandonne tout entier à la loi ; il ne réserve que sa conscience. » Argument philosophique du *Criton*, édition citée, pp. 123-125.

3 « "J'espère, dit Socrate, sans pouvoir le prouver, que je retrouverai dans une vie les hommes vertueux, qui y seront mieux traités que les méchants ; mais pour y trouver des dieux excellents, c'est ce que j'ose assurer, si l'on peut assurer quelque chose." C'est-à-dire, pour substituer à cette phraséologie antique un langage plus moderne : Il y a incontestablement en nous un principe qui se reconnaît et se proclame lui-même, dans le sentiment de tout acte raisonnable et libre, étranger et supérieur à son organisation corporelle, et par conséquent capable de lui survivre ; un principe qui, une fois dégagé de l'enveloppe extérieure dont il se distingue, et rendu à lui-même, se réunit au principe éternel et universel dont il émane. » Argument philosophique du *Phédon*, édition citée, pp. 159-160.

4 L'œuvre de Platon y est notamment commentée et traduite par Ruggero Bonghi. Il publie en 1846 *Della forma dialogica di Platone* (estratto dai *Prolegomeni al Filebo*), et dès 1847 il commence la traduction des dialogues avec le *Philèbe*, *Il Filebo o del sommo bene, dialogo di Platone volgarizzato e commentato*.

5 Cf. Monique Canto-Sperber, « Une interprétation de Platon dans l'Angleterre Victorienne (1835-1865) », in : Ada Neschke-Hentschke (éd.), *Images de Platon et lectures de ses œuvres, Les interprétations de Platon à travers les siècles*, Louvain / Paris, éditions Peeters, 1997, pp. 315-336.

6 Voir sur ce point Frank B. Evans III, « Thomas Taylor, Platonist of the Romantic Period », *PMLA*, vol. 55, n°4 (december, 1940), pp. 1060-1079, et plus particulièrement pp. 1070-1072. Taylor a aussi traduit l'ensemble des œuvres d'Aristote (neuf volumes publiés entre 1801 et 1812) et une grande partie des œuvres d'Apulée, Jamblique, Porphyre, Plotin et Proclus. Sa traduction la plus célèbre reste toutefois la *Description of Greece* de Pausanias (1794).

Monthly Repository entre février 1834 et mars 1835¹. Exposant dans sa préface les rudiments d'une étude stylométrique qui permettra par la suite de classer chronologiquement les dialogues de Platon, Lewis Campbell traduit le *Sophiste* et le *Politique* (1867)². Même si George Grote fait paraître un ouvrage qui fait date dans la compréhension des dialogues de Platon (*Plato and the other Companions of Socrates*, 1865³), il faut attendre 1871 et Benjamin Jowett pour que paraisse la traduction complète des dialogues de Platon en anglais, traduction assortie d'analyses, d'essais critiques et de commentaires⁴.

La question socratique

Schleiermacher outre-Rhin, Cousin en France : ces deux traducteurs de Platon sont également considérés comme des fondateurs des études d'histoire de la philosophie telles qu'on la pratique encore aujourd'hui. Bien que la mise en cause du témoignage de Xénophon et les recherches historiques au sujet de Socrate aient commencé bien avant⁵, c'est l'étude de Schleiermacher (*Über den Werth des Sokrates als Philosophen*, prononcée le 27 juillet 1815⁶)

- 1 *Protagoras, Phaedrus, Gorgias, The Apology of Socrates, Charmides, Euthyphron, Laches, Lysis, Parmenides*. Ils ont été réédités sous le titre *Notes on Some of the More Popular Dialogues of Plato* dans *The Collected Works of John Stuart Mill, Volume XI – Essays on Philosophy and the Classics*, Toronto, University of Toronto Press ; London, Routledge and Kegan Paul, 1978. En 1835 également sont traduites en anglais les introductions de Schleiermacher aux dialogues de Platon par William Dobson, *Introduction of the Dialogues of Plato*.
- 2 *Plato's Sophist and Statesman*, Oxford, Clarendon Press, 1867. Sur la stylométrie, cf. Paul Tannery, « La stylométrie, ses origines et son présent » in : *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 47 (janvier à juin 1899), pp. 156-169. D'après lui, c'est bien Lewis Campbell qui est l'inventeur de cette méthode même si quelques années plus tôt Wilhelm Dittenberger avait proposé de définir l'ordre des dialogues de Platon grâce à une technique relevant les occurrences et particularités stylistiques (dans *Sprachliche Kriterien für die Chronologie des platonischen Dialogue*, dans *Hermes*, XVI, 1861, p. 321 - cité p. 156), et si c'est Wincenty Lutoslawski qui a donné le nom de stylométrie et en a établi les règles (*The origin and growth of Plato's logic, With an Account of Plato's Style and of the Chronology of His Writings*, Londres, Longmans, Green and C., 1897).
- 3 Cet ouvrage composé de trois volumes d'environ six cents pages chacun était conçu comme un supplément à l'*History of Greece*, ouvrage le plus célèbre de Grote dont nous reparlons plus tard, p. 148.
- 4 Cette traduction parue sous le titre *The Dialogues of Plato translated into English with Analyses and Introductions*, a fait l'objet d'une deuxième édition augmentée dès 1875. Nous avons consulté la troisième édition, Oxford University Press / London, Humphrey Milford, 1892, qui se compose comme suit : vol. 1 : *Charmides, Lysis, Laches, Protagoras, Euthydemus, Cratylus, Phaedrus, Ion, Symposium* ; vol. 2 : *Meno, Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Gorgias*, Appendix I – *Lesser Hippias, Alcibiades I, Menexenus*, Appendix II – *Alcibiades II, Eryxias* ; vol. 3 : *The Republic, Timaeus, Critias* ; vol. 4 : *Parmenides, Theaetetus, Sophist, Statesman, Philebus* ; vol. 5 : *Laws*.
- 5 Nous avons consacré quelques lignes aux travaux de Fréret (1736 – pp. 96-97) et de l'Abbé Garnier (1761 – p. 104). Ajoutons ceux de Philip Albert Stapfer, *De Philosophia Socratis* (1786). Ces ouvrages sont rarement mentionnés ; pour Mario Montuori qui a réédité quelques-uns de ces textes pour tenter de montrer que la question socratique remonte au XVIII^e siècle, ce sont les romantiques qui sont « responsables » de l'oubli dans lequel ils sont tombés, oubli qui a donné lieu à une vision historiographique erronée (*De Socrate iuste damnato*, édition déjà citée, p. 9.). Juste avant Schleiermacher au début du XIX^e siècle, on mentionne également parfois une dissertation de Ludolf Dissen qui aurait mis en cause le témoignage de Xénophon.
- 6 En français : Sur la valeur de Socrate en tant que philosophe ; publiée une première fois en 1818 dans *Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1814-1815*, pp. 50-68 ; le texte a été repris dans *Sämmtliche Werke, Dritte Abtheilung, Zur*

qui semble déterminante¹; elle a du moins influencé bon nombre d'historiens de la philosophie et marque, de l'avis des commentateurs modernes, un véritable tournant dans l'approche de la figure de Socrate². Énonçant dans une formule aussi brève qu'inépuisable la fameuse question socratique, elle invite à sa suite les historiens et autres commentateurs à tenter de reconstituer la pensée du Socrate historique.

Le point de départ de Schleiermacher est sa vision de la philosophie : loin de consister en un mode de vie qui s'attache à être le meilleur ou le plus vertueux, la philosophie est un travail purement spéculatif. La morale n'en fait pas partie, elle est plutôt à situer du côté de la religion. Si l'on suit cette définition, Socrate dont la vie consistait précisément, selon la représentation traditionnelle, principalement reprise des écrits socratiques de Xénophon, à inciter ses concitoyens à se mettre en quête de la vertu et du bonheur, n'est pas un philosophe. Or, l'histoire de la philosophie fait de Socrate celui qui a introduit une véritable rupture dans la pensée antique. Comment ce philosophe qui n'en est pas un peut-il paradoxalement se voir attribuer une telle place dans l'histoire de la pensée ? La réponse de Schleiermacher est des plus simples : Socrate est soit le moraliste peint par la tradition, soit l'initiateur d'un profond changement dans la philosophie, mais il ne peut être les deux. Pour Schleiermacher, qui veut continuer d'attribuer à Socrate un rôle de premier plan dans l'histoire de la philosophie, il faut convenir que Socrate a été plus que ce qu'en dit la tradition. C'est pourquoi il rejette le témoignage de Xénophon et se tourne du côté de Platon dont il a traduit les dialogues. On comprend désormais mieux que l'*Apologie* et le *Criton* ne soient jugés que peu dignes d'intérêt philosophiques, puisque ces deux dialogues mettent en scène deux moments de la vie de Socrate (défense lors de son procès, refus de s'évader de prison) où sa philosophie se confond avec ses actes. Ce n'est pas Socrate qui n'était pas un philosophe au sens où l'entend Schleiermacher, mais Xénophon. En effet, si Xénophon est discrédité en tant que philosophe, on comprend aisément que n'étant pas philosophe, il n'a pas su rendre compte de la philosophie de Socrate. En outre, trop préoccupé à défendre Socrate, il en a fait un philosophe

Philosophie, Zweiter Band, Berlin, G. Reimer, 1838, pp. 287-308 ; il a été récemment réédité par Andreas Patzer, *Der Historische Sokrates*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 41-58.

1 Les travaux précédemment cités, s'ils préfigurent l'ouvrage de Schleiermacher, n'ont toutefois pas bénéficié du même retentissement, ce qui semble pouvoir expliquer leur oubli.

2 Voir notamment l'excellente synthèse de Louis-André Dorion, « À l'origine de la question socratique et la critique du témoignage de Xénophon: l'étude de Schleiermacher sur Socrate (1815) » in : *Dionysius*, n°19, 2001, pp. 51-74. Nous nous sommes également appuyée sur l'ouvrage précédemment cité de Andreas Patzer, *Der Historische Sokrates*, dans lequel il introduit la question socratique et édite les textes du XIX^e et du XX^e siècle qui en ont marqué les grandes étapes ; ainsi que Vasco Manuel de Magalhães-Vilhena, *Le Problème de Socrate: le Socrate historique et le Socrate de Platon*, Paris, PUF, 1952, il reprend lui aussi l'historique de la question (cf. notamment sa « Rétrospective », pp. 124-185) et propose une riche bibliographie des ouvrages ayant trait à ce sujet (pp. 491-566).

si conformiste qu'il en devient ennuyeux. Considéré jusqu'alors comme le témoin le plus fiable, son témoignage n'est pas (encore) complètement discrédité, mais il doit être enrichi par celui de Platon :

Que peut avoir été Socrate de plus que ce que Xénophon nous rapporte de lui, sans toutefois contredire les traits de caractère et les maximes pratiques que Xénophon nous transmet comme vraiment propres à Socrate ? Que doit-il avoir été pour avoir fourni à Platon l'occasion et lui avoir donné le droit de lui attribuer le rôle qu'il lui attribue dans ses dialogues¹ ?

Durant plus d'un siècle et demi, de nombreux historiens se sont saisis de ces questions érigées en règle d'or, en dépit des difficultés méthodiques qu'elles soulèvent, pour partir en quête du Socrate historique en se demandant à quelle source se fier : Platon ? Xénophon ? Aristote ? La fortune de l'étude de Schleiermacher est donc considérable ; ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle que les opinions qu'elle véhicule ont commencé à être remises en cause. Toutefois, les études socratiques ont emprunté plusieurs voies pour répondre à la question de Schleiermacher. Au XIX^e siècle, elles ont d'abord tenté de concilier les sources, en réhabilitant le témoignage de Platon et en défendant celui de Xénophon. Il s'agit seulement de distinguer chez l'un comme chez l'autre ce qui leur appartient en propre de ce qui est à Socrate. Aristote apparaît souvent comme un témoin apportant une preuve supplémentaire, ou un critère d'accord.

Considéré comme l'un des fondateurs de l'histoire moderne de la philosophie², Eduard Zeller a écrit une œuvre monumentale d'érudition sur la pensée grecque³. Avec pour but de replacer Socrate dans l'histoire de la pensée grecque en montrant combien la cité athénienne avait besoin de la nouvelle philosophie dont il était porteur ainsi que du mouvement de pensée qu'il a initié (fonder la vertu comme science)⁴, il s'appuie sur les différentes sources à sa

1 Traduction en français de Louis-André Dorion, *Socrate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004, p. 19. Voici le texte original : « *Was kann Sokrates noch gewesen sein neben dem, was Xenophon von ihm meldet, ohne jedoch den Charakterzügen und Lebensmaximen zu widersprechen, welche Xenophon bestimmt als sokratisch aufstellt, und was muss er gewesen sein um dem Platon Veranlassung und Recht gegeben zu haben ihn so wie er thut in seinen Gesprächen aufzuführen.* » (In Andreas Patzer, *Der Historische Sokrates*, édition citée, p. 49).

2 Sur ce point, voir par exemple Larry Steindler et Jean-Michel Geus, « Les principes d'Eduard Zeller concernant l'histoire de la philosophie » *Revue de Métaphysique et de Morale*, 97^e année, n°3, *La Doxographie antique* (juillet-septembre 1992), pp. 401-416.

3 *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Tübingen, Ludwig Friedrich Fues, 1844-1852. L'ouvrage a été traduit en français par Émile Boutroux et Émile Joseph Belot, *La Philosophie des Grecs considérée dans son développement historique* ; le tome III concerne *Socrate et les Socratiques*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1884. La partie consacrée à Socrate a fait l'objet d'une première traduction séparée en anglais par Oswald J. Reichel, B.C.L. & M.A., vice-principal of Cuddesden College, *Socrates and the Socratic Schools, translated from the German of Dr. E. Zeller*, London, Green, and Co., 1868.

4 Zeller décrit notamment le changement philosophique introduit par Socrate de la manière suivante : « Ainsi, tandis que la philosophie anté-socratique, partant de la considération de la nature, voyait son objet capital dans la recherche de l'essence et des causes des choses matérielles, et, pour y arriver, s'appliquait avant tout à en déterminer la constitution matérielle, la nouvelle philosophie que fondait Socrate a un caractère tout différent. Elle commence non par l'observation de la nature, mais par l'observation de soi-même, non par la physique mais l'éthique. Elle veut expliquer les choses d'abord par les concepts, et en second lieu seulement par des considérations physiques. Elle substitue la méthode dialectique à la méthode dogmatique, l'idéalisme au matérialisme. L'esprit est dès lors opposé à la nature, le concept ou la forme à la matière, comme des

disposition et tente de les accorder pour défendre Xénophon des attaques lancées contre lui par Schleiermacher¹. Platon et Xénophon présentent tous deux un portrait de Socrate en homme juste, intelligent, modéré, maître de ses désirs, patient, pieux, patriote, en un mot le meilleur qui soit². Quant à sa philosophie, Zeller note également l'accord de Platon, Xénophon et Aristote à condition de ne s'intéresser qu'aux dialogues socratiques de Platon et de déceler la profondeur philosophique des propos que Xénophon prête à son maître³. Mais quand bien même Socrate aurait réellement tenu les propos que Xénophon lui attribue, il n'y aurait pas lieu de s'étonner, contrairement à ce qu'en dit Schleiermacher, car la nouveauté introduite par Socrate ne se situe pas tant dans le contenu de sa philosophie que dans la méthode employée :

Les recherches du Socrate de Xénophon peuvent sans doute nous sembler souvent triviales et ennuyeuses et elles peuvent l'être dans plus d'un cas, si nous ne considérons que le résultat obtenu dans chaque circonstance. [...] Mais la nouveauté et l'importance de ces discussions ne résident pas dans leur contenu, elles résident dans la méthode qui y est employée. Elles consistent en ce que pour la première fois on veut obtenir à l'aide de la réflexion ce qui auparavant n'était qu'une supposition non critiquée, une disposition inconsciente ; et si Socrate fait souvent de ce principe une application mesquine et pédantesque, elle pouvait ne pas paraître aussi choquante aux contemporains du philosophe qu'elle nous le semble peut-être à nous qui n'avons plus, comme eux, besoin de lui pour apprendre cet art de penser librement et de nous affranchir d'une tradition aveugle⁴.

Pour mieux comprendre la nouveauté, ou l'étrangeté, de Socrate, il devient indispensable de le situer dans le contexte historique de l'Athènes du V^e siècle avant J.-C. C'est ce que fait George Grote dans son *History of Greece* (1845-1856) en offrant une nouvelle compréhension de la démocratie grecque lui permettant de réhabiliter le mouvement sophistique et de donner une stimulante interprétation du personnage de Socrate⁵. Selon leur personnalité, leur objectif

termes supérieurs. La philosophie de la nature est devenue la philosophie du concept. » (traduction française, édition citée, pp. 41-42.) Ce changement initié par Socrate est repris et développé par son disciple, Platon, dont le disciple, Aristote, reprend et développe à son tour le contenu. La lecture d'une telle marche de la pensée souffre toutefois l'objection de la présence des autres socratiques (appelées ici « demi-Socratiques »), que Zeller résout en les qualifiant de « tentatives imparfaites [...] pour développer la philosophie socratique » (p. 48.)

- 1 La fameuse question est en effet posée p. 94 dans la traduction française déjà citée.
- 2 Dans la traduction française citée, pp. 69-70. Zeller décrit d'abord Socrate selon Xénophon, puis note : « Le portrait tracé par Platon est d'accord avec celui de Xénophon. » (p. 69) Lorsqu'il conclut sur la fiabilité des sources (p. 166 et suiv.), Zeller reprend cette idée en la développant un peu : « en ce qui concerne la *personne* de Socrate, il est manifeste au premier coup d'œil que Platon et Xénophon sont d'accord sur les traits essentiels du portrait qu'ils nous en tracent, et que si, par certains côtés, ces deux portraits peuvent se compléter mutuellement, ils ne sont en contradiction sur aucun point ; il est même facile, au contraire, d'emprunter à l'un certains détails omis par l'autre, pour les ajouter à l'image d'ensemble que tous deux s'accordent à nous présenter. »
- 3 Dans les mots de Zeller, suite de la citation précédente : « Quant à la *philosophie* de Socrate, elle est aussi exposée dans ses traits essentiels, de la même manière par Platon et Aristote que par Xénophon, pour peu que nous emprunions à Platon uniquement ce dont l'origine socratique n'est pas douteuse et que d'autre part nous sachions discerner dans le Socrate de Xénophon la portée philosophique des principes de la forme souvent peu philosophique qu'ils revêtent. »
- 4 Traduction française déjà citée, pp. 170-171.
- 5 L'ouvrage, dont la célébrité a immédiatement dépassé les frontières britanniques, a notamment été traduit en français par A.-L. De Sadous, *Histoire de la Grèce*, Paris, Lacroix, 1864-1867.

et leurs vues philosophiques, Xénophon et Platon rapportent tous deux différemment la vie et la philosophie de Socrate. Loin de se contredire, les deux témoignages se révèlent complémentaires en présentant deux aspects, l'un théorique (Platon) et l'autre pratique (Xénophon)¹, d'une innovation philosophique sans précédent : faire de l'étude de l'homme une science à part entière avec une méthode qui lui appartienne en propre, la dialectique, et s'adresse à tous indistinctement (et non aux seuls sophistes ou à la seule élite athénienne comme on la présente souvent).

S'inspirant des mêmes sources que Zeller et Grote et cherchant lui aussi une synthèse heureuse des sources, Alfred Fouillée se distingue cependant de ses prédécesseurs dans la mesure où il attribue la métaphysique dite platonicienne à Socrate et la recherche dans les œuvres de Xénophon². Il arrive même à une conclusion « inattendue³ » : Socrate, dans les témoignages de Xénophon et d'Aristote, se révèle en bien des endroits plus radical que dans les dialogues de Platon... S'il semble accorder une préférence à Platon qui seul a su peindre un Socrate *vrai*, à défaut d'être un Socrate *réel*⁴, Fouillée rétablit contre Schleiermacher l'autorité de Xénophon et dissipe avec aisance les difficultés soulevées par ce dernier :

En définitive, il nous semble qu'on a beaucoup exagéré la difficulté de reconnaître les doctrines de Socrate à l'aide de Xénophon et de Platon ; on a cru qu'il existait de notables divergences entre les témoignages des deux disciples ; mais une étude patiente des textes, confrontés avec les jugements d'Aristote, fait reconnaître qu'il n'y a aucune opposition sérieuse de la doctrine entre les *Mémoires* et les *Dialogues*. La critique allemande, en général, dans ses admirables études, ne s'est-elle point trop plu à chercher partout des contradictions ? Au lieu d'accepter tous les témoignages et d'en découvrir l'unité, elle met fort souvent les témoins en suspicion, les oppose l'un à l'autre et à eux-mêmes, fait parfois un choix systématique, rejette ce qui lui déplaît, et va jusqu'à nier l'authenticité d'un livre quand ce livre ne s'accorde pas avec l'interprétation qu'elle préfère.

1 « [...] nous voyons, à notre grande satisfaction, que les portraits que Platon et Xénophon donnent de leur commun maître s'accordent en général ; ils ne diffèrent qu'en ce qu'ils sont faits d'après le même original par deux auteurs qui diffèrent radicalement d'esprit et de caractère. [...] Ainsi les deux portraits ne se contredisent pas l'un l'autre, mais suppléent mutuellement à leurs défauts, et souffrent qu'on les mêle pour en faire un tout homogène. » (traduction française citée, p. 238). Un exemple, *ibid.*, p. 260 : « Les motifs qui déterminèrent cette importante innovation quant à l'objet d'étude, présentent Socrate surtout comme un homme religieux et un maître pratique, un philanthrope, – le héros de Xénophon. Ses innovations, non moins importantes quant à la méthode et à la doctrine placent sous nos yeux le philosophe et le dialecticien, – l'autre côté de son caractère, ou le héros de Platon, faiblement tracé dans le fait, cependant reconnu encore et identifié par Xénophon. »

2 *La Philosophie de Socrate*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangue, 1874, 2 t. L'ouvrage constituait d'abord un mémoire sur la philosophie de Socrate couronné par l'Académie des sciences morales et politiques en décembre 1868. Sur le sujet qui nous occupe, voir le paragraphe qu'il insère en guise d'introduction ou de préambule et qu'il intitule « Méthode à suivre dans l'étude des doctrines de Socrate », tome I, pp. iii-xx.

3 *Ibid.*, p. vi.

4 *Ibid.*, p. xiii.

Étudiant à son tour la nouveauté philosophique de Socrate qu'il trouve pour sa part dans l'idée d'une conscience morale, Antonio Labriola, dans un mémoire de 1869¹, s'appuie également sur le triple témoignage de Xénophon, Platon et Aristote. Il privilégie toutefois celui de Xénophon, sans lequel l'importance de Socrate, et même toute l'histoire de la philosophie grecque ne saurait être compréhensible². À l'exact opposé de Fouillée, il exclut de Platon tous les passages faisant référence à la théorie des Idées et à la psychologie qu'il considère comme purement platoniciennes pour ne retenir que les passages qui s'accordent avec Xénophon³, et considère enfin l'apport d'Aristote comme seulement limitatif dans la mesure où il dérive de Platon et Xénophon⁴.

À la suite de Labriola, d'autres auteurs lavent également Xénophon des soupçons qui pesaient sur lui depuis l'étude retentissante de Schleiermacher, si bien qu'Émile Boutroux peut écrire en 1883⁵ :

L'historien a le droit aujourd'hui, non seulement d'invoquer le témoignage de Xénophon à côté de ceux de Platon et d'Aristote, mais encore de le mettre en première ligne, puisque, seul des trois, Xénophon était historien de profession⁶.

Selon Boutroux néanmoins, il convient de changer la façon de lire Xénophon : non plus le lire superficiellement comme on le faisait auparavant mais « féconder [s]es indications à l'aide de celles de Platon et d'Aristote⁷ » utilisées à titre d'hypothèses. Une fois la méthode appliquée, Boutroux parvient à la conclusion selon laquelle on ne peut comprendre les contradictions, paradoxes et autres bizarreries de la figure socratique que si on l'interprète comme celui qui entendait faire de la morale une science⁸.

1 *La Dottrina di Socrate secondo Senofonte, Platone ed Aristotele*, Memoria premiata dalla R. Accademia de scienze morali et politiche di Napoli nel Concorso dell'anno 1869, Napoli, Stamperia della Regia Università, 1871. Voir plus particulièrement les remarques à la fin du chapitre 1, « Osservazione, Le Fonti della Dottrina di Socrate (Senofonte – Platone- Aristotele) », pp. 22- 23.

2 Nous paraphrasons ici le passage cité dans la note précédente : « *Non attribuiamo a Socrate nessun principio, massima, o opinione che non sia, o esplicitamente riferita, o indirettamente accennata da Senofonte. I critici che hanno rigettata la testimonianza di Senofonte sono incorsi nel grave errore di non avvedersi, che in tal guisa, non solo, la interpretazione della dottrina socratica diviene impossibile, ma che, tolta di mezzo la posizione pratica del Socrate senofonteo, tutta la storia della filosofia grecca non può più intendersi.* » (p. 22.)

3 « *Escludiamo la testimonianza di Platone, tutte le volte che importi negazione o alterazione dei principi e del carattere del Socrate senofonteo, o presenti un colorito che rivela la intrusione della teoria delle idee, e dello schema della psicologia platonica.* » (ibid., p. 23.)

4 « *Ci valghiamo della testimonianza di Aristotele solo in quanto è limitativa, ma non sappiamo ammetterla come fonte originaria, perchè essa non è che una derivazione di Senofonte e Platone.* » (ibid., p. 23.)

5 *Socrate fondateur de la science morale*, paru pour la première fois en 1883 dans le compte-rendu de l'Académie des sciences morales et politiques, réédité in : Émile Boutroux, *Leçons sur Socrate*, Jérôme de Gramont (éd.), Éditions universitaires, 1989, pp. 89-133.

6 Édition de 1989, p. 92.

7 Ibid.

8 Ibid., p. 128.

À la fin du XIX^e siècle, Platon a donc été réhabilité et, malgré les virulentes attaques de Schleiermacher, Xénophon est resté une source essentielle dans la connaissance du fait socratique ; des auteurs comme August Döring¹ tentent même de montrer la valeur proprement historique du témoignage de Xénophon. Si les quelques auteurs mentionnés ici s'accordent sur la question des sources pour s'appuyer à la fois sur les témoignages de Xénophon, de Platon et d'Aristote, ils présentent différents portraits de Socrate qui devient par exemple pour Zeller, celui qui a fondé la vertu comme science ; pour Grote un missionnaire religieux qui, loin de combattre les sophistes, s'appuie comme eux sur l'analyse des discours pour fonder une méthode (la dialectique) invitant l'homme à s'étudier lui-même ; ou encore pour Fouillée, un métaphysicien redoutable dans son idéalisme et sa radicalité. La seule chose sur laquelle ces auteurs semblent tomber d'accord, c'est sur le rejet de l'image si chère au XVIII^e siècle du prédicateur moral et de l'humaniste. Si la morale reste l'une des préoccupations favorites de Socrate, quoique chacun des auteurs donne à ce terme une signification particulière, son dessein n'est plus de rendre les hommes vertueux en allant à leur rencontre mais de faire de la morale une science ; pour les historiens de la philosophie du XIX^e siècle, Socrate est clairement un philosophe spéculatif.

La réhabilitation d'Aristophane

Il convient de préciser que le témoignage d'Aristophane n'est guère mentionné par les historiens de la philosophie en ce XIX^e siècle aux côtés de ceux de Platon, Xénophon et Aristote, même si ces derniers disculpent souvent Aristophane de toute responsabilité directe dans le procès de Socrate². La réhabilitation d'Aristophane a donc pris du temps, et s'est

1 *Die Lehre des Sokrates als soziales Reformsystem, Neuer Versuch zur Lösung des Problems der sokratischen Philosophie*, München, 1895 (titre que l'on peut traduire ainsi : L'enseignement de Socrate conçu comme système de réforme sociale, Nouvelle tentative de solution apportée au problème de la philosophie socratique).

2 Par exemple Edouard Zeller qui réfute le jugement si souvent repris d'Élien selon lequel Anytus et Mélitus auraient commandé la pièce à Aristophane en vue de préparer l'accusation, se sert du témoignage d'Aristophane pour accréditer l'idée d'un procès politique (*La Philosophie des Grecs*, traduction française citée, p. 193) : « Il faut [...] regarder comme sérieuse l'attaque dirigée par Aristophane contre Socrate ; il faut avouer que le poète avait réellement cru reconnaître en lui ce sophiste dangereux pour la morale et la religion qu'il met en scène dans *Les Nuées*. Dès lors il est clair que les reproches qui lui étaient faits par ses accusateurs n'étaient pas de simples prétextes, et que sa condamnation eut d'autres motifs que des motifs purement personnels. » Ce qui lui permet d'expliquer comme suit la condamnation de Socrate (p. 101) : « Socrate succomba victime de la réaction démocratique qui succéda à la chute des Trente. Mais ce n'étaient pas ses opinions politiques comme telles qui furent le motif capital de l'attaque dirigée contre lui. On cherchait son crime avant tout dans le renversement de la morale et de la religion nationales, révolution dont la tendance antidémocratique était en partie une conséquence toute indirecte, en partie une manifestation isolée. »

notamment faite grâce à des éléments extra-dramatiques : la contextualisation politique de la comédie ancienne, et le parallèle dressé avec les formes satiriques du XIX^e siècle (pamphlet, caricature, journalisme).

En France, Aristophane doit beaucoup au *Cours analytique de littérature générale* de Népomucène Louis Lemercier dispensé à l'Athénée de Paris en 1810 et 1811, puis repris en 1815 et édité en 1817. À titre de comparaison préliminaire, Jean-François de La Harpe dans son célèbre *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, paru entre 1798 et 1804 en dix-huit volumes, écrivait au sujet de la comédie grecque :

Ce qu'on appelle la *vieille comédie* n'était autre chose que la satire en dialogue : elle nommait les personnes, et les immolait sans nulle pudeur à la risée publique. Ce genre de drame ne pouvait être toléré que dans une démocratie effrénée, comme celle d'Athènes. Il n'y a qu'une multitude sans principes, sans règle et sans éducation, qui soit portée à protéger et encourager publiquement la médisance et la calomnie, parce qu'elle ne les craint pas, et que rien ne trouble le plaisir malin qu'elle goûte à les voir se déchaîner contre tout ce qui est l'objet de sa haine ou de sa jalousie¹.

Quant à la comédie des *Nuées*, elle ne mérite sa renommée « que par le mal qu'elle fit² ». Lemercier, qui ne manque pas de critiquer La Harpe sur ce point, a conscience d'être un précurseur³. Il prend bien soin de distinguer la comédie ancienne de la comédie « moderne » et surtout des comédies de Molière. Juger la comédie ancienne à travers le prisme des comédies « modernes » voue toute étude à une condamnation sans appel de la comédie

1 Paris, P. Pourrat Frères, 1838, t. 2, première partie consacrée aux Anciens, livre premier dédié à la Poésie, ch. VI « De la comédie ancienne », section première « De la comédie grecque », p. 145.

2 *Ibid.*, p. 179.

3 *Cours analytique de littérature générale, tel qu'il a été professé à l'Athénée de Paris, par N. L. Lemercier*, Paris, Nepveu, 1817, t. 2, avertissement, p. 5 : « La plupart des littérateurs qui ont professé l'art dramatique ayant traité plus ou moins doctement le genre de la tragédie qui leur a paru le plus important, parce qu'il est le plus grave, et n'ayant envisagé qu'en passant celui de la comédie, je pense que cette seconde partie de mon *Cours*, qui est plus nouvelle, et qui manquait à l'enseignement littéraire, pourra devenir plus utile que la première. » Étudier la comédie ancienne pour elle-même c'est également refuser de s'engager dans la facilité, *ibid.*, pp. 80-81 : « Je prévois ce qu'auront à m'objecter les gens qui s'arment d'une rigueur affectée : il me serait aisé de me parer comme eux d'une fausse pudeur, et de les déconcerter en condamnant les obscénités d'Aristophane et son indécent oubli des bienséances : je serais mieux venu de ces censeurs-là, si je nommais sa liberté licence téméraire, ses satires méchancetés odieuses, sa railleuse humeur fiel envenimé, ses plaisanteries basses trivialités, ses jeux de théâtre farces grossières, ses créations monstres d'extravagance, et ses allusions attentat contre l'autorité légitime : mais, n'en déplaise au goût modeste et pur des partisans de cette opinion, je ne me montrerai pas si timidement honnête, que de craindre d'inspirer une mauvaise idée de moi en déclarant mon admiration pour le comique grec. »

ancienne¹. Au sein même de la comédie ancienne, il désigne alors une forme particulière, à laquelle appartiennent *Les Nuées*, la « satire allégorique dialoguée² » dont il donne sept critères génériques :

1° Son but philosophique, [...] est de corriger les corporations, les factions et les sectes, êtres qui ne sont réels que collectivement ou qu'en idée ; 2° elle les personnifie en individus fictifs et sous des figures imaginaires ; 3° les actions de ces personnages chimériques sont invraisemblables comme eux et malignement bouffonnes, parce qu'elles sont la parodie d'actions folles ou méchantes ; 4° la fable offrira continuellement un double aspect ; un direct au sujet exposé sur la scène, et un indirect à l'objet allégoriquement raillé ; 5° conséquemment les discours auront deux sens, dont l'un s'appliquera aux passions du personnage théâtral, et l'autre aux vices ridiculisés des personnes ou des choses que l'on critique ; 6° les traits du dialogue seront comiquement outrés pour s'accorder avec l'exagération des masques ; 7° les caractères seront chargés pour se conformer au ridicule excessif des figures agissantes³.

Ces sept critères génériques permettent à Lemercier de disculper ensuite Aristophane d'une attaque personnellement dirigée contre des individus ; la comédie des *Nuées* ne désignait pas Socrate mais avait pour but de dénoncer les dérives d'une « corporation », celle des philosophes⁴. Pour rendre la comédie ancienne acceptable, à défaut de pouvoir la comparer avec les comédies de Molière, Lemercier propose de montrer qu'elle s'inscrit dans le registre satirique comme peuvent le faire, sans que personne ne s'en offusque, les journaux au XIX^e siècle :

La satire est de tous les temps et ne fait que changer de forme : les Grecs avaient un Aristophane et n'avaient point de journaux ; nous avons des journaux, et n'aurons plus d'Aristophane⁵.

1 *Ibid.*, p. 22 : « Autre fonds, autre forme, par conséquent autres préceptes. La plupart des rhéteurs s'y étant mépris, ont blâmé celle-ci en la comparant à celle-là ; ils l'auraient louée au contraire pour ses propres qualités, s'ils n'avaient pas cherché dans l'une ce qui constituait l'autre : les rapprochements qu'ils s'efforçaient d'en faire, jetaient la confusion dans leurs vagues examens. » Lemercier éprouve le besoin de revenir régulièrement sur cette question de méthode, exemple pp. 51-52 : « J'ai premièrement séparé des autres espèces du genre comique la comédie grecque, ou satire allégorique dialoguée : pouvais-je la confondre avec les comédies soumises à nos règles ? N'en a-t-elle pas de contraires à celles que nous regardons comme les seules qu'il faille suivre ? Si je l'eusse jugée en lui appliquant celles-ci, je l'aurais indubitablement condamnée, ainsi que l'ont osée tant de rhéteurs, avec trop d'aveuglement, et au mépris de l'opinion des scholiastes les plus érudits. Mais l'ayant d'abord seule examinée, l'abstraction que j'ai faite m'a conduit à chercher les conditions spéciales de cette comédie grecque si distincte de la nôtre, et je n'ai appris à l'admirer qu'en les trouvant. »

2 *Ibid.*, p. 24.

3 *Ibid.*, p. 58.

4 *Ibid.*, p. 90, dans un dialogue qu'il imagine entre Aristophane et La Harpe au sujet des *Oiseaux*, comme La Harpe avait imaginé dans son cours un dialogue entre un habitant de quelque colonie grecque de l'Asie Mineure avec les habitants d'Athènes sur les *Chevaliers* – c'est Aristophane qui parle : « Ma pièce des *Nuées* n'expose son nom [à Socrate] au ridicule que pour ébranler sa secte toute entière, et désigner en un seul personnage les nombreuses écoles de sophistes que j'atteins à la fois dans l'homme qui en est le chef. » et p. 100 : « *Les Nuées* parurent comme emblèmes personnifiés de la vanité des esprits-forts qui, s'enfonçant dans les ténèbres des systèmes vagues, ne savent affirmer leur principe sur rien, et divinisent la nature, qui n'est qu'un ouvrage, à la place de Dieu, qui en est l'ouvrier. »

5 *Ibid.*, p. 98. Sur la presse du XIX^e siècle voir *La Civilisation du journal, histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle (1800-1914)*, D. Kalifa, P. Régnier, M.-E. Thérenty, et A. Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

Dans le même esprit, la traduction de Nicolas-Louis Artaud, dont la première publication remonte à 1830, donne à lire Aristophane dans un texte enfin intégral, même si le traducteur avoue encore rencontrer des obscurités liées au contexte historique trop éloigné, ou des obscénités trop licencieuses dont il essaie néanmoins de trouver des équivalents en français¹. « Fille du gouvernement populaire² », la comédie ancienne ne peut se comprendre que dans le contexte politique de la démocratie athénienne :

On reconnaîtra, en les lisant, que les ouvrages du poète étaient aussi des actions, l'exercice d'un droit, une intervention dans les affaires de l'État. Il s'attribuait la fonction de traduire sur le théâtre tous ceux qui jouaient un rôle sur la place publique. La comédie politique, telle que nous la voyons dans Aristophane, cette satire audacieuse de tous les hommes marquants, cette âpre censure des actes, des projets, des mesures de l'administration, était en quelque sorte un complément des institutions républicaines, un des ressorts du gouvernement populaire³.

Reprenant à son tour la comparaison avec la presse satirique du XIX^e siècle⁴, Artaud peut innocenter Aristophane de la mort de Socrate, même s'il reconnaît que la comédie a pu indirectement instiller l'idée que Socrate pouvait représenter un danger pour la cité, le théâtre étant ici celui d'une cruauté politique⁵. S'il interprète la pièce comme une façon de poser la question de l'éducation que la cité souhaite donner à sa jeunesse, il ne se prononce pas quant à la cible d'Aristophane : elle pouvait être double et désigner dans la « guerre déclarée entre les philosophes et les poètes comiques⁶ » à la fois Socrate et, sous couvert de sa personne, l'ensemble de ceux qui font profession à l'époque d'éduquer la jeunesse : rhéteurs, sophistes et philosophes.

1 *Comédies d'Aristophane traduites du grec par M. Artaud*, 2^e édition revue et corrigée sur les éditions grecques, Paris, Lefèvre / Charpentier, 1841. Dans l'avis à cette seconde édition, p. v, le traducteur dit s'être « imposé l'obligation de la fidélité la plus scrupuleuse » et ajoute (*ibid.*) : « quand l'obscénité de l'original m'interdisait une exactitude littérale, j'ai fait mes efforts pour trouver des équivalents, tout en rejetant, dans une note au bas de la page, le mot à mot en latin ou italien », il éprouve toutefois le besoin de justifier la grossièreté d'Aristophane (p. xii) : « il y a une seule chose à dire pour la justification d'Aristophane : ce qu'il y a de licencieux dans ses comédies appartient à son époque. »

2 Notice sur Aristophane, p. x.

3 *Ibid.*, p. viii.

4 *Ibid.*, p. ix : « Une comédie était donc un pamphlet, où le poète traitait les questions à l'ordre du jour. En effet, si le grand ressort politique des sociétés modernes est la presse, à Athènes c'était la parole, c'est-à-dire la voix des orateurs et des poètes comiques. La tribune aux harangues et le théâtre jouaient alors le même rôle, exerçaient la même influence que de nos jours les feuilles périodiques : toutefois avec cette différence que les représentations n'étaient pas quotidiennes en ce temps-là ; elles étaient liées au culte public, c'était une solennité religieuse, qui revenait à certaines époques de l'année ; et par là même elles produisaient une impression bien plus vive, elles excitaient plus d'empressement et de curiosité. »

5 Notice sur la comédie des *Nuées*, p. 101 : « Toutefois si le poète se trouve ainsi justifié d'imputations odieuses, nous ne prétendons pas l'absoudre complètement, quant au résultat. Ces incriminations mêlées de bouffonneries purent préparer de loin une accusation plus sérieuse : les griefs articulés au procès, presque dans les mêmes termes que ceux de la comédie, sont toujours de corrompre la jeunesse, de mépriser les dieux de la patrie, et d'introduire des dieux étrangers. »

6 *Ibid.*, p. 102.

Alors que le théâtre grec antique, principalement la tragédie, est de mieux en mieux connu du public, *Les Nuées* font l'objet d'une adaptation scénique par Hippolyte Lucas et sont présentées sur la scène de l'Odéon le 3 novembre 1844¹. S'il garde l'intrigue dans ses grandes lignes, Lucas enlève de la pièce tout ce qui la caractérise comme comédie ancienne : sa structure, la présence du chœur, la parabase², sans oublier la vulgarité³ ; il ajoute également une seconde intrigue empruntée à une autre comédie d'Aristophane, le *Plutus*, et donne de l'importance à un nouveau personnage pris lui aussi dans une autre œuvre d'Aristophane, la femme de Strepsiade, qu'il nomme Lysistrata⁴ ; il transforme enfin le dénouement : la pièce ne se termine pas sur l'incendie (que la tradition a souvent vu comme prémonitoire) de la maison de Socrate qui en est d'ailleurs sauvé par les Nuées, mais sur le rétablissement de l'ordre moral et social⁵ : Plutus le dieu de l'argent qui avait perdu la vue la recouvre miraculeusement après avoir été recueilli par Lysistrata, si bien qu'il se met à pleuvoir de l'or. Strepsiade paie donc ses créanciers (dans la pièce d'Aristophane, il réussissait à les persuader qu'il n'avait jamais contracté de dette avec eux), Plutus promet qu'à l'avenir seuls les justes seront récompensés et la pièce se clôt sur l'image revalorisée d'un Socrate que la vertu a conduit au mépris des richesses. Alors même que la pièce, après avoir subi toutes ces « acclimations » ressemble davantage à une comédie sérieuse qu'à une comédie ancienne, Jules Janin écrit dans sa critique au lendemain de la première :

Il est à croire que cette tentative sur la comédie grecque sera la dernière et ne sera pas recommencée⁶.

Même si Aristophane commence à être revalorisé dès le début du XIX^e siècle, une distance encore irréductible semble séparer l'ancienne comédie grecque et le théâtre moderne. Il faut attendre le XX^e siècle et les mises en scène de Sacha Guitry (*Les Nuées*, 1906⁷), Lugné-Poe

1 Le texte est édité la même année : *Les Nuées, comédie en deux actes imitée d'Aristophane*, Paris, C. Tresse / Pernin, 1844. Il a fait l'objet d'une analyse très détaillée par Romain Piana, *La Réception d'Aristophane en France*, thèse citée, ch. VI, A, 1, « *Les Nuées* à l'Odéon, Aristophane à la manière de Ducis », pp. 499 -512 (Ducis avait adapté Shakespeare au goût français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle).

2 Ce moment où le chœur, rompant l'illusion théâtrale, s'adresse au public pour assurer notamment la promotion de la pièce.

3 Par exemple le motif des punaises de lit sur lequel s'ouvre la pièce d'Aristophane est remplacé dans l'adaptation de Lucas par l'inquiétude de Strepsiade au sujet de sa femme qui a quitté la maison à l'aube.

4 Dans le texte d'Aristophane, la femme de Strepsiade n'est que nommée.

5 Cf. par exemple cette réplique de Plutus, scène XV et avant-dernière, édition citée, p. 16 : « Va, l'on ne verra plus, faute d'un peu d'argent, / Dans la honte expirer l'honnête homme indigent. / Comme sur les bons seuls mes dons iront s'épandre, / À m'attirer chez soi chacun voudra prétendre ; / Cette émulation rendra le monde entier / Doux, modeste, loyal ; non plus vain, faux, altier. / Purifiée ainsi, source de la richesse, / Tu feras sur nos bords reflourir la sagesse ! »

6 *Feuilleton du Journal des débats politiques et littéraires* du 4 novembre 1844. Cf. aussi la critique de Théophile Gautier reprise dans son *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859, t. 3, pp. 283-284, il écrit par exemple : « M. Hippolyte Lucas, avec ce tact et cette habileté qui le caractérisent, a donné d'Aristophane au parterre tout ce qu'il en pouvait supporter. »

7 Nous reparlerons de cette comédie, 2e partie, ch. 3, p. 580.

(*Les Oiseaux*, 1911), Charles Dullin (*Les Oiseaux*, 1928 ; *La Paix*, 1932 ; *Plutus*, 1938), Jean Vilar (*La Paix*, 1961), Antoine Vitez (*La Paix*, 1962), etc. pour qu'elle soit enfin appréciée à la scène comme dans le texte¹.

Du côté de l'aire britannique, la réception d'Aristophane devient une question résolument politique liée à l'étude et l'appréciation de la démocratie athénienne², à une époque où paraissent les premiers ouvrages consacrés à l'histoire de la Grèce ancienne ; l'interprétation oscille ainsi entre deux tendances héritées de John Gillies (*The History of Ancient Greece*, 2 vols, 1786) qui condamne Aristophane et l'ancienne comédie (image du XVIII^e siècle héritée en partie de l'image française) et de William Mitford (*The History of Greece*, 10 vols, 1784-1810) qui, à l'inverse, voit en Aristophane un poète patriote qui défendait des intérêts politiques. La pièce la plus traduite et la plus commentée d'Aristophane reste *Les Nuées*, car elle est considérée comme moins vulgaire que les autres.

Côté germanique, une étude fait date, celle d'Heinrich Theodor Röscher, *Aristophanes und sein Zeitalter*, 1827³. Inspiré par l'hégélianisme, l'auteur montre la nécessité historique de la comédie d'Aristophane, pour mieux la justifier : l'œuvre du poète grec devient le combat de l'esprit grec entre un ordre ancien et des aspirations nouvelles. Après avoir repris l'histoire des interprétations relatives aux *Nuées*, il montre qu'elles peuvent être comprises diversement : ou bien Socrate est la cible réelle d'Aristophane, ou bien, sous le masque de Socrate, ce sont les sophistes qui sont visés. Cette deuxième voie interprétative ne fait selon Röscher que contourner le problème et ne permet pas d'expliquer pourquoi Aristophane se moque de l'homme le plus vertueux des Grecs. Il choisit donc la première solution et entend prouver que tous les traits du personnage dramatique créé par Aristophane sont empruntés au Socrate réel. À la suite de cette interprétation qui émane non d'un historien de la philosophie, non d'un philosophe, mais d'un théoricien et critique de l'art dramatique, nombre de comédies allemandes de la première moitié XIX^e siècle peuvent apparaître comme influencées par Aristophane, considéré désormais comme un modèle de poète politique⁴ ; citons par exemple

1 On peut retrouver la liste de ces mises en scène in : Victor-Henry Debidour, *Aristophane par lui-même*, Paris, Seuil, 1962, pp. 184-185.

2 Philip Alexander Walsh, ouvrage cité, ch. II « Contextualizing the Debates over Aristophanes' Politics and Influence », pp. 66-106.

3 Elle est sous-titrée *ein philologisch-philosophische Abhandlung zur Alterthumsforschung*, Berlin, in der Vossischen Buchhandlung, 1827. (Aristophane et son temps, une étude philologico-philosophique de recherche sur l'Antiquité) ; les chapitres 16 à 22, pp. 247-330, sont spécialement consacrés à l'étude de Socrate et des *Nuées*.

4 Voir sur ce point Martin Holtermann, *Der Deutsche Aristophanes : Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert* (L'Aristophane Allemand : La réception d'un poète politique au XIX^e siècle), Göttingen,

trois pièces qui, à l'instar des *Nuées* mettant en scène Socrate, portent Hegel sur les planches : *Die Winde* de Otto Friedrich Gruppe¹, *Das Centrum der Speculation* de Karl Rosenkranz², et *Die Mondzügler* de Heinrich Hoffmann³.

Le Socrate des romantiques

S'il est impossible pour le XIX^e siècle de proposer comme c'était le cas pour le XVIII^e siècle un panorama vers lequel convergent ensemble les lettres et les arts, une exception doit être notée : le Socrate des romantiques. À côté des recherches positives sur Socrate, sur la comédie ancienne, la démocratie athénienne, il semble y avoir encore une place pour le mythe. Un savant (Victor Cousin) inspire même un poète (Alphonse de Lamartine) pour donner lieu à un chef-d'oeuvre (*La Mort de Socrate*, médiation poétique, 1823). Le romantisme a en effet repris à son compte la comparaison entre Socrate et Jésus, jusqu'à devenir « un lien commun de la littérature romantique⁴ », inspiré par « la profession de foi du vicaire savoyard » de l'*Émile* de Rousseau dont cette phrase notoire résonne dans l'âme romantique : « Si la vie et la mort de Socrate sont d'un sage, la vie et la mort de Jésus sont d'un Dieu⁵. » Si la comparaison entre Socrate et Jésus avait souvent pour but au XVIII^e siècle de laïciser l'enseignement de Socrate, elle agit plutôt en faveur du message christique chez les romantiques pour lesquels Socrate précède et annonce le Christ pour en confirmer la nature divine. Dans la vie poétique de Jésus racontée par un autre précurseur, Friedrich Gottlieb Klopstock, et intitulée *La Messiade*, Socrate apparaît comme un prophète du christianisme : alors que Jésus est condamné à mort, Marie, sa mère, implore la protection de Porcia, l'épouse de Pilate ; celle-ci lui rapporte que Socrate lui est apparu en songe pour lui révéler la nature divine de Jésus :

Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

- 1 La pièce dont le titre complet est *Die Winde oder ganz absolute Konstruktion der neuern weltgeschichte durch Oberons Horn* (Les vents ou la construction absolue d'une nouvelle histoire mondiale par Horn Oberon), a été écrite en 1831 sous le pseudonyme transparent de Absolutus von Hegelingen.
- 2 Le Centre de la spéculation, 1840.
- 3 Les Voyageurs de la lune, 1843. Ces pièces sont mentionnées par Louis E. Lord, *Aristophanes, his plays and his influence*, édition déjà citée, pp. 124-130, qui signale également : *Napoleon, eine politische Komödie in drei Stücken* (Napoléon, une comédie politique en trois parties) de Friedrich Rückert, 1815-1818 ; *Die verhängnißvolle Gabel* (La Fourchette fatale), 1826 et *Der romantische Oedipus* (Œdipe romantique) d'August von Platen, 1828 ; *Die politische Wochenstube* (Les Actualités politiques de la semaine) de Robert Eduard Prutz, 1844 ; *Die Wände* (Les Murs) de Otto Seemann et Albert Duck, 1848.
- 4 Frank Paul Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973, p. 141. Le chapitre 3 de l'ouvrage « *La confirmatio christianorum per socratica* » développe justement ce lien entre Socrate et Jésus dans le XIX^e siècle romantique. Sur la présence de la Grèce antique dans l'imaginaire romantique voir les ouvrages de René Canat, *La Renaissance de la Grèce Antique* (1820-1850), Paris, Hachette, 1911, et *L'Hellénisme des romantiques*, Paris, M. Didier, 1951 - 1955, 3 volumes.
- 5 *Émile ou de l'éducation*, Livre IV, Paris, Garnier – Flammarion, 1966, p. 403.

J'ai vu Socrate ! Tu ne le connais pas, Marie, ce sage dont je ne puis prononcer le nom sans tressaillir de respect et d'amour. La vie d'aucun mortel ne fut aussi noble que la sienne, et cette vie si belle, il l'a couronnée par une mort plus belle encore. Ce sage, que depuis ma plus tendre jeunesse je révère comme on révère les dieux, a daigné m'apparaître ; il m'a parlé : " [...] Cesse de m'admirer : en m'élevant dans les nuages de ma vaine sagesse, je me suis égaré. [...] Les esprits célestes célèbrent un saint mystère : je ne puis pénétrer les ténèbres qui l'enveloppent ; mais je sais qu'en ce moment il est parmi vous un juste qui souffre plus qu'aucun mortel n'a jamais souffert !"¹

Rêvant de fusionner métaphysique et poésie², Lamartine réécrit le *Phédon* de Platon, en 1823, dans un long poème en alexandrins intitulé *La Mort de Socrate*, afin de lui donner « comme un avant-goût du christianisme près d'éclore³ ». Popularisant l'ouvrage de Platon bien que dans une interprétation très orientée⁴, Lamartine souhaite régénérer une philosophie devenue trop matérialiste. Inspiré par l'« admirable » traduction de Victor Cousin⁵, il fait dire à son Socrate :

Par delà tous ces dieux que notre œil peut atteindre,
Il est sous la nature, il est au fond des cieux,
Quelque chose d'obscur et de mystérieux
Que la nécessité, que la raison proclame
Et que voit seulement la foi, cet œil de l'âme !
[...] Attendez... un, deux, trois..., quatre siècles encore,
Et ses rayons divins qui partent des déserts
D'un éclat immortel rempliront l'univers⁶ !

Précurseur du Christ, le Socrate de Lamartine a comme une vision chrétienne au moment de mourir ; il envisage d'ailleurs son démon, cette voix qui se faisait entendre à lui, comme étant la voix de Dieu même⁷. Serein, Socrate est heureux de mourir, il envisage en effet sa mort comme une récompense de sa vertu : sa mort lui assure non seulement l'immortalité mais elle

1 Chant VII, paru en allemand en 1755 (les trois premiers chants sont parus en 1748, les chants IX à X en 1755, et les chants XI à XX en 1773). La traduction française est de Mme de Carlowitz, 1840, elle a été rééditée en 1997, Villers-Cotterets, éditions Ressouvenances ; la citation se trouve pp. 134-135.

2 « La métaphysique et la poésie sont donc sœurs, ou plutôt ne sont qu'une : l'une étant le beau idéal dans la pensée, l'autre le beau idéal dans l'expression » Paris, Ladvocat, 1823, p. 14.

3 *Ibid.*, p. 16.

4 Cf. Joseph Orsier, *Le Phédon de Platon et le Socrate de Lamartine*, Paris, E. de Boccard, 1918, p. 23 : « On ne saurait méconnaître que le poème de Lamartine a contribué à donner au *Phédon*, malgré son empreinte métaphysique, une certaine popularité qui dépassa le cercle un peu restreint des amateurs de philosophie et même de poésie. Mais on ne pourrait non plus contester que ce poème tend à fournir des idées de Socrate et de Platon une image inexacte, sinon fausse. »

5 Édition citée, p. 22. Voir également pp. 23-24 l'éloge qu'il donne de Victor Cousin. En notes, le poète reprend des passages entiers de sa traduction. Ajoutons que pour Lamartine c'est par Platon que l'on peut connaître Socrate, voici ce qu'il fait dire à ce dernier : « Mais je laisse en partant à cette terre ingrate / Un plus noble débris de ce que fut Socrate, / Mon génie à Platon ! À vous tous mes vertus ! » (p. 70.)

6 *Ibid.*, pp. 54-55 puis p. 78.

7 *Ibid.*, pp. 32-33 : « Un génie inconnu m'inspira la sagesse, / Et du monde futur me décourvit les lois ; / Était-ce quelque dieu caché dans une voix ? »

va lui permettre de faire connaissance avec la divinité¹. Alors qu'il suit assez fidèlement la trame du dialogue de Platon², Lamartine réinterprète la mort de Socrate comme un modèle de belle mort chrétienne, qui assure le salut du croyant pour l'éternité³.

Dans l'imaginaire des romantiques, à un moment de l'histoire marqué fondamentalement par le retour à la foi, Socrate avait deviné le christianisme ; être inspiré entre tous, il en a préparé la voie par ses discours, sa vie mais surtout sa mort en martyr. La référence à un Socrate préfigurant le Christ apparaît également dans le poème en quatre chants de Jacques Marquet de Montbreton, baron de Norvins, *L'Immortalité de l'âme ou les quatre âges du religieux*⁴, et dans la *Nouvelle Messiade* d'Edouard Alletz⁵.

Le Socrate des philosophes

Quand les romantiques font de nouveau une utilisation presque apologétique de la figure socratique, les plus grands philosophes du siècle se rapportent eux aussi à Socrate marquant la figure de leur interprétation.

Après Aristote qui a reconnu en Socrate le premier penseur à s'intéresser à la morale plutôt qu'à la nature et Cicéron à qui l'on doit la célèbre expression selon laquelle Socrate a fait descendre la philosophie du ciel vers la terre, Hegel souhaite à son tour « comprendre Socrate et son apparition »⁶. Vouées à une postérité considérable, les analyses qu'il propose dans ses

1 Citons par exemple, *ibid.*, p. 38 : « Sans la mort, mes amis, que serait la vertu ? / C'est le prix du combat ; la céleste couronne / Qu'aux bornes de la course un saint juge nous donne. », ou encore, p.41 : « Et cet heureux trépas, des faibles redouté, / N'est qu'un enfantement à l'immortalité ! », et p. 43 : « La vie est le combat, la mort est la victoire. »

2 Retour du bateau parti en pèlerinage à Délos, moment d'intimité entre Socrate, sa femme et leur plus jeune fils, arrivée des disciples, entretien sur l'immortalité de l'âme (Lamartine reprend plus précisément l'objection de Cébès selon laquelle si on compare le corps à un instrument de musique, une lyre, et l'âme à l'harmonie, croire en l'immortalité de l'âme reviendrait à croire en la survie de l'harmonie après la destruction d'un instrument, puis la réponse de Socrate qui invalide l'analogie), dernier bain, entrée du Serviteur des Onze qui apporte la coupe de ciguë, prière aux dieux, consolation des disciples, derniers adieux avec sa femme et ses enfants (passage probablement inspiré par *Phédon*, 116b) et mort de Socrate.

3 On peut mentionner le dernier vers du poème qui rend la mort de Socrate héroïque, quasi christique : « C'est ainsi qu'il mourut !... Si c'était là mourir !... » (édition citée, p. 87).

4 Paris, Ladvocat, 1822, la référence à Socrate se trouve au chant III, pp. 207-222. Voici comment par exemple le poète désigne Socrate pour introduire le passage qui lui est consacré : « Ô toi, premier apôtre ! Ô toi, premier martyr » (p. 207), et après avoir relaté son procès et sa mort, il conclut : « À recevoir le Christ le monde est préparé » (p. 224).

5 Parue pour la première fois en 1830 ; nous avons consulté la troisième édition, Paris/ Lyon, Rusans, 1831. Malgré le titre l'auteur se défend d'imiter l'ouvrage de Klopstock en arguant que le sujet « appartient à tous les siècles et à tous les chrétiens, comme la foi et l'espérance » (p. i), il définit son œuvre comme une « défense du christianisme sous les formes de la poésie » (*ibid.*) et s'adresse ainsi à Socrate : « Socrate, en y croyant, tu t'en es rendu digne ; / Le Seigneur a béni ton sacrifice insigne ; / Prêt à le voir, tenant la mort entre tes mains, / Tu parvins à sentir qu'il manquait aux humains ; / À tes yeux inspirés sa suprême existence / Se montrait ici bas jusque dans son absence ; / Tu vois enfin ce Christ rêvé par tes vertus ; / Et sais le nom du Dieu pour lequel tu mourus ! » (livre VI, p. 171).

6 *Leçons sur l'histoire de la philosophie, leçons professées entre 1805 et 1830, dont le texte a été établi et*

Leçons sur l'histoire de la philosophie font de Socrate une « figure capitale de l'histoire de la philosophie – la plus intéressante de la philosophie de l'Antiquité [...] le tournant principal de l'esprit dans son intériorité¹ ». Pour assigner à Socrate sa place dans l'histoire de la philosophie, Hegel montre qu'il s'inscrit dans son époque en même temps qu'il est en avance sur elle et que, s'il est un moment nécessaire, il appelle de lui-même son propre dépassement. Dans l'histoire de la philosophie hégélienne, la philosophie grecque constitue une première division, séparée à son tour en trois périodes : d'abord de Thalès à Aristote, puis la philosophie grecque dans le monde romain, enfin la philosophie néoplatonicienne. La première qui marque « le commencement de la pensée philosophante jusqu'à son développement et son élaboration en tant que science² » est elle aussi divisée en trois sections ; c'est dans la seconde, celle qui met en avant le principe de la subjectivité, qu'est placé Socrate, entre les Sophistes et des Socratiques. Socrate, qui « n'a pas poussé comme un champignon³ » poursuit l'entreprise de ses prédécesseurs, et inaugure en même temps un commencement : celui de la conscience intérieure. Parce qu'avec Socrate la pensée se pense elle-même, son individualité se confond avec sa philosophie et contraint Hegel à « entre[r] à son sujet dans davantage de détails », entendons de détails biographiques. L'importance de Socrate se mesure également au nombre de pages que Hegel lui consacre, autant que pour les Sophistes et les Socratiques réunis. Dans la vie, et *a fortiori* dans la mort, de Socrate, le principe qu'il révèle, celui de la conscience intérieure comme instance de vérité et de décision, doit affronter la puissance morale athénienne (fondée sur la religion et la tradition), d'où un destin hautement tragique. Ces deux principes sont aussi légitimes l'un que l'autre, ou, pour le dire autrement, Socrate avait raison, mais Athènes aussi a eu raison de le condamner :

L'esprit du peuple athénien en soi, sa constitution, toute son existence reposait sur ce qui est réellement-moral, sur la religion, sur ce qui est en soi et pour soi, sur quelque chose de ferme, d'établi. Or Socrate remet le vrai à la décision de la conscience intérieure ; c'est ce principe qu'il enseigne, dont il fait un rapport vivant. Il est entré ainsi en opposition avec le juste et le vrai du peuple athénien ; c'est donc avec raison qu'il a été accusé⁴.

La mort de Socrate n'est pas une mort individuelle mais la mort d'un héros tragique qui coïncide avec le moment grec du développement de l'Esprit, de la conscience, et qui se confond finalement avec la destinée du peuple athénien. Privilégiant l'interrogation à

publié en 1833 par un auditeur et disciple de Hegel, Karl Ludwig Michelet. Pierre Garniron (trad.), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1971, t. 2, pp. 296-297. S'il s'inspire de Cicéron, Hegel n'hésite toutefois pas à le critiquer, voir p. 277. La partie des *Leçons* consacrée à Socrate a fait l'objet d'un commentaire détaillé de la part de Sarah Kofman, « Le Socrate bifrons de Hegel » in *Socrate(s)*, Paris, Galilée, 1989, pp. 59-175.

1 Pierre Garniron (trad.), *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, édition citée, t. 2, p.273. L'esprit au sens hégélien correspond à un principe impersonnel et rationnel qui se manifeste et se réalise dans l'histoire.

2 *Ibid.*, t. 1, p. 203.

3 *Ibid.*, t. 2, p. 273.

4 *Ibid.*, p. 322.

l'enseignement, Socrate n'a cependant pas donné de contenu au but assigné à la conscience intérieure, le Bien, c'est pourquoi il a donné naissance aux « écoles et [...] principes les plus disparates¹ ». Étudiant les Socratiques, Hegel se pose la question des sources pour la connaissance de Socrate et semble accorder sa préférence à Xénophon. Une telle préférence pourrait en partie expliquer la renommée encore considérable dont il a joui au XIX^e siècle malgré les virulentes attaques de Schleiermacher².

En réaction au Socrate hégélien, ou peut-être plus exactement dans ses « marges et lacunes »³, se dessine le Socrate kierkegaardien. Le jeune Søren Kierkegaard n'a que 20 ans lorsqu'il soutient une thèse de doctorat intitulée *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*⁴. Alors qu'Hegel n'aborde l'ironie que pour en faire un moment de la méthode dialectique dont usait Socrate dans ses conversations, moment négatif suivi par un second versant, positif, la maïeutique⁵, Kierkegaard souhaite en faire la clé de compréhension de la personnalité et de la philosophie socratiques. Accordant une importance primordiale à la question des sources⁶, Kierkegaard rejette avec sarcasme le témoignage de Xénophon⁷. S'il lui préfère Platon qu'il essaie soigneusement de distinguer de Socrate⁸, il étudie longuement *Les*

1 *Ibid.*, p. 341.

2 *Ibid.* : « Si l'on se demande si c'est [Xénophon] ou Platon qui nous a le plus fidèlement décrit Socrate quant à sa personnalité et à son enseignement, il est indiscutable qu'en ce qui concerne la personnalité et la méthode, et d'une façon générale l'entretien, Platon nous offre de Socrate une image non moins fidèle, et peut-être une image plus élaborée ; mais il est indiscutable également qu'en ce qui concerne le contenu de son savoir et le degré d'élaboration de sa pensée, nous devons surtout nous en tenir à Xénophon. » John Burnet dont nous parlerons plus tard car il tente de montrer au début du XX^e siècle que le Socrate historique n'est pas celui de Xénophon mais celui de Platon, note l'autorité d'Hegel sur la réception de Xénophon au XIX^e siècle (*Introduction to Plato's Phaedo*, Oxford, 1911, repris dans Andreas Patzer, *Der Historische Sokrates*, édition déjà citée, p. 112).

3 L'expression est de Sarah Kofman, *op cit.*, p. 61. Kierkegaard considère en effet l'interprétation hégélienne comme « un tournant dans la suite des conceptions de Socrate » (Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, (trad.), *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, édition, de l'Orante, 1975, p. 200).

4 Thèse de doctorat en théologie soutenue le 29 septembre 1841 à l'Université de Copenhague.

5 *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, édition citée, t. 2, pp. 287-291.

6 Kierkegaard fait notamment grief à Hegel de n'avoir pas distingué entre les sources auxquelles il se réfère, édition citée, pp. 202-203.

7 Dans l'édition citée, les pages 14-26 sont spécialement consacrées à l'étude du témoignage de Xénophon ; en voici un petit aperçu : Xénophon « s'en est précisément tenu à l'aspect immédiat de Socrate et l'a, pour cette raison, mal compris à bien des égards. » (p. 12) ; « [Xénophon] entendait [...] montrer la criante injustice dont les Athéniens s'étaient rendus coupables en condamnant Socrate à mort. Et Xénophon y a réussi de bien curieuse façon car l'on croirait plus volontiers qu'il s'était proposé de montrer que les Athéniens avaient commis une sottise ou une erreur en condamnant Socrate : la façon dont Xénophon défend Socrate le rend non seulement innocent, mais complètement inoffensif, si bien que l'on se demande avec la plus grande stupéfaction quel démon a bien pu ensorceler les Athéniens au point de leur faire voir en Socrate plus qu'en n'importe quel brave homme, bavard et farfelu, incapable de faire le mal comme le bien, ne gênant personne, plein d'excellentes intentions envers le monde entier à condition qu'on veuille bien écouter ses balivernes. » (p. 14), et, à la fin du paragraphe consacré à Xénophon : « Voici terminée ma conception de Socrate tel qu'il se présente à travers le stéréoscope de Xénophon ; en tout dernier lieu je voudrais simplement demander aux lecteurs qui se seraient ennuyés de ne pas m'en imputer la faute à moi seul. » (p. 26).

8 Le ton change en effet lorsqu'il en vient à étudier le témoignage de Platon (édition citée, pp. 26-116 : « Mon cher Critique ! Permits-moi en un seul mot, une innocente parenthèse où je dirai ma reconnaissance envers Platon et le réconfort que m'a donné sa lecture. » (pp. 26-27). Toutefois Kierkegaard qui dit suivre la

Nuées pour réhabiliter le témoignage d'Aristophane¹ et conclut finalement que « *l'existence de Socrate est ironie*² ». Dans les dialogues de Platon, Kierkegaard note deux types d'ironie auxquels correspondent deux types de dialectiques ; le premier, qui correspond à Socrate, se retrouve chez Aristophane et le second correspond à Platon :

Il y a une ironie, simple stimulus de la pensée qui l'encourage quand elle s'appesantit, la corrige quand elle s'égare ; il y en a une qui agit par elle-même, tout en demeurant le terminus vers lequel tendent tous les efforts. Il y a une dialectique perpétuellement mouvante qui veille toujours à ce qu'une conjecture hasardeuse n'aille pas circonvenir le problème qu'elle remet infatigablement à flot dès qu'il s'est échoué ; bref, elle sait le maintenir en suspens et en cherche précisément la solution dans et par ce moyen. Il y a une dialectique qui, partant des idées les plus abstraites, les laisse s'épanouir en déterminations d'ordre plus concret, dialectique recourant à l'idée pour construire la réalité³.

Le Socrate de Kierkegaard, à l'opposé de celui de Hegel, devient négativité infinie. Son ironie n'est pas seulement une manière de discourir (face à un interlocuteur qui se croit savant, Socrate feint de ne rien savoir afin d'amener l'autre à la contradiction et par suite à la reconnaissance de son ignorance) mais devient une attitude existentielle : l'ignorance de Socrate n'était pas empirique (au contraire Socrate était très cultivé), mais philosophique (Socrate « ignorait le principe de toute chose, l'éternel, le divin⁴ ») et, par voie de conséquence, pratique : Socrate subvertissait l'ordre établi et ne pouvait donc s'intégrer à la cité athénienne⁵. L'accusation fut donc pour Kierkegaard, comme pour Hegel, parfaitement légitime :

classification des dialogues de Schleiermacher (les premiers dialogues, ceux qui sont dits dialogiques, reprennent le Socrate historique tandis que les autres, les dialogues constructifs (*République*, *Timée*, *Critias*) ne se servent de Socrate que comme d'un prête-nom désignant celui qui fait le discours, pp. 51-52.) précise plus loin presque avec désinvolture : « En ce qui concerne le choix des dialogues je n'ai eu qu'un seul but : m'en tenir à ceux qui, *suivant l'opinion généralement admise*, pouvaient m'ouvrir une perspective, même partielle, sur le véritable Socrate. La plupart des savants, et c'est pour moi l'essentiel, ont prévu, dans leur classification des dialogues, un premier groupe que tous estiment en rapport étroit avec Socrate, non seulement parce qu'ils sont plus proches de lui dans le temps, détermination toute extérieure, mais surtout à cause de leur apparente affinité spirituelle. [...] Tous ne s'accordent pas [...] sur les dialogues à placer dans le premier groupe, sauf en ce qui concerne le *Protagoras* et, en général, le *Gorgias*, et cela me suffit. » (p. 110). Voir également pp. 116-117 la comparaison entre les deux témoignages de Xénophon et Platon.

1 « Il est une chose dont il importe avant tout de nous convaincre : c'est qu'Aristophane a bien porté sur la scène le véritable Socrate. » (p. 121) Pour Kierkegaard, Aristophane a en effet peint Socrate sous les traits de l'ironiste. Le Socrate d'Aristophane est l'exact symétrique de celui de Platon : ce dernier a décrit un Socrate idéalement tragique quand Aristophane a représenté un Socrate idéalement comique (p. 118). Hegel lui aussi avait noté qu'Aristophane avait su déceler l'ironie de Socrate pour la mettre en scène mais n'allait pas aussi loin que Kierkegaard (« Aristophane a poussé cette dialectique dans toute l'âpreté de ses conséquences, c'est là l'exagération qu'on pourrait lui reprocher. [...] Aristophane n'a pas complètement tort, il faut même admirer la profondeur avec laquelle il a reconnu le côté dialectique de Socrate comme quelque chose de négatif, et la fermeté dont il a usé pour le décrire, certes à sa façon. » *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, édition citée, t. 2, p. 311), ce que ce dernier ne manque d'ailleurs pas de lui reprocher (*Le Concept d'ironie*, édition citée, pp. 205-206).

2 *Ibid.*, p. 117.

3 *Ibid.*, p. 111.

4 *Ibid.*, p. 155.

5 En note, Kierkegaard semble préciser que la participation de Socrate à plusieurs campagnes militaires ne constitue pas une objection sérieuse à sa thèse, *ibid.*, p. 163.

[Socrate] était en *contradiction* avec la *conception de l'État*, et [...] de ce point de vue son attaque était des plus dangereuses ; elle était une tentative pour vider l'État de sa substance, pour le transformer en ombre¹.

S'emparant à son tour de la figure socratique qui le répugne autant qu'elle le fascine, Nietzsche montre que Socrate n'a pas seulement perverti la cité athénienne, mais le monde occidental en le faisant basculer dans la modernité. Dans son premier ouvrage, *La Naissance de la tragédie* (1872), Socrate est en effet jugé responsable de la perte du monde grec, de ses valeurs, de sa culture et de son art, que Nietzsche regrette tant, pour avoir fait du « savoir » et de la rationalité un principe supérieur à celui qui dominait jusqu'alors dans le monde grec, « l'instinct »². Accréditant la légende selon laquelle Socrate aurait entretenu une amitié avec Euripide, le poète responsable du déclin de la tragédie grecque³, Nietzsche voit en Socrate « le type de l'homme théorique »⁴, type construit en opposition à celui de l'artiste, dont il donne cette définition :

Si l'artiste, chaque fois que se dévoile la vérité, ne peut jamais que rester suspendu, le regard extasié, à ce qui demeure encore de voile après le dévoilement, l'homme théorique, lui, est celui qui trouve apaisement et satisfaction à voir arraché le voile et ne connaît pas de plaisir plus grand que de réussir, par ses propres forces, à faire tomber de nouveaux voiles⁵.

Socrate énonce le premier que le monde peut être rendu entièrement intelligible grâce à la dialectique ; à l'opposé du pessimisme tragique, cette connaissance apporte foi en l'avenir en laissant croire que le bonheur se trouve dans le savoir et que l'homme peut changer le monde. Mais pour Nietzsche ce n'est qu'un leurre qui a en outre conduit à faire de la raison la plus haute faculté de l'humanité. À cette figure, qui le plonge dans un « extraordinaire embarras⁶ », il consacre un chapitre du *Crépuscule des Idoles* (1888) resté célèbre, « le Problème de Socrate »⁷, pour tenter une nouvelle fois de « comprendre de quelle idiosyncrasie a pu naître

1 *Ibid.*, p. 162.

2 *La Naissance de la tragédie*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éd.), Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (trad.), Paris Gallimard, 1977, § 13, p. 84 : « Le socratisme condamne aussi bien l'art existant que la morale existante : car, où qu'il porte son regard inquisiteur, il voit le manque de discernement et la puissance de l'illusion, et il conclut de ce manque au caractère profondément absurde et condamnable de tout ce qui est. C'est à partir de ce seul point que Socrate crut devoir corriger l'existence : et lui, l'homme seul, il s'avança, la mine hautaine et dédaigneuse, en précurseur d'une culture, d'un art et d'une morale tout autres, - dans un monde, pourtant, dont il faudrait mettre au compte du plus grand bonheur d'en saisir, tant nous le vénérions, ne fût-ce qu'un lambeau. »

3 *Ibid.*, § 13, p. 83.

4 *Ibid.*, § 15, p. 91

5 *Ibid.*, § 15, p. 92.

6 *Ibid.*, § 13, p. 85 : « Tel est l'extraordinaire embarras où nous sommes mis chaque fois en présence de Socrate et qui nous incite sans relâche à tenter de comprendre le sens et la portée de ce phénomène, le plus suspect de toute l'Antiquité. Quel est cet homme qui, à lui seul, ose nier l'essence même de la Grèce, celle qui [...] s'est assurée notre adoration stupéfaite ? Quelle est cette force démoniaque qui se permet l'audace de renverser le philtre magique dans la poussière ? Quel est ce demi-dieu auquel le chœur invisible des plus nobles esprits de l'humanité se voit obligé de crier : "Hélas ! Hélas ! Tu l'as détruit, ce monde si beau, d'un poing brutal ; il tombe, il s'effondre !" »

7 *Le Crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau*, Henri Albert (trad.), Paris, Mercure de France, 1899, rééditée chez Denoël Gonthier, 1970, pp. 19-26.

cette équation socratique : raison = vertu = bonheur¹ ». Surenchérissant par rapport à son premier ouvrage, il condamne Socrate comme le type même de la décadence, voire sa caricature² : il le décrit comme un plébéien inculte³, juif plutôt que grec⁴, il associe sa laideur à une forme de criminalité⁵ et voit en la dialectique la naissance de l'égalité démocratique qu'il ne peut supporter⁶. Pour « envisager comment [...] l'influence de Socrate s'est étendue sur la postérité comme une ombre grandissant⁷ », Nietzsche voit dans la décadence une maladie dont Socrate souffrait⁸ et essayait d'en guérir par la dialectique. Comme il n'était pas le seul à son époque à souffrir de ce mal⁹, le remède qu'il proposait parvint à séduire les Athéniens d'autant que Socrate était « un grand érotique¹⁰ » et que la dialectique rappelait aux Athéniens leur goût immodéré pour le combat¹¹. En somme : « Ce ne fut pas Athènes, ce fut lui-même qui se donna la ciguë, il força Athènes à la ciguë¹². »

Malgré ce propos extrême, le Socrate de Nietzsche est un Socrate complexe, ambigu, qui donne lieu à des hésitations, des interprétations contradictoires, voire à des retournements de situation¹³. Furtivement, Nietzsche dessine parfois une image plus contrastée de Socrate : il lui rend par exemple grâce dans les derniers moments de sa vie d'être devenu artiste¹⁴ ; il avoue que la rationalité introduite dans le monde par Socrate devait à ses débuts avoir un charme nouveau et donner lieu à des scènes de jubilation et d'ivresse¹⁵ ; il le rattache parfois aux Présocratiques, le peint sous les traits du dernier maître de sagesse pour marquer la rupture dans l'histoire avec Platon¹⁶.

1 *Ibid.*, § 4, p. 22.

2 *Ibid.*, § 2, p. 20.

3 *Ibid.*, § 3, p. 21.

4 *Ibid.*, § 6, p. 23.

5 *Ibid.*, § 3, p. 21.

6 *Ibid.*, § 5, p. 22 : « Avec la dialectique le peuple arrive à avoir le dessus. »

7 *La Naissance de la tragédie*, édition citée, § 15, p. 90.

8 Nietzsche va jusqu'à parler d'une « méchanceté de rachitique », *Le Crépuscule des idoles*, édition citée, § 4, p. 21.

9 *Ibid.*, § 9, p. 24 : « La même sorte de dégénérescence se préparait partout en secret : les Athéniens de la vieille roche s'éteignaient. »

10 *Ibid.*, § 8, p. 24.

11 *Ibid.*, pp. 22-23 : Socrate « fascinait en touchant à l'instinct combatif des Hellènes ». C'est cette fascination qui à son tour semble fasciner Nietzsche.

12 *Ibid.*, p. 26.

13 Pour une présentation développée, voir l'article d'Alexander Nehamas (Véronique Béghain, trad.), « Le visage de Socrate a ses raisons... Nietzsche sur "le problème de Socrate" », in : *Revue germanique internationale* [En ligne], 11 | 1999, mis en ligne le 07 septembre 2011. URL : <http://rgi.revues.org/705> Consulté le 14 novembre 2016.

14 *La Naissance de la tragédie*, édition citée, § 14, p. 90 et l'allusion à un « Socrate musicien » § 15, p. 95.

15 *Aurore, Pensées sur les préjugés moraux*, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éd.), Julien Hervier (trad.), Paris, Gallimard, 1970, livre V, § 544, pp. 362-363. L'ouvrage est paru pour la première fois en 1881.

16 *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Geneviève Bianquis (trad.), Paris, Gallimard, 1938, p. 29 par exemple : « Tous les peuples sombrement dans la confusion en présence de ce merveilleux idéal d'une société de philosophes, celle des vieux maîtres grecs, Thalès, Anaximandre, Héraclite, Parménide, Anaxagore, Empédocle, Démocrite et Socrate. » ou encore, même page, « ces vieux sages, de Thalès à Socrate ». Pour ce qui est de Platon, citons par exemple p. 31 : « Avec Platon c'est tout

Le XIX^e siècle est bien l'« étonnant siècle » dont parle Jean-Pierre Vernant, « où tout se mêle, la Révolution et la Réaction – mais on peut aussi être un révolutionnaire de la Réaction, comme Joseph de Maistre »¹. Les recherches sur le Socrate historique présentent plusieurs Socrates, comme si la figure mythique enveloppait toujours le personnage qui a vécu dans l'Athènes du V^e siècle avant J.-C. Ces recherches, loin de stopper le mythe, paraissent même pour certaines le stimuler, comme la traduction et les commentaires de Victor Cousin inspirent une médiation poétique à Lamartine. Néanmoins, le Socrate romantique excepté, on note moins de convergence entre les sciences, les lettres et les arts dans l'appréciation de la figure socratique. Cela peut peut-être s'expliquer par le changement de paradigme de la philosophie et de la figure socratique qui l'incarne à maints égards : à l'instar de Socrate qui courait les échoppes des artisans, les places publiques et les lieux les plus fréquentés d'Athènes, les philosophes du XVIII^e siècle se faisaient poètes ou dramaturges afin de s'adresser au plus grand public possible ; au XIX^e siècle, alors que Socrate est davantage perçu comme un philosophe spéculatif, la philosophie semble (re)devenir un exercice dont le but est la production d'un savoir théorique et (re)prendre place dans les livres de philosophie. Ainsi a-t-on l'impression d'un Socrate plus dispersé, en lien peut-être aussi avec l'éclatement des disciplines qui caractérise le XIX^e siècle, et donc plus difficile à appréhender, surtout quand on cherche à faire une synthèse. Cependant, nous suivrons le prudent conseil de Raymond Trousson : « évolution, mutation, métamorphose ne sont pas décadence »². Le mythe continue de vivre après avoir servi la cause des Lumières et des antiphilosophes ; dans notre corpus de pièces de théâtre, nous retrouverons effectivement la trace d'un Socrate romantique et verrons que les interprétations de Nietzsche, pourtant défavorables à Socrate, rencontreront un écho sur la scène.

Quand Socrate = Platon au XX^e siècle

Malgré les multiples portraits auxquels elle donne naissance, la quête d'un Socrate historique se poursuit au XX^e siècle et semble même apporter une solution définitive au problème (solution qui ne sera en fait, on le verra, que transitoire) : le Socrate historique est le

autre chose qui commence, ou, comme on peut le dire avec autant de raison, depuis Platon il manque aux philosophes quelque chose d'essentiel si on les compare à cette République des génies qui s'étend de Thalès à Socrate. » Cet ouvrage qui devait faire pendant à *La Naissance de la tragédie* n'a jamais été terminé par son auteur.

1 Ch. Avlami (éd.), *L'Antiquité grecque au dix-neuvième siècle : un exemplum contesté ?*, Paris, L'Harmattan, 2000, préface, p. 5.

2 *Thèmes et mythes*, édition déjà citée, p. 66.

Socrate des dialogues de Platon, plus précisément de ses dialogues de jeunesse encore appelés dialogues socratiques. Xénophon se voit complètement discrédité, mais la fortune de Platon au XX^e siècle n'est pas sans soulever de nombreux paradoxes relativement à celle de Socrate : alors que certains voient en Platon le premier penseur totalitaire, d'autres (les dramaturges notamment) font de Socrate l'incarnation de la figure du résistant. Si la critique savante a tendance à assimiler Socrate et Platon, ce n'est que dans sa dissociation d'avec la figure platonicienne que la figure de Socrate peut, comme ce fut déjà le cas au XVIII^e siècle, (re)devenir une figure mythique, porteuse d'idéaux, comme si Platon faisait de l'ombre à Socrate : icône de la désobéissance civile, prête à payer de sa vie le prix de la liberté et de la justice, Socrate est convoqué sur scène dès lors que ces valeurs semblent menacées. En même temps un nouveau socratisme semble apparaître qui réinterprète les dialogues de Platon en particulier, et le genre des dialogues socratiques en général, comme un espace ouvert, dynamique, permettant de refaire l'expérience de la pensée en compagnie de Socrate. Les historiens de la philosophie renouvellent leur approche des dialogues en s'intéressant à leur dimension littéraire quand les dramaturges et metteurs en scène s'emparent des dialogues pour renouveler le théâtre en expérimentant ses limites.

Revenons d'abord sur le rejet de Xénophon et la préférence exclusive accordée à Platon, avant de rappeler la prudence qui semble caractériser les études contemporaines.

Le rejet du témoignage de Xénophon

Alors que le XIX^e siècle essaie d'innocenter Xénophon des attaques portées contre lui par Schleiermacher, le XX^e siècle les reprend et rejette massivement son témoignage au sujet de Socrate¹. Une étude marque ce tournant, celle de Karl Joël, publiée entre 1893 et 1901, dont le titre en français signifie *Le Socrate véritable et le Socrate de Xénophon*². Souvent reprise, elle tend à prouver que le Socrate de Xénophon ressemble davantage à Xénophon qu'à Socrate, et qu'il se fait en outre l'écho d'une littérature socratique déjà abondamment constituée ; il

1 Cf. Louis-André Dorion, Introduction aux *Mémoires*, Paris, Belles Lettres 2000, p. vii et xv : « De tous les écrits de l'Antiquité que nous avons conservés peu ont été aussi méprisés, au cours du XX^e siècle, que les *Mémoires* de Xénophon. Le discrédit qui a marqué cette œuvre est d'autant plus remarquable que les *Mémoires* ont pendant longtemps été considérés comme le document le plus fiable et le plus autorisé sur la pensée de Socrate. [...] Les historiens ont si bien réussi, dans ce qui fut une véritable entreprise de démolition, que les *Mémoires* ont connu, depuis environ un siècle, une éclipse presque totale, de sorte que la pensée de Socrate, telle que nous nous la sommes représentée et l'avons comprise au XX^e siècle, provient pour l'essentiel des dialogues socratiques de Platon. » Il propose en outre un florilège de la méchanceté avec laquelle les historiens de la philosophie ont rivalisé au XX^e siècle pour discréditer Xénophon et son œuvre, pp. xv-xvii.

2 *Der Echte und der Xenophontische Sokrates*, Berlin, R. Gaertner, vol. 1, 1893, vol. 2, 1901.

dépendrait pour une grande part de la tradition cynique, particulièrement d'Antisthène. Ces accusations de pillage de la littérature cynique seront notamment reprises contre Xénophon plus de cinquante ans plus tard dans le réquisitoire d'Anton-Hermann Chroust, intitulé *Socrates, Man and Myth, The two Socratic Apologies of Xénophon*¹. Selon Karl Joël, le seul témoignage valable pour la connaissance du Socrate historique reste celui d'Aristote, dont la distance historique peut garantir l'objectivité. Dans un article paru en 1895, il rappelle en effet que les dialogues socratiques sont essentiellement fictifs².

Léon Robin a aussi été de ceux qui ont fossoyé Xénophon, récusant qu'en France, on prenne tant appui sur ce philosophe³. Avec le souci de compiler les critiques déjà adressées à Xénophon, il étudie successivement l'homme et son œuvre, comme l'impose alors la critique universitaire de l'époque. Extrêmement sévères sont les expressions utilisées pour décrire la personnalité tant morale que littéraire de Xénophon : « tendance très marquée à l'action et [...] extrême désir de se faire valoir, [...] habileté d'un homme d'imagination qui ne voit pas toujours juste, [...] médiocrité d'intelligence et de sentiment », « vanité », « amour de la

1 (Socrate, l'homme et le mythe, Les deux Apologies Socratiques de Xénophon) London, Routledge & Kegan Paul, 1957. Chroust étudie séparément *Mémoires* I, 1 et I, 2 du reste de l'ouvrage car ils forment selon lui une autre « Apologie de Socrate », écrite en outre avant celle qui en porte le titre et qui n'en serait qu'un résumé. Les apologies de Xénophon semblent répondre non pas tant aux accusations portées contre Socrate lors de son procès qu'aux attaques dirigées contre lui après sa mort, notamment dans le pamphlet de Polycrate. C'est à lui qu'il répond dans ses écrits apologétiques et, comme lui, il s'inspire d'Antisthènes. Chroust note que les thèmes de ces trois écrits sont des thèmes chers à Antisthènes : la critique des lois, des institutions existantes, des mœurs et des traditions de la société, ce qui reste toutefois très difficile à prouver étant donné que les œuvres d'Antisthène ont été perdues... Pour Chroust, Xénophon ne fait donc que reprendre une littérature socratique déjà abondamment constituée pour consacrer un personnage déjà légendaire, absorbé par sa figure littéraire ; son témoignage obscurcit en conséquence la question socratique plus qu'il ne la résout. Le seul intérêt de Xénophon ce sont ses deux apologies qui permettent de reconstruire les grandes lignes de l'accusation de Polycrate et de repenser l'aspect politique du Socrate historique et de son procès : “*Xenophon's Memorabilia 1.1.1-1.2.64, it should be noted, are definitely unoriginal. When Xenophon wrote this apology, the person or character Socrates had already become a literary figure or legend through the efforts of Antisthenes, Aeschines, and other Socratics. All that remained for Xenophon to do was to 'consecrate' this legend and defend it against certain calumnies. Such a design, aside from its pious aspects, is bound to obscure rather than illumine the problem of the historical Socrates because it aims primarily at edification. The real novelty of Xenophon's apologetic effort, aside from its proclivity for the trivial, seems to consist in his extensive rebuttal of the 'accuser' in Memorabilia 1.2.9-61.*” (p. 67).

2 « Der λόγος Σωκρατικός », in : *Archiv für Geschichte der Philosophie*, VIII, Berlin, Georg Reimer, 1895, pp. 466-483.

3 « Les *Mémoires* de Xénophon et notre connaissance de la philosophie de Socrate », in : *L'Année philosophique*, 1910, Paris, Alcan, 1911, pp. 1-47. Sur l'importance et l'intérêt de cet article, voir notamment Auguste Diès, *Autour de Platon, Essais de critique et d'histoire*, Paris, Beauchesne, 1927, t. 1, *Les voisinages-Socrate*, Livre II, chapitre 1 « La question socratique », p. 129 : « Personne avant lui [Robin] ne l'avait exposée si clairement au public français, et ceux mêmes qui, par métier ou libre curiosité, ont eu à feuilletter les éditions, dissertations et préfaces de quelques années passées et surtout à retrouver leur voie dans la masse chaotique des deux volumes de K. Joël, trouveront avec plaisir dans *L'Année Philosophique*, un résumé solide et clair des positions actuelles de la critique, une orientation très experte dans cette multiplicité de voies divergentes. »

gloriole et de l'ostentation », « petites intellectuelles et morales », « mélange [...] d'imagination chimérique et utilitarisme étroit »¹. Robin dresse donc un constat sans appel de cet auteur qu'il décrit terre-à-terre, bavard, mesquin, et présomptueux :

Quelle qu'ait été la philosophie de Socrate, soit une spéculation sur la méthode et sur les concepts, soit une tentative pour constituer une science de la pratique, avec un effort concret vers l'ennoblissement de l'individu, Xénophon nous paraît, à l'envisager dans sa personnalité, avoir été hors d'état de comprendre son maître, de le juger exactement et d'en retracer un portrait fidèle².

Si son œuvre ne peut être qu'une « caricature » de la pensée de Socrate qu'il était incapable de comprendre³, Robin doit montrer que Xénophon est dénué du sens historique et objectif qui a fait jusqu'alors sa renommée. Recherchant d'abord les qualités d'historien de Xénophon dans ses ouvrages à proprement parler historiques, Robin se désole en trouvant à leur place : « tendance à moraliser d'une façon médiocre et vulgaire [...] optimisme naïf et [...] piété superstitieuse ; [...] étroitesse d'esprit, pour ne pas dire de la puérilité, [...] incapacité à résister aux associations d'idées et par suite, [...] penchant au bavardage et aux digressions ; [...] absence de sens philosophique et peut-être d'impartialité »⁴. Si les ouvrages d'histoire de Xénophon manquent de véracité historique et ressortissent davantage du genre des romans historiques, il en est à plus forte raison de même pour les *Mémoires*, ouvrage qui appartient à un genre littéraire reconnu et identifié dès l'Antiquité, celui des dialogues socratiques⁵. Comportant une part de fiction et de composition personnelle, les *Mémoires* ont été écrits longtemps après le déroulement des faits et entretiens qui y sont rapportés. Même s'il reste difficile de dire quand exactement et si c'est en une ou plusieurs fois, l'objection d'infidélité garde toute légitimité : des souvenirs éloignés ont indubitablement subi une transformation, une altération. Si Xénophon a pu discuter avec des témoins, l'hypothèse selon laquelle il se serait servi de notes pour écrire ses *Mémoires* est jugée trop fragile par Robin⁶. Données

1 Léon Robin, « *Les Mémoires de Xénophon et notre connaissance de la philosophie de Socrate* », édition citée, pp. 11-14.

2 *Ibid.*, pp. 14-15.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 *Ibid.*, p. 15, à propos des *Helléniques*, ouvrage qui retrace l'histoire grecque de 411 à 362 avant J.-C. Sur les qualités historiques présumées de cet ouvrage et le lien avec le témoignage socratique de Xénophon, voir par exemple l'article de Colin Gaston, « Sur la véracité de Xénophon dans les *Helléniques* » in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 75^e année, n°4, 1931, pp. 343-349, qui conclut son étude ainsi : « Xénophon, tout en restant une source importante pour l'histoire de son temps [...] est loin pourtant de mériter la confiance presque absolue qu'on a voulu parfois lui témoigner. [...] je regrette un peu de ne pas aboutir ici à une appréciation plus indulgente. Mais, convenons-en, l'histoire de ce temps était malaisée à conter pour un contemporain : il eût fallu un génie d'une autre trempe pour écrire les *Helléniques* ; Xénophon n'y a pas mieux réussi, - et un peu pour les mêmes raisons - qu'à évoquer ailleurs, comme il eût convenu, la figure de Socrate, et à faire ressortir l'originalité de sa philosophie. »

5 Robin explique son choix de se limiter à l'étude des *Mémoires*, p. 10 de son article : « Nous aurons le droit, en le faisant, de nous borner aux *Mémoires*, puisque ce qui pourra être établi pour cet ouvrage soi-disant historique vaudra à plus forte raison pour ceux qui, tels l'*Économique* ou le *Banquet* (sans parler de l'*Apologie* trop suspecte), sont généralement considérés comme dépourvus en grande partie de ce caractère. »

6 L'idée selon laquelle Xénophon aurait écrit ses *Mémoires* à partir de notes est due à Diogène Laërce, *Vies*

biographiques lacunaires, empreinte trop forte de la médiocre personnalité de Xénophon, passages conçus en opposition avec d'autres socratiques, notamment Platon, influence de la rhétorique, particulièrement celle d'Isocrate, les arguments ne manquent pas pour disqualifier un témoignage qui « déconcerte à plus titre »¹ :

Rappelons d'ailleurs, en terminant, que l'objet de cette étude n'a pas été proprement de rechercher si le Socrate des *Mémorables* est ou non le vrai Socrate, mais seulement de savoir s'il y a, d'une façon générale, des raisons pour qu'il le soit. On en peut, on en doit même douter. Il est nécessaire de ne pas voir en Xénophon le témoin naïf et entre tous fidèle du Socratisme : il ne mérite pas cette réputation et il serait imprudent de se confier à lui sans avoir pris toutes ses sûretés².

Le sarcasme mis à part, Robin reprend la question socratique un siècle après sa formulation : il faut chercher ailleurs que dans les ouvrages de Xénophon le Socrate porté à la scène par Aristophane, jugé dangereux par la démocratie athénienne, et reconnu comme le chef d'écoles philosophiques aussi profondes que variées. Le nombre de traductions des ouvrages de Xénophon paraît dérisoire au XX^e siècle comparé aux nombreuses traductions de Platon. On ne recense qu'une seule traduction nouvelle : celle de Pierre Chambry³. Tout au long du siècle

et doctrines des philosophes illustres, II, 48.

1 Article cité, p. 31.

2 *Ibid.*, p. 46. Dans *La Pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique* (Paris, La Renaissance du Livre, 1923, p. 187), Robin reprend ce propos en reconnaissant toutefois une qualité au Socrate de Xénophon : « Peut-être le Socrate qu'il [Xénophon] nous donne est-il plus humain. Mais son humanité est si médiocre et si plate, que la profondeur de son influence, l'excès des enthousiasmes ou des hostilités qu'il a suscités, en deviennent tout à fait inexplicables. En outre, bien loin d'être les notations scrupuleuses d'un historien témoin des faits, les *Mémorables* sont manifestement une composition romanesque, où s'accusent avec force la personnalité, les goûts, les souvenirs de leur auteur : bigot retors et utilitaire mesquin, gonflé de prétentions militaires et politiques qu'il est réduit à ne déployer qu'en écrits, enfin grand propriétaire rural, amateur de chevaux et de chiens. »

3 *Œuvres complètes de Xénophon*, Paris, Garnier frères, t 1 : *Cyropédie, Hipparque, Équitation, Hiéron, Agesilas, Revenus*, 1932 ; t. 2 : *Anabase, Économique, Banquet, De la chasse, République des Lacédémoniens, République des Athéniens*, 1933 ; t. 3 : *Helléniques, Apologie, Mémorables*, 1935, rééd. 1967. Pierre Chambry a également publié *Le Socrate de Xénophon, Les Mémorables et extraits d'autres œuvres*, Paris, Hachette, 1951. L'ouvrage s'ouvre sur une présentation de Socrate et une défense de Xénophon. Paul Lemaire a également revu la traduction par Gail (1795) des livres I et II des *Mémorables*, Paris, Hatier, 1956 ; Jean Guillon a traduit et annoté quelques extraits des *Mémorables*, Paris, Hatier, 1965, et François Ollier a fait paraître aux Belles Lettres une traduction du *Banquet* et de l'*Apologie* en 1961, rééditée en 1972 puis 1993 et 1994. Ces deux textes ont aussi fait respectivement l'objet d'une édition avec l'*Anabase* (1967 pour l'*Apologie* dans la traduction de François Ollier et 1996 pour le *Banquet* dans la traduction de Pierre Chambry). Il faut ensuite attendre pour les *Mémorables* la traduction de Louis-André Dorion aux Belles Lettres : Livre I, 2000, Livres II-IV, 2011.

Pour ce qui est de Platon, on compte trois grandes traductions des œuvres complètes, les deux premières étant maintes fois rééditées tout au long du siècle : Maurice Croiset, Alfred Croiset, Léon Robin, Louis Méridier, Émile Chambry, Auguste Diès, Albert Rivaud et Joseph Souilhé (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1920-1930, 13 tomes ; Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau (trad.), Paris, éditions de la NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940-1942, 2 vol. ; Luc Brisson (dir.), Paris, Flammarion, 2008, revue en 2011, cette édition réunit en un seul volume tous les dialogues déjà traduits séparément chez Flammarion. En ce qui concerne les éditions séparées des dialogues, on compte par ordre croissant (ont été comptabilisés tous les ouvrages apparaissant sur le catalogue général de la BNF, quand bien même les dialogues sont édités par groupe, en dehors des œuvres complètes mentionnées ci-dessus. Bien que cela puisse paraître rébarbatif, nous tenons à préciser ces chiffres qui donnent le vertige à côté des quelques éditions et traductions des écrits socratiques de Xénophon) : *La République* (intégralité ou extraits) 15 traductions pour 26 (ré)éditions ; *Le Banquet*, 14 traductions pour 35 (ré)éditions ; *Apologie de Socrate*, 14 traductions pour 25 (ré)éditions ;

on ne va alors cesser de répéter les mêmes arguments pour disqualifier Xénophon, sans prendre la peine de lire ses écrits socratiques¹. Si au XVIII^e siècle le mépris dans lequel était tombé Platon avait bénéficié à Xénophon, c'est exactement l'inverse qui se produit au XX^e siècle.

À la recherche du Socrate historique dans les dialogues de Platon

Seul le témoignage de Platon semble être en mesure de rendre compte à la fois de la fascination exercée par Socrate sur ses contemporains et de l'exaspération produite sur ses accusateurs. Dans deux études indépendantes mais publiées toutefois la même année (1911), Alfred Edwards Taylor et John Burnet parviennent à la conclusion que le Socrate historique est nécessairement celui de Platon². Taylor questionne notamment l'accusation d'impiété retenue contre Socrate et souhaite en montrer la légitimité en s'appuyant principalement sur deux dialogues de Platon : *Phédon* et *Gorgias*. Pour lui Socrate était bien coupable d'impiété car il aurait été proche des milieux orphéo-pythagoriciens interdits à Athènes ; d'après Taylor, les propos de Socrate au sujet de l'immortalité de l'âme et des devoirs que cette croyance impose au philosophe sont clairement à rattacher à cette influence quand la liste des personnes présentes à la mort de Socrate comprend essentiellement des proches des Pythagoriciens³.

Phédon, 11 traductions pour 19 (ré)éditions ; *Gorgias*, 9 traductions pour 19 (ré)éditions ; *Criton*, 9 traductions pour 15 (ré)éditions ; *Phèdre*, 8 traductions pour 19 (ré)éditions ; *Alcibiade majeur*, 8 traductions pour 9 (ré)éditions ; *Ménon*, 7 traductions pour 11 (ré)éditions ; *Euthyphron*, 6 traductions pour 9 (ré)éditions ; *Ion*, 6 traductions pour 9 (ré)éditions ; *Protagoras*, 6 traductions pour 8 (ré)éditions ; *Charmide*, 4 traductions pour 6 (ré)éditions ; *Hippias majeur*, 4 traductions pour 6 (ré)éditions ; *Critias*, 4 traductions pour 5 (ré)éditions ; *Euthydème*, 4 traductions pour 4 (ré)éditions ; *Lachès*, 4 traductions pour 4 (ré)éditions ; *Le Politique*, 4 traductions pour 4 (ré)éditions ; *Lysis*, 3 traductions pour 6 (ré)éditions ; *Ménexène*, 3 traductions pour 5 (ré)éditions ; *Parménide*, 3 traductions pour 5 (ré)éditions ; *Théétète*, 3 traductions pour 5 (ré)éditions ; *Hippias mineur*, 3 traductions pour 4 (ré)éditions ; *Sophiste*, 3 traductions pour 4 (ré)éditions ; *Timée*, 3 traductions pour 4 (ré)éditions ; *Cratyle*, 3 traductions pour 3 (ré)éditions ; *Lois*, 3 traductions pour 3 éditions ; *Charmide*, 2 traductions pour 2 éditions ; *Epinomis*, 1 traduction pour 1 édition.

- 1 Louis-André Dorion, Introduction aux *Mémorables*, édition déjà citée, pp. xvii-xviii, synthétise en dix points les principaux reproches adressés à Xénophon qui remontent pour la plupart au XIX^e siècle voire pour certains au XVIII^e, avant, bien sûr, d'évaluer leur pertinence : « 1) Brièveté de la relation entre Xénophon et Socrate. 2) Xénophon n'a pas été un vrai Socratique, c'est-à-dire un disciple intime de Socrate. 3) Xénophon a vécu en exil loin d'Athènes. 4) Xénophon n'est pas un historien objectif. 5) Xénophon n'a pas utilisé de notes écrites pour la rédaction des *Mémorables*. 6) Malgré ce qu'il prétend, Xénophon n'a pas été un témoin oculaire des entretiens qu'il rapporte ; de plus il commet des anachronismes. Bref, les *Mémorables* ne sont pas un document historique. 7) Xénophon ne représente pas une source indépendante : ou bien il s'inspire abondamment des autres Socratiques, ou bien il les plagie sans vergogne. 8) En raison de leur finalité apologétique, les *Mémorables* édulcorent et déforment la pensée de Socrate. 9) Xénophon fait de Socrate le porte-parole de ses propres idées, valeurs et intérêts. 10) Xénophon n'est pas un philosophe et son esprit est trop médiocre pour être en mesure de comprendre Socrate. »
- 2 Alfred Edward Taylor, *Varia Socratica, First Series*, Oxford, James Parker & Co, 1911 ; il présente ainsi la thèse de son livre (avant-propos, p. ix) : « *It is that the portrait drawn in the Platonic dialogues of the personal and philosophical individuality of Socrates is in all its main points strictly historical, and capable of being shown to be so.* »
- 3 L'ouvrage de Taylor se compose de cinq courts essais qui abordent tous un point particulier relativement à

Taylor s'appuie ensuite sur le témoignage d'Aristophane dans la comédie des *Nuées* qu'il réhabilite car il confirme selon lui les dires de Platon¹. Il montre enfin que le Socrate d'Aristote correspond au Socrate des dialogues de Platon, pour finalement conclure que le Socrate que présentent les dialogues est bien le Socrate historique tant recherché².

John Burnet, dans la préface de sa traduction du *Phédon*³, reprend la principale critique adressée à l'ouvrage : si la trame narrative est réputée fidèle à la vérité historique, la conversation au sujet de l'immortalité de l'âme serait quant à elle une invention de Platon. Mais pour Burnet qui se met à la place de Platon, faire de Socrate le porte-parole de sa doctrine dans une œuvre consacrée à ses ultimes heures est impensable car cela constituerait un outrage, voire un blasphème. Cette opinion reçue selon laquelle les propos de Socrate sur l'immortalité de l'âme seraient ceux de Platon, vient selon lui de l'idée que l'on se fait du Socrate historique, or cette dernière dérive précisément des ouvrages de Xénophon. Burnet s'emploie alors à discréditer son témoignage en montrant principalement qu'il n'était pas un intime de Socrate⁴. Platon, au contraire, aurait eu beaucoup plus de chance de le connaître de

Socrate : « The impiety of Socrates », « On the alleged distinction in Aristotle between Σωκράτης and ὁ Σωκράτης », « Socrates and the δισσοὶ λόγοι », « The φροντιστήριον », « The Words εἶδος ἰδέα in the pre-platonic literature ». C'est le premier que nous résumons ici et particulièrement les pages 17-22, précisons que Taylor se refuse à affirmer que Socrate participait véritablement à la vie de l'une des communautés pythagoriciennes : *it « is more than we can say »* (p. 21). Ainsi il conclut p. 22 : « *The real impiety of Socrates was nothing other than an intimate connection, probably amounting to "inter-communion", with foreign Pythagoreans.* » La liste des personnages présents dans le *Phédon* est commentée p. 18.

- 1 Les essais étant indépendants, c'est au quatrième que nous nous intéressons ici : « The φροντιστήριον » c'est-à-dire le pensoir, le lieu dans lequel vivent Socrate et ses disciples dans la comédie d'Aristophane. Taylor montre que le but d'Aristophane n'était pas de critiquer les sophistes en faisant de Socrate l'un des leurs mais bien de ridiculiser Socrate, afin de faire rire à ses dépens, et de le présenter en penseur excentrique (en anglais « crank » p. 138). Il tente alors de montrer que le Socrate comique d'Aristophane ressemble en tous points au Socrate tragique du *Phédon* de Platon, voir p. 130. En note (p. 175), Taylor précise que son interprétation est proche de l'ouvrage de Chiapelli, *Il Naturalismo di Socrate e le prime Nubi d'Aristofane* (Rome, 1886) même s'il a travaillé de manière indépendante afin justement de voir s'il parvenait aux mêmes conclusions.
- 2 C'est le deuxième essai (« On the alleged distinction in Aristotle between Σωκράτης and ὁ Σωκράτης ») qui s'intéresse au Socrate d'Aristote en commentant l'emploi de l'article ou son absence devant le nom de Socrate. Que l'article soit présent ou non, c'est-à-dire que Socrate soit présenté comme un personnage dramatique (le Socrate) ou comme un personnage historique (Socrate), Taylor conclut que le Socrate dont parle Aristote dérive pour l'essentiel de celui de Platon, ce qui, selon lui, confirme la valeur historique du témoignage de ce dernier puisqu'Aristote ne le remet jamais en cause.
- 3 *Introduction to Plato's Phaedo*, edited by John Burnet, Oxford, 1911, pp. ix-lvxi, repris in : Andreas Patzer, *Der Historische Sokrates*, édition citée, pp. 109-145.
- 4 Il montre que Xénophon n'a pas beaucoup fréquenté Socrate, ayant passé une grande partie de sa vie loin d'Athènes, il s'appuie également sur une anecdote qu'il juge caractéristique de la personnalité de Xénophon, elle est rapportée par ce dernier dans l'*Anabase* (livre III, § 5-7) : « Quand Xénophon eut lu sa lettre [à Proxène qui lui promet de faire de lui l'ami de Cyrus à condition qu'il accepte de se rendre chez lui], il se concerta avec Socrate d'Athènes pour savoir s'il devait se mettre en route. Socrate, qui appréhendait que l'amitié avec Cyrus ne fût mal vue de la cité, parce que Cyrus passait pour avoir soutenu avec ardeur les Lacédémoniens dans leur guerre contre Athènes, conseilla à Xénophon d'aller à Delphes pour consulter le dieu sur ce voyage. Xénophon y alla. Il demanda à Apollon à quel dieu il devait offrir des sacrifices et des prières, pour parcourir dans les meilleures conditions la route à laquelle il songeait et pour revenir sain et sauf, après un plein succès. Apollon lui indiqua les dieux auxquels il fallait qu'il sacrifiât. À son retour, Xénophon raconta à Socrate la réponse du dieu. Celui-ci, après ce récit, le blâma de n'avoir pas d'abord demandé s'il lui était plus avantageux de partir que de rester, et ayant décidé tout seul qu'il devait faire ce

très près¹. Conscient que la notion de vérité historique a évolué depuis l'Antiquité, Burnet montre combien le réalisme dramatique des dialogues de Platon est un gage de sa fidélité au Socrate historique. Un tel changement dans l'appréhension des sources se retrouve dans la compréhension de Socrate : il a bien commencé sa carrière en étudiant les sciences ainsi qu'en témoigne le *Phédon*, mais aussi *Les Nuées*, la comédie d'Aristophane (au passage réhabilitée) et la théorie des Idées n'est pas d'inspiration platonicienne mais socratique. Sans aller aussi loin que Taylor, Burnet montre également la proximité de Socrate avec les idées orphéo-pythagoriciennes. Ce qui a cependant empêché Socrate d'être un penseur mystique est son ironie ; Burnet conclut alors sur le caractère de Socrate et la véracité du témoignage de Platon :

Enthousiasm tempered by irony (using both words in their Greek sense) may serve as formula for the Socratic ἦθος. Xénophon gives us too little enthousiasm and Aristophanes too little irony ; it is only in the Platonic Socrates that both elements are harmoniously combined in a character with a marked individuality of his own. The Platonic Socrates is no mere type, but living man. That, above all, is our justification for believing that he is in truth 'the historical Socrates'².

Nonobstant, il est difficile de chercher Socrate dans les dialogues de Platon en raison de son caractère « atopique » (déroutant, insaisissable, énigmatique)³ et contradictoire (selon les dialogues, sur des points semblables, Socrate semble défendre des positions opposées)⁴. L'une

voyage, d'avoir seulement consulté le dieu sur le meilleur moyen de l'accomplir. » (Paul Masqueray (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 127.) Pour Burnet s'il ne faut pas se montrer trop sévère envers le comportement de Xénophon, assez humain finalement, cette anecdote a tendance à discréditer son témoignage en ce qui concerne l'attitude de Socrate envers les choses invisibles et éternelles (« *it hardly inspires confidence in him as a witness to the beliefs of Socrates about things unseen and eternal* », p. 117).

- 1 Pour ce qui est de Platon, Burnet montre qu'il a sûrement été mis en contact très tôt avec Socrate, étant donné la famille à laquelle il appartenait ; il a dû le rencontrer dans les gymnases et ailleurs. Peut-être que Xénophon aussi, mais la part de présomption est plus grande dans ce dernier cas. Ensuite, en grandissant, Platon a continué à le fréquenter dans la mesure où il n'a pas beaucoup quitté Athènes ; ses ambitions à Platon n'étaient pas militaires comme celles de Xénophon, mais politiques – Burnet s'appuie ici sur la *Lettre VII*. En ce qui concerne plus spécialement le *Phédon*, Burnet se fie au récit d'Hermodorus selon lequel Platon et d'autres disciples se seraient réfugiés à Mégare après la mort de Socrate ; il y aurait entendu des récits de sa mort, récits qu'il aurait retranscrits dans le *Phédon*. Burnet peut donc conclure : « *That Plato was really on a position to give a full and true account of the day described in the Phaedo is not, therefore, open to doubt.* » (p. 125).
- 2 *Op. cit.*, p. 145, en français : De l'enthousiasme tempéré par de l'ironie (en utilisant ces mots dans leur sens grec) pourrait servir de formule à la définition de l'*éthos* socratique. Xénophon ne donne pas assez d'enthousiasme et Aristophane pas assez d'ironie, c'est seulement dans le Socrate platonicien que les deux éléments sont harmonieusement combinés dans un personnage avec une individualité marquée. Le Socrate platonicien n'est pas un type mais un homme qui vit. C'est ce qui, surtout, justifie notre croyance qu'il est en vérité "le Socrate historique".
- 3 Socrate est notamment qualifié d'*atopos* dans *Alcibiade* 106a, *Banquet* 215a, 221c-d, *Phèdre* 229c, 230c, *Théétète* 149a. Cf. Louis-André Dorion, « La Figure paradoxale de Socrate dans les dialogues de Platon », in : *Lire Platon*, Paris, Puf / Quadrige, 2006, pp. 23-39. Il donne la définition suivante de l'*atopia* au sens étymologique, c'est de ne pas être en son lieu (τόπος), bref de ne pas être là où tout le monde s'attendrait à ce que l'on soit, d'où le caractère étrange, extravagant, déroutant, mais aussi dérangeant, de celui qui, comme Socrate, ne suit pas les sentiers battus. » (p. 26).
- 4 Voir Grégory Vlastos, *Socrate, ironie et philosophie morale*, « Socrate conte Socrate chez Platon », Paris Aubier, 1994, pp. 72-74 (Catherine Dalimier, trad.) ; il définit deux grands groupes dans les dialogues de Platon, qui correspondent à deux Socrates différents voire même contraires puisqu'ils défendent des positions

des solutions a été de classer les dialogues de Platon pour tracer l'évolution de sa pensée et expliquer ainsi les changements qu'il fait subir à la figure de Socrate ainsi que son effacement dans certains dialogues¹. Karl Friedrich Hermann semble être le premier au XIX^e siècle à avoir imaginé une évolution de la pensée de Platon et ainsi tenté d'établir des liens entre le développement de la pensée de Platon et les événements de sa vie². Seules deux possibilités s'offrent cependant au chercheur pour déceler cette évolution : se fier à des sources extérieures ou aux dialogues eux-mêmes. Une seule source extérieure, Aristote (*Politique*, II, ch.3, 1264b) indique que les *Lois* ont été écrites après *La République*. Quant aux dialogues, rares sont ceux qui se citent : le *Sophiste* (217a) annonce le *Politique* et le *Philosophe* (dialogue qui n'a pas été écrit), le *Politique* (257a-258a) semble effectivement faire suite au *Sophiste* et annonce de nouveau le *Philosophe* ; et le *Timée* (27a) indique que le *Critias* lui fera suite. Étant donné le peu d'indices donnés par les sources extérieures comme par les dialogues, il faut imaginer une autre méthode qui permette de confronter les dialogues. L'activité philosophique de Platon s'étendant sur une cinquantaine d'années environ, on peut imaginer que si sa pensée a évolué, son style d'écriture aussi. En relevant et en comparant des occurrences stylistiques, on peut alors imaginer dater les dialogues. C'est la méthode dite de la stylométrie, élaborée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Plusieurs noms sont régulièrement cités pour revendiquer l'invention de cette méthode : Wilhelm Dittenberger³, Lewis Campbell⁴ ou Wincenty Lutoslawski⁵. C'est ce dernier qui propose le nom de stylométrie et qui à partir de cinq cents traits caractéristiques du style de Platon répartit les dialogues en quatre périodes chronologiques, qui sont à peu près toujours valables aujourd'hui, même si à l'intérieur des périodes, les auteurs sont rarement d'accord :

1. Dialogues de vieillesse : *Sophiste*, *Politique*, *Philèbe*, *Timée*, *Critias*, *Lois*.

opposées ; les pages citées dressent une liste de dix traits caractéristiques sur lesquels s'opposent les deux Socrates de Platon. Nous revenons plus en détail sur cet ouvrage pp. 174-175.

- 1 Pour retracer l'histoire de la classification des dialogues, nous nous sommes appuyée sur les études de Leonard Brandwood, « Stylometry and chronology » in *The Cambridge Companion to Plato*, edited by Richard Kraut, Cambridge University Press, 1992, pp. 90-120 ; V. de Magalhaes-Vilhena, *op. cit.*, pp. 307 et suiv. ; et Paul Tannery, « La stylométrie, ses origines et son présent » in *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, T. 47 (janvier à juin 1899), pp. 156-169.
- 2 Karl Friedrich Hermann, *Geschichte und System der platonische Philosophie*, Heidelberg, 1839, et *Platonis Opera*, Leipzig, 1851-1853.
- 3 In : *Sprachliche Kriterien für die Chronologie des platonischen Dialogue*, dans *Hermes*, XVI, 1861, p. 321, cité par Tannery, article cité, p. 156.
- 4 *Plato's Sophist and Statesman*, Oxford, Clarendon Press, 1867. Il montre que *Timée*, *Critias* et *Philèbe* sont les dernières œuvres de Platon, juste avant les *Lois*.
- 5 *The origin and growth of Plato's logic, With an Account of Plato's Style and of the Chronology of His Writings*, Londres, Longmans, 1897. D'autres noms sont encore cités par Adam Pawlowski et Artur Pacewicz « Wincenty Lutoslawski (1863-1954) Philosophe, helléniste ou fondateur sous-estimé de la stylométrie ? », in : *Historiographia Linguistica*, XXXI:2/3, John Benjamins Publishing Company, 2004, pp. 428-429 ; Friedrich Blass (1874), A. Frederking (1882), Ferdinand Kugler (1886), Martin Schanz (1886), Ernst Walbe (1888), Hermann Siebeck (1888), Constantin Ritter (1888), Johannes Tiemann (1889), George B. Hussey (1889), Hans von Arnim (1896) et Charles Baron (1897).

2. Dialogues de la maturité : *République* livres II-X, *Phèdre*, *Théétète*, *Parménide*
3. Dialogues de transition : *Cratyle*, *Banquet*, *Phédon*, *République* livre I.
4. Dialogues de jeunesse (socratiques) : *Apologie*, *Euthyphron*, *Criton*, *Charmide*, *Lachès*, *Protagoras*, *Ménon*, *Euthydème*, *Gorgias*¹.

De cette classification on a facilement tendance à considérer que les dialogues de jeunesse, encore appelés « dialogues socratiques », présentent le Socrate historique alors que l'appellation « dialogues socratiques » fait en réalité référence au genre littéraire. L'étude la plus marquante à cet égard est probablement celle de Gégory Vlastos qui va jusqu'à opposer le Socrate des dialogues de jeunesse au Socrate des dialogues de la maturité, faisant alors coïncider le premier avec le Socrate historique et le second avec Platon lui-même. Il s'appuie pour justifier son entreprise sur les propos contradictoires que tiennent les Socrates de Platon :

J'ai parlé d'un certain Socrate chez Platon. De fait, ils sont deux. Dans différentes parties du corpus platonicien, on rencontre en effet deux philosophes qui portent ce nom. L'individu reste le même. [...] on le voit pratiquer des philosophies si différentes qu'il est impossible qu'on les ait décrites en cohabitation constante dans le même cerveau, à moins que ce ne fût le cerveau d'un schizophrène².

Néanmoins, deux philosophies opposées dans la bouche d'un personnage portant même nom, Socrate, ne signifie pas que l'une soit celle du Socrate historique ; pour justifier cette hypothèse, Grégory Vlastos fait appel à des témoignages extérieurs à Platon : Xénophon et Aristote. En effet, Platon pourrait très bien être comme Wittgenstein et soutenir dans le cours de sa vie deux philosophies contraires. Pour résumer rapidement, les deux témoignages viennent confirmer que le Socrate historique est bien le philosophe qui se préoccupe de

-
- 1 Par exemple Monique Dixsaut dans son ouvrage consacré à *Platon* (Paris, Vrin, 2003, p. 15) propose le classement suivant : 1^{ère} période, jeunesse (399-385 avant J.-C.), premières œuvres : *Hippias Mineur*, *Euthyphron*, *Ion*, *Protagoras*, *Apologie*, *Criton*, *Lachès*, *Charmide* ; œuvres de transition : *Gorgias*, *Ménon*, *Hippias majeur*, *Euthydème*, *Lysis*, *Menexène*, (*République I* ?). 2^e période, maturité (385-370 avant J.-C.) : *Banquet*, *Cratyle*, *Phédon*, *République*, *Phèdre*. 3^e période, vieillesse (370-347) : *Parménide*, *Théétète*, *Sophiste*, *Politique*, *Philèbe*, *Timée*, *Critias*, *Lois*. Autre proposition, celle d'Arnaud Macé (*L'Atelier de l'invisible, Apprendre à philosopher avec Platon*, Alfortville, éditions Ère, 2010, note n° 3, p. 8) qui comporte quelques variantes, réduisant également le nombre de groupes à trois : « L'étude de la stylométrie (les variations de style) permet de dessiner trois groupes chronologiques parmi les dialogues de Platon, ceux des œuvres dites de jeunesse, de maturité et de vieillesse. Mais toute tentative d'affiner la chronologie à l'intérieur des groupes s'est avérée vaine ; Groupe I : *Apologie*, *Charmide*, *Criton*, *Cratyle*, *Euthydème*, *Euthyphron*, *Gorgias*, *Hippias Majeur* et *Mineur*, *Lachès*, *Lysis*, *Menexène*, *Ménon*, *Phédon*, *Protagoras*, *Symposium* [= *Banquet*]. Groupe II : *Parménide*, *Phèdre*, *République*, *Théétète*. Groupe III : *Lois*, *Philèbe*, *Sophiste*, *Politique*, *Timée*, *Critias*. »
 - 2 *Socrate, ironie et philosophie morale*, Catherine Dalimier (trad.), Paris, Aubier, 1994 (éd. originale : *Socrates, ironist and moral philosopher*, Cambridge University press, 1999), ch. 2 « Socrate conte Socrate chez Platon » pp. 69-116 ; la citation se trouve p. 70. Voici son classement des dialogues : pp. 71-72 : « Groupe I : Les dialogues de la première période de Platon : a) Les dialogues réfutatifs, dont voici la liste par ordre alphabétique : *Apologie de Socrate*, *Charmide*, *Criton*, *Euthyphron*, *Gorgias*, *Hippias mineur*, *Ion*, *Lachès*, *Protagoras*, *La République I*. b) Les dialogues de transition (écrits après tous les dialogues réfutatifs et avant tous les dialogues du groupe II), dont voici la liste par ordre alphabétique : *Euthydème*, *Hippias majeur*, *Lysis*, *Ménexène*, *Ménon*. Groupe II : Les dialogues de la période intermédiaire de Platon, dont voici la liste par ordre chronologique probable : *Cratyle*, *Phédon*, *Le Banquet*, *La République II-X*, *Phèdre*, *Parménide*, *Théétète*. » (dans le dernier groupe de dialogues le personnage de Socrate s'efface progressivement c'est pourquoi il ne l'intéresse pas.)

morale et qui à travers la méthode réfutative recherche les définitions des vertus, le Socrate représentant Platon est quant à lui un métaphysicien à l'origine de la théorie des Idées (ou des Formes). Il n'y a qu'un point sur lequel le témoignage de Xénophon ne s'accorde pas avec le Socrate jeune des dialogues de Platon, la profession d'ignorance, mais sur ce point Xénophon, toujours selon Vlastos peut sembler se contredire ; d'autres témoignages en outre, notamment celui d'Eschine, viennent confirmer l'attachement de ce trait au Socrate historique¹.

Les dialogues socratiques de Platon ne sont toutefois pas pour Vlastos des entretiens rapportés, mais des conversations fictives que Platon prend plaisir à réinventer. Ce terme « fictives » est d'ailleurs ce qui lui permet de marquer la différence entre Platon et Xénophon : ce dernier écrit les souvenirs des conversations de Socrate quand Platon les refait, revit, ou encore recrée, reparcourant avec lui le cheminement de la pensée, recherchant à nouveau en sa compagnie la définition de telle ou telle vertu². Platon ensuite évolue, son Socrate également et, alors que Platon partageait d'abord les opinions du Socrate historique, c'est ensuite son Socrate fictif qui devient le porte-parole de ses propres idées³.

Une interprétation politique de Platon (et de Socrate ?)

Bien que le Socrate historique soit celui des dialogues de Platon, particulièrement des dialogues dits socratiques de Platon, cela ne signifie pas qu'il faille confondre Socrate et Platon. Ce besoin de distinguer Socrate de Platon se fait particulièrement sentir lorsqu'il s'agit de définir leur(s) pensée(s) politique(s). Platon aura été au XX^e siècle récupéré par tous les camps⁴ mais une interprétation semble avoir été plus marquante que les autres : celle qui voit en lui le premier penseur totalitaire⁵. La plus célèbre exposition de cette interprétation se trouve dans l'ouvrage de Karl Popper, *The Open Society and its Enemies*, paru en 1945⁶ qui se présente comme « une attaque contre le totalitarisme et la tyrannie sous toutes leurs formes,

1 C'est ce que s'attache à démontrer le ch. 3 de l'ouvrage cité, « Le témoignage d'Aristote et celui de Xénophon », pp. 117-150.

2 *Ibid.*, pp. 74-76.

3 Notons que Vlastos précise au sujet de son interprétation, *ibid.*, p. 80 : il s'agit « d'une hypothèse, et non [d'] une certitude ou un fait attesté. [...] Au lecteur de se faire juge de sa vérité. »

4 Voir Melissa Lane, *Plato's Progeny, How Plato and Socrates still captivate the modern mind ?*, London, Duckworth, 2001, Ch. 4 « The political Plato : the first totalitarian, the first communist, the first idealist ? », pp. 97-134.

5 Voir Jean-Jacques Wunenberger, « Platon, ancêtre du totalitarisme ? Quelques interprétations contemporaines » in : Ada Neschke-Hentschke avec la collaboration de Alexandre Etienne (dir), *Images de Platon et lectures de ses œuvres, Les interprétations de Platon à travers les siècles*, Louvain – Paris, éditions Peeters, 1997, pp. 435-450. Il questionne notamment la pertinence de l'emploi des termes « totalitaire » ou « totalitarisme » pour désigner la pensée politique de Platon.

6 Nous avons consulté la traduction française de Jacqueline Bernard et Philippe Monod, *La Société ouverte et ses ennemis*, Paris, éditions du seuil, 1979 ; le tome I, consacré à Platon, s'intitule *L'ascendant de Platon*.

qu'elles soient de droite ou de gauche¹. » La société ouverte est définie comme une société « qui libère les capacités critiques de l'homme » par opposition à la société tribale ou close, « soumise à des forces magiques »². C'est une société de ce second type que définit Platon, dont le programme politique pourrait être selon Popper résumé dans ces deux formules : « Arrêtez tout changement politique ! » et « Revenez à la nature ! »³ et dans ces deux grands principes :

-La division rigoureuse des classes : la classe dirigeante, comprenant les bergers et les chiens de garde, doit être strictement séparée du troupeau humain.

-L'identification du sort de l'État à celui de la classe dirigeante et l'intérêt exclusif accordé à cette classe et à son unité. D'où les règles sévères concernant sa procréation et son instruction, le contrôle et la collectivisation des intérêts de ceux qui en font partie⁴.

Qu'en est-il cependant de Socrate qui, dans *La République* notamment, est celui qui défend ces idées ? Voici le portrait qu'en dresse Popper, à l'opposé de celui de Platon :

Socrate était un moraliste et un enthousiaste, prêt à critiquer les défaillances de tout gouvernement, mais estimant que les lois de l'État doivent être respectées. Il a passé une grande partie de son existence sous un régime démocratique et, en bon démocrate, a cru de son devoir de dénoncer l'incompétence et la phraséologie creuse de certains dirigeants de son temps. Mais il était opposé à toute forme de tyrannie, et le courage dont il a fait preuve sous la dictature des Trente Tyrans montre bien que ses critiques antérieures n'étaient pas d'inspiration antidémocratique. Il n'est pas du tout invraisemblable qu'il ait préconisé un pouvoir exercé par les meilleurs, c'est-à-dire les plus sages ou les plus pénétrés du sentiment de la justice, mais d'une justice égalitaire, [...]. De plus, c'était un individualiste – peut-être le plus grand apôtre d'une éthique individualiste qui ait jamais vécu⁵.

Comme Vlastos, Popper semble voir double dans les dialogues de Platon ; ainsi pour lui, Platon, notre témoin le plus sûr pour connaître Socrate, aurait cependant « trahi⁶ » son maître ; tandis que Socrate proposait une critique démocratique de la démocratie, qui revient à défendre la démocratie contre elle-même, Platon opère un changement radical et critique la démocratie pour mieux vanter les mérites d'un régime totalitaire. Le seul disciple digne de Socrate pour Popper n'est donc pas Platon, mais Antisthène.

1 *Ibid.*, préface, p. 8.

2 *Ibid.*, introduction, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 79.

4 *Ibid.*, pp. 79-80. De ces deux grands principes en découlent d'autres, par exemple : « -La classe dirigeante possède certains monopoles, dont celui des vertus et de la formation militaires, du port des armes et de l'instruction ; mais elle est exclue de toute activité économique et il lui est interdit tout particulièrement de gagner de l'argent. -Une censure doit s'exercer sur toutes les activités intellectuelles de cette classe et une propagande constante doit façonner et unifier l'esprit de ses membres. Toute innovation en matière d'instruction, de législation et de religion doit être évitée ou réprimée. -L'État doit se suffire à lui-même, tendre vers l'autarcie économique, sans quoi les dirigeants dépendraient des commerçants, ce qui minerait leur pouvoir, ou bien deviendraient commerçants, ce qui compromettrait à la fois leur unité et la stabilité de l'État.

5 *Ibid.*, pp. 109-110. Ce portrait de Socrate a notamment été analysé par Michel Gourinat, « Le portrait platonicien de Socrate selon Karl Popper (*La Société ouverte et ses ennemis*) », in : Gilbert Romeyer Dherbey et Jean-Baptiste Gourinat (éd.), *Socrate et les Socratiques*, Paris, Vrin, 2001, pp. 241-257.

6 *La Société ouverte et ses ennemis*, édition citée, p. 159.

Si l'on cherche autant à distinguer Socrate de Platon, ne peut-on pas prendre le problème à l'envers et tenter de séparer Platon de Socrate ? C'est ce que propose Charles H. Kahn qui souhaite « libérer [Platon] de l'ombre, ou plutôt du fantôme du Socrate historique »¹. L'idée selon laquelle le Socrate historique correspondrait au Socrate des dialogues de jeunesse, ou encore dialogues socratiques de Platon repose sur une lecture évolutionniste de la pensée de Platon. Mais ce n'est là qu'une lecture parmi d'autres dont Charles H. Kahn fait cependant remonter l'origine à Aristote². Pour la contester, Kahn doit montrer qu'Aristote dépend pour cette information de Platon lui-même, et que si parfois il fait appel à Xénophon, Xénophon sur ces points dépend lui aussi de Platon ; pour affirmer encore sa position, Kahn refuse de considérer Aristote comme un historien de la philosophie. Pour Kahn, l'ordre de composition des dialogues ne révèle pas une transformation progressive de la pensée de Platon, qui se serait ainsi éloigné de l'enseignement de Socrate, mais plutôt « une exposition progressive, un dévoilement d'abord délibérément partiel et indirect, puis de plus en plus explicite, d'une pensée déjà mûre depuis longtemps (la pensée de Platon a certainement évolué, mais beaucoup moins qu'on ne le suppose) »³. Les dialogues socratiques constitueraient ainsi une préparation pour les dialogues de la maturité ; dès l'écriture de ses premiers dialogues, Platon savait où il voulait amener son lecteur mais il a souhaité d'abord éveiller sa curiosité, l'inciter à poursuivre plus avant, commencer doucement son parcours et avancer ainsi progressivement. Autrement dit Platon, à travers la forme dialogique, parvient à former, éduquer son lecteur ; il ne lui offre pas une philosophie mais lui permet de devenir lui-même philosophe. Ayant récusé les témoignages d'Aristote et de Xénophon, Kahn affirme cependant que le Socrate historique reste à chercher dans l'oeuvre platonicienne ; un texte pour lui est essentiel, un texte qui dans sa forme diffère des autres : l'*Apologie de Socrate*. Ce n'est en effet pas un dialogue, mais un discours juridique qui obéit aux contraintes du genre ; de plus, ce procès ayant été un événement public, Platon n'a pas pu prendre la liberté qu'il a prise dans les dialogues qui rapportent des conversations privées, bien qu'ayant lieu au grand jour, pour

1 Charles H. Kahn, « La philosophie de Socrate selon Platon et Aristote », in : *Socrate et les socratiques*, édition citée, pp. 207-220 ; la citation se trouve p.207. Cet article reprend en français le chapitre 3 de son livre *Plato and the Socratic Dialogue*, Cambridge University Press, 1997, pp. 71-100.

2 Le texte d'Aristote auquel il fait référence, texte qui attribue à Socrate la recherche de définitions universelles, et à Platon, sur la base de cette recherche, la théorie des Idées se trouve dans la *Métaphysique*, A, 6, 987a 29-b14, il est cité pp. 214-215.

3 « La philosophie de Socrate selon Platon et Aristote », édition citée, p. 208.

le réinventer. Charles H. Kahn aboutit alors à une « image minimaliste de la pensée de Socrate » : « La doctrine morale reste intacte ; mais l'intellectualisme rapporté par Aristote est beaucoup moins en évidence. »¹

En distinguant ainsi l'*Apologie* des autres dialogues (distinction que l'on peut toutefois discuter dans le sens où l'*Apologie* comprend des passages de dialogues²), Charles H. Kahn souhaite réinscrire les dialogues de Platon dans le genre littéraire des dialogues socratiques pour « mieux rendre justice à l'une des plus grandes créations artistiques et philosophiques de tous les temps »³. Comme évoqué dès notre introduction, les études contemporaines s'orientent de plus en plus vers une analyse autant littéraire que philosophique des dialogues. En effet s'il y a une chose qui n'a pas changé chez Platon, c'est bien le fait même d'écrire des dialogues, de dissimuler sa voix propre derrière celle de ses personnages, de ne pas laisser de penser systématique, mais de garder un espace ouvert dans lequel chacun est libre de revivre l'expérience socratique de l'interroger-répondre, ce mouvement qui semble pour Platon, pour les autres Socratiques, pour Socrate probablement aussi, constituer ce qu'on appelle la pensée⁴.

Celui qui a permis d'attirer l'attention de la communauté scientifique sur les dialogues socratiques en tant que genre est sans conteste Livio Rossetti dont les différents articles publiés sur ce sujet au cours de sa carrière ont été traduits en français et réunis dans un ouvrage justement intitulé *Le Dialogue socratique*⁵. L'entreprise également de compilation des sources au sujet de Socrate, sources autres que Platon, Xénophon, Aristote et Aristophane, même s'il ne s'agit que de fragments a également contribué à revisiter la question socratique. Gabriele Giannantoni, le compilateur de ces témoignages⁶, reformule ainsi le problème posé par Schleiermacher :

Qu'a donc été Socrate sur la base de ce que nous font savoir de lui Aristophane, Platon,

1 *Ibid.*, pp. 219-220.

2 Monique Dixsaut rapproche ainsi l'*Apologie* du *Ménexène*, du *Timée* et du *Critias*, qu'elle considère comme formant un ensemble qualifié de « variante de la forme mixte », c'est-à-dire d'une forme qui mêle récit et dialogue, mais comportant beaucoup une part plus importante de récit que de dialogue (*Platon*, Paris, Vrin, 2003, p. 27).

3 « La philosophie de Socrate selon Platon et Aristote », édition citée, p. 220.

4 Nous allons vite sur ces points déjà évoqués en introduction ; notre interprétation d'interprétations n'en surplombe pas l'histoire mais s'inscrit elle aussi dans cette histoire. Au sujet de cette importance à accorder au dialogue, on peut notamment consulter le point proposé par Arnaud Macé, « L'origine du questionnement. À propos de la lecture de Platon et Aristote par Michel Meyer » in : *Revue internationale de Philosophie*, n° 3/2011, Paris, Vrin, pp. 17-46, et particulièrement pp. 26-29. Quant à la définition de la pensée comme mouvement de l'interroger-répondre ou encore dialogue de l'âme avec elle-même, on pourra se rapporter à Monique Dixsaut, *Platon*, édition citée, ch. 1, § 3 « Penser », pp. 33-37.

5 Paris, Les Belles Lettres, coll. « Encre marine », 2011. Nous avons d'ailleurs beaucoup cité cet ouvrage dans notre introduction.

6 *Socratis et Socraticorum reliquae*, Roma, C.N.R. Bibliopolis, 1990, compilation en partie traduite en italien : *Socrate, Tutte le testimonianze da Aristofane e Senofonte ai padri cristiani*, Bari, editori Laterza, 1971.

Xénophon et tous les autres Socratiques, sans contredire pour autant les traits de caractère et les règles d'existence qui nous sont présentées par ces derniers comme clairement socratiques ? Et qu'a-t-il été pour que Platon et tous les autres aient été enclins et se soient permis de le présenter comme ils l'ont fait dans leurs écrits et pour qu'ils soient tous considérés comme des Socratiques¹ ?

Posée en ces termes, la question socratique est complexifiée et évite de hiérarchiser les témoignages, et par conséquent d'en exclure certains ; néanmoins la formulation même de la question laisse penser qu'on cherche à réduire la multiplicité et la diversité des sources à une unité factice, le Socrate historique. Elle semble effectivement considérer la comédie d'Aristophane ainsi que les dialogues socratiques comme des documents historiques, ce qui est impossible puisque ce sont d'abord et avant tout des œuvres littéraires, c'est-à-dire fictives. On peut certes comprendre qu'il soit difficile de laisser s'envoler tout espoir d'accéder au Socrate historique mais la (re)découverte de nombreux auteurs (autres que Platon, Xénophon notamment mais aussi les autres Socratiques) permet de reconstruire non le portrait réel de Socrate mais un mouvement de pensée que l'histoire de la philosophie a considéré comme décisif, le socratisme. Les sources peuvent être appréhendées d'une autre manière qui respecte leur diversité ; Louis-André Dorion est par exemple partisan d'une exégèse comparative dont il donne un exemple dans l'introduction de sa traduction des *Mémorables* au sujet de l'*elenchos* ou réfutation, qu'on a facilement tendance à attribuer uniquement au Socrate platonicien, exemple dont nous nous sommes d'ailleurs inspirée lorsqu'en introduction nous avons cherché à définir la pratique dialogique à l'œuvre dans les dialogues socratiques. La question socratique abandonnée, le témoignage de Xénophon peut en effet être réhabilité² et figurer aux côtés de celui de Platon pour proposer un « autre Socrate³ ».

1 Gabriele Giannantoni, « Les Perspectives de la recherche sur Socrate », in : *Socrate et les socratiques*, édition citée, p. 12.

2 Un autre élément semble également important dans la réhabilitation de Xénophon, la lecture qu'en a donné Leo Strauss, notamment dans *Xenophon's Socratic Discourse*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1970 et *Xenophon's Socrates*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1972. Ces deux textes ont été traduits en français par Olivier Sedeyn : Leo Strauss, *Le Discours socratique de Xénophon, suivi de Le Socrate de Xénophon*, Combas, éditions de l'éclat, 1992.

3 Cette expression constitue justement le titre d'un ouvrage de Louis-André Dorion qui rassemble différents articles publiés ou inédits sur le sujet : *L'autre Socrate : étude sur les écrits socratiques de Xénophon*, Paris, Les Belles Lettres, 2013. Il emprunte l'expression « autre Socrate » à D. M. Johnson, cité en note, n°1, p. xiii. Notons que dans son introduction aux *Mémorables*, Louis-André Dorion reprend de façon claire et synthétique les reproches adressés à Xénophon, comme l'a fait Léon Robin un siècle plus tôt mais à l'opposé de ce dernier il montre qu'ils ne sont pas fondés, ou du moins invérifiables (édition citée, pp. XVII-XCIX).

Conclusion

Du XVIII^e siècle à nos jours, l'usage des sources varie considérablement : au XVIII^e, on se soucie peu du Socrate historique et on considère les différents témoignages comme fiables à partir du moment où ils peuvent se confirmer entre eux. La question de la fidélité des témoignages, bien qu'apparaissant sous la plume de quelques auteurs au XVIII^e siècle, devient fondamentale au XIX^e à tel point qu'elle conditionne les études socratiques qui ne cherchent qu'une chose : définir *le* témoignage permettant l'accès au Socrate historique. Si la question socratique a le mérite de susciter un regain d'intérêt pour Platon, délaissé au XVIII^e siècle, elle occulte à l'inverse au XX^e celui de Xénophon qui doit attendre la fin du siècle et le début du suivant pour qu'on s'intéresse de nouveau à lui. En parcourant rapidement la politique des sources sur ces trois siècles, on peut être gagné par une certaine lassitude, due à l'impression que les mêmes arguments ne cessent d'être repris, contre l'un, en faveur de l'autre, et réciproquement. Ce qui reste néanmoins intéressant, notamment pour notre enquête, c'est que Socrate reste multiple et que les savants, malgré leur volonté de présenter le Socrate historique, offrent des interprétations dont on serait tenté de dire qu'elles participent elles aussi du mythe. Restons prudents néanmoins et tenons que la variété des portraits qui se dégage de l'étude des sources ne peut qu'encourager la liberté des créateurs à élever Socrate au rang de mythe.

Les sources mentionnées par les auteurs du corpus

Si le panorama des sources disponibles pour la connaissance du sage athénien se révèle intéressant à maints égards, ne serait-ce que par les changements opérés d'un siècle à l'autre, ce qui nous occupe à présent est la fortune de Socrate au théâtre ; la connaissance que l'on pouvait avoir de Socrate à une époque donnée doit donc être mise en relation avec le ou les masques qu'on lui prête sur scène. Y a-t-il un lien entre les sources utilisées par un auteur et le portrait de Socrate qui se dégage de sa pièce, voire même les caractéristiques dramaturgiques et poétiques de son ouvrage ? Dans un premier temps, il s'agit seulement de relever les sources utilisées, mais par la suite, nous espérons établir des correspondances entre certaines caractéristiques idéologiques ou dramaturgiques et les sources utilisées. Le corpus de travail étant trop grand pour analyser en détail toutes les répliques des dialogues et identifier leur provenance, nous avons retenu uniquement les sources telles qu'elles étaient mentionnées par les auteurs dans le paratexte, préfaces ou notes. Dans la mesure où au XVIII^e siècle, comme nous l'avons montré, la connaissance de Socrate repose sur de nombreuses sources diverses et variées, il est très difficile d'identifier les sources des pièces ; cela devient plus facile pour les siècles suivants, particulièrement le XX^e, qui reviennent progressivement aux sources directes, au nombre de trois, Platon, Xénophon et Aristophane, et les suivent en outre plus fidèlement. Lorsque ces sources ont été remarquées, elles sont tout de même indiquées, sans qu'il soit précisé où l'auteur en a fait mention.

Pour une présentation claire et synthétique, à laquelle il soit possible de revenir facilement, nous optons pour une présentation sous la forme d'un tableau. Précisons que la date retenue correspond à la première date à laquelle l'oeuvre a été diffusée, que ce soit par le biais d'une publication ou d'une représentation. Nous nous proposons également de noter la présence / absence des auteurs-sources dans la liste des personnages des pièces, soit Platon, Xénophon et Aristophane. L'objectif de ce travail n'est évidemment pas de mesurer l'érudition de nos auteurs, mais d'évaluer leur position vis-à-vis de la tradition socratique afin de tenter, dans un autre temps, de définir l'apport du genre théâtral à l'historiographie socratique du XVIII^e siècle à nos jours.

Œuvre	Genre	Auteur	Date	Re-pré-sen-tée	Mention des sources in	Sources anciennes	Sources modernes	Présence des personnages		
								Platon	Xéno-phon	Aristo-phane
<i>La Paziienza di Socrate con due mogli</i>	Farce dramatique en musique	Minato (livret)	1680	oui	Avant-propos	Référence vague à l'édit qui aurait obligé chaque citoyen athénien à prendre deux femmes afin de repeupler la cité décimée par la guerre		x	x	x
<i>Socrates triumphant</i>		Anonyme	1716	non				x		
<i>Alcibiade</i>	Comédie	Philippe Poisson	1731	oui	Préface		Madame de Villeglé, <i>Les Amours de Socrate</i>			
<i>Der Sterbende Socrates</i>	Drame	Nathanaël Baumgarten	1741	non				x	x	
<i>The Heathen Martyr</i>	Tragédie historique	George Adams	1746	non	Notes		Edward Bysshe, <i>Life of Socrates</i>	x		
<i>I Filosofi Fanciulli</i>	Comédie	Appiano Buonafede	1754	non	Titre	Aristophane, <i>Les Nuées</i>				
					Notes	Aristophane, Élien, Plutarque, Diogène Laërce, Cicéron, Platon, Valère Maxime, Xénophon, Athénée, Lucien, Tertullien,	Dacier, Brucker, Reimanno, Cudworth, Clerico, Reiser, Journal de Trévoux			
<i>Socrate filosofo sapientissimo</i>	Tragi-comédie	Francesco Grisellini	1755	non	Préface	Platon, Xénophon, Plutarque, Cicéron, Sénèque, Quintilien, Élien, Aristophane				x
<i>The Death of Socrates</i>		Thomas Cradock	ms avant 1765	non				x		
<i>Socrates</i>	Poème dramatique	Amyas Bushe	1758	non	Notes	Xénophon, <i>Apologie, Mémoires</i> ; Platon, <i>Apologie, Phédon</i> ; Cicéron, <i>De Oratore</i> ; Plutarque, <i>De invidia et odio</i>		(mes-sager)		

<i>La Mort de Socrate</i>	Canevas	Diderot	1758	non		Platon, <i>Phédon</i>				
<i>Socrate</i>	Drame	Voltaire	1759	non	Préface		Une pièce de James Thomson (qui n'existe pas)			
					Notes	Platon, <i>Phédon</i> , mais n'a pas souhaité l'utiliser				
<i>Les Philosophes</i>	Comédie	Palissot	1760	oui	Lettre-préface, polémique	Aristophane, <i>Les Nuées</i>	Molière, <i>Les Femmes savantes</i>			
<i>Un disciple de Socrate...</i>	Héroïde	Marmon-tel	1760	non			Diderot, <i>De la poésie dramatique</i> , canevas d'une « Mort de Socrate »			
<i>La Mort de Socrate</i>	Tragédie	Billardon de Sauvigny	1763	oui	Préface	Platon (avec réserve)		x		
<i>La Mort de Socrate</i>	Tragédie	Locquignol	Ms ap. 1763	non				x	x	x
<i>Socrate</i>	Tragédie	Linguet	1764	non	Préface	« ce qu'en rapporte l'histoire »				
<i>Socrate à ses amis</i>	Héroïde	La Harpe	1765	non	Note	Platon, <i>Phédon</i>				
<i>Socrate immaginario</i>	Opéra-bouffe	Galiani, Lorenzi / Paisiello	1775	oui	Préface, et acte I, scène 1	Diogène Laërce				
<i>Il Socrate</i>	Composition dramatique	Antonino Galfo	1780	non					x	
<i>La Colère de Xantippe</i>	Poème dramatique	Parmentier	1784	non	Préface	Plutarque, <i>Vie abrégée d'Aristide le Juste</i>	Rollin, <i>Histoire ancienne</i>			
<i>Socrate</i>	Parodie	Viani, Sauli, etc.	1788	non				x		
<i>Socrate</i>	Tragédie	Pastoret de Calian		non	Dédica-ce	Pères de l'Église	Rousseau			

<i>Le Procès de Socrate</i>	Comédie	Collot d'Herbois	1791	oui	Avant-Propos		Le Socrate de Voltaire			
					Notes		Fraguier, <i>Dissertation sur l'Ironie de Socrate...</i>			
<i>Socrate</i>	Tragédie	Luigi Scevola	1804	oui						
<i>Socrates</i>	Poème dramatique	Andrew Becket	1806	non	Préface	A évité de lire Platon et Xénophon, s'est appuyé uniquement sur le caractère général de Socrate	Diderot, canevas d'une « Mort de Socrate »			
<i>La Mort de Socrate</i>	Drame	Bernardin de Saint-Pierre	1808	non	Avant-propos	Platon, Xénophon, Plutarque		x		
<i>La Maison de Socrate le sage</i>	Comédie	Louis-Sébastien Mercier	1809	non	Préface		Rollin, <i>Histoire ancienne</i>			
<i>Les Derniers Moments de Socrate</i>	Fait historique	Pécard-Taschereau	1826	non	Dédica-ce	Platon				
<i>Socrates</i>	Poème dramatique	Henry Montague Grover	1828	non	Préface, notes	Platon (le procès suit d'assez près l' <i>Apologie</i>) et référence aussi, mais dans une moindre mesure à Xénophon		x		
<i>Sokrates</i>	Tragédie	Adam Œhlenschläger	1835	oui				x		x
<i>La Mort de Socrate</i>		S.	1837	non						
<i>La Mort de Socrate</i>		Anonyme	1839	non						
<i>Socrates</i>	Tragédie	Francis Foster Barham	1842	non	Préface	Platon, Xénophon, Plutarque et Cicéron		x	x	x

<i>Les Nuées</i>	Comédie	Hippolyte Lucas	1844	oui	Titre	Aristophane, <i>Les Nuées</i> et <i>Plutus</i>				
<i>La Mort de Socrate</i>		Meria-Felix	1853	non						
<i>Sokrates</i>	Tragédie	Ludwig Eckardt	1858	non	Dédica- ce	Platon	Ernst von Lasaulx, <i>Des Sockrates Leben, Lehre und Tod</i>	x		x
<i>Socrate</i>	Tragédie	Charles Chaubet	1860	non	Cita- tions	Platon	Lamartine	x		x
					Acte V		Tableau de David, <i>La Mort de Socrate</i>			
<i>La Mort de Socrate</i>	Étude	Edouard Goguel	1864	non	Titres des actes	Aristophane, <i>Nuées</i> ; Platon, <i>Banquet</i> , <i>Criton</i> , <i>Phédon</i> ; Xénophon, <i>Mémorables</i> , <i>Banquet</i>		x	x	x
<i>Mort de Socrate</i>	Tragédie	Charles Frémeaux	1877	non				x	x	
<i>Le Dernier Jour de Socrate</i>	Drame	Joseph Joffroy	1877	oui		Platon, <i>Criton</i> , <i>Phédon</i>	Diderot, <i>De la poésie dramatique</i> ; Sauvigny, <i>La Mort de Socrate</i>			
<i>Socrate et sa femme</i>	Comédie	Théodore de Banville	1885	oui		Aristophane, Platon				
<i>Socrate</i>	Scène tragique	Pio Gotran	1902	non	Liste des pers.	Xénophon				
<i>Hellas (Socrates)</i>	Pièce historique	August Strindberg	1903	oui			Nietzsche	x		x
<i>Les Nuées d'Aristophane</i>	Adaptation	Sacha Guitry	1906	oui	Titre	Aristophane, <i>Nuées</i>				
<i>Der Sturmgesele Sokrates</i>	Comédie	Hermann Sudermann	1903	oui		Platon, <i>Ménon</i> ?				

<i>Les Nuées</i>	Comédie	Maurice Pujo	1907	oui	Titre	Aristophane, <i>Nuées</i>				
<i>Socrate</i>	Pièce	Charles Richet	1907	oui				x		
<i>Aux jardins d'Aspasie</i>		Martial Perrier	1916	non	avant-propos	Platon		x		x
<i>Socrates</i>	Pièce	Willis G. Sears	1918	non						
<i>Der Gerettete Alkibiades</i>	Pièce	Georg Kaiser	1920	oui		Aristophane, Platon	Nietzsche			
<i>Socrate</i>		Erik Satie	1920	oui		Platon, <i>Banquet, Phèdre, Phédon</i>				
<i>Sócrates</i>	Théâtre de lecture	Esteban Martínez Hervás	1921	non		Xénophon, Platon				
<i>The Death of socrates</i>	Adaptation	Laurence Housman	1925	non	Titre	Platon, <i>Criton, Phédon</i>				
<i>Socrate</i>	Tragédie	Federico Valerio Ratti	1927	non	Préface	Platon, Xénophon	Giuseppe Melli, <i>Socrate</i>	x		
<i>The Husband of Xanthippe</i>	Courte pièce	Conrad Seiler	1927	non				x		
<i>Die Grosse Hebammenkunst</i>	Comédie	Robert Walter	1927	non				x		x
<i>Socrates</i>	Pièce	Bax Clifford	1930	oui		Platon				x
<i>La Mort de Socrate</i>	Scène radio-phonique	Edouard Dujardin	1935	oui	Titre	Platon, <i>Phédon</i>				
<i>Sokrates und Xanthippe</i>	Comédie	Heinz Steguweit	1938	non	Remerciements	Diogène Laërce, Xénophon, Platon, Aristophane				

<i>Sokrates</i>	Drame	John Knittel	1941	oui		Xénophon, Platon		x		
<i>The Moon is down</i>		John Steinbeck	1942	oui	Texte	Platon, <i>Apologie de Socrate</i>				
<i>Le Procès de Socrate</i>	Pièce	H.-U. Dorian	1947	oui		Aristophane, Platon, Xénophon		x		
<i>Barefoot in Athens</i>		Maxwell Anderson	1951	oui		Platon, Xénophon				
<i>Socrates</i>	Drame	Lister Sinclair	1952	oui		Platon, Xénophon				x
<i>Pallas Athene weint</i>	Opéra	Ernst Krenek	1955	oui		Plutarque, <i>Vie d'Alcibiade</i>				
<i>Der Tod des Sokrates</i>	Pièce	Ernst Walter Schmidt	1960	non		Xénophon, <i>Apologie, Banquet</i> ; Platon, <i>Criton</i>		x		
<i>Ctésippe</i>		Jean Bloch-Michel	1964	non		Platon, <i>Criton</i>				
<i>Why so, Socrates?</i>	Adaptation	I. A. Richards	1964	non	Titre	Platon, <i>Euthyphron, Apologie, Criton, Phédon</i>				
<i>Socrates tried</i>	Drame	Doros Alastos	1966	non	Préface	Platon, Xénophon		x		
<i>Sócrates</i>	Drame	Strassberg-Dayán	1967	oui	Préface	Platon, Xénophon				
<i>The Tragedy of Socrates</i>	Tragédie	Michael Beals	1971	non						
<i>Sócrates</i>		Enrique Llovet	1972	oui	Texte	Platon, Xénophon, Diogène Laërce		x		
<i>Sbohem Sokrate</i>		Josef Topol	1977	non						
<i>Socrate et le fils d'Anytos</i>	Pièce	Henri Bressolette	1986	non	Textes reproduits	Xénophon, <i>Apologie</i> , 29-31, constitue le point de départ de l'intrigue ; Platon, <i>Phédon</i> 57-59/ 116-118, constitue le dernier acte de la pièce				

<i>La Dernière Nuit de Socrate</i>		Stéphane Tsanev	1986	oui		Platon				
<i>Socrate</i>		Felix Guattari	1988	oui						
<i>Le Banquet de Xanthippe</i>		Charles Samuel	n.d.	non	Avant-propos	<i>Banquet(s)</i> de Platon et Xénophon.				
<i>Ion</i>	Adaptation	Michèle Foucher	1990	oui						
<i>Au bout de la plage... le banquet</i>	Adaptation	Dominique Paquet	1995	oui		Platon, <i>Banquet</i> ainsi qu'un extrait des <i>Lois</i> et du <i>Phèdre</i>	Victor Goldschmidt, <i>Les Dialogues de Platon</i>			x
<i>Platon / G...</i>	Adaptation	Michèle Foucher	1997	oui		Platon, <i>Banquet</i>				x
<i>Le Dernier Jour de Socrate</i>	Opéra	Jean-Claude Carrière	1998	oui		Platon, <i>Phédon</i>				
<i>Gorgias</i>	Adaptation	Grégoire Ingold	2002	oui	Titre	Platon, <i>Gorgias</i>				
<i>La Dernière Mort de Socrate</i>		Daniel S. Milo	2002	non						
<i>Il faut détruire Socrate</i>	Drame	André Tardieu	2002	oui						
<i>Les Derniers Jours de Socrate</i>	Adaptation	Michel de Vals	2003	non	Titre	Platon, <i>Euthyphron</i> , <i>Apologie</i> , <i>Criton</i> , <i>Phédon</i>				
<i>Prolegomeni al Socrate immaginario</i>	Réécriture	Roberto de Simone	2005	oui	Titre		Galiani, Lorenzi, Paisiello, <i>Socrate immaginario</i>			
<i>Procès et mort de Socrate</i>	Adaptation	André Trabet	2005	non	Titre	Platon, <i>Apologie</i> , <i>Criton</i> , <i>Phédon</i>				

<i>Le Banquet de Platon</i>	Adaptation	Juliette Deschamps	2007	oui	Titre	Platon, <i>Banquet</i>				x
<i>Socrate le retour</i>	Œuvre	Zarina Khan	2007	oui	Note d'intention	Platon, <i>Apologie</i> ; Xénophon, <i>Apologie</i>				
<i>A Belle in the prison of Socrates</i>		Ahmed Etman	2008	non	Préface	« major classical sources on Socrates' life and thought »				
<i>Socrates on trial</i>	Adaptation	Andrew D. Irvine	2008	oui	Titre	Platon, <i>Apologie, Criton, Phédon</i> ; Aristophane, <i>les Nuées</i>				x
<i>La République de Socrate</i>		Florence Boulanger	2009	non		Plutarque, <i>Vie d'Alcibiade</i>				
<i>Salut Socrate!</i>	Adaptation	Michael Groneberg	2010	oui	Sous-Titre	Platon, <i>Banquet</i>				x
<i>Le Banquet</i>	Adaptation	Jacques Vincey	2010	oui	Titre	Platon, <i>Banquet</i>				x
<i>Hippias majeur</i>	Adaptation	Grégoire Ingold	2012	oui	Titre	Platon, <i>Hippias majeur</i>				
<i>La République</i>	Adaptation	Grégoire Ingold / Alain Badiou	2013	oui	Titre	Platon, <i>République</i>				
<i>Idées fumantes</i>	Adaptation	Serge Valletti	2014	oui	Titre	Aristophane, <i>Nuées</i>				
<i>Le Second Procès de Socrate</i>		Alain Badiou	2015	oui	Liste des personnages	Xénophon, Aristophane, Platon		x	x	x
<i>République I, Lachès</i>	Adaptation	Grégoire Ingold	2016	oui	Titre	Platon, <i>République, Lachès</i>				

En ce qui concerne les pièces du XVIII^e siècle, le relevé semble coïncider avec les sources mentionnées comme étant disponibles pour connaître Socrate : Platon n'est pas beaucoup utilisé, sauf chez Diderot, il est même parfois vivement critiqué¹ ; sa présence en tant que personnage muet dans la pièce de Sauvigny avait d'ailleurs été perçue comme un symbole fort de son déclin². Les autres sources anciennes sont bien un réservoir dans lequel le dramaturge peut glaner quelques informations intéressantes pour bâtir l'intrigue ou caractériser un personnage. Les sources qualifiées de « modernes » sont très importantes, et Rollin semble véritablement la référence incontournable. Le tableau confirme l'étude diachronique que nous avons bâtie jusqu'ici. À part Diderot qui témoigne d'une admiration pour les dialogues de Platon, et notamment ceux qui rapportent le procès et la mort de Socrate, les autres auteurs s'en tiennent à la vulgate socratique du XVIII^e siècle, ce qui explique aussi un portrait théâtral assez éloigné de ce que nous, lecteurs du XXI^e siècle, connaissons du philosophe athénien, même si certains traits paraissent avoir un fondement légitime. La question des sources ne semble pas primordiale pour les auteurs du siècle des Lumières, car ce qui les intéresse avant tout est de faire de Socrate un symbole, voire une machine de guerre, d'ailleurs utilisée par différents camps : Socrate est tout autant le martyr chrétien annonçant la venue du Christ, que le philosophe des Lumières persécuté et l'anti-philosophe des Lumières prônant l'ignorance comme première vertu. Le mythe se construit sur une figure extrêmement malléable qui autorise toutes les relectures et interprétations de part la diversité des sources reconnues au XVIII^e siècle. Si c'est avant tout dans les domaines de l'imaginaire et du symbolique que s'élaborent les mythes, celui du Socrate sur les planches est là pour en témoigner.

Au XIX^e siècle, les sources restent assez éclectiques, même si parallèlement à la quête d'un Socrate historique qui occupe la communauté savante, nos auteurs semblent eux aussi revenir aux sources les plus directes, c'est-à-dire ayant connu Socrate : Aristophane, Platon et Xénophon, les deux premiers étant ainsi réhabilités. La référence à Platon comme à Xénophon n'est plus la référence vague du XVIII^e siècle, leurs textes commencent à être suivis parfois assez fidèlement et donnent même lieu à des scènes pastichant le style des dialogues. Si les références modernes semblent moins importantes que les sources, contrairement au siècle précédent, il est intéressant de remarquer que certaines œuvres théâtrales du XVIII^e inspirent

1 Par exemple : Voltaire, *Socrate*, 1759 (III, 3, in : *Œuvres Complètes* de Voltaire, Paris, Furne, 1835, t. 1 « Théâtre », p. 714) : « J'ai pris la liberté de retrancher ici deux pages entières du beau sermon de Socrate. Ces moralités, qui sont devenues lieux communs, sont bien ennuyeuses. » Billardon de Sauvigny, *La Mort de Socrate* (Paris, Prault, 1763, préface, pp. ii-iii) : « Le peu d'usage que j'avais du théâtre m'avait fait hasarder beaucoup de choses excellentes dans Platon, mais déplacées dans une tragédie ; j'en ai retranché une grande partie, peut-être en reste-t-il encore trop. »

2 Cf. Palissot, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature depuis François I^{er} jusqu'à nos jours*, Paris, Gérard, 1803, entrée « Sauvigny », t. 2, p. 388 : « Ce qu'on remarqua de plus singulier [dans la pièce], c'est que dans la liste des personnages il y avait un personnage muet, et c'était l'éloquent Platon. »

les dramaturges du XIX^e siècle, ce qui signifie qu'elles ont continué à être lues au-delà de l'actualité qui les a fait naître. La diversité des sources continue d'offrir une diversité de portraits de Socrate : Socrate romantique, Socrate saint laïc, Socrate nietzschéen. Notons que notre tableau ne comporte pas les pièces françaises mettant en scène tout au long du XIX^e siècle des figures présentées comme des disciples de Socrate, possédant alors la même vertu : Alcibiade, Aspasia et, dans une moindre mesure Platon. Ces pièces s'inspirent principalement des *Vies* d'Alcibiade et de Périclès de Plutarque.

Alors que le portrait de Socrate se resserre sur le Socrate platonicien au XX^e siècle pour la communauté savante, les dramaturges semblent quant à eux continuer d'emprunter à plusieurs sources. Platon certes est l'auteur le plus souvent cité mais c'est principalement parce qu'il fait l'objet de nombreuses adaptations théâtrales. L'un de nos dramaturges reprend à son sujet la distinction non entre deux philosophies de Socrate mais deux philosophies de Platon ; Maxwell Anderson distingue :

First, the gospel according to the young Plato, when he still held the democratic opinions of Pericles and Socrates. Second, the gospel according to the older Plato, after he had become Socrates' Judas and turned against him and Athens¹.

Loin du discrédit qui touche Xénophon chez les savants, les dramaturges lui font souvent référence ; précisons néanmoins qu'ils le critiquent parfois mais s'en servent quand même à l'instar de Lister Sinclair qui explique :

The Memorabilia is a collection of odd anecdotes and quotations from Socrates, whom Xenophon admired. Included in The Memorabilia is an attempt to defend Socrates against the charges for which he was condemned. As Russell has pointed out, this is much too successful. Had Socrates really been the sort of man Xenophon wishes us to think him, he not only would not have been condemned, he would never have attracted any attention in the first place. However, I have drawn frequently on Xenophon's informal reminiscences of his great friend².

Xénophon se révèle en effet particulièrement intéressant dans la mesure où le procès de Socrate est de plus en plus interprété en termes politiques. Xénophon défend Socrate de l'accusation d'avoir été le maître de Charmide et Critias, deux des Trente Tyrans, il présente alors un Socrate qui s'oppose aux Tyrans et qui se voit interdit par eux de parler à la jeunesse³.

1 Maxwell Anderson, *Barefoot in Athens*, New York, William Sloane Associates, 1951, p. xi : Premièrement l'évangile selon Platon le jeune, quand il tenait toujours les avis démocratiques de Périclès et Socrate. Deuxièmement, l'évangile selon Platon le plus vieux, après qu'il était devenu le Judas de Socrate et s'était retourné contre lui et Athènes

2 Lister Sinclair, *Socrates*, Agincourt, The Book Society of Canada, 1957, Introduction, p. 8 : Les *Mémoires* sont une collection d'anecdotes et de citations curieuses de Socrate, que Xénophon a admiré. Il y a dans les *Mémoires* une tentative de défendre Socrate des accusations pour lesquelles il a été condamné. Comme Russell l'a indiqué, ceci est trop réussi. Si Socrate avait vraiment été la sorte d'homme que Xénophon veut que nous pensions, il n'aurait non seulement pas été condamné, il n'aurait pour commencer jamais attiré l'attention. Cependant, j'ai peint fréquemment sur les réminiscences simples, familières de Xenophon concernant son grand ami.

3 Xénophon, *Mémoires*, I, 2, §12-38.

Deux événements, rapportés par Xénophon et Platon, reviennent également souvent dans les pièces du XX^e siècle qui contextualisent le procès en mettant en scène les deux régimes politiques sous lesquels a vécu Socrate, la tyrannie et la démocratie : l'affaire des Arginuses et l'affaire Léon de Salamine : sous le régime démocratique, alors qu'on accusait les stratèges vainqueurs de la bataille des Arginuses de ne pas avoir recueilli les cadavres de soldats défunts en raison d'une tempête, Socrate fut le seul membre du Conseil, malgré les protestations et les menaces à son encontre, à s'opposer à leur condamnation collective, jugeant la procédure illégale : les stratèges auraient dû être jugés non pas collectivement mais individuellement. Sous le régime tyrannique, Socrate fut désigné avec quatre autres personnes pour aller chercher Léon de Salamine, un démocrate, afin qu'il fût mis à mort ; Socrate refusa¹.

La politique des sources de nos auteurs et son évolution dégagées rapidement à partir du tableau confrontant les pièces et les sources qu'elles mentionnent ou reflètent de manière transparente correspondent dans leurs grandes lignes aux grands principes mis en avant dans ce chapitre, même si les dramaturges semblent toujours rester plus éclectiques. La multiplication des sources peut effectivement favoriser la création, stimuler l'imagination et encourager la liberté poétique. Pour ce qui est des auteurs-sources devenus personnages, il est remarquable enfin que Platon qui dit lui-même ne pas avoir assisté à la mort de Socrate parce qu'il était malade est celui qui est le plus souvent mobilisé sur scène. Xénophon ne l'est que rarement même lorsqu'il constitue une source d'inspiration pour l'auteur alors même que lui se met en scène dans ses *Mémoires*. Quant à Aristophane, le poète comique, il est principalement présent dans les pièces qui mettent en scène ses *Nuées* souvent pour les lier au procès de Socrate.

Une pièce de notre corpus se révèle particulièrement intéressante du point de vue des sources parce qu'elle organise *Le Second Procès de Socrate*. Écrite par Alain Badiou, elle a été publiée en 2015² et a également fait l'objet d'une création radiophonique par les Comédiens Français le 29 avril 2015 au Studio 104 de la Maison de la Radio avant d'être diffusée sur France Culture le 10 mai 2015. Ce second procès de Socrate peut être vu comme le procès des sources puisque Socrate en est absent mais y est défendu par Maîtres Aristophane, Xénophon et Platon. Maître Aristophane se présente comme « auteur antique de comédies, et par raccrochage des vies, avocat moderne de Socrate³ » et explique :

1 Platon, *Apologie de Socrate*, 32b-32e ; Xénophon, *Mémoires*, I, 1, § 18 et IV, 4, § 3.

2 Arles, Actes sud papiers, 2015.

3 II, p. 29 (le deuxième acte ne comprend pas division en scènes).

Socrate ! Mes amis ! Comme je l'aimais, alors même que dans ma pièce fameuse, *Les Nuées*, je semblais en faire une sorte de sans domicile crasseux atteint de mégalomanie¹ !

Toujours en train de tenter de plaisanter, de faire rire, de divertir, Aristophane qui semble disculpé de toute responsabilité dans le premier procès de Socrate s'amuse d'ailleurs à jouer Socrate, par exemple avec la femme de ménage du tribunal². Lors du procès, il ne peut cependant s'empêcher de se moquer du gendarme qui représente l'accusé absent ; il est donc exclu du procès. Notons que dans son esthétique la pièce se rapprocherait davantage des comédies d'Aristophane que des dialogues socratiques. Reprenant les critiques souvent adressées à Xénophon aux XIX^e et XX^e siècles, Badiou fait de maître Xénophon un personnage « bavard³ » au propos « ollé ollé⁴ » qui n'a peut-être pas connu Socrate : il précise en effet toujours qu'il tient ses informations au sujet de Socrate d'une source qui elle-même les tient d'une source, qui à son tour les tient d'une autre source, etc. Ces précautions ouvrant presque chacune des répliques de Xénophon donnent quasiment lieu à un leitmotiv destiné à produire un effet comique ; citons par exemple :

XÉNOPHON : J'ai rapporté dans mes *Mémorables* en trois volumes, la position sur ce point de Socrate, qui fut mon maître, voyez-vous, même si nous ne nous sommes guère connus ou presque pas, quoique pas qu'un peu, et...

[...] Mon maître Socrate, dans une conversation qu'on m'a rapportée – ce n'est pas que tout ce que je sais de Socrate soit des racontars indirects, non et non, le contact direct a eu lieu sinon directement, du moins par des intermédiaires directs –, donc j'ai pu entendre dire que Socrate avait probablement dit à des interlocuteurs presque à coup sûr directs ceci : "[...]"⁵

Lors du procès, Xénophon n'assume pas la défense qu'il présente et prend la fuite. Quant à Platon, il se présente « sans exagération aucune, [comme] le plus grand philosophe de l'histoire humaine⁶. » Il n'est cependant pas mieux traité que Xénophon, notamment lorsque le président du tribunal résume le dossier :

PAULOS : Je récapitule. (*D'une voix bureaucratique ennuyée.*) Nous avons lu les pièces accusatrices du dossier. Il y en a tout un tas, mais en vérité très peu de valables. Les renseignements principaux viennent en effet des ouvrages de maître Xénophon sur Socrate, notamment les quatre volumes extrêmement ennuyeux titrés *Les Mémorables*, mais il est avocat de l'accusé, donc sa parole n'est pas valable pour l'instruction. D'autres renseignements viennent des copieux ouvrages de maître Platon, notamment concernant le premier procès de Socrate en 399 avant la naissance de notre seigneur Jésus-Christ. Citons dans le désordre *L'Apologie de Socrate*, *Euthyphron* et *Criton*. Mais outre qu'il y a là-dedans pas mal d'inventions, de fabulations, voire de sornettes...⁷

1 II, p. 30.

2 III, 1, pp. 33-35.

3 II, p. 22.

4 IV, 2, p. 55.

5 II, p. 26. Voir III, 2, pp. 36-38 ; ce passage joue sur le terme « source » et l'entend au sens d'une eau qui jaillit de la terre.

6 II, p. 27.

7 IV, 2, p. 54. Les points de suspension qui terminent la réplique indiquent que Paulos n'a pas le temps de terminer, Platon lui coupe en effet la parole.

Précisons néanmoins que dans sa plaidoirie, Platon a fait plus que défendre son client, il a réclamé la mise en place des conséquences de sa pensée, soit la mise en place de l'utopie communiste qui seule permettrait selon lui, à l'humanité d'être pleinement elle-même¹. On reconnaît derrière ces propos les convictions de l'auteur qui d'ailleurs lors de la création radiophonique de la pièce a incarné le personnage de Socrate (qui arrive à la fin de la pièce, une fois le procès terminé). La délibération des juges est houleuse ; étant donné le manque d'accord entre les avocats, ils ne parviennent pas non plus à se mettre d'accord. Jusqu'à ce que Socrate arrive et les questionne :

Vous ne vous êtes pas demandé si vous jugiez celui que vous êtes censé juger. "Qui est donc Socrate ?" Voilà ce que vous deviez d'abord savoir. À plus de deux mille ans de distance, ce n'est pas évident. La preuve est que tout ce que vous savez dire est que Socrate ressemble à Socrate. Je vous le dis, ce procès a eu lieu pour rien, car personne ne sait qui était l'accusé².

Devant des juges hébétés, Socrate propose une solution : annuler la sentence antique puisqu'on ne connaît pas l'accusé et qu'il est encore vivant en la gardant néanmoins présente à l'état d'idée car ce n'est que parce que Socrate est mort une première fois qu'il continue à vivre³. C'est au journaliste Kevin Rouletabille, du journal *Révolution*, que Socrate accorde un entretien exclusif, dont le lecteur / spectateur prend connaissance lorsque Rouletabille appelle la rédaction de son journal pour dicter son article :

Il est très facile d'être un dieu puisque les dieux sont morts. Mais il est encore très difficile d'être un homme, parce que l'humanité n'est pas encore parvenue à sa véritable existence. Nous errons tous, aujourd'hui, entre les dieux morts et la naissance à venir d'une humanité située à la hauteur de l'idée qu'elle peut se faire d'elle-même. Le tribunal vient de valider en ma personne le droit d'errance. Le droit, et même le devoir, d'être ce perpétuel migrant, dépourvu de toute identité, qui finira, tel Ulysse, par aborder au rivage de l'humanité enfin devenue ce qu'elle est capable d'être⁴.

1 V, 2, p. 81 : « PLATON : Je suis ici non pas seulement pour demander l'acquittement de Socrate, mais sa glorification et la pratique assidue de sa pensée. » L'accusation était formulée en ce sens : « CALLICLÈS [procureur] : Sa faute, son crime [à Socrate] est de saper les bases même de notre société moderne la société démocratique et capitaliste jusque dans les tréfonds de sa moelle. [...] Ce merveilleux esprit de concurrence individuelle féroce et de dévouement illimité pour l'enrichissement personnel, lequel se confond en définitive avec l'enrichissement de la nation tout entière, voici que Socrate entreprend de le dénigrer et de le saper à travers une petite maxime qui n'a l'air de rien [il vaut mieux subir l'injustice que la commettre], mais qui, comme une mort-aux-rats qui ressemblerait à de la crème fouettée, s'insinue dans les estomacs mentaux des jeunes gens et les pousse, au lieu de fonder leur boîte et de triompher sur le marché mondial du business (*Calliclès prononce bu-zi-ness*), oui, les pousse dans la direction opposée : une lutte collective, à la fois théorique et pratique, pour l'absurde et antinaturelle égalité de tous, voire, j'ose à peine prononcer devant la Cour suprême ce mot maudit, dans la voie de la criminelle utopie communiste. » (IV, 3, pp. 60-61.)

2 V, 4, p. 93.

3 V, 4, pp. 97-99 : « IVANOS [juge] : C'est assez complexe... / SOCRATE : Mais non ! Il suffit de dire que, quoique vivant, Socrate sera tenu d'assumer qu'à chaque instant de sa vie, il aura été mort. »

4 V, 5, p. 102.

Le second procès de Socrate, annoncé comme un scoop au début de la pièce, tient toutes ses promesses ; plein de rebondissements, il invalide la quête d'un Socrate historique et valide la figure mythique, incarnation de l'idée d'humanité, qui a pour rôle de rappeler que cette idée n'est pas encore réalisée.

Conclusion

Cette enquête préliminaire a eu pour objectif de définir le sens de l'héritage socratique dans et de la modernité afin de mieux comprendre comment Socrate réussit à cristalliser toutes les aspirations propices à l'éclosion d'un mythe moderne : il incarne la sagesse laïque, hissée au rang de machine de guerre contre l'intolérance, le fanatisme et les abus de pouvoir. Une telle enquête diachronique sur les sources et leur utilisation était nécessaire pour contextualiser au plus près la figure de Socrate et percevoir les moments d'émergence du mythe, comme aussi ses impasses. En écoutant les principales pulsations de l'histoire des idées concernant la transmission de la figure de Socrate du IV^e siècle avant J.-C. au XVIII^e siècle, notre propos était d'établir que l'on ne peut parler de mythe socratique à proprement parler avant le XVIII^e siècle, Socrate faisant l'objet de critiques trop nombreuses, d'appréciations trop souvent négatives et surtout souffrant la concurrence d'autres grandes figures (Diogène, Caton, Sénèque, Brutus, Épicharis, le Christ, Pythagore, Apulée et même peut-être Platon) qu'il finira néanmoins par absorber ou éclipser afin de se présenter à l'orée de la modernité comme la seule figure capable de porter ses idéaux. Si l'entreprise de cette première partie conduit malgré elle à réduire la complexité et les ambiguïtés dont la figure de Socrate est porteuse, il faut se garder de toute simplification hâtive. Les prochains chapitres permettront justement de développer toutes les nuances exprimées au théâtre sans toutefois perdre de vue les grandes étapes de la réception d'une figure protéiforme.

L'histoire commence à la mort de Socrate lorsque ses disciples, les Socratiques, entendent prolonger son enseignement au point de résumer pour l'histoire toute la philosophie des V^e et IV^e siècles avant J.-C. Si l'enseignement de Socrate peut être critiqué pour avoir donné naissance à autant d'écoles différentes, Socrate est en même temps reconnu comme le « père de la philosophie » auquel on attribue le changement d'objet de cette dernière : non plus la nature mais les hommes, non plus la science mais la morale. Le père de la philosophie reste néanmoins un ancêtre lointain et les stoïciens par exemple lui préfèrent des modèles contemporains comme Caton, Brutus, Sénèque, Épicharis. Avec la venue du Christ, la figure de Socrate se trouve prise dans une sorte de dialectique qui voit en lui tantôt un être divin, tantôt un être humain comparable au Christ, voire capable de le concurrencer. Dialectique que l'on retrouve à la Renaissance, même si à cette époque, Platon semble encore plus « divin » que Socrate, au point même de lui faire de l'ombre, et bien sûr au XVIII^e siècle, où Socrate éclipse Platon ainsi que les autres sages du paganisme auxquels il était associé dans les

premiers siècles de l'ère chrétienne pour devenir le seul Christ laïc, porteur d'une morale définie sans les dieux. La dialectique s'inverse toutefois à nouveau avec le romantisme qui renoue avec l'idée d'un Socrate chrétien, non pas concurrent du Christ mais précurseur, annonciateur. La quête d'un Socrate historique au XIX^e siècle ne met pas fin au mythe mais donne lieu à un portrait théâtral de Socrate de plus en plus proche des sources, capable néanmoins d'épouser l'actualité et d'incarner ses grandes causes. Les dramaturges cependant ne rejettent pas le témoignage de Xénophon au XX^e siècle comme le fait la critique savante avant de le réhabiliter à la fin du siècle. Ils semblent par contre comme elle s'intéresser non pas seulement au personnage de Socrate et à sa philosophie mais aussi à la forme par laquelle on a accès à cette philosophie ; le dialogue socratique comme genre littéraire incite les dramaturges à tenter de nouvelles expériences textuelles autant que scéniques.

Comme les historiens de la philosophie invités par Louis-André Dorion après l'abandon de la question socratique qui a monopolisé la plupart des recherches pendant près de deux siècles, à comparer les sources, c'est à une comparaison des pièces de théâtre inspirées par ces mêmes sources dans la modernité que nous allons désormais nous consacrer afin d'étudier non le socratisme ancien, mais un socratisme moderne, qui s'exprime particulièrement sur les planches.

Deuxième partie

Le Socratisme à l'épreuve des planches

Introduction

Figure malléable, Socrate n'a cessé de nourrir l'imaginaire de chaque époque : topos du sage injustement condamné à mort ou du martyr capable de soutenir la comparaison avec Jésus, se confondent pour faire vivre la figure du philosophe persécuté, à laquelle s'identifient les grands noms du siècle des Lumières et que ridiculisent les anti-philosophes. Principalement connu par le prisme des auteurs chrétiens, admiré au travers des *Essais* de Montaigne, célébré ou critiqué par de nouvelles biographies, superficiellement étudié chez Xénophon et Platon, Socrate est partout, sur tous les fronts prêtant ses traits aux intentions de tous les auteurs, à tel point qu'il n'est pas faux de parler d'une figure kaléidoscopique. Le théâtre est le lieu où vont se déployer les modalités d'utilisation de la figure, d'autant plus efficacement que le théâtre a vocation à être public. À la scène, ce sont les comédies raillant la convoitise qui entoure la figure socratique qui seules connaîtront le triomphe. Sous la Révolution française, alors que la référence à l'Antiquité brûlera les planches, Socrate n'est guère mobilisé, comme s'il était déjà trop usé, remplacé par la figure latine de Caton. Cette éclipse a souvent fait croire que le mythe socratique s'étiolait à la fin du XVIII^e, puis disparaissait au XIX^e siècle. Certes il ne semble peut-être plus aussi vivace mais on rencontre un Socrate romantique, un Socrate nietzschéen et beaucoup d'autres pièces qui font évoluer la figure jusqu'à la politiser pour lui redonner la force d'un mythe au XX^e siècle, celui du résistant à toute forme d'oppression et de barbarie.

Nous avons de nouveau fait le choix d'une enquête diachronique dans cette seconde partie, pour mieux percevoir ce que le théâtre apporte au mythe socratique, ce qu'il lui prête, ce qu'il en conforte. L'enquête diachronique n'est pas incompatible avec l'enquête comparatiste, et nous aurons l'occasion souvent de confronter des pièces que nous avons classées en sous-ensembles, la difficulté étant de gérer la nature hétéroclite de ces Socrates. Il s'agit de dégager quelques portraits types du Socrate dramatique et de montrer comment, à partir des sources disponibles, le théâtre s'est emparé de la figure et a transformé certaines constantes en mythèmes. Comme si le théâtre, parce qu'il est public, parce qu'il touche un grand nombre de personnes, par ce qu'il peut transformer un spectateur et l'émouvoir au plus profond, avait vocation à alimenter au plus près le mythe. Par-delà l'inscription de la figure socratique dans une actualité sans cesse réinventée, nous tenterons également de relever les principales caractéristiques poétiques des pièces portant à la scène le sage grec, afin de définir ce que

nous aimerions appeler un théâtre socratique et de questionner la rencontre entre théâtre et philosophie, entre Aristophane et Platon, entre le sophiste perché dans un panier et jurant par les Nuées et le dialecticien tour à tour ironique et sublime des dialogues platoniciens.

Pour se repérer facilement au sein du corpus, nous renvoyons au tableau récapitulatif proposé en annexe. Malgré la barrière des langues, l'analyse de chaque pièce se voudra aussi approfondie que possible même si reste privilégié le panorama que nous tentons sur la fortune théâtrale de Socrate. Beaucoup d'informations nous ont manqué concernant des auteurs ignorés, oubliés, n'ayant que peu publié, ainsi que les contextes d'écriture et de réception de leurs œuvres. Aussi souhaitons-nous nous assurer de ne pas préjuger de la qualité des pièces avant les avoir replacées dans leur époque et dans la perspective d'étude qui est la nôtre. Le travail a néanmoins été facilité en ce qui concerne les pièces françaises du XVIII^e siècle qui, en plus d'être accessibles dans notre langue maternelle, concernent deux des grands écrivains du siècle (Diderot et Voltaire).

Chapitre I

Le XVIII^e siècle ou la naissance du mythe

Introduction

La figure de Socrate est une de celles pour lesquelles s'est enthousiasmé un XVIII^e siècle féru d'Antiquité comme nous l'avons montré dans la première partie. Il s'agit à présent de nous intéresser à la façon dont ce « socratisme » s'est exprimé au théâtre, puisque la figure de Socrate, portée à la scène dès son vivant, semble indissociable des genres dramatiques. Bien que, ou plutôt parce qu'il n'est pas connu dans sa dimension historique, Socrate peut jouer le rôle d'un des emblèmes dont le siècle a besoin pour mener ses combats. Quoi de mieux en effet que le souvenir modelé et facilement remodelable de ce sage athénien qui faisait vœu d'instruire ses concitoyens afin de les rendre meilleurs, que l'on a injustement condamné à mort et qui a souvent, pour cette raison, été comparé au Christ ? Socrate sanctifié après avoir été conspué ! La modernité a opéré le passage d'une figure mythique à un mythe à la fois philosophique et littéraire. En tant que tel il nous revient dans ce chapitre de relever les mythèmes que le genre dramatique a voulu utiliser et mettre en valeur. Si Socrate est omniprésent dans les arts et les lettres au XVIII^e siècle, c'est peut-être cependant au théâtre qu'il est le moins obsédant, le sujet ayant la réputation, en France notamment, d'être extrêmement difficile, voire impossible à tenter. L'idée d'un paradoxe est stimulante, mais quoique le premier témoignage concernant Socrate soit la comédie d'Aristophane intitulée *Les Nuées*, celle-ci n'est pas considérée au XVIII^e siècle comme une pièce de théâtre digne de ce nom, sauf en Italie, où le portrait de Socrate porte au ridicule. Néanmoins les pièces de théâtre sont assez nombreuses pour nous autoriser à intituler ce chapitre « Le XVIII^e siècle ou la naissance du mythe », mythe littéraire et philosophique, c'est-à-dire référence obsédante qui nourrit la conscience en face du monde. Connu pour avoir inauguré la philosophie, Socrate revient au XVIII^e siècle pour la faire descendre une nouvelle fois du ciel vers la terre : elle doit se préoccuper de l'humain, non plus du divin ; elle doit définir les principes moraux et politiques qui les gouvernent. La scène offre des portraits actualisés : on a montré précédemment que les traits du Socrate du XVIII^e siècle ne rejoignent pas toujours ceux qui se dégagent des premières sources (Aristophane, Platon et Xénophon) ; on verra que le Socrate du XVIII^e siècle est en effet le contemporain des auteurs qui s'en emparent. Dans l'idée d'actualisation, le théâtre est de surcroît un genre qui permet de faire revivre le personnage ; ce Socrate qui s'adressait à tous dans la rue, s'adresse désormais sur scène à tous

les lecteurs/spectateurs, en ce siècle de théâtremanie¹. Le procès et la mort du philosophe, ici confondus précisément avec le mytheme du sacrifice héroïque², fournissent une belle trame de tragédie, drame ou encore comédie sérieuse à une époque où l'accusation retenue est principalement religieuse. Comme la première partie de notre travail l'a montré, cette accusation est parfaitement légitime, eu égard aux sources antiques comme aux sources modernes : Aristophane caricature dans sa comédie des *Nuées* Socrate en sophiste impie ; Platon et Xénophon s'attachent à défendre la mémoire de leur maître de l'accusation d'impiété ; les premiers siècles de l'ère chrétienne voient en Socrate un martyr païen capable de concurrencer comme d'annoncer le Christ ; les traductions de Platon depuis la Renaissance comme les interprétations de Socrate ont souvent été christianisées. Les portraits de Socrate sur les planches, s'ils ne sont pas les seuls à participer du mythe socratique au XVIII^e siècle, offrent cependant un intérêt tout particulier dans la mesure où ils permettent de retracer l'évolution des idées prêtées alors à Socrate. Les premières pièces de notre corpus laissent en effet apparaître quelques hésitations sur l'interprétation religieuse à donner de la figure : Socrate est d'abord un saint chrétien, un précurseur du Christ annonçant sa venue, avant de devenir son concurrent laïc. Elles permettent alors, de manière complètement anachronique, et d'un point de vue seulement logique, de reconstituer un raisonnement interprétatif qui progresserait en trois étapes, presque une dialectique : Socrate pré-chrétien, inspiré par la divinité/ Socrate défenseur de la religion naturelle, une religion basée non sur l'inspiration mais la raison, qui est en accord avec le christianisme/ Socrate défenseur de la religion naturelle pour mieux dénoncer les abus des religions révélées³. La figure de Socrate paraît ainsi accompagner la sécularisation progressive du siècle en assurant une sorte de transition du christianisme à la religion naturelle. Quand bien même Socrate oppose la religion naturelle

1 Pour ce qui est de la France voir Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003 ; Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988. En ce qui concerne l'aire européenne, voir l'article « Théâtre » du *Dictionnaire européen des Lumières*, Michel Delon (dir.), Paris, PUF, 1997, pp. 1036-1043, écrit par Pierre Frantz et Michèle Sajous d'Oria. Les actes du colloque intitulé *Les théâtres de société au XVIII^e siècle* (Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval et Dominique Quéro (dir.), éditions de l'Université de Bruxelles, 2005) montrent également que le phénomène du théâtre de société ou théâtre privé est un phénomène non seulement français, mais européen, caractéristique du mouvement des Lumières.

2 Mytheme déjà présent dans l'*Apologie de Socrate* de Platon lorsque Socrate se compare à Achille, 28b-c : « SOCRATE : Peut-être bien me dira-t-on : "N'as-tu pas honte, Socrate, d'avoir adopté une conduite qui aujourd'hui t'expose à la mort ?" À cela je serais en droit de faire cette réponse : "Mon bon, ce n'est pas parler comme il faut que d'imaginer comme tu le fais, qu'un homme qui vaut quelque chose, si peu que ce soit, doive, lorsqu'il pose une action, mettre dans la balance ses chances de vie et de mort, au lieu de se demander si l'action qu'il pose est juste ou injuste, s'il se conduit en homme de bien ou comme un méchant. À ton avis, en tout cas, ce seraient, en effet, de pauvres types tous ces demi-dieux qui ont trouvé la mort devant Troie, et tout particulièrement le fils de Thétis, qui faisait si peu de cas du danger, comparé au déshonneur." » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 78.)

3 Cf. la définition du philosophe donnée par Dumarsais dans l'*Encyclopédie*, Paris, Briasson / David / Le Breton/ S. Faulche, 1751-1765, t. 12, p. 509 : « La raison est à l'égard du philosophe ce que la grâce est à l'égard du chrétien. La grâce détermine le chrétien à agir ; la raison détermine le philosophe. »

et la religion révélée, sa religion prend modèle sur le christianisme : il en devient le martyr, à l'égal de Jésus ; et sa mort devient une faute à expier : toutes les pièces qui mettent en scène son procès au XVIII^e siècle ne s'achèvent pas sur la mort de Socrate mais sur l'avenir de ses accusateurs et de la cité qui l'ont condamné. Dans la majorité des pièces cependant, les accusateurs sont punis et le bonheur possible alors ici-bas : la religion de Socrate, et plus encore les principes moraux qui en découlent, sont accessibles aux hommes dès ce monde. Voilà les mythèmes, attachés à l'héroïsation de l'homme et la punition des fanatiques, utilisés par le théâtre. Le grand pari sur l'humain est lancé. Mais à partir d'une figure jugée anti-théâtrale (nous aurons l'occasion d'y revenir).

Le chapitre suivra comme les précédents un ordre chronologique tout en proposant un classement des pièces en fonction du portrait de Socrate qu'elles dessinent : ainsi Socrate est d'abord un martyr chrétien, avant de devenir un philosophe des Lumières. Sa popularité donne lieu à des parodies qui nous permettront de revenir sur les points de résistance au mythe, quoique par ailleurs il faille reconnaître que la parodie est aussi la reconnaissance du succès d'une pièce au XVIII^e siècle. Enfin, sous la Révolution française, Socrate semble connaître une éclipse partielle qui a longtemps fait croire que le mythe s'étiolait ; nous en montrerons les raisons et verrons plus tard que la pièce de Collot d'Herbois, l'unique pièce consacrée à Socrate sous la Révolution, n'est pas la dernière à lui offrir une coupe de ciguë. Ce chapitre approfondit les points abordés en première partie pour les mesurer à l'aune du genre dramatique et voir ce que cet art de la *mimesis* a pu apporter spécifiquement au mythe.

Socrate peut-il être un personnage de théâtre ?

Avant de dessiner ce portrait théâtral de Socrate, il nous faut répondre à cette question, obsédante elle aussi. Les auteurs, notamment français, n'ont eu de cesse de déplorer le manque de théâtralité du sujet¹ et les critiques modernes s'en sont fait l'écho avec plaisir en démontrant que la mort de Socrate sur scène ne donna lieu qu'à des échecs. Pour preuve, ce florilège :

Pas d'action, pas de crise, pas de passions. Que restait-il, sinon des discours ? Et les discours, au théâtre... [...] Il n'y eut donc que des échecs : on eut beau se battre les flancs, introduire des Aglaé, des Sophronime, des Xanthippe, des mariages contrariés et des Anytus bien noirs, on en revenait toujours aux tirades, aux discours, à la pièce à thèse. Socrate se refusait obstinément à ses disciples².

1 Billardon de Sauvigny écrit par exemple dans sa préface à sa tragédie de *La Mort de Socrate*, 1763, pp. iii-iv : « Plusieurs prétendent que ce sujet n'est pas assez théâtral. Je crois que c'est plutôt la faute de l'ouvrage que celle du sujet, puisqu'il excite la terreur et la pitié. »

2 Raymond Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau*, 1967, p. 51-52. Dans l'article « Socrate »

Apparently Socrates does not offer ideal material for the theater ; at least we have yet to see a reliable or convincing representation. In its place, though, we have a number of instructive misrepresentations. This brief account, an exercise in the historiography of misunderstanding, should help to shed some light on the tradition of re-inventing Socrates in our own image, a tradition still very much with us¹.

Le peu d'intérêt manifesté par les directeurs de théâtre et le public livrent les raisons pour lesquelles ces tragédies n'ont pas inspiré de parodies et pourquoi elles n'ont pas davantage attiré l'attention des antiphilosophes au tournant des Lumières. C'est donc presque dans l'indifférence que Socrate est condamné à boire sa ciguë².

L'autre point épineux que nous avons à gérer est que la majorité des pièces de théâtre portant à la scène Socrate n'ont pas été représentées : sur la vingtaine de pièces que nous allons étudier dans ce chapitre, seules cinq ont connu les honneurs du parterre et encore, sur ces cinq pièces, deux comédies seulement ont été des succès, celle de Palissot *Les Philosophes*, ridiculisant ces derniers et comprise comme une actualisation des *Nuées* d'Aristophane, la comédie qui aurait indirectement condamné Socrate à mort, et l'opéra-bouffe de Galiani, Lorenzi et Paisiello, *Le Socrate imaginaire*, elle aussi satire d'un érudit italien contemporain. Pour autant les pièces consacrées à Socrate doivent-elles être considérées comme des échecs parce qu'elles n'ont pas été représentées ? Leur audience est-elle nulle par manque de publicité ? Parfois certes elles ont tenté l'épreuve de la scène, se sont confrontées à la censure ou à un refus, mais parfois aussi elles ont pu ne pas être écrites du tout en vue de la représentation. Cette caractéristique de notre corpus, de comprendre des pièces non représentées, voire peut-être non écrites pour la scène, n'est pas à déplorer ou dénoncer mais à interroger : le théâtre des Lumières souvent résumé à un théâtre d'idées n'est peut-être pas qu'un instrument de la propagande philosophique au sein duquel il s'agit de retrouver les idées

qu'il a rédigé pour le *Dictionnaire européen des Lumières* (édition citée, pp. 1001-1002), il « récidive » : « C'est surtout au cœur des Lumières françaises que Socrate devient le symbole capital et le héros de plusieurs œuvres dramatiques. Littérairement sans intérêt, elles témoignent au moins du succès et de l'universalité du mythe. »

- 1 K.-J.-H. Berland, « Socrates in eighteenth-century verse dramas », in : James Redmond (ed.), *Drama and Philosophy, Themes in Drama*, vol. 12, Cambridge University Press, 1990, p. 140. Ces quelques lignes sont la conclusion d'un article dans lequel ont été étudiés les *Socrates* de Samuel Catherall (une traduction/vulgarisation de Platon qui n'a cependant pas en vue la scène), Amyas Bushe, Voltaire, ainsi que la pièce anonyme intitulée *Socrates triumphant*. En français : « Apparemment Socrate n'offre pas un matériau idéal pour le théâtre ; au moins pouvons-nous nous attendre à des représentations fiables ou crédibles. À la place, par contre, nous avons un nombre de déformations très instructives. Ce bref résumé, sorte d'exercice d'historiographie de l'erreur, devrait aider à faire la lumière sur la tradition de ré-inventer Socrate à notre propre image, une tradition toujours très ancrée. »
- 2 Dominique Lanni, « La mort de Socrate, de Voltaire à Bernardin de Saint-Pierre », in : *Le Philosophe sur les planches. L'Image du philosophe dans le théâtre des Lumières*, édition déjà citée, p. 291. Notons que toutes les remarques retranscrites ici ne concernent que les pièces du XVIII^e siècle qui ont été les plus étudiées, et malheureusement en conséquence, les plus décriées. Le jugement de France Marchal-Ninosque est plus nuancé cependant car elle reconnaît les efforts de Diderot même si celui-ci n'a écrit qu'un canevas de pièce de théâtre et non la pièce dans son intégralité : « Les tableaux, en peinture ou en poésie, ont, plus que les tragédies, su proposer des morts de Socrate pathétiques et sublimes, sans doute parce que le sacrifice réclamait, pour une fois, une absence totale de passions, exigence que n'ont su remplir ni Voltaire, ni Billardon de Sauvigny, ni Linguet, mais que Diderot, peintre dans l'âme, avait devinée. » (*Images du sacrifice*, édition déjà citée, p. 334)

en vogue à l'époque, mais il peut aussi être compris dans sa forme comme une véritable tentative de théâtre philosophique, amenant le lecteur, plus rarement le spectateur, à réfléchir par lui-même. C'est la nature même, l'existence même, d'un théâtre d'idées, d'un théâtre philosophique, que notre enquête à présent tente de mesurer. Ainsi les pièces ne sont pas seulement le véhicule d'idées mais aussi le moyen de former des citoyens capables de s'affranchir des préjugés et de l'autorité des traditions. Les dialogues socratiques de Platon ou de Xénophon dont nous avons montré en introduction la théâtralité ne pourraient-ils pas ainsi constituer un modèle suivi par nos auteurs ? D'après les sources qu'ils mentionnent, ainsi que la présence dans leurs pièces des personnages de Platon ou Xénophon, les dramaturges montrent qu'ils les ont lus, même s'il est vrai que le XVIII^e siècle a davantage accordé sa préférence à Xénophon qu'à Platon. Toutefois par la critique du peuple que nos pièces de théâtre mettent la plupart du temps en scène, on pourrait peut-être imaginer qu'elles refusent, comme les dialogues socratiques, de s'adresser au public, ce peuple assemblé, le même qui a condamné à mort Socrate en 399 avant J.-C., et qu'elles choisissent alors leurs lecteurs, ceux qui sont mûrs pour la philosophie¹. Destinées à la lecture plus qu'à la représentation, ces pièces évitent de ce fait peut-être l'écueil du théâtre (d'autant plus vif quand il s'agit d'un théâtre d'idées) qui est de s'adresser à tous même ceux qui ne sont pas capables de comprendre le propos et pire encore, qui peuvent mal le comprendre. Sans réduire la variété de notre corpus, on peut être tenté d'en rechercher une certaine unité, dans le fait notamment de comprendre une majorité de pièces non représentées.

Pour éviter en outre de préjuger de la qualité des pièces avant de les avoir étudiées, replaçons-nous dans le contexte théâtral du XVIII^e siècle comme nous invite à le faire Jean Goldzink, dans un article sur la figure du philosophe dans le drame bourgeois². Il explique notamment que dans le théâtre du XVIII^e siècle, dominé par les deux grands genres que sont la tragédie et la comédie, un personnage de théâtre est d'abord défini comme un caractère, c'est-à-dire « un ensemble dynamisé de discours et de décisions suspendus à une passion rectrice³ ». Or, puisque le philosophe n'éprouve aucune passion spécifique, qu'il est même celui qui cherche à n'en éprouver aucune, il ne saurait être un personnage de théâtre (si ce

1 Au sujet du public de théâtre qui s'élargit au XVIII^e siècle, voir : Ravel Jeffrey S., « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle. », in : *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 3/2002 (n°49-3), p. 89-118, l'article s'appuie sur un ouvrage essentiel : Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

2 Jean Goldzink, « Le Philosophe dans le drame bourgeois », in : *Le Philosophe sur les planches, L'image du philosophe dans les théâtre des Lumières*, pp. 267-286. Pour un aperçu beaucoup plus large de la vitalité du théâtre du XVIII^e siècle voir l'anthologie proposée par L'avant-scène théâtre intitulée *Le Théâtre du XVIII^e siècle* (sous la direction de Pierre Frantz et Sophie Marchand, Paris, 2009) qui comprend à la fois des exposés, mais aussi des extraits de pièces souvent commentés par des metteurs en scène modernes qui encouragent alors à relire ce théâtre oublié car trop souvent méprisé.

3 *Ibid.*, p. 267.

n'est du genre nouveau qu'est le drame). L'abbé Batteux et, après lui, Rousseau, l'excluent de la scène, en faisant référence à Platon qui condamnaient justement l'épopée et le théâtre parce qu'ils présentaient des héros immoraux :

Les poètes, dit Platon, ne se plaisent point à nous décrire la tranquillité de l'intérieur d'un homme sage, qui conserve toujours une égalité d'esprit à l'épreuve des peines et des plaisirs. Ils ne font pas servir le talent de la fiction à nous peindre la situation d'un homme qui souffre avec constance la perte d'un fils unique. Ils n'introduisent pas sur les théâtres des personnages qui sachent faire taire les passions devant la raison. Les poètes n'ont pas tort sur ce point. Un stoïcien jouerait un rôle bien ennuyeux dans une tragédie¹.

La scène, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les cœurs [...] Il n'y a que la raison qui ne soit bonne à rien sur la scène. Un homme sans passions, ou qui les dominerait toujours, n'y saurait intéresser personne ; et l'on a déjà remarqué qu'un Stoïcien dans la tragédie, serait un personnage insupportable : dans la comédie, il ferait rire, tout au plus².

Pourtant le philosophe stoïcien, connu pour maîtriser ses passions, et le philosophe en général, sont mis en scène au XVIII^e siècle, car on va leur prêter une passion : celle de la vertu, que l'on teste (et cela donne lieu à des comédies présentant le décalage entre l'aspiration du sage et la réalité de sa vie quotidienne) ou que l'on donne en exemple à imiter (dans les tragédies). Marmontel, dans ses *Réflexions sur la tragédie* (1750) montre que si la vertu n'est pas une

-
- 1 Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719 ; édition consultée : 6^e édition, Paris, Pissot, 1755, 1^{ère} partie, section V, pp. 44-45. Un peu plus loin (section XVII, p. 131), il répète et ajoute : « l'homme sans passion est une chimère ; mais l'homme en proie à toutes les passions, n'est pas moins un être chimérique. » Le début de la référence à Platon se situe dans la *République*, X, 605a : « Le poète imitateur de son côté, manifestement, n'est pas naturellement porté vers ce principe rationnel de l'âme et, s'il veut maintenir sa réputation auprès du grand nombre, son savoir-faire tend à le conforter. Il vise plutôt le caractère excitable et bariolé, du fait qu'il est facile à imiter. » (Paris, GF Flammarion, 2004, traduction de Georges Leroux, p. 497) Cependant, l'exemple de l'homme qui a perdu son fils n'est pas chez Platon (*République*, X, 604a) un exemple de personnage de théâtre mais un spectateur qui, placé sous le regard des autres, essaie de maîtriser son chagrin, mais qui, seul, se laisse aller à sa douleur. Or le théâtre est un des lieux où, contrairement aux apparences, on se sent seul et laisse alors ses passions s'exprimer.
- 2 J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), Paris, Flammarion, 2003, p. 66-67. Cette réflexion semble être devenue un lieu commun si bien qu'à l'occasion du *Socrate* de Voltaire, ces mêmes arguments sont repris. Voltaire écrit tout d'abord dans la préface de sa pièce : « On a dit dans un livre, et répété dans un autre, qu'il est impossible qu'un homme simplement vertueux, sans intrigue, sans passions, puisse plaire sur la scène. C'est une injure faite au genre humain ; elle doit être repoussée, et ne peut l'être plus fortement que par la pièce de feu M. Tompson. » (*Œuvres complètes*, Paris, Furne, 1835, t. 1, p. 701) Dans l'*Année littéraire*, Fréron écrit un assez long compte-rendu de la pièce et répond notamment à Voltaire sur ce point : « On n'a pas dit qu'il est impossible qu'un homme vertueux puisse plaire au théâtre, puisque nous n'avons presque pas de tragédies et de comédies où il n'y ait des personnages vertueux qui nous plaisent beaucoup. Mais on a dit qu'une pièce qui ne serait composée que de rôles vertueux ennuerait infailliblement, parce qu'il faut au théâtre des *passions*, et que c'est aller contre son objet que de substituer à ces ressorts indispensables, des vertus tranquilles, de froides maximes, une philosophie apathique. On a dit et prouvé qu'un héros de théâtre qui ne serait ému de rien, qui ne prendrait part à rien, et que tous les événements de la vie trouveraient insensibles, exciterait tout au plus une admiration dont on se lasserait à la longue ; qu'il faut de la pitié, de la terreur dans le tragique, qu'un sage paisible ne peut produire ni l'une ni l'autre, et qu'il serait encore mieux placé dans le comique, attendu qu'il pourrait faire rire par son sang-froid inaltérable. On a dit plus, c'est qu'un homme sans passions est une chimère, un être de raison, et que, quand même un pareil homme existerait dans la nature, ce serait toujours un être de raison au théâtre, où du moins il faudrait lui donner la passion de la vertu. » (*Année littéraire*, 1759, volume V, Amsterdam / Paris, Lambert, 1759, pp. 123-124)

passion, elle peut toutefois susciter les mêmes élans passionnés, élans propres à donner lieu à une tragédie ; il introduit pour cela une distinction intéressante entre la passion et le sentiment :

La passion porte avec elle le principe de son activité. C'est ce qui la distingue du sentiment, qui ne devient actif que lorsqu'il est remué par des causes étrangères. L'amour, l'ambition, la vengeance sont des passions ; l'âme qui les éprouve en est sans cesse agitée. L'amitié, l'amour paternel, l'amour de la vertu, l'amour de la patrie sont des sentiments : le calme est leur état naturel ; mais dès qu'ils sont mis en mouvement, on doit les compter au rang des passions. Ils en ont toute la violence, et peuvent les vaincre ou leur céder suivant qu'on les a peints avec plus ou moins de force. Qu'on donne à Mérope telle passion qu'on voudra ; elle sera sacrifiée à la nature. Et pourquoi Socrate n'aimerait-il pas la vertu comme Mérope aime son fils ? Quelques personnes en seraient impatientées ; mais il est des suffrages qu'il faut savoir dédaigner¹.

Mérope est une des tragédies à succès de Voltaire (1743)² ; veuve de Cresfonte, elle n'a qu'un souhait : retrouver son fils et lui donner l'empire de Messénie. Mais Polifonte, présenté comme un serviteur de son mari, en réalité son assassin, lui demande sa main alors qu'on amène au palais un jeune inconnu, encore ensanglanté d'un crime qu'il vient de commettre. Il aurait en effet tué Égiste, fils de Cresfonte et Mérope. Cette dernière veut tuer le jeune assassin de ses propres mains, mais elle est arrêtée dans sa vengeance par Narbas, un vieillard qui avait secouru le petit Égiste des mains de Polifonte et de ses complices quinze ans plus tôt lors de l'assassinat de Cresfonte, et qui reconnaît le jeune homme qu'il est devenu. Polifonte promet à Mérope de protéger Égiste comme son propre fils, si elle consent à l'épouser ; elle se dirige, désolée, vers l'autel quand Égiste tue Polifonte, vengeant ainsi son père et promettant un meilleur avenir à sa mère. Mérope est donc un personnage animé par l'amour maternel, amour qui la pousse à reconnaître son fils sous les traits de celui qu'on lui présente pourtant comme le meurtrier de son enfant³ ; c'est ce seul amour qui dicte toutes ses pensées et dirige toutes ses actions. Marmontel imagine que l'amour de la vertu conduit Socrate au sacrifice comme l'amour de son fils conduit Mérope à accepter le pire (le mariage avec l'assassin de son mari avant le suicide) s'il peut sauver son enfant⁴. Mais la pièce de Voltaire se termine

1 In : *Théâtre de Marmontel*, t. 1, Liège, Bassompierre, 1777, pp. 228-229.

2 Le *Mercur de France* de février 1743 note par exemple : « Le 20 les mêmes comédiens [les Comédiens Français] donnèrent la première représentation d'une tragédie nouvelle, intitulée *Mérope*, de la composition de M. de Voltaire. Elle a été reçue du public et par une très nombreuse et très illustre assemblée, non seulement avec un applaudissement général, mais même avec transport : on ne saurait guère appeler autrement les démonstrations sans bornes que chaque spectateur a données de sa satisfaction. » (Paris, Cavelier / Pissot / Nully, 1743, pp. 377-378)

3 « EURICLÈS : Eh ! Madame, d'où vient que vous versez des larmes ? / MÉROPE : Te le dirai-je ? hélas ! tandis qu'il m'a parlé, / Sa voix m'attendrissait, tout mon cœur s'est troublé. / Cresfonte... Ciel ! j'ai cru... Que j'en rougis de honte ! / Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresfonte. » (II, 4, Paris, Barba, 1824, nouvelle édition conforme à la représentation, p. 15)

4 « MÉROPE [*à Égiste, son fils*] : Ne crois pas que je vive après cet hyménée : / Mais cette honte horrible où je suis entraînée, / Je la subis pour toi, je me fais cet effort ; / Fais-toi celui de vivre, et commande à ton sort. / Cher objet des terreurs dont mon âme est atteinte, / Toi, pour qui je connais la honte et la crainte, / Fils des rois et des dieux, Égiste, il faut servir. / Pour savoir se venger, il faut savoir souffrir. » (V, 4, édition citée, p. 51)

bien et l'amour maternel, naturel, triomphe de l'hypocrisie du pouvoir. Une pièce mettant en scène Socrate ne peut pas ainsi récompenser l'amour de la vertu ; elle se terminera nécessairement par l'injuste condamnation du philosophe. Aristote, déjà, mettait en garde contre le risque de ne susciter aucun sentiment sinon de la répulsion en mettant en scène « des hommes justes passer du bonheur au malheur¹ » ; or, tel est bien le cas de Socrate. Comment le dramaturge va-t-il pouvoir concilier action dramatique indispensable à l'avancée d'une pièce et passion calme tout en sauvant la morale ?

Der Sterbende Sokrates de Nathanaël Baumgarten ou l'homme juste qui passe du bonheur ou malheur (1741)

Une pièce de notre corpus interroge la morale en mettant en scène la vertu injustement opprimée : si le théâtre a un devoir d'édification morale, comment peut-il faire naître l'amour de la vertu et l'horreur du crime en montrant (l'action dramatique est ici schématisée) que la vertu conduit à accepter avec la plus grande sérénité une mort des plus injustes ? Autrement dit que peut bien signifier la mort de Socrate si elle est envisagée comme le sacrifice de soi au nom de la vertu ? Consacre-t-elle véritablement la philosophie morale de Socrate ou la contredit-elle ? L'innocence constamment persécutée semble en effet démentir l'équation selon laquelle le bonheur s'identifie à la vertu, car elle conduit à accepter la sentence, voire à s'en réjouir en offrant la mort comme sacrifice heureux. La tragédie ici étudiée est la seule pièce allemande de la période consacrée au sage athénien ; elle est signée de Nathanaël Baumgarten, le frère d'Alexander Gottlieb Baumgarten, plus connu que lui car c'est sous sa plume que le terme esthétique, définissant la science du sensible, apparaît pour la première fois, en 1735². La pièce, *Der Sterbende Sokrates, ein Trauerspiel* (*La Mort de Socrate*, tragédie), a été publiée en 1741³. Socrate est déjà en prison quand elle s'ouvre ; il a été condamné pour ses propos sur la divinité. Bien qu'il soit qualifié dès le deuxième vers par Anytus de « *Lästrer unsrer Götter* » (blasphémateur de nos dieux)⁴, ce n'est pas la défense de

1 *Poétique*, chapitre XIII, 1452b30-35, Michel Magnien (trad.), Paris, Librairie générale française, 1990, p. 103. Le type d'intrigue que met en avant Aristote est alors « le cas d'un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur. » (*ibid.*)

2 Dans un ouvrage intitulé *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'art du poème*), il le reprend ensuite en 1750 dans son *Aesthetica*.

3 Nous avons pour notre part consulté la deuxième édition : Berlin, Schütz, 1746, et renvoyons dans les notes à cette dernière.

4 I, 1, p. 6

sa religion qui occupe Socrate et ses disciples en ses derniers instants mais celle de sa mort envisagée comme « récompense de sa vertu ». En effet, Socrate semble si heureux de mourir qu'elle apparaît comme un suicide mû en sacrifice offert à la Divinité :

*[...] Mein Glück fängt nun recht an zu grünen,
Und Hass und Neid und Gift muss meinem Wunsche
dienen.
Es lebt in mir ein Geist, ich merk es, dass er lebt,
Der seinen Adel kennt, und nun sich erst erhebt,
Und nun der Tugend Lohn, der Götter Freundlichkeiten
Auf ewig schmecken wird. O sanft verstrichne Zeiten !
Kein Gram, kein kränkend Leid bekümmert mein Gemüth,
Das ist due süsse Frucht von seiner Arbeit sieht¹.*

*[...] Mon bonheur va commencer, / La
haine, l'envie, le poison doivent servir
mon désir. / En moi vit un esprit, je sais
qu'il vit, / Il connaît sa noblesse, se lève
seulement maintenant, / Et va bientôt
goûter, pour récompense de sa vertu / La
bonté des dieux. Ô doux temps qui
s'écoule ! / Qu'aucune douleur, aucun
chagrin, aucun poison ne viennent
troubler mon esprit, / C'est le doux fruit
du travail accompli.*

Néanmoins, les disciples, plus particulièrement Platon, éprouvent beaucoup de difficultés à comprendre ce bonheur auquel Socrate prétend accéder par sa mort :

P : *Er verdammt sich selbst. Er stirbt beschimpft, ihm muss
ich es verheelen [...]*

X : *Was sprichst du? Darf ich doch kaum meinen Ohren
glauben.*

*Willst du dem schönsten Tod noch seinen Vorzug rauben?
Macht dich die Liebe blind? Womit hat er verdient,
Dass sich sein Schüler noch, ihn zu verschmähn, erköhnt?
Dass Plato ihn verwirft.*

P : *Ich will ihm bald vergeben.
Genug, er sucht den Tod, und könnte länger leben.*

X : *Wozu?*

P : *Zu unsrer Luft, zum Besten unsrer Stadt,
Die Tugend dient auch dem, der sie beleidigt hat.*

X : *Allein wie lange wohl?*

P : *Biss sie nicht Tugend bliebe,
Wofern sie andrer Noth noch weiter hintertriebe.*

X : *So recht, und wann nunn er durch Laster die Gefahr
Von seinem Haupt entfernt, bleibt er noch der er war?*

*[...] Seine Lehren
Verlangen ist sein Blut, er muss sie sterbend ehren.
Er hat sein Ziel erreicht.*

P : *Das er sich selbst gefesst.*

X : *Das ihm die Gottheit zeigt [...].*

P : *So müssen wir den Lohn durch Straf und Quaal
erlangen ?*

[...] Ich fühl es, dass mein Herz straft, mir widerspricht².

P : Il se condamne lui-même. Il meurt outragé, je dois l'en guérir / [...]

X : Que dis-tu Platon ? Je n'en crois pas mes oreilles. / Comment peux-tu ainsi lui dérober la plus belle des morts ? / Est-ce que l'amour te rend aveugle ? Où a-t-il

mérité, / Que ses élèves aient l'audace de le mépriser ? / Et que Platon le rejette.

P : Je lui pardonnerai bientôt. / Ça suffit, il cherche la mort et pourrait vivre plus longtemps. /

X : Pourquoi ?

P : Pour notre plaisir, pour le bien de l'État, / Pour la vertu qui a été offensée. /

X : Combien de temps ?

P : Tant que la vertu sera, / Et empêchera la misère. /

X : Très juste, et s'il repousse à plus tard le danger / Qui se trouve au-dessus de sa tête, est-ce qu'il reste celui qu'il était ? / [...]

Son enseignement / Réclame son sang, il doit l'honorer en mourant. / Il a atteint son but.

P : Qu'il s'est lui-même fixé. /

X : Que la divinité lui a fixé [...]. /

P : Ainsi nous devons attendre punition et supplice pour toute récompense ? /

[...] Je sens que mon cœur me punit de

¹ I, 1, pp. 6-7.

² V, 2, pp. 38-39. « P » désigne « Platon » et X, « Xénophon ». Précisons que jusqu'à la fin de l'ouvrage Platon semble ne pas comprendre Socrate, par exemple, IV, 4, p. 35, il demande à nouveau : « *Wann Tugend glücklich macht, warum denn nicht schon hier?* » (Si la vertu rend heureux, pourquoi pas déjà ici?) Les derniers mots de la pièce lui reviennent, et s'il rend hommage à son maître, il explique également qu'il ne suivra pas son chemin : « *Göttlich bist du nicht zu achten, / Opfer werd ich dir nicht schlachten ; / Doch, wie hoch die Menschheit steigt, / Wann sie Fleiss und Tugend adelt, das hat Socrates gezeigt.* » (Tu n'es pas divin de prendre garde ? / Je ne m'offrirai pas à toi comme victime ; / Mais à quelle hauteur l'humanité s'élève, /

Si la vertu exige le sacrifice de soi face à l'injustice, elle conduit donc non pas au bonheur mais à la mort, sauf si la mort constitue une clé d'accès à un bonheur accessible dans l'au-delà. C'est ce paradoxe que démontre avec brio Wolfgang Lukas qui a étudié la figure du philosophe dans le théâtre de l'*Aufklärung*¹ :

Le pessimisme de ces tragédies représente donc en quelque sorte le revers logique de l'optimisme rationaliste qu'elles soutiennent et selon lequel le bonheur concomitant d'une vie vertueuse n'a nullement besoin de se manifester de façon matérielle ; c'est un bonheur par essence et un état purement immatériel. Le sacrifice de soi est donc l'expression extrême de l'impassibilité de l'homme heureux et de sa confiance absolue en la bonté de Dieu, que déterminerait toute action de sa part visant à intervenir dans l'ordre extérieur pour en corriger le destin. Cependant, l'obstination ostentatoire des protagonistes à vouloir se proclamer heureux met bien en évidence le caractère purement hypothétique de leurs affirmations².

La mort de Socrate ne vient pas prouver sa philosophie morale, elle semble plutôt la mettre en doute : le bonheur promis par la vertu est d'une nature si difficile à saisir que vouloir éveiller la vertu dans le cœur des spectateurs avec ce genre d'intrigue semble une gageure. Wolfgang Lukas ajoute néanmoins que Socrate dans la pièce de Baumgarten n'est pas pris en compte comme une personnalité forte, une individualité marquante, mais comme une variante du type du philosophe stoïcien et martyr alors en vogue sur les scènes allemandes³.

Pour échapper à ce paradoxe, la majorité des pièces portant à la scène Socrate se termine non pas sur sa mort comme c'est le cas dans la tragédie de Baumgarten, mais sur une rétractation des juges ou du peuple selon les intrigues, qui sauve alors Socrate de l'injuste condamnation à mort, sauf que celui-ci, par excès de vertu, a déjà bu le poison quand on lui annonce l'heureuse nouvelle, alors même qu'on lui avait proposé d'attendre un peu, de profiter encore de la vie quelques instants, d'espérer un sort plus favorable. Mais Socrate, guidé par la vertu, se refuse à retarder le moment de mourir, car cela signifierait pour lui manquer de

Quand elle ennoblit le zèle et la vertu, c'est ce que Socrate a montré. » (V, 5, p. 48). Notons que fidèlement à l'image qu'on en avait au XVIII^e siècle, mais contrairement à celle qui a prédominé au XX^e, c'est Xénophon qui comprend parfaitement Socrate et Platon qui n'y parvient pas.

1 « Les tentations de la raison : transformations de la figure du philosophe dans le théâtre de l'*Aufklärung* », in : *Le Philosophe sur les planches, L'Image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, édition citée, pp. 237-253.

2 *Ibid.*, pp. 239-240.

3 Outre Socrate, parmi les autres philosophes antiques qui ont fait l'objet de tragédies, on peut citer : Caton (Gottsched, *Der Sterbender Cato*, 1732), Sénèque (Kreutz, *Seneca*, 1754 ; Kleist, *Seneca*, 1758) ou Cicéron (Bodmer, *Marcus Tullius Cicero*, 1764). Cf. les répertoires de Robert R. Heitner, *German tragedy in the Age of Enlightenment*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1963 et *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, München, Verlag C.H. Beck, 2001. Notons qu'on retrouve ici l'image d'un Socrate stoïcien déjà croisée dans l'opéra baroque de Telemann *Der Geduldige Sokrates*, pp. 88-89.

constance, de fermeté, craindre ce qu'il dit justement ne pas craindre. En ce sens, l'amour de la vertu semble pouvoir devenir une passion si celle-ci se définit comme « mouvement de l'âme excité par quelque objet » voire « affection violente qu'on a pour quelque chose que ce soit¹ ».

Ainsi, le schéma dramaturgique le plus utilisé au XVIII^e siècle n'est pas celui de l'innocence injustement persécutée mais celui de l'innocence temporairement persécutée et récompensée *in extremis* lors du dénouement. Ce genre d'intrigue, à la résonance moralisatrice, fait ressentir au spectateur l'injustice de la persécution et favorise alors sa conscience éthique tout en proclamant la supériorité de la vertu grâce à une fin optimiste. Fontenelle dans ses *Réflexions sur la poétique* (1742) montre combien ce retour à l'ordre est nécessaire pour que la tragédie accomplisse son but, c'est-à-dire suscite l'amour de la vertu:

Plus le héros est aimé, plus il est convenable de le rendre heureux à la fin. Il ne faut point renvoyer le spectateur avec la douleur de plaindre la destinée d'un homme vertueux. Après avoir longtemps tremblé pour lui, il est certain qu'on se sent soulagé de la laisser hors du péril ; et quoique ce sentiment soit réservé pour la dernière scène, s'il se peut, et que le spectateur n'en soit touché qu'un moment, ce moment est de grande importance ; il semble qu'il ait un effet qui retourne sur le reste de la pièce, quoique déjà passée, et qu'il embellisse ce qu'on a vu. Il y a un certain ordre qui demande que la vertu soit heureuse ; et la pièce qui l'a blessé jusque-là y doit satisfaire par son dénouement. La plus belle leçon que la tragédie puisse faire aux hommes, est de leur apprendre que la vertu, quoique longtemps traversée, persécutée, demeure à la fin victorieuse².

Notons que le suicide vertueux est compté parmi les dénouements heureux, même s'il donne un « mauvais exemple »³. Fontenelle hiérarchise les types d'intrigue en fonction de leur capacité à accomplir cet objectif ; nous les présentons, comme lui, de la plus à la moins efficace, ou dans le vocabulaire de Fontenelle et plus généralement du théâtre du XVIII^e siècle, de la plus touchante à la moins touchante, car il y a bien corrélation entre efficacité

- 1 Définitions extraites du *Dictionnaire de l'Académie française*, 4^e édition, Paris, Brunet, 1762, t. 2, p. 320. Notons que parmi les emplois proposés, l'un d'eux fait le lien avec le théâtre : « Il se prend aussi pour l'expression et la représentation vive des passions que l'on traite dans une pièce de théâtre, ou dans quelques autres ouvrages d'esprit. *Les passions sont admirablement bien traitées dans cette pièce. Les passions y sont bien entendues. Il faut bien toucher les passions.* » Le dictionnaire d'Antoine Furetière donne une définition similaire : « En morale, se dit des mouvements, et des différentes agitations de l'âme selon les divers objets qui se présentent aux yeux. » (*Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 2^e édition, 1701, t. 3, non paginé)
- 2 Édition consultée in : *Œuvres de Fontenelle*, nouvelle édition, Paris, Bastien et Servieres, 1790, t. 3, LII, p. 148.
- 3 LIII, pp. 148-149 : « Une mort volontaire que choisiraient les héros pour éviter un plus grand malheur, une mort telle que celles de Caton, de Sophonisbe ou de Camma, ne doit pas être comptée parmi ces dénouements malheureux qui renvoient le spectateur mécontent. Le héros meurt, il est vrai ; mais il meurt noblement : il fait lui-même sa destinée ; on l'admire autant qu'on le plaint ; et quoiqu'il donne un exemple très mauvais parmi nous, c'est un mauvais exemple qui n'est point dangereux. Les dénouements désagréables sont ceux où le héros meurt dans l'oppression, où le crime triomphe de la vertu. » On a déjà parlé de Caton, Sophonisbe pourrait être en quelque sorte son pendant féminin puisque cette reine de Numidie préféra se donner la mort plutôt que de succomber à ses ennemis ; quant à Camma, reine de Galatie, elle se tua pour emporter dans son suicide l'assassin de son époux. Sophonisbe donna notamment lieu à une tragédie de Corneille (1663), mais aussi de James Thomson (1729), Voltaire (1770) et Alfieri (1789), trois auteurs dont nous aurons à reparler plus tard. Camma pour sa part a inspiré Thomas Corneille, frère du précédent (1661).

dramatique et sensibilité dans le théâtre du XVIII^e siècle, où le but n'est plus la *catharsis* ou purgation des passions¹ mais l'éducation sensible et morale du spectateur, surtout dans les drames qui revendiquent le *pathos* :

- Un personnage vertueux devient malheureux par sa vertu même².
- Un personnage vertueux devient malheureux « par le crime ou l'injustice d'autrui »³.
- Un personnage vertueux devient malheureux à cause d'« une faiblesse pardonnable », autrement dit, à cause de l'amour⁴.
- Un personnage vertueux devient malheureux à cause de la fatalité.

Pour ce qui est de ce dernier type d'intrigue, Fontenelle fait référence à l'histoire d'Œdipe et compare la fatalité à un coup de tonnerre qui nous effraie certes mais nous laisse indifférent à l'égard de la victime et songeur sur la misère de la condition humaine⁵. C'est pourquoi George Steiner a pu parler de *La Mort de la tragédie* (1961) : la tragédie ne fournit pas de réponse, la fatalité est, et il faut l'accepter, alors que ce qu'il appelle le théâtre sérieux comporte non seulement un dénouement heureux mais tente d'apporter une explication au malheur : excès de vertu, méchanceté d'autrui, faiblesse amoureuse⁶. La souffrance du personnage vertueux n'est de plus pas comprise comme une punition nécessaire mais plutôt une épreuve

1 Notons que Fontenelle dit ne rien comprendre à la *catharsis*, but que l'on assignait jusque-là à la tragédie, en référence notamment à Aristote (*Poétique*, VI, 1449b25-30) : « Je n'ai jamais entendu la purgation des passions par le moyen des passions mêmes ; ainsi je n'en dirai rien. Si quelqu'un est purgé par cette voie-là, à la bonne heure ; encore ne vois-je pas trop bien à quoi il peut être bon d'être guéri de la pitié. » (édition citée, XLV, p. 144)

2 Édition citée, XLVI, p. 145.

3 *Ibid.*, XLVII, p. 145.

4 *Ibid.*, XLVIII, p. 146.

5 *Ibid.*, XLIX, pp. 146-147 : « Que l'on vous conte l'histoire d'un homme empoisonné par celui qu'il a comblé de bienfaits, qu'il a choisi dans son testament pour son héritier, à qui il dit encore des choses tendres en mourant, ou que l'on vous rapporte la mort d'un homme écrasé d'un coup de foudre, quelles impressions vous font ces deux événements ? Il est vrai que, d'un côté, la noirceur de l'ingratitude ; de l'autre, ce coup de tonnerre, vous font frémir ; mais cette affreuse ingratitude vous met dans les intérêts de celui qui l'a essuyée, vous le plaignez tendrement, au lieu que le coup de tonnerre vous laisse assez indifférent pour celui qui en a été tué ; sa personne ne vous en devient pas plus chère : vous haïssez, vous détestez l'empoisonneur ; mais vous ne haïssez ni ne devez haïr celui qui a envoyé le coup de foudre. Enfin, ce dernier événement présente une idée affreuse, dont on détourne son imagination le plus vite que l'on peut ; au lieu que l'autre fait naître une pitié que l'on entretient dans soi-même avec quelque sorte de complaisance ; et, ce qui en est une marque, c'est que l'on s'appuiera volontiers sur toutes les circonstances de la mort de cet homme empoisonné, on les fera toutes valoir avec une espèce de plaisir. Il est aisé de voir que le malheur d'Œdipe est la même chose qu'un coup de tonnerre, et qu'il ne doit produire que le même effet. On ne remporte d'Œdipe, et des pièces qui lui ressemblent, qu'une désagréable et inutile conviction des misères de la condition humaine. »

6 Citons par exemple ce passage de l'ouvrage de Steiner : « La tragédie voudrait nous faire savoir qu'il y a dans le fait même de l'existence humaine un défi ou un paradoxe ; elle nous dit que les buts des hommes sont parfois en contradiction avec les forces inexplicables et destructrices qui se trouvent "en dehors" et pourtant tout près. Demander aux dieux pourquoi Œdipe devait être choisi pour souffrir ses malheurs, ou pourquoi Macbeth devait rencontrer les sorcières, c'est demander une raison et une justification à la nuit muette. Il n'y a pas de réponse. Et pourquoi devrait-il y en avoir une ? S'il y en avait, nous aurions affaire à la souffrance juste ou injuste, comme dans les paraboles et les contes moraux, non à la tragédie. Et au-delà de la tragédie il n'y a pas de "dénouements heureux" dans une autre dimension ou un autre lieu ou un autre temps. Les blessures ne sont pas pansées, l'âme brisée n'est pas guérie. Selon la loi de la tragédie il ne peut y avoir aucune compensation. » (Rose Celli (trad.), Paris, Gallimard, Folio Essais, 1993, ch. IV, p. 126).

contingente lui permettant de mesurer sa vertu et le conduisant finalement au bonheur. En ce sens donc le théâtre du XVIII^e siècle n'est pas tragique mais sérieux ou encore pathétique, quand bien même de nombreuses pièces revendiquent l'appellation de tragédies¹.

Si dans le théâtre du XVIII^e siècle Socrate semble avoir toute sa place parmi les personnages du répertoire, nous pourrions, sur la base de ce questionnement, interroger sa prétention à porter une intrigue tragique. Après la théorie, place donc maintenant à la pratique.

Socrate, martyr chrétien en Angleterre

Perméables à une lecture christianisée encore très répandue dans la première moitié du XVIII^e siècle, plusieurs pièces de notre corpus présentent tout d'abord un Socrate chrétien. Ces pièces émanent surtout de l'aire anglaise même s'il est tout à fait probable que des pièces de ce type aient éclos dans d'autres pays européens (mais notre corpus a fait le deuil de l'exhaustivité) ; Socrate est traité dans les pièces anglaises de notre corpus selon les traits et stéréotypes relevés en première partie. Même dans un ouvrage ayant suscité plusieurs controverses comme le *Discours sur la libre-pensée* d'Anthony Collins (1713), l'image de Socrate est certes celle d'un libre-penseur, mais aussi celle d'un philosophe ayant eu l'intuition de la Révélation².

Ces pièces anglaises semblent en outre pouvoir s'inscrire à la suite de l'un des succès du théâtre anglais du XVIII^e siècle, la tragédie d'Addison intitulée *Cato*, jouée et publiée en 1713. Cette pièce quant à elle se situe dans le courant dit classique du théâtre anglais qui, après la grande époque du théâtre élisabéthain, cherche à se renouveler en revenant aux principes de la tragédie élaborés dans l'Antiquité et repris par les théoriciens et dramaturges français du XVII^e siècle avec succès. Dès le prologue elle affiche ses ambitions morales³ et parvient à

1 Sur le théâtre du XVIII^e siècle en France, nous renvoyons à Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009. Même si elle évoque la possibilité d'une « continuité de la tradition tragique » (p. 324), elle montre combien la dramaturgie du XVIII^e et l'idéologie qu'elle sert est éloignée de la tragédie classique du siècle précédent. Pour ce qui est des autres pays européens, on pourra notamment se référer à Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, IV, « Von der Aufklärung zur Romantik », Salzburg, Otto Müller, 1961.

2 « Socrate, l'homme le plus sage qui ait jamais paru dans le paganisme, dont la vertu et la sagesse ont été célébrées par tous les âges, a été un des plus grands amateurs de cette liberté de penser. [...] Mais surtout, on peut dire qu'il était parvenu jusqu'à une véritable connaissance de la nature et des attributs de Dieu, parfaitement conforme à celle que la Révélation nous en a donnée. » traduction française anonyme, Londres (en réalité La Hague), 1714, édition électronique « Les classiques des sciences sociales », pp. 93-94. En Angleterre aussi, l'ouvrage est paru sans nom d'auteur ; le titre complet était : *Discourse of free-thinking, occasion'd by a rise and growth of a sect called free-thinkers*.

3 « To wake the soul by tender strokes of art, / To raise the genius, and to mend the heart, / To make mankind in conscious virtue bold, / Live o'er each scene, and be what they behold : / For this the tragic muse first trad the stage, / Commanding tears to stream thro' every age : / Tyrants no more their savage nature kept, / And foes to Virtue wonder'd how they wept. » (Réveiller l'âme par les tendres attaques de l'art / Favoriser le génie et réparer le coeur / Faire grandir l'humanité dans la vertu consciente / Vivre par-dessus chaque scène, et être ce

mettre en scène un personnage de philosophe sans passion sinon celle de la vertu, plus précisément patriotique, qui le pousse à se tuer au moment où la république romaine (ou ce qu'il en reste à Utique) s'apprête à tomber dans les mains de son tyrannique et sanglant rival, César¹. Comme Socrate, Caton se caractérise par son impassibilité et sa fermeté d'âme² ; il ne se laisse pas attendrir par les confidences de Juba, jeune prince de Numidie, son allié, amoureux de sa fille Marcie³, et, devant le corps de son fils, Marcus, mort en tentant de s'opposer aux troupes de César, il ne montre aucune émotion⁴. Seul l'échec face à César lui arrache des larmes si bien qu'il s'enferme, médite le *Phédon* de Platon, ce dialogue qui met en scène la mort de Socrate après un long entretien avec ses disciples au sujet de l'immortalité de l'âme, et se tue⁵. Comme Socrate dans beaucoup des pièces que nous étudierons, Caton semble avoir trop précipité son suicide ; il expire juste au moment où on vient annoncer de

qu'elle contemple : / C'est pour cela que la muse tragique a rencontré la scène, / En commandant aux larmes de couler quel que soit l'âge : / Les tyrans ne gardent pas leur nature sauvage / Et les ennemis de la vertu sont surpris d'avoir pleuré. » (The Hague, printed for T. Johnson, 1713, prologue non paginé écrit par Mr. Pope ; une traduction en français par Abel Boyer a été publiée la même année, Amsterdam, chez Jacques Desbordes, mais elle ne comporte pas de prologue.)

- 1 Caton lui-même explique à un ambassadeur de César, l'un de ses anciens amis passé à l'ennemi, combien sa vie, et partant sa mort, sont liées à celle de la république romaine : « *My life is grafted on the fate of Rome : / Would he [Cesar] have Cato ? Bid him spare his country. / Tell your dictator this, and tell him Cato / Disdains a life, which he has pow'r to offer.* » (« Ma vie dépend du destin de Rome : Dis-lui [à César] que s'il veut sauver Caton, il épargne sa patrie. Dis à ton dictateur, que Caton méprise une vie, que César a le pouvoir de lui offrir. ») (II,1, p. 27 édition anglaise citée, p. 24 traduction française citée).
- 2 Caton est ainsi présenté par Juba, jeune prince de Numidie qui, après la mort de son père l'a pris pour modèle : « [...] *Turn up thy eyes to Cato ! / There may'st thou see to what a Godlike height / The roman virtues lift up mortal man. / While good, and just, and anxious for his friends, / He's still severely bent against himself ; / Renouncing sleep, and rest, and food, and ease, / He strives with thirst and hunger, toil and heat ; / And when his fortune sets before him all / The pomps and pleasures that his soul can wish, / His rigid virtue will accept of none.* » (« [...] Jette les yeux sur Caton ! C'est là où tu pourras voir à quel faite de grandeur divine les vertus romaines élèvent un mortel. Uniquement occupé à faire du bien, et à dispenser la justice, il n'a d'attention et d'inquiétude que pour ses amis, et, sévère à lui-même, il néglige sa propre conservation ; il se refuse le sommeil, le repos et les aliments, il combat contre la soif, la faim et la fatigue, et lorsque la fortune lui offre toute la pompe et tous les plaisirs qu'il pourrait souhaiter, son austère vertu lui fait rejeter les vains appas du faste et de la volupté. ») Quelques vers/lignes plus loin, Caton est alors qualifié de stoïcien (I, 4, pp. 16-17 édition anglaise citée ; I, 6, traduction française citée, pp. 11-12. Les scènes ne correspondent pas car si l'auteur anglais essaie de s'inspirer du découpage en scènes à la française – une scène correspond à une entrée / sortie de personnage - il ne commence pas une nouvelle scène quand un personnage sort. Ajoutons aussi que la pièce en anglais est écrite en vers, la traduction française en prose ; le traducteur discute cette question dans sa préface.)
- 3 II, 1, p. 33 édition anglaise ; II, 2, p. 30 traduction française.
- 4 IV, 1, p. 61 édition anglaise ; IV, 12, pp. 66-67 traduction française. Caton s'exclame devant le cadavre de son fils : « *How beautiful is death, when earn'd by virtue ! / Who wou'd not be that youth ? What pity is it / That we can die but once to serve our country !* » (« Que la mort est belle, lorsque la vertu l'accompagne ! Qui est-ce qui ne voudrait pas être à la place de ce jeune homme ? Ah ! Que ne peut-on mourir plus d'une fois pour sa patrie ? ») et Juba, en aparté, ne peut s'empêcher de commenter : « *Behold that upright man ! Rome fills his eyes / With tears, that flow'd not o'er his own dead son.* » (« Dieux ! Quelle intégrité ! Quel amour de la patrie ! Il a vu d'un œil sec son fils couché dans les bras de la mort, et il fond en larmes pour Rome ! »)
- 5 V, 1, pp. 64-65 édition anglaise ; pp. 70-71 traduction française. Une didascalie précise que Caton tient dans sa main « le livre de Platon de l'Immortalité de l'âme », le cinquième et dernier acte s'ouvre alors sur ces mots de Caton : « *It must be so... Plato, thou reason'st well !* » (« Cela ne peut-être autrement... Platon tu raisones juste ! »)

nouveaux alliés et donc une probable capitulation de César ; Caton n'a que le temps d'entrevoir cette lumière et attribue son excès de vertu à une faiblesse toute humaine, lui qu'on élevait pourtant au rang d'une divinité¹.

Si Caton se sacrifie pour sa patrie comme Socrate se sacrifie pour sa philosophie, et si Caton meurt en pensant à Socrate, ajoutons qu'Addison, aurait hésité entre les deux sujets². Ainsi nos pièces anglaises mettant en scène Socrate, toutes postérieures à la pièce d'Addison, ont pu s'en inspirer même si elles n'ont pas connu sa célébrité. George Adams, auteur d'une pièce consacrée à Socrate en 1746 revendique par exemple le modèle grec pour pouvoir donner au théâtre un pouvoir édifiant et sait gré à Addison d'avoir produit une tragédie digne des chefs-d'œuvre de l'Antiquité³. Dans son esthétique comme dans son intrigue, c'est cependant le manuscrit de Thomas Cradock, qui se rapproche le plus de la pièce d'Addison, au point que son éditeur parle d'une imitation⁴.

Socrates triumphant (1716)

La première pièce de notre corpus anglais, la plus irrégulière de toutes et donc la plus éloignée du « modèle » d'Addison, s'intitule *Socrates triumphant, or the dangers of being wise in a common-wealth of fools*⁵, et a été publiée sans nom d'auteur en 1716⁶. Socrate y est absolument assimilé au Christ : il a été envoyé par les Dieux sur Terre pour guider les hommes en leur prêchant la vertu. La pièce dont la tonalité oscille entre tragique, pathétique et

1 V, sc. 1 et dernière, p. 70 édition anglaise ; V, 11, p. 79 traduction française.

2 D'après Voltaire, dans la préface de sa pièce, *Socrate* (1759) : « Le célèbre Addison avait balancé longtemps entre ce sujet et celui de Caton. Addison pensait que Caton était l'homme vertueux qu'on cherchait ; mais que Socrate était encore au-dessus. Il disait que la vertu de Socrate avait été moins dure, plus humaine, plus résignée à la volonté de Dieu, que celle de Caton ; ce sage grec, disait-il, ne crut pas, comme le Romain, qu'il fût permis d'attenter sur soi-même, et d'abandonner le poste où Dieu nous a placés. Enfin Addison regardait Caton comme la victime de la liberté, et Socrate comme le martyr de la sagesse. Mais le chevalier Richard Steele lui persuada que le sujet de Caton était plus théâtral que l'autre, et surtout plus convenable à sa nation dans un temps de trouble. En effet, la mort de Socrate aurait fait peu d'impression, peut-être, dans un pays où l'on ne persécute personne pour sa religion. » (*Œuvres Complètes* de Voltaire, Paris, Furne, 1835, t. 1 « Théâtre », p. 701) Sur la crédibilité à accorder à cette histoire voir plus loin, pp. 272-273.

3 « Nor must we forget the ingenious Mr. Addison, whose Cato, if we consider the charms of its phrase, the soundness of its moral instructions, the exactness of its characters, if it doth not exceed, yet certainly it is equal to any thing that Antiquity can produce. » Préface à sa traduction de Sophocle, non paginée, Londres, 1729, volume 1.

4 *The Poetic Writings of Thomas Cradock, 1718-1770*, Newark, University of Delaware Press ; London / Toronto, Associated University Press, 1983, Introduction de David Curtis Skaggs, pp. 75-76.

5 Socrate triomphant, ou les dangers d'être sage dans une communauté d'imbéciles.

6 L'ouvrage a été publié dans un recueil : *Military and other Poems upon several occasions and to several persons (Socrates triumphant, etc.)* By an officer of the Army, London, Printed for the author, and sold by J. Browne, 1716, pp. 201-271. Il a fait l'objet de deux courtes analyses dans un article de K.J.H. Berland, « Socrates in eighteenth-century verse dramas », in : James Redmond (ed.), *Drama and Philosophy, Themes in Drama*, vol. 12, Cambridge University Press, 1990, pp. 127-142, et un autre de Ian MacGregor Morris « The Refutation of Democracy ? Socrates in the Enlightenment » in : *Socrates from Antiquity to Enlightenment*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 209-227.

comique, s'ouvre sur une discussion entre deux prêtres d'Apollon rapportant tristement une prophétie annonçant la venue prochaine d'un nouveau Dieu et, partant, la perte de leur emploi :

*When from a mortal virgin and a wise,
An instant God shall come to grace this life,
Who shall the sages of this world confute,
And prove all earthy wisdom but dispute ;
And tho' immortal must resign his breath :
To rise again more glorious by his death :
Then all the oracles on Earth shall cease,
And Pithia to a greater God give place¹.*

Quand d'une vierge mortelle et d'un sage,
Un Dieu viendra orner cette vie,
Qui réfutera les sages de ce monde,
Et prouvera la sagesse terrestre, le conflit excepté ;
Et bien qu'immortel devra rendre son souffle :
Pour accéder à plus de gloire encore par sa mort :
Alors tous les oracles de la Terre cesseront,
Et la Pythie laissera sa place à un Dieu plus grand.

Socrate est-il ce nouveau Dieu ? Le portrait qui en est donné pourrait le laisser croire. Alors que Platon, Criton et Cébès échangent à son sujet, Simmias, qui ne le connaît pas encore, s'écrie :

*Sure'tis is no mortal being that you speak of
But some celestial, who, in pity to
Mankind, has taken our frail garb upon him
To show that (if we please) even here we may
Live as immaculate as those above
And antedate our bliss².*

Bien sûr, ce n'est pas d'un être mortel dont vous
parlez
Mais d'un être céleste, qui, par pitié pour
L'humanité, a pris sur lui notre fragile costume
Pour montrer que (s'il nous plaît) même ici on peut
Vivre aussi immaculé que ceux qui sont au-dessus de
nous
Et antidater notre bonheur.

Platon lui répond que Socrate n'est qu'un homme ; on peut donc voir en lui un prédicateur qui essaie de faire entendre la voix de la sagesse divine, c'est-à-dire de la vertu. Néanmoins Socrate est un être inspiré par la divinité ; il entre en contact avec elle par l'intermédiaire de son démon décrit comme un guide céleste³. Une didascalie précise qu'il s'agit d'un être invisible⁴. Socrate affirme également avoir reçu une mission divine, dont ses élèves, malgré le danger imminent, ne pourront le détourner ; Socrate sait qu'il devra mourir pour accomplir sa mission⁵.

Toutefois cette présentation de Socrate en martyr chrétien ne constitue pas l'essentiel de l'ouvrage qui s'attarde davantage sur la dénonciation satirique des vices et de la corruption de la cité athénienne. Le portrait de Socrate ne prend d'ailleurs sens que dans la comparaison avec cette dernière, une cité totalement pervertie où règne le Vice et mendie la Vertu⁶. À

1 I, 1, édition citée, p. 210.

2 II, 1, p. 219.

3 Socrate en s'adressant à son démon : « *What says my guide cœlestial ?* » (III, 1, p. 238). Un peu plus tôt (II, 1, p. 220) Criton explique à Simmias que le démon se manifeste à Socrate tous les jours, voire toutes les heures, et qu'il pourrait lui en donner un millier d'exemples.

4 II, 1, p. 219.

5 « *And don't thou first / Endeavour to dissuade me from pursuing/ A cause, the Gods ordain'd me to espouse,/ And dying (with my last brath) to assert* » (II, 1, p. 224) Le pluriel de *Gods* peut sembler étrange, mais s'explique par la conformité apparente de Socrate à la religion athénienne.

6 Cf. la réplique de Platon, II, 1, pp. 219-220, qui décrit longuement Athènes et dont on peut par exemple citer les vers suivants : « [...] *In Athens where, / Triumphant Vice does in her chariot ride, / While Virtue runs a*

Simmius qui lui propose de quitter la cité d' « Imbéciles » qu'est devenue Athènes pour rejoindre Thèbes, Socrate répond que son dessein est de rendre ses concitoyens meilleurs¹. Mais cette ambition s'avère complètement disproportionnée voire ridicule quand la conversation s'engage avec Melitus et se transforme en dialogue de sourds :

SOCRATES : Pray what opinions hold you?
MELITUS : Why truly Doctor Socrates, I hold,
That the hat nicely press'd beneath the arm,
The sword directly with the elbow's point,
The hands thus in the wafteband of the breeches;
A single roll, a red top, and a high heel,
Are all essentially necessary,
To form a compleat gentleman.
SOCRATES : A compleat fop, you mean: (Angrily)
I ask thee not of this vile outward stuff,
[...] But of that noble part,
Which of cœlestial origin, and frame,
Must unto all eternity remain
A blessed angel, or a cursed friend,
According unto its behaviour here².

SOCRATE : Dis-moi, quelles opinions sont les tiennes ?
MELITUS : Eh bien, cher Docteur Socrate, je tiens, Que le chapeau joliment pressé sous le bras, L'épée toute proche du point du coude Les mains ainsi dans le ruban des hauts-de-chausse ; Un simple rouleau, un dessus rouge, et un haut talon, Sont tous essentiellement nécessaires Pour former un parfait Gentleman.
SOCRATE : Un parfait Dandy, tu veux dire : *(En colère)* Je ne te parle pas de ces viles choses extérieures [...] Mais de cette noble partie Qui, d'origine et de composition célestes, Doit pour l'éternité rester Un ange béni, ou un ami maudit, Selon son comportement ici-bas.

Melitus met la patience de Socrate à rude épreuve car ses réponses sont toutes plus superficielles les unes que les autres³ et, lorsqu'il comprend enfin que Socrate souhaite l'interroger au sujet de son âme, il s'exclame :

O! It's my soul you mean ?
The last Thing upon Earth I should have taught on !

Oh ! Tu veux parler de mon âme ?
La dernière chose sur Terre que je devrais avoir apprise !

Ce qui est ici dénoncé c'est la bêtise liée à l'absence de sentiment religieux, et plus particulièrement chrétien. Toutes les valeurs ont disparu au profit du paraître et de l'argent. Ainsi Socrate se voit accusé de vouloir instiller la moralité perdue. Le premier chef d'accusation l'énonce clairement :

begging by her side ».

1 II, 1, p. 223 : « *SIM. : Thou sent from Heaven, why stay'st thou here with Fools / [...] / To be by ignorance thus vilely treated / When Thebes would gladly set ope all her gates . [...] SOC. : Believe me, I should hold my self oblig'd / To leave the godlike race of Hercules / And dwell with the vile progeny of Theseus / In hopes of bringing them in time, to be / As virtuous as their neighbours. »*

2 II, 1, pp. 225-226.

3 Socrate réputé pour sa patience légendaire manque d'ailleurs de la perdre, tant il se voit contraint de réitérer ses explications : « *I tell thee once again, 'tis not of that / Vile Stuff, which beasts enjoy in common with us ; / But of thy soul, thy' precious soul »* (Je te le répète encore une fois, il ne s'agit pas / De ces viles choses dont les bêtes jouissent en commun avec nous ; / Mais de ton âme, de ta précieuse âme) ; puis alors que Mélitus n'a toujours pas compris : « *Still more and more intollerable. / 'Tis not thy linnen, but thy soul, thy soul »* (Encore de plus en plus intolérable/ Il ne s'agit pas de ton linge de maison, mais de ton âme, ton âme) ; la gradation trouve son acmé lorsque Socrate finit par insulter Mélitus avant de renoncer à la conversation lorsque Mélitus s'esquive : « *Thou stupider than the old Deucalion's brood »* (Tu es encore plus stupide que la progéniture de Deucalion), II, 1, pp. 226-227.

LYCON : *The first thing then gentlemen, of which he stands accused is, of an endeavour (for Heaven be praised it never want any farther) of an endeavour, I say, to corrupt and debauch the youth of this our most renowned Metropolis, and that (tremble O ye Athenians) by teaching them morality with their piety, and conscience in their dealings. Morality, I say, with their piety, and conscience in their dealings. When all the world knows the only use that ever any city made of their piety, was to hide the want of morality ; and as for conscience in your dealings, Gentlemen, he might have as well advised you to put arsenic in your drink, arsenic in your drink, Gentlemen, and all the same, the one being as destructive of the body politic as the other is of the natural*¹.

Le second chef d'accusation s'inspire des *Nuées* d'Aristophane pour expliquer que Socrate transforme le juste en injuste et réciproquement ; ce n'est toutefois pas cette inversion des valeurs qui pose problème mais bien le fait que Socrate prenne la place des magistrats et autres gens de lois qui se retrouvent alors sans emploi². De la même manière l'impiété constitue le troisième chef d'accusation ; or la question n'est pas de savoir si les dieux existent ou non, mais bien de laisser aux prêtres leur fonction³. Le procès qui occupe l'acte IV et avant-dernier prête donc à une véritable parodie pour mieux montrer qu'une société, et plus spécifiquement une société démocratique, dont les fondements ne seraient pas religieux, relève de la plus simple absurdité. La chute d'Athènes est en effet dénoncée dans le texte comme étant liée au développement de sa puissance maritime, expansion qui coïncide avec l'émergence de la démocratie⁴. Face à la foule qui constitue un véritable personnage, et qui se présente comme « *Constable, or Midnight Magistrate*⁵ » Socrate exige brièvement qu'on lui présente des témoins qu'il aurait corrompus ou à qui il aurait pris un travail. Il n'a toutefois pas

-
- 1 IV, 1, pp. 240-241 : « La première chose alors, messieurs, dont il est accusé est, d'une entreprise (le ciel soit loué, elle n'ira pas plus loin) d'une entreprise, dis-je, de corruption et de débauche des jeunes de notre métropole la plus célèbre, et cela (tremblez ô Athéniens) en leur enseignant morale et piété, et conscience dans les relations. Morale, dis-je, avec piété, et conscience dans les relations. Quand tout le monde sait que le seul usage que jamais une ville fit de la piété, était de cacher son manque de moralité ; et en ce qui concerne la conscience dans vos relations, Messieurs, c'est comme s'il vous avait conseillé de mettre l'arsenic dans vos boissons, de l'arsenic dans vos boissons, Messieurs, et tout de même, la première est aussi destructrice du corps politique que le second est naturel. » Quelques lignes plus loin, Lycon ajoute qu'il accuse Socrate d'enseigner également « *that the Love of money is the root of all evil* » (que l'amour de l'argent est la source de tous les maux). Précisons que lors du procès les accusations sont en prose, mais la défense de Socrate reste en vers.
 - 2 « *The next thing, Gentlemen, of which he stands accus'd, or the second article in the indictment, is, that he can turn right into wrong, and wrong into right, to the ruin of the gentlemen of the long robe, and monopolizing the practice of several eminent lawyers in and about this city ; who have no other visible way of getting their Bread.* » IV, 1, p. 243
 - 3 « *As for the third, to wit that they are no Gods which the City holds to be Gods ; it being no business of ours, whether they are or are not ; [...] only give me leave, by way of recapitulation, to observe unto you the villany of the whole Design, and how at once he would have blown up all manner of degrees of men among us. The priesthood, by denying those to be Gods, whom they are paid for worshipping.* » Ibid.
 - 4 Cf. le discours prononcé par l'ambassadeur à la toute fin de la pièce, V, 1, p. 271 : « *O Athens ! once the envy of the world, / For all a wise state would be envied for ; / How art thou fallen, in a few years, from / That pinnacle of glory, when thou left'st / The land ; and chose that enemy to repose / The sea, to dwell in, rather than submit / To ought unworthy of your former honours.* » (Ô Athènes ! Toi qui a été enviée par le monde, / Pour tout ce pourquoi un état sage peut être envié, / Comment es-tu tombée, en quelques années, de / Ce pinacle de gloire, quand tu as quitté / La terre ; et choisi cet ennemi pour reposer / La mer, pour demeurer, plutôt que de te soumettre / À devoir indignement porter tes anciens honneurs.)
 - 5 « Constable ou magistrat de minuit », IV, 1, p. 243.

le temps de poursuivre plus avant car il est interrompu par l'arrivée tonitruante de Xanthippe, dont l'intervention est d'ailleurs bien plus longue que celle de son mari. Elle reformule alors l'accusation de corruption de la jeunesse : Socrate ne peut pas corrompre la jeunesse mais seulement le Diable en Enfer tant la cité athénienne a été pervertie¹.

Socrate est condamné, mais la pièce se termine sur un retournement de situation inattendu dû à la position versatile de la foule. Au moment même où Socrate meurt, accourt le peuple réclamant le pardon de Socrate et la mort de tous ceux qui ont voulu le tuer. Le peuple n'a toutefois pas été ébloui par la Vertu, il fait davantage preuve d'une inconstance caractéristique ; il est en effet accompagné par un Ambassadeur qui réclame la compagnie de Socrate « pour une meilleure destruction de [ses] enfants² ». Cette pointe d'ironie conclut une pièce déconcertante à plus d'un titre dont le but toutefois était de faire du théâtre une Église³.

George Adams, *The Heathen Martyr* (1746)

La pièce de George Adams, *The Heathen Martyr*, parue en 1746, reprend le même portrait de Socrate : un chrétien avant l'heure injustement condamné par des démocrates païens, dans une esthétique cependant différente, que l'auteur qualifie de tragédie historique⁴. Socrate est d'abord présenté par Lycon, un orateur, autrefois son ennemi, désormais l'un de ses plus fervents défenseurs, comme :

[...] *The divine instructor of mankind
Delight of kings and princes, given by
The hand of God to the Athenian people,*

[...] Le divin instructeur de l'humanité
Joie des rois et des princes, donné par
La main de Dieu au peuple Athénien

1 IV, 1, p. 249 : « *For corrupting the Devil in the Hell, is it not ? Their fathers have been rogues by prescription, and their mothers whores by permission, ever since the first rape of Helen by Theseus, and thou talk'st of debauching the children. Bastards ! Begot in lust, conceiv'd in shame, and born to infamy.* » (Pour corrompre le Diable en Enfer, n'est-ce pas ? Leurs pères ont été des voyous par prescription et leurs mères des putains par permission, depuis le premier viol d'Hélène par Thésée et vous parlez de débaucher les enfants. Bâtards ! Engendrés dans la luxure, conçus dans la honte et nés à l'infamie.) Il convient cependant de noter que, dès le prologue (non paginé), la présentation de Socrate est liée à celle de Xanthippe : « *A wise man, Dames, who tho' be had a wife, / Found out a way to lead an easie life, / And though she had a most outrageous tongue, / Fancie'd whenever she scolded that she song* » (Un homme sage, Mesdames, qui pourtant s'est fait avoir par une femme, / Qui avait découvert une façon de mener une vie facile, / Et, bien qu'elle eût une langue des plus scandaleuses, / S'imaginait qu'elle chantait lorsqu'elle le grondait.)

2 V, 1, p. 268 : « *for a better destruction of their children* ».

3 « *The Stage might be a Church, and every Box a Pew* » (Le théâtre doit être une Église, et chaque loge un banc de prière), dernière phrase du prologue, non paginé.

4 Le titre complet de la pièce est : *The Heathen Martyr : or, the Death of Socrates, an Historical Tragedy. In which is shewn, that the plague wick infested the people of Athens was stay'd by the destruction of the enemies of that divine philosopher* (Le saint martyr, ou, la mort de Socrate, tragédie historique. Dans laquelle est montrée que la peste qui ravagea le peuple athénien fut enrayée par la destruction des ennemis de ce divin philosophe). La pièce a été publiée à Londres pour le compte de l'auteur. Elle a été rapidement étudiée par Martin Puchner, *The Drama of Ideas, Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, édition citée, pp. 53-54.

*To let them see their faults and make them virtuous*¹.

Pour lui faire voir ses fautes et le rendre
vertueux.

Plus curieuse est la comparaison entre le couple que Socrate forme avec Xanthippe et Adam et Ève. Elle est énoncée par Xanthippe elle-même dont l'image dans cette pièce contraste avec celle, traditionnelle, de la mégère², alors que Socrate attend le verdict de son procès :

*Bless'd where those days when Socrates and I,
Like Adam in his bow'rs of Paradise
With his fair spouse, link'd in connubial love*³.

Heureux étaient les jours où Socrate et moi,
Comme Adam dans les allées du Paradis
Avec sa belle épouse, étions liés par l'amour conjugal.

Le procès ne constitue cependant pas l'essentiel de la pièce, il a d'ailleurs lieu en amont et est rapporté au cours de l'acte I ; la sentence est cependant prononcée à l'acte II et Socrate meurt à l'acte III. L'acte d'accusation conforme à celui que nous ont rapporté Platon comme Xénophon ajoute clairement que Socrate est coupable d'avoir été le maître de Critias, l'un des Trente Tyrans :

*The first charge is, that he is criminal
Because he worships not the Gods of Athens,
But introduces strange new Deities.
And he is farther criminal likewise,
Because he's a corruptor of the youth.
Also his other crime appears from hence ;
That he instructed Critias, who was one
Of the Athenian thirty cruel Tyrants*⁴.

La première charge est qu'il est criminel
Parce qu'il n'adore pas les Dieux d'Athènes,
Mais introduit de nouvelles Divinités étranges.
Et il est d'autant plus criminel
Qu'il est un corrupteur de la jeunesse.
Aussi son autre crime apparaît d'ici ;
Il a instruit Critias, qui était l'un
Des trente Tyrans cruels d'Athènes.

Socrate se défend de respecter les rites de la religion athénienne mais ne répond pas à la question que lui pose Mélitus concernant son impiété : « *But in your heart you're known to disbelieve our Gods*⁵ » car le roi le presse de répondre aux autres points. Le procès est ainsi expédié, et la vérité que Socrate prône dans sa défense est prise pour arrogance. Ce qui semble être à l'origine de ce procès est en effet la haine personnelle des accusateurs de Socrate

1 I, pp. 8-9.

2 Criton salue par exemple Xanthippe, au début de l'acte II, pp. 15-16, avec des expressions peu habituelles la concernant : « *Thou dearest partner of our worthy master/ Bright storer of your sex's shining virtues* » (Toi, chère conjointe de notre noble maître / Brillante dépositaire des vertus éclatantes de ton sexe).

3 II, p. 15.

4 *Ibid.*, p. 19.

5 *Ibid.*, p. 20 : « Mais dans ton cœur, tu es connu pour ne pas croire en nos Dieux ».

présentés à de nombreuses reprises comme des démagogues corrompus⁶. En ce qui concerne l'assimilation avec un martyr chrétien, elle se retrouve jusque dans la dernière prière de Socrate :

*Upon my kness I'll beg the pow'rs divine,
T'establish thus the doctrines I have taught ;
To plant them in dead Socrate's blood¹.*

À genoux, je prie le pouvoir divin,
D'établir les doctrines que j'ai enseignées ;
De les planter dans le sang de Socrate mort.

L'intrigue se concentre ensuite sur la période qu'inaugure la mort de Socrate : période marquée par la maladie, la misère et le malheur à laquelle seules la condamnation et l'exécution des accusateurs de Socrate mettra fin. L'acte IV s'ouvre sur l'image désolée du roi qui se lamente devant le temple de Minerve ; le rejoint Lycon qui lui raconte ce qu'il a vu :

*This moment, as I pass'd along the streets,
I found them cover'd with the prostrate dead ;
[...] Two thousand in this very moment drop'd,
Scarce one had time to mourn his brother's fate,
But strait he fell himself dead on the ground,
Likewise lamented².*

À l'instant, alors que je passais dans la rue,
Je les ai trouvés terrassés par la mort
[...] Deux mille en ce moment abandonnés
À peine l'un d'eux avait le temps de pleurer le
destin de son frère,
Que désespéré il tombait mort sur le sol,
Aussi lamenté.

Aussitôt le roi envoie un messenger demander à l'oracle d'Apollon pourquoi une telle peste a été envoyée sur Athènes ; celui-ci rapporte que « *Innocent Blood in Athens lately shed³* », tous entrent dans le temple. S'ouvre alors une scène de théâtre dans le théâtre : Euripide fait représenter sa dernière pièce : *Palamède*. Dès l'arrivée des spectateurs, un comédien indique que les poètes ont souvent des dons de prophètes⁴. Palamède est mort injustement, victime de la perfidie d'Ulysse. La ressemblance avec le sort de Socrate ne trompe personne, pas même ses accusateurs qui traitent cependant le poète d'imposteur⁵. La mise en abîme révèle que

6 Dès le début de la pièce, les accusateurs de Socrate sont décrits par Lysias, un ami de Socrate comme « *a troop of popular demagogues, / Who spare no cost or pains to gain the many* » (une troupe de démagogues populaires / Qui n'épargnent aucun coût, aucune peine, pour gagner la majorité), I, pp. 2-3 ; de même, le roi Thésée dénonce la jalousie d'Anytus : « *No more, Anytus : I perceive your envy, / And ancient malice 'gainst his spreading fame* » (Pas plus, Anytus : Je perçois votre envie, / Et votre vieille malice contre sa renommée qui se propage), II, p. 18 ; enfin, Socrate lui-même a bien compris les vraies raisons de son procès : « *Now rather say, 'twas not a zeal for Athens, / Or for its Gods, or youth, drew thee, Anytus, / And thee, Melitus, to be my Accusers ; / But hopes t'enrich yourselves with your oppressions.* », (Maintenant dites plutôt que ce n'était pas le zèle pour Athènes / Ou pour ses Dieux ou sa jeunesse qui vous a attirés toi Anytus, / Et toi, Mélitus, à être mes Accusateurs / Mais l'espoir de vous enrichir grâce à vos oppressions.), II, p. 21.

1 III, p. 32.

2 IV, pp. 36-37.

3 *Ibid.*, p. 37 : « Du sang innocent a récemment coulé. »

4 *Ibid.*, p. 38 : « For poets have, they say, prophetic spirits. »

5 *Ibid.*, p. 39, voici ce que dit le Prologue de la pièce : « *My noble Hearers, lend attentive Ear, / A famous Grecian Story you shall hear, / Recorded sev'ral hundred Years ago, / And now brought back t'adorn our present Show ; / And we will with these Words begin our Play, / From the most Just of all the Greeks you snatch'd the Life away.* » (Mes nobles auditeurs, prêtez une oreille attentive, / Une célèbre histoire grecque, vous allez entendre, / Attestée il y a plusieurs centaines d'années, / Et maintenant rapportée pour composer le présent spectacle ; / Et nous commencerons avec ces mots notre pièce, / Du plus juste de tous les Grecs, vous avez arraché la vie.) La dernière phrase est aussitôt comprise ; Thésée dit par exemple : « *That Line, 'tis plain, relates to Socrates* » et Porphyrius l'un des accusateurs : « *Command him hence, my Lords, he's an*

l'injuste condamnation de Socrate est devenue une faute à expier, un crime à venger¹ ; la peste a en effet été envoyée par les Dieux pour punir les Athéniens. La pièce se termine alors dans la violence la plus totale : les trois accusateurs de Socrate sont tués par des soldats de l'armée², et la femme de Mélitus, Mélissa, qui lui avait déconseillé de déposer une accusation contre Socrate, se tue sur le corps de son mari³. Le roi rend un dernier hommage à Socrate qui devient le saint martyr d'Athènes.

[...] we'll set up in his honour
A brazen statue, made by Lysippus,
And place it in the house of Poms ; likewise
A chapel to him we will dedicate ;
And after him, the structure shall be called
Socrateon, from the pious Socrates ;
So his revenging shost we shall appease⁴.

[...] Nous installerons en son honneur
Une statue de cuivre, faite par Lysippus,
Et la placerons dans la maison d'Apparat ; de même
Une chapelle nous lui consacrerons
Et après lui, le bâtiment sera appelé
Socrateon, du pieux Socrate ;
Ainsi son esprit vengé nous devrions apaiser.

George Adams connaissait parfaitement le théâtre antique, ce qui explique l'originalité de son intrigue qui cependant s'inspire de celle d'*Œdipe Roi* de Sophocle qu'il a d'ailleurs traduite en anglais⁵. Pour ce qui est de la référence à Palamède, s'il ne nous reste malheureusement que des fragments de la pièce d'Euripide⁶, Platon et Xénophon rapportent tous deux que Socrate lors de son procès s'est comparé au héros mythologique⁷. La pièce de George Adams se

Impostor. »

- 1 Socrate lui-même l'avait pressenti ; lors de son procès, Lycon rapporte qu'il a prononcé la sentence suivante : « *Die I must, nor need I stand in fear / Of what I know will come, when it will come ; / A necessary End to all Mankind.* » (Si je dois mourir, je ne suis pas dans la crainte / ce qui doit arriver arrivera ; / La fin nécessaire de toute l'humanité), I, p. 5.
- 2 V, p. 44 : Chez Melitus, arrivent Anytus, puis Porphyrius, en sang, l'épée à la main qui annonce : « *The King and Senate have decreed to appease / heav'n's Vengeance by the Blood of his Accusers.* » (Le roi et le Sénat ont décrété d'apaiser / La vengeance du Ciel par le sang de ses accusateurs).
- 3 Melissa avait mis en garde Mélitus au tout début de la pièce, acte I, pp. 10-12, on peut citer en exemple, p.11 : « *Grant that I am a Woman ; / being your Wife, that Title gives me Right / To point out the Danger you are in.* » (Je concède que je suis une femme ; / Être ta femme me donne le droit / D'indiquer le danger dans lequel tu es).
- 4 V, p. 52.
- 5 La traduction est parue à Londres en 1729 en 2 volumes, et a été rééditée plusieurs fois au cours du XVIII^e siècle. Le titre complet est le suivant : *The Tragedies of Sophocles, translated from the Greek, with notes historical, moral, and critical ; wherein several mistakes of editors and the old scholiasts are corrected, and the true sense of the author cleared. To which is prefix'd, a Preface, containing I. A Defence of Tragic Poetry; wherein is occasionally shewn, how some modern poets have transgressed the established Laws of Poetry wich the Ancients observed. II. An historical Account of its rise and progress. III. A Comparison of the anciant Tragedians with each other.* La traduction d'*Œdipe Roi*, sous le titre *Oedipus Tyrannus*, se trouve dans le volume 1, pp. 243-328. Dans la pièce de Sophocle, la peste qui ravage la cité athénienne a pour objet la vengeance du meurtre du Roi Laïos, par Œdipe, l'actuel roi, qui ignore qu'il a tué non seulement le roi dont il a pris la place sur le trône mais encore son père.
- 6 Ces fragments ont fait l'objet d'une récente édition : Euripide, *Tragédies*, vol. 8, 2^e partie, *Fragments. De Bellérophon à Protésilas*, texte grec et traduction française de François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 487-507.
- 7 Platon, *Apologie de Socrate*, 41a : « Dans quelles merveilleuses conversations je me lancerai, personnellement, lorsque je rencontrerai Palamède, Ajax, le fils de Télamon, et tel ou tel héros du temps passé qui est mort par suite d'un jugement injuste ; comparer mon sort au leur ne me serait pas désagréable, je le crois. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 91). Xénophon, *Apologie de Socrate*, 26 : « J'ai de plus une consolation, c'est le souvenir de Palamède, de sa mort presque semblable à la mienne. Maintenant encore il fournit le thème de chants beaucoup plus beaux que ne fait Ulysse, injuste

présente donc bien comme une tragédie historique, tragédie dans le sens où elle fait intervenir la fatalité (ce sont les dieux qui décident du sort d'Athènes et de Socrate) mais historique car Socrate appartient à l'Histoire et non à la mythologie.

Thomas Cradock, The Death of Socrates

Pour terminer sur ce portrait anglais d'un Socrate chrétien sur les planches d'Outre-Manche, mentionnons un manuscrit de Thomas Cradock, prêtre anglais qui a émigré dans la colonie du Maryland dans les années 1740, principalement connu pour ses sermons, le plus célèbre étant celui du 7 octobre 1753 à l'Église Saint-Anne d'Annapolis, devant le gratin du Maryland¹. Il pourrait probablement s'agir du premier drame sérieux écrit dans le Maryland ; étant donné l'intérêt porté au théâtre dans les colonies, on peut imaginer que la pièce a pu être jouée par des écoliers ou du moins lue dans des cercles d'amateurs². On y retrouve la même image d'un Socrate chrétien :

*The first of men, who mates a god in wisdom,
Sent surely as a blessing from above,
To teach sublimest truths, to rear the soul
'Bove earthly views, and form her, to embrace
Joys more than mortal, bright, ethereal, pure*³.

Le premier des hommes, auquel un dieu est apparu
dans la sagesse,
Sûrement envoyé comme une bénédiction d'en-haut,
Pour enseigner les vérités les plus sublimes, élever
l'âme
Au-dessus des vues terrestres, et la former, pour qu'elle
embrasse
Des joies plus que mortelles, brillantes, éthérées, pures.

auteur de sa mort. Pour moi aussi, je le sais, l'avenir et le passé à la fois porteront témoignage que je n'ai jamais fait tort à personne ni perverti qui que ce soit, mais que, au contraire, j'ai rendu service à ceux qui conversaient avec moi en leur enseignant gratuitement tout le bien que je pouvais. » (François Ollier (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 109). Dans la pièce de George Adams, le personnage de Socrate fait lui aussi référence à Palamède dans ses ultimes recommandations adressées à ses disciples : « *But treasure up my precepts in your mind ; / Call to your mind the fate of Palamedes / Who fell oppress'd by slanderous accusations / And shine more bright in the record of fame, / Than doth Ulysses who was his accuser.* » (Gardez précieusement mes préceptes à l'esprit / Rappelez-vous le destin de Palamède / Qui a été opprimé par des accusations calomnieuses / Et brille encore plus pour la postérité / Qu'Ulysse qui a été son accusateur.), III, p. 34.

- 1 Le manuscrit a néanmoins été amputé des pages de début et de fin. Il s'ouvre directement sur la deuxième scène de l'acte I, et se termine sur les adieux de Xanthippe à Socrate avant que ce dernier ne porte la coupe de ciguë à ses lèvres (V, 7). Il a été édité par David Curtis Skaggs in : *The Poetic Writings of Thomas Cradock, 1718-1770*, Newark, University of Delaware Press / London and Toronto, Associated University Press, 1983, pp. 201-275. Le manuscrit ne portait pas titre mais l'éditeur propose de l'intituler, étant donné son sujet, *The Death of Socrates*. En outre il semble ne pouvoir donner d'indication plus précise de datation que avant 1765, date à partir de laquelle l'auteur aurait été incapable d'écrire de sa main un tel ouvrage (voir la riche introduction de l'éditeur, p. 72). La pièce a également été étudiée par Martin Puchner, *The Drama of Ideas, Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, édition citée, p. 61.
- 2 D'après l'éditeur du manuscrit, « *no record exists of its production, and it was most likely intended for performance by schoolboys or for reading by adults gathered in the drawing room of a Chesapeake manor house.* » (introduction, p. 72).
- 3 Présentation de Socrate par Apame, I, 3, p. 205.

Sur le chapitre de son procès, Socrate est accusé d'avoir une relation privilégiée avec un dieu unique, indépendant des dieux que révère la cité athénienne et même supérieur à eux¹ ; la corruption de la jeunesse est encore une fois reliée ici au fait que Socrate a été le maître d'Alcibiade et de Critias². Pour sa défense, Socrate se contente de déclarer qu'il se conforme aux rites de la religion athénienne³ et que s'il est effectivement dirigé par la voix divine, il n'invente pas de nouvelle divinité. Pourtant il devient pleinement dans cette pièce un prophète annonçant la venue prochaine d'un Sauveur : il est en prison, le bateau est revenu de son pèlerinage à Délos, les condamnés vont être exécutés. Devant l'imminence de la mort, les disciples de Socrate tentent une dernière fois de le sauver en lui proposant de s'évader. Socrate refuse, et, pour apaiser l'indignation de ses disciples devant l'injustice de sa mort, il présage :

*In some future time,
When man's prepar'd to hear the happy tidings,
Some blessed sage will rise t'instruct him, whither
He goes from hence, to reach the certain road
He must pursue to reach his destined goal.
Meanwhile tis but our duty to await
That glorious period⁴.*

Dans quelque temps futur,
Quand l'homme sera prêt à entendre les heureuses
nouvelles,
Un sage béni viendra l'instruire, lui dire où il va
Il partira d'ici, pour atteindre la route certaine
Il doit poursuivre pour atteindre le but auquel il a
été destiné.
Auparavant, notre seul devoir est d'attendre
Cette période glorieuse.

Dans cette pièce comme dans les précédentes, l'intrigue du procès et de la mort de Socrate a été enrichie. L'auteur a ainsi créé le personnage d'Apame, sœur de Mélitus, le plus féroce des accusateurs de Socrate, et petite amie de Phédon, disciple et ami de Socrate. Partagée entre l'affection qu'elle a pour son frère et l'amour impossible qui la lie à Phédon, elle, la sœur du

1 III, 3, p. 241 : « [...] *He, more wise, / More deeply read in nature and her powers, / Inspir'd, no doubt, with wisdom from above, / Forms to himself a deity unknown, / A being sole, and independent of / All other beings, o'er the world supreme. / To him this God benign communicates / The secrets of his will, to him alone / Unfolds his counsels ; and, to guide his steps / To guard him from the frailties of our nature ; / T'inform his reason, and inspire his soul, / Directs a special demon to attend him.* » (Lui, plus sage / Plus profondément ancré dans la nature et ses pouvoirs / Inspiré sans doute avec la sagesse d'en-haut, / Forme à lui-même une divinité inconnue, / Un être unique, indépendant de / Tous les autres êtres, au-dessus du monde suprême. / À lui, ce Dieu aimable communique / Les secrets de sa volonté, à lui seul / Délivre ses conseils, et, pour guider ses pas / Pour le protéger des fragilités de notre nature ; / Pour façonner sa raison et inspirer son âme, / Lui adresse un démon spécial pour l'assister.)

2 *Ibid.*, p. 244 : « *What an abandon'd wretch was Alcibiades ? / What a remorseless savage tirant, Critias ? / These left their friends to listen to his lore ; / These were his pupils ; these had long imbib'd / His boasted maxims ; these were once his favourites, / And bore the appellation of his sons.* » (Quel pauvre malheureux était Alcibiade ? / Quel tyran sauvage et sans pitié, Critias ? / Ils ont laissé leurs amis pour suivre sa sagesse ; / Ils étaient ses élèves ; ils ont pendant longtemps été imbibés / Pars ses fières maximes ; ils ont même été ses favoris, / Et ont porté l'appellation de fils.)

3 *Ibid.*, p. 245 : « *Have I not always worship'd [our country-Gods] in their temples ? / Have I not always bow'd before their altars ? / What festal days hath Athens e'er ordain'd ? / That I have not kept holy ? / Many are there / Can prove my presence, there, and Melitus, / Had he so will'd, might have observed me too.* » (N'ai-je pas toujours vénéré [les dieux de notre patrie] ? / N'ai-je pas toujours tiré ma révérence devant leurs autels ? / Quel jour de fête Athènes a-t-elle décrété / Que je n'ai pas respecté comme saint ? / Nombreux sont ceux / Qui peuvent prouver ma présence, et Mélitus, / malgré lui, a dû m'y observer aussi.)

4 V, 6, v. 44-50, p. 274.

meurtrier de son maître, essaie de convaincre le premier de renoncer à son projet¹ et quitte le second². De plus, Mélitus qui était auparavant un ami de Phédon et un fidèle disciple de Socrate, incarne alors le personnage du traître ; si Socrate précède la venue du Christ, Mélitus, lui, annonce Judas³. Si l'on suit la définition de la tragédie donnée en introduction de ce chapitre, toutes ces pièces mettant en scène un Socrate chrétien peuvent être considérées comme des tragédies car le sort de Socrate dépend non pas de lui, non pas des hommes, mais du Dieu qui l'envoie. Dans son esthétique néanmoins, la pièce de Thomas Cradock diffère des précédentes ; contrairement à *Socrates triumphant*, elle reste tragique du début à la fin et à la différence de *The Heathen Martyr*, elle se concentre uniquement sur le procès et la mort de Socrate ; comme la tragédie d'Addison, elle semble s'inspirer de la doctrine classique française et de ses fameuses unités.

D'un Socrate chrétien à un Socrate laïc : Amyas Bushe, Socrates (1758)

Si les trois pièces étudiées présentent un portrait de Socrate en martyr chrétien, la majorité des autres pièces de notre corpus font de Socrate un saint laïc. La relation privilégiée qu'il entretient avec la divinité est toujours mentionnée lors de son procès, néanmoins elle ne se fait plus en faveur du dieu chrétien mais en faveur de celui des philosophes, l'Être suprême, ce dieu dont la raison découvre l'existence sans le secours des prêtres ni de la révélation. D'inspirée, la relation de Socrate à la divinité devient rationnelle, sa religion est qualifiée de naturelle et sa morale se trouve désormais à hauteur d'homme⁴.

1 Voir par exemple II, 5, pp. 225-230.

2 V, 4, pp. 267-271. Comme le manuscrit s'arrête avant la fin de la pièce, on ne sait pas si Apame revient sur sa décision.

3 Cf. cette réplique de Phédon, III, 1, p. 234 : « *Strange ! That a man who in the spring of life / Promis'd a glorious harvest of brave actions, / Shou'd thus run counter to his fair beginnings, / And hate that virtue, which he once rever'd ! / We then were friends ; at least I call'd him mine, / And with delight I saw him close attend / The virtuous Socrates, and catch each sentiment - / As it came from him – How alas ! He's chang'd ! / Sure some malignant Planet sways his conduct, / And drives him head long on the guilty course, / He now with such determin'd will pursues.* » (Étrange ! Qu'un homme qui au printemps de sa vie / Promis à une série glorieuse d'actions courageuses / Soit ainsi allé à l'encontre de ses justes débuts, / Et haïsse cette vertu qu'il avait tant réverée ! / Et avec quel plaisir je l'ai vu de même écouter / Le vertueux Socrate, et prendre chaque sentiment - / Comme il lui venait – Combien hélas ! il a changé ! / Sûrement une planète malveillante fait hésiter sa conduite/ et l'emmène pour longtemps sur un chemin coupable, / S'il est aussi déterminé maintenant, il le poursuivra.)

4 Cf. sur la religion naturelle Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, chapitre 4 « L'idée de religion », pp. 153-205, Pierre Quillet (trad.), édition originale, 1951, et Jacqueline Lagrée, *La Religion naturelle*, Paris, PUF, 1991.

Le poème dramatique d'Amyas Bushe, intitulé *Socrates* (1758)¹, nous permet, semble-t-il, de marquer la transition, du point de vue du raisonnement, entre un Socrate christianisé et un Socrate laïcisé. Aussi l'auteur prend-t-il soin de préciser dans un avertissement :

*The system and sentiments employed in the following poem ; whether moral or metaphysical are no farther embraced by the author, nor recommended to the reader, than as they agree with found morality and christian principles : they are considered as the nearest approaches made by uninspired reason, to that perfect dispensation, which the gospel affords to mankind*².

Le système philosophique développé tout au long de la pièce n'est pas chrétien, il n'a point été inspiré par la divinité, mais il a été découvert par Socrate et sa seule raison. Or il se trouve que les vérités ainsi découvertes sont celles que le christianisme a ensuite révélées. Cette religion dite naturelle ou encore parfois rationnelle peut être considérée comme la source ou encore le socle commun sur lequel s'appuient les religions révélées. Mais à l'inverse elle peut être vue comme une concurrente des religions révélées qui en outre se passe de ministres, d'intermédiaires qui souvent utilisent leur position pour abuser des fidèles et de leur crédulité. On peut encore considérer que les religions révélées l'ont corrompue et qu'il faut alors la retrouver. Ce n'est pas cette lecture qui semble privilégiée dans cette pièce - elle le sera par contre dans les pièces que nous étudierons dans le prochain paragraphe - car si cet avertissement peut laisser le doute (l'auteur ne feint-il pas seulement de ménager les esprits afin d'éviter toute controverse, voire même un sort semblable à celui de son héros?) un commentaire écrit d'une main inconnue accompagne l'édition de la pièce et explique que dans l'œuvre de Bushe les vérités païennes se mêlent à la flamme de la ferveur chrétienne³.

Même si la présence du démon de Socrate est mentionnée lors de son procès⁴, et si un chœur d'esprits éthérés vient lui rendre visite en prison⁵, la pièce est riche d'entretiens philosophiques dans lesquels Socrate avec force arguments tente de convaincre ses disciples de l'existence de Dieu. L'ouvrage d'ailleurs, malgré la présence d'un chœur ponctuant la fin de presque toutes les scènes, ressemble davantage à un dialogue qu'à une pièce de théâtre ; on

1 London, Printed for the Author, and sold by R. and J. Dodsley in Pall Mall. La couverture mentionne que l'auteur est membre de la Royal Society. L'ouvrage a été réédité en 1762 : Glasgow, Printed by Robert and Andrew Foulis, Printers to the University. Nos citations renvoient à la première édition.

2 *Advertisement*, p. v : Le système et les sentiments employés dans le poème suivant, qu'ils soient moraux ou métaphysiques ne sont pas plus embrassés par l'auteur, qu'ils ne sont recommandés au lecteur, dans la seule mesure où ils s'accordent avec la saine morale et les principes chrétiens: ils sont considérés comme les approches les plus proches, effectuées par la raison sans inspiration, de ce régime parfait que l'Évangile apporte à l'humanité.

3 « *To Amyas Bushe, Esq ; on his Dramatic Poem on the death of Socrates, by an unknown hand* », p. vi : « *There pagan truths with christian fervor blaze* ».

4 III : « MELITUS : [...] *Socrates / Talks high of inspiration, and a Daemon / Who brings him new behests from heav'n, and fills / His mind with notions alien from the sense / Of civil laws, and mysteries divine / Which we hold sacred* » (p. 36) Lors de sa défense, Socrate, pour sa part, ne mentionne pas le Démon, mais une voix (« *a still voice from heaven inspires my soul / With sacred thoughts, and tells me what is fit / And proper to be done* », p. 39).

5 V, 2, pp. 79-90.

pourrait presque parler de dialogue socratique dans la mesure où Socrate interroge ses disciples en vue de les faire accoucher d'un savoir qu'ils ignorent posséder (c'est le versant maïeutique de sa méthode). À chaque étape de l'argumentation, il s'assure de l'assentiment de son interlocuteur et rappelle régulièrement les règles de l'entretien. Par exemple, dans la deuxième scène de l'acte I, Socrate reçoit la visite d'Aristodème ; ensemble ils vont une nouvelle fois s'interroger sur l'existence de Dieu¹. Socrate décrit à Aristodème le spectacle de la nature, spectacle interprété par ses lois, et alors qu'il s'en étonne, Socrate questionne :

[...] *Is this æconomy
A proof of Providence ? Or does it speak
The laws of chance* ²?

[...] Est-ce que cette économie
Est une preuve de la Providence ? Ou bien parle-t-elle
En faveur des lois de la chance ?

La leçon s'avère cependant plus complexe car Aristodème ne cesse de faire des objections à Socrate ; il ne répond pas à la question posée mais remarque que Socrate n'a parlé que de choses inanimées, il engage alors la discussion sur le lien entre choses matérielles et immatérielles, plus précisément sur la relation entre le corps et l'âme. Bien qu'Aristodème reconnaisse que l'âme de l'homme est à l'image de celle de Dieu et témoigne ainsi de son existence, il ne semble pas pour autant convaincu et s'inquiète de la place de l'homme au sein de la création. Si les hommes ont un statut particulier (ils sont des « demi-dieux³ ») reste un ultime doute à dissiper : la relation entre les hommes et dieu n'est-elle pas parfois confuse ? N'a-t-elle pas besoin d'intermédiaires, de ministres ? Non, car tout est déjà sous les yeux des hommes, dans le grand livre de la nature⁴. Toutefois si le spectacle de la nature charme les sens, comment peut-il guider vers la vertu ? C'est par l'analogie suivante que Socrate parvient enfin à convaincre Aristodème :

*Material light
Flows from the source of day, and paints the world
In various bloom ; before it fly the clouds
Shot thro' with orient beam, and the blue vault
Oh heaven shines : the moral is a ray
Of rectitude divine, which gives the mind
To view ideal beauties, only seen*

La lumière matérielle
S'écoule de la source du jour, et peint le monde
En fleurs variés ; avant elle a volé dans les nuages
Irisé par le rayon de l'orient et la voûte bleue
Des éclats du ciel : la morale est une lueur
De la rectitude divine, qui permet à l'esprit
De voir les beautés idéales, que seuls voient
Les yeux de la raison. Comme la lumière

1 Voici par exemple comment Socrate accueille Aristodème : « [...] *Welcome my friend ! / I hope, Aristodemus, no new doubts / Concerning God and Providence, disturb / The quiet of thy mind.* » (I, 2, p. 8 : Bienvenue mon ami ! / J'espère, Aristodème, qu'aucun nouveau doute / Concernant Dieu et la Providence, ne dérange / Le calme de ton esprit.) L'idée d'une argumentation rationnelle est aussitôt mentionnée : « [...] *Come, let us view / Once more the matter in fair points of light, / And then let reason judge.* » (Viens, regardons ensemble / Une nouvelle fois la question dans de justes points de lumière, / Et laissons ensuite la raison juger.)

2 I, 2, p. 10.

3 « demigods », I, 2, p. 19.

4 I, 2, p. 20 : « *SOCRATES : Does not, Aristodemus, the fair code / Of nature's laws, voluminous and vast, / Lie open to your eye ?* »

*By reason's eye. As the material light
 Warms and invigorates the genial feeds
 Which nature sows, and brings them forth to life
 Florid and fair ; so does the moral ray,
 By an ethereal influence raise to life
 True virtue's feeds, congenial to the soul
 When first it felt the forming hand that rais'd
 The moral system¹.*

matérielle
 Réchauffe et revigore la nourriture
 Que la nature sème, et lui donne naissance
 Quand elle est généreuse et belle ; ainsi agit la
 lumière morale,
 Par une influence éthérée, elle amène à la vie
 La nourriture de la vraie vertu, agréable à l'âme
 Quand elle sent pour la première fois la main qui
 a érigé
 Le système moral.

Des lois de la nature à celles de la morale, l'image de Socrate reprise ici est celle du philosophe qui le premier a descendu la philosophie du ciel vers la terre², sauf que le Socrate de Bushe, contrairement à celui de la tradition, n'a jamais abandonné l'étude de la physique³. Il en a même fait sa spécialité ; alors qu'il est prison et attend qu'on lui apporte le poison, il souhaite s'entretenir avec ses disciples des lois de la nature :

*Let us, my friend,
 Deliberate on nature's laws⁴*

Allons, mes amis,
 Délibérer sur les lois de la nature

C'est pourquoi K.-J.-H. Berland parle d'un Socrate newtonien⁵ et inscrit la pièce dans une polémique contemporaine concernant la « science nouvelle » : n'est-elle pas dangereuse pour la philosophie morale ? Bushe dans sa pièce montre au contraire que l'étude des phénomènes naturels entraîne une meilleure compréhension de l'éthique. Bien qu'il fasse de Socrate un pré-chrétien, il indique également qu'une morale basée sur la seule rationalité, sans référence à une quelconque inspiration religieuse est légitime. Néanmoins, c'est le nom de Socrate qui intéresse véritablement Bushe dans la mesure où lui seul peut apporter caution à ses opinions :

The name of Socrates will in some measure sanctify the doctrine he delivers; his catastrophe will be a signal and an illustrious instance, both of depravity and excellence of human nature⁶.

1 I, 2, p. 21.

2 III, p. 42, Socrate, lors de son procès : « 'twas I, who first brought down / Philosophy from heav'n, and made it shine / In courts and cities »

3 Le propos est à nuancer toutefois car si le Socrate de Platon explique dans le Phédon qu'il a d'abord été l'élève d'Anaxagore avant de se détourner de l'étude des phénomènes naturels, ces derniers font l'objet de certaines de ces conversations comme dans le *Timée* par exemple.

4 IV, p. 62.

5 Dans un article intitulé « *Bringing philosophy down from the heavens : Socrates and the New Science* » in *Journal of the History of Ideas*, vol. 47, n°2, 1986, pp. 299-308. L'expression « *the Newtonian Socrates* » se trouve p. 304 ; on peut citer également, p. 303 : « *The Spirit of Newton and Boyle is omnipresent – though they are never named – in Amyas Bushe's Socrates, A Dramatic Poem.* »

6 *Advertisement*, p. v. (Le nom de Socrate vient dans une certaine mesure sanctifier la doctrine qu'il offre, sa catastrophe sera un signal et un exemple illustres, à la fois de la dépravation et de l'excellence de la nature humaine.)

La référence à Socrate permet donc de réécrire l'histoire : la philosophie descend une nouvelle fois du ciel vers la terre et prouve s'il est besoin que la morale est une discipline autonome, qui peut se passer du religieux.

Emblème dont le siècle a besoin, la figure de Socrate est de tous les combats. Si la lecture chrétienne du personnage est encore présente, c'est en tant que symbole de la philosophie des Lumières qu'elle va véritablement s'épanouir. C'est en France, et chez les auteurs dits éclairés, que nous avons toutes les chances de saisir l'émergence réelle du mythe socratique.

Socrate, philosophe des Lumières

« La mort de Socrate est un événement important dans l'histoire humaine ; elle fut le premier crime qui ait signalé cette guerre de la philosophie et de la superstition », écrit Condorcet en 1793¹. Acte fondateur, la mort de Socrate permet de redéfinir le rôle de la philosophie : le philosophe est celui qui fait usage de sa raison et qui juge à l'aide des seuls critères de la rationalité ; le superstitieux est celui dont la raison endormie a laissé place à la crédulité, l'acquiescement passif sans examen préalable. Le philosophe n'a d'autre but que de réveiller la raison qui sommeille en chacun de ses concitoyens ; au XVIII^e siècle particulièrement les philosophes mettent en lumière l'état d'asservissement dans lequel se trouvent les peuples qu'ils rêvent d'affranchir, et ce, en utilisant tous les moyens offerts par leur art : l'essai et l'engagement dans les combats et affaires du siècle bien sûr mais aussi et surtout des œuvres appartenant à l'argumentation indirecte, permettant d'atteindre un public beaucoup plus large tout en échappant à la censure comme le conte philosophique et, ce qui nous intéresse ici, le théâtre. C'est Kant, dans le célèbre opusculé *Qu'est-ce que les Lumières ?*, qui donne une définition magistrale de cette philosophie :

Les Lumières c'est pour l'homme sortir d'une minorité qui n'est imputable qu'à lui. La minorité, c'est l'incapacité de se servir de son entendement sans la tutelle d'un autre. C'est à lui seul qu'est imputable cette minorité, dès lors qu'elle ne procède pas du manque d'entendement, mais du manque de résolution et de courage nécessaires pour se servir de son entendement sans la tutelle d'autrui. Sapere aude ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement : telle est donc la devise des Lumières².

1 In : *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, (1793-1794) édition électronique classiques.uqac.ca, p. 78.

2 In : *Qu'est-ce que les Lumières ?* Jean Mondot (éd.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 79. La citation latine est d'Horace, *Epistulae*, livre 1, lettre 2, vers 40 (référence citée en note, même page). Cette anthologie a l'avantage de présenter de nombreux autres textes concernant la question à laquelle répond Kant (*Qu'est-ce que les Lumières ?* ou en allemand : *Was ist Aufklärung ?*) et permet ainsi de contextualiser le texte de ce dernier qui se situe pp. 79-87. Il est paru dans sa version originale en 1784.

Et Socrate, son symbole, a-t-on envie d'ajouter. Héros épique autant que tragique, il devient en effet le symbole de la lutte à mener au nom de la raison et contre la croyance et les préjugés. Le XVIII^e siècle abolit la distance temporelle autant que géographique qui le sépare de la Grèce du V^e siècle avant J.-C., le théâtre, art de l'illusion, permettant alors d'actualiser ce qui apparaît au XVIII^e siècle comme le mythe (ou l'un des mythes) originant la philosophie. Une philosophie de la raison se passe certes du religieux (entendu comme révélé) mais pas du sacré, nous allons le scruter dans quelques pièces.

Diderot, la pièce parfaite

C'est en France que Socrate prête à une riche série de pièces portant à la scène son procès et sa mort¹. Et c'est Diderot, celui qui en son siècle s'est rêvé Socrate², qui en a dessiné le canevas sans avoir lui-même réussi à écrire cette pièce idéale, qui n'aurait pas été une tragédie, mais écrite dans un nouveau genre, le drame, arrimé au *pathos* d'où naît un nouveau sublime, un sublime de la vertu et du sentiment, plus propre à accueillir l'idéologie des Lumières et à toucher un public élargi, le public bourgeois.

Passionné par le théâtre autant que par l'Antiquité, Diderot, lorsqu'il traduit en prison l'*Apologie de Socrate*, a tendance à la dramatiser. Assimilant son sort à celui du sage athénien, il redonne vie au texte, l'inscrit dans une situation vécue, ressentie au plus profond de sa chair et, comme le veut la maïeutique socratique qui semble continuer *post-mortem*, accouche d'une traduction des plus expressives et émouvantes. Déjà la vertu de Socrate arrache des larmes, déjà les propos se veulent nobles de sobriété et simplicité, déjà le texte prend vie, déjà il est incarné, pas exactement par un comédien certes, mais il annonce l'adaptation théâtrale du *Phédon* que Diderot proposera neuf ans plus tard, dans un ouvrage théorique signant la naissance du drame : *De la poésie dramatique*.

1 Les pièces françaises consacrées au sage athénien ont été rapidement étudiées par France Marchal-Ninosque, in : *Images du sacrifice*, édition citée, pp. 330-335, et Dominique Lanni, « La mort de Socrate, de Voltaire à Bernardin de Saint-Pierre », in : *Le philosophe sur les planches*, édition citée, pp. 287-294.

2 Nous avons déjà mentionné l'amour inconditionnel que Diderot a voué à Socrate tout au long de sa vie, voir *supra*, pp. 131-135. Ici nous nous concentrons sur son traitement théâtral, que nous entrapercavons dès sa traduction de l'*Apologie de Socrate de Platon*.

La traduction / actualisation de l'*Apologie* est tout d'abord une traduction tout à fait honorable du point de vue du respect de la langue ainsi que l'a montré Raymond Trousson dans un article justement intitulé « Diderot helléniste »¹. Il commet des erreurs certes², mais les circonstances plaident en sa faveur : Diderot était non à sa table de travail entouré de dictionnaires et d'ouvrages savants, mais en prison³. Ce qui distingue toutefois sa traduction c'est son souci d'expressivité, à mettre en lien avec la situation particulière dans laquelle il se trouve. La défense qu'il traduit n'est pas celle du vieux sage athénien condamné à boire la ciguë pour corruption de la jeunesse et impiété mais celle d'un jeune philosophe français emprisonné pour des écrits jugés compromettants et fantasmant son attitude, calme, digne, sacrificielle⁴. Pour juger la traduction de Diderot, Trousson l'a comparée non avec nos traductions modernes mais avec celles disponibles à l'époque, principalement celles de Giry et Dacier, qu'il reproduit d'ailleurs à la suite du texte de Diderot⁵. Suivant cette méthode, nous

- 1 In : *Diderot Studies*, Otis Fellows and Diana Guiragossian (dir.), Genève, Droz, volume XII, 1969, pp. 141-183. Dans cet article, Trousson se propose de mesurer la connaissance que Diderot pouvait avoir de la langue grecque. Si Diderot a inséré dans son œuvre plusieurs citations, notamment d'Homère, elles sont toutefois trop brèves ; c'est donc sur cette traduction inédite de l'*Apologie de Socrate* qu'il convient de s'appuyer en montrant d'abord qu'elle a bel et bien été écrite par Diderot lors de son séjour à Vincennes. Pour cela Trousson se réfère à Rousseau et à la reprise qu'il fait de cette traduction dans son *Premier Discours*.
- 2 Ces erreurs sont répertoriées par Trousson dans l'article précédemment cité pp. 169-176, elles sont qualifiées de « fautes assez grossières » (p. 171) ou de « négligences » et d'« insouciance » (p. 173). Lorsqu'il y revient en conclusion, Trousson précise cependant : « Ses contresens sont rares – nous les avons accumulés ici pour les besoins de la cause, mais n'oublions pas qu'ils se répartissent en réalité sur plusieurs dizaines de pages ; il a sans conteste compris Platon et la version qu'il en donne est loin d'être celle d'un apprenti. Ses fautes, il les doit le plus souvent à la hâte, à l'inconfort dans lequel il rédige, à un moment d'inattention. » (p. 180), tout en ajoutant : « Sans doute, notre traducteur n'est-il pas toujours un érudit : les conjugaisons grecques peuvent l'embarrasser, la grammaire et la syntaxe le rebutent quelquefois ; il lui manque aussi la patience, la minutie – qu'il condamne d'ailleurs comme un indice de myopie intellectuelle – et l'impartialité. » (p. 181) Diderot se fie également beaucoup à son intuition et fonctionne plus à la sympathie qu'à la méthode : « Avant tout, il aimait le grec, il avait l'intuition, le sens de la langue et l'auteur qu'il traduit, il l'aborde en impulsif, en impressionniste. » (p. 182)
- 3 *Ibid.*, p. 182. Trousson, excellent avocat de Diderot, demande à ceux qui jugent hâtivement la traduction de son « client » : « Combien d'hellénistes d'aujourd'hui en feraient autant ? »
- 4 *Ibid.*, p. 176 : « Son souci premier [...] est, non pas l'objectivité absolue, mais l'expressivité. Conscient que le texte de Platon était fait pour émouvoir et toucher les lecteurs de la Grèce antique, Diderot cherche à susciter dans le lecteur moderne, non la même émotion, mais une émotion de *qualité et d'intensité identiques*. » ; p. 177 : « Diderot veut avant tout que son texte vive, qu'il ait une âme et non l'apparence d'un fantôme respectable ; dès lors, il adapte aux besoins de son temps, il modernise, rajeunit à l'occasion, mais sans trahir. » ; et p. 181 : « Constamment [...] affleure [...] un souci d'expressivité, de rajeunissement, de dramatisation qui relève, non seulement d'une certaine conception de l'art de traduire, mais aussi de la situation très particulière où se trouvait Diderot et sujet même de l'œuvre dont il s'occupait. C'est en partie parce qu'il est à Vincennes, parce qu'il est, à ses propres yeux, un nouveau Socrate, qu'il lui tient à cœur de faire passer dans son texte toute l'émotion qu'il ressent et qu'il veut faire partager. Cette *Apologie* qu'il traduit n'est pas que celle de Socrate, elle est aussi celle de Diderot. »
- 5 Cette comparaison l'amène à la conclusion suivante : « La traduction de Diderot représente, tout compte fait, une réussite remarquable ; sa version se lit aisément, elle est prenante, vivante, alerte, élégante, tous mérites que n'offrent ni Giry, ni Dacier, même si, au sacrifice de la vigueur et de la clarté, ils réussissent quelquefois à respecter davantage la lettre. » (p. 180.) Le texte de l'*Apologie de Socrate* suit l'article, pp. 184-244., il s'appuie sur l'un des trois manuscrits retrouvés dans l'inventaire du fonds Vandeul, N.a.fr.13753 et intitulé « Apologie de Socrate traduite de mémoire au Château de Vincennes » avec de nombreuses notes dont Trousson explique le principe, p. 184 : « Citation du texte grec pour signaler l'erreur (ou la réussite) de Diderot, traduction littérale qui permet d'évaluer la distance que prend Diderot par rapport à l'original et éventuelle explication de la faute. Enfin, pour qu'on puisse juger de sa traduction selon les critères qui étaient

recopions un passage afin de montrer comment l'émotion peut affleurer dans le texte de Diderot. Nous verrons que les moyens utilisés ici seront repris dans son canevas d'une « Mort de Socrate ».

Diderot : « Que fais-je en effet ? Je suis sans cesse occupé de démontrer aux jeunes et aux vieux que le soin de l'ame doit passer avant celui des besoins du corps, avant les richesses et tout autre chose, que l'importance est de se rendre bon ; que l'on n'obtient point de la vertu avec des richesses, mais qu'avec de la vertu on parvient aux richesses, à tous les autres biens, aux honneurs publics et privés. Si ces maximes corrompent la jeunesse, il faut qu'elles soient pernicieuses ; et si quelqu'un avance que j'en enseigne d'autres, il vaudrait autant qu'il se tût. Je vous annonce donc, ô Athéniens, soit que vous croyez à Anyte ou non, soit que je sois absous ou condamné, que je ne ferai jamais autre chose, aurois-je plusieurs vies à perdre !¹ »

Giry : « Et certes ie ne travaille que pour persuader aux hommes qu'ils ne doivent pas avoir tant de soing du corps, des richesses, et des autres choses semblables, que des qualitez de l'ame ; que la premiere chose où ils doivent s'estudier est d'estre gens de bien, que les richesses ne produisent pas la vertu, mais que la vertu produit les richesses, et tous les autres avantages, et publics et particuliers. Si c'est en cela que ie corromps la ieunesse, il s'ensuit que ces choses que je tâche d'insinuer dans l'ame de mes auditeurs sont choses mauvaises. Que si quelqu'un veut dire que ce n'est pas là tout ce que i'enseigne, et que ie publie encores une autre doctrine, ie vous assure, Messieurs, qu'il ne sçait ce qu'il dit.

Donc soit que croyez Anytus, ou que vous ne le croyez pas, soit que vous m'envoyez à present absous, ou que vous me condamnerez, ie vous assure que ie ne changeray iamais de maniere de vivre, et que ie ne feray iamais que ce que i'ay fait jusqu'à cette heure, quand mesme cet exercice me devoit faire mille fois mourir². »

Dacier : « Toute mon occupation c'est de travailler à vous persuader jeunes et vieux qu'il ne faut pas tant aimer son corps, les richesses et toutes les autres choses de quelque nature qu'elles soient, qu'il faut aimer son Ame car je ne cesse de vous dire que la vertu ne vient point des richesses ; mais au contraire que les richesses viennent de la vertu, et que c'est de là que naissent tous les autres biens qui arrivent aux hommes et en public et en particulier.

Si en disant ces sortes de choses, je corromps la jeunesse, il faut donc que ces maximes soient un poison. Car si on prétend que je dis autre chose, on se trompe, ou l'on vous impose. Après cela, je n'ay qu'à vous dire, faites ce que demande Anytus ou ne le faites pas, renvoyez moi ou ne me renvoyez pas, je en feray jamais autre chose, quand je devrois mourir mille fois³. »

Comparé aux deux autres extraits, le texte de Diderot apparaît ici dans toute sa modernité - dire qu'il est plus récent que les deux autres n'est pas une explication suffisante. Ce qui frappe tout d'abord c'est sa taille, signe visuel qui reflète les préoccupations de Diderot : synthétiser pour mieux mettre en valeur l'essentiel et frapper ainsi l'auditoire ou le lecteur. Diderot simplifie en outre le vocabulaire et la syntaxe, il ajoute une ponctuation expressive avec une question rhétorique pour ouvrir le passage et une apostrophe suivie d'une exclamation pour le clore, il rythme les énumérations grâce à une meilleure utilisation des anaphores et des

ceux de son temps, comparaison avec les versions de Giry et de Dacier. » À la suite, il reproduit la traduction de Louis Giry, 1643, pp. 245-288, et celle d'André Dacier, 1699, pp. 289-326. (L'orthographe n'a pas été modernisée).

1 *Ibid.*, pp. 217-218.

2 *Ibid.*, pp. 268-269.

3 *Ibid.*, pp. 309-310.

parallélismes ; son texte, d'où se dégagent musicalité et d'émotion, ne laisse donc pas insensible le lecteur qui prend la défense de ce Socrate / Diderot en comprenant quel était son objectif, sa mission plus exactement : consacrer sa vie à rendre ses concitoyens meilleurs.

Nous comparons ce passage avec une pièce de théâtre contemporaine, inspirée de l'*Apologie de Socrate* de Platon : *Socrate le retour* de Zarina Khan. Il ne s'agit pas d'une pure traduction, mais bien plutôt comme chez Diderot d'une dramatisation en même temps que d'une actualisation. L'émotion affleure à chaque mot, les procédés utilisés semblent les mêmes que ceux de Diderot : même recours à une ponctuation expressive, même façon d'aller à l'essentiel et d'écrire dans une langue simple, sobre et vraie, même embuscade du *pathos* derrière chaque souffle :

Tant que je respirerai, et que j'aurai un peu de force, je ne cesserai de vous tenir le même langage : oh, mes amis, comment, étant Athéniens de la plus grande ville et la plus renommée pour les lumières et la puissance, comment ne rougisseriez-vous pas de ne penser qu'à amasser des richesses, à acquérir des crédits et des honneurs, sans vous consacrer à explorer le pays de vos âmes ?

Avant le soin du corps et des richesses, avant tout autre soin est celui de l'âme qui s'ouvre pour accueillir la danse légère de la sagesse.

Je ne dirai jamais autre chose quand je devrais mourir mille fois¹.

Le passage est plus poétique car il n'est pas une traduction, mais dans les deux cas le texte semble nous parler, nous être adressé. Effectivement il n'est pas tant destiné à être lu qu'à être prononcé comme Socrate l'a prononcé devant ses juges. Tous les deux, Diderot et Zarina Khan, à trois siècles d'intervalle, visualisent le procès, sont à la place de Socrate et s'expriment, sincèrement, librement. Dans sa traduction, c'est Diderot lui-même qui parle au nom de tous les philosophes persécutés par un pouvoir coercitif ; ce sont tous les résistants, d'hier et d'aujourd'hui, qui ont la parole dans l'œuvre de Zarina Khan.

« Inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice² » tel est le but du théâtre selon Diderot qui le transforme alors en lieu d'édification morale. Réconciliant poésie et philosophie³, il appelle de ses vœux un théâtre qui fasse réfléchir le spectateur⁴ et imagine pour cela un nouveau genre, le drame, qu'il place entre la comédie et la tragédie :

On distingue dans tout objet moral un milieu et deux extrêmes. Il semble donc que toute action dramatique étant un objet moral, il devrait y avoir un genre moyen et deux genres extrêmes. Nous avons ceux-ci ; c'est la comédie et la tragédie. Mais l'homme n'est pas toujours dans la

1 I, Volk Editions, 2007, p. 47.

2 *Entretiens sur le fils naturel*, in : Laurent Versini (éd.), *Œuvres*, tome IV, Esthétique – Théâtre, Paris, Robert Laffont, 1996, *Troisième entretien*, p. 1176.

3 *Ibid.*, p. 1132, Diderot déplore la séparation de la poésie et de la philosophie : « Un sage était autrefois un philosophe, un poète, un musicien. Ces talents ont dégénéré en se séparant. La sphère de la philosophie s'est resserrée. Les idées ont manqué à la poésie. La force et l'énergie aux chants ; et la sagesse privée de ces organes ne s'est plus fait entendre aux peuples avec le même charme. »

4 *Ibid.*, p. 1169 : la comédie fait « rire », le drame fait « réfléchir » et la tragédie « trembler ».

douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique¹.

Le drame n'est donc pas un genre hybride mélangeant le comique et le tragique mais un genre intermédiaire, médian, entre la tragédie en haut de la hiérarchie des genres et la comédie, en bas, pour reprendre la classification de Diderot². Diderot d'ailleurs tient à garder la règle de l'unité de ton, comme les autres règles héritées du théâtre classiques³. Bien que pour Diderot le genre théâtral par excellence reste la tragédie, le drame lui paraît être un genre adapté au public de son époque, un public plus large, bourgeois⁴. Pour toucher ce public le drame va mettre en scène des personnages lui ressemblant en substituant les caractères aux conditions. Le genre du drame semble permettre de résoudre l'insoluble problème esthétique du philosophe devenu personnage théâtral et de la vertu devenue passion ; le philosophe devient même une « condition » dans la liste proposée par Diderot⁵. De plus, un personnage peut par exemple être philosophe et commerçant ou encore philosophe et père de famille comme dans la pièce de Michel Sedaine, considérée souvent comme l'un des drames les plus réussis, et intitulée (le titre n'est pas sans soulever de nombreuses pointes d'ironie de la part des

1 *Ibid.*, p. 1165.

2 *Ibid.*, p. 1166 : « Les peintres et les poètes ont le droit de tout oser ; mais ce droit ne s'étend pas jusqu'à la licence de fondre des espèces dans un même individu. »

3 Au sujet de la règle des trois unités (excellemment résumée dans cette célèbre formule de Boileau, extraite de son *Art Poétique*, chant III, 1674 : « Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »), Diderot écrit par exemple, *Premier Entretien sur le fils naturel*, p. 1131 : « Les lois des trois unités sont difficiles à observer ; mais elles sont sensées. » En ce qui concerne la vraisemblance (ne porter à la scène que ce qui paraît vrai pour le spectateur) et la bienséance (ne pas montrer sur la scène ce qui s'oppose à la morale), il note dans le *Troisième Entretien*, p. 1174 : « Je crois qu'il ne faut ni réciter ni montrer au spectateur un fait sans vraisemblance ; et qu'entre les actions vraisemblables, il est facile de distinguer celles qu'il faut exposer aux yeux, et renvoyer derrière la scène. »

4 Au sujet de la tragédie, Diderot écrit par exemple dans le *Second Entretien sur le fils naturel*, p. 1154 : « Voilà de la tragédie ; mais il faut, pour ce genre, des auteurs, des acteurs, un théâtre, et peut-être un peuple. » Felix Gaiffe dans un ouvrage connu, *Le Drame en France au XVIII^e siècle* (Paris, librairie Armand Colin, 1910), associe la naissance du drame à l'évolution de la société, à la fois la naissance de la bourgeoisie et la volonté de faire du théâtre un lieu d'édification morale ; il donne la définition suivante du drame : « un spectacle destiné à un auditoire bourgeois ou populaire en lui présentant un tableau attendrissant et moral de son propre milieu. » (Première partie, ch. III, § 2, p. 93)

5 *Troisième Entretien sur le fils naturel*, p. 1177 : « DORVAL : En un mot, je vous demanderai si les devoirs des conditions, leurs avantages, leurs inconvénients, leurs dangers ont été mis sur la scène. Si c'est la base de l'intrigue et de la morale de nos pièces. Ensuite, si ces devoirs, ces avantages, ces inconvénients, ces dangers ne nous montrent pas, tous les jours, les hommes dans des situations très embarrassantes. MOI : Ainsi, vous voudriez qu'on jouât l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant. DORVAL : Ajoutez à cela toutes les relations : le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. »

commentateurs) *Le Philosophe sans le savoir*¹. Le drame se veut donc adapté à l' « esprit du siècle² » c'est-à-dire à la philosophie ; le théâtre de Diderot est un théâtre dans lequel le poète se fait philosophe et les comédiens « prédicateurs³ » afin de rendre la société vertueuse :

Les devoirs des hommes sont un fonds aussi riche pour le poète dramatique que leurs ridicules et leurs vices ; et les pièces honnêtes et sérieuses réussiront partout, mais plus sûrement encore chez un peuple corrompu qu'ailleurs. C'est en allant au théâtre qu'ils se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés ; c'est là qu'ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient à vivre ; c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle⁴.

Un nouveau problème se pose cependant : comment éviter le théâtre-discours, ou encore sermon ou conférence⁵, bref le théâtre anti-théâtral ? Est-ce qu'il suffit de proposer des personnages vertueux sympathiques et d'autres, méchants, antipathiques ? Est-ce qu'il s'agit de proposer un dénouement-leçon ? Ou bien est-ce que le spectateur doit de lui-même tirer les enseignements d'une intrigue dont la vertu et le vice sont les principaux actants ?

Diderot déplore qu'« [on] parle trop dans [l]es drames et conséquemment que [les] acteurs n'y jouent pas assez⁶ ». Cette considération ne concerne pas seulement le jeu de l'acteur que Diderot va enrichir de la pantomime mais aussi la composition dramatique qui doit viser des

1 La pièce a été créée à la Comédie-Française le 2 décembre 1765 et publiée l'année suivante. Jean Goldzink à qui nous avons déjà fait référence au sujet de la théâtralité du personnage du philosophe note par exemple (article cité, p. 276) : « Il n'est pas indifférent que le drame bourgeois le plus réussi – de l'aveu même de Diderot, ravi et contrit – s'intitule, par une sorte d'oxymore lourd de sens, *Le Philosophe sans le savoir*. »

2 *Second Entretien*, p. 1161 : « je crois qu'en un ouvrage, quel qu'il soit, l'esprit du siècle doit se remarquer. »

3 Le terme est employé par Diderot dans le *Second Entretien sur Le Fils naturel*, p. 1147. Laurent Versini dans son introduction au théâtre de Diderot écrit (*ibid.*, p. 1074) : « Bref, l'acteur est le porte-parole du philosophe, les comédiens sont des philosophes sur la scène, le drame est le genre théâtral des Lumières. » Charles Palissot, dont nous aurons à reparler, critique dans ses *Petites Lettres sur les grands philosophes* la pièce de Diderot intitulée *Le Fils naturel* et la poétique générale qui la sous-tend ; il fait le lien entre cette poétique nouvelle et la philosophie des Lumières pour écrire par exemple (Paris, s.n., 1757, Lettre seconde, p. 40) : « Mais dans quelle société trouvera-t-on le modèle de ces êtres de raison, de ces philosophes en cornettes, dont on veut affubler nos théâtres ? Qui n'irait s'ensevelir dans quelque désert, si des êtres de cette nature devenaient jamais communs parmi nous ? L'auteur a-t-il voulu, en nous peignant tous ces personnages vertueux avec faste, en leur prêtant des caractères qu'il croit si parfaits, des mœurs si graves, a-t-il voulu, dis-je, nous représenter tels que nous devrions être, et remplacer la piquante vérité de notre nature par ces romans fastidieux du cœur humain ? »

4 *De la poésie dramatique*, pp. 1280-1281.

5 Ici se trouvent résumés les reproches que Felix Gaiffe (*op. cit.*, pp. 249-250) adresse au drame, avant de le condamner, la pièce de Sedaine comme nous venons de le voir, exceptée : « Sans doute, une pièce à thèse peut être une œuvre dramatique supérieure, mais à condition que la démonstration ressorte naturellement de l'action et du jeu des caractères, que le spectateur soit amené, par une nécessité inflexible, à tirer lui-même les conclusions que veut lui faire adopter l'auteur. Mais il en est autrement si tout se passe en discours, si la pièce devient une conférence dialoguée où chacun des acteurs débite, à son tour, quelque parcelle des vérités qu'on a projeté d'inculquer aux spectateurs. C'est, malheureusement, sous cette forme inférieure, trop employée déjà par Voltaire dans un grand nombre de tragédies, que se présente le drame du XVIII^e siècle. Il y a d'heureuses exceptions : *Le Philosophe sans le savoir* en est une ; mais elles sont bien rares, et un pareil procédé était trop commode pour ne pas se répandre de plus en plus, grâce à la complicité du public. »

6 *Second Entretien*, pp. 1143-1144.

tableaux, et prendre ainsi en compte la dimension visuelle du spectacle⁷. Diderot a conscience d'être un novateur, de s'engager dans une voie nouvelle qui rompt avec l'esthétique classique et qui s'accorde davantage avec la promotion de la sensibilité et le didactisme des Lumières.

Diderot a accompagné ses deux drames, *Le Fils naturel* en 1757 et *Le Père de famille* l'année suivante, de textes théoriques définissant le nouveau genre, *Entretiens sur Le Fils naturel* et *Discours sur la poésie dramatique*¹. Précisons que si Diderot est célébré pour son théâtre, entendons ses essais théoriques et non ses pièces qui, pour les critiques, ne constituent pas encore les modèles exploitant la richesse des idées proposées dans les essais. Traduit par Lessing, considéré souvent comme le fondateur du théâtre allemand, l'œuvre esthétique et théâtrale de Diderot connut également beaucoup de succès en Allemagne². C'est dans le second de ses textes théoriques que Diderot imagine une pièce idéale, qui réussirait à susciter l'amour de la vertu dans une dramaturgie des plus épurées, un drame philosophique, dont il va esquisser en exemple un plan, tout naturellement consacré à la mort de Socrate. Peut-être est-ce Marmontel qui lui a suggéré l'idée dans ses *Réflexions sur la tragédie* publiées en 1750. Souhaitant lui aussi faire du théâtre une école de morale il pense à Socrate et écrit :

Qu'on se peigne vivement Socrate dans la prison au milieu de ses amis : cette idée arrache des larmes³.

7 Une anecdote / expérience célèbre rapportée par Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets* montre qu'il a très jeune eu en tête l'idée que le théâtre est un art de la scène (édition citée de ses *Œuvres*, IV, p. 21) : « Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j'allais aux troisièmes loges : car plus j'étais éloigné des acteurs, mieux j'étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m'environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m'embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l'action et le jeu de l'acteur me paraissaient d'accord avec le discours que je me rappelais. Je n'écoutais que quand j'étais dérouté par les gestes, ou que je croyais l'être. Ah ! Monsieur, qu'il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve, et que les détails dans lesquels je pourrais entrer seraient humiliants pour la plupart d'entre eux. » Nous reviendrons plus loin sur les notions de pantomime et de tableau, que nous définirons alors précisément. Pour l'instant gardons en tête que la réponse de Diderot au problème exposé plus haut consiste à proposer des images frappantes, ce qu'il appelle des tableaux, au public afin de susciter chez lui l'amour de la vertu.

1 Le titre complet du premier ouvrage est : *Le Fils naturel ou Les Épreuves de la vertu, avec l'histoire véritable de la pièce* (devenue les *Entretiens sur le fils naturel*); première édition : Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1757 ; première représentation la même année chez le duc d'Ayen à Saint-Germain-en-Laye. Le second ouvrage a aussi été publié à Amsterdam, sans nom d'éditeur, 1758 et représenté pour la première fois le 18 février 1761 sur la scène du Théâtre de la rue des fossés à Saint-Germain par les Comédiens Français. Notons que les deux pièces de théâtre sont alors mentionnées comme des comédies (en cinq actes et en prose). Diderot n'emploie en effet guère le mot drame, mais préfère les expressions de comédie sérieuse (genre sérieux comportant des nuances de comédie) et tragédie domestique ou bourgeoise (genre sérieux comportant des nuances de tragédie).

2 Sur l'importance de Diderot dans l'histoire théâtrale, voir par exemple le chapitre consacré par Marie-Claude Hubert dans *Les Grandes Théories du théâtre*, chapitre justement intitulé « La Révolution du drame », Paris, Armand Colin, 1998, pp. 115-205, et particulièrement pp. 123-167.

3 In : *Théâtre de Marmontel*, Liège, Bassompierre, 1777, t. 1, p. 225.

Le pathétique caractérise en effet le théâtre sérieux du XVIII^e siècle (Diderot fait même du *pathos* le ressort esthétique du drame) et contribue à le transformer en tribune ; sans faire de distinction entre les êtres humains ni entre le corps et l'esprit, les larmes sont le signe d'une émotion sincère et authentique. Touchés par la vertu des personnages qui leur sont présentés sur scène, les spectateurs auront envie de les imiter en sortant du théâtre¹. Qu'est-ce qui peut émouvoir le plus fortement un spectateur sinon la vertu persécutée et qui mieux que Socrate pour l'incarner ? Nous recopions la proposition de Diderot dans son intégralité parce qu'elle semble être le point de départ de toute la série des « Morts de Socrate » françaises, mais aussi parce qu'elle pourrait signaler le début de la mythification du personnage sur les planches² :

Il est une sorte de drame où l'on présenterait la morale directement et avec succès. En voici un exemple. Écoutez bien ce que nos juges en diront et s'ils le trouvent froid, croyez qu'ils n'ont ni énergie dans l'âme, ni idée de la véritable éloquence, ni sensibilité, ni entrailles. Pour moi je pense que l'homme de génie qui s'en emparera, ne laissera pas aux yeux le temps de se sécher, et que nous lui devons le spectacle le plus touchant et une des lectures les plus instructives et les plus délicieuses que nous puissions faire. C'est la mort de Socrate.

La scène est dans une prison. On y voit le philosophe enchaîné et couché sur la paille. Il est endormi. Ses amis ont corrompu ses gardes, et ils viennent dès la pointe du jour lui annoncer sa délivrance.

Tout Athènes est dans la rumeur, mais l'homme juste dort.

De l'innocence de la vie. Qu'il est doux d'avoir bien vécu lorsqu'on est sur le point de mourir !

Scène première.

1 Diderot écrit notamment dans *De la poésie dramatique*, II, (édition citée de ses *Œuvres*, IV, p. 1282) : « Le parterre de la comédie est le seul endroit où les larmes de l'homme vertueux et du méchant soient confondues. » Sur le goût des larmes au XVIII^e siècle, voir Anne Vincent-Buffault, *Histoire des Larmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Rivages, 1986, et plus spécialement I^{ère} partie, ch. IV « Les larmes au théâtre », pp. 62-83 ; elle explique par exemple, p. 76 « Pleurer en commun au spectacle permet aussi de s'assurer et de se témoigner mutuellement la bonté du cœur humain, sa capacité à vivre avec ses semblables ; c'est une sorte d'expérience philosophique agréable. L'aspect social de la mise en valeur de la sensibilité est propre au siècle des Lumières qui, loin de chercher la spécificité de l'émotion individuelle au théâtre cherche au contraire ce qui rassemble et rapproche les hommes. Si pleurer au spectacle est un code social, un phénomène d'entraînement de groupe, voire une mode du naturel, c'est aussi une façon d'expérimenter une pensée sur le lien social, que les discours pléthoriques que prononcent les acteurs sur l'humanité, le vertu, la bienfaisance, l'excellence de la nature proposent, et que les dramaturges explicitent triomphalement. » Voir encore le très instructif ouvrage de Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, édition déjà citée. Elle relie d'ailleurs à cette caractéristique du théâtre du XVIII^e la difficulté d'étudier aujourd'hui ce théâtre qui ne suscite plus guère d'émotion pour nous. Elle écrit notamment, pp. 14-15 : « Séparés des hommes du XVIII^e siècle par une distance qui n'est pas seulement temporelle mais recouvre un fossé anthropologique et culturel, nous nous révélons incapables de pleurer à la lecture de textes qui leur arrachaient des torrents de larmes, et, pire encore, nous nous prenons parfois à ricaner devant les débordements ostentatoires d'une sensibilité que nous avons naturellement tendance à réserver à l'intimité et à l'intériorité. Il faut bien admettre que le pathétique auquel nous choisissons de nous intéresser représente aujourd'hui une énergie éteinte et que la chaleur dont il animait le public au XVIII^e siècle semble désormais perdue, condamnant ce modèle dramatique à l'inefficacité. » Nous nuancerions ce jugement en ce qui concerne le pathétique de l'esquisse théâtrale concernant la mort de Socrate proposée par Diderot (et même déjà sa traduction de l'*Apologie*), mais il ne s'agit que d'une esquisse dessinée dans le cadre d'un ouvrage théorique, et non d'une pièce de théâtre aboutie et destinée à la scène.

2 Marmontel lui aussi n'avait su résister au plaisir de partager cette proposition avec les lecteurs du *Mercure de France* ; lorsqu'il commente *De la poésie dramatique*, il écrit : « [Diderot] passe au genre de la Tragédie qui aurait pour objet les malheurs domestiques et il en donne pour exemple la mort de Socrate, en un acte. Le plan de cet acte est admirable par sa simplicité et par la profondeur de ses vues : comme il est court, je vais le retranscrire. » (*Mercure de France*, février 1759, p. 83).

Socrate s'éveille : il aperçoit ses amis, il est surpris de les voir si matin.
 Le songe de Socrate.
 Ils lui apprennent ce qu'ils ont exécuté ; il examine avec eux ce qu'il lui convient de faire.
 Du respect qu'on se doit à soi-même, et de la sainteté des lois. *Scène seconde.*
 Les gardes arrivent ; on lui ôte ses chaînes.
 La fable sur la peine et sur le plaisir.
 Les juges entrent et avec eux les accusateurs de Socrate et la foule du peuple.
 Il est accusé et il se défend. *Scène troisième.*
 Il faut ici s'assujettir au costume : il faut qu'on lise les accusations ; que Socrate interpelle ses juges, ses accusateurs et le peuple ; qu'il les presse ; qu'il les interroge ; qu'il leur réponde. Il faut montrer la chose comme elle s'est passée ; et le spectacle n'en sera que plus vrai, plus frappant et plus beau.
 Les juges se retirent, les amis de Socrate restent ; ils ont pressenti la condamnation. Socrate les entretient et les console.
 De l'immortalité de l'âme. *Scène quatrième.*
 Il est jugé. On lui annonce sa mort. Il voit sa femme et ses enfants. On lui apporte la ciguë. Il meurt. *Scène cinquième.*

Ce n'est là qu'un acte, mais s'il est bien fait il aura presque l'étendue d'une pièce ordinaire. Quelle éloquence ne demande-t-il pas ! Quelle profondeur de philosophie ! Quel naturel ! Quelle vérité ! Si l'on saisit bien le caractère ferme, simple, tranquille, serein, et élevé du philosophe, on éprouvera combien il est difficile à peindre. À chaque instant il doit amener le ris sur le bord des lèvres et les larmes aux yeux. Je mourrais content, si j'avais rempli cette tâche comme je la conçois. Encore une fois, si les critiques ne voient là-dedans qu'un enchaînement de discours philosophiques et froids, ô les pauvres gens, que je les plains¹ !

Comme c'était déjà le cas dans sa traduction de l'*Apologie de Socrate*, on sent Diderot investi dans son texte. L'image du philosophe en prison, c'est Socrate certes, mais également lui-même. Il écrit ce drame en s'inspirant tout autant de Platon que de son expérience vécue. Par exemple, ni Platon ni même Xénophon ne mentionnent un lit de paille ; ce philosophe « couché sur la paille » n'est-ce pas Diderot enfermé au donjon de Vincennes² ? Pour lui qui a ressenti, éprouvé, compris la philosophie socratique, le procès et la mort de Socrate ne peuvent pas donner lieu à un « enchaînement de discours philosophiques et froids » car ils montrent une philosophie qui s'incarne dans une attitude de vie, plus précisément dans la réaction face à la mort. C'est pourquoi Diderot semble si sûr de lui lorsqu'il parle d'une morale présentée « directement et avec succès ».

De Platon, il ne retient que les actions, les faits ; la discussion au sujet de l'immortalité de l'âme qui composera la scène quatrième de son esquisse ne donne lieu à aucun développement, alors qu'elle constitue chez Platon l'essentiel de son dialogue rapportant la mort de Socrate et intitulé *Phédon*. À la recherche d'images, Diderot place immédiatement la scène dans la prison et procède ainsi à une condensation dramatique des événements. Si l'on suit les dialogues de Platon et Xénophon, c'est libre que Socrate comparait à son procès, il est condamné à mort et ensuite conduit en prison, mais l'exécution de la sentence ne peut avoir

1 *De la poésie dramatique*, IV, « D'une sorte de drame philosophique », pp. 1284-1285.

2 Les différentes biographies que nous avons consultées ne donnent pas ce genre de détail.

lieu avant que le bateau parti en pèlerinage à Délos revienne ; entre le procès et la mort de Socrate, il a dû s'écouler environ un mois, ce qui a laissé aux disciples le temps d'organiser une éventuelle évasion, même si dans le dialogue de Platon intitulé *Criton*, c'est le personnage éponyme qui fait la proposition à Socrate quelques jours seulement avant sa mort puisque le dialogue s'ouvre sur l'annonce du retour du bateau. Diderot modifie donc la chronologie pour mieux dramatiser la scène ; en effet dès le début nous devinons que la fin en sera tragique, ou plus exactement nous ressentons l'urgence tragique de la situation. Le procès acquiert donc un enjeu supplémentaire s'il a lieu dans la prison de Socrate et l'annonce à retardement de la condamnation de Socrate laisse le temps à la crainte de s'installer. Touché au plus profond de sa chair par la destinée du sage athénien, Diderot en sait le pouvoir émotionnel. Et c'est justement l'émotion qui intéresse ici Diderot (« sensibilité », « entrailles », « pas le temps aux yeux de sécher »). Notons que c'est précisément ce que Platon, qui semble bien être la source directe de Diderot, refusait. Pour que la mort de Socrate puisse être une leçon de vie, elle ne doit pas être émouvante au sens où l'on entend habituellement ce terme ; le pathétique qui s'en dégage ne doit pas s'adresser aux entrailles, à cette partie de l'âme assoiffée de larmes mais à la partie rationnelle de l'âme¹. C'est d'ailleurs sur cette distinction que se fonde toute sa critique du théâtre dans *La République* :

-Quand les meilleurs d'entre nous entendent Homère ou quelque autre poète tragique imitant un de ces héros accablés par le malheur qui déclame une longue complainte mêlée de gémissements, ou quand on voit ces héros qui chantent en se frappant la poitrine, tu sais bien que nous éprouvons du plaisir et que nous nous laissons prendre à les suivre et à partager leur souffrance, et que nous mettons tout notre sérieux à faire l'éloge du bon poète, c'est-à-dire de celui qui a le mieux réussi à nous mettre dans un tel état.

-Je le sais, comment ne pas le savoir ?

-Mais quand un chagrin personnel survient à l'un d'entre nous, as-tu remarqué que nous nous

1 Comme l'explique Monique Dixsaut dans son introduction au *Phédon*, ce dialogue n'est ni tragique ni pathétique, et ne suscite que des émotions rationnelles : « Bien que l'émotion soit là, que la mort ne soit pas seulement questionnée mais qu'une mort soit représentée, le *Phédon* n'est pas une tragédie. Pourtant la mort qu'on nous rapporte est celle de Socrate : mort injuste, révoltante, pitoyable. Mais Socrate a décidé qu'il était plus juste de rester là et de subir le châtiment décrété par les Athéniens (98e) ; il juge ridicule un philosophe qui se révolterait au moment de mourir (67d-e) ; et Phédon s'étonne de ne pas ressentir la pitié normale en pareille circonstance (58e). Le refus des effets est aussi refus de la vision tragique, du discours tragique comme discours énonçant une vérité sur la vie et sur la mort des hommes. À la différence ces poètes tragiques qu'il critiquera dans la *République*, Platon ne veut pas s'adresser au cœur, au *thumós*, ce "pleureur professionnel" (*Rép.* X, 606a). En racontant la mort d'un homme qui meurt sans prendre la mort au tragique, qui "garde tout son calme dans le malheur et ne s'indigne pas" parce qu'il juge que "dans les choses humaines, il n'y en a pas beaucoup qui soient dignes d'intérêt" (*Rép.* X, 604c), Platon tend même à produire un effet exactement opposé à celui que vise le discours tragique ; loin de chercher à gagner ce qui en notre âme est "assoiffé de larmes" et d'installer en elle un ordre déraisonnable (*Rép.* X 605b), il provoque un "curieux mélange" de plaisir et de douleurs *rationnels*. Même dans les derniers moments la mort est dépouillée de toute connotation pathétique, ou même tragique (le pathétique a été évacué en même temps que Xanthippe, 60a). Elle garde cependant tout son poids de réalité, celle d'un mystérieux passage de la présence à l'absence, parce que de bout en bout du dialogue s'affirme l'unicité de l'homme qui, demain, ne sera plus là. » (Paris, GF Flammarion, 1991, pp. 14-15) Notons que dans l'*Apologie*, Socrate refusait déjà les larmes en refusant de s'appitoyer sur son sort et de faire notamment venir à la tribune ses enfants pour susciter la pitié des juges et en conséquence leur clémence (34c-35b).

targuons du contraire, c'est-à-dire de nous montrer capables de demeurer calmes et de l'endurer, parce que cette attitude est celle d'un homme, alors que l'autre, celle que nous louions à l'instant est celle d'une femme.

-Je l'ai remarqué, dit-il.

-Alors, dis-je, cet éloge est-il acceptable ? Avons-nous raison de regarder un homme auquel on refuserait d'être identifié, et dont on aurait plutôt honte, et de lui trouver du charme et d'en faire l'éloge, au lieu d'éprouver du dégoût en son endroit ?

-Non, par Zeus, dit-il, cela ne me semble pas raisonnable.

-En effet, repris-je, surtout si tu examines la chose comme suit.

-Comment ?

-Si tu réfléchis au fait que la partie de l'âme que nous cherchions tantôt à contenir par la force, dans les circonstances de nos malheurs personnels – cette partie qui est assoiffée de larmes et portée à se lamenter sans retenue, jusqu'à épuisement, parce qu'il est dans sa nature d'éprouver de tels désirs – est justement la partie que viennent assouvir et combler les poètes, tandis que la partie de nous-mêmes qui est par nature la meilleure, parce qu'elle n'a pas été suffisamment formée par la raison et l'habitude relâche sa surveillance sur cette partie encline à la lamentation, à la pensée que ce sont des sentiments qui lui sont étrangers qu'elle regarde en spectatrice, et qu'il n'y a rien de honteux pour elle à se répandre en éloges et à montrer de la compassion pour un autre homme qui pose comme homme de bien et s'afflige de manière inopportune : si tu réfléchis au fait qu'au contraire elle croit en tirer un profit, le plaisir, et qu'elle ne consentirait pas à s'en priver en rejetant l'ensemble de l'œuvre poétique, tu verras, je pense, que bien peu de gens sont en mesure de se rendre compte que la jouissance passe nécessairement des affections des autres à celles qui nous sont propres. Après avoir nourri et fortifié notre sentiment de pitié dans les affections des autres, il n'est guère facile de le contenir dans les sentiments que nous éprouvons personnellement¹.

Pleurer au théâtre est un signe de faiblesse pour Platon pour qui les larmes ne peuvent et ne doivent être réservées qu'à l'intimité. Le théâtre devrait s'attacher à apprendre aux spectateurs comment contenir leurs larmes au lieu de les faire couler. Pour Diderot tout à l'inverse, les larmes ne sont pas le signe d'une âme dérégulée, mais au contraire d'une âme vertueuse, et pleurer en public devient un acte de générosité, non une faiblesse :

Quarante à cinquante mille hommes ne se contiennent pas par décence. Et s'il arrivait à un grand personnage de la république de verser une larme, quel effet croyez-vous que sa douleur dût produire sur le reste des spectateurs ? Y a-t-il rien de plus pathétique que la douleur d'un homme vénérable² ?

La vision de Diderot semble ainsi s'opposer à celle de Platon ; en associant les termes « spectacle » et « lecture », Diderot montre que le théâtre est une école de vertu parce que précisément il s'adresse à la sensibilité. De même, il évoque (et convoque) l'« éloquence » (celle du cœur, où se niche un nouveau sublime) dont doit faire preuve le dramaturge ; or Socrate lui-même la critiquait et refusa de se prêter lors de son procès à ce jeu en demandant

1 Platon, *République*, X, 605c-606c, traduction George Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004, pp. 500-501. Cf. le bref mais très éclairant commentaire de ce passage par Arnaud Macé, in : *L'Atelier de l'invisible, Apprendre à philosopher avec Platon*, Alfortville, éditions Ère, 2010, pp. 110-112. L'ouvrage de Platon, *La République*, cherche à définir la justice, et pour l'étudier au mieux, les personnages du dialogue vont établir un parallèle entre la justice d'une société et la justice d'un homme, la société offrant ainsi une sorte de miroir grossissant de l'âme humaine. Toutes deux, la société comme l'âme sont composées de trois parties : la raison/ les dirigeants (lógos), la colère/ les guerriers (thumós), le désir/ les travailleurs (epithumia), et la justice consiste en un certain ordre ou harmonie entre ces parties.

2 *Second Entretien*, p. 1157.

justement l'indulgence de l'assistance parce qu'il parlerait comme il en avait l'habitude et non comme le lieu semblait le lui imposer¹. Ce refus de l'éloquence semble être un refus des effets ; c'est au contraire tout ce que recherche le théâtre du XVIII^e siècle et jusque dans le canevas proposé par Diderot, où s'articulent des effets d'opposition au début (Socrate enchaîné/dort comme un enfant ; tumulte à l'extérieur de la prison/calme à l'intérieur), ou encore le nombre des personnages : les gardes, les amis de Socrate et non pas le seul Criton qui les représenterait tous comme dans le dialogue de Platon auquel il a donné son nom, et surtout la présence de « la foule du peuple » au procès, ce procès qui semble d'ailleurs vu par Diderot comme un combat entre Socrate et ses accusateurs². La description de cette scène, la plus copieusement et minutieusement faite par Diderot, laisse transparaître l'enthousiasme de l'auteur qui s'exprime notamment dans la répétition des injonctions « il faut », et l'anaphore de la conjonction « que ». Mais la volonté de réalisme alors exprimée (« s'assujettir au costume »³) témoigne d'une recherche d'effets visuels autant que d'un désir de vérité. Certains termes employés par la suite sèment en effet le doute quant à l'esthétique diderotienne et aux moyens qui peuvent faire advenir l'émotion : « profondeur de philosophie », « naturel »,

1 Platon, *Apologie de Socrate*, 17b-18a, et notamment 17b (c'est Socrate qui parle et s'adresse au tribunal) : « Non bien sûr, Athéniens, ce ne sont pas, par Zeus, des discours élégamment tournés, comme les leurs [ceux de ses accusateurs], ni même des discours qu'embellissent des expressions et des termes choisis que vous allez entendre, mais des choses dites à l'improviste dans les termes qui me viendront à l'esprit. » (Luc Brisson trad., Paris, GF Flammarion, 1997, pp. 85-86)

2 La recherche des effets caractérise en effet le théâtre du XVIII^e siècle, cf. l'ouvrage de Sophie Marchand déjà cité. Elle montre alors que le théâtre du XVIII^e siècle est un théâtre fondé non sur le texte mais la représentation et explique même, p. 91 : « Les dramaturges-philosophes s'offrent la possibilité de masquer les insuffisances ou les imperfections de leurs créations au moyen d'une prolifération des signes et des sollicitations sensorielles. »

3 La notion de « costume » témoigne d'une volonté d'approcher le plus possible la vérité historique, elle est utilisée dans deux arts très proches au XVIII^e siècle : la peinture et le théâtre. Cf. Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998 ; il cite p. 88 la définition du costume donnée par le *Dictionnaire dramatique* de Chamfort et Laporte (1776) : « Costume. Terme de peinture, par lequel on entend ce qui est suivant le temps, le génie, les mœurs, les lois, le goût, les vêtements, le caractère et les habitudes d'un pays où l'on place la scène du tableau. On applique fréquemment ce terme à l'art dramatique. Il ne suffit pas que dans la représentation d'un sujet, il n'y ait rien de contraire au costume. Il faut encore, autant que faire se peut, qu'il y ait quelque signe particulier pour faire reconnaître le lieu où l'action se passe, et quels sont les personnages qu'on a voulu représenter. On entend aussi par le costume, tout ce qui regarde la chronologie, l'ordre des temps et la vérité de certains faits connus de tout le monde. » Il donne également (pp. 88-89) la définition du *Dictionnaire de Trévoux* (1771) qu'il dit « la plus complète » : « Costume. Terme de peinture. Ce mot est tout italien, mais il a passé dans notre langue ; il signifie proprement usage, coutume. On l'entend : 1/ De tout ce qui concerne les usages, les mœurs, les habillements, les armes, la physionomie et la façon de vivre de chaque peuple ; 2/ De tout ce qui regarde la chronologie, l'ordre des temps et la vérité de certains faits connus de tout le monde ; 3/ De ce qui concerne les bienséances, le caractère et les convenances propres de chaque âge et de chaque condition ; 4/ Enfin de tout ce qui regarde la nature, la qualité et la propriété essentielle des éléments, des corps et de toute chose naturelle. Les grands peintres Lombards se sont plus attachés à ce qui regarde la couleur, qu'à ce qui est du dessin, et à ce qu'on appelle *costume*. (Félibien). C'est proprement l'art de traiter ou de dépeindre un sujet suivant la manière qui lui est propre, en se conformant aux usages des différents temps et des différents lieux. »

« vérité ». Diderot ne serait-il pas moins catégorique que Platon, cherchant une émotion qui puisse s'adresser à tous, ceux qui ont cultivé la partie rationnelle de leur âme comme ceux qui sont attachés à la sensibilité ?

Diderot n'indique en outre que quelques éléments qu'il suggère par des phrases courtes, des phrases nominales, ou de simples titres. Il est si familier de l'histoire de Socrate qu'il suppose son lecteur aussi informé que lui. Mais ce côté elliptique laisse aussi l'imagination du lecteur travailler et l'émotion advenir. Dans les silences de son texte, Diderot visualise la scène (« on y voit ») et la décrit telle qu'elle lui apparaît ; il semble la laisser se dérouler devant ses yeux. Cette impression de spontanéité de l'écriture est renforcée par le caractère simple, sobre et presque inachevé du langage employé. Elle conduit Diderot à revenir une deuxième fois sur ce projet, comme si l'image de cette scène ne pouvait plus le quitter désormais. C'est au sujet de la pantomime, l'art de s'exprimer par le corps, les gestes, la danse, ou encore le mime. Il écrit la scène cinquième presque dans son intégralité, en y ajoutant des éléments qu'il mentionne dans son plan dans d'autres scènes. Son texte toutefois oscille entre théâtre et récit ; on peut penser qu'il laisse là encore les images l'envahir et guider sa plume ; la vérité de la scène point à chaque mot¹. Nous retranscrivons à nouveau le passage dans son intégralité en le comparant au texte de Platon (*Phédon*), dans deux traductions, celle d'André Dacier datant de la version corrigée de 1701 et celle de Monique Dixsaut datant de 1991 en raison de la modernité du texte de Diderot, d'autant qu'il ne s'agit pas ici pour Diderot de traduire Platon mais de s'en inspirer pour écrire une scène de théâtre illustrant ses propos théoriques² :

1 La présence du récit dans le texte de Diderot n'a sûrement pas la même fonction que chez Platon : pour ce dernier il est un rempart contre le théâtre, il permet de mettre à distance ce qui est raconté alors que chez Diderot il peut être lié au caractère inachevé de sa scène mais aussi à la spontanéité et l'enthousiasme avec lesquels il écrit.

2 Le texte de Diderot se trouve au ch. XXI, édition citée, pp. 1339-1342. Références précises pour les traductions : André Dacier *Les Œuvres de Platon*, traduites en françois, avec des remarques, seconde édition corrigée et augmentée, tome second, Paris, chez Anisson, 1701 (pp. 155-156, 160-161, 163, 319-321, 322, 323-329) ; Monique Dixsaut, *Platon, Phédon*, Paris, Flammarion, 1991 (58e-59a, p. 203 ; 59e-60b, p. 205 ; 60b-60c, pp. 205-206 ; 61b-c, p. 207 ; 115b-116a, pp. 305-306 ; 116a-116b, p. 306 ; 116b-118a, pp. 306-309). La disposition en paragraphes des traductions n'a pas toujours été respectée afin de faire coïncider les trois textes ensemble et ainsi faciliter la lecture du tableau.

Texte de Diderot

Mais il me prend envie de vous esquisser les derniers instants de la vie de Socrate. C'est une suite de tableaux qui prouveront plus en faveur de la pantomime que tout ce que je pourrais ajouter. Je me conformerai presque entièrement à l'histoire. Quel canevas pour un poète !

Ses disciples n'en avaient point la pitié qu'on éprouve auprès d'un ami qu'on assiste au lit de la mort. Cet homme leur paraissait heureux. S'ils étaient touchés, c'était d'un sentiment extraordinaire mêlé de la douceur qui naissait de ses discours, et de la peine qui naissait de la pensée qu'ils allaient le perdre.

Texte de Platon, trad. Dacier 1701

Vous allez être surpris d'apprendre l'état où je fus en cette occasion ; bien loin d'être sensiblement touché du malheur d'un ami que j'aimais avec beaucoup de tendresse, et que je voyais mourir à mes yeux, je trouvais son sort digne d'envie, et je ne pouvais me lasser d'admirer sa bonté, sa douceur, la tranquillité qui paraissait dans ses discours, et l'intrépidité qu'il faisait paraître aux approches de la mort. Tout ce que je voyais me persuadait qu'il ne descendait pas aux Enfers sans le secours de quelque Divinité qui prenait encore soin de le conduire, pour le mettre en possession de la plus grande félicité dont les bienheureux aient jamais joui. Mais si d'un côté ces pensées étouffaient en moi tous les sentiments de compassion que je devais vraisemblablement avoir à la vue d'un objet si triste, elles m'empêchaient aussi de prendre à tous ses discours le même plaisir que j'avais pris autrefois, et qui était alors troublé par cette douloureuse réflexion que dans un moment cet homme divin allait nous quitter pour jamais. Ainsi mon cœur était agité de mouvements contraires, que je ne saurais définir, ce n'était proprement ni plaisir ni tristesse, mais un mélange confus de ces deux passions qui produisaient presque le même effet dans tous ceux qui étaient là présents. Tantôt vous nous

Texte de Platon, trad. Dixsaut 1991

Pour ma part, tandis que j'étais présent au près de lui, je ressentais des choses très étonnantes : d'un côté ce n'était pas de la pitié qui me venait, comme lorsqu'on assiste à la mort d'un homme qui vous est cher. Car cet homme était manifestement heureux, Echécraté, à en juger d'après son attitude et son langage – tant il montrait de fermeté et de noblesse en quittant la vie ; à tel point qu'il me donnait l'impression, lui qui pourtant s'en allait chez Hadès, de ne pas s'y rendre sans un privilège divin, et bien plus, de devoir, une fois arrivé là-bas, y trouver un bonheur tel que jamais on n'en a connu ! Pour toutes ces raisons, rien qui ressemblât le moins du monde à de la pitié ne me venait, comme on eût pu l'attendre de la part de qui assiste à un malheur. Je n'éprouvais cependant pas un plaisir semblable à celui que je prenais lorsque, comme nous en avons l'habitude, nous étions plongés dans la philosophie – car telle était bien la nature des discours que nous échangeions. Non sincèrement, j'étais envahi par un sentiment déconcertant, curieux mélange où entraient certes du plaisir, mais aussi de la douleur quand me revenait à l'esprit que cet homme-là, tout à l'heure, allait cesser de vivre.

	auriez vu fondre en larmes, et un moment après vous auriez été surpris de nous voir donner des marques d'une véritable joie et d'un sensible plaisir.	
<p>Lorsqu'ils entrèrent, on venait de le délier. Xanthippe était assise auprès de lui, tenant un de ses enfants entre ses bras.</p> <p>Le philosophe dit peu de choses à sa femme ; mais combien de choses touchantes un homme sage qui ne fait aucun cas de la vie, n'avait-il pas à dire sur son enfant ?</p> <p>Les philosophes entrèrent. À peine Xanthippe les aperçut-elle, qu'elle se mit à désespérer et à crier, comme c'est la coutume des femmes en ces occasions : « Socrate, vos amis vous parlent aujourd'hui pour la dernière fois. C'est pour la dernière fois que vous embrassez votre femme, et que vous voyez votre enfant. »</p> <p>Socrate se tournant du côté de Criton, lui dit : « Mon ami, faites conduire cette femme chez elle. » Et cela s'exécuta.</p> <p>On entraîna Xanthippe ; mais elle s'élance du côté de Socrate, lui tend le bras, l'appelle, se meurtrit le visage de ses mains, et remplit la prison de ses cris.</p> <p>Cependant Socrate dit encore un mot sur l'enfant qu'on emporte.</p> <p>Alors le philosophe prenant un visage serein, s'assied sur son lit ; et pliant la jambe d'où l'on avait ôté la chaîne et la frottant doucement, il dit :</p> <p>« Que le plaisir et la peine se touchent de près ! Si Ésope y avait pensé, la belle fable qu'il en aurait faite !...</p>	<p>[...] En entrant nous trouvâmes Socrate qu'on venait de délier, et Xantippe, vous la connaissez, assise auprès de lui, et tenant un de ses enfants entre ses bras : elle ne nous eut pas plutôt aperçus, qu'elle se mit à se désespérer, et à crier comme les femmes font en ces occasions, <i>Socrate</i>, disait-elle, <i>vos amis vous voient aujourd'hui pour la dernière fois</i>, et Socrate tournant les yeux du côté de Criton, lui dit, <i>Criton, qu'on emmène cette femme chez elle</i>. Cela fut exécuté comme il l'avait dit. Les gens de Criton enlevèrent Xantippe qui remplissait tout de ses cris, et se meurtrissait le visage.</p> <p>En même temps Socrate s'assit sur son lit, et pliant la jambe, d'où l'on avait ôté la chaîne, et la frottant doucement avec sa main, il me semble, nous dit-il que ce que les hommes appellent plaisir est une chose bien singulière, et qu'elle s'accorde merveilleusement avec la douleur, qu'on croit pourtant qui lui est fort contraire, parce qu'elles ne peuvent jamais se</p>	<p>[...] Or, une fois entrés, nous avions devant nous Socrate qu'on venait de délier, mais aussi Xanthippe – tu la connais – qui, assise auprès de lui, tenait dans les bras son petit enfant. Dès que Xanthippe nous aperçut, elle éclata en lamentations et se mit à crier le genre de propos habituels aux femmes : « Ah, Socrate, c'est la toute dernière fois que tes amis vont pouvoir parler avec toi, et toi avec eux ! » Socrate jeta un coup d'œil à Criton : « Criton, dit-il, que quelqu'un la reconduise à la maison. » Pendant que les serviteurs de Criton l'emmenaient, elle continuait de crier et de se frapper la poitrine.</p> <p>Socrate se redressa alors pour s'asseoir sur son lit, replia la jambe, se mit à la frotter longuement de la main, et, tout en la frottant : « Quelle chose déconcertante, mes amis, dit-il, semble être ce que les hommes appellent l'agréable, et quel étonnant rapport sa nature entretient avec ce qu'on tient pour être son contraire, le pénible : en l'homme, aucun des deux ne</p>

	rencontrer ensemble dans un même sujet. Cependant si quelqu'un a l'une des deux, il faut presque toujours qu'il ait aussi nécessairement l'autre, comme si elles étaient liées naturellement. Si Ésope avait pris garde à cette vérité, il en aurait peut-être fait une fable, et il aurait dit que Dieu ayant voulu accorder ces deux ennemis, et n'y ayant pu réussir, se contenta de les lier à une même chaîne, de sorte que depuis ce temps-là, quand l'un arrive, l'autre le suit de bien près, comme je l'éprouve aujourd'hui. Car la douleur que la chaîne m'a fait souffrir à cette jambe, est suivie justement d'un très grand plaisir.	consent à exister avec l'autre, mais si on poursuit l'un et qu'on l'attrape, on peut presque dire qu'on est obligé d'attraper toujours aussi l'autre ; comme si, bien qu'étant deux, ils étaient attachés à une unique tête. » Et il ajouta : « Il me semble que si Ésope avait réfléchi à cela, il en aurait fait une fable : <i>le dieu, voulant faire cesser cette guerre entre eux et ne pouvant y parvenir, attacha leurs deux têtes pour en faire un seul morceau. Moralité : quand l'un vous arrive, l'autre accourt à sa suite.</i> Voilà justement qui paraît bien être mon cas : dans ma jambe, à cause de la chaîne, il y avait le douloureux et, à présent, c'est l'agréable qui semble venir à sa suite. »
Les Athéniens ont ordonné que je m'en aille, et je m'en vais... Dites à Événus qu'il me suivra, s'il est sage. »	[Evenus a demandé à Cébès de demander à Socrate pourquoi il s'était mis à composer des fables. Socrate répond et termine en disant:] Voilà, mon cher Cébès, ce que vous avez à répondre à Evenus, assurez-le que je lui souhaite toute sorte de bonheur, et dites-lui que s'il est sage, il doit me suivre. Car apparemment je m'en vais aujourd'hui ; puisque les Athéniens l'ordonnent.	[Événos a demandé à Cébès de demander à Socrate pourquoi il s'était mis à composer des fables. Socrate répond et termine en disant:] Explique donc cela à Événos, Cébès, salue-le bien, et dis-lui que s'il veut se montrer sage il doit se mettre à ma poursuite le plus vite possible Or c'est aujourd'hui, semble-t-il, que je m'en vais, puisque les Athéniens l'ordonnent.
Ce mot engage la scène sur l'immortalité de l'âme. Tentera cette scène qui l'osera. Pour moi, je me hâte vers son objet. Si vous avez vu expirer un père au milieu de ses enfants, telle fut la fin de Socrate au milieu des philosophes qui l'environnaient.	[La discussion sur l'immortalité de l'âme constitue l'essentiel du <i>Phédon</i> .]	[La discussion sur l'immortalité de l'âme constitue l'essentiel du <i>Phédon</i> .]
Lorsqu'il eut achevé de parler, il se fit un moment de silence, et Criton lui dit : CRITON : Qu'avez-vous à nous ordonner ? SOCRATE : De vous rendre semblables aux dieux, autant qu'il vous sera possible, et de leur abandonner	Quand Socrate eut achevé de parler, Criton prenant la parole : Eh bien Socrate, lui dit-il, à la bonne heure ; mais quels ordres nous donnez-vous, et à moi et aux autres, soit sur vos enfants, soit sur toutes vos affaires, afin qu'en les exécutant, nous	Quand il eut fini de parler, Criton intervint : « très bien, Socrate, dit-il. Mais quelles instructions as-tu à nous donner, à eux ou à moi, au sujet de tes enfants ou de quoi que ce soit d'autre ? Tout ce que nous pourrons faire pour toi, c'est avec la plus grande joie

le soin du reste.

ayons au moins la consolation de vous faire quelque plaisir ?

Ce que je vous recommande aujourd'hui, Criton, reprit Socrate, c'est ce que je vous ai toujours recommandé, c'est d'avoir soin de vous, vous ne sauriez vous rendre à vous-même un plus grand service, ni me faire à moi et à ma famille, un grand plaisir, quand vous ne me promettiez et ne m'offririez rien présentement ; au lieu que si vous vous négligez, et que vous ne vouliez pas régler votre vie sur le modèle que je vous ai toujours proposé, et le suivre comme à la trace, toutes les protestations et toutes les offres de service que vous pourriez me faire aujourd'hui, me seraient entièrement inutiles.

CRITON : Après votre mort, comment voulez-vous qu'on dispose de vous ?

SOCRATE : Criton, tout comme il vous plaira, si vous me retrouvez.

Puis, regardant les philosophes en souriant, il ajouta :

« J'aurai beau faire, je ne persuaderai jamais à notre ami de distinguer Socrate de sa dépouille. »

Nous ferons tous nos efforts, Socrate, répondit Criton, pour vous obéir. Mais comment voulez-vous que nous vous enterrions ?

Tout comme il vous plaira, dit Socrate, si vous pouvez m'attraper et que je n'échappe pas de vos mains.

Et en même temps nous regardant avec un petit sourire, je ne saurais venir à bout, dit-il, de persuader à Criton que Socrate est celui qui s'entretient avec vous, et qui arrange toutes les parties de son discours ; et il s' imagine toujours que je suis celui qu'il va voir mort tout à l'heure. Il me confond avec mon cadavre ; c'est pourquoi il me demande comment il faut m'enterrer. [Socrate développe encore longuement la réponse.]

[Socrate va prendre son bain. C'est ici que Platon place la comparaison du père au milieu de ses enfants : « Nous l'attendions donc tous, tantôt en nous entretenant de tout ce qu'il nous avait dit, et en

que nous le ferons.

- Mais tout simplement, Criton, dit-il, ce que je n'ai jamais cessé de vous dire, rien d'autre ! C'est en ayant souci de vous-mêmes que tout ce que vous pourrez faire procurera de la joie, à moi et aux miens, et à vous aussi, même si à présent vous ne prenez pas d'engagement. Mais si vous n'avez pas souci de vous-mêmes, si vous n'acceptez pas de vivre en suivant, comme à la trace, ce que nous avons dit aujourd'hui et dans le passé, alors, même si vous aviez pris tous les engagements possibles, en y mettant, dans la circonstance présente, toute l'intensité possible, vous n'en serez pas plus avancés.

- Eh bien, dit-il nous mettrons tout notre cœur à faire comme tu dis ! Mais comment devons-nous t'ensevelir ?

- Comme vous voudrez, dit Socrate. À condition du moins que vous réussissiez à m'attraper, et que je ne vous échappe pas ! »

En disant cela, il se mit à rire doucement, et regardant de notre côté, il ajouta : « Non je n'arrive pas à persuader Criton, mes amis, que moi, je suis ce Socrate qui dialogue avec vous à cet instant, et qui essaie d'assigner à chacun de ses énoncés la place requise par l'ordre du discours. Il s' imagine que moi, je suis celui qu'il verra dans peu de temps, ce cadavre, et alors il demande comment m'ensevelir, moi. » [Socrate développe encore longuement la réponse.]

[Socrate va prendre son bain. C'est ici que Platon place la comparaison du père au milieu de ses enfants : « Nous attendions donc, parlant entre nous de ce qui s'était dit et reprenant l'examen, mais, par

	l'examinant encore, et tantôt en parlant du malheureux état où nous allions nous trouver. Car nous nous regardions tous comme des gens qui privés d'un très bon père, allions passer le reste de notre vie comme des orphelins. » Socrate dit à nouveau adieu à ses enfants et s'entretient avec les femmes de sa famille et Criton, de ses dernières volontés.]	moments, nous recommencions à nous étendre sur la grandeur du malheur qui nous frappait : cela, pensions-nous, revenait purement et simplement à perdre notre père, et à être orphelins tout le reste de notre vie. » Socrate dit à nouveau adieu à ses enfants et s'entretient avec les femmes de sa famille et Criton, de ses dernières volontés.]
Le satellite des Onze entra dans ce moment et s'approcha de lui sans parler. Socrate lui dit : SOCRATE : Que voulez-vous ? LE SATELLITE : Vous avertir de la part des magistrats... SOCRATE : Qu'il est temps de mourir. Mon ami, apportez le poison, s'il est broyé, et soyez le bienvenu. LE SATELLITE (<i>en se détournant et pleurant</i>) : Les autres me maudissent ; celui-ci me bénit.	En arrivant [Socrate] s'assit sur son lit sans nous dire grand-chose, car le valet des Onze entra presque en même temps, et approchant de lui, Socrate, dit-il, je n'aurai pas à faire de vous la même plainte que j'ai tous les jours à faire de ceux qui sont dans l'état où vous vous trouvez ; car dès que je viens les avertir par l'ordre des magistrats qu'il faut boire le poison, ils s'emportent contre moi, et me maudissent : mais pour vous, depuis que vous êtes ici, je vous ai toujours trouvé le plus ferme, le plus doux et le meilleur de tous ceux qui ont jamais mis le pied dans cette prison, et je suis bien assuré qu'à l'heure qu'il est, vous n'êtes pas fâché contre moi ; vous l'êtes sans doute que contre ceux qui sont la cause de votre malheur. Vous les connaissez sans que je les nomme. Présentement donc, Socrate, vous savez ce que je viens vous annoncer ; adieu, tachez de supporter constamment cette nécessité. En finissant ces mots, il se mit à pleurer, et nous tournant le dos, il se retira un peu. Socrate le regardant, lui dit, adieu mon ami : je suivrai le conseil que tu me donnes. Voyez, nous dit-il, quelle honnêteté dans cet homme ; pendant ma prison il m'est venu voir souvent, et s'est entretenu avec moi : il vaut mieux que tous les autres ; qu'il me pleure de bon cœur ! Mon cher Criton obéissons-lui de bonne grâce, et qu'on m'apporte le poison s'il est	Le serviteur des Onze arriva alors et, se tenant debout devant Socrate : « Socrate, dit-il, à toi au moins je n'aurai pas à reprocher ce que je reproche aux autres : eux s'en prennent à moi et me maudissent quand je les invite, sur ordre des Magistrats, à boire le poison. Mais toi, j'ai déjà eu maintes fois l'occasion, durant tout le temps que tu as passé ici, de reconnaître que tu es le plus noble, le plus doux, le meilleur de tous ceux qui sont jamais venus en cet endroit. Et, même en ce moment, je sais bien que ce n'est pas à moi que tu t'en prends, mais à eux. Les responsables, en effet, tu les connais. À présent donc – car tu sais bien ce que je suis venu t'annoncer – adieu ! Et essaie de supporter aussi facilement que tu pourras l'inévitable. » Puis les larmes aux yeux, il se détourna et s'éloigna. Socrate leva son regard vers lui : « À toi aussi, dit-il adieu ! Et nous, nous ferons comme tu dis. » Et, se tournant vers nous : « Que de courtoisie, dit-il chez cet homme ! Pendant tout le temps que j'ai passé ici, il venait me voir, et parfois nous parlions ensemble ; c'était le plus aimable des hommes. Et maintenant, avec quelle générosité il me pleure ! Allons, Criton, obéissons-lui, et qu'on apporte le poison, s'il est broyé ; sinon, que l'homme qui en est chargé le fasse. »

<p>CRITON : Le soleil luit encore sur les montagnes.</p>	<p>broyé, si non, qu'il le broie lui-même. Mais, je pense, Socrate, lui dit Criton, que le soleil est encore sur les montagnes et qu'il n'est pas couché, et je sais que beaucoup d'autres à votre place, n'ont bu le poison que longtemps après que l'ordre leur en a été donné, qu'ils ont fort bien soupé, et qu'ils ont même joui de toutes les choses dont ils ont eu envie ; c'est pourquoi ne vous pressez pas, je vous en conjure, vous avez encore du temps.</p>	<p>Alors Criton : « Mais, Socrate, dit-il, le soleil est toujours sur les montagnes, il n'est pas encore couché, semble-t-il. De plus, je sais que d'autres ont bu le poison fort longtemps après qu'on leur eut joint de le faire, et qu'ils ont d'abord bien mangé et bien bu : certains même ont eu des rapports avec les personnes dont ils avaient envie. Ne te presse donc pas, il y a encore le temps. »</p>
<p>SOCRATE : Ceux qui diffèrent croient tout perdre à cesser de vivre, et moi je crois y gagner.</p>	<p>Ceux qui font ce que vous dites Criton, répondit Socrate, ont leurs raisons, ils croient que c'est autant de gagné : et moi j'ai aussi les miennes pour ne pas le faire ; car la seule chose que je crois gagner en buvant un peu plus tard, c'est de me rendre ridicule à moi-même en me trouvant si sottement amoureux de la vie, que je veux l'épargner à ce dernier moment lors qu'il n'y en a plus. Allez donc, mon cher Criton, faites ce que je vous dis, et ne vous tourmentez pas davantage.</p>	<p>Socrate répondit : « Il est tout naturel, Criton, que ceux dont tu parles agissent de cette façon ; ils croient sûrement y gagner quelque chose. Quant à moi, il est naturel que je ne fasse rien de semblable, car je ne crois pas avoir rien à gagner en retardant le moment de boire – sinon me couvrir de ridicule à mes propres yeux en me cramponnant à la vie et en l'économisant, alors qu'il n'en reste déjà plus. C'est assez maintenant, dit-il, fais ce que je te dis, rien d'autre.</p>
<p>Alors l'esclave qui lui portait la coupe entra. Socrate la reçut et lui dit :</p>	<p>Sur cela Criton fit signe à l'esclave qui se tenait là tout auprès. L'esclave sortit, et après avoir été quelque temps à broyer le poison, il revint avec celui qui devait le donner, et qui le portait tout broyé dans une coupe. Socrate le voyant entrer, cela est fort bien mon ami, lui dit-il ; mais que faut-il que je fasse ? Car vous le savez, et c'est à vous de me conduire.</p>	<p>En entendant cela, Criton fit signe à l'esclave qui se tenait tout à côté. L'esclave sortit et mit un certain temps avant de revenir, suivi de celui qui devait donner le poison et qui l'apportait tout broyé dans une coupe. Quand il vit l'homme, Socrate lui dit :</p>
<p>SOCRATE : Homme de bien, que faut-il que je fasse ; car vous savez cela ?</p>	<p>Il n'y a autre chose à faire, lui dit cet homme, sinon quand vous aurez bu, de vous promener jusqu'à ce que vous sentiez vos jambes appesanties, et de vous coucher ensuite sur votre lit : voilà tout ce que vous avez à faire, et en même temps, il lui donna la coupe. Socrate la prit, non seulement sans aucune émotion, et sans changer ni de couleur ni de visage, mais avec joie, et regardant cet homme d'un œil</p>	<p>« Très bien, mon ami, c'est toi qui t'y connais, que faut-il faire ? - Rien d'autre, répondit-il, qu'aller et venir après avoir bu jusqu'à ce que tu sentes une lourdeur dans les jambes ; à ce moment, allonge-toi : de cette façon cela fera son effet. » En même temps, il lui tendit la coupe. Socrate la prit. Il fallait voir, Échécrate, avec quelle sérénité, sans un tremblement, sans changer de couleur, sans changer de visage ! Mais, regardant</p>

SOCRATE : Ne pourrait-on pas en répandre une goutte en action de grâces aux dieux ?

L'ESCLAVE : Nous n'en avons broyé que ce qu'il faut.

SOCRATE : Il suffit... Nous pourrions du moins leur adresser une prière.

Et tenant la coupe d'une main, et tournant ses regards vers le ciel, il dit :

« Ô dieux qui m'appeler, daignez m'accorder un heureux voyage. »

Après il garda le silence et but.

Jusque-là ses amis avaient eu la force de contenir leur douleur, mais lorsqu'il approcha la coupe de ses lèvres, ils n'en furent plus les maîtres.

Les uns s'enveloppèrent dans leur manteau. Criton s'était levé, et il errait dans la prison en poussant des cris. D'autres immobiles et droits regardaient Socrate dans un morne silence, et des larmes coulaient le long de leurs joues. Apollodore s'était assis sur les pieds du lit, le dos tourné à Socrate ; et la bouche penchée sur ses mains, il étouffait ses sanglots.

Cependant Socrate se promenait, comme l'esclave le lui avait enjoint ; et en se promenant, il s'adressait à chacun d'eux et les consolait.

Il disait à celui-ci : « Où est la fermeté, la philosophie, la vertu ?... » À celui-là : « C'est pour cela que j'avais éloigné les femmes... » À tous : « Eh bien ! Anyte et Mélite auront donc pu me faire du mal !... Mes amis, nous nous reverrons... Si vous vous affligez ainsi, vous n'en croyez rien. »

ferme et assuré à son ordinaire, que dites-vous de ce breuvage, lui dit-il, est-il permis d'en faire des libations ?

Socrate, lui répondit cet homme, nous n'en broyons qu'autant qu'il en faut pour une prise.

J'entends, dit Socrate ; mais au moins il est permis, et il est juste de faire ses prières aux Dieux, afin qu'ils bénissent notre voyage, et qu'ils le rendent heureux ; c'est ce que je demande de tout mon cœur. Après avoir dit cela, il garda quelque temps le silence, et but ensuite toute la coupe, avec une tranquillité merveilleuse, et avec une douceur qu'on ne saurait exprimer.

Jusques-là, nous avions eu presque tous la force de retenir nos larmes, mais en le voyant boire, et après qu'il eût bu, nous n'en fûmes plus les maîtres ; malgré tous mes efforts il fallut que je me couvrisse de mon manteau pour pleurer en liberté sur moi-même, car ce n'était pas le malheur de Socrate que je pleurais, mais le mien, en faisant réflexion quel ami j'allais perdre. Criton, qui n'avait pu non plus retenir ses larmes, m'avait déjà prévenu, et s'était levé. Et Apollodore, qui n'avait presque pas cessé de pleurer pendant toute la conversation, se mit alors à hurler et à jeter de grands cris, de manière qu'il n'y eut personne à qui il ne fit fendre le cœur. Socrate seul n'en fut point ému, au contraire, il les gronda ; que faites-vous mes amis, leur dit-il, quoi, des hommes si admirables ! Eh où est la vertu ? N'était-ce pas pour cela que j'avais renvoyé ces femmes, de peur qu'elles ne tombassent dans ces faiblesses, car j'ai toujours ouï dire qu'il faut mourir tranquillement et en bénissant Dieu : tenez-vous donc en repos, et

l'homme par en dessous avec ses yeux de taureau selon son habitude : « Qu'en dis-tu ? fit-il, si l'on offrait une libation à un dieu avec ce breuvage ? Est-ce permis, ou non ?

- C'est que, Socrate, répondit l'autre, nous en broyons juste la quantité que nous croyons nécessaire de boire.

- Je comprends, dit Socrate. Au moins, je suppose, est-il permis – et même obligatoire – de faire aux dieux une prière pour que le sort soit favorable à ce changement de séjour, d'ici vers là-bas. Telle est donc ma prière, et puisse-t-il en être ainsi ! »

À peine avait-il dit ces mots qu'il porta la coupe à ses lèvres et tout tranquillement, tout facilement, il la vida.

Jusqu'à ce moment, nous avions, pour la plupart, réussi à nous retenir de pleurer ; mais quand nous vîmes qu'il buvait, et qu'il avait bu : impossible ! Ce fut plus fort que moi, je laissai moi aussi couler mes larmes, à tel point que je dus me couvrir le visage pour pleurer sur moi-même - car ce n'était pas sur lui, mais sur mon propre sort que je pleurais, en comprenant quel ami j'allais perdre. Quant à Criton qui, encore plus tôt que moi, n'avait pu retenir ses larmes, il s'était dressé. Mais Apollodore qui, pendant tout le temps qui précédait, n'avait cessé de pleurer, se mit, à ce moment-là, à rugir de douleur, à hurler son indignation, si bien qu'il n'y avait personne, de tous ceux qui étaient présents, dont il ne brisât le courage. À l'exception, bien entendu, de Socrate, qui dit : « Mais que faites-vous donc ? Vous êtes vraiment étonnants ! Enfin, si j'ai renvoyé les femmes, c'est surtout pour cette raison, pour éviter semblables fausses notes ! Car j'ai entendu dire qu'il

Cependant ses jambes s'appesantirent, et il se coucha sur son lit. Alors il recommanda sa mémoire à ses amis, et leur dit d'une voix qui s'affaiblissait : « Dans un moment je ne serai plus... C'est par vous qu'ils me jugeront... Ne reprochez ma mort aux Athéniens, que par la sainteté de votre vie. »

Ses amis voulurent lui répondre ; mais ils ne le purent : ils se mirent à pleurer, et se turent.

L'esclave qui était au bas de son lit, lui prit les pieds et les lui serra ; et Socrate qui le regardait, lui dit :

« Je ne les sens plus. »

Un instant après, il lui prit les jambes et les lui serra ; et Socrate qui le regardait, lui dit :

« Je ne les sens plus. »

Alors ses yeux commencèrent à s'éteindre, ses lèvres et ses narines à se retirer, ses membres à s'affaïsser, et l'ombre de sa mort à se répandre sur toute sa personne. Sa respiration s'embarrassait, et on l'entendait à peine. Il dit à Criton qui était derrière lui :

« Criton, soulevez-moi un peu. »

Criton le souleva. Ses yeux se ranimèrent, et prenant un visage serein et portant son action vers le ciel, il dit :

« Je suis entre la terre et l'Élysée. »

Un moment après, ses yeux couvrirent, et il dit à ses amis :

« Je ne vous vois plus... Parlez-moi... N'est-ce pas là la main d'Apollodore ? »

témoignez plus de fermeté et plus de force. Ces paroles nous remplirent de confusion, et nous forcèrent de retenir nos pleurs.

Cependant il continuait à se promener, et quand il sentit ses jambes appesanties, il se coucha sur le dos, comme l'homme l'avait ordonné.

En même temps ce même homme, qui lui avait donné le poison, s'approcha ; et après avoir considéré ses pieds et ses jambes, il lui serra ensuite les jambes, et portant ses mains plus haut, il nous fit signe qu'il était déjà tout froid. Socrate se tâta aussi lui-même avec sa main, et il nous dit que dès que le froid gagnerait le cœur, alors il nous quitterait.

Déjà tout le bas-ventre était glacé : et alors se découvrant, car il était couvert : Criton, dit-il, et ce

faut mourir avec des paroles de bon augure. Allons, restez calmes, et tenez bon. » Alors, pris de honte, nous réussîmes à nous retenir de pleurer. Quant à lui, il se mit à marcher de long en large, puis il nous dit que ses jambes s'alourdissaient ; il se coucha sur le dos, comme le lui avait recommandé l'homme qui lui avait apporté le poison.

Celui-ci, alors, lui palpa les bras et les jambes et continua à les examiner par intervalles ; au bout d'un moment, il lui serra le pied avec force et lui demanda s'il sentait quelque chose. Socrate dit que non. Ensuite, l'homme en fit autant pour les chevilles et, à mesure qu'il remontait le long des jambes, il nous montrait ainsi que Socrate refroidissait et devenait raide. Il continuait de le palper et dit que, lorsque le froid lui atteindrait le cœur, alors Socrate partirait.

Déjà presque toute la région du bas-ventre était

On lui répondit que oui, et il la serra.
Alors il eut un mouvement convulsif dont il revint avec un profond soupir, et il appela Criton. Criton se baissa ; Socrate lui dit, et ce furent ses dernières paroles :

« Criton... sacrifiez au dieu de la santé... je guéris. »

Cébès qui était vis-à-vis de Socrate reçut ses derniers regards qui demeurèrent attachés sur lui ; et Criton lui ferma la bouche et les yeux.

Voilà les circonstances qu'il faut employer. Disposez-en comme il vous plaira ; mais conservez-les. Tout ce que vous mettriez à la place, sera faux et de nul effet. Peu de discours et beaucoup de mouvement.

furent ses dernières paroles, Nous devons un coq à Esculape, acquittez-vous de ce vœu pour moi, et ne l'oubliez pas. Cela sera fait, répondit Criton. Mais voyez si vous n'avez pas quelque autre chose à nous dire ; il ne répondit rien, et un peu de temps après il se remua. L'homme qui était toujours près de lui, l'ayant découvert, reçut ses derniers regards qui demeurèrent attachés sur lui. Criton voyant cela, s'approcha et lui ferma la bouche et les yeux.

froide ; découvrant son visage (car il se l'était couvert), Socrate dit – et ce furent là les derniers mots qu'il prononça : « Criton, nous devons un coq à Esculape. Payez cette dette, ne soyez pas négligents.

- Bien sûr, fit Criton, ce sera fait. Mais vois si tu n'as rien d'autre à nous dire ? » À cette question, Socrate ne répondit plus rien ; au bout d'un petit moment, il eut un soubresaut. L'homme lui découvrit le visage : Socrate avait le regard fixe ? Voyant cela, Criton lui ferma la bouche et les yeux.

Ce tableau confirme les principes dégagés précédemment : Diderot synthétise, réduit, va à l'essentiel pour donner une dimension plus dramatique, arrimée au *pathos*, au texte de Platon. Comme pour sa traduction de l'*Apologie*, son texte est plus proche de la traduction moderne que de celle de son époque. La traduction proposée par Dacier nous paraît effectivement difficile à lire comparée aux deux autres textes ; non seulement elle est souvent plus longue, mais le style lui aussi manque d'efficacité. Le ton des dialogues n'a pas le naturel de la traduction moderne et encore moins de celle de Diderot. Autrement dit le texte de Dacier, contrairement aux deux autres, ne semble pas faire revivre pleinement les dernières heures de Socrate.

Diderot ne traite cependant pas la discussion sur l'immortalité de l'âme qui pourtant constitue l'essentiel du dialogue de Platon – ce qui est somme toute parfaitement attendu chez le philosophe matérialiste –, ainsi que le soutenait notamment Dacier :

Socrate emploie le dernier jour de sa vie à entretenir ses amis sur ce grand sujet : il leur développe toutes les raisons qu'on a de croire que l'âme est immortelle, et il réfute toutes les objections qu'on lui fait et qui sont les mêmes qu'on fait encore aujourd'hui. Il leur démontre l'espérance qu'ils doivent concevoir d'une vie plus heureuse, et leur fait voir tout ce que cette heureuse espérance exige d'eux afin qu'elle ne soit pas vaine, et qu'au lieu de trouver les récompenses préparées aux bons, ils ne trouvent les supplices destinés aux méchants¹.

Rappelons que le pari que Socrate fait sur l'immortalité de l'âme fait de lui, pour Dacier, un chrétien avant l'heure². Diderot, oblitérant cette dimension de l'immortalité de l'âme qui embarrasse ou ne préoccupe guère le matérialiste, traite les seuls moments d'action de l'histoire : l'entrée des personnages au début, Xanthippe, son fils, ses proches et amis ; le départ de Xanthippe et de son fils ; puis la fin : le serviteur des onze apporte le poison, sonne ses recommandations, Socrate désire faire une libation, boit le poison et meurt, alors que ses amis philosophes tentent sans succès de cacher leurs larmes. Diderot ne cache pas d'ailleurs que les dialogues de Platon lui plaisent par la mise en place du cadre, de ce qu'on appelait alors le *decorum* et que beaucoup, à l'inverse, jugeaient inopportun voire ennuyeux :

Un peintre qui aime le simple, le vrai et le grand, s'attachera particulièrement à Homère et à Platon. Je ne dirai rien d'Homère, personne n'ignore jusqu'où ce poète a porté l'imitation de la nature. Platon est un peu moins connu de ce côté ; j'ose pourtant assurer qu'il ne le cède guère à Homère. Presque toutes les entrées de ses dialogues sont des chefs-d'œuvre de vérité pittoresque : on en rencontre même dans le cours du dialogue³.

1 « Argument du *Phédon* », édition citée, p. 125.

2 *Ibid.*, p. 134 : « Par là le paganisme le plus éclairé rend hommage à la religion chrétienne, et ôte tout prétexte et toute excuse à l'incrédulité. Car dans la religion chrétienne se trouvent les promesses, les révélations, et ce qui est encore plus considérable, leur accomplissement. » et p. 146 : « Jamais le paganisme n'a donné aux hommes un exemple si merveilleux. » Sur la traduction de Dacier, voir *supra*, pp. 99-100.

3 Article « Composition » rédigé pour l'*Encyclopédie*, reproduit dans le Tome IV des *Œuvres* de Diderot, éditées par Laurent Versini, p. 125. Après cette citation, Diderot rapporte en exemple l'arrivée d'Alcibiade à la fin du *Banquet* (212d et suiv.)

Toutefois c'est le dialogue sur l'immortalité de l'âme qui donne au *Phédon* sa grandeur tragique car Socrate s'entretient de la mort avec ses disciples juste avant de mourir ; il leur donne une ultime leçon non pas seulement en paroles mais aussi et surtout en acte puisqu'il va mourir devant eux. Diderot condense ce long dialogue dans une réplique légèrement ironique : « J'aurai beau faire, je ne persuaderai jamais à notre ami de distinguer Socrate de sa dépouille ». La confiance de Socrate se lit cependant dans des expressions comme « mes amis, nous nous reverrons » même si ces dernières restent vagues ; Diderot, matérialiste, peut difficilement croire en l'immortalité de l'âme, qui suppose une âme immatérielle. Élundant cet enjeu du texte platonicien, il se voit comme contraint de le compenser par un pathétique qui ne s'adresse plus à la raison mais à la sensibilité. Ne pouvant croire en l'immortalité de l'âme, Diderot ne peut pas laisser les disciples espérer, mais seulement pleurer.

Davantage intéressé par les actions que les discours, Diderot opère donc de nombreuses coupes dans le texte de Platon, résume et simplifie les dialogues, mais développe toutefois certains moments d'action ; rappelons que son esquisse se situe dans un chapitre qui traite de la pantomime. Si la tragédie classique, par respect pour les bienséances, consistait davantage en discours qu'en actions, pour Diderot, à l'inverse, montrer les personnages en action permet de mieux toucher le spectateur. Même si parler peut constituer une action – on parle d'ailleurs à ce sujet de l'effet perlocutoire du langage – au XVIII^e siècle, on apprécie davantage les images, le visuel et le spectacle¹. C'est pourquoi Diderot cherche à défendre une conception rapprochant le théâtre de la peinture (ces deux arts mimétiques) par la notion de tableau, et compose sa scène à la manière d'une toile :

Si le spectateur est au théâtre, comme devant une toile où des tableaux divers se succéderaient par enchantement ; pourquoi le philosophe qui s'assied sur les pieds du lit de Socrate, et qui craint de le voir mourir, ne serait-il pas aussi pathétique sur la scène, que la femme et la fille d'Eudamidas dans le tableau de Poussin ? Appliquez les lois de la composition pittoresque à la pantomime et vous verrez que ce sont les mêmes. Dans une action réelle à laquelle plusieurs personnes concourent, toutes se disposeront d'elles-mêmes de la manière la plus vraie ; mais cette manière n'est pas toujours la plus avantageuse pour celui qui peint, ni la plus frappante pour celui qui regarde. De là la nécessité pour le peintre d'altérer l'état naturel, et de le réduire à un état artificiel : et n'en sera-t-il pas de même sur la scène ? Si cela est, quel art que celui de la déclamation ! Lorsque chacun est maître de son rôle, il n'y a presque rien de fait. Il faut mettre les figures ensemble, les rapprocher ou les disperser, les isoler ou les grouper, et en tirer une succession de tableaux tous composés d'une manière grande et vraie. De quel secours le peintre ne serait-il pas à l'acteur ; et l'acteur au peintre ? Ce serait un moyen de perfectionner deux talents importants².

1 Sur les innovations théâtrales apportées par le XVIII^e siècle, voir par exemple Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique, La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004.

2 *De la poésie dramatique*, p. 1342, ce passage fait suite au canevas de la mort de Socrate. Les domaines du théâtre et de la peinture se rapprochent au XVIII^e siècle car le théâtre veut être représentation plus que discours, contrairement à la tragédie classique qui visait un monde en quelque sorte idéal ou désincarné (Jean-Pierre Perchellet, *op. cit.*). Un ouvrage a marqué l'époque sur le sujet : Abbé Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746 ; pour lui l'imitation de la nature est ce qui réunit tous les

Le tableau de Poussin qui semble servir de modèle ici pour Diderot représente les derniers instants d'Eudamidas, citoyen corinthien, très affaibli, qui dicte son testament en présence de son médecin (debout derrière le lit, qui lui tâte le pouls), de sa femme et sa fille, désolées au pied de son lit. N'ayant pas d'argent, il demande à ses amis de prendre soin d'elles ; l'un d'eux veillera sur sa veuve et l'autre épousera sa fille. Poussin s'est probablement appuyé sur le récit qu'en donne Montaigne dans ses *Essais* au sujet de l'amitié¹.



Nicolas Poussin, *Le Testament d'Eudamidas*, vers 1643-1644

Diderot ne cesse dans ses *Salons* de vanter la réussite de ce tableau auprès duquel tous ceux qui s'inspirent d'un sujet voisin paraissent fades². Ce qu'il vante par-dessus tout dans ce tableau est sa simplicité qui donne à la scène « silence, majesté, dignité³ », condition d'un nouveau sublime ; tel est bien ce qu'il essaie de recréer avec la mort de Socrate. Son texte comporte en effet peu de dialogues (discours direct comme indirect) et beaucoup de passages qui sont, dans ce canevas, du récit mais dans une pièce véritablement aboutie deviendraient didascalies. Si elles sont nombreuses, elles sont également très précises et fort détaillées : par exemple, la disposition dans l'espace ainsi que les attitudes des disciples de Socrate sont

arts. Sur le rapprochement poésie-peinture chez Diderot, voir notamment la *Lettre sur les sourds et muets*, *Œuvres*, Tome IV, notamment pp. 43-47 (la comparaison est en outre étendue à la musique).

1 Livre I, ch. 27. Cf. Meir Stein, *"Le Testament d'Eudamidas", un chef-d'œuvre de Nicolas Poussin au Musée Royal des Beaux-Arts de Copenhague*, Traduit du danois, Copenhague, éditions Blondal, 1995. Diderot semble remplacer le personnage de la mère d'Eudamidas par celui de sa femme, composant un tableau familial plus « bourgeois ».

2 Il écrit par exemple au sujet du *Dessin de la mort de Pélopidas* de Pajou dans le *Salon de 1767* (édition de ses *Œuvres* par Laurent Versini, IV, p. 804) : « Quelle comparaison entre votre composition et celle du *Testament d'Eudamidas* ! Cependant vous ne persuaderez à personne que votre sujet ne fût aussi grand, ni aussi pathétique, ni aussi fécond que celui du Poussin. Je ne vous dirai pas que les têtes penchées sur les mains sont bien usées, tant qu'elles seront en nature on aura le droit de les employer dans l'art. Mais que fait votre Pélopidas ? Il expire, et puis c'est tout. » Outre le tableau de Poussin cité ici qui est le chef-d'œuvre auquel il compare souvent les autres tableaux dans ses *Salons*, Diderot apprécie aussi les tableaux de Jean-Baptiste Greuze, voir par exemple l'éloge qu'il fait de *L'Accordée de village*, *Salon de 1761*, pp. 231-235.

3 *Pensées détachées sur la peinture*, *Œuvres IV*, p. 1035.

décrites avec minutie, alors même que Platon, lui, s'y intéresse beaucoup moins. Apollodore dans la composition de Diderot prend la place de la femme d'Eudamidas assise au pied du lit dans le tableau de Poussin, le dos tourné au personnage principal comme pour lui cacher sa douleur. L'esclave est situé un peu comme le médecin, derrière le lit, et il accompagne Socrate dans son ultime voyage. Criton, lui, prendrait la place de celui qui reçoit le testament. D'autres personnages seraient encore présents, notamment Cébès, qu'on imagine assez proche de Criton ; les autres qui se tiendraient « immobiles et droits » pourraient apparaître davantage en fond de scène. L'ensemble de ce tableau scénique n'a pas seulement pour but de refléter l'atmosphère des derniers instants de Socrate mais aussi de mettre en valeur la grandeur morale de ce dernier en l'opposant aux réactions de douleur et de honte des disciples (sans pour autant en faire une réplique de la Cène). Dans son esthétique théâtrale, les tableaux auront pour but de remplacer les traditionnels et trop attendus coups de théâtre¹ mais Diderot déplore le théâtre de son époque qui ne semble pas encore prêt à accueillir ces tableaux, d'un point de vue dramaturgique autant que scénique : lorsqu'il écrit ce texte, des spectateurs sont encore présents sur la scène, sur les banquettes, ce qui peut aussi expliquer pourquoi les auteurs n'écrivent pas suffisamment en vue de la représentation². Si l'on a coutume de dater l'apparition de la mise en scène à la fin du XIX^e siècle, une première rupture semble apparaître au XVIII^e siècle, grâce à la prise en compte de la dimension visuelle du spectacle, chère notamment à Diderot qu'il concentre tout entière dans cette notion de tableau³. De plus, dans un tableau, les personnages ignorent le spectateur ; Diderot prône l'idée d'un quatrième mur, d'une séparation entre la scène et la salle pour que l'illusion puisse avoir lieu, et avec elle l'identification, l'émotion et en conséquence la leçon. Dans la nouvelle esthétique théâtrale du

1 C'est dans *Le Premier Entretien sur Le Fils naturel* que Diderot donne cette définition du tableau : « DORVAL : J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières, que, pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût. [...] MOI [essaie de bien comprendre la distinction coups de théâtre / tableaux et tente une définition] : Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. » (édition citée, p. 1136)

2 Cf. *Second Entretien sur Le Fils naturel*, édition citée, p. 1151 : « MOI : Vous croyez donc que votre ouvrage ne réussirait point au théâtre ? / DORVAL : Difficilement. Il faudrait ou élaguer en quelques endroits le dialogue, ou changer l'action théâtrale et la scène. » Au sujet des spectateurs présents sur la scène voir *Le Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, L'Avant scène théâtre, 2009, pp. 322-323.

3 Voir sur ce point (l'idée d'une mise en scène avant la mise en scène) l'ouvrage dirigé par Mara Fazio et Pierre Frantz, *La Fabrique du théâtre, avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, éditions Desjonquères, 2010. Sur la notion plus précise de « tableau », voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

tableau, les acteurs doivent donc renouer avec leur art : le jeu, et pour cela travailler la pantomime, ce langage du corps, que Diderot dans son canevas prend plaisir à décrire mais qu'il appartient surtout à l'acteur de travailler et développer¹.

Bien que les dialogues semblent moins importants, ils sont tout aussi révélateurs de l'esthétique théâtrale de Diderot. À l'opposé de la versification du théâtre classique et de la déclamation qui constituait l'essentiel du jeu de l'acteur jusqu'alors, Diderot imagine des dialogues en prose qui se veulent simples, sobres et naturels. Une indication est même donnée qui concerne la façon de dire le texte, pour le personnage de Socrate : « une voix qui s'affaiblissait ». Il paraît en effet naturel qu'un personnage sur le point d'expirer commence à manquer de voix. Pour ce qui est des propos échangés, les phrases sont courtes, elles vont à l'essentiel, contrairement à Platon qui a développé les répliques. Le vocabulaire employé comme les phrases sont également simples, elles comportent peu de subordonnées, les réponses aux questions sont de même directes, elles ne reformulent même pas les questions posées. Ces répliques brèves permettent alors un dialogue mouvementé, des échanges rythmés ; on remarquera à cet égard la forte présence des phrases interrogatives et exclamatives². Si les actions sont nombreuses et importent plus qu'un dialogue toutefois mouvementé, la scène n'est pas toujours occupée par la parole. Le silence tient une place prépondérante dans l'esquisse proposée ici par Diderot alors qu'il n'apparaît pas dans le texte de Platon.

À nouveau, Diderot dramatise le texte de Platon pour le rendre plus pathétique afin de garantir l'efficacité de sa morale. En effet, ce n'est pas exactement à la mort de Socrate entouré de ses disciples que Diderot nous propose d'assister mais à celle d'un « père au milieu

1 *Second Entretien sur Le Fils naturel*, édition citée, pp. 1143-1144 : « Nous parlons trop dans nos drames ; et, conséquemment nos acteurs n'y jouent pas assez. » Les dramaturges doivent visualiser la scène dans leur esprit et décrire simplement ce qu'ils voient, ainsi ils facilitent l'imagination du lecteur, habitué à un jeu fort différent (« une déclamation maniérée, symétrique et [...] éloignée de la vérité ») et aident les comédiens dans leur travail. Lorsque la pantomime deviendra la règle sur les théâtres, les poètes n'auront plus besoin de l'écrire. Quant aux comédiens, ils doivent avant tout s'en remettre à leur sensibilité : « Acteurs, jouissez de vos droits ; faites ce que le moment et votre talent vous inspireront. Si vous êtes de chair, si vous avez des entrailles, tout ira bien, sans que je m'en mêle ; et j'aurai beau m'en mêler, tout ira mal, si vous êtes de marbre ou de bois. » (*De la poésie dramatique*, ch. XXI consacré à la pantomime, p. 1343). Sur l'évolution de l'art de l'acteur au XVIII^e siècle voir Sabine Chaouche, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes, De l'action oratoire à l'action dramatique (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.

2 Diderot défend dans le *Premier Entretien sur Le Fils naturel* cette idée d'un discours un peu entrecoupé, haletant, visant ainsi à plus de naturel : « Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes de mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun ; et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète. » (édition citée, pp. 1144-1145). Ainsi c'est à l'acteur que revient en majeure partie cette lourde tâche de viser au naturel.

de ses enfants ». Si la comparaison est présente dans le texte de Platon, Diderot la met davantage en valeur en la plaçant en quelque sorte en exergue de son ultime scène. Dans le théâtre sérieux du XVIII^e siècle, le père est en effet le personnage pathétique par excellence, ainsi qu'en témoigne le titre de l'un des drames écrits par Diderot¹. Après la mort de Socrate, ses disciples restent orphelins. C'est une authentique relation d'affection qui lie en effet Socrate et ses disciples, ces derniers sont désignés par les termes « disciples » et « philosophes » au début du passage, mais c'est le nom « amis » qui est le plus fréquemment employé. Cette comparaison donne également une image paternaliste de la philosophie : le philosophe est celui qui transmet, éduque, forme l'âme, c'est un guide, et c'est effectivement ce que Socrate paraît avoir été pour Diderot. Lorsqu'il définit le sublime propre au drame, sorte d'état paroxystique de l'émotion, Diderot pense à la situation d'un père sur le point de mourir, livrant à son enfant ses dernières paroles et ultimes recommandations :

Je le sens, ce sublime ; il est dans ces mots d'un père qui disait à son fils qui le nourrissait dans sa vieillesse : "Mon fils, nous sommes quittes. Je t'ai donné la vie ; et tu me l'as rendue." Et dans ceux-ci d'un autre père qui disait au sien : "Dites toujours la vérité. Ne promettez rien à personne que vous ne vouliez tenir. Je vous en conjure par ces pieds que je réchauffais dans mes mains, quand vous étiez au berceau²."

Contrairement au texte de Platon, dans la scène de Diderot, les larmes ne cessent de couler. Le premier à pleurer est le satellite, puis c'est au tour des disciples. Leurs réactions décrites minutieusement suggèrent un tableau empreint de sensibilité pour susciter l'émotion la plus vive. La scène se finit également dans les larmes et le silence. Si le Socrate de Platon dispute ses disciples de ne pas avoir retenu la leçon et si Phédon, qui rapporte la scène parle de la honte qui les a envahis, Diderot met davantage en scène un Socrate paternel qui console ses disciples. Sa mort est de plus rapportée de manière plus détaillée et dramatisée : le Socrate de Diderot parle beaucoup plus que celui de Platon, on ne nous dit pas qu'il s'est couvert le visage, mais il prend la main d'un disciple, demande à Criton de l'accompagner, et expire de manière beaucoup plus dramatique. Phédon, qui semble avoir compris la leçon du maître, rapporte les derniers instants de son maître avec beaucoup plus d'objectivité, voire même une certaine froideur, puisqu'il se contente des faits en expliquant le mécanisme du poison. Un dernier ajout par rapport au texte de Platon témoigne encore de ce goût des larmes et du

1 Déjà dans le *Troisième Entretien sur le fils naturel*, il écrivait : « Le père de famille ! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille ! » (édition citée, p. 1177).

2 *Ibid.*, p. 1174.

pathétique : la scène avec l'enfant. Si Socrate renvoie Xanthippe chez Platon comme chez Diderot, il s'attriste dans le texte de ce dernier sur le sort de son fils qu'il va laisser, comme ses disciples, orphelin¹.

Cette scène touchante à maints égards touche donc au sublime, elle « enlève, ravit, transporte » selon les mots de Boileau dans sa préface à la traduction du *Traité du Sublime* attribué au rhéteur grec du III^e siècle après J.-C., Longin² : lucide sur le sort qui l'attend, Socrate l'accepte avec bonheur, alors qu'il est, rappelons-le, innocent. L'annonce de l'imminence de sa mort par le satellite ou serviteur des Onze a donné lieu chez Diderot à quelques changements qui témoignent de ce caractère sublime du sacrifice de Diderot. C'est en effet Socrate qui termine la phrase que le satellite n'ose pas prononcer : « Qu'il est temps de mourir ». C'est même lui qui réclame le poison avec l'emploi d'un impératif : « apportez le poison ». La réplique du satellite (« les autres me maudissent ; celui-ci me bénit ») merveilleusement synthétisée par rapport au texte de Platon permet d'insister sur le caractère exemplaire de la réaction de Socrate. De la même manière, alors qu'il pourrait attendre le coucher du soleil pour boire le poison, Socrate décide de le prendre aussitôt. Les répliques de Criton et de Socrate sont volontairement elliptiques dans le texte de Diderot pour rendre au mieux la grandeur morale de Socrate, grandeur qui doit, par contraste avec les réactions des disciples, arracher les larmes des spectateurs.

Un drame aussi pathétique que la mort de Socrate est toutefois conçu comme une expérience esthétique autant que morale ou philosophique. Les larmes n'ont d'autre but que de susciter l'amour de la vertu. Plutôt que de défendre la croyance en l'immortalité de l'âme, Diderot préfère insister sur la vertu de Socrate lorsqu'il exhorte ses disciples à ne pas chercher à se venger de ses accusateurs ni des Athéniens, référence absente du texte de Platon. Le texte de Diderot qui pose les bases d'une dramaturgie et d'une mise en scène nouvelles ou modernes montre combien le théâtre peut être une école pour former moralement le spectateur. Mais pour Diderot c'est le pathétique qui permet au théâtre de se transformer en tribune tandis que Platon refusait le théâtre parce qu'il en refusait les effets et préférait s'adresser à la raison. Néanmoins, dans le projet de Diderot, bien que le goût des larmes propre au XVIII^e siècle

1 Félix Gaiffe dans son ouvrage consacré au drame explique que les enfants sont des personnages qui par essence font pleurer (édition citée, p. 302) : « Qui peut mieux exciter notre pitié que la vue d'une créature faible et désarmée, n'ayant d'autre recours que ses plaintes et ses larmes contre les dangers qui la menacent ? Et quelles créatures au monde sont plus faibles et plus désarmées que les enfants ? Aussi, va-t-on nous en faire voir des deux sexes et de tous les âges, dans toutes les attitudes, mais toujours infiniment touchants. »

2 La traduction de Boileau date de 1674, il l'a cependant retravaillée jusqu'en 1701, nous avons consulté l'édition de François Goyet pour La Librairie Générale Française, 1995, la citation se trouve p. 70. Sur l'attribution du traité à Longin, voir la note n°2 pp. 159-160. Notons que dans sa préface (p. 73), Boileau associe sublime et simplicité comme c'est le cas dans la scène proposée ici par Diderot.

transparaissent à chaque réplique ou presque, on sent que l'émotion voudrait être davantage contenue et mesurée et, comme chez Platon, on comprend que la mort de Socrate est un événement particulier et qu'elle fonde une attitude philosophique. L'objectif de Diderot était également autre : prouver que le visuel a sa place au théâtre, doit même prendre celle du dialogue, et que le tableau doit commander l'intrigue comme la pantomime doit guider le jeu de l'acteur.

Diderot qui a esquissé le plan de la pièce et décrit avec précision sa dernière scène rêve de proposer enfin ce drame idéal de la mort de Socrate¹ ; malheureusement il ne l'écrira pas complètement et son projet restera à l'état de canevas. Pourtant son esquisse avait enchanté Marmontel, l'un des premiers à imaginer Socrate sur une scène sérieuse en France² : « Je n'ai rien lu, je l'avoue, de plus simple, de plus vrai, de plus touchant que cette esquisse³ ». De l'aveu même de Diderot, le sujet s'avère difficile. Est-ce parce qu'il en sait les écueils qu'il n'écrira pas cette pièce idéale ? Sûrement avait-il peur de réduire Socrate en proposant un drame qui ne serait pas à la hauteur. Pour Diderot en effet, Socrate est beaucoup plus qu'un magnifique sujet poétique. Pourtant de l'avis des critiques⁴, parmi les auteurs français, c'est lui qui semblait le mieux placé pour peindre l'émotion de la vertu socratique telle qu'elle s'exprime lors de la mort du philosophe. Toutefois, par le rapprochement suggéré avec la peinture, Diderot va inspirer de nombreux artistes et mettre le thème à la mode.

1 Dans *De la poésie dramatique*, il écrit de manière générale, même si on peut penser que ce drame est celui qu'il consacrerait à Socrate : « Et si jamais j'ai le loisir et le courage, je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie. » (édition citée, ch. 1, p. 162). Une lettre au Pasteur Jacob Vernes, du 9 janvier 1759 rapporte plus précisément que cette pièce est bien celle qu'il rêve d'exécuter : « J'ai été touché de vos éloges plus que je ne sais vous l'exprimer. [...] C'est ainsi que je me considérais un moment, et j'étais vain, et je me sentais échauffé, et j'aurais pu entreprendre la *Mort de Socrate*, malgré mon insuffisance que vous me faisiez oublier. Vous voyez, Monsieur, combien la louange de l'homme de bien est séduisante. Quoique je n'aie pas tardé à rentrer en moi-même et à reconnaître combien le sujet était au-dessus de mes forces, je n'y ai pas tout-à-fait renoncé ; mais j'attendrai. C'est par ce morceau que je voudrais prendre congé des lettres. » (*Correspondance*, édition citée, t. II, pp. 106-107)

2 Rappelons qu'en France, Socrate a prêté en 1730 à un personnage de la comédie de Philippe Poisson, intitulée *Alcibiade*, dont nous avons parlé, pp. 87-88.

3 *Mercur de France*, février 1759, Paris, « Nouvelles littéraires », p. 96.

4 Citons par exemple Jean Seznec, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, « Le Socrate imaginaire », Oxford University Press, 1957, p. 9 ; Raymond Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau. La Conscience en face du mythe*, Paris, Minard, 1967, p. 53 ; France Marchal-Ninosque, *Images du sacrifice*, édition déjà citée, p. 334.

L'esquisse de Diderot, sujet d'inspiration pour la peinture

Influencé par la peinture, Diderot inspire à son tour cet art en offrant un beau sujet dont s'empareront de nombreux artistes, même si Jacques-Louis David, par son chef d'œuvre, semble les avoir tous éclipsés⁵. Les deux arts de la représentation que sont théâtre et peinture sont plus proches qu'une tradition qui a voulu obstinément les opposer ne le laisse supposer ; Diderot ne l'ignore pas qui base sur la notion de tableau le point de rencontre entre littérature, théâtre et peinture. Non seulement Diderot indique le sujet mais aussi prodigue les conseils pour réussir le tableau tant attendu :

Le premier point, le point important, c'est de trouver une grande idée. [...] il faut se promener, méditer, laisser là les pinceaux et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée².

Le peintre doit ensuite s'imprégner de l'idée qu'il a trouvée, la faire sienne jusqu'à la vivre :

Avant que de prendre son pinceau, il faut avoir frissonné vingt fois de son sujet, avoir perdu le sommeil, s'être levé pendant la nuit, et avoir couru, en chemise et pieds-nus, jeter sur le papier ses esquisses à la lueur d'une lampe de nuit³.

Diderot déplore en effet que beaucoup de peintres n'aient pas su se transporter dans la Rome ou la Grèce anciennes, pour y rencontrer leurs personnages ; il leur demande autrement dit d'être dans le l'état d'enthousiasme qu'il a pu connaître lorsqu'il a traduit l'*Apologie de Socrate* ou rêvé sa pièce de théâtre consacrée à la mort du sage athénien : il a lui-même été Socrate, senti ce qu'il a ressenti, souffert ce qu'il a éprouvé, c'est pourquoi il a pu nous toucher aussi fortement⁴. Il adresse par exemple ce reproche à Beaufort :

La composition [du tableau intitulé *Brutus, Lucrétius, père de Lucrèce, et Collatinus son mari jurent sur le poignard dont elle s'est tuée de venger sa mort et de chasser les Tarquins de Rome*] en est faible, et d'un homme qui n'a pas pu transporter son imagination à Collatie, y voir Lucrèce poignardée, et, Romain pour ce moment, s'échauffer le génie de fureur contre les

5 Au sujet de la représentation picturale de la mort de Socrate, nous avons travaillé à partir de la base de données iconographiques « Ut Pictura 18 » du Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille, accessible à l'adresse : <http://utpictura18.univ-montp3.fr> et de la base Joconde du Ministère de la Culture, accessible à l'adresse : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> (Consulté le 20 novembre 2016). Nous nous sommes également appuyée sur les commentaires de Sébastien Allard, « La mort dans l'âme. Essais sur la représentation des derniers moments de Socrate dans la peinture française du XVIII^e siècle », in : *Philosophie antique. Problèmes, Renaissances, Usages*, n°1 « Figures de Socrate », édition citée, pp. 183-203 et Emily Wilson, *The Death of Socrates*, édition citée, pp. 170-178. Ce paragraphe n'a pas prétention à l'exhaustivité, il mentionne les toiles les plus connues, et les plus commentées, celles autrement dit qui ont marqué leur temps ou un peu plus. Nous n'avons pas réussi à en savoir plus sur le tableau de Januarius Zick, un peintre allemand, intitulé *Adieux de Socrate à sa famille*, ni sur celui de Paoletti, tableau qui aurait été récompensé par l'académie de Parme en 1781 (cité par Alphonse Salmon, « Le "Socrate" de David et le "Phédon" de Platon », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1962, n°40, p. 91).

2 *Salon de 1759*, édition citée, p. 196. Notre montage de citation s'inspire ici de Jean Locquin, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785, Étude sur l'évolution des idées artistiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Thèse pour le doctorat, Paris, Henri Laurens éditeur, 1912, p. 142.

3 *Salon de 1761*, Briard, pp. 228-229.

4 Plus précisément encore Diderot demande au peintre de le toucher mais pas seulement : « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord, tu recréeras mes yeux après, si tu le peux. » (*Essais sur la peinture, pour faire suite au salon de 1765*, ch. 5, p. 498.

Tarquins, jurer leur ruine et de venger la mort de Lucrèce. Bien saisi de cet enthousiasme, M. Beaufort eût fait un tableau composé, plein de génie, de chaleur et de vérité¹.

La peinture, touchée comme les lettres et les arts par la vogue de l'Antiquité devient à son tour une école de vertu². Si jusque-là quelques tableaux ont pu prendre la mort de Socrate comme sujet, la peinture, comme le théâtre d'ailleurs, avait plutôt fait de Socrate un personnage comique accompagné de sa mégère de femme³. Seuls deux artistes semblent en effet s'être tournés vers la mort de Socrate au XVII^e siècle. Le premier est Salvator Rosa, un peintre napolitain ; son *Socrate sur le point de boire la ciguë* datant de 1649 semble montrer un Socrate compatissant avec ses disciples⁴ quand celui de Charles-Alphonse Dufresnoy datant de l'année suivante apparaît davantage serein, par contraste notamment avec l'attitude des ses disciples et amis qui implorent le Ciel ou tentent de se cacher le visage pour masquer leurs pleurs. Le souci qui prédomine dans la peinture de l'époque est d'abord et avant tout de plaire, ainsi Dufresnoy et Le Brun « faisaient de la morale, peut-être mais sans s'en douter, un peu à la façon du prosateur M. Jourdain⁵ ».

-
- 1 *Salon de 1771*, p. 923. On peut lire le même genre de remarque dans le *Salon de 1767* (p. 804) à propos du *Dessin de la mort de Pélopidas* par Pajou, dont on a déjà parlé, (note n° 2, p. 257) : « Je ne sais ce que j'aurais produit à votre place ; je me serais renfermé longtemps dans les ténèbres ; j'aurais assisté à la mort de Pélopidas ; et je crois que j'y aurais vu autre chose. »
 - 2 Sur la peinture au XVIII^e siècle, voir par exemple Michael Levey, *Du Rococo à la Révolution, les principaux courants de la peinture au XVIII^e siècle*, traduit de l'anglais par Maryse Cohen, Paris, éditions Thames & Hudson, 1989 (1966 et 1977 pour l'édition originale). Et sur la peinture en France, voir Jean Locquin, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, ouvrage déjà cité qui décrit précisément les circonstances administratives, académiques et pédagogiques qui ont encouragé le renouveau de la peinture d'histoire dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France, avant d'étudier « les hommes, les inspirations, les oeuvres » (titre de la troisième et dernière partie).
 - 3 Cf. *supra*, p. 90. Pour un panorama plus large de la fortune de Socrate dans les arts visuels, qui ne se réduise pas aux deux images mentionnées dans notre travail (car en lien avec le théâtre), c'est-à-dire, Socrate mis à l'épreuve de la patience par sa femme et la mort de Socrate, voir l'article de Kenneth Lapatin, « Picturing Socrates » in : Sara Ahbel-Rappe and Rachana Kamtekar (ed.), *A Companion to Socrates*, The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex, John Wiley and Sons, 2009, pp. 110-155.
 - 4 Précisons que Salvator Rosa était passionné par les philosophes antiques, il a peint beaucoup d'entre eux : outre Socrate on peut citer les présocratiques comme Démocrite, Thalès, Pythagore, ou des philosophes cyniques et stoïciens comme Diogène. Sur ce point voir Helen Langdon, « The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa », in : Helen Langdon (ed.), *Representations of Philosophers*, papers presented at the annual meeting of the Renaissance Society of America, Venice 8th -10th April 2010, in: [kunsttexte.de](http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/langdon-helen-4/PDF/langdon.pdf), Nr. 2, 2011, accessible à l'adresse: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/langdon-helen-4/PDF/langdon.pdf> (consulté le 20 novembre 2016)
 - 5 Jean Locquin, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, p. 162. Il poursuit en expliquant que le changement se produit vers le milieu du XVIII^e siècle : « C'est après 1750 que les Peintres d'Histoire, engagés dans le mouvement philosophique qui entraîne la société tout entière, commencent à prendre conscience des devoirs nouveaux, de la haute mission morale, qu'en tant que "peintres de l'âme" ils vont avoir à remplir. Le moment est venu pour eux d'être, à leur façon, des "militants" de la pensée, de renouer avec la tradition glorieuse de la Grèce antique, où l'artiste était à la fois, on se plaisait à le répéter, un "citoyen" et un "philosophe". »



Salvator Rosa,
Socrate sur le point de boire la ciguë, 1649



Charles-Alphonse Dufresnoy,
La Mort de Socrate, 1650



Dandré-Bardon,
La Mort de Socrate, dessin se rapportant au tableau de 1753



Hubert François Gravelot,
La Mort de Socrate, in *Histoire ancienne de Rollin*, 1739



Benjamin West,
Mort de Socrate, 1756



Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin,
La Mort de Socrate, 1762



Jean-Baptiste Alizard,
La Mort de Socrate, 1762



Jean-François Sané,
La Mort de Socrate, 1762 (toile perdue, gravure de Danzel, 1786)



Giambettino Cignaroli, *Mort de Socrate*, 1762



Giambettino Cignaroli, *Mort de Caton*, 1762



François Boucher,
La Mort de Socrate, 1762



Jacques Gamelin, *La Mort de Socrate*, date inconnue



François Louis Joseph Watteau,
La Mort de Socrate, 1780



Jacques-Louis David,
La Mort de Socrate, 1787



Jean-François Pierre Peyron,
La Mort de Socrate, 1787



Jean-Pierre Saint-Ours,
La Mort de Socrate, 1787 (?)



Gabriel-Constant Vaucher,
La Mort de Socrate, v. 1798-1799

Au XVIII^e siècle, délaissant de plus en plus les sujets bibliques pour des les sujets antiques, la peinture d'histoire se tourne alors vers les personnages capables de transmettre l'amour de la vertu. C'est dans ce contexte qu'Étienne La Font de Saint Yenne, l'un des fondateurs de la critique d'art en France, propose Socrate comme sujet, quelques années avant son futur collègue journaliste et critique d'art, Diderot¹ :

Parcourons la vie de Socrate reconnu par l'oracle le plus sage de tous les grecs, révééré par ses concitoyens comme un dieu, et forcé ensuite par eux-mêmes à prendre du poison. Quelle image de l'instabilité des choses humaines ! Mais en même temps quel exemple de fermeté et de piété dans ce vrai philosophe ! Loin de murmurer contre la cruauté du chimérique destin dans ses derniers moments, il adore la Providence, et les ordres d'un être supérieur et tout-puissant. La méchanceté et l'injustice des hommes ne servent qu'à l'affermir dans sa croyance de l'immortalité de l'âme, et de la nécessité d'une autre vie. Il assemble ses amis, et meurt en leur prêchant la soumission à la Divinité et la pratique indispensable de la vertu pour être heureux².

Un an avant, en 1753, Michel-François Dandré-Bardon s'était emparé du sujet, mais selon La Font de Saint Yenne s'il avait eu une bonne intuition, la réalisation n'était pas encore celle que demandait un tel sujet. De plus, la Font de Saint Yenne semble dire qu'un texte aurait été nécessaire pour mieux identifier et comprendre le tableau, comme s'il anticipait les propos de Diderot, ou plus simplement comme si le Socrate de Dandré-Bardon n'était pas tant une figure historique individualisée qu'un représentant du philosophe se suicidant entouré de ses disciples et amis³. En 1756, dans les colonies d'Amérique, un jeune homme de dix-huit ans, qui connaîtra un immense succès, Benjamin West, s'enthousiasme pour le portrait de Socrate qu'il découvre dans l'*Histoire ancienne* de Rollin et peint aussitôt ses derniers instants. Son tableau sera notamment redevable des gravures qui illustrent l'ouvrage de Rollin, et réalisées

1 Sur le rôle de la peinture, La Font de Saint Yenne écrit notamment : « Si la peinture, outre l'amusement du plaisir et l'illusion, doit être encore une école des mœurs, et un orateur muet qui nous persuade la vertu et les grandes actions, ne devons-nous pas employer toute l'activité de notre esprit à démêler dans l'histoire les traits les plus pathétiques, les plus frappants et les plus susceptibles de ces expressions animées qui portent dans l'âme le feu et le mouvement, qui l'élèvent au-dessus des sens et la rappellent à sa dignité primitive par des exemples d'humanité, de générosité, de grandeur, de courage, de mépris des dangers et même de la vie, d'un zèle passionné pour l'honneur et le salut de la patrie et surtout pour la défense de sa religion ? Cherchons donc ces annales où les historiens ont mis comme en dépôt pour instruire la postérité ces faits illustres qui ont étonné l'univers et presque divinisé l'humanité. » (*Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en Province*, s. l., 1754, pp. 75-76. Notons encore une fois la malléabilité de Socrate qui sera pour La Font de Saint Yenne un de ces exemples tirés de l'histoire permettant de défendre la religion.)

2 *Ibid.*, p. 78.

3 *Ibid.*, p. 123 : « [Le tableau de Dandré-Bardon] représente les derniers moments de la vie de Socrate terminée par le poison. Il est environné de ses amis qu'il instruit de sa sage philosophie et de ses sentiments sublimes sur la vertu et la certitude d'une autre vie. Ce sujet est moral et bien choisi, mais la principale figure n'étant point susceptible d'action ni de mouvement, il en fallait jeter dans celles qui l'accompagnent. Ce tableau peut encore être mis au nombre de ceux qui exigent nécessairement des inscriptions puisque sans celle du livre personne n'en aurait deviné le sujet. » Sur la nécessité grandissante d'accompagner les tableaux, notamment d'histoire, de textes les explicitant, cf. également Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, édition citée, p. 90 « Je me suis étonné plusieurs fois que les peintres qui ont un si grand intérêt à nous faire reconnaître les personnages dont ils veulent se servir pour nous toucher, et qui doivent rencontrer tant de difficultés à les faire reconnaître à l'aide du seul pinceau, n'accompagnassent pas toujours leurs tableaux d'histoire d'une courte description. »

par Hubert-François Gravelot¹. Semblant avoir écouté les conseils de la Font de Saint-Yenne ainsi que ceux de Diderot, le tableau de Charles-Michel-Ange Challe ravit ce dernier dont on sent l'influence dès le titre : *Socrate condamné par les Athéniens à boire la ciguë, la reçoit avec indifférence, tandis que ses amis et ses disciples cèdent à la plus vive douleur*. La toile de 1761 est aujourd'hui perdue, mais nous la connaissons notamment à travers ce commentaire de Diderot dans les *Salons* :

Il paraît avoir été peint il y a cent ans ; mais il est bien plus vieux encore pour la manière que pour la couleur. On dirait que c'est une copie d'après quelques bas-reliefs antiques. Il y règne une simplicité, une tranquillité, surtout dans la figure principale qui n'est guère de notre temps. Le Socrate est nu. Il a les jambes croisées. Il tient la coupe. Il parle. Il n'est pas plus ému que s'il faisait une leçon de philosophie. C'est le plus sublime sang-froid. [...] Le Socrate est la seule figure très apparente. Les philosophes qui se désolent sont enfoncés et comme perdus dans un fond obscur et noir. Cela veut être vu de plus près. L'enfant qui recueille sur des tablettes les dernières paroles de Socrate me paraît très beau et de caractère, et de couleur, et de simplicité, et de lumière. Cependant il faut attendre que ce morceau soit décroché et mis sur le chevalet pour confirmer ou rétracter ce jugement. S'il se soutient de près, nous nous écrierons tous : "Comment est-il arrivé à Challe de faire une belle chose ?"²

Challe est en effet un peintre que Diderot critique, mais que le sujet de la mort de Socrate aurait inspiré au point de lui faire créer une belle œuvre, la seule de sa carrière selon Diderot³.

Encouragée par cette réussite, l'année suivante (1762), l'Académie royale de peinture propose pour la première fois comme sujet de concours au Prix de Rome, un sujet tiré de l'histoire ancienne : *La Mort de Socrate*⁴. Le premier prix de peinture est attribué à Jacques-Philippe-Joseph de Saint-Quentin : contrairement à la plupart des tableaux, Socrate a déjà bu la coupe de ciguë qui semble avoir été jetée sur le sol ; ce mouvement peut indiquer une sorte de colère de la part de Socrate, loin de son impassibilité légendaire. De la même manière, les poses des personnages, Socrate comme ses disciples, indiquent un surcroît de théâtralité et une surenchère pathétique contrastant à nouveau avec la sérénité prêtée d'ordinaire à Socrate. Jean-Baptiste Alizard reçoit le second prix pour un tableau des plus pathétiques également mais plus soucieux peut-être de la vérité historique avec un Socrate paraissant plus antique. Un troisième artiste se voit récompensé, bien que hors concours, Jean-François Sané, dont la

1 Voir l'article de Scott Paul Gordon, « *Martial Art : Benjamin West's "The Death of Socrates," Colonial Politics, and the Puzzles of Patronage* », in : *The William and Mary Quarterly*, Third Series, Vol. 65, N° 1, Jan. 2008, pp. 65-100.

2 Diderot, *Œuvres complètes*, Laurent Versini (éd.), Paris, Laffont, 1996, Tome IV « Esthétique - Théâtre », *Salon de 1761*, pp. 217-218.

3 Sur la critique de Challe par Diderot, voir par exemple, *Salon de 1763*, p. 263 : « Mais dites-moi, M. Challe pourquoi êtes-vous peintre ? Il y a tant d'autres états dans la société où la médiocrité même est utile. Il faut que ce soit un sort qu'on ait jeté sur vous quand vous étiez au berceau. Il y a trente ans et plus que vous faites le métier, et vous ne vous doutez pas de ce que c'est, et vous mourrez sans vous en douter. » Précisons que Challe a beaucoup copié les œuvres de Salvator Rosa qui a lui aussi peint une *Mort de Socrate*, cf. Jean Locquin, *op. cit.*, p. 199.

4 Cf. Anatole de Montaiglon, *Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1793*, tome VII, 1756-1768, Paris, Charavay Frères, 1886, pp. 201-202.

toile a été perdue. Socrate, le corps dénudé, est sur un lit ; ses proches l'entourent et le soutiennent, on sent alors davantage de dignité dans ce tableau que dans les précédents. La coupe de ciguë est cependant dissimulée dans le drapé du vêtement d'un personnage si bien que l'on peut se demander s'il s'agit de la représentation de Socrate ou d'un autre personnage, illustre ou anonyme, à ses derniers moments. Si Diderot critique vivement cette œuvre¹, d'autres semblent dire que le tableau fut admiré à l'époque (d'où d'ailleurs le fait qu'il ait été récompensé), que ce fut même la seule réussite de Sané, qu'il essaya, vainement, tout au long de sa carrière d'imiter².

Le parallèle proposé par Giambettino Cignaroli entre les morts de Caton et Socrate dans deux toiles qui semblent fonctionner en miroir révèle toute la difficulté du sujet : la mort de Caton est d'emblée plus théâtrale que celle de Socrate car plus violente et cela se voit nettement sur ses toiles : au Caton ensanglanté répond un Socrate affaibli, vieilli et amaigri qui semble ne plus avoir la force de prononcer un mot. Les proches de Caton s'agitent autour de lui quand les disciples de Socrate ne peuvent que pleurer sur eux-mêmes³.

Les tableaux suivants essaient eux aussi de théâtraliser un sujet qui est tout sauf théâtral ; les dramaturges l'ont dit avant eux, même s'ils ont voulu se confronter à la difficulté. Les drapés de Boucher et Gamelin semblent nous éloigner de l'Antiquité quand le Socrate de Watteau retrouve un peu de sa sérénité, avant que Jacques-Louis David, qui fut l'élève de Dandré-Bardon, ne la lui rende entièrement. Sa toile est en effet considérée comme la plus belle réussite sur ce thème⁴ : Socrate est sur le point de prendre la coupe de ciguë, il ne la

1 In : *Essais sur la peinture, pour faire suite au Salon de 1765*, « Suite du chapitre précédent, examen du clair-obscur », *Oeuvres Complètes*, IV, édition citée, pp. 485-486 : « On a exposé cette année dans le Salon un tableau de *La Mort de Socrate* qui a tout le ridicule qu'une composition de cette espèce pouvait avoir : on y fait mourir sur un lit de parade le philosophe le plus austère et le plus pauvre de la Grèce. Le peintre n'a pas conçu combien la vertu et l'innocence près d'expirer au fond d'un cachot sur un lit de paille, sur un grabat, faisaient une représentation pathétique et sublime. » (une note précise que c'est Seznec qui identifie ce tableau comme étant celui de Sané).

2 Jean Locquin, « Notice sur le peintre Jean-François Sané (1732 ? - 1779) », in : *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1910, pp. 48-60. Il cite au début de son article la notice élogieuse écrite par Gabriel Bouquier pour son ouvrage intitulé *Des Charmes de la peinture*, paru en 1800. Quant à Locquin lui-même, il accorde sa préférence à la toile de Sané sur celle de Saint-Quentin, pense effectivement qu'elle a trouvé en son temps des admirateurs mais admet qu'elle n'est pas la plus réussie de toute la série.

3 Cf. Joseph Geiger, « Giambettino Cignaroli's Death of Cato and Socrates », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München/ Berlin, Deutscher Kunstverlag GmbH, 59. Bd., H. 2 (1996), pp. 270-278. Le parallèle entre les deux morts, celles de Caton et Socrate remonte aux Stoïciens (cf. ch. 1, p. 59), mais seul Cignaroli semble s'en être emparé au XVIII^e siècle pour ces deux tableaux, même si la mort de Caton a elle aussi donné lieu à de nombreuses toiles au XVIII^e siècle. Sur certaines d'entre elles figure d'ailleurs le *Phédon* de Platon, que Caton aurait lu avant de se tuer (Pierre Narcisse Guérin, 1797, par exemple).

4 Le tableau de David remporta dès son exposition au Salon de 1787 un vif succès, ainsi que peuvent en témoigner plusieurs lettres élogieuses adressées au peintre et éditées par son petit-fils, J.-L. Jules David, *Le Peintre Louis David, 1748-1825, Souvenirs et documents inédits*, Paris, Havard, 1880, p. 46-49. On a parfois tendance à voir en David un génie révolutionnaire situé hors du temps mais Jean Locquin (*op. cit.*, p. x) invite à nuancer ce jugement : « On a parlé de la "Révolution Davidienne". Il nous semble qu'on a abusé de l'expression. Nous voudrions montrer que le triomphe de David, en 1785 [avec le tableau représentant *Le Serment des Horaces*], n'est que l'aboutissement d'une lente évolution, la conséquence logique et attendue

regarde même pas et parle encore. Il surplombe la scène et apparaît en véritable maître au milieu des disciples qui le regardent désespérés ou qui tentent vainement de se cacher. On sent qu'il est encore en train de philosopher ; il a le doigt pointé vers le Ciel, comme Platon dans le tableau de Raphaël, *L'École d'Athènes*, il vient en effet de discourir sur l'immortalité de l'âme¹. On devine cependant que bientôt il ne sera plus ; sa femme et ses enfants qui s'éloignent dans le fond de la prison lui ont déjà dit adieu. Soucieux de la vraisemblance historique, David s'est entouré d'un conseiller, le savant oratorien Jean Felicissime Adry, il a relu pour l'occasion le *Phédon* de Platon, peut-être dans le texte original², et semble aussi s'être inspiré de l'esquisse pathétique de Diderot³. En effet la posture du garde, qui se détourne et pleure au moment de tendre la coupe à Socrate est bien celle que Diderot a imaginée, lui aussi à partir du dialogue de Platon. Ce dernier est présent dans le tableau, quand dans son ouvrage il rapportait avoir été absent, en raison d'une maladie⁴. Sa place sur le côté gauche, dos tourné à la scène, stoïque, dans un tableau parfaitement équilibré, montre qu'il assiste à la mort de Socrate en même temps qu'il n'y assiste pas. Créateur et non pas simple traducteur des sources antiques, David a réussi à proposer une œuvre dont la fin n'est pas tant historique qu'éducative et morale : ce n'est pas seulement la mort de Socrate qu'il a immortalisée mais aussi l'injuste persécution de la vertu.

d'un mouvement d'idées longuement préparé, et, bien plus qu'un événement de nature révolutionnaire, une sorte de retour à la tradition classique momentanément abandonnée. »

- 1 Sur l'origine de ce geste, cf. J.-L. Jules David, *op. cit.*, p. 50 : « À propos de la composition du Socrate, quelques biographes attribuent le geste si heureusement trouvé du philosophe tenant la main suspendue sur la coupe mortelle, les uns à une erreur matérielle dans la mise au carreau ; les autres à l'observation d'André Chénier qui, le voyant prendre le vase fatal, aurait dit "que tout entier aux grandes pensées qu'il exprime, Socrate doit étendre la main vers la coupe, mais qu'il ne la saisira que quand il aura fini de parler." Nous ne savons quelle créance il faut ajouter à ces anecdotes, mais il nous semble que les habitudes de réflexion que David apportait dans la composition de ses tableaux expliquent l'à-propos de ce geste, qui, du reste, se retrouve aussi dans la composition de Peyron. » Précisons seulement que le Socrate de Peyron a la main entière tournée vers le haut et qu'elle semble alors donner moins de fermeté et d'assurance au discours de Socrate.
- 2 Cf. Alphonse Salmon, « Le "Socrate" de David et le "Phédon" de Platon », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1962, n°40, pp. 90-111.
- 3 Cf. Thomas Crow, *L'Atelier de David, Émulation et Révolution*, Paris, Gallimard, 1997, traduit de l'anglais par Roger Stuveras (publication originale : *Emulation, Making artists for Revolutionary France*, Londres, Yale University Press, 1995), p. 118 ; d'après Crow, David aurait eu connaissance du texte de Diderot par le biais de Sedaine, grand auteur du *Philosophe sans le savoir*, l'œuvre qui réalisa le projet esthétique de Diderot, que certains ont considéré comme un second père pour lui. Sur la relation David-Sedaine, voir pp. 17-19. Le tableau de *La Mort de Socrate* est analysé pp. 117-122.
- 4 *Phédon*, 59b. C'est le père Adry qui aurait conseillé à David de prendre cette liberté tant le rôle de Platon fut grand pour la renommée de Socrate, cf. Alphonse Salmon, article cité, pp. 107-108.

Jean-François Pierre Peyron, l'éternel rival de David¹, avait déjà proposé un tableau représentant Socrate deux ans plus tôt : *Socrate détachant Alcibiade des charmes de la volupté*. Comme David c'est le moment juste avant de prendre la coupe de ciguë qui intéresse Peyron et qui lui permet également de montrer un Socrate discourant dans ses ultimes instants. On peut regretter néanmoins que les poses des disciples, presque toutes tournées dos à Socrate détournent notre attention du personnage principal et central. Moins helléniste que David, Peyron semble avoir été lui aussi influencé par Diderot comme en témoigne l'intitulé complet de son tableau, tel qu'il est paru dans le livret du Salon :

Socrate, prêt à boire la ciguë et après avoir fait un sublime discours sur l'immortalité de l'âme, reproche à ses amis leurs gémissements : que faites-vous leur dit-il ? Quoi des hommes si admirables s'abandonnent à la douleur ! Où est donc la vertu ? N'était-ce pas pour cela que j'avais renvoyé ces femmes, de peur qu'elles ne tombassent dans de pareilles faiblesses ? J'ai toujours ouï dire qu'il faut mourir tranquillement et en bénissant l'être suprême ; tenez-vous donc en repos et témoignez plus de force et de fermeté.

Le chef d'œuvre de David fait des émules. À Genève, il inspire deux peintres : son ami Jean-Pierre de Saint-Ours mais aussi le petit-cousin de ce dernier, Gabriel-Constant Vaucher. Depuis, il s'est imposé dans l'imaginaire collectif.

Ce détour par la peinture, qui n'en est pas exactement un dans le sens où la scène comme la toile proposent des « tableaux » mimétiques, où le dramaturge doit se faire peintre pour visualiser la scène et où le peintre doit se faire dramaturge pour prolonger l'instant qu'il fixe sur la toile, semble indiquer que la représentation de la mort de Socrate doit rester digne, comme le voulait Platon, que l'émotion qu'elle suscite ne naît pas d'une douleur atroce ni d'un chagrin inconsolable, mais de l'indifférence de Socrate aux événements et des larmes contenues des disciples et de tous ceux qui assistent à la scène. Sur les planches, les tableaux proposés par les auteurs du XVIII^e siècle ne paraissent malheureusement pas l'avoir compris, et ont à chaque fois ajouté des intrigues, des personnages, des sentiments, au point parfois de prêter à une certaine surenchère. Si les pièces inspirées par Diderot restent inférieures au modèle et si l'on ne peut que regretter que Diderot n'ait jamais pu écrire son drame philosophique, leur étude reste néanmoins intéressante dans la mesure où ces pièces livrent un

1 Le concours du Prix de Rome de 1773 avait proposé la mort de Sénèque comme sujet, c'est Peyron qui avait remporté le prix, devant David qui y participait pourtant pour la troisième fois. Les circonstances les mettent à nouveau en compétition pour la mort de Socrate : Peyron obéit à une commande royale, quand il s'agit pour David d'une commande de Trudaine de la Sablière, avocat au Parlement. Précisons que David avait ce sujet en tête depuis quelques années déjà, comme le prouve un dessin datant de 1782 (reproduit dans l'ouvrage de Thomas Crow précédemment cité, p. 118).

portrait de Socrate apôtre laïc d'une religion naturelle, nouveau Christ d'une morale appelée à se passer de Dieu et surtout de ses ministres. N'oublions pas que c'est Voltaire que le texte de Diderot a d'abord influencé, à un moment où le chef du parti philosophique part en guerre.

Le Socrate de Voltaire, une machine de guerre¹

Voltaire n'a jamais éprouvé pour Socrate l'admiration d'un Diderot ; la référence à Socrate est à la mode et il l'utilise quand elle lui semble justement utile. Il le traite de « sage au nez épaté² » et ne parvient pas à comprendre son martyr, ainsi qu'en témoigne sa correspondance :

M. de Valori me fait l'honneur de croire qu'on me traite comme Socrate et comme Aristote, et qu'on me persécute pour avoir soutenu la vérité contre la folle superstition des hommes. Je tâcherai de me conduire de façon que je ne sois point le martyr de ces vérités dont la plupart des hommes sont fort indignes. Ce serait vouloir attacher des ailes au dos des ânes, qui me donneraient des coups de pied pour récompense³.

Je vais, pendant les deux ou trois jours que je suis condamné à rester dans mon lit faire transcrire le *Mahomet*, tel qu'il a été joué, tel qu'il a plu aux philosophes, et tel qu'il a révolté les dévots ; c'est l'aventure du *Tartuffe*. Les hypocrites persécutèrent Molière, et les fanatiques se sont soulevés contre moi. J'ai cédé au torrent sans dire un seul mot ; si Socrate en eût fait autant, il n'eût point bu la ciguë⁴.

Je veux vivre tranquille et je n'ambitionne ni le martyre de Jean Hus ni celui de Socrate. Il faut philosopher avec des personnes comme vous. Le vulgaire ne mérite pas qu'on pense à l'éclairer⁵.

Jamais Voltaire n'a donc rêvé d'une mort à la Socrate ; à l'inverse il s'est plu à nier être l'auteur de ses ouvrages, écrire des démentis, intenter des procès à ses libraires⁶. Pourtant, en 1759, c'est bien à la mort de Socrate qu'il consacre une pièce de théâtre. L'actualité est brûlante : le privilège de l'*Encyclopédie* vient d'être révoqué. Voltaire réagit avec toute sa fougue et son

1 Nous empruntons cette expression à Raymond Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau, La Conscience en face du mythe*, édition citée, p. 31 ; les pages 31-44 de l'ouvrage sont consacrées à Voltaire.

2 Lettre de Voltaire au Prince royal de Prusse, vers le 20 février 1737 : « J'ai appris que c'est donc Socrate et non Frédéric [en buste] que v.a.r. m'a donné. Encore une fois, monseigneur, je déteste les persécuteurs de Socrate, sans me soucier infiniment de ce sage au nez épaté. Socrate ne m'est rien, c'est Frédéric que j'aime. Quelle différence entre un bavard athénien, avec son démon familier, et un prince qui fait les délices des hommes et en fera la félicité ! » (*Correspondance*, texte établi et annoté par Théodore Bestermann, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963 – 1993, t. I, p. 847).

3 Lettre de Voltaire au Prince royal de Prusse, du 23 février 1740, *ibid.*, t. II, pp. 267-268.

4 Lettre de Voltaire au Roi de Prusse du 29 août 1742, *ibid.*, t. II, p. 584-585.

5 Lettre de Voltaire à Charlotte-Sophie von Altenburg, Comtesse Bentinck, du 23 juin 1752, *ibid.*, t. III, p. 710.

6 Cf. par exemple la biographie que lui a consacrée Raymond Trousson, *Voltaire*, Paris, Tallandier, 2008, p. 143 au sujet du *Temple du goût* (1733) ; pp. 151-152 au sujet des *Lettres philosophiques* (1734) ; pp. 173 et 192, *La Pucelle* (publiée seulement en 1762 mais des copies circulent dès 1735) ; p. 284 *Zadig* (1747) ; pp. 331-332, *Sermon des cinquante* (comme *La Pucelle*, des copies circulent au début des années 1750 mais la publication n'aura lieu qu'en 1762) ; pp. 392-393 *Poème sur le désastre de Lisbonne* (qu'il « adouci[t] », « édulcor[e] ») ; pp. 427-429 *Candide* (1759) ; p. 455 *Le Café ou l'Écossaise* (1760, pièce « désavouée comme il se doit ») ; pp. 524-525 *Dictionnaire philosophique* (première édition en 1764, complétée en 1770) ; pp. 576-577 *L'Ingénu* (1767), p. 597 *Les Guèbres ou la tolérance* (1769).

militantisme : Socrate représente Diderot et Anytus le procureur qui vient de condamner l'*Encyclopédie*, M^e Omer Joly de Fleury¹. Dans le même temps, il écrit également un pamphlet contre le rédacteur des *Mémoires de Trévoux*, le père Berthier, opposé dès le début du projet à l'*Encyclopédie*² ; dans ce contexte, sa pièce de théâtre semble être un pamphlet dramatisé et non un modèle esthétique et programmatique, comme c'était le cas chez Diderot un an plus tôt. Néanmoins on peut penser que l'esquisse de Diderot a pu inspirer Voltaire puisqu'il semble aussi lui répondre en avançant une autre proposition dramaturgique. Depuis quelques années déjà, les tensions montent entre philosophes et anti-philosophes³. L'attentat de Damiens contre Louis XV le 5 janvier 1757 a obligé le pouvoir à prendre des mesures d'ordre et de répression, car on juge le laxisme de la censure responsable de l'attentat ; les philosophes et l'*Encyclopédie* se voient alors accusés de semer le trouble dans les esprits contre la religion et le gouvernement. De plus, l'enlisement dans la Guerre de Sept Ans conduit le pouvoir à se réjouir que des querelles littéraires occupent le devant de la scène et mettent ainsi à distance les problèmes extérieurs. Dès l'automne 1757 un surnom est donné aux philosophes : les Cacouacs, formé à partir de l'adjectif grec κακος (kakos) qui signifie méchant et la finale à consonance satirique « couac », dans un pamphlet publié anonymement dans le *Mercure de France*, intitulé « Avis utile »⁴. Les Cacouacs y sont présentés comme un nouveau peuple que l'on vient de découvrir, le texte se transformant en parodie du mythe du bon sauvage :

Vers le 48^e degré de latitude septentrionale, on a découvert nouvellement une nation de sauvages plus féroce et plus redoutable que les Caraïbes ne l'ont jamais été. On les appelle *Cacouacs*. Ils ne portent ni flèches, ni massues. [...] Toutes leurs armes consistent dans un venin caché sous leur langue : à chaque parole qu'ils prononcent, même du ton le plus doux et le plus riant, ce venin coule, s'échappe et se répand au loin. Par le secours de la magie qu'ils cultivent soigneusement, ils ont l'art de le lancer à quelque distance que ce soit. Comme ils ne sont pas moins lâches que méchants, ils n'attaquent en face que ceux dont ils croient n'avoir rien à craindre ; le plus souvent ils lancent leur poison par derrière⁵.

1 *Socrate*, ouvrage dramatique traduit de l'anglais de feu M. Tompson, Amsterdam, s. n., 1759. Nous avons travaillé à partir de l'édition des *Œuvres Complètes* de Voltaire, Paris, Furne, 1835, t. 1 « Théâtre », pp. 701-715. C'est dans cette même édition que nous citerons les autres pièces de théâtre de Voltaire.

2 Pamphlet intitulé *Relation de la maladie, de la confession, de la mort et de l'apparition du jésuite Berthier*, et publié en 1759.

3 Sur ce point, voir Didier Masseau, *Les Ennemis des philosophes, l'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000 ; il définit les différentes notions pour désigner les ennemis des philosophes (antiphilosophie, apologétique, anti-Lumières) pp. 7-8 et nous met en garde contre la schématisation et la simplification hâtives qui, si elles sont nécessaires dans un premier temps ne doivent pas nous empêcher de penser la complexité de l'histoire ; il prend ainsi soin de préciser que « les frontières entre les camps apparemment opposés sont plus poreuses et plus mouvantes qu'elles ne le paraissent. » (p. 21). Nous verrons par exemple de notre côté avec la pièce de Linguet que Socrate peut être vu comme un philosophe des Lumières contre les philosophes des Lumières eux-mêmes.

4 Ce texte, comme les deux autres de l'affaire, ont été réédités par Gerhardt Steinher, *L'Affaire des Cacouacs, Trois Pamphlets contre les Philosophes des Lumières*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004. L'« Avis utile » se trouve pp. 27-29, il reprend l'édition originale du *Mercure de France*, octobre 1757, vol. 1, pp. 15-19.

5 *Ibid.*, pp. 27-29. Une note (n°1, p. 27) précise que le 48^e parallèle passe entre Paris et Orléans.

Suit un deuxième texte écrit par Jacob-Nicolas Moreau et intitulé *Nouveau Mémoire pour servir à l'histoire des Cacouacs* qui prend la forme d'un conte anti-philosophique puisque le narrateur raconte comment il a vécu avec les Cacouacs et a été initié à leurs mœurs, alors qu'il était leur prisonnier ; il écrit assez justement au sujet de leur impiété : « il faut avouer que ces peuples, en secouant l'idée de Divinité, ont ouvert aux hommes tous les moyens d'être vertueux en se passant d'elle¹. » Enfin, un dernier texte attribué à Odet-Joseph Giry de Vaux, abbé de Saint-Cyr et intitulé *Catéchisme et décisions de cas de conscience à l'usage des Cacouacs, avec un Discours du Patriarche des Cacouacs, pour la réception d'un nouveau disciple* fait suite à la parution de l'ouvrage d'Helvétius *De l'Esprit* pour compléter la série². Derrière la périphrase « le patriarche des Cacouacs », on aura bien sûr reconnu Voltaire, qui commence son discours par cette phrase souvent reprise par les anti-philosophes comme signe évident de l'orgueil des philosophes : « Jeune homme, prends et lis », phrase qui ouvrait les *Pensées sur l'interprétation de la nature* de Diderot (1754)³.

Après la révocation du privilège de l'*Encyclopédie*, deux ans après l'affaire des Cacouacs, Voltaire se doit donc de réagir, en antidatant cependant sa pièce de quatre ans et en l'attribuant à un autre, le poète anglais James Tomson (ou Thomson), procédé courant chez lui. La préface de la pièce raconte que Joseph Addison, l'auteur de la célèbre tragédie intitulée *Cato* (1716) dont nous avons déjà parlé, aurait hésité à consacrer une pièce à Socrate. N'ayant pas eu le loisir de concrétiser ce projet, il en aurait transmis les brouillons à son élève James Tomson qui aurait écrit la pièce en entier. George Littleton, un parlementaire britannique à qui Tomson aurait confié son manuscrit l'aurait alors donné à un certain Fatema lors d'un voyage en Hollande, ce dernier l'aurait traduite en hollandais puis en français. Voltaire n'a cependant pas tardé à être démasqué même si cette histoire pleine de péripéties n'est pas complètement fictive : la tragédie d'Addison, *Cato*, constitue pour Voltaire un modèle théâtral⁴ ; quant à

1 Le texte initialement édité à Amsterdam en 1757 a été reproduit dans l'édition de G. Steinher, pp. 31-58, la citation se trouve pp. 35-36. Précisons que Moreau souhaite par ce *Nouveau Mémoire* répondre à l'« Avis utile » dont il a trouvé l'auteur trop agressif et le propos trop imprécis (p. 32).

2 Le texte est paru en 1758 avec le lieu fictif « Cacopolis », il se trouve dans l'édition de G. Steinher pp. 59-120. Il consiste en un montage de citations de Rousseau, Diderot, Helvétius, Voltaire, etc. Les auteurs cités ont été répertoriés par l'auteur lui-même pp. 117-119. Notons que, sur les trois textes, c'est celui de Moreau qui connut le plus vif succès.

3 *Œuvres*, Laurent Versini (éd.), Paris, Laffont, t. 1 « Philosophie », p. 559. Cette phrase avait notamment été reprise par Palissot dans ses *Petites Lettres sur les grands philosophes*, 1757, édition déjà citée, pp. 2-3.

4 Cf. « Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke », qui sert de préface à la tragédie de *Brutus*, 1750 (*Œuvres Complètes*, édition citée, p. 148 : « Comment oserions-nous, sur nos théâtres, faire paraître par exemple l'ombre de Pompée, ou le génie de Brutus au milieu de tant de jeunes gens qui ne regardent jamais les choses les plus sérieuses que comme l'occasion de dire un bon mot ? Comment apporter au milieu d'eux sur la scène le corps de Marcus devant Caton son père, qui s'écrie : "Heureux jeune homme, tu es mort pour ton pays ! Ô mes amis, laissez-moi compter ces glorieuses blessures ! Qui ne voudrait mourir ainsi pour la patrie ? Pourquoi n'a-t-on qu'une vie à lui sacrifier ?... Mes amis, ne pleurez point ma perte, ne regrettez point mon fils ; pleurez Rome : la maîtresse du monde n'est plus. Ô liberté ! Ô ma patrie ! Ô vertu, etc." Voilà ce que feu M. Addison ne craignait point de faire représenter à Londres, voilà ce qui fût joué, traduit en italien,

Tomson il aurait en effet songé à mettre en scène Socrate¹ après lui avoir consacré quelques vers dans son poème des *Saisons*² ; Littleton pour sa part a encouragé Amyas Bushe à publier sa pièce (*Socrates, a dramatic poem*, 1758, étudiée précédemment)³, et le nom Fatema fait penser au traducteur hollandais des œuvres de Voltaire : Sybrand Feytama⁴. Cette mystification facilement démystifiable se retrouve dans d'autres pièces de Voltaire destinées elles aussi à prendre la défense des philosophes, comme *L'Écossaise* (1760) qu'il dit traduire de l'anglais, d'un certain Mr. Hume, « parent et ami » du philosophe⁵. La préface de cette pièce avance une raison essentielle : attribuer une pièce à un auteur anglais permet de mieux introduire en France une esthétique théâtrale inspirée du théâtre anglais, que Voltaire a découvert lors de son exil londonien⁶. En ce qui concerne *Socrate*, la pseudo-origine anglaise

dans plus d'une ville d'Italie. Mais si nous hasardions à Paris un tel spectacle, n'entendez-vous pas déjà le parterre qui se récrie, et ne voyez-vous pas nos femmes qui détournent la tête ? » Le manque d'action dans les tragédies est l'une des critiques les plus fréquentes que Voltaire adresse au théâtre français, il déplore que toutes les pièces ne soient quasiment que conversation et il impute ce fait à la règle de bienséance comme ici mais également à la présence de spectateurs sur la scène. Sur l'idée que Voltaire est un novateur ou mieux encore un visionnaire en ce qui concerne le théâtre voir l'article de Sophie Marchand « Voltaire et son théâtre au miroir des anecdotes dramatiques », in : *Le Théâtre de Voltaire, Œuvres et Critiques*, XXXIII, 2, Tübingen, Narr, 2008, pp. 47-60.

- 1 Cf. Rose-Mary Davis, « Thomson and Voltaire's Socrates », in : *Publications of the Modern Language Association of America*, volume XLIX, juin 1934, n°2, article XXI, pp. 560-565. Selon elle, les biographes de Thomson ont tendance à accréditer le témoignage de Voltaire car leur auteur aurait effectivement eu l'intention de consacrer une tragédie à Socrate, mais il aurait abandonné le projet ; elle cite Léon Morel (1895) et G. C. Macmalay (1907).
- 2 « [...] *First Socrates, / Who, firmly good in a corrupted state, / Against the rage of tyrants single stood, / Invincible ! Cam reason's holy law, / That voice of God within th' attentive mind, / Obeying, fearless, or in life, or death : / Great moral teacher ! Wisest of Mankind !* » (« De ces sages nombreux le premier est Socrate, / Qui, constamment fidèle à sa patrie ingrate, / Osa seul mépriser la fureur des tyrans, / Et consacra le cours de ses illustres ans / À cultiver le bien, la vérité touchante, / À rendre en ses leçons la raison triomphante : / Toujours indifférent aux caprices du sort, / Il sût la révéler dans les bras de la mort. / C'est lui qui le premier enseigna la morale. ») (« *Winter* » / « L'hiver », édition bilingue, traduction française de J. Paulin, Paris, Durand, 1802, pp. 154-155.)
- 3 Édition citée, Dédication, p. iii : « *To the right honourable George Lord Lyttelton, Baron of Frankly. My Lord, [...] your approbation of this dramatic poem is my strongest encouragement to offer it to the public.* » Pour ce qui est du *Socrate* de Voltaire, Lyttelton a démenti l'histoire racontée dans la préface en écrivant une lettre à la *Monthly Review*, lettre publiée dans le numéro de février 1760 mais sans nom d'auteur. Elle a été retrouvée dans les manuscrits de la revue, signée de la main de Lyttelton ; Rose-Mary Davis la cite p. 562. Mais elle a aussi été publiée en français dans le *Journal encyclopédique* de février 1760, tome I, 3^e partie, pp. 10-112 : « Lettre au sujet de *Socrate* pièce dramatique, supposée traduite de l'Anglais. À Londres ce 8 février 1760. Il est aussi difficile de découvrir toutes les petites ruses des auteurs que celles des coquettes ; les uns et les autres en ont tant ! Ils veulent absolument que le public soit leur dupe ; pourtant il arrive quelquefois qu'ils sont démasqués ; qu'en arrive-t-il ? La masque à terre, le public en rit, et ils se tirent d'affaire en riant avec lui. C'est le parti que prendra sans doute l'auteur de *Socrate* dont vous avez rendu compte dans vos journaux, d'une manière si satisfaisante. » Un peu plus loin Lyttelton ajoute que l'auteur de la pièce ne peut cependant pas être Voltaire : « Il y a aussi toute apparence que Mr. de Voltaire, à qui l'on attribue cette pièce, n'en est point l'auteur. »
- 4 Il est décédé en 1758, ce qui permet aussi d'expliquer que la pièce ait été antidatée.
- 5 Édition citée, p. 717.
- 6 *Ibid.* : « Le dénouement, le caractère de l'héroïne, et celui de Freeport, ne ressemblent à rien de ce que nous connaissons sur les théâtres de France ; et cependant c'est la nature pure. Cette pièce paraît un peu dans le goût de ces romans anglais qui ont fait tant de fortune ; ce sont des touches semblables, la même peinture des mœurs ; rien de recherché, nulle envie d'avoir de l'esprit, et de montrer misérablement l'auteur quand on ne doit montrer que des personnages ; rien d'étranger au sujet ; point de tirade d'écolier, de ces maximes triviales qui remplissent le vide de l'action : c'est une justice que nous sommes obligé de rendre à notre célèbre auteur. » *L'Écossaise* étant une satire directe de Fréron, facilement reconnaissable sous le pseudonyme

de la pièce lui permet aussi d'opposer les deux pays sur leur rapport à la religion : l'un est tolérant quand l'autre persécute. C'est pourquoi, d'après lui, la mort de Socrate n'a pas été publiée ni jouée en Angleterre ; elle « aurait fait peu d'impression, peut-être, dans un pays où l'on ne persécute personne pour sa religion¹ ». Il en va de même pour la Hollande, pays que cite régulièrement Voltaire avec l'Angleterre comme modèles de tolérance, même si le traducteur avance d'abord une raison pratique dans sa préface pour expliquer son refus de faire jouer la pièce à Amsterdam : « la multiplicité des acteurs que ce drame exige² ». On peut enfin se demander si l'éloge de l'Angleterre n'a pas également vocation à être polémique dans le contexte de la Guerre de Sept Ans qui oppose justement la France à l'Angleterre.

Bien que Voltaire, à l'instar de Diderot, réclame dans sa préface « une de ces représentations naïves de la vie humaine, un de ces tableaux où l'on peint toutes les conditions³ », c'est loin de l'esquisse de son collègue qu'il imagine une intrigue galante pour servir d'élément déclencheur au procès de Socrate, lui qui par ailleurs dit en avoir assez de ce type d'intrigue qui selon lui affaiblit la tragédie qu'il voulait rendre au propos politique⁴. Son *Socrate* cependant ne semble pas appartenir à ce genre, qualifié généralement d'ouvrage dramatique⁵. Le procès de Socrate est lié à son refus de marier les deux jeunes orphelins qui lui ont été confiés, Aglaé et Sophronime, respectivement à Anitus grand-prêtre de Cérès et Drixa marchande influente. Aglaé et Sophronime s'aiment, c'est donc à leur union que Socrate

Frelon, on peut comprendre que Voltaire ait éprouvé le besoin de se cacher derrière un auteur et un traducteur. Notons que Voltaire cite Shakespeare dans la préface de son *Socrate*, proposé comme modèle à Thomson (*ibid.*, p. 701). Au sujet de l'exil londonien de Voltaire, voir la biographie de Raymond Trousson, *Voltaire*, édition citée, ch. VI « En Angleterre », pp. 105-120. Enfin, si le théâtre français a pu influencer le théâtre anglais du XVIII^e (ainsi que nous l'avons vu avec la tragédie d'Addison intitulée *Cato*), l'influence est réciproque car le théâtre anglais va influencer à son tour le théâtre français, cf. Hervé Bismuth, *Histoire du théâtre européen de l'Antiquité au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2005, « Théâtre européen et esthétique classique », pp. 215-231. Il écrit notamment p. 215 : « C'est après que le théâtre anglais a adopté l'esthétique française que la France découvre Shakespeare, et lorsque les Italiens citeront l'exemple français pour mettre fin aux grossièretés de la *commedia dell'arte*, leurs troupes font depuis de longues années l'admiration du public parisien et des auteurs français qui leur portent leurs pièces. C'est surtout dans l'admiration de la nouvelle dramaturgie française que s'élaborera le théâtre allemand : il inspirera en retour au siècle suivant l'idéal romantique français qui donnera naissance à une nouvelle forme de drame. »

1 Préface de *Socrate*, édition citée, p. 701.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Voir par exemple la Dédicace à M^{lle} Clairon de *Zulime*, tragédie en cinq actes, 1740, édition des *Œuvres complètes* déjà citée, p. 406 : « J'ose croire en général que les tragédies qui peuvent subsister sans cette passion [l'amour] sont sans contredit les meilleures, non seulement parce qu'elles sont beaucoup plus difficiles à faire, mais parce que le sujet étant une fois trouvé, l'amour qu'on introduirait y paraîtrait une puérilité, au lieu d'être un ornement. » et, avec un jugement toutefois plus nuancé, *Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke*, édition citée, p. 151 : « Vouloir de l'amour dans toutes les tragédies me paraît un goût efféminé ; l'en proscrire toujours une humeur bien déraisonnable. [...] Le mal est que l'amour n'est souvent chez nos héros de théâtre que de la galanterie. »

5 Russel Goulbourne qui a étudié le théâtre comique de Voltaire classe *Socrate* parmi les comédies : *Voltaire comic dramatist*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006. Il étudie *Socrate* pp. 187-203 ; notre analyse de la pièce lui est en partie redevable. Notons également combien ses travaux sont importants pour redonner au théâtre de Voltaire la place qui lui revient dans l'histoire littéraire.

consent. Mais Anitus et Drixa, vexés, souhaitent se venger en intentant un procès à Socrate. Celui-ci est mis en scène par Anitus qui s'adresse ainsi à Drixa : « Allez prendre quelque dévot du peuple avec vous ; et quand les juges passeront, criez à l'impiété¹. » Drixa s'exécute, pendant qu'Anitus s'allie à son pire ennemi, Mélitus, le chef du tribunal, car leur haine de Socrate les rassemble² ; la mise en place du procès en devient alors parodique :

Quelques juges d'Athènes [...] passent sous les Portiques. Anitus parle bas à l'oreille de Mélitus.

DRIXA, TERPANDRE, ACROS, *ensemble* : Justice, justice, scandale, impiété, justice, justice, irrégion, impiété, justice !

ANITUS : Qu'est-ce donc, mes amis ? De quoi vous plaignez-vous ?

DRIXA, TERPANDRE, ACROS : Justice, au nom du peuple !

MÉLITUS : Contre qui ?

DRIXA, TERPANDRE, ACROS : Contre Socrate.

MÉLITUS : Ah, ah ! Contre Socrate ? Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on se plaint de lui. Qu'a-t-il fait ?

ACROS : Je n'en sais rien.

TERPANDRE : On dit qu'il donne de l'argent aux filles pour se marier.

ACROS : Oui, il corrompt la jeunesse.

DRIXA : C'est un impie : il n'a point offert de gâteaux à Cérès. Il dit qu'il y a trop d'or et trop d'argent inutiles dans les temples ; que les pauvres meurent de faim et qu'il faut les soulager.

ACROS : Oui, il dit que les prêtres de Cérès s'enivrent quelquefois : cela est vrai, c'est un impie.

DRIXA : C'est un hérétique ; il nie la pluralité des dieux ; il est déiste ; il ne croit qu'un seul dieu ; c'est un athée.

Tous trois ensemble : Oui, il est hérétique, déiste, athée.

MÉLITUS : Voilà des accusations très graves et très vraisemblables : on m'avait déjà averti de tout ce que vous nous dites.

ANITUS : L'état est en danger si on laisse de telles horreurs impunies. Minerve nous ôtera son secours.

DRIXA : Oui, Minerve, sans doute : je l'ai entendu faire des plaisanteries sur le hibou de Minerve.

MÉLITUS : Sur le hibou de Minerve ! Ô ciel ! N'êtes-vous pas d'avis, messieurs, qu'on le mette en prison tout à l'heure ?

LES JUGES, *ensemble* : Oui, en prison, en prison³.

Non seulement le procès est lié aux mariages des enfants de Socrate, mais il semble en outre parfaitement artificiel. La triple accusation d'hérésie, de déisme, d'athéisme, reprise telle quelle lors du procès⁴, se révèle des plus absurdes puisque si l'hérétique est celui qui n'adhère pas aux doctrines officielles, aux croyances admises, on ne peut être à la fois déiste et athée : l'athée nie l'existence de dieu quand le déiste y croit, son dieu n'étant toutefois pas celui de la Révélation mais celui de la raison. Ce procès fabriqué de toutes pièces permet de dénoncer, comme la préface l'annonçait, les persécutions religieuses dont sont victimes les philosophes,

1 II, 6, p. 708.

2 ANITUS, en parlant de Mélitus, même scène, même page : « C'est un scélérat hypocrite qui soutient les droits de l'aréopage contre moi ; mais nous nous réunissons toujours quand il s'agit de perdre ces faux sages, capables d'éclairer le peuple sur notre conduite. »

3 II, 9, p. 709.

4 III, 1, p. 711, Mélitus lit l'accusation : « Socrate, vous êtes accusé d'être mauvais citoyen, de corrompre la jeunesse, de nier la pluralité des dieux, d'être hérétique, déiste et athée ».

persécutions qui n'ont aucun fondement sinon l'influence établie des chefs religieux. Étant donné la relation parfois ambiguë qu'il entretient avec le vieux sage grec, Voltaire se plaît davantage à critiquer l'accusateur de Socrate qu'à vanter les qualités de ce dernier. Dès la première scène Anitus est présenté comme un homme cupide ; il réclame des offrandes en vue de son mariage avec Aglaé qu'il croit déjà conclu¹. S'il souhaite épouser la jeune pupille de Socrate c'est parce qu'il la croit riche², il a en outre plusieurs maîtresses³. Pour parvenir à ses fins il se révèle hypocrite⁴ et manipulateur : sa mise en scène du procès de Socrate n'a pas du tout pour but de défendre la religion dont il est le ministre, qui a été offensée par Socrate, mais d'espérer obtenir la main d'Aglaé en promettant à Socrate sa libération, ce que ce dernier bien sûr refuse⁵. Ainsi Anitus peut faire penser à Tartuffe, sauf que si Xanthippe voit d'abord en Anitus un « digne prêtre, homme puissant, homme de crédit⁶ », elle ouvre les yeux bien plus vite que M^{me} Pernelle.

Comme on peut s'en douter, le procès de Socrate est expédié⁷, même si Voltaire y voit l'occasion de placer dans la défense de Socrate une nouvelle profession de foi déiste :

Il n'y a qu'un dieu, vous dis-je ; sa nature est d'être infini ; nul ne peut partager l'infini avec lui. Levez vos yeux vers les globes célestes, tournez-les vers la terre et les mers, tout se correspond, tout est fait l'un pour l'autre ; chaque être est intimement lié avec les autres êtres ; tout est fait d'un même dessein : il n'y a donc qu'un seul architecte, un seul maître, un seul conservateur.

-
- 1 Ainsi la piété se résume dans sa bouche à faire des offrandes, qui n'ont d'autre but que de l'enrichir lui personnellement : I, 1, p. 702 : Faire des offrandes généreuses « c'est le meilleur moyen de mériter les faveurs des dieux et des déesses. Donnez beaucoup et vous recevrez beaucoup ; et surtout ne manquer jamais d'ameuter le peuple contre tous les gens de qualité qui ne font point assez de vœux, et qui ne présentent point assez d'offrandes. »
 - 2 I, 2, p. 702 : « Agathon, père d'Aglaé, a laissé, dit-on, de grands biens ; Aglaé est adorable ; j'idolâtre Aglaé : il faut que j'épouse Aglaé, et que je ménage Socrate, en attendant que je le fasse pendre. » On notera la répétition comique du nom « Aglaé » qui fait penser au caprice d'un enfant.
 - 3 I, 2, p. 702 : « ANITUS : Eh bien ! Ma chère Drixa, je crois que vous ne trouverez pas mauvais que j'épouse Aglaé : mais je ne vous en aime pas moins, et nous vivrons ensemble comme à l'ordinaire. / DRIXA : Oh ! Monseigneur, je ne suis point jalouse ; et, pourvu que le commerce aille bien, je suis fort contente. Quand j'ai eu l'honneur d'être une de vos maîtresses, j'ai joui d'une grande considération dans Athènes. »
 - 4 Voilà par exemple la façon dont il salue Socrate lorsqu'il apparaît, I, 3, p. 703 : « ANITUS : Eh ! Bonjour Socrate, le favori des dieux, et le plus sage des mortels. Je me sens élevé au-dessus de moi-même toutes les fois que je vous vois, et je respecte en vous la nature humaine. / SOCRATE : Je suis un homme simple, dépourvu de sciences, et plein de faiblesses comme les autres. C'est beaucoup si vous me supportez. / ANITUS : Vous supporter ! Je vous admire : je voudrais vous ressembler, s'il était possible ; et c'est pour être plus souvent témoin de vos vertus, pour entendre plus souvent vos leçons, que je veux épouser votre belle pupille Aglaé, dont la destinée dépend de vous. » On remarquera ici le sens de la répartie prêtée par Voltaire à Socrate.
 - 5 II, 10, p. 710, Anitus, en homme bon et charitable, demande à s'entretenir avec Socrate : « Messieurs, ce qu'il vient de dire m'a touché. Cet homme montre de bonnes dispositions. Je pourrais me flatter de le convertir. Laissez-moi lui parler un moment en particulier, et ordonnez que sa femme et ces jeunes gens se retirent. » L'entretien a donc lieu dans la scène qui suit, voici la proposition d'Anitus (p. 711) : « Je vous réponds de vous sauver la vie, et même de vous faire déclarer par les juges le plus sage des hommes, ainsi que vous l'avez été par l'oracle d'Apollon ; il ne s'agit que de me céder votre jeune pupille Aglaé, avec la dot que vous lui donnez, s'entend. »
 - 6 I, 7, p. 706.
 - 7 Cf. cette réplique d'un juge : « Il est tard, on perd son temps. À la mort, à la mort, et qu'on n'en parle plus. » (III, 1, p. 712.)

Peut-être a-t-il daigné former des génies, des démons, plus puissants et plus éclairés que les hommes ; et, s'ils existent, ce sont des créatures comme vous ; ce sont ses premiers sujets, et non pas des dieux : mais rien dans la nature ne nous avertit qu'ils existent, tandis que la nature entière nous annonce un dieu et un père. Ce dieu n'a pas besoin de Mercure et d'Iris pour nous signifier ses ordres : il n'a qu'à vouloir et c'est assez. Si par Minerve vous n'entendiez que ses lois immuables, qui élèvent et qui abaissent les mers, je vous dirais : il vous est permis de révéler Neptune et Minerve, pourvu que dans ces emblèmes vous n'adoriez jamais que l'Être éternel, et que vous ne donniez pas occasion aux peuples de s'y méprendre¹.

Certains juges sont conquis par le discours de Socrate, mais ils se taisent². Le crime de Socrate, ce ne sont pas tant ses opinions que la publicité qu'il leur donne, publicité qui est au cœur de la philosophie des Lumières puisqu'elle a pour but d'éclairer :

Entre nous, Socrate a raison, mais il a tort d'avoir raison si publiquement. Je ne fais pas plus de cas de Cérès et de Neptune que lui ; mais il ne devait pas dire devant tout l'aréopage ce qu'il ne faut dire qu'à l'oreille³.

Socrate condamné, il boit aussitôt le poison, après toutefois une intervention comique de Xanthippe, sa femme :

Eh bien ! Pauvre homme, qu'est-ce que ces gens de loi ont conclu ? Êtes-vous condamné à l'amende ? Êtes-vous banni ? Êtes-vous absous ? Mon dieu ! Que vous m'avez donné d'inquiétude ! Tâchez, je vous prie, que cela n'arrive pas une seconde fois.
[...] Mais que nous veut ce vilain homme avec son gobelet⁴ ?

Ce passage est révélateur de l'esthétique voltairienne et de ses innovations inspirées du théâtre anglais, mêlant sérieux et dérision. Loin de la conception diderotienne du drame et de l'unité de ton (sérieux et pathétique) à laquelle Diderot reste profondément attaché, Voltaire propose ici une pièce où le comique se mêle aisément au larmoyant, sur un sujet semblable à celui de Diderot⁵. Son but premier cependant ne semble pas d'élaborer une autre théorie du drame mais

1 III, 1, p. 711. Cf. son *Traité de Métaphysique*, ch. II, in : *Œuvres Complètes*, vol. 14, 1734-1735, Oxford, Voltaire Foundation, 1989, pp. 425-426 : « Il y a deux manières de parvenir à la notion d'un être qui préside à l'univers. La plus naturelle et la plus parfaite pour les capacités communes est de considérer non seulement l'ordre qui est dans l'univers, mais la fin à laquelle chaque chose paraît se rapporter. » Sur la religion de Voltaire, voir l'ouvrage de René Pomeau justement intitulé *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1956 (2^e édition revue et mise à jour, 1969).

2 III, 1, p. 712 : « UN JUGE : Nous sommes plusieurs qui ne sommes pas de cet avis ; nous trouvons que Socrate a très bien parlé. Nous croyons que les hommes seraient plus justes et plus sages s'ils pensaient comme lui ; et pour moi, loin de le condamner, je suis d'avis qu'on le récompense. [...] UN JUGE : Je ne veux point me brouiller avec Anitus, c'est un homme trop à craindre. S'il ne s'agissait que des dieux, encore passe. » On retrouve le même genre de propos à la sortie du procès (*ibid.*) : « UN JUGE : Certainement, cet homme-là méritait une pension de l'état au lieu d'un gobelet de ciguë. / UN AUTRE JUGE : Cela est vrai ; mais aussi de quoi s'avisait-il de se brouiller avec un prêtre de Cérès ? »

3 *Ibid.*

4 III, 3, p. 713.

5 La préface de la pièce annonçait en effet : « Ces deux hommes [Dodington et Littleton] toujours consultés par lui [Thomson], voulurent qu'il renouvelât la méthode de Shakespeare, d'introduire des personnages du peuple dans la tragédie, de peindre Xanthippe, femme de Socrate, telle qu'elle était en effet, une bourgeoise acariâtre, grondant son mari, et l'aimant [...] . Quoique le sublime continu soit d'un genre infiniment supérieur, cependant ce mélange du pathétique et du familier a son mérite. » (p. 701) Voir sur ce point la préface de *Nanine ou le préjugé vaincu*, comédie en trois actes, 1749 (dans l'édition des *Œuvres Complètes* déjà citée, p. 533) : « On avoue qu'il est rare de faire passer les spectateurs insensiblement de l'attendrissement au rire : mais ce passage, tout difficile qu'il est de le saisir dans une comédie, n'en est pas moins naturel aux hommes.

bien plutôt de régler des comptes¹. La pièce semble en effet avoir été écrite à la hâte ; le troisième et dernier acte qui comprend le procès et la condamnation de Socrate est extrêmement court et rapide. À l'instar des juges de Socrate, pressés de quitter le tribunal, Voltaire lui aussi paraît avoir souhaité terminer au plus vite sa pièce. Il précise néanmoins dans une note de bas de page qu'il ne faut pas faire parler Socrate trop longtemps avant qu'il ne meure, au risque qu'il devienne ennuyant ; sans le citer sa critique est dirigée contre le *Phédon* de Platon². Son objectif est d'abord de faire passer un message, toujours le même, ainsi qu'il l'écrit dans le discours préliminaire à la tragédie d'*Alzire ou les Américains* (1736) :

On trouvera dans presque tous mes écrits cette humanité qui doit être le premier caractère d'un être pensant, on y verra (si j'ose m'exprimer ainsi) le désir du bonheur des hommes, l'horreur de l'injustice et de l'oppression ; et c'est cela seul qui a jusqu'ici tiré mes ouvrages de l'obscurité où leurs défauts devraient les ensevelir³.

L'identification entre Socrate et Voltaire ou entre Socrate et les philosophes de manière générale devient explicite dans l'une des dernières répliques de Socrate : « C'est ainsi qu'on traitera souvent les adorateurs d'un seul dieu, et les ennemis de la superstition⁴. » Précisons toutefois que tous les philosophes des Lumières n'étaient pas déistes, à commencer par

On a déjà remarqué ailleurs que rien n'est plus ordinaire que des aventures qui affligent l'âme, et dont certaines circonstances inspirent ensuite une gaîté passagère. C'est ainsi malheureusement que le genre humain est fait. »

- 1 Même si pour Voltaire les œuvres théâtrales peuvent avoir valeur d'ouvrages théoriques, cf. la préface de sa tragédie d'*Edipe* (édition de 1730, in : *Œuvres Complètes*, édition citée, p. 75) : « Je suis encore plus éloigné de prétendre donner une poétique à l'occasion de cette tragédie : je suis persuadé que tous ces raisonnements délicats, tant rebattus depuis quelques années, ne valent pas une scène de génie, et qu'il y a bien plus à apprendre dans *Polyeucte* et dans *Cinna* que dans tous les préceptes de l'abbé d'Aubignac : Sévère et Pauline sont les véritables maîtres de l'art. Tant de livres faits sur la peinture n'instruiront pas tant un élève que la seule vue d'une tête de Raphaël. »
- 2 III, 3, p. 714 : « J'ai pris la liberté de retrancher ici deux pages entières du beau sermon de Socrate. Ces moralités, qui sont devenues lieux communs, sont bien ennuyeuses. Les bonnes gens qui ont cru qu'il fallait faire parler Socrate longtemps ne connaissent ni le cœur humain ni le théâtre. *Semper ad eccentum festinat* ; voilà la grande devise que M. Thomson a observée. » Sur le rapport de Voltaire à Platon voir Jean Dagen, « Voltaire lecteur de Platon » in : *Échos du théâtre voltairien*, Revue Voltaire n°7, Paris, PUPS, 2007, pp. 205-221. S'appuyant sur la rubrique « Platon » du *Corpus des notes marginales de Voltaire*, t. 6 NADAL-PLATO, sous la direction de Natalia Elaguina, qui constitue le tome 141 des *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, pp. 337-445, Jean Dagen montre que Voltaire connaissait Platon bien que les *marginalia* soient le plus souvent l'œuvre de M^{me} du Châtelet. Contrairement à elle toutefois il semble d'accord avec le Platon chrétien que lui proposent les traducteurs, il paraît avoir éprouvé beaucoup de difficultés vis-à-vis de la dialectique même s'il a ressenti à la fin de sa vie le besoin de relire les dialogues à une période où il a relu beaucoup d'autres auteurs anciens et classiques, cherchant des réponses à des questions qu'il pensait ne pas avoir résolues de manière pleinement satisfaisante. On peut aussi relire l'article « Platon » du *Dictionnaire philosophique* dans lequel effectivement Platon apparaît comme un chrétien avant l'heure, plagié, pillé par les pères de l'Église mais son *Timée* est « un conte de prêtre ou de vieille », son œuvre de manière générale comprend beaucoup de « galimatias fort curieux » car il a trop « raisonné » (*Œuvres Complètes*, Paris, Furne, 1836, t. 8, pp. 135-138). Pour conclure citons l'article « Philosophie », Section IV, « Précis de philosophie ancienne » : « J'ai consulté tous les adeptes de l'antiquité, Épicure et Augustin, Platon et Malebranche, et je suis demeuré dans ma pauvreté. Peut-être dans tous ces creusets des philosophes y a-t-il une ou deux onces d'or ; mais tout le reste est tête-morte, l'ange insipide, dont rien ne peut naître. » (*Ibid.*, p. 129)
- 3 *Œuvres Complètes*, Paris, Furne, 1835, t. 1, p. 341.
- 4 III, 3, p. 714.

Diderot l'athée ; sur ce point encore Voltaire lui répond¹.

La pièce ne se termine pas sur la mort de Socrate, mais sur l'annonce de sa victoire, encore une fois trop tard puisqu'il a déjà bu le poison :

SOPHRONIME : Vos ennemis sont confondus : tout le peuple prend votre défense.

AGLAÉ : Nous avons parlé, nous avons révélé la jalousie et l'intrigue de l'impie Anitus. C'était à moi de demander justice de son crime, puisque j'en étais la cause.

SOPHRONIME : Anitus se dérobe par la fuite suite à la fureur du peuple, et on le poursuit lui et ses complices ; on rend des grâces solennelles aux juges qui ont opiné en votre faveur. Le peuple est à la porte de la prison, et attend que vous paraissiez, pour vous conduire chez vous en triomphe. Tous les juges se sont rétractés².

Même si le plus juste des hommes doit en faire les frais, c'est la justice qui finalement triomphe, signe de l'optimisme des Lumières, de leur foi en l'homme et en la raison. Le changement de comportement du peuple constitue néanmoins une critique implicite de la démocratie même si, finalement, après avoir erré, le peuple se rend compte de ses erreurs.

La pièce ne suscita guère d'enthousiasme, voici par exemple le commentaire qu'en fit Diderot :

Et ce *Socrate*, finirais-je sans vous en parler ? Hélas, oui. Ô mon ami, qu'est-ce que cela ? Du Vadé [poète burlesque, créateur du genre poissard] un peu redressé. On ne veut pas croire ici que Voltaire en soit l'auteur. Ses amis y cherchent des finesses. C'est une satire, disent-ils. Moi je dis : c'est une chose mauvaise, comédie, satire ou tragédie, comme il vous plaira. Je n'aurais jamais fait le *Socrate*, sans celui-ci³.

Élie-Catherine Fréron, pourtant adversaire de Voltaire, ne peut croire qu'une aussi mauvaise pièce soit sortie de sa plume⁴. Dans son commentaire paru dans *L'Année littéraire*, périodique qu'il a lui-même fondé, il critique le mélange des tonalités⁵, montre que la pièce plagie des répliques d'autres œuvres⁶ avant de conclure qu'il est impossible de concevoir « un fond plus

1 Au sujet des opinions religieuses de Diderot cf. Bernard Baertschi, « L'athéisme de Diderot », in : *Revue philosophique de Louvain*, année 1991, vol. 89, n° 83, pp. 421-449.

2 III, 4, p. 714.

3 Diderot, *Correspondance*, édition citée, t. II, pp. 241-242, Lettre à Grimm du 2 septembre 1759. Une note précise au sujet de la dernière phrase de la citation, note n° 12 p. 242 : « Cette phrase est obscure. Ce qu'avait fait Diderot, c'était dans son *Discours sur la poésie dramatique*, de tracer l'esquisse d'une tragédie philosophique en un acte sur la mort de Socrate. Voltaire avait puisé là son idée. Diderot aurait-il écrit un autre *Socrate*, destiné à faire oublier celui de Voltaire ? »

4 *Année littéraire* 1759, Amsterdam / Paris, Lambert, 1759, t. V, lettre VI, « Socrate », pp. 122-135 ; en voici la conclusion (p. 135) : « On attribue cette pièce à M. de Voltaire, et je conçois qu'on a pu le soupçonner de l'avoir faite, par rapport à l'orthographe qui est la sienne, à quelques principes de littérature et de philosophie qui lui sont particuliers, et surtout à plusieurs réminiscences auxquelles il est sujet. Mais, malgré toutes ces probabilités, je ne puis croire qu'une aussi médiocre production soit sortie de sa plume. »

5 *Ibid.*, p. 125 : « Pour moi, je ne vois dans ce mélange qu'une dissonance choquante, qu'un alliage monstrueux, contraire à la raison, au bon goût, tout-à-fait indigne du Cothurne ».

6 *Ibid.* pp. 127-128, rapproche une réplique d'Aglaé d'une réplique de Marianne dans *Tartuffe* de Molière : « [Anitus] demande [à Aglaé] ce qu'elle pense de Cérès, de Cybelle, de Vénus. Elle lui répond par un vers quoique la pièce soit en prose : "Hélas, j'en penserai tout ce que vous voudrez." / ANITUS : "C'est bien dit." C'est ainsi que Mariane, interrogée par Orgon sur ce qu'elle dit de *Tartuffe*, lui répond : "Hélas, j'en dirai moi tout ce que vous voudrez." / ORGON : "C'est fort bien dit, ma fille." » Fréron rapproche ensuite (pp. 130-131) deux répliques de la scène de confrontation entre Anitus et Mélitus d'un épigramme de Rousseau : « "ANITUS, à part : On ne peut mieux parler. Hom, que je voudrais tenir ce coquin d'Aéropagite sur un autel, les bras

aride, un plan plus défectueux, une exécution plus commune, des détails plus bas et plus ridicules, des personnages plus bêtement scélérats¹ ». Fréron ouvre ensuite son commentaire sur l'image que les philosophes prêtent à Socrate, image qu'il réfute car elle vient de ses disciples, qualifiés d'« ardents panégyriques »², qui fournissent donc des informations biaisées. Pour Fréron Socrate était bien un fauteur de troubles qui mettait l'état en péril en critiquant ouvertement les dieux, qui choquait les mœurs par sa liaison avec Alcibiade ainsi que des courtisanes, et qui, loin d'être le plus sage des hommes était l'un des plus « odieux³ ». Récupérée par le camp des philosophes comme celui des anti-philosophes, la figure de Socrate montre encore une fois son extraordinaire malléabilité⁴.

En 1760, pour répondre à la comédie de Palissot *Les Philosophes*, à laquelle nous consacrerons le prochain paragraphe, Voltaire avait songé à faire jouer sa pièce, mais y avait renoncé aussitôt⁵. La deuxième édition de la pièce, en 1761, présente néanmoins une version étoffée avec notamment une scène comprenant trois personnages de « gazetiers de controverse [... qui] peuvent nuire dans l'occasion⁶ » aux noms plus que transparents, ce qui renforce le caractère de pamphlet dramatisé de l'œuvre⁷ : Nonoti est Claude-Adrien Nonotte qui a déjà

pendants d'un côté et les jambes de l'autre, lui ouvrir le ventre avec mon couteau d'or, et consulter son foie tout à mon aise ! / MÉLITUS, *à part* : Ne pourrai-je jamais tenir ce pendent de Sacrificateur dans la geole, et lui faire avaler une pinte de ciguë à mon plaisir ?" Cela est très bien ; mais c'est précisément l'épigramme si connue de Rousseau. "Certain Curé, grand enterreur de morts / Au Chœur assis récitait le Service. / Certain Frater, grand disséqueur de corps / Tout vis-à-vis chantait aussi l'Office. / Pour un procès tous deux étant émus, / De maudissons lardoient leurs Orémus. / Hom, disait l'un, jamais n'entonnerai-je / Un Requiem sur cet Opérateur ? / Dieu paternel, dit l'autre, quand pourrai-je / À mon plaisir disséquer ce Pasteur ?" » La réplique de Socrate « Huissiers, conduisez-moi en prison » est encore une « réminiscence » selon Fréron de « "qu'on me ramène en prison" du poète Philoxène à Denys le Tyran. » (p. 131) Enfin, au sujet du procès, notre zélé critique note un dernier « emprunt » : « Il est tard, il faut aller dîner ; à la mort, à la mort, et qu'on n'en parle plus. » qui se trouve dans les *Mémoires* du Cardinal de Retz (p. 132). Voltaire le dit d'ailleurs en note : « Au seizième siècle, il se passa une scène à peu près semblable, et un des juges dit ces propres paroles : "À la mort ; et allons dîner." » (p. 713.)

1 *Ibid.*, p. 133.

2 *Ibid.*, p. 136. La critique de l'image que les philosophes se font de Socrate se trouve pp. 135-138.

3 *Ibid.*, p. 136.

4 Voir sur ce point Jean Balcou, *Fréron contre les philosophes*, Genève – Paris, Librairie Droz, 1975, les pages 173-174 sont consacrées au *Socrate* de Voltaire et au commentaire de Fréron, pp. 173-174 ; notons que Balcou va jusqu'à qualifier Fréron de « nouveau Socrate » (p. 212) lorsqu'il assiste à la représentation de *l'Écossaise* de Voltaire qui le ridiculise.

5 Cf. Raymond Trousson, biographie de Voltaire, p. 445. D'Argental aurait pourtant insisté, cf. Lettre de Voltaire à Charles-Augustin Ferriol, comte d'Argental, du 25 mai 1760, édition citée, t. V, p. 917 : « Vous êtes un homme bien hardi de vouloir faire jouer *La Mort de Socrate*, vous êtes un anti-Anytus ; mais que dira maître Anytus Joly de Fleury ? Ce *Socrate* est peu fortifié depuis longtemps par de nouvelles scènes, par des additions dans le dialogue. Toutes ces additions ne tendent qu'à rendre les persécuteurs plus ridicules et plus exécrables. Mais aussi elles ne contribueront pas à les désarmer. [...] Voyez ce que vous pouvez hasarder. Je suis à vos ordres avec toute la témérité possible. Je vous avertis seulement que les déclamations de Socrate sur la fin doivent être bien courtes, et que celui qu'on va pendre ne doit pas pérorer longtemps. Tout sermon est ennuyeux. »

6 II, 6, p. 708. C'est la scène suivante, acte II, scène 7, qui a été ajoutée. L'édition que nous avons consultée correspond à cette version étoffée.

7 Cf. le jugement de Jean-François de La Harpe dans son *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 1799 (Paris, Didier, 1834, t. 2, 1^{ère} partie, p. 322) « *La mort de Socrate* ne doit pas être considérée comme un ouvrage dramatique ; l'intention de l'auteur est visible : c'est une allégorie satirique transparente, où même les

écrit un *Examen critique ou réfutation du livre des mœurs*, contre l'*Essai sur les mœurs* de Voltaire¹, il consacrera aussi un ouvrage aux *Philosophes des trois premiers siècles de l'Église* dans lequel il fera de Socrate l'ancêtre des martyrs chrétiens² ; Chomos est Abraham Chaumeix qui vient de faire paraître les *Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie et essai de réfutation de ce dictionnaire*³ ouvrage qui dénonce le matérialisme et l'impiété des Encyclopédistes, et qui s'en prend également à Helvétius, comparé à un Socrate manqué⁴ ; Bertios est Guillaume-François Berthier dont nous avons déjà parlé, directeur du *Journal de Trévoux*, opposé lui aussi à l'entreprise encyclopédique. D'autres éditions mentionnent le nom de Grafios qui ne serait autre que Fréron⁵. Remarquons que Voltaire connu pour être l'apôtre de la tolérance n'a pas toléré les critiques des journalistes à l'égard de ses idées et de celles du clan philosophique concernant la religion et le pouvoir⁶.

Le *Socrate* fut traduit à l'étranger, sans grand succès toutefois. Attribué à un auteur anglais, il est la première pièce de Voltaire à être traduite dans la langue de Shakespeare en 1760⁷ ; les échos dans la presse semblent assez négatifs : la *Critical Review* note une pièce pleine de « *littleness and absurdities* » dans laquelle « *the materials are rudely thrown*

convenances du genre ne sont pas toujours gardées ; et l'auteur qui a toujours Paris devant les yeux, oublie de temps en temps que sa pièce représente Athènes, l'aréopage et les prêtres de Cérès . »

- 1 Paris, Bordalet, 1757. Nonotte définit le but de son ouvrage (avertissement, non paginé) : « L'auteur de ce petit ouvrage s'est proposé d'examiner et de réfuter la plupart de ceux qui ont été faits contre la religion dans ce siècle, et surtout ceux qui sont les plus communs et les plus répandus. » L'ouvrage est parfois intitulé *Les erreurs de Voltaire*. Nonotte a aussi écrit contre le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire un *Dictionnaire philosophique de la religion, où l'on établit tous les points de la religion, attaqués par les incrédules, et où l'on répond à toutes leurs objections*, 1772.
- 2 *Les Philosophes des trois premiers siècles de l'Église ou Portraits historiques des philosophes païens, qui, ayant embrassé le christianisme, en sont devenus les défenseurs par leurs écrits, ouvrage avec lequel on fera aisément la comparaison de ces philosophes anciens, avec ceux d'aujourd'hui*, Paris, Crappart, 1789, ch. 1 « Justin, Philosophe et martyr », pp. 72-73 : « L'accusation dont on les charge est semblable à celle dont on chargea autrefois Socrate, et qui était de ne pas adorer des dieux qui n'étaient que de vaines idoles élevées par l'inspiration des démons, et dont le culte ne porte qu'au crime. »
- 3 Bruxelles / Paris, Hérisant, 1758, 8 vol. Voir Sylviane Albertan Coppola, « Les *Préjugés légitimes* de Chaumeix ou l'*Encyclopédie* sous la loupe d'un apologiste » in : *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, année 1996, n°20, pp. 149-158, elle tente de réhabiliter Chaumeix et son ouvrage ou du moins de montrer son importance pour comprendre l'élaboration de l'*Encyclopédie* et la philosophie des Lumières.
- 4 Édition citée, t. 4, pp. xxii-xxiii : « Mr Hélvétius avait semblé, dans son livre, un philosophe au moins aussi ferme et aussi constant que Socrate : il paraissait même devoir soutenir plus loin l'héroïsme de la patience. Cependant à peine son livre est-il répandu dans le monde, que l'auteur n'est connu que par les rétractations qu'il en fait ; et lorsque les tribunaux commencent à jeter les yeux sur son ouvrage, on le voit ne rien négliger pour faire connaître de la manière la plus claire qu'il comprend que son livre est plein d'erreurs, de protester qu'il abjure ces erreurs, et fait profession des vérités qui y sont opposées. »
- 5 Par exemple dans la *Collection complète des œuvres de Voltaire*, Genève, Cramer, 1764, t. 5,2, pp. 122-179 ; la scène en question se trouve pp. 154-156, et Grafios remplace Nonoti.
- 6 Voir sur ce point Justin S. Niati, *Voltaire confronte les journalistes. La Tolérance et la liberté de la presse à l'épreuve*, New York, Peter Lang, 2008.
- 7 *Socrates, a Tragedy of three acts*, London, Dodsley, 1760. Cf. Russel Goulbourne, « La réception des comédies de Voltaire en Angleterre au XVIII^e siècle », in : *Revue Voltaire* n°7, *Échos du théâtre voltairien*, Paris, PUPS, 2007, pp. 21-35. Il précise également que le théâtre de Voltaire était lu en Angleterre en français ; les différentes éditions et rééditions de ses *Œuvres complètes* intègre son théâtre au sein duquel figure *Socrate* dès l'édition de 1764.

together¹ » ; quant à la *Monthly Review*, elle ne peut s'empêcher de la comparer à l'esquisse de Diderot, jugée infiniment supérieure². En Russie, la pièce de Voltaire fait l'objet de deux traductions, en 1774 et 1780³. Enfin, la pièce connut trois représentations sous la Révolution française⁴.

Les Socrates modernes et leurs nouveaux Aristophanes

Si Socrate au XVIII^e siècle représente de manière transparente les philosophes, il faut aussi compter, parmi ses accusateurs, de nouveaux Aristophanes, et notamment en France en la personne de Charles Palissot de Montenoy⁵. Dans le contexte de réaction du clan anti-philosophique, ce dernier trouve une veine à exploiter sur les planches : ridiculiser les philosophes. Pour l'inauguration de la statue de Louis XV à Nancy le 26 novembre 1755, il écrit un divertissement inspiré des *Fâcheux* de Molière : *Le Cercle ou Les Originaux*⁶. L'intrigue est simple : le mari d'Orphise a l'habitude d'organiser des cercles avec des originaux

-
- 1 *The Critical Review, or Annals of Literature*, London, Hamilton, 1760, vol. 9, February, art. IX, pp. 222-225. Les citations se trouvent respectivement p. 222 (faiblesses et absurdités) et p. 225 (les matériaux sont grossièrement jetés ensemble). Précisons que Russel Goulbourne, dans l'article cité précédemment, considère le jugement de la *Critical Review* assez positif car en reconnaissant l'écriture de Voltaire, notamment dans ses attaques, il la qualifie d'écriture de « master » (maître, p. 225).
 - 2 *The Monthly Review or Literary Journal*, London, Griffiths, 1760, vol. XXII, avril, pp. 284-291. Au sujet de l'esquisse de Diderot, p. 285 : « *For my part, I cannot help thinking that, if it were executed by a man of real genius, it would afford a representation the most affecting and at the same time a lesson of morality, equally delightful and instructive.* » (Pour ma part, je ne peux m'empêcher de penser que si elle était exécutée par un véritable homme de génie, elle offrirait une représentation des plus touchantes et en même temps une leçon de morale aussi délicieuse qu'instructive.) Quant à la pièce de Voltaire, s'il paraît apprécier les personnages d'Aglæ et de Sophronime, vertueux à souhait, l'auteur critique le rôle de Xanthippe, indigne de figurer selon lui dans une tragédie. En effet, s'il suit l'esthétique de Diderot, il ne peut approuver le mélange des genres voltairien. La *Monthly Review* avait déjà commenté la parution de l'ouvrage en français, de façon plutôt négative on s'en doute, et avait surtout réfuté la fiction de la genèse de la pièce (Février 1760, même édition, pp. 153-154).
 - 3 Cf. Petr Zaborov, Dominique Négrel, « Le Théâtre de Voltaire en Russie au XVIII^e siècle », in : *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 9, n°2, avril-juin 1968, pp. 145-176 ; il est plus précisément question du *Socrate* pp. 161-164. La première traduction due à Eudoxie Boltina fût assez bien accueillie même si les auteurs de l'article lui préférèrent la seconde, plus proche de la langue et des intentions à la fois philosophiques et dramaturgiques de Voltaire, ils n'en mentionnent cependant pas l'auteur et disent ne pas en connaître la réception.
 - 4 Au théâtre de Molière le mardi 15 mai 1792, le vendredi 18 mai 1792 et le mardi 22 mai 1792. On trouve la trace de ces représentations dans les périodiques les annonçant : *Supplément à la Chronique de Paris* du mardi 15 mai 1792, du vendredi 18 mai 1792 et du mardi 22 mai 1792 ; *Moniteur universel* n°136, 139, et 143. Cf. également le répertoire proposé par André Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution : répertoire analytique, chronologique et bibliographique. [1], De la réunion des États généraux à la chute de la royauté : 1789-1792*, Genève, Droz, 1992, p. 252.
 - 5 Au sujet de Palissot voir la notice que lui a consacrée Hervé Guénot dans le *Dictionnaire des journalistes* (1600-1789) en ligne à l'adresse suivante : dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/613-charles-palissot-de-montenoy (Consulté le 5 avril 2016). Voir également Daniel Delafarge, *La Vie et l'oeuvre de Palissot (1730-1814)*, Paris, Hachette, 1912.
 - 6 Nous avons consulté le texte dans l'édition des *Œuvres complètes* de Palissot, Paris, Collin, 1809, t. I « Théâtre », pp. 187-234. La référence à Molière se trouve dans le « discours préliminaire qui était joint à la pièce », p. 191.

pour invités afin de se moquer d'eux. Profitant de son absence, elle décide d'en organiser une elle-même pour se venger de ces soirées qui l'ennuient et pour y initier un ami, Ariste. La pièce consiste alors dans ce défilé d'originaux qu'Orphise et Ariste vont tour à tour questionner et ridiculiser. Le philosophe a immédiatement identifié comme étant une caricature de Jean-Jacques Rousseau ; son *Discours sur les sciences et les arts* est notamment résumé dans cette réplique :

J'ai publié que tout ce que les hommes avaient estimé jusqu'à présent n'avait servi qu'à les rendre fripons ; et que, tout calcul fait, il valait mieux parier pour la probité d'un sot, que pour celle d'un homme d'esprit¹.

Même si le portrait donné ici de Rousseau semblait à l'époque assez répandu², cette scène a suscité une assez vive polémique : des amis de Rousseau, le comte de Tressan et peut-être également mais de façon plus discrète d'Alembert, se sont offensés pour lui, mais Rousseau a lui-même mis fin à l'affaire en pardonnant à Palissot :

Si tout son crime est d'avoir exposé mes ridicules, c'est le droit du théâtre ; je ne vois rien en cela de répréhensible pour l'honnête homme, et j'y vois pour l'auteur le mérite d'avoir su choisir un sujet très riche³.

Selon Jean-Christophe Vayssette, la satire de Rousseau n'était destinée qu'à faire diversion sur la cible réelle de son ouvrage qui était Voltaire, Voltaire qu'il a admiré puisqu'il a grandi bercé par sa gloire, mais qu'il trouve inférieur à sa légende⁴. Si cela est vrai, on peut alors noter chez Palissot comme chez Voltaire un vrai goût de la mystification. Voltaire apparaît sous les traits

1 Sc. 8, pp. 217-218.

2 Cf. Daniel Delafarge, *op. cit.*, pp. 49-50 : « Ainsi donc, lorsque Palissot traçait de Jean-Jacques un portrait injurieux, lorsqu'il faisait du philosophe une sorte de bâteleur et de charlatan, son invention était nulle : il se bornait à reprendre ce qui se disait un peu partout, parmi les gens de lettres et dans le monde, chez Mme de La Marck ou chez Mme de Stainville. » Notons que Rousseau avait déjà fait l'objet d'un couplet de vaudeville qui moquait sa *Lettre sur la musique française* ; le couplet, écrit par Palissot et un certain M. B. avait été inséré dans la comédie de Dancourt intitulée *Les Fées*, initialement créée en 1699 et reprise en 1753-1754. Ce couplet a été retranscrit dans l'*Année littéraire* (1754, t. I), pp. 353-354 : « Honorer les savants / Même dans sa patrie ; / Voir l'essor des talents / Sans fiel et sans envie : / Les vrais sages pensaient ainsi. / Diffâmer l'harmonie / De nos musiciens ; / Aux seuls Italiens / Accorder du génie : / Voilà nos sages d'aujourd'hui. » Et Fréron, le rédacteur du périodique, ami de Palissot, ennemi de Voltaire, commente la réaction de Rousseau : « M. Rousseau se trouva à une représentation de cette comédie, et se plaça de façon à être vu de tout le monde. Il applaudit lui-même à son couplet, et parut enchanté de la gaieté bruyante du parterre, qui ne pouvait se rassasier du plaisir de le regarder, de rire, et de battre des mains. Je suis persuadé que dans ce beau moment il se compara modestement à Socrate qui assista à la comédie des *Nuées*. » Palissot lui-même mentionne que Rousseau fût encore joué en 1754 au théâtre français (Patu, *Les Adieux du goût*) et au théâtre italien (Lettre de M. Palissot à M. le lieutenant général de police de Nancy, pour servir de réponse à un *Mémoire* adressé au Roi de Pologne, contre la comédie jouée par ordre et en présence de sa majesté, le 26 nov., in : *Œuvres complètes*, t. 1, édition citée, pp. 243-244).

3 *Œuvres complètes*, édition citée, p. 250. Dans cette édition, à la suite de la pièce ont en effet été publiées la réponse de Palissot au comte de Tressan (pp. 239-249) ainsi que la réponse de Rousseau (pp. 250-251) mais pas la lettre originale du comte de Tressan « par égard pour sa mémoire et pour le repentir qu'il en a constamment témoigné » (p. 238). Notons que le comte de Tressan prendra parti pour Palissot dans la querelle que suscitera sa prochaine pièce, *Les Philosophes*.

4 Article cité. Il montre également que le personnage de Rousseau dans la pièce ressemble par certains traits à Palissot lui-même : « Palissot semble inconsciemment faire son autoportrait à travers la description de Jean-Jacques, comme s'il s'agissait d'exorciser une partie obscure de sa propre personnalité. » (p. 101.)

du poète, M. du Volcan, qui vient d'essuyer un cuisant échec avec une pièce que le public a sifflée dès la première représentation. En toute modestie, il a du mal à comprendre cette réaction, il a connu le succès au début de sa carrière mais refuse d'avouer qu'il n'est plus aujourd'hui que l'ombre de lui-même et rejette la faute sur la corruption du goût et le mauvais jeu des acteurs. Pour montrer combien ces derniers ont tort, il propose de réciter une tirade de sa pièce mais n'a le temps que de déclamer le premier vers : « Aveugle ambition, cruelle politique¹ » qui correspond au premier vers de la tragédie de Jean-François Marmontel intitulée *Denys-le-Tyran* et représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 5 février 1748. Comme M. du Volcan, Marmontel a connu le succès avec ses premières œuvres, mais pas les suivantes. Si *Denys-le-Tyran* était dédiée à Voltaire, on peut noter d'autres ressemblances entre le personnage de Palissot et ce dernier : en dehors des trois premières lettres du nom, ce qui vient d'être dit sur la carrière dramatique de Marmontel peut s'appliquer à Voltaire d'autant que, comme M. du Volcan, Voltaire rêve de s'illustrer dans l'opéra² ; Palissot dit également de Voltaire qu'il ressemble à un volcan en constante éruption³. Enfin la prochaine originale à se présenter est une femme savante, amie du poète, qui étudie les sciences et en particulier Newton, qui ne peut donc pas ne pas faire penser à Mme du Châtelet. Elle est d'ailleurs présentée comme « une femme qui ne [...] pardonnerait jamais d'avoir trouvé M. du Volcan ridicule⁴ ». Néanmoins l'opposition de Palissot à Voltaire s'enracine dans un vrai débat autour de l'art dramatique et des innovations du patriarcat. Palissot, lui, ne jure que par Molière et ne cesse de déplorer le déclin de la comédie depuis le XVII^e siècle quand Voltaire prône le mélange des genres ; il fait ainsi dialoguer Orphise et Ariste avec M. du Volcan, nommé ici le poète :

LE POÈTE : [...] j'imagine [...] de lui donner [au public] des pièces qui le fassent rire et pleurer en même temps ; des comédies par exemple.

ORPHISE : Des comédies qui fassent pleurer !

ARISTE : Vous n'y pensez pas, monsieur du Volcan !

LE POÈTE : Eh oui, Madame, oui, des comédies. Cela vous paraît singulier, tant mieux ! c'est un présage de réussite : aussi bien, ne voyez-vous pas que Molière ennue ? c'est qu'il est trop uniforme ; il faut toujours rire avec lui : mais par le mélange que j'invente, on aura de plus le

1 Sc. 2, p. 203.

2 Voir Laurence Macé, « "Tout finit par des chansons". Les tragédies voltairiennes adaptées pour l'opéra en Italie au tournant du XIX^e siècle », in : *Échos du théâtre voltairien*, édition déjà citée, p. 99.

3 Cf. Jean-Christophe Vayssette, « Le Cercle de Charles Palissot », in : *Le Philosophe sur les planches*, édition déjà citée, pp. 95-112. Sur l'identification Voltaire – Mr du Volcan voir pp. 96-97. Il cite notamment cette phrase de Palissot (*Éloge de M. de Voltaire*, 1778, p. 34) : « [La vie de Voltaire] fut un tissu continu d'agitations et d'orages ; et, si nous l'osons dire un volcan toujours enflammé, et se consumant lui-même. »

4 Sc. 3, p. 205. Elle parle elle-même de sa relation avec Mr du Volcan, sc. 4, p. 208 : « Il faut convenir que c'est un homme admirable, que ce Mr du Volcan ! [...] il ne donnerait pas la plus petite brochure sans m'avoir consultée. Il est vrai que je lui communique aussi mes ouvrages ; et il en est toujours si content ! si content ! » Au sujet de la relation entre Voltaire et Mme du Châtelet, voir Raymond Trousson, *Voltaire*, édition citée, ch. IX « Ma femme », pp. 153-173. Toutefois Palissot lui-même se défend d'avoir représenté la marquise du Châtelet sous les traits de la femme savante (*Œuvres complètes*, édition citée, pp. 247-249).

plaisir d'être attendri.

ORPHISE : J'entends ; vous voulez parler de ces pièces naïves, qui peuvent affecter le cœur par des peintures délicates et gracieuses...

LE POÈTE : Non, Madame, non. Il n'y a pas le mot pour rire dans ces comédies-là. Je veux bien qu'il y ait de l'intérêt dans les miennes ; mais j'y veux de plus de bonnes plaisanteries, des paysans, des valets, des crispins même, et je vous réponds que cela prendra¹.

Molière est bien loin d'ennuyer Palissot ; il est son modèle². Quant à la comédie elle ne peut mélanger les genres puisqu'elle est selon Palissot « la guerre déclarée au vice par le ridicule³ ». S'il n'apprécie pas les pièces qui cherchent à faire à la fois rire et pleurer, Palissot n'est pas non plus séduit par le drame de Diderot, genre intermédiaire qui garde cependant son unité de ton. Il écrit d'abord ses *Petites Lettres sur les grands philosophes* dont la deuxième constitue une virulente critique du *Fils naturel* :

La comédie [...] prend ici le masque le plus décent et le plus grave. Les personnages sont fondus dans un même moule, et sont tous des *êtres* sérieux, moraux et métaphysiques. *L'humanité*, les *mœurs*, la *vertu*, le *goût de l'ordre*, etc. ces mots combinés en mille manières, répétés en lieux communs, à chaque ligne, cette superfétation philosophique, tient ici lieu d'intérêt, de style et même d'esprit⁴.

Palissot apprécie par-dessus tout la comédie de Molière, mais également la tragédie classique, ainsi que celle de Voltaire, entendons du début de sa carrière ; il érige particulièrement *Mérope* en modèle et pose le problème de la place de la philosophie au théâtre :

Voyez Mérope qui croit retrouver quelques traits de son fils dans un malheureux qu'on lui présente. Qui n'imaginerait s'exprimer comme elle ? C'est la nature dans sa plus grande naïveté, mais qu'elle est sublime !

"Tendons à la jeunesse une main bienfaisante ;
Il suffit qu'il soit homme et qu'il soit malheureux.
Mon fils peut éprouver un sort plus rigoureux.
Il me rappelle Égiste, Égiste est de son âge :
Peut-être, comme lui, de rivage en rivage,
Inconnu, fugitif, et partout rebuté,
Il souffre le mépris qui suit la pauvreté."

Si Mérope, à la place de ces expressions si vraies et si touchantes, analysait sa compassion pour cet infortuné, si elle disait *qu'une âme tendre n'envisage point le système général des êtres sensibles, sans en désirer fortement le bonheur*, n'entendez-vous pas le bruit des sifflets s'élever de tous côtés, et poursuivre l'héroïne métaphysicienne jusque dans les coulisses⁵ ?

Palissot qui, à l'instar de Molière, entend peindre d'après nature, refuse que les personnages de théâtre se transforment tous en philosophes ; pour lui la philosophie a sa place au théâtre quand elle découle de l'action, non quand elle devient l'objet de « déclamations

1 Sc. 2, p. 204.

2 Voir le discours préliminaire à la comédie des *Tuteurs* dans l'édition de 1754 où il ne cesse de lui faire référence et de définir la comédie et ses règles par rapport à son œuvre, in : *Œuvres complètes*, édition citée, t. 1, pp. 63-81.

3 *Ibid.*, p. 69.

4 *Ibid.*, pp. 288-289.

5 *Ibid.*, p. 292. La citation de la pièce de Voltaire se trouve acte II, scène 2, édition citée, p. 46.

pédantesques¹ ». De plus, les conditions qu'exige Diderot dans son drame ne sont qu'une « chimère² » pour Palissot, qui croit en la vérité des caractères. Opposé à la nouveauté dramaturgique prônée par Diderot, Palissot renouvelle sa critique en 1760 en le mettant en scène dans sa comédie des *Philosophes* sous le nom transparent de DorditDracès 419, 420, 436ius. Cette fois, ce sont les *Femmes savantes* qui semblent avoir été le modèle de la satire de Palissot : avec ses amis philosophes et à force de flatteries, Dorditius vient de convertir Cidalise à la philosophie si bien qu'elle s'est mise à écrire un livre et à révolutionner les principes de sa maison, ce dont se plaint la servante, Marton, qui déplore un siècle de raison qui ne sait plus rire :

Nous n'extravaguons plus qu'à force de raison.
D'abord, on a banni cette gaieté grossière,
Délice des traitants, aliment du vulgaire ;
À nos soupers décents tout au plus on sourit.
Si l'on s'ennuie, c'est au moins avec de l'esprit.
Quelquefois on admet, au lieu des vaudevilles,
De savants concertos, de grands airs difficiles :
Car il faut bien encore un peu d'amusement.
Mais notre fort, Monsieur, c'est le raisonnement³.

Cidalise souhaite même marier sa fille, pourtant déjà promise à un autre jeune homme, Damis, à un philosophe, Valère, mais elle ignore que ses nouveaux amis qui ne cessent de la complimenter sur ses qualités et sur le livre qu'elle achève d'écrire, se moquent en réalité d'elle en privé et que Valère n'a en vue que des intérêts pécuniaires. À la fin de la pièce les philosophes sont cependant démasqués, Cidalise retrouve sa raison, et le mariage initialement prévu pour sa fille peut avoir lieu.

Comme s'il en voulait à Diderot d'être à la fois philosophe et dramaturge, Palissot ne manque pas dans la pièce de critiquer la prétention de ce dernier à être le d'Aubignac du drame. Si les philosophes semblent sûrs d'eux et de leurs soutiens, Cidalise, quant à elle, émet des doutes sur le succès de leur nouveauté dramaturgique, qu'ils appellent « tragédie domestique » (traduction directe de l'anglais des pièces d'Edward Moore) : « Le vieux goût tient encore au parterre⁴. » Diderot n'est pas seulement moqué dans la comédie pour sa poétique mais il est attaqué jusque dans sa personnalité ; voici le portrait qu'en dresse Damis :

Je l'ai connu [Dorditius], vous dis-je ; excusez ma franchise ;

1 *Ibid.*, pp. 293-294.

2 *Ibid.*, pp. 65-66.

3 I, 1, *Œuvres Complètes*, édition citée, t. 1, p. 328.

4 III, 4, p. 387. L'identification Dorditius / Diderot est facilitée par la mention des ouvrages de ce dernier à plusieurs reprises dans la pièce : *Le Fils naturel* (II, 3, p. 357 et III, 4, p. 383), *Pensées sur l'interprétation de la nature* avec cette phrase souvent répétée par les antiphilosophes : « Jeune homme, prends et lis » (II, 3, p. 360), *Bijoux indiscrets*, *Lettres sur les sourds et muets*, *Le Père de famille* et à nouveau *L'Interprétation de la nature* (III, 6, p. 393).

Apparemment qu'alors il cachait bien son jeu ;
 Mais ce n'était qu'un sot, presque de son aveu.
 Quelqu'un me le fit voir ; et malgré sa grimace,
 Et les plats compliments qu'il vous adresse en face,
 Et le sucre apprêté de ses propos mielleux,
 Ma foi, je n'y vis rien de si miraculeux.
 Malgré son ton capable et son air hypocrite,
 Je ne fus point tenté de croire à son mérite ;
 Et je ne lui trouvai, pour le peindre en deux mots,
 Qu'un froid enthousiasme imposant pour les sots¹.

Bien qu'il semble être la cible principale de l'ouvrage, Diderot toutefois n'est pas le seul philosophe visé, d'autres sont également reconnaissables : comme dans *Le Cercle*, Rousseau et son *Discours sur l'inégalité* sont présents, dans une scène restée célèbre, dans laquelle Crispin, pétri des idées de Jean-Jacques, se présente marchant à quatre pattes et grignotant de la laitue². Les idées d'Helvétius sont moquées dans la bouche de Valère³ et Théophraste fait penser à Charles Pinot Duclos⁴. Quant à Cidalise elle-même, elle a fait penser à Mme Geoffrin, à l'ancienne protectrice de Palissot, la comtesse de La Marck, à Mme Riccoboni ou encore à Mme d'Epinay⁵. De brèves allusions semblent encore faites à Grimm⁶ et Mlle Clairon⁷. Voltaire est encore présent même si c'est de façon très implicite : dans la scène qui parodie les idées de Rousseau, Palissot reprend en fait les propos de la lettre adressée par Voltaire au *Mercur de France* en août 1755 lors de la parution du *Second discours* :

Il prend envie de marcher à quatre pattes, quand on lit votre ouvrage, cependant comme il y a

1 II, 5, p. 363.

2 III, 9, pp. 396-397 : « Pour la philosophie un goût à qui tout cède, / M'a fait choisir exprès l'état de quadrupède ; / Sur ces quatre piliers mon corps se soutient mieux, / Et je vois moins de sots qui me blessent les yeux. / [...] En nous civilisant, nous avons tout perdu, / La santé, le bonheur et même la vertu. / Je me renferme dans la vie animale ; / Vous voyez ma cuisine, elle est simple et frugale. » Le titre *Discours sur l'inégalité* est mentionné III, 6, p. 393.

3 II, 1. Pour ce petit jeu des identifications nous suivons Daniel Delafarge, *op. cit.*, pp. 149-163. Il note que certains commentateurs ont parfois identifié Cidalise à Helvétius.

4 Duclos se voulait comme Théophraste un moraliste. La première phrase de son principal ouvrage, *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751) est reprise II, 3, pp. 358-359 : « J'ai vécu ». (L'ouvrage commence en effet ainsi : « J'ai vécu, je voudrais être utile à ceux qui ont à vivre », Amsterdam, s. n., 1751, introduction, p. 1.)

5 Mme Geoffrin comme Mme d'Epinay tenaient des salons dans lesquels elles aimaient à recevoir des philosophes ; Mme Riccoboni a d'abord été actrice avant d'écrire des romans à succès ; d'après D. Delafarge on la soupçonne comme Cidalise de ne pas être l'auteur de ses œuvres ; quant à la comtesse de la Marck, Palissot lui avait dédié sa comédie des *Tuteurs*, comédie dont nous avons déjà cité le discours préliminaire, il se serait brouillé avec elle et aurait voulu se venger en la portant à la scène. Concluons toutefois avec D. Delafarge (*op. cit.*, p. 163) : « L'intention satirique dans le personnage de Cidalise ne paraît pas douteuse ; quelle femme en était l'objet ? Nous l'ignorons. »

6 Un pamphlet dont il est l'auteur est cité : *Le Petit Prophète*. Le nom complet était : *Le Petit Prophète de Boehmischbroda* (1753) conçu au moment de la Querelle des Bouffons. Si dans les notes de bas de page, Palissot a mentionné les auteurs des autres ouvrages cités dans la pièce, il s'attarde ici sur les circonstances de ce pamphlet (l'opposition entre musique italienne et musique française encore appelée Querelle des bouffons) mais ne mentionne pas le nom de Grimm.

7 Actrice à la Comédie-Française, elle se serait opposée à la pièce de Palissot qui y fait une rapide allusion au sein même de son œuvre ; les philosophes parlent d'un auteur qui voudrait les jouer, Valère tente alors de les rassurer : « Ne peut-on pas gagner des acteurs, des actrices ? / Nous aurons un parti jusques dans les coulisses. » (III, 4, p. 389).

soixante ans que j'en ai perdu l'habitude, je sens malheureusement qu'il m'est impossible de la reprendre, et je laisse cette allure naturelle à ceux qui en sont plus dignes que vous et moi¹.

Comme le nom de la pièce semble l'indiquer, c'est un groupe qui est ciblé par Palissot : celui des Encyclopédistes, devenu véritable parti au cœur du siècle, d'autant plus redoutable qu'il rassemblait une cohorte de savants des plus renommés². Autour du projet de l'*Encyclopédie*, ils forment en effet ce « cercle », se congratulant, se soutenant et se défendant les uns les autres, du moins en apparence³. De manière générale dans sa comédie, Palissot ne fait que reprendre des opinions antiphilosophiques largement répandues, y compris celles qu'il a lui-même défendues dans ses *Petites Lettres*⁴. En outre, il n'approfondit pas vraiment les doctrines des philosophes qu'il met en scène, il ne parle que rapidement de leur morale qui entend remplacer les liens du sang par l'attachement à l'humanité⁵, fait une brève allusion à leur critique de la religion⁶, dénonce les conséquences pratiques de leurs grandes idées

- 1 La lettre a été publiée dans le *Mercure de France* d'octobre 1755, pp. 124-128 et la citation se trouve p. 124. Daniel Delafarge mentionne également une pièce de théâtre faisant référence à cette anecdote (*op.cit.*, pp. 165-166) : la *Parodie au Parnasse* représentée sur le théâtre de l'Opéra Comique de la Foire saint-Germain le 20 mars 1759, La Parodie s'adressait à Diogène (Rousseau) : « Crois-moi, va prêcher ta morale chez les Topinamboux et marche à quatre pattes pour joindre l'exemple aux préceptes. DIOGÈNE : C'est mon projet. » Notons que Palissot se défend d'avoir voulu porter Voltaire à la scène (*Lettre de l'auteur de la comédie des Philosophes, au public, pour servir de préface à la pièce*, s.l., s.n., 1760, p. 9) mais que Voltaire lui-même se sent solidaire des Encyclopédistes (cf. sa réponse à Palissot qui lui avait envoyé une copie de la pièce, publiée dans les *Œuvres* de Palissot à la suite de la pièce, édition citée, pp. 427-433.)
- 2 Cf. la *Lettre de l'auteur de la comédie des Philosophes, au public, pour servir de préface à la pièce*, pp. 5-6 : « Une secte impérieuse, formée à l'ombre d'un Ouvrage dont l'exécution pouvait illustrer le siècle, exerçait un despotisme rigoureux sur les sciences, les lettres, les arts et les mœurs. Armée du flambeau de la philosophie, elle avait porté l'incendie dans les esprits, au lieu d'y répandre la lumière : elle attaquait la religion, les lois et la morale : elle prêchait le pyrrhonisme, l'indépendance ; et dans le temps qu'elle détruisait toute autorité, elle usurpait une tyrannie universelle. Ce n'était point assez de la liberté de publier ses opinions avec faste ; elle déclarait la guerre à tout ce qui ne fléchissait pas le genou devant l'idole. L'*Encyclopédie*, cet ouvrage qui devait être le Livre de la Nation, en était devenu la honte ; mais de ses cendres mêmes il était né des prosélytes qui, sous le nom d'esprits forts, inspiraient à des femmes des idées d'anarchie et de matérialisme. »
- 3 III, 3, p. 381, les philosophes s'insultent et se révèlent aussi méchants que cruels ; Théophraste, le moraliste, intervient cependant : « Il n'est pas question, Messieurs, de s'estimer ; / Nous nous connaissons tous : mais du moins la prudence / Veut que de l'amitié nous gardions l'apparence. / C'est par ces beaux dehors que nous en imposons, / et nous sommes perdus si nous nous divisons. » Voir également la première des *Petites Lettres sur de grands philosophes*, édition citée, pp. 269-281. Notons que Jean-François de La Harpe qui a répondu à cet ouvrage de Palissot dans *L'Alétophile ou l'ami de la vérité* (1758) fait aussi des antiphilosophes un clan : il confond ensemble Palissot, Fréron (de *l'Année littéraire*) et Moreau (de l'affaire des Cacouacs).
- 4 Précisons néanmoins que Palissot ne paraît pas toujours très opposé aux idées des philosophes ; dans le fond, son *Histoire des rois de Rome* (1753-1756) se rapproche assez de leurs ouvrages selon Daniel Delafarge (*op. cit.*, pp. 68-69) qui va même jusqu'à faire de Palissot « un disciple modeste de Voltaire et de Montesquieu ». En revanche, Fréron, qui lui a soufflé l'idée de la comédie des *Philosophes*, était un ardent opposant des Lumières.
- 5 II, 5, pp. 364-365, Cidalise explique ce qui a changé depuis qu'elle s'est mise à la philosophie : « Mon esprit, épuré par la philosophie, / Vit l'univers en grand, l'adopta pour patrie ; / Et mettant à profit ma sensibilité, / Je ne m'attendris plus que sur l'humanité. » Damis répond notamment : « Et, pour en parler vrai, ma foi, je les soupçonne [les philosophes] / D'aimer le genre humain, mais pour n'aimer personne. » Déjà, au début de la pièce, Rosalie évoquait face à sa mère les liens du sang, la force de l'amour maternel que Cidalise cependant avait nié : « Si je vous aime enfin, c'est en qualité d'être : / Mais vous concevez bien qu'un autre individu / N'aurait à mes bontés qu'un droit moins étendu. » (I, 5, p. 340).
- 6 II, 5, pp. 366-367, Cidalise traite Damis d'« esprit crédule », il rétorque : « Crédule est devenu l'équivalent de sot. / [...] Je crois ce qu'il faut croire / [...] Ils [les philosophes] ont l'art de détruire / Mais ils n'élèvent rien, et ce n'est pas instruire. »

théoriques¹ et les accuse de ne pas se mêler de politique². Tout comme Molière dans *Tartuffe* critiquait non la religion mais les faux-dévots, ce n'est pas la philosophie qu'attaque ici Palissot, mais ceux qui se font honneur de la prêcher³. Il essaie de démasquer leurs ruses pour parvenir à la gloire qui seule paraît les intéresser et dénonce particulièrement leur facilité à crier à la persécution, et à se rappeler ainsi le souvenir de Socrate :

D'ailleurs l'amour du vrai va jusqu'à l'héroïsme
Ces grands mots imposants d'erreur, de fanatisme
De persécution, viendraient à son secours.
C'est un ressort usé qui réussit toujours.
N'avons-nous pas encor l'exemple de Socrate
Opprimé, condamné par la patrie ingrate⁴ ?

Cet exemple de Socrate va effectivement servir aux philosophes car la polémique autour de la pièce est plus vive encore que pour *Le Cercle*⁵ ; une vingtaine d'écrits paraissent prenant parti pour l'auteur, nouvel Aristophane ou pour les philosophes, nouveaux Socrates⁶. La pièce

- 1 Dans une scène typique de comédie (II,1), Frontin, le valet, tente de voler son maître, Valère, qui vient de lui expliquer que tout désormais est permis, que seul compte d'être heureux et qu'enfin tous les biens sont communs en lui répétant la leçon. Cette scène fait penser à la scène des *Nuées* d'Aristophane dans laquelle le fils bat son père en lui prouvant qu'il a raison de le battre puisqu'il répète les principes inculqués par Socrate. Dans les deux cas la philosophie est accusée de détruire toute forme d'autorité.
- 2 III, 4, p. 385, Dortidius : « Je ne m'occupe point des Rois, de leurs querelles. / Que me fait le succès d'un siège ou d'un combat ? / Je laisse à nos oisifs ces affaires d'État. / Je m'embarrasse peu du pays que j'habite, / Le véritable sage est un cosmopolite. / [...] Loin de ces grands revers qui désolent le monde, / Le sage vit chez lui dans une paix profonde ; / il détourne les yeux de ces objets d'horreur : / Il est son seul monarque et son législateur. / Rien ne peut altérer le bonheur de son être : / C'est aux grands à calmer les troubles qu'ils font naître. » Imaginons l'effet que ces répliques ont pu produire pendant la guerre de Sept Ans, au moment où on a tendance à accuser les philosophes de la défaite de la France face aux Anglais.
- 3 Cf. l'avis préliminaire qui accompagne l'édition que nous avons consultée, pp. 319-320. Cf. aussi cette réplique de Damis qui pourrait bien correspondre à la voix de Palissot : « Je ne prends point pour [sages] un tas de charlatans / Qu'on voit sur des tréteaux amener les passants, / Qui mettent une enseigne à leur philosophie : / De ce vain appareil ma raison se défie. / [...] Et je distingue fort l'ami de la sagesse, / Du pédant qui s'enroue à la prêcher sans cesse. » (II, 5, p. 362)
- 4 II, 1, p. 351. On peut rapprocher ce passage du suivant, extrait de la première des *Petites Lettres* (édition citée, p. 272) : « On témoigna beaucoup d'indifférence pour cette sublime chimère que l'on appelle gloire ; et cependant on écrivait, on cabalait et l'on tâchait de se rendre intéressant, en affectant de s'attendre à des persécutions qui n'arrivèrent point. Mais il est si doux de jouer le mérite persécuté, ou prêt à l'être ! On se rend si considérable, en renonçant à la considération. »
- 5 Notons rapidement que le comte de Tressan prendra ici parti pour Palissot, et que Diderot la principale cible de la pièce attaqué à la fois sur ses idées et sa personnalité gardera le silence ; on a coutume de considérer que *Le Neveu de Rameau* (publication posthume) constitue sa réponse. Toutefois, Diderot dans *De la poésie dramatique* (1758 - ch. VI « Du drame burlesque » in : *Œuvres*, édition de Laurent Versini déjà citée, t. IV, p. 1287) défendait Aristophane : « Qu'est-ce qu'Aristophane ? Un farceur original. Un auteur de cette espèce doit être précieux pour le gouvernement, s'il sait l'employer. C'est à lui qu'il faut abandonner tous les enthousiastes qui troublent de temps en temps la société. Si on les expose à la foire, on n'en remplira pas les prisons. »
- 6 La polémique suscitée par la pièce a été appelée « la querelle des Philosophes » ; les textes publiés alors concernent plusieurs genres : pièces de théâtre, pamphlets, parodies. Ils ont été réunis, présentés et annotés par Olivier Ferret in : Palissot, *La Comédie des philosophes et autres textes*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002. La comparaison Palissot-Aristophane / les philosophes-Socrate figure sur la plupart de ces textes. Ajoutons aux textes de ce recueil un vaudeville publié sans nom d'auteur mais attribué à Louis Anseume et Charles-Simon Favart, *Le Procès des ariettes et des vaudevilles*, pièce en un acte, représentée pour la première fois sur le théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire St-Laurent, le 28 juin 1760, Paris, Duchesne, 1760 : les vaudevilles, airs de musique qui ponctuent les opéras-comiques, ont peur de la concurrence des ariettes, et les accusent de vouloir prendre leur place. En ouverture de leur procès (sc. 3,

éclipse même la scène politique : on oublie un temps les désastres de la guerre de Sept Ans comme au temps des *Nuées* on avait pu oublier la guerre du Péloponnèse¹. Encouragée par le pouvoir², elle veut exposer les dangers de la philosophie et accuser les philosophes des malheurs qui s'abattent sur la France³.

p. 19), le président du tribunal fait référence à l'accusation de plagiat qui pèse sur Palissot, et reprend alors le parallèle Aristophane/Palissot et Socrate/les philosophes, en prenant toutefois parti pour Socrate : « Socrate malgré les huées, / De tout le peuple athénien, / S'est mis au-dessus des nuées / De l'Aristophane ancien ; / Nous, quelque succès dont se flatte / L'auteur moderne tant loué, / Nous donnons le pas à Socrate / Sur le censeur qui l'a joué. / Quoique son but lui fasse honneur, / Nous conseillons à cet auteur, / S'il veut que son nom s'éternise, / De prendre un pinceau moins hardi, / Et d'avoir toujours pour devise / *Sublato jure nocendi*. » (la citation latine signifie : « le droit de nuire ôté », elle est extraite de la *Poétique* d'Horace.)

- 1 *Correspondance littéraire*, Paris, Longchamps / Buisson, 1813, 1^{ère} partie, t. 3, juin 1760, p. 29 : « Vous voulez sans doute que je vous parle de la fameuse comédie des *Philosophes*, qui a tant occupé le public depuis six semaines. Rien ne peint mieux le caractère de cette nation que ce qui vient de se passer sous nos yeux. On sait que nous avons quelques mauvaises affaires en Europe... Quel serait l'étonnement d'un étranger qui, arrivant à Paris dans ces circonstances, n'y entendrait parler que de Ramponeau, Pompignan et P... ? voilà cependant où nous en sommes, et si la nouvelle d'une bataille gagnée était arrivée le jour de la première représentation des *Philosophes*, c'était une bataille perdue pour la gloire de M. de Broglie, car personne n'en aurait parlé. » Au sujet du contexte athénien voir Gabriel François Coyer, *Discours sur la satire contre les philosophes représentée par une troupe qu'un poète philosophe fait vivre, et approuvée par un académicien qui a des philosophes pour collègues*, 1760, réédité par O. Ferret, *op. cit.*, p. 287 : « C'était la neuvième année de la guerre du Péloponnèse. Les affaires n'allaient pas bien. Athènes se voyait menacée de perdre sa supériorité dans la Grèce ; et, au lieu de s'occuper des maux de la patrie, on ne parlait que des philosophes et des *Nuées*. »
- 2 D. Delafarge (*op. cit.*, p. 121) cite le procès-verbal d'acceptation de la pièce par les Comédiens Français le 22 mars 1760 et fait remarquer la rapidité avec laquelle la pièce a été acceptée. Dans leurs *Anecdotes dramatiques*, Clément et Laporte notent (édition citée, p. 67) : « Des ordres vinrent pour qu'elle fût jouée. » Cf. encore la *Correspondance littéraire*, édition citée, pp. 31-32 : « C'est [...] une chose assez indifférente que P... ait fait une mauvaise comédie contre des gens respectables par leurs mœurs et leurs talents ; mais que cette farce ait été jouée sur le théâtre des Comédiens, sous l'autorité du gouvernement ; que la police, qui poursuit en ce pays-ci avec tant de sévérité les ouvrages satiriques, se soit écartée de ses principes et ait permis que plusieurs citoyens fussent insultés publiquement par une satire atroce ! voilà ce qui n'est point indifférent et qui marque, outre un renversement de tout ordre et de toute justice, la faveur et la protection que les lettres et la philosophie ont à attendre désormais de la part du gouvernement. »
- 3 *Correspondance littéraire*, édition citée, p. 32 : « Les choses ont été poussées au point qu'il n'y a point d'homme en place aujourd'hui qui ne regarde les progrès de la philosophie parmi nous comme la source de tous nos maux et comme la cause de la plus grande partie des malheurs qui ont accablé la France depuis quelques années. On croirait que les causes qui nous ont fait perdre les batailles de Rosbach et de Minden, qui ont opéré la destruction et la perte de nos flottes, sont assez immédiates et manifestes. Mais si vous consultez l'esprit de la cour, on vous dira que c'est à la nouvelle philosophie qu'il faut attribuer ces malheurs ; que c'est elle qui a éteint l'esprit militaire, la soumission aveugle, et tout ce qui produisait jadis de grands hommes et des actions glorieuses à la France. »

Palissot revendique le modèle de la comédie moliéresque, il souhaite la faire revivre en rendant à la comédie sa liberté et son utilité¹. Il dit peindre d'après nature² et non dresser un portrait satirique voire diffamatoire, *ad hominem*, ce dont pourtant on l'a accusé³. D'après lui, le surnom d'Aristophane ne lui a été donné que par ceux qui souhaitaient passer pour des Socrates⁴. Trois ans après la polémique, Palissot accompagne la réédition de la pièce de *Dialogues historiques et critiques*⁵ dans lesquels il fait converser Socrate avec Érasme, Aristophane avec son traducteur le père Brumoy, montrant que le Socrate mis en scène par Aristophane correspondait au Socrate réel, à quelques exagérations près, nécessaires à la comédie, puisque le Socrate de 423 avant J.-C. n'était pas le Socrate serein et sublime des derniers instants : le fait est qu'il a évolué ; Platon lui-même en témoigne : Socrate avait de mauvais penchants dont la philosophie, et peut-être même la comédie, l'ont guéri.

C'est pourtant bien une autre manière de concilier théâtre et philosophie que Palissot tente avec sa comédie des *Philosophes*, se confrontant sur ce point encore plus frontalement aux philosophes, particulièrement à Diderot et à Voltaire. Le *Socrate* de ce dernier n'était qu'un pamphlet dramatisé ; Palissot, lui, essaie de faire une comédie pamphlétaire. On sait que sa pièce a suscité le rire, voire l'hilarité générale notamment lors de l'entrée de Crispin (Rousseau) marchant à quatre pattes⁶. Comme Diderot alors, mais dans un autre genre, et avec

1 *Lettre de l'auteur de la comédie des Philosophes, au public, pour servir de préface à la pièce*, p. 11 : « Ce que je n'aurais jamais soupçonné, c'est que l'on affecterait d'oublier tous les exemples qui autorisent le choix de mon sujet, et la manière dont je l'ai traité : que l'on ne se souviendrait plus que Molière a joué l'Hôtel de Rambouillet, Cotin, Ménage, la Cour, les dévots et les médecins, que Racine enfin a mis la magistrature sur le théâtre. » Cf. également la lettre de Palissot aux auteurs des *Anecdotes dramatiques*, in : *Œuvres*, Paris, Moutard, 1788, t. 2, pp. 312-313 : « Je pensai que les gens du monde, peut-être même que les hommes d'état applaudiraient à une liberté courageuse qui rendrait à la scène française, non seulement son premier éclat, mais cette importance politique, cette influence utile sur nos mœurs, que Louis XIV avait eu le mérite d'entrevoir et de favoriser. J'imaginai que le ridicule, rentré dans ses anciens droits, pouvait seconder les vues de l'administration même, en faisant tomber sans violence des abus que l'heureuse modération de notre gouvernement ne permettait pas de réprimer par des moyens plus sévères. Je me trompai dans toutes mes conjectures ; le règne des grandes vues et des âmes fortes était passé. D'un siècle de liberté sans licence, nous étions tombés dans un siècle de licence sans liberté. »

2 Palissot place cette expression dans la bouche de Marton au tout début de la pièce lorsqu'elle dresse le portrait des philosophes, I, 1, édition citée, p. 352.

3 Voir par exemple Cailleau, *Les Philosophes manqués*, comédie en un acte et en prose, non représentée. L'auteur des *Philosophes* doit rendre des comptes à la comédie, à l'intrigue, à l'intérêt, à la cabale, au parterre et au dénouement. À la scène 4 (Olivier Ferret (« d. »), *La Comédie des Philosophes et autres textes*, p. 92), le parterre s'adresse à l'auteur : « Où diable, Monsieur l'auteur, avez-vous peint vos caractères... Molière a peint les hommes tels qu'ils sont, Corneille tels qu'ils doivent être et vous tels qu'ils n'ont jamais été... Sont-ce des philosophes que vous avez peints, ou des fourbes que vous décidez du nom de philosophes ? J'en croirai le dernier. »

4 Cf. Lettre de Palissot aux auteurs des *Anecdotes dramatiques*, édition citée, p. 308 : « Des gazetiers littéraires ont voulu faire entendre malignement qu'à l'occasion de cette pièce, je m'étais donné à moi-même le nom d'Aristophane. Ces gazetiers ne rougissent d'aucun mensonge ; ils savent très bien que ce nom ne me fut donné d'abord que par des charlatans qui voulaient s'arroger celui de Socrate, et que leur haine, en m'appelant Aristophane, avait toujours soin de représenter ce poète comme l'écrivain le plus scandaleux et le plus atroce qui eût jamais profané les arts. »

5 *Théâtre et œuvres diverses*, Paris, Duchesne, 1763, t. II, pp. 275-299.

6 Fréron, *Année littéraire*, 1760, v. 4, Lettre X, p. 225.

des intentions idéologiques et esthétiques différentes, Palissot souhaite faire du théâtre un lieu d'édification morale du spectateur. Sa pièce a toutefois été jugée dépourvue de qualités dramaturgiques¹ et a intéressé les critiques pour le jeu des identifications plus d'ailleurs que pour les idées qu'elle pouvait colporter, qui n'avaient rien d'original². La seule question qui se posait au sujet de ces opinions concernait leur publicité : contrairement aux pamphlets et autres brochures qui ne sont diffusés que dans un réseau restreint, le théâtre offre une visibilité nouvelle, beaucoup plus grande et sort du cercle des seuls lettrés. Le but de Palissot était-il alors de s'assurer une plus grande notoriété ou bien cherchait-il vraiment, comme il le revendique ailleurs, à renouveler le genre de la comédie et faire ce qu'on fait les philosophes avec la tragédie, la transformer en tribune philosophique et politique ?

Dans la pièce, on peut relever deux scènes qui semblent caractériser une vraie comédie philosophique dans laquelle les idées deviennent action, puisque telle est la définition du théâtre (*drama* qui en grec signifie action) et telle est également ce que réclament beaucoup de dramaturges du XVIII^e siècle qui déplorent un théâtre de discours, Voltaire et Diderot à leur tête. Palissot entend montrer que la philosophie est dangereuse ; pour cela il met en scène quelques conséquences pratiques qu'il déduit des théories des Encyclopédistes. Nous avons déjà mentionné la scène dans laquelle Crispin met en application les idées de Rousseau concernant le retour à la nature. Il faut également ajouter une scène traditionnelle de la comédie entre un maître et son valet, scène que la philosophie permet de réinventer, même si Palissot n'est peut-être pas à l'origine de l'idée que l'on trouve déjà dans le *Nouveau Mémoire pour servir à l'histoire des Cacouacs* de Moreau, paru trois ans plus tôt³. Le valet (M.

1 *Correspondance littéraire*, édition citée, p. 30 : « On n'y trouve ni plan, ni intrigue, ni conduite, ni caractère, ni plaisanterie, ni force, ni légèreté, ni rien de ce qu'on est en droit d'exiger d'une pièce de théâtre. On n'y voit qu'une copie misérable des situations de la comédie du *Méchant* et des *Femmes savantes*. Pas une scène ; rien qui montre d'autre talent que celui de la méchanceté et de la fureur de nuire. » *Les Qu'est-ce ? À l'auteur de la comédie des Philosophes*, édition O. Ferret, p. 129 : « Qu'est-ce que votre intrigue ? C'est un nœud qui est si imperceptible qu'on ne peut le voir qu'avec vos yeux ; il n'est fondé sur rien, si on excepte les injures qui remplissent chaque scène. Ces mots surtout qui ferment presque toutes les épigrammes, *coquettes jusqu'au scandale, sots, imposteurs, charlatans, perturbateurs, fripons*. Voilà, sans contredit, les meilleurs plaisanteries de la pièce. Le billet qui sert au dénouement, n'est-il pas d'une heureuse invention ? On compte pourtant deux ou trois tirades d'assez beaux vers ; mais le reste de la pièce est d'une versification lâche, triviale, et tout au plus remplie de ces expressions communes : *en vérité, il est vrai, parbleu, à vrai dire, ma foi*, etc. Les plus belles scènes, c'est-à-dire, celles qui auraient pu le devenir, sont totalement manquées. » Voir également D. Delafarge, *op. cit.*, pp. 129-136, il montre que l'intrigue reprend celle des *Femmes savantes* de Molière, que la caractérisation des personnages reste trop légère et que le style d'écriture est plutôt sec, avant de conclure son chapitre sur une note plutôt sévère, p. 169 : « C'était quelque chose, assurément, que d'avoir, en plein XVIII^e siècle, tenté une satire dramatique à la façon d'Aristophane ; seulement, pour une telle entreprise, Palissot n'était pas l'homme qu'il fallait. »

2 C'est ce que déplore Logan J. Connors, *Dramatic Battles in eighteenth-century France. Philosophes, anti-philosophes and polemical theatre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012, pp. 95-100. Il analyse dans ces pages les aspects comiques de la pièce selon lui trop souvent oubliés.

3 Édition citée, p. 57 : le narrateur a été fait prisonnier par les Cacouacs avec son domestique, Valentin, ils ont été initiés à leur philosophie, mais le narrateur est repris par les Alétophiles, opposants des Cacouacs et lorsqu'il revient chez lui, il est surpris de ne plus retrouver ses affaires : « Je cherchai mes petits meubles et

Carondas, de son vrai nom Frontin – il a changé de nom pour paraître davantage philosophe), rusé, vole son maître (Valère, alias Helvétius), et la philosophie vole à son secours en lui permettant de prouver à son maître qu'il est dans son bon droit :

VALÈRE : Du globe où nous vivons, despote universel
Il n'est qu'un seul ressort, l'intérêt personnel ;
À tous nos sentiments c'est lui seul qui préside ;
C'est lui qui dans nos choix nous éclaire et nous guide.
[...] Il commande, en un mot, à tout ce qui respire.
M. CARONDAS : Quoi, Monsieur ! L'intérêt doit seul être écouté ?
VALÈRE : La nature en a fait une nécessité.
M. CARONDAS : J'avais quelque regret à tromper Cidalise :
Mais je vois que la chose est permise.
VALÈRE : La fortune t'appelle, il faut la prendre au mot.
M. CARONDAS : Oui, monsieur.
VALÈRE : La franchise est la vertu d'un sot.
M. CARONDAS, *se disposant à le voler* : Oui, Monsieur... mais je sens quelque scrupule
Qui voudrait m'arrêter.
VALÈRE : Préjugé ridicule,
Dont il faut s'affranchir !
M. CARONDAS : Quoi ! Véritablement ?
VALÈRE : Il s'agit d'être heureux, il n'importe comment¹.

Dans la suite de la scène, M. Carondas se dégagera de tout scrupule tant l'argumentation de Valère sera convaincante. Néanmoins ce qui est intéressant ici c'est la présence d'une certaine forme d'ironie : Valère ne sait pas qu'il est en train de conseiller à son valet de le voler, toutefois le public le comprend. Il sait que la caractéristique traditionnelle du valet est d'être cupide ; les paroles de Valère, mises en valeur par les questions de M. Carondas, sont donc immédiatement comprises comme un encouragement au larcin, scène attendue dans une comédie. Dans *Les Nuées* d'Aristophane déjà, Phidippide, le fils, initié à la philosophie par Socrate, bat son père et lui montre qu'il a raison de le faire ; précisons que c'est Strepsiade, le père, qui a envoyé son fils prendre des leçons de philosophie. On retrouve la même idée dans *Les Philosophes de bois*, comédie en un acte et en vers de Cadet de Beaupré, représentée par les Comédiens Artificiels de Passy le 20 juillet 1760 (théâtre de marionnettes), mais dans cette pièce la scène n'est pas jouée mais seulement racontée par le personnage d'Arlequin². C'est

mon argent, je ne trouvai rien : je cherchai encore. Enfin j'aperçus sur ma table une lettre à mon adresse. Elle était de l'écriture de Valentin. Je l'ouvris, et voici ce que j'y lus : "Mon cher Maître, Tous les êtres vivants sont égaux par la nature, et ont le droit aux mêmes biens ; c'est par une convention libre que les hommes se sont obligés à ne se point dépouiller les uns les autres. La justice n'est fondée que sur l'intérêt ; le grand et l'unique mobile de nos actions est l'amour de soi-même ; et la loi fondamentale de la société est de faire son propre bien avec le moindre mal d'autrui qu'il est possible. Or, mon cher Maître, j'ai besoin de votre argent : en l'emportant avec moi je ne vous fais précisément que le tort inséparable de mon bien-être. Je vous le vole en votre absence ; j'aurais pu vous le ravir en vous égorgeant. Mais un véritable Cacouac ne fait jamais de mal à ses semblables que lorsqu'il y est forcé pour son propre bien. »

1 II, 1, pp. 352-353.

2 Paris, Baillard, 1760, scène 6, pp. 22-23 ; O. Ferret (éd.), scène 7, p. 256.

donc bien là que se situe l'innovation de Palissot : ses personnages agissent au lieu de parler. Il semblerait alors qu'il retrouve ici Diderot et ses idées concernant la pantomime. Un geste vaut mieux qu'un long discours, un geste se fixe davantage dans la mémoire du spectateur¹.

D'autres scènes sont plus précisément satiriques puisqu'elles citent des expressions célèbres d'ouvrages, des titres d'ouvrages ou encore ridiculisent les philosophes, non pour leurs idées mais pour leur personnalité. Lorsqu'elle compose sa préface, Cidalise juge plusieurs tournures introduisant les ouvrages des Encyclopédistes :

CIDALISE : Venons à ma préface. Allons, je vais dicter.
(Après un silence et avec emphase) Écrivez : *J'ai vécu*. Non c'est mal débiter.
Effacez *j'ai vécu*. Mettez-vous à votre aise.
(Avec de l'aigreur) Ah ! Monsieur Carondas, votre plume est mauvaise.
(Elle rêve) *J'ai vécu* ne vaut rien².

« *J'ai vécu* » ouvre les *Considérations sur les mœurs* de Duclos. On notera dans ce rapide extrait la forte présence des didascalies. Cidalise se contente finalement de la formule de Diderot « Jeune homme, prends et lis » qui ouvrait en 1754 les rententissantes *Pensées sur l'interprétation de la nature*³. Alors qu'elle ne fait pas véritablement progresser l'intrigue, une scène est restée particulièrement célèbre, celle du colporteur qui vient présenter les dernières nouveautés livresques :

CIDALISE : Entrez, monsieur Propice.
Avez-vous du nouveau ?
M. PROPICE : Je ne cours pas après,
Madame. Avez-vous lu les *Bijoux indiscrets* ?
C'est une gaillardise assez philosophique,
Du moins à ce qu'on dit.
CIDALISE : L'idée en est comique,
Mais cela n'est plus neuf.
M. PROPICE : Cela se vend toujours.
CIDALISE : Passons.
M. PROPICE : Connaissez-vous la *Lettre sur les sourds* ?
CIDALISE : L'auteur m'en fit présent.
DORDITIUS : Tout son mérite y brille.
M. PROPICE : Vous ne voudriez pas du *Père de famille* ?
Cela n'est pas trop bon.
DORDITIUS, *ironiquement* : Vous vous y connaissez !
M. PROPICE : Mais le public le dit, et je l'en crois assez.
DORDITIUS, *d'un air de satisfaction* : Sa fortune, au théâtre est pourtant très honnête.
M. PROPICE : On applaudit l'acteur, en sifflant le poète⁴.

1 Cf. Logan J. Connors, *op. cit.*, pp. 107-109. Il s'étonne que ce paradoxe (Palissot critique Diderot tout en adoptant certaines de ses théories dramaturgiques) soit passé inaperçu.

2 II, 3, p. 358.

3 *Ibid.*, p. 360 : « CIDALISE : Vite, écrivez, Monsieur : *Jeune homme, prends et lis*. / *Jeune homme, prends et lis*. Le tour est-il unique ? / Qu'en pensez-vous, Monsieur ? M. CARONDAS : Sublime, magnifique ! / C'est le ton du génie et de la vérité . / CIDALISE : J'oublie, en le lisant, tout ce qu'il m'a coûté. / *Jeune homme, prends et lis* ! Il est inimitable, / Et Valère en sera d'une joie incroyable. » Remarquons que ce n'est pas la première fois que nous croisons cette formule.

4 III, 6, pp. 391-392.

Tous les titres cités appartiennent à des ouvrages de Diderot qui constitue bien la principale cible de Palissot ; en outre, on remarque clairement que leur opposition n'a pas uniquement lieu sur le plan des idées philosophiques, mais aussi dramaturgiques. C'est ici que la comparaison avec Aristophane prend tout son sens : peut-on nommer sur le théâtre une personnalité ? Quel est l'intérêt d'une critique *ad hominem*, passée évidemment la polémique immédiate ? Au XVIII^e siècle, l'opinion générale répondait par la négative, bien que la pièce fit beaucoup rire, et suscita la curiosité même des plus réticents qui se mirent sûrement à jouer au jeu si amusant du « qui est qui ? ».

Enfin une scène se veut particulièrement comique, et aurait, selon Fréron, été jugée telle par Molière¹ : les philosophes parlent de la pièce de Palissot et Dorditius se sent déjà attaqué.

VALÈRE : Certain auteur, dans une comédie,
Veut, dit-on, nous jouer.
CIDALISE : L'entreprise est hardie.
DORDITIUS, *avec feu* : Nous jouer, mais vraiment, c'est un crime d'état.
Nous jouer !
VALÈRE : Nous saurons parer cet attentat.
CIDALISE : Ah ! Le public entier...
DORDITIUS : Nous pourrions nous méprendre ;
Nous l'avons malmené : s'il allait nous le rendre² ?

Lorsqu'il écrit, Palissot tient compte de la présence du public : il fait en sorte qu'il puisse deviner ses cibles, il lui adresse ainsi des clins d'œil. Palissot refuse alors la présence d'un quatrième mur tant réclamée par Diderot qui demande à l'auteur d'écrire sans se préoccuper du public, comme si ce dernier n'existait pas³. Dans la mise en scène également, la pièce a joué de ce lien entre la scène et la salle, puisque Mme Dumesnil qui incarnait Cidalise s'est habillée et coiffée comme Mme Geoffrin afin que l'identification fût facilitée et que l'imitation provoquât le rire⁴.

1 *Op. cit.*, p. 232.

2 III, 4, p. 388.

3 *De la poésie dramatique*, ch. XI « De l'intérêt », in : *Œuvres*, Laurent Versini (éd.), t. IV, p. 1310 : « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. [...] Qu'un auteur intelligent fasse entrer dans son ouvrage des traits que le spectateur s'applique, j'y consens ; qu'il y rappelle des ridicules en vogue, des vices dominants, des événements publics ; qu'il instruisse et qu'il plaise, mais que ce soit sans y penser. Si l'on remarque son but, il le manque ; il cesse de dialoguer, il prêche. »

4 Cf. English Showalter, « "Madame a fait un livre" : Mme de Graffigny, Palissot et *Les Philosophes* » in : *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, année 1997, vol. 23, n°1, p. 110. Showalter rapporte cette anecdote pour réfuter les interprétations les plus fréquentes du personnage de Cidalise afin de montrer qu'elle représentait Mme de Graffigny. L'expression « Madame a fait un livre » se trouve dans la pièce, I, 1, p. 330.

La pièce connut un vif succès, enregistra les plus grosses recettes de l'année et atteignit son but en faisant rire le public¹. Malgré une intrigue un peu « décousu[e] »² et trop calquée sur celle des *Femmes savantes* de Molière, certaines scènes semblent être réussies³. Même si l'on a tendance à attribuer la réussite de la pièce à son seul opportunisme, on ne peut lui nier certaines qualités dramatiques mais il convient de souligner également le talent des acteurs qui ont su donner corps aux mots de l'auteur⁴. Néanmoins une question reste à poser concernant l'efficacité de la méthode de Palissot : sa pièce a eu du succès, si bien que ses idées se sont diffusées largement mais ne se contentant pas d'une comédie philosophique et allant peut-être trop loin dans la satire, qui sait s'il a véritablement atteint son objectif ? Palissot n'expose pas seulement les ridicules pour les corriger en faisant rire mais il va plus loin en rendant ses personnages odieux. On peut douter de l'efficacité de la méthode⁵ ?

Dans le flot des pamphlets et autres libelles prenant part à la querelle des *Philosophes*, figure une héroïde, genre qui eut une certaine vogue au milieu du XVIII^e siècle⁶. Intitulée *Un disciple de Socrate aux Athéniens*, elle a été publiée sans nom d'auteur mais a très

- 1 La pièce a été créée le 2 mai 1760 et a donné lieu à 14 représentations. Sur le succès de la pièce, voir Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Duchesne, 1775, t. 2, pp. 67-68 : « Depuis la fondation du théâtre, on n'avait peut-être jamais vu, à la Comédie Française, un concours de monde aussi prodigieux. C'était une presse, une foule, une fureur dont il n'y a point d'exemples. Les ouvrages des Corneille, des Racine, des Molière, des Crébillon, des Voltaire, n'ont jamais fait autant de bruit, attiré autant de spectateurs, armé autant de cabales. »
- 2 Fréron, *op. cit.*, pp. 228-229 : « [La pièce] est toute en dialogues décousus ; les scènes sont détachées les unes des autres ; nulle liaison, nul corps, nul ensemble. L'auteur n'a pas assez approfondi son sujet ; il n'a fait que l'effleurer. »
- 3 C'est l'avis de Fréron que nous suivons ici ; les scènes que nous avons mentionnées précédemment sont aussi celles qu'il met en avant, pp. 231-232, il précise que ce sont « des choses neuves, ou du moins qu'on n'avait pas encore vues au théâtre. » On pourrait accuser Fréron de manquer d'objectivité sur la pièce puisqu'il est un ami de Palissot et lui en a soufflé l'idée, mais il s'en explique lui-même : « Si j'applaudis, Monsieur, aux beaux traits de cette comédie de M. Palissot, je ne m'aveugle point sur les défauts qu'on y trouve, et l'impartialité dont je fais profession pèsera les uns et les autres dans une juste balance. » (p. 217) En ce qui concerne les commentateurs modernes, c'est le point de vue de Logan J. Connors (*op. cit.*) que nous adoptons.
- 4 Voir Fréron, *op. cit.*, pp. 239-240. Palissot, lui, rend principalement hommage à Préville, l'acteur qui jouait le rôle de Crispin, à qui il dit avoir abandonné ses honoraires : « Vous savez, Messieurs, combien cet excellent acteur, toujours vrai, et, quelque rôle qu'il jouât, toujours l'homme de la nature ; vous savez, dis-je, combien il fut applaudi dans cette scène originale de Crispin, sur laquelle tant de burins se sont exercés. » (*Lettre aux auteurs des Anecdotes dramatiques*, p. 307)
- 5 Cf. ces propos de Poinsinet-le-Jeune, auteur du *Petit philosophe*, comédie en un acte et en vers libres, représentée par les Comédiens Italiens le 14 juillet 1760, (Paris, Prault, 1760), qui reprend les mêmes propos antiphilosophiques que Palissot et les justifie dans sa préface en les nuancant toutefois : « Le succès de la comédie des *Philosophes*, la coupe de cette même comédie, des portraits peut-être trop ressemblants, des auteurs désignés par leurs ouvrages, les conséquences que M. P. semble vouloir tirer de leurs systèmes et qu'il hasarde de mettre en action. Tant de hardiesses réunies avaient étonné la nation. On a d'abord applaudi sans réfléchir, parce qu'on est méchant : ensuite on a réfléchi, on s'est en secret reproché d'avoir applaudi, parce qu'il faut finir par être juste. » Cf. également l'article d'O. Ferret qui analyse les pièces de théâtre liées à la comédies des *Philosophes* : « Mises en scène satiriques des Encyclopédistes : autour de la querelle des *Philosophes* de Palissot », in : *Le Philosophe sur les planches*, édition citée, pp. 113-128.
- 6 Sur ce genre, voir Renata Carocci, *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758-1788)*, Fasano / Paris, Schena editore / A.-G. Nizet, 1988.

certainement été composée par Marmontel¹. En 1760 il sort en effet de prison après avoir promis de ne plus rien écrire de compromettant. Diderot avant lui avait déjà tenu semblable promesse ; vivement attaqué par Palissot, il ne peut répondre d'autant qu'il pourrait mettre en péril le projet du siècle : l'*Encyclopédie*. On peut penser que Marmontel, ennemi lui aussi de Palissot bien qu'il n'apparaisse pas dans *Les Philosophes*², a eu envie de prendre la défense de son ami et, à travers le masque de Socrate, lui a en quelque sorte donné la parole. James M. Kaplan dans sa récente édition du texte fait remarquer dans de riches notes de bas de page tous les passages qui font référence à des œuvres de Diderot, y compris *La Religieuse*, roman que Diderot est en train d'écrire au moment où Marmontel compose son héroïde³. Admiratif du canevas de la mort de Socrate qu'avait proposé Diderot deux ans plus tôt⁴, Marmontel le réalise en quelque sorte en s'emparant du sujet. L'héroïde, d'après la définition qu'en donne Marmontel lui-même, est un « tableau abrégé d'une action pathétique et théâtrale exposée par un seul personnage⁵ ». Comme dans le *Phédon* de Platon, c'est un disciple de Socrate qui raconte sa mort. À la différence cependant du personnage platonicien qui semble rapporter des faits distanciés, le disciple de Marmontel revit la scène et en ressent encore toutes les émotions. L'héroïde constitue en effet une sorte d'exercice préparatoire à la tragédie puisque le poète

s'y exerce à suivre les mouvements de l'âme et la génération des sentiments, à donner à la passion ses progrès, ses retours, son flux et son reflux naturel à peindre et détailler ce qui doit l'être, à passer rapidement sur tout ce qui peut refroidir l'intérêt, en un mot à faire jouer à propos tous les ressorts du cœur humain⁶.

1 Cf. James M. Kaplan, « Deux poèmes de Marmontel et leur relation avec Diderot », in: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°20, 1996, pp. 115-139 ; l'héroïde figure pp. 124-132 ; sur l'attribution à Marmontel voir pp. 118-122. Palissot dans *La Dunciade*, ouvrage qui attaque encore les philosophes mais qui fit beaucoup moins de bruit que la pièce de 1760, attribue sans hésitation l'héroïde à Marmontel (édition de 1764, s.n., p. 36). Renata Carocci, *op. cit.*, p. 92, l'attribue néanmoins à Gérard Doyer de Gastels.

2 *Ibid.*, p. 120 : « Bien qu'exceptionnellement Marmontel n'ait pas été visé dans *Les Philosophes* c'est lui que le satirique a poursuivi le plus implacablement du début à la fin de sa carrière. » Souvenons-nous que dans *Le Cercle*, le poète, M. du Volcan cite un vers de la tragédie de Marmontel, *Denys le tyran*, tragédie qui rencontre un certain succès, comme la suivante, *Aristomène*, au point de rendre Palissot jaloux. Dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature*, ce dernier écrit notamment au sujet de Marmontel : « ses meilleurs amis conviennent aujourd'hui assez généralement qu'il n'était pas né pour la poésie. » (*Œuvres complètes*, Paris, Bastien, 1779, t. IV, pp. 249-250.) À propos de son théâtre, il poursuit : « Ce qui paraîtra inconcevable, c'est qu'après avoir fait rire le public à la tragédie, cet auteur ait entrepris de le faire pleurer à l'Opéra-bouffon. » (*Ibid.*, p. 251).

3 Cf. James M. Kaplan, article cité, pp. 138-139.

4 Cf. *supra*, p. 260. Rappelons qu'il en avait non seulement donné un compte-rendu très élogieux mais qu'il l'avait inséré en entier dans son article destiné au *Mercure de France*.

5 *Mercure de France*, janvier 1759, au sujet d'une héroïde intitulée *Armide à Renaud*, p. 134. Parmi les sujets qu'il considère alors propres au pathétisme de l'héroïde, Marmontel cite notamment « une lettre [...] de Socrate à Platon qui n'assista point à sa mort » (p. 136)

6 *Ibid.*, pp. 134-135.

Le disciple est encore pétri de frayeur lorsqu'il raconte la mort de son maître, donnant à l'héroïde une introduction des plus vives et des plus expressives ; Marmontel n'hésite pas à emprunter le trait stylistique de Diderot en usant lui aussi d'une ponctuation émotive :

Quel spectacle d'horreur ! Ô crime ! Jour affreux !
Le plus grand des humains, et le plus généreux,
Le modèle du juste, et l'oracle du sage,
De la Divinité le chef-d'œuvre et l'image,
Socrate... ô citoyens !... J'ai vu ses yeux mourants ;
Ses membres par degrés tour-à-tour expirants ;
J'ai vu son front couvert de livides empreintes ;
Le frisson égaré sur ses lèvres éteintes ;
Tout son corps dégouttant d'une pâle sueur ;
La mort, à pas glacés, s'avançant vers son cœur¹.

Témoin oculaire de la mort de Socrate, le disciple semble encore voir la scène lorsqu'il dit « j'ai vu », il la donne ainsi à voir au lecteur qui l'imagine à son tour. Rien ne vient entraver son imagination, ni l'artifice de la représentation théâtrale ni même la présence du comédien. L'héroïde, outre ses qualités pédagogiques d'entraînement à la tragédie, pourrait sembler un heureux compromis entre théâtre et philosophie. Bien que le récit de la mort de Socrate paraisse ici trop effrayant², il laisse ensuite place à l'ultime discours de Socrate à ses disciples en pleurs, rendant au mieux les intentions de Diderot et proposant un Socrate aussi serein que sublime à ses derniers instants :

Pourquoi céder, dit-il, à de vaines douleurs ?
Je vivrai parmi vous, si je vis dans vos cœurs.
Je vous laisse, après moi, l'exemple de ma vie ;
Ma vertu toujours pure, et toujours poursuivie.
Aimez la vérité, dont je porte les fers,
Amis, n'enviez point ma mort à l'univers³.

Comme dans le *Phédon* de Platon, le disciple fait revivre la parole du maître en le laissant s'exprimer à la première personne. Toutefois le disciple ne paraît pas l'avoir bien entendue, car dès qu'il reprend la parole il appelle à la vengeance et laisse la haine, la rancœur et la colère l'envahir pour accuser clairement Aristophane, accablé des qualificatifs les plus durs, de la mort de Socrate :

Un reptile odieux, vil opprobre des arts,
Promène en frémissant ses ténébreux regards ;
Et vengeant de son nom la publique infamie,
Applique sur Socrate une dent ennemie.
De l'absurde satire inutiles efforts !

1 V. 1-10, James M. Kaplan (éd.), p. 124.

2 C'est ce que note d'ailleurs Fréron dans le commentaire qu'il donne de l'héroïde dans l'*Année littéraire* (Paris, Lambert, 1760, vol. V, Lettre XV, p. 345) : « Toute cette peinture aurait dû être touchante ; elle est ici hideuse et dégoûtante. »

3 V. 17-22, p. 124.

Le trouble n'entre point dans un cœur sans remords.
 Seul tu le ressentis, impur Aristophane ;
 Et malgré la faveur d'une foule profane,
 Malgré les soins bruyants d'un essaim de flatteurs,
 De ton drame insipide humbles adorateurs ;
 Tu vis à l'équité le public favorable
 Imprimer sur ton front une honte durable ;
 Tu vis... mais Anitus a su te secourir...
 N'ayant pu l'avilir, vous l'avez fait mourir...
 Il est donc vrai ! Sa perte indignement ourdie
 Est l'affreux dénouement de votre comédie¹ !

Les expressions employées pour désigner Aristophane (« reptile odieux », « impur », etc.) sont clairement agressives ; c'est en effet Palissot que Marmontel veut attaquer et accuser en rendant Aristophane complice et responsable de la mort de Socrate². Plus loin, il fait de la condamnation de Socrate un « apprentissage » des persécutions que subissent encore les philosophes contemporains³. Ce faisant il s'éloigne de son sujet : comment un disciple de Socrate pourrait-il tenir de pareils propos sans contredire l'enseignement du sage grec ? Si l'héroïde semble être un genre capable aussi de proposer un tableau philosophique, si elle paraît à même d'imposer l'image d'un Socrate pleinement pathétique comme l'appelait de ses vœux Diderot, si elle peut même prétendre rivaliser par certains côtés avec le *Phédon* de Platon, Marmontel ne semble pas en avoir épuisé toutes les possibilités, trop occupé à répondre à l'Aristophane moderne ; pour Fréron par exemple, il n'a écrit qu'« une misérable rhapsodie de rimailles⁴ ».

Sans s'inscrire explicitement dans la Querelle des Philosophes, Jean-François de La Harpe écrit lui aussi, dans ces mêmes années, une héroïde, *Socrate à ses amis*, qui semble être passée inaperçue⁵. Avant de mourir, Socrate s'adresse une dernière fois à ses amis, les rassure

-
- 1 V. 289-304, p. 131. D'après James M. Kaplan, on pourrait penser qu'Anitus désigne ici le duc de Choiseul, protecteur de Palissot (note n° 51, p. 131). Le disciple lui-même avoue se laisser emporter par son désir de vengeance mais il l'attribue à la vertu même : « Qu'ai-je dit ?... Quels désirs ?... Ah ! La douleur m'égare. / Pardonnez, Citoyens, le malheur rend barbare. / Moi, j'ai donc pu m'avilir, par ces coupables vœux !... / Ainsi donc, ô vertu, tes transports douloureux / De mon âme ulcérée ont fait fuir l'innocence ! / L'élève de Socrate aspire à la vengeance ! Quel est notre destin ? Trop fragiles mortels ! / La vertu nous emporte, et nous rend criminels. » On peut penser qu'à travers ces propos c'est aussi Marmontel lui-même qui justifie son ouvrage.
 - 2 Un peu plus avant dans le texte (v. 271-274), l'identification entre Aristophane et Palissot est rendue explicite par la mention d'une actrice qui, seule, se serait opposée à la pièce de l'auteur satirique ; dans l'héroïde, Marmontel nomme La Clangée pour désigner La Clairon.
 - 3 V. 306-310, p. 131 : « Mais n'auraient-ils commis qu'un crime infructueux ? / Seraient-ils satisfaits par le meurtre d'un sage ? / Non. La mort de Socrate est leur apprentissage. / Je vois les délateurs, les juges, mes bourreaux ; / Le fer intolérant a creusé nos tombeaux. »
 - 4 *Année littéraire*, 1760, édition citée, p. 343.
 - 5 Elle a été publiée in : Jean-François de La Harpe, *Mélanges littéraires, ou épîtres et pièces philosophiques*, Paris, Duchesne, 1765, pp. 87-90. Renata Carocci l'étudie brièvement dans son ouvrage déjà cité, p. 91, elle la date de 1762 (p. 91) et de 1760 (bibliographie, p. 345) et commente : « Cette héroïde, qui est plutôt un long monologue et qui n'a même pas la forme de la lettre, dans sa brièveté, est lente, fatigante, n'a aucune valeur artistique. Ignorée des critiques, elle fut passée sous silence par les journaux du temps. »

en leur promettant de les retrouver « dans un autre Univers¹ », les détourne de tout projet de vengeance et, dans des vers qui semblent rappeler Voltaire les invitent à poursuivre le combat qui était le sien contre les préjugés et le fanatisme :

Toujours les préjugés, inflexibles tyrans,
Noirciront les vertus, puniront les talents.
Toujours le Fanatisme, en son aveugle rage,
Ira porter la torche aux cabanes du sage.
En lui l'homme aveuglé détruira son appui,
Trop indigne des vœux que je forme pour lui².

Même si elle ne fit pas de bruit, cette héroïde consacrée à Socrate confirme son image de juste injustement condamné qui n'a pas peur de mourir pour ses idées, d'emblème du clan philosophique qui s'identifie à sa prétention au sacrifice. Par ce genre de l'héroïde il s'agit en outre de redonner la parole à Socrate directement, ou indirectement par le biais d'un disciple ; ce que le genre théâtral de manière générale peut en effet apporter à la figure socratique c'est ce pouvoir de l'oralité auquel il semble dans l'Antiquité avoir été attaché.

Si les Socrates sont nombreux parmi les philosophes, Palissot n'est pas le seul à revendiquer le titre d'Aristophane moderne : d'autres auteurs, en France ou ailleurs, réécrivent ou actualisent *Les Nuées*, exploitant sur scène le Socrate comique, ce qui nous signale un peu partout en Europe des points de résistance à l'expansion du mythe, qui, paradoxalement, permettent aussi d'en mesurer la popularité tout en continuant de le propager.

Comme Palissot, Paisiello, Galiani et Lorenzi sont accusés de diffamation lorsqu'ils proposent un opéra-bouffe intitulé *Socrate immaginario* (*Le Socrate imaginaire*), sans toutefois que la comparaison avec Aristophane soit mentionnée. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous n'avons trouvé de comparaison qu'avec Molière et le *Tartuffe*, comparaison déjà revendiquée par Palissot³. Aristophane toutefois jouit d'une autre réputation en Italie et n'est pas immédiatement perçu comme le responsable de la mort de Socrate⁴.

1 Édition citée, p. 87.

2 *Ibid.*, p. 90.

3 Pour la comparaison du *Socrate imaginaire* et du *Tartuffe*, voir la lettre de Galiani à Mme d'Épinay du 9 décembre 1775 (in : *Correspondance inédite de l'abbé Ferdinando Galiani*, Paris, Dentu, 1818, t. II, p. 194) : « Je vous avais mandé que je m'étais occupé à faire travailler à un opéra-comique appelé *Socrate* et que cela m'avait infiniment diverti ; [...]. Il faut donc vous apprendre qu'il a eu le plus sublime de tous les succès. Il a été défendu du très-exprès commandement de Sa Majesté, après avoir été donné six fois au public, et même une fois à la cour. Cela n'était pas encore arrivé en Italie. En France, le seul *Tartuffe* mérita cet honneur. Ainsi mettez *Socrate* au niveau du *Tartuffe*, pour le bruit qu'il a fait, pour les cabales, les intrigues, les méchancetés qu'il a enfantées. »

4 Cf. *supra*, p. 124.

Giovanni Paisiello a composé la musique, Ferdinando Galiani, auteur des *Dialogues sur le commerce des blés* (1770) (ouvrage écrit en français, très controversé, que Diderot a défendu dans l'*Apologie de l'abbé Galiani*, mais qui lui valut une renommée européenne) et Giambattista Lorenzi, célèbre librettiste, ont écrit le livret ; on ne sait trop démêler ce qui revient à chacun d'eux, car Galiani s'attribue parfois seul la paternité de l'ouvrage¹. Néanmoins il semblerait que Galiani soit à l'origine de l'intrigue, qu'il ait donné le plan et que Lorenzi ait ensuite écrit tous les dialogues. Laissons donc à Galiani le loisir de résumer l'intrigue :

C'est une imitation de *Don Quichotte*. On suppose un bon bourgeois de province qui s'est mis en tête de rétablir l'ancienne philosophie, l'ancienne musique, la gymnastique, etc. Il se croit Socrate. Il a pris son barbier dont il a fait Platon (c'est le Sancho Pança). Sa femme est acariâtre et le bat toujours ; ainsi c'est une Xanthippe. Il va dans son jardin consulter son démon ; enfin on lui fait boire un somnifère en lui faisant croire que c'est la ciguë ; et, grâce à l'opium, lorsqu'il se réveille, il se trouve guéri de sa folie².

Dès le début de l'œuvre, le ton est donné lorsque Don Tammaro rebaptise toute sa famille :

TAMMARO : Ah ! Non guastarmi il timpano
Con quel nome volgar : chiamami Socrate.
E tu da questo istante
Ti chiamerai Xantippe,
Essendo questo il nome,
Che avea quell'altra indiavolata moglie
Di quel Socrate primo. - Tu, mia figlia,
Ti chiamerai Sofrosine ; -
Tu, Calandrino, Simia ; - e tu Lauretta
Saffo ti chiamerai³.

TAMMARO : Ah ! Arrêtez de me casser les
oreilles / Avec ce nom vulgaire : je m'appelle
Socrate.
Et toi, à partir de maintenant
Tu t'appelleras Xanthippe
Ce nom étant celui
Que possédait l'autre femme furieuse
De ce Socrate premier. -Toi, ma fille
Tu t'appelleras Sophrosyne ; -
Toi, Calandrino, Simmias ; - et toi Lauretta
Sapho tu t'appelleras.

Cette scène n'est pas sans rappeler l'attitude de Diderot qui se rêvait lui aussi en Socrate affublé de sa femme, nouvelle Xanthippe. Galiani était proche de Diderot, et malgré leur amitié sincère, il a pu aussi s'inspirer de lui pour créer son personnage même s'il n'avait aucune raison de ridiculiser Diderot⁴. Le fait est toutefois que la passion pour l'Antiquité peut

1 La première édition du livret est parue sans nom d'auteur. Dans sa correspondance, Galiani parle à Mme d'Épinay de « [s]a pièce comique » (lettre du 16 septembre 1775, p. 189), mais le 11 novembre il écrit : « je m'étais amusé à faire composer une pièce intitulée *Socrate* » (p. 192). Enfin, à D'Alembert il raconte (lettre du 28 novembre 1777, p. 271) : « Vous me demanderez peut-être d'où venait de ma part ce transport de colère ? [...] De ce que l'on avait laissé jouer plusieurs fois mon *Socrate imaginaire* parce qu'on l'attribuait à un autre, et qu'aussitôt qu'on en apprit que j'avais fait le plan, on en défendit la représentation. » Notons que sur la réédition du livret en 1780 suite à sa reprise sur scène figure seul le nom de Lorenzi. C'est à cette édition (Naples, s. n.) que renverrons nos citations.

2 Lettre à Mme d'Épinay du 16 septembre 1775, p. 189.

3 I, 1, p. 10.

4 Sur l'amitié entre Diderot et Galiani, voir Rosena Davison, *Diderot et Galiani : étude d'une amitié philosophique*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985. Elle montre que Diderot et Galiani ont des personnalités et des idées différentes, ce qui a enrichi leurs échanges et nourri une vraie amitié ; ainsi au sujet de l'Antiquité et en particulier de Socrate ils semblent en désaccord. Voir également Paolo Quintili, « Lumières de la France, de Paris à Rome. Voltaire, Galiani, Diderot : arts, tolérance, droits de l'homme », in : *Les Lumières en mouvement, la circulation des idées au XVIII^e siècle*, Paris, ENS éditions, 2009, pp. 45-64 et plus spécialement pp. 52-64.

tourner à l'obsession et susciter le rire. Qu'il se soit reconnu ou non dans cette scène ou dans l'idée d'un Socrate moderne, Diderot n'a pas dû apprécier qu'on tourne ainsi en ridicule celui qui, pour lui, avait la force d'un mythe. La préface cependant précise que les auteurs n'ont pas du tout eu l'intention d'outrager le plus grand sage du paganisme, seulement de divertir et faire rire le public avec des traits d'esprit originaux¹.

À Naples, ville italienne située non loin des chantiers archéologiques de Pompéi et d'Herculanum, l'Antiquité suscite particulièrement les enthousiasmes et en particulier celui de Saverio Mattei, réputé le plus grand connaisseur de la culture antique². Auteur d'une traduction poétique des *Psaumes*, il se fait connaître des cercles littéraires en entretenant de riches correspondances avec les personnalités de l'époque comme le poète Métastase. Également juriste, il devient poète de cour, signe à cette occasion une *Festa teatrale* intitulée *L'Ebone* sur une musique de Paisiello. Encouragé à ses débuts par son compatriote Galiani, il devient assez vite une figure incontournable de la vie littéraire autant que mondaine de Naples. Son souhait obsédant de revenir à l'idéal antique, notamment dans les domaines de la poésie, de la musique et du théâtre donne lieu à une polémique autour de la parution en 1774 de son *Saggio di poesie latine ed italiana* (*Essai de poésie latine et italienne*). S'il peut voir en lui un rival dont l'ascension assez fulgurante a de quoi exciter la jalousie, Galiani s'oppose à Mattei non seulement sur la place à accorder à l'Antiquité mais également sur l'érudition : les connaissances doivent avoir une utilité, rencontrer une application directe. Dans son opéra-bouffe, c'est donc une autre figure de savant qu'il souhaite mettre en avant tout en devinant le potentiel comique d'un tel personnage dont l'érudition prête parfois au ridicule, et exaspère ses contemporains. À la différence des *Philosophes* de Palissot, l'œuvre de Galiani et Lorenzi, au-delà de la satire *ad hominem*, s'inscrit pleinement dans le mouvement des Lumières et sa critique de l'érudition prétentieuse et vaine³.

1 Nous reprenons ici les propos de la préface, non paginée : « *Tutte si sono travolte in Bernesco, senza intenzione di oltraggiare quella opinione di sapienza, che tanti secoli hanno assicurata al maggior savio del Paganesimo, ma per solo oggetto di divertire un pubblico con vere, ed originali lepidezze.* »

2 Sur Saverio Mattei, voir Mélanie Traversier, « De l'érudition à l'expertise : Saverio Mattei (1742-1795), "Socrate imaginaire" dans la Naples des Lumières », in : *Revue historique* 1/2007, n° 641, pp. 91-136. Voir aussi la biographie de Francesco Pitaro, *Saverio Mattei, letterato e giurista calabrese del XVIII secolo*, Vincenzo Daniele Editore, 1997 ; un chapitre est consacré à l'opéra-bouffe, « La satira dell'abate Galiani », pp. 57-64.

3 Sur ce point voir Didier Masseau, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1994, pp. 40-43 et particulièrement pp. 41-42 au sujet du cas exemplaire de Pierre Bayle : « Surgit pourtant une remise en cause de l'érudit au XVIII^e siècle. Un homme de savoir comme Pierre Bayle se livre à d'immenses recherches pour tourner en dérision l'érudition, c'est-à-dire le pur amoncellement des connaissances. Le savoir accumulé devient tout à la fois l'objet d'une tentation et d'un exorcisme, car la quête patiente de la vérité exige que le chercheur étende toujours le champ de ses investigations ; mais les informations qu'il recueille démontrent aussi l'inanité de ses recherches, tant que celles-ci ne s'intègrent pas dans un projet philosophique rigoureusement construit et reposant sur une méthode sans faille. Bayle est ainsi hanté par l'encyclopédisme : le savant ne doit pas s'enfermer dans une discipline étroite, il a besoin d'acquérir une distance pour établir des corrélations entre les objets épars. Mais l'érudit est critiqué parce qu'il ne

Nouveau Socrate, Don Tammaro fait de son barbier son disciple, son Platon. Fêru lui aussi d'Antiquité, il est cependant présenté dans la liste des personnages comme un homme idiot (*uomo sciocco*), écorche son nom grec qui devient Pratone et conclut ses entretiens avec Tammaro / Socrate :

ANTONIO : *Viva Socrate, viva ! Io non capisco
Que chel dici ; ma so che dici bene*¹.

ANTONIO : Vive Socrate ! Je n'ai pas compris
Ce qu'il a dit ; mais il l'a bien dit.

Pourtant les entretiens de Tammaro-Socrate, parodies des dialogues socratiques, semblent d'une simplicité enfantine, citons par exemple ce raisonnement qui semble reposer avant tout sur un comique de mots et de répétition :

TAMMARO: *I cittadini
Son figli della patria ; e questa vive
Ne' figli degli figli
Nati dai figli delli figli suoi.
Io sono cittadino ;
Ergo devo alla patria i figli miei :
Io per lei vivo ; e per me viva lei*².

Les citoyens
Sont les enfants de la patrie ; et celle-ci vit
Des enfants des enfants
Nés des enfants de ses enfants
Moi, je suis un citoyen ;
Donc je dois à la patrie mes enfants :
Je vis par elle ; et par moi elle vit.

Si Socrate a pour habitude de s'entretenir avec ses disciples, il s'entretient également avec son démon, caractéristique que Galiani et Lorenzi ont voulu, pour que l'opéra soit plus plaisant, mettre en valeur. Depuis qu'il s'imagine être Socrate, Tammaro entend refaire les couples de sa maison : sa fille Emilia devait épouser Ippolito, qu'elle aime et dont elle est aimée, mais Tammaro préférerait la marier à Antonio, qu'il prend pour Platon, alors que c'est Emilia, la servante de sa femme, Rosa, qui est éprise d'Antonio. Tammaro lui-même voudrait quitter sa Xanthippe de femme pour celle qu'il prend pour Aspasia, Cilla, la fille d'Antonio. Tandis que Cilla est éprise de Calandrino, le valet de Tammaro. Sur les conseils d'Ippolito, le Socrate imaginaire va demander à son démon s'il fait bien de vouloir donner la main de sa fille à Platon ; dans une grotte située au fond du jardin, il l'invoque ainsi : « *Calimera, Calispera, Agatonion / Demonion, Pederaticon, Socraticon*³. » On note à nouveau le comique de mots qui fait rimer démon avec Socrate et pédéraste. C'est Ippolito qui joue le rôle du démon de Socrate ; Rosa quant à elle se fait passer pour l'ombre de Cilla et lui demande de rester avec sa femme et de n'en avoir qu'une seule quand bien même la loi l'autorise à prendre deux épouses. La scène se termine sur l'accord de Socrate / Tammaro. Mais celui-ci,

réfléchit pas aux présupposés théoriques de sa démarche intellectuelle et qu'il ne soumet pas à la raison critique les matériaux dont il se sert pour accéder à la connaissance. »

1 I, 6, p. 19.

2 *Ibid.*

3 II, 10, p. 53.

apercevant deux scènes plus tard Rosa et Ippolito encore déguisés va se rendre compte de la supercherie. Ceux-ci tentent alors le tout pour le tout : les juges d'Athènes ont envoyé un gobelet de ciguë au nouveau Socrate qu'est Tammaro, et voici le motif de leur accusation :

*E come commerciante col demonio,
E com'empio omicida del buon gusto
E della dolce musica,
Ti condannò l'Areopago a morte*¹.

Et comme commerçant avec le démon
Et comme meurtrier impie du bon goût
Et de la douce musique
L'Aréopage te condamne à mort.

L'accusation au sujet de la musique peut paraître surprenante car elle ne semble pas concerner le Socrate antique ; elle concerne effectivement le Socrate contemporain : Saverio Mattei. D'ailleurs à son réveil, le premier changement de Tammaro concerne la musique ; il apprécie désormais la musique moderne². Rosa lui conseille de se mettre également à la philosophie moderne qu'elle va ainsi résumer :

*Ma la filosofia delli moderni
Può apprenderla ogni testa ;
Perché, ben moi, consiste solamente
In mangiar, divertirsi, e non far niente*³.

Mais la philosophie des modernes
Peut être apprise par toutes les têtes
Parce que, selon moi, elle consiste seulement
À manger, se divertir et ne rien faire.

La philosophie moderne que Rosa explique à son mari consiste pour lui à ne pas se mêler des affaires de la maison (« *In somma, nella casa / Non ti devi intrigar di cosa alcuna*⁴ ») et ainsi laisser les mariages se passer comme prévu. Michael F. Robinson dans son ouvrage consacré à l'opéra napolitain (*Naples and Neapolitan Opera*, 1972) critique ce troisième et dernier acte qu'il trouve faible comparé aux précédents. Si c'est la folie socratique de Tammaro qui constitue le ressort comique de l'intrigue, lorsque ce dernier se réveille, il ne peut plus se prendre pour Socrate et ne prête donc plus au rire⁵. La vie redevient normale et perd toute intensité dramatique.

La première de la pièce a lieu le 1^{er} octobre 1775 au Teatro Nuovo : le succès est immédiat, si bien que le Roi Ferdinand IV fait venir la troupe à la cour. Le lendemain cependant, après déjà cinq représentations triomphales, l'œuvre est interdite de représentations. Elle présente certes un caractère diffamatoire tant l'identification entre Saverio Mattei et le Socrate imaginaire mis en scène est transparente, mais avant les premières représentations, l'œuvre avait obtenu toutes les autorisations. Pour Galiani, cette censure tardive serait le résultat d'une cabale contre le Teatro Nuovo orchestrée par un théâtre concurrent, le Teatro dei Fiorentini⁶.

1 II, 15, p. 63, c'est Calandrino (Simmias) qui s'exprime. Dans le *Phédon* de Platon, Simmias s'entretient également avec Socrate juste avant sa mort.

2 III, 4, p. 72.

3 III, 7, p. 79.

4 III, 7, p. 80.

5 Oxford, Clarendon, p. 199.

6 Cf. une lettre de Galiani du 28 novembre 1775 à Lorenzo Mehus, citée par Mélanie Traversier : « Cette farce

La censure toutefois a consacré le succès de l'œuvre qui, à défaut de pouvoir être un succès sur les planches, est devenue un succès de librairie. Elle a été reprise cinq ans plus tard, en 1780 dès que l'interdiction de représentation fût levée, toujours avec succès¹. Plus récemment le *Socrate imaginaire* a fait l'objet d'une réinterprétation par Roberto de Simone en 2005 à Naples ; le metteur en scène a notamment ajouté des dialogues entre Galiani, Mattei et Giulia Piscicelli, l'épouse de ce dernier, afin d'expliquer au public le contexte de la pièce et les raisons de son interdiction². Par exemple, la réécriture s'ouvre de la même manière que l'originale, la première scène étant jouée par les personnages. Néanmoins celle-ci est coupée. La scène deux (ajoutée) a lieu chez Mattei qui est en train de lire le livret de l'opéra avec sa femme ; à quelques répliques près, ils lisent la suite de la scène qui a été interrompue, et qui comprend notamment le passage au cours duquel Tammaro rebaptise sa famille lorsqu'arrive Galiani qu'ils accusent de vouloir les ridiculiser :

GALIANI, entrando : Esimio Barone Mattei ! Donna Giulia amabilissima ! Parlavate di corna ?
DONNA GIULIA : Parlavamo di voi.
DON SAVERIO : Egregio Abate, non girate l'Arenella per sbarcare a Portici. Si dice in questo Socrate immaginario voi mi abbiate gettato la comesichiamo in faccia.
GALIANI : E chi lo dice ?
DON SAVERIO : La gente !
GALIANI : Lasciate correre. E vi sembra possibile che io, un gentiluomo, abbia messo in caricatura voi, Don Saverio Mattei, l'rudito, il grecista, il giureconsulto, l'uomo più dotto del Regno di Napoli³ ?

GALIANI, entrant : Cher baron Mattei ! Chère donna Giulia : Vous parliez de cornes ?
DONNA GIULIA : Nous parlions de vous.
DON SAVERIO : Cher abbé, ne tournez pas par l'Arenella pour débarquer à Portici. Il se dit que dans ce Socrate imaginaire que vous m'avez jeté à la figure le « comment tu t'appelles ».
GALIANI : Et qui le dit ?
DON SAVERIO : Les gens !
GALIANI : Laissez courir. Vous semble-t-il possible que moi, un gentilhomme, je vous aie caricaturé vous, Don Saverio Mattei, l'érudit, l'helléniste, le jurisconsulte, l'homme le plus souvent du royaume de Naples ?

fut représentée ici avec toutes les autorisations nécessaires et elle plut peut-être trop. Le parti de S. Giovanni dei Fiorentini qui est puissant et le rival de celui du Teatro Nuovo, a remué ciel et terre pour que cette farce ne fasse pas trop d'ombre à l'impresario des Fiorentini. Voilà la raison de cette guerre, il n'y en a pas d'autre. *Socrate* avait plu au Roi pour sa musique. La cabale a été lancée et après sept représentations, le spectacle a été suspendu. »

1 C'est ce qu'indique la réédition du livret sur lequel est indiqué : « *da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra Toledo nella primavera di questo anno 1780* », Naples, s. n., 1780.

2 Roberto de Simone, *Prolegomeni al Socrate immaginario*, Torino, G. Einaudi, 2005.

3 I, 2, édition citée, pp. 12-13. Précisions que les passages ajoutés sont écrits en prose et n'ont pas été mis en musique.



Photo prise lors de la représentation du 10 octobre 2007 à Milan, Teatro alla Scala¹

Le dispositif scénique permet de passer d'une intrigue à l'autre sans que cela pose de problème de compréhension pour les spectateurs. L'opéra de Galiani a lieu dans une sorte de bulle placée au centre de la scène, qui donne à voir, qui matérialise l'idée de mise en abîme ; les personnages représentés dans l'opéra ainsi que son auteur sont placés à l'extérieur de cette bulle. Ainsi, à l'instar de Don Tammario qui guérit de sa folie socratique en buvant la ciguë, Don Saverio guérit de la sienne en lisant le livret de Galiani. Les deux niveaux de l'oeuvre toutefois se rejoignent lors du final car Galiani vient interrompre la représentation du Socrate imaginaire, interrompant alors la lecture de Don Saverio ainsi que la représentation proprement dite, celle qui comprend ce double niveau d'intrigue, soit celle de la réécriture de Roberto de Simone. Le personnage de Galiani explique alors : « Socrate, quantunque morto, è nuovamente condanno a morte » (Socrate, bien que mort, est de nouveau condamné à mort)², comparant son ouvrage à Socrate qui devient alors l'incarnation de la liberté d'expression. Ridiculisée et magnifiée tout à la fois, la figure socratique montre encore une fois son extraordinaire capacité à se prêter à toutes les interprétations. Bien que l'auteur présente son ouvrage comme un divertissement en souvenir des compagnies théâtrales qu'il a vues dans son enfance jouer le Socrate imaginaire, mais aussi une leçon d'histoire donnant à voir et entendre la vie napolitaine du XVIII^e siècle³, on peut encore y lire un plaidoyer pour le droit à la satire, à la caricature, droit revendiqué en référence à Socrate et non, comme on

1 Source : OperaClick, quotidiano di informazione operistica e musicale [en ligne]. URL : <http://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/milano-teatro-alla-scala-il-socrate-immaginario>, consulté le 20 octobre 2016.

2 III, sc. 12 et avant-dernière, pp. 68-69.

3 Voir son introduction, p. xii.

aurait pu s'y attendre à Aristophane⁴. Cette reprise de l'opéra témoigne certes de son succès plus de deux siècles après sa création mais aussi de la vitalité du mythe socratique sur les planches.

Outre la satire d'un érudit contemporain (philosophe en sa patrie), le *Socrate imaginaire*, dans sa version de 1775, repose sur des intrigues amoureuses. Très souvent présentes, voire omniprésentes dans les comédies, elles caractérisent également celles qui portent à la scène le philosophe grec et se déroulent dans un contexte antique. Le couple qu'il forme avec sa femme reste le principal motif comique de toutes les pièces comme si Socrate devenait un personnage comique dans l'opposition à sa mégère de femme. C'est ce qu'avait d'ailleurs relevé Voltaire; dans sa pièce qui devait à la fois faire rire et pleurer, les moments comiques étaient liés aux apparitions de Xanthippe¹. Paradoxalement cette dernière n'apparaît pas dans la comédie d'Aristophane; la postérité de Xanthippe semble être liée à des anecdotes compilées tardivement bien qu'elle soit mentionnée allusivement par Platon et Xénophon². Le thème cependant était comme nous l'avons déjà montré éculé au XVII^e siècle dans les lettres et les arts³.

Appiano Buonafede se prétend le premier à présenter un essai de comédie philosophique depuis *Les Nuées* ; sa pièce, parue en 1754, s'intitule *I Filosofi fanciulli* (Les Philosophes enfants)⁴. Se plaçant sous le double patronage d'Aristophane et de Molière⁵, il imagine Socrate et Xanthippe amoureux tous les deux d'une même personne, Socrate pensant qu'il s'agit d'une femme et Xanthippe croyant qu'il s'agit d'un homme. Xanthippe est d'abord jalouse de Socrate, qu'elle aperçoit toujours accompagné de beaux garçons ; Socrate, pour sa part, leur conseille de fuir discrètement avant que la colère de sa femme ne s'abatte sur eux:

4 La référence à Aristophane apparaît toutefois acte I, sc. 8 (p. 23) lorsque Don Saverio, rassuré par les propos de Galiani, notamment ceux que nous avons cités, loue dans son œuvre « *il felice connubio tra Aristofane e Metastasio* » (le mariage heureux entre Aristophane et Métastase).

1 Cf. *supra*, p. 277.

2 Platon, *République*, VIII, 549c-e, et *Phédon*, 60 a-b ; Xénophon, *Banquet*, II, § 10. Voir pour des anecdotes plus tardives : *Les Diatribes de Télès*, Fragment II ; Plutarque, *De la Tranquillité de l'âme*, XXII ; Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, II, 36-37.

3 Cf. *supra*, pp. 86-90.

4 La pièce est sous-titrée : « *Saggio di comedia filosofica con ampie annotazioni* » (essai de comédie philosophique avec de larges annotations) et parue sous le pseudonyme Agatopisto Cromaziano, Faenza, Benedetti, 1754. Le prologue fait explicitement référence à Aristophane (p. 11) : « *Poichè dal mordacissimo Aristofane / Fu tratto in scena il sofferente Socrate, / Mai non avvenne più, che alcun filosofo / Divenisse argomento di commedia.* » (Car depuis le mordant Aristophane / Qui a mis en scène le souffrant Socrate, / il n'est plus arrivé qu'un philosophe / devînt le sujet d'une comédie.) Cette pièce ainsi que celles de Grisellini et Langendijk dont nous parlerons dans ce paragraphe ont été brièvement étudiées par Peter Brown, « The comic Socrates », in : *Socrates from the Antiquity to the Enlightenment*, édition citée, pp. 1-16. Ainsi que Tilde Nardi, *Sulle orme di Santippe, da Platone a Panzini*, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1958, ch. V, « Santippe sulla scena », pp. 51-75.

5 La pièce est dédiée « all'ombra di Moliere », p. 3.

SANTIPPE : *Vedete là il vecchiaccio rancido
Colla solita sua consuetudine
Sempre insiem co' i ragazzi a far stoltizie.
Or scendo, e a tutti tre con un buon bacolo
Vo' misurar come son larhi gli omeri.*
SOCRATE : *Fuggite via, fuggite via, bellissimi
Ragazzi, se vi giunge quella furia,
Per il caos vi disossa, e vi precipita.*
ORFEO : *E voi, che fate il correttore degli Uomini,
Tremate d'una moglie temeraria ?*
EURIDICE : *E voi sì grosso, e sì grande filosofo...*
SOCRATE : *Costei per me è una scuola di pazienza*¹.

XANTHIPPE : Vous voyez là le vieux méchant rance / Avec son habituelle familiarité / Toujours avec des garçons à faire des sottises. / Maintenant je descends, et à tous les trois, avec un bon bâton / Je vais mesurer la largeur de vos épaules.
SOCRATE : Fuyez, fuyez, très beaux / Jeunes gens, si sa fureur vous atteint, / Par le chaos elle vous désosse, et vous précipite.
ORPHÉE : Et vous, qui êtes le correcteur des hommes / Vous tremblez d'une femme téméraire ?
EURYDICE : Et vous, si gros, et si grand philosophe...
SOCRATE : Celle-ci est pour moi une école de patience.

Mais Xanthippe est également dépitée de ne pas faire éprouver de jalousie à Socrate lorsqu'elle est elle-même en compagnie d'un charmant jeune homme ; au contraire Socrate semble se réjouir pour elle :

SANTIPPE : *Io giurerei per Giunone, e per Venere,
Che un pocolin di gelosia vi macera.*
SOCRATE : *Io gurerai per l'alito e per l'aria,
Che gelosia mai non conobbe Socrate*².

XANTHIPPE : Je jure par Junon, et par Vénus, Qu'un peu de jalousie vous consume.
SOCRATE : Je jure par le vent et par l'air, Que Socrate n'a jamais connu la jalousie.

En réalité c'est Eurydice dont Socrate et Xanthippe sont épris tous les deux; elle se cache sous un déguisement masculin, car les plus grands noms de la pensée antique sont à sa recherche, étant donné qu'elle possède comme dot des écrits de sagesse orientale. Ainsi Zoroastre, Teuth, Thalès, Anaxagore et Démocrite deviennent les rivaux amoureux de Socrate. Ils l'accusent d'avoir enlevé Eurydice, mais Socrate se réjouit d'être en prison : il se découvre poète et réécrit les fables d'Ésope³. Pour le sauver, Xanthippe fait ramener Eurydice, qui tombe le masque et épouse Orphée.

La pièce, fait rarissime et qui est une marque de sa capacité à être plus lue que jouée, comporte une part beaucoup plus importante de notes que de texte dramatique ; l'auteur montre son érudition mais justifie surtout le portrait satirique qu'il dresse des penseurs antiques. Il ne semble pas avoir eu d'autre ambition que celle de montrer que les sages ont aussi leurs ridicules et peuvent en conséquence fournir un sujet intéressant de comédie. Néanmoins si la pièce ne met en scène que des personnages venus « d'Égypte, de Babylone,

1 I, 4, p. 92.

2 II, 3, p. 176.

3 III, 8, p. 199 : « SANTIPPE : *Che legge tiranna, e che ingiustizia / È cotesta di porre in ceppi e in carcere / un innocente per puro capriccio ?* SOCRATE : *Non v'affannate, ch'io qui sto benissimo. / Colla maggior serenità dell' animo / Vado scrivendo in versi una parafrasi / Del buon Esopo sulle note favole.* » (XANTHIPPE : Quelle loi tyrannique et quelle injustice / N'est-ce pas un caprice d'enchaîner et d'emprisonner un innocent ? / SOCRATE : Ne va pas t'inquiéter, je suis très bien ici / Je suis en trains d'écrire en vers une paraphrase / Des célèbres fables du bon Ésope.)

de Thrace, de Milet et de l'Attique », elle peut aussi selon son auteur trouver des échos modernes « chez les Anglais, Français, Allemands, Espagnols et Italiens¹ ». L'œuvre la plus importante de Buonafede est son histoire de la philosophie dont le premier volume paraît plus de dix ans après sa comédie² ; il s'oppose aux autres histoires de la philosophie, notamment celle de Brucker dont il critique l'athéisme, lui qui se présente comme un philosophe chrétien. Dans cette perspective on comprend pourquoi les notes sont si importantes dans sa comédie qui devient davantage un ouvrage de vulgarisation qu'une véritable comédie philosophique. Sa pièce fait connaître les penseurs antiques en les présentant sous un jour comique tout en discutant dans les notes, sources anciennes et critiques contemporains à l'appui, la pertinence de ces traits. Par exemple, lorsque Socrate est en prison, il se veut serein et rassurant, car il croit en l'immortalité de l'âme. Il s'entretient avec Démocrite qui lui ne jure que par les atomes. La scène permet ainsi à l'auteur de confronter deux philosophies, l'une matérialiste, l'autre dualiste :

SOCRATE : *La morte, o mia Santippe, è un opra facile
Di cui l'anime forti se ne ridono.*

DEMOCRITO : *Ah ah è ver. Cosa vi vuole a spegnere
Un poco di calore di quattr' atomi ?*

SOCRATE : *Io sono già arrivato alla canizie,
E quel poco, che restami da vivere*

Altro non è, che morbo, e che miseria.

Dunque lasciate, che i nemici facciano,

Ed a vita immortal la strada m'aprano.

DEMOCRITO : *Gli atomi miei non han tanto giudizio
Da mantenersi in immortale vincolo³.*

SOCRATE : La mort, ô ma Xanthippe, est une œuvre facile / Dont les âmes fortes se rient.

DÉMOCRITE : Ah ah c'est vrai. Est-ce que vous voulez éteindre / Un peu de chaleur de quatre atomes ?

SOCRATE : Je suis déjà arrivé aux cheveux gris, / Et le peu, qu'il me reste à vivre / N'est pas différent, c'est la maladie, et la misère. / Alors laissez ce que les ennemis ont fait / Et à la vie immortelle la route s'ouvrir pour moi.

DÉMOCRITE : Mes atomes n'ont pas tant de jugement

Pour se maintenir dans des liens immortels.

En note, l'auteur mentionne la sérénité de Socrate face à la mort en faisant notamment référence à Platon et Xénophon, mais il leur oppose également Lucien qui présente un Socrate peureux avant de conclure : « *Gli uni e gli altri meritano alcuna volta eguale credenza⁴.* »

Les autres comédies de la période utilisent également la jalousie de Xanthippe comme ressort principal de leur intrigue. Trois pièces notamment, *Socrate filosofo sapientissimo* de Francesco Grisellini (1755), *La Colère de Xanthippe ou l'Édit des deux femmes* attribuée à

1 Prologue, pp. 11-12 : « *Vedrete dunque pronti e sollazzevoli / Accorrer quì, dove Parnaso fingesi, / Filosofi d'ogn'aria, e d'ogni secolo, / E d'ogni terra, o greca siasi, o barbara. / Verran er ora Egizi, e Babilonici, / Traci, Milesi, Clazomeni, ed Attici: / E poi verranno ancor su queste ravole / Angli, Germani, Franchi, Ispani, ed Itali.* »

2 *Della Istoria e della indole di ogni filosofia*, Lucca, 1766-1781, 7 vol. avec une suite *Della restaurazione di ogni filosofia ne' secoli XVI, XVII et XVIII*, Venise, 1785-1789, 3 vol.

3 III, 8, p. 200.

4 Note D, pp. 204-206 : L'une comme l'autre méritent une croyance égale.

l'abbé Parmentier (1784) et *La Maison de Socrate le sage* de Louis-Sébastien Mercier (1809), sont bâties sur une trame similaire : dans sa maison, Xanthippe soupçonne la présence de deux autres femmes, elle questionne Socrate à leur sujet et, comme il semble s'amuser de la jalousie de son épouse en ne dévoilant rien, elle les recherche partout dans la maison et finit par les trouver, ce qui donne lieu à des quiproquos et des scènes de comédie réussies. Celles que Xanthippe prend pour ses rivales ne le sont cependant pas en réalité : l'une d'elles est la fiancée d'Alcibiade et la seconde n'est pas une femme, mais Euclide, disciple de Socrate qui se déguise en femme pour venir assister aux leçons de son maître incognito puisque, venant de Mégare, il est interdit de séjour à Athènes¹. Ces comédies s'inscrivent à la suite du livret d'opéra de Minato *La Pazienza de Socrate con due Mogli* qui, s'appuyant sur un décret autorisant chaque citoyen à prendre deux épouses afin de repeupler la cité athénienne décimée suite aux épidémies de peste et aux guerres, met en scène un Socrate supportant stoïquement les querelles de ses deux épouses et la comédie de Philippe Poisson, *Alcibiade*, qui imagine un Socrate amoureux de sa jeune pupille, combattant cette passion et la cédant finalement à Alcibiade pour le plus grand bonheur de sa femme. L'opéra a remporté un vif succès dans toute l'Europe à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, il était sûrement connu des auteurs français, on ne sait pas par contre si l'auteur italien a pu avoir connaissance de la pièce de Poisson, jouée à la Comédie Française en 1730.

Griselini n'a pas écrit une comédie mais une tragi-comédie (*tragicommedia* en italien) à la manière de *Térence* de Goldoni². Succès de l'année 1754, l'œuvre de Goldoni « se propos[ait] d'amuser les modernes par un spectacle pris chez les anciens³ » et se définissait comme « une comédie à toge et à manteau ; mélange familier aux anciens et aux modernes, des plus hauts personnages et d'acteurs pris dans les derniers rangs de la société⁴ ». Rapprochant le projet de

1 On trouve cette anecdote dans les *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle, Livre VII, ch. X : « Le philosophe Taurus, homme dont l'enseignement en philosophie platonicienne était très fréquenté de notre temps, exhortait à se mettre à la philosophie par maints exemples bons et salutaires, mais il s'efforçait d'éveiller l'âme des jeunes gens surtout en rappelant la conduite d'Euclide le Socratique. Les Athéniens avaient prescrit, ce sont ses paroles, par un décret que tout citoyen de Mégare, s'il était pris à mettre le pied à Athènes, que l'affaire mît sa tête en jeu ; si grande était la haine dont brûlaient les Athéniens à l'égard de leurs voisins, les Mégariens. Alors Euclide qui était de cette même ville de Mégare et qui avant le décret avait l'habitude d'être à Athènes et d'écouter Socrate, après que le décret eut été pris, passait le soir, à la nuit tombante, vêtu d'une longue tunique de femme, enveloppé d'un manteau bigarré, la tête couverte d'une rica, de chez lui à Mégare auprès de Socrate à Athènes pour profiter au moins une partie de la nuit des conseils et des propos de celui-ci, et au contraire, au lever du jour, il revenait parcourant un peu plus de vingt mille pas dans le même costume. » (traduction française de René Marache pour Les Belles Lettres, Paris, 1978, t. II, pp. 96-97.)

2 *Socrate, filosofo sapientissimo, tragicommedia, con un saggio dell'antica commedia greca d'Aristofane intitolata* Le Nubi (Socrate, philosophe savantissime, tragi-comédie, avec un aperçu de l'ancienne comédie grecque d'Aristophane intitulée *Les Nuées*), Venezia, Deregni, 1755, préface « *A' Gentili Leggitori* », p. vii. Griselini n'a écrit au total que cinq pièces de théâtre, sur une courte période cependant, entre 1752 et 1756 ; les quatre autres appartiennent au genre de la comédie auquel il a également consacré un essai en 1752.

3 Traduction française in : *Chefs d'œuvre du théâtre italien : Goldoni*, Paris, Ladvocat, 1822 ; *Térence* occupe les pages 283-422 ; la citation est extraite du prologue, p. 292.

4 *Ibid.*, p. 293.

Griselini de celui de Voltaire, cette inspiration le conduit à faire de la jalousie de Xanthippe un élément de la condamnation de Socrate : Anito et Mélito veulent obtenir l'appui d'Alcibiade pour faire accuser Socrate ; ils cherchent donc un moyen de les rendre ennemis. Ils souhaitent faire croire à Xanthippe que Socrate a des vues sur Timandre, la fiancée d'Alcibiade afin de la rendre jalouse et qu'elle le rapporte ensuite à Alcibiade. Mais celle que Xanthippe aperçoit n'est autre qu'Euclide travesti en femme. Socrate l'empêche cependant de soulever son voile et de découvrir ainsi son identité, souhaitant le protéger. Furieuse, Xanthippe fouille sa maison et découvre, caché dans une petite pièce et sans son voile, Euclide ; confuse, elle promet de le protéger autant que Socrate. Elle refuse d'écouter Melito venu lui apprendre que Socrate a séduit Timandre, ou n'a pas résisté à ses avances (ce qui est faux, même si Socrate a vacillé) ; mais, alors même qu'elle confie à Alcibiade la présence d'Euclide en sa maison, lorsqu'elle ouvre la porte de la pièce c'est Timandre qu'elle découvre. Socrate lui avait en effet conseillé de se cacher pour éviter de croiser Xanthippe et sa fureur :

XANTIPPA
In Alcibiade credimi hai, Sposo, un grand'amico.

SOCRATE
E vero.

XANTIPPA
*Dunque a lui non cagliati mostrare
Che in quella stanza ascondesi.*

SOCRATE
Non posso.

XANTIPPA
Il devi fare.

ALCIBIADE
*Xantippa no non curo veder chi avrà ragione
Socrate di celarmi per qualche gran cagione.*

XANTIPPA
*Tu dei saper l'arcano : convien che dal tuo petto
L'ombra medesima ancor svanisca del sospetto.*

SOCRATE
Ma moglie mia carissima de tua insistenza cessa.

XANTIPPA
*Oh questo nò per certo. Vedi, men vado io stessa
Tosto ad aprir la stanza. Al mio voler contrasti ?
[...] Xanthippe va alla stanza, si trae di tasca la
chiave, e volendola porre nel buco della serratura*

XANTHIPPE
En Alcibiade, croyez-moi, vous avez, mon mari,
un grand ami.

SOCRATE
C'est vrai.

XANTHIPPE
Donc à lui il ne faut pas hésiter à montrer
Qui se cache dans cette pièce.

SOCRATE
Je ne peux pas.

XANTHIPPE
Il le faut.

ALCIBIADE
Xanthippe, non, je ne me soucie pas de voir si
Socrate aura raison / De me cacher la vérité pour
une grande cause.

XANTHIPPE
Tu dois connaître le mystère : il convient que
dans ton cœur / L'ombre même de la suspicion
s'évanouisse.

SOCRATE
Mais ma chère épouse cesse d'être insistante.

XANTHIPPE
Oh ça non pour sûr. Vois, je vais même
Immédiatement ouvrir la porte. À ma volonté tu
t'opposes ? / [...] *Xanthippe s'approche de la
pièce, sort la clé de sa poche, et voulant la mettre*

si apre la porte, onde volgendosi a Socrate gli dice :

Bravo, tu già l'apristi ?

SOCRATE

Sì.

XANTIPPA

*Incauto ! Ed hai lasciata
Così la porta ? Entra nella stanza.*

SOCRATE , a parte

(Oh come or resterà burlata.)

Ah... ah.. Mi vien da ridere.

ALCIBIADE

Di che tu ridi mai ?

SOCRATE

Quando escirà Xantippa la cagion ne saprai.

XANTIPPA, esce dalla stanza tenendo Timandra per un braccio, che si nasconde il volto col velo.
*Tu tremi, e ti nascondi ? Vien meco, non temere.
Scopriti ancor ripiglio, lasciati a noi vedere.*

SOCRATE , a parte

(Qual novitade!)

TIMANDRA, a Xantippa

Lasciami.

XANTIPPA

*Nò certo. Questo velo
Tosto deponi. Scopre Timandra. Come !*

ALCIBIADE

Che veggio ! Ah giusto Cielo¹ !

*dans le trou de la serrure pour ouvrir la porte, se
retourne vers Socrate et dit :*

Bravo tu l'avais déjà ouverte ?

SOCRATE

Oui.

XANTHIPPE

*Imprudent ! Et tu as laissé
Ainsi la porte ? Elle entre dans la pièce.*

SOCRATE, à part

(Ou elle revient ou elle restera ridiculisée.)

Ah... Ah... Je vais rire.

ALCIBIADE

Mais de qui tu ris ?

SOCRATE

Quand Xanthippe sortiras, tu sauras.

XANTHIPPE, sort de la pièce en tenant Timandre par un bras, qui se cache le visage avec un voile.
*Tu trembles, et tu te caches ? Viens, n'aies pas
peur. / Découvre-toi je te dis, laisse-nous voir.*

SOCRATE, à part

Quelle nouvelle !

TIMANDRE, à Xanthippe

Laisse-moi.

XANTHIPPE

*Ça non. Ce voile /
Tu le déposes tout de suite. Elle découvre
Timandre. Comment !*

ALCIBIADE

Que vois-je ! Ah juste Ciel !

Alcibiade s'en tient à ce qu'il voit et, tandis qu'il essayait jusqu'alors de jouer le médiateur entre Socrate et Aristophane qui s'apprête à faire jouer *Les Nuées*, il change de clan et souhaite désormais encourager le poète comique. Sa pièce, par un jeu de mise en abyme, est inscrite à l'acte III, Grisellini l'a résumée en un acte et montre à la fois la pièce et les réactions de Socrate dans le public. Ce dernier a tendance à applaudir et à rire ; Grisellini citait dans sa préface Élien qui raconte justement quelle fut son attitude, comment en outre Aristophane fut engagé par les accusateurs de Socrate et comment aussi Alcibiade essayait de convaincre Socrate d'aller voir des comédies, genre qu'il méprisait². Le procès de Socrate a lieu sans lui et

1 II, 13 et 14, pp. 38-40.

2 Élien, *Histoires diverses*, II, 13, cité par Grisellini dans sa préface pp. ix-xi.

hors-scène, puisqu'on vient directement lui annoncer chez lui qu'il est condamné à mort, pour impiété¹. Au moment où il s'apprête à porter la coupe de ciguë à ses lèvres arrive Alcibiade qui lui arrache la coupe des mains ; il a compris avoir été la dupe d'Anito et Melito, faux disciples de Socrate et a réussi à faire changer le Sénat d'avis. La jalousie de Xanthippe ne s'est pas éteinte pour autant, la dernière scène de la pièce voit le couple se disputer une énième fois sous les yeux amusés d'Aristophane qui s'exclame :

*Motivi son cotesti di scene buone, e vive :
Osservar deve tutto chi pel Teatro scrive*².

Les motifs sont ceux d'une bonne scène, vive :
Observer est la règle pour tout celui qui écrit pour le théâtre.

Si la mort de Socrate jette baigne momentanément la pièce dans un climax tragique, le travestissement d'Euclide, son jeu de cache-cache ainsi que celui de Timandre et la jalousie qu'ils font naître dans le cœur de Xanthippe paraissent des éléments propres à une comédie, aussi réussie que rythmée, donnant lieu à des quiproquos et des coups de théâtre³ et permettant une nouvelle fois d'opposer la colère de Xanthippe à la patience de Socrate, rudement mise à l'épreuve cependant. Personnage comique, le sage grec n'est pas pour autant le penseur ridiculisé des *Nuées*, comme le souligne la mise en scène de la comédie d'Aristophane à l'intérieur même de la pièce. Il reste philosophe dans sa vie domestique ; on serait même tenté de dire que sa sagesse lui permet de jouer un rôle de médiateur dans les relations familiales, amicales et amoureuses de son entourage.

Ce Socrate comique, mais non ridicule, non chargé, on le retrouve encore dans les deux comédies : *La Colère de Xanthippe* et *La Maison de Socrate le sage* attribuées respectivement à l'abbé Parmentier et Louis-Sébastien Mercier. On se souvient que, dans le livret d'opéra de Nicolò Minato, Socrate avait pris deux femmes afin d'obéir à un édit prononcé par le Sénat, interdisant le célibat et autorisant la bigamie, afin de repeupler la cité suite à la guerre et à une épidémie de peste. L'intrigue des deux comédies de notre corpus se situe un peu en amont puisqu'elle a lieu le dernier jour de mise en application de cet édit : la jeune pupille de Socrate doit alors se marier : promise dès son plus jeune âge à Alcibiade, elle refuse cependant de l'épouser à cause de la rumeur de ses infidélités, et préfère donner sa main à Socrate, ce qui bien sûr attise la jalousie et donc la colère de Xanthippe, d'autant plus que Socrate cache en secret, sous les traits d'une femme, Euclide, venu de Mégare pour entendre ses leçons. Nous

1 IV, 12, p. 76.

2 V, 7, p. 95.

3 Peter Brown qui a consacré un article à quelques comédies portant à la scène le sage grec (« *The Comic Socrates* », in : *Socrates from Antiquity to Enlightenment*, édition citée, p. 13) voit par exemple dans la scène de la cachette que nous avons précédemment citée « *a wonderful anticipation of The Marriage of Figaro* ».

traitons les deux pièces ensemble car elles sont si proches dans la construction de l'intrigue comme dans l'expression, bien que l'une soit en vers et l'autre en prose, qu'elles semblent avoir été copiées l'une sur l'autre¹. La notoriété des anecdotes et la force des clichés concernant le couple Socrate – Xanthippe ne peut en effet pas expliquer les troublantes coïncidences entre les deux œuvres. Précisons que toutes deux ont été publiées sans nom d'auteur, même si la première fournit certains renseignements permettant de l'identifier assez facilement ; elles n'ont jamais été représentées². La *Biographie universelle* mentionne même une autre pièce intitulée *La Colère de Xanthippe*, publiée en 1781, et attribuée à Jean-François Ducis, traducteur et adaptateur de pièces de Shakespeare en français et en vers³.

L'abbé Parmentier tient à distinguer à l'orée de sa préface les éléments qu'il a empruntés à l'Histoire de ceux qu'il a inventés. Aussi déclare-t-il avoir repris à *l'Histoire ancienne* de Rollin l'idée de l'édit du Sénat qui autorise un même homme à prendre deux femmes et celle de la rivalité entre Mégare et Athènes qui interdisait à un citoyen de Mégare de se rendre à Athènes sans risquer sa vie et réciproquement. De la *Vie d'Aristide* rapportée par Plutarque il s'est souvenu du décret qui veut que la postérité d'Aristide le Juste soit à l'abri de l'indigence. « Tous les autres qui servent à la marche du poème sont de mon invention⁴ » assure-t-il alors, avant d'expliquer avoir montré son plan à plusieurs gens de lettres. L'un d'eux lui aurait même

1 Voir en annexe, pp. 603-606, notre tableau de correspondance des scènes. Sur le passage en prose, peut-être pouvons-nous citer ici Mercier qui juge la prose préférable aux vers : « Pourquoi voudrait-on exiger d'un poète dramatique qu'il écrive en vers ? Ne lui suffit-il pas d'être précis, élégant et harmonieux ? [...] La poésie (c'est-à-dire un langage rempli d'images et de sentiments) réside-t-elle dans le nombre des syllabes, le repos des hémistiches et de la rime ? Le contraire a été prouvé. Notre mètre alexandrin est lourd, pesant, et l'éternelle monotonie qu'il enfante, se fait sentir jusque dans Racine et Voltaire. » (*Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harreveldt, 1773, pp. 295-296)

2 *La Colère de Xanthippe ou l'édit de deux femmes*, poème dramatique, par M*** secrétaire ordinaire de Monsieur, Frère du Roi, etc., Paris, Valleyre l'aîné, 1784 ; *La Maison de Socrate le sage*, comédie en cinq actes, en prose, Paris, Duminil Lesueur, 1809 ; c'est à cette édition que renverrons nos citations. Le théâtre de Mercier a fait l'objet d'une récente édition critique : Louis-Sébastien Mercier, *Théâtre complet (1769-1809)*, Jean-Claude Bonnet (dir.), Paris, Champion, 2014, 4 volumes ; *La Maison de Socrate le sage* se trouve t. IV, pp. 2625-2706. En ce qui concerne la représentation, peut-être faut-il rester plus prudent, comme l'indique un article paru dans *The English Review* (London, Murray, 1786, vol. VII, p. 142) au sujet de *La Colère de Xanthippe* : « Several manuscript corrections appear in the copy before us ; many of the declamatory passages are expunged, and the play in other respects much altered, with a view we suppose to fit it for the stage. We have some idea that it has been acted, but of this we cannot speak with any certainty. » (Plusieurs corrections manuscrites apparaissent dans la copie sous nos yeux ; beaucoup de passages déclamatoires sont rayés et la pièce est modifiée à bien d'autres égards, en vue, nous supposons, de l'adapter pour la scène. Nous avons dans l'idée qu'elle a été jouée, mais ne pouvons en parler avec certitude.)

3 *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1825, t. 42, p. 567 : « Ducis a fait imprimer en 1781 *La Colère de Xanthippe*, composition dramatique dont on cherche en vain la trace dans les correspondances de Laharpe et de Grimm, et même dans les *Essais de Mémoires sur Ducis*, par M. Campenon. »

4 Préface, p. iv.

proposé une collaboration qu'il aurait refusée; il est tentant de penser qu'il pourrait s'agir de Mercier¹. Ce dernier, pour sa part, affirme s'être uniquement inspiré de Rollin mais précise étrangement avoir écrit sa pièce beaucoup plus tôt².

Donnons un exemple afin de confirmer l'hypothèse du plagiat (au demeurant pratique courante à l'époque), en tout état de cause les similitudes entre les deux œuvres : Socrate veut faire accepter à Xanthippe la décision de Myrtho de l'épouser lui, afin d'obéir à la loi sans s'y soumettre vraiment. Si la question de l'obéissance à la loi semble ici quelque peu détournée – elle est d'ordinaire liée au procès de Socrate et à son refus d'évasion – le comique de la scène est porté à son acmé grâce à l'ironie socratique qui n'a pas dans cette scène vocation philosophique, mais seulement comique : Socrate ruse pour faire accepter à sa femme le choix de sa jeune pupille, appelée Myrtho ou Myrthoé, tout en s'amusant du caractère irascible de son épouse. Il lui a déjà annoncé qu'il s'agissait d'un homme marié :

-
- 1 « Ce plan ainsi dressé et digéré, je le communiquai à plusieurs connaisseurs, ainsi que quelques scènes que j'avais déjà exécutées, et ils trouvèrent le tout vraiment dramatique et tout à fait agréable à mettre sur la scène. Je dirai plus: c'est que l'un d'eux, homme d'esprit, connu pour tel et pour être au fait de l'art dramatique, me proposa de traiter ce sujet de compagnie. Mais, je l'avouerai, une certaine avarice littéraire, un amour paternel pour ces scènes, déjà exécutées et goûtées d'un auteur célèbre, mort depuis quelques années, ainsi que de plusieurs gens de lettres, ne me permirent pas de partager ce petit trésor dont j'étais propriétaire. Je craignis aussi, pour tout dire, qu'un collègue, concevant mon personnage principal, Socrate, autrement que je ne le vois, ne m'entraînât, contre mon intention, à en faire un pédant, comme ont fait presque tous ceux qui jusqu'à présent l'ont produit sur la scène. » *Ibid.* pp. v-vi.
- 2 « Ouvrez les *Œuvres* de Rollin, vous trouverez dans *l'Histoire ancienne* tous les faits dont j'ai formé une action principale : mais je ne veux pas copier ici le docte Rollin. [...] Dès longtemps composée, elle [ma pièce] a eu de bizarres destinées; elle a subi diverses métamorphoses; elle a été reçue sur quelques théâtres et point représentée. Des lecteurs habiles l'ont fait valoir dans les sociétés. » (édition citée, pp. iii-vi) Sur Mercier, nous avons consulté la thèse de Gilles Girard, *Louis-Sébastien Mercier, dramaturge*, Thèse pour le doctorat de 3^e cycle, Université d'Aix-Marseille, Faculté des Lettres, juin 1970 qui ne fournit aucune information sur la conception de *La Maison de Socrate le sage*, ni ne mentionne de rencontre ou d'affinité avec l'abbé Parmentier. De même, l'introduction de Jean-Claude Bonnet à l'édition critique de la pièce (Paris, Champion, 2014) ne parle pas de l'œuvre de Parmentier mais laisse penser que Mercier aurait écrit une première version de sa pièce dans les années 1780.

Parmentier, <i>La Colère de Xanthippe ou l'édit de deux femmes</i> , poème dramatique, 1784, acte I, scène 4 ¹	Mercier, <i>La Maison de Socrate le Sage</i> , comédie en 5 actes et en prose, 1809, acte I, scène 5 ²
<p>XANTHIPPE J'entends : mais, après tout, la femme y consent-elle ? Car...</p> <p>SOCRATE Elle n'en sait pas encore la nouvelle.</p> <p>XANTHIPPE Fort-bien.</p> <p>SOCRATE Dans un moment je vais la lui donner.</p> <p>XANTHIPPE Et vous promettez-vous de la déterminer ?</p> <p>SOCRATE J'ignore...</p> <p>XANTHIPPE Quelle femme est-ce ? Quel caractère ?</p> <p>SOCRATE Eh ! Mais il est un peu sujet à la colère.</p> <p>XANTHIPPE En ce cas, mon mari, prenez bien garde à vous Car vous pourriez fort bien réveiller son courroux. Et lui, quel homme est-il ?</p> <p>SOCRATE Mais c'est un homme comme... Comme quoi vous dirai-je ? Il est comme un autre homme</p> <p>XANTHIPPE Est-il jeune, beau ?</p> <p>SOCRATE Non.</p> <p>XANTHIPPE Riche ?</p> <p>SOCRATE Non plus.</p> <p>XANTHIPPE Ha, ha ! Le connais-je , au surplus, ce personnage là ?</p>	<p>XANTHIPPE Mais la femme de ce patriote y consent-elle ?</p> <p>SOCRATE Elle ignore encore le parti qu'il a pris ; ce n'est que dans quelques instants que je vais le lui faire connaître.</p> <p>XANTHIPPE Et vous promettez-vous de la déterminer ? Car enfin il se pourrait bien qu'ayant moins de patriotisme que lui, elle ne voulût point qu'elle employât ce moyen pour faire preuve du sien. Oh ! Si j'étais à sa place, je sens que je mourrais plutôt que de souffrir une pareille indignité : mais qui est donc cette femme dont vous présumez obtenir le consentement ? Quel est son caractère, en deux mots ?</p> <p>SOCRATE Son caractère ? ... Loin d'avoir la douceur qui fait le mérite et le charme de son sexe, elle est souvent sujette à de longs emportements, qui la rendent capable de se livrer... à certains excès.</p> <p>XANTHIPPE Ah Dieux ! Mon cher mari, prenez bien garde à ce que vous allez faire ! Qui sait ce qui pourrait arriver, lorsque vous lui annoncerez que le sien veut prendre une seconde femme... Et lui... quel homme est-ce ?</p> <p>SOCRATE Lui ?... comme quoi vous dirai-je ? ... mais il est comme un autre homme.</p> <p>XANTHIPPE Est-il riche ?</p> <p>SOCRATE Non</p> <p>XANTHIPPE Est-il jeune ?</p> <p>SOCRATE Non.</p> <p>XANTHIPPE Est-il beau ?</p> <p>SOCRATE Il ne passe pas pour tel, à dire vrai.</p>

1 Édition citée, pp. 20-23.

2 Édition citée, pp. 17-19.

<p>SOCRATE</p> <p>Beaucoup.</p> <p>XANTHIPPE</p> <p>Connais-je aussi la physionomie De sa femme ?</p> <p>SOCRATE</p> <p>Oui-dà ! C'est... votre meilleure amie. Vous n'avez qu'à vouloir, elle consentira ; Ce que vous résoudrez, elle le résoudra.</p> <p>XANTHIPPE</p> <p>Sérieusement ?</p> <p>SOCRATE</p> <p>Oui.</p> <p>XANTHIPPE</p> <p>Ma foi, ma bonne Dame, S'il est vrai, j'y consens du meilleur de mon âme.</p> <p>SOCRATE</p> <p>Sincèrement ?</p> <p>XANTHIPPE</p> <p>D'honneur.</p> <p>SOCRATE</p> <p>D'honneur ?</p> <p>XANTHIPPE</p> <p>De bonne foi : Mais qui sont donc enfin ces gens-là ?</p> <p>SOCRATE (<i>froidement</i>)</p> <p>Vous et moi.</p>	<p>XANTHIPPE</p> <p>Le connais-je ce personnage-là ?</p> <p>SOCRATE</p> <p>Beaucoup.</p> <p>XANTHIPPE</p> <p>Connais-je aussi sa première épouse ?</p> <p>SOCRATE, <i>souriant</i></p> <p>C'est votre meilleure amie ; elle voudra tout ce que vous voudrez : il est impossible que sa volonté ne soit pas la vôtre.</p> <p>XANTHIPPE</p> <p>Cela est plaisant ! (<i>Elle rit.</i>) Ah ! Ah ! Ah ! Ma foi, ma bonne dame, puisque les choses sont ainsi, je vous jure, par les Dieux immortels, que j'y consens de tout mon cœur ; je serai la première, pour la singularité du fait, à vous presser de conclure votre mariage. (<i>Elle rit encore plus fort.</i>) Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! Ah !... Mais, mon cher mari, qui sont ces étranges gens- là ?</p> <p>SOCRATE, <i>froidement</i></p> <p>Vous et moi.</p>
--	---

Malgré ce que cet exemple pourrait laisser croire, la seconde pièce n'est pas une simple adaptation en prose de la première. Si les noms des personnages ont subi de légères modifications (Myrto est devenue Myrthoé et Lutèce, Lutécie), si l'ordre des scènes a été inversé dans l'acte II, Mercier a ajouté de nombreux monologues permettant au lecteur / spectateur de mieux comprendre l'intrigue ; l'*Année littéraire* avait justement jugé la pièce de Parmentier « un peu embarrassée : trop de faits rapprochés et entassés nuisent à l'ensemble, à l'unité de l'ouvrage ; et l'action, pour être compliquée, n'en est guère moins froide¹. » Ces monologues donnent également à Socrate un rôle plus important, comme en témoigne également le changement de titre : dans la comédie de Mercier c'est véritablement Socrate qui tire les ficelles de l'intrigue, les noue et les dénoue à son gré :

¹ *Année littéraire*, 1784, Paris, Ménégoz, 1784, t. 7, p. 245.

Ce petit stratagème s'éloigne un peu de la gravité dont on veut que tout philosophe porte au moins le masque... Si Aristophane en était instruit, sa muse caustique se hâterait de me faire paraître une seconde fois sur son théâtre... Je ris de moi-même, quand je pense que l'oracle de Delphes m'a déclaré le plus sage des hommes... Mais pourquoi la sagesse n'emploierait-elle pas quelquefois la marotte de la folie, quand celle-ci devient nécessaire au succès d'une bonne action¹ !

La bonne action dont parle Socrate est le mariage entre sa pupille, Myrthoé, et Alcibiade, qui semble compromis car la jeune fille soupçonne Alcibiade de ne plus l'aimer. Sans pour autant manipuler les autres, Socrate fait jouer leurs forces et leurs faiblesses jusqu'à ce qu'ils avouent leurs desseins secrets. Il connaît très bien chacun des membres de son entourage, reste patient face à leurs requêtes, maîtrise la situation même en pleine tempête (la métaphore est souvent utilisée pour qualifier une entrée en scène de Xanthippe²) et parvient finalement à ses fins. Vu dans sa vie domestique, le sage est celui qui perçoit la situation avec un œil quasi extérieur, distant qui lui permet de résoudre tous les conflits. Ainsi, même comique, Socrate reste toujours un philosophe³. D'autant que Mercier, qui a publié sa pièce en 1809 l'enrichit de références à l'actualité. Dans la préface il oppose le sujet de Socrate aux épopées homériques qui vantent la guerre, critiquant implicitement la soif de conquête napoléonienne⁴. Le premier monologue de Socrate se situe de même dans le contexte post-révolutionnaire, accablant le sang qui donne le rang au détriment de la vertu, mais se veut plus optimiste :

SOCRATE (*il lit*) : « "Que ce n'est ni la richesse corruptrice, ni l'orgueil des rangs, ni celui de la naissance qui font le mérite de l'homme. Il est dans sa tête par son génie, ou dans son cœur par ses vertus." (*Après un moment de silence.*) Je ne sais si le prétendu génie familial que l'on m'attribue, m'inspire ; mais je vois que cette vérité, non encore adoptée par mes contemporains, sera un jour généralement reconnue... Heureux le siècle où les hommes n'admettront plus entr'eux d'autre supériorité que celle qui deviendra la récompense de la vertu⁵ !

Les propos de Socrate sur la religion sont présents chez les deux auteurs, mais en beaucoup plus allusif du côté de Parmentier ; celui-ci ne fait qu'opposer brièvement le monothéisme de Socrate au polythéisme d'Anaxandre, alors que dans la pièce de Mercier, Socrate donne une véritable leçon à Euclide :

1 II, 1, p. 23.

2 *La Colère de Xanthippe*, III, 6, p. 87 : « Il fallait bien qu'il plût après un si grand tonnerre » ; *La Maison de Socrate le sage*, III, 6, p. 65 : « Ne savez-vous pas qu'il faut qu'il pleuve après un grand tonnerre? »

3 Dans l'un de ses monologues, il se caractérise en effet comme tel : « J'ai dans tout ceci la tâche heureuse, mais assez difficile, de bien servir la philosophie, l'amour et l'amitié. » (I, 6, p. 23)

4 « Comment ne pas se complaire à mettre sur la scène un personnage tel que Socrate ? Je préfère douze de ses paroles à toutes ces vieilleries homériques si chères aux cerveaux collégiens. Quelle admiration insensée ! Quel malheureux génie a jeté sur la terre ce poème monstrueux, fait pour alimenter les horreurs de la guerre et toutes les héroïques extravagances qui en perpétuent l'appareil ! Que me dit l'*Iliade* ? Le sang humain y ruisselle toujours. Toute la Grèce est debout pour une femme adultère. » (pp. iv-v)

5 I, 1, pp. 1-2.

Parmentier, <i>La Colère de Xanthippe ou l'édit de deux femmes</i> , poème dramatique, 1784, acte II, scène 6 ¹	Mercier, <i>La Maison de Socrate le Sage</i> , comédie en 5 actes et en prose, 1809, acte II, scène 4 ²
<p>SOCRATE</p> <p>Ainsi, dans le jardin si vous voulez descendre, Nous devons y trouver le sophiste Anaxandre, Qui de polythéisme ose donner leçon : Je veux le ramener enfin à la raison, Et vous donner à tous les preuves les plus claires, Contre l'opinion de tous nos adversaires, Qu'il n'existe qu'un Dieu ; qu'en admettre plus d'un Répugne à la raison, répugne au sens commun, Et qu'il faut rejeter tous les autres systèmes, Ou comme des erreurs, ou comme des blasphèmes.</p>	<p>SOCRATE : Votre silence ? Euclide, m'annonce que vous venez de reprendre dans le calme des sens, l'examen de la grande question philosophique dont nous nous entretenions la nuit dernière ; rien n'empêche que nous la continuions. Je vous disais donc que l'ordre constant qui règne dans l'univers atteste l'unité d'un Dieu, d'un Être nécessaire, car si plusieurs puissances avaient concouru à ce grand œuvre, vous sentez qu'il n'y aurait point eu de plan initial ; il existe ce plan, puisque le même ordre se développe et se maintient... La même cause qui a créé, soutient, conserve l'immense édifice... Cette cause est cachée, direz-vous ; mais si Dieu a dérobé sa nature à notre entendement, il a manifesté sa profonde sagesse, sa puissance et sa bonté dans l'arrangement du tout, et il ne tient qu'à nous d'apercevoir et de sentir l'ordre qui règne constamment dans cette immensité harmonique. Toutes les œuvres de la Divinité sont pleines de sa providence.</p> <p>[...]</p> <p>Maintenant si vous voulez descendre au jardin, vous y trouverez le sophiste Anaxandre y donnant ses fausses et brillantes leçons de polythéisme. Voici la clef du petit pavillon, renfermez-vous y, je vous y rejoindrai ; j'espère vous prouver qu'il n'existe qu'une seule puissance ; qu'en admettre plusieurs, c'est n'en admettre aucune, et que tous les systèmes, à cet égard, ne sont que des erreurs ou des blasphèmes.</p>

Quant à la jalousie de Xanthippe, elle donne lieu à deux comédies pleines de rebondissements et de péripéties rythmées par les jeux de travestissement et de cache-cache d'Euclide, ainsi que le parcours du billet écrit par Myrto / Myrthoé pour déclarer qu'elle donne sa main à Socrate mais sans citer son nom, faisant ainsi du porteur du billet son futur mari. Reposant sur le comique de situation, les pièces constituent aussi de vraies comédies de caractère opposant la patience de Socrate à l'impulsivité de Xanthippe. À la différence d'autres pièces, les personnages secondaires semblent ici bien caractérisés³ : Myrto / Myrthoé apparaît

1 Édition citée, p. 57.

2 Édition citée, pp. 32-35.

3 Mercier insiste sur ce point dans son essai intitulé *Du Théâtre* (édition citée, pp. 68-69) : « Je vois que dans ces pièces que l'on nomme de *caractère*, on force toujours le personnage dominant pour faire sortir ce caractère principal ; je vois qu'on lui subordonne tous les autres, qu'on le rapetisse pour l'agrandir, qu'on lui sacrifie tout ce qui l'environne. [...] Une figure trop détachée paraîtra bientôt isolée : ce n'est point une statue sur un piédestal que je demande, c'est un tableau à divers personnages. »

comme la disciple vertueuse, loyale et fidèle, un peu entêtée toutefois ; Alcibiade joue quant à lui le rôle du séducteur. Un bémol concernerait peut-être le personnage de la confidente de Myrto/ Myrthoé, une jeune esclave gauloise, Lutèce / Lutécie, dont les digressions sur les mœurs de son pays s'éloignent du sujet¹.

Si dans la pièce attribuée à l'abbé Parmentier c'est Xanthippe qui, par l'action de sa colère, favorise l'union d'Alcibiade et de Myrto, Mercier, en faisant de Socrate le personnage principal de sa comédie, donne à la philosophie la solution du conflit. Il parvient en effet, grâce à sa sagesse, à remettre Alcibiade sur le chemin de la vertu et ainsi favoriser l'union avec sa jeune pupille tout en apaisant la colère de sa femme. C'est pourquoi les plus grands changements entre les deux pièces (cf. notre tableau en annexe) concernent l'acte II, celui qui met en scène Alcibiade.

À la fois comique et philosophe, ce Socrate des planches se retrouve également dans une comédie hollandaise du milieu du siècle, *Xantippe of het Booze Wyf des Filozoofs Sokrates beteugeld* de Pieter Langendijk², mettant en scène elle aussi le célèbre couple grec, en faisant toutefois intervenir Diogène en confident de Xanthippe qui vient souvent se réfugier dans son tonneau. S'il n'est pas le héros de la pièce, Socrate s'y distingue toutefois par ses deux qualités éminentes, patience et sagesse : il parvient par exemple à faire renoncer Ismène, la reine des Amazones, à la guerre, pour se consacrer à la philosophie. Dramaturge prolixe mais aussi théoricien du théâtre, Mercier, lorsqu'il explique le rire que doit susciter la comédie, semble définir ce type de pièce proposant un Socrate comique mais non ridicule, un Socrate plaisant qui incite à la philosophie :

Le rire du sage se voit et ne s'entend pas, dit Salomon. Il n'y a que les caractères extravagants qui fassent rire. Il est un sourire fin, lequel n'est pas bruyant [...]. Le rire machinal ne parle point à l'âme, comme ce sourire doux qui applaudit à ce qui est respectable, noble et touchant³.

De la satire à la comédie de caractère, les pièces portant à la scène le philosophe athénien offrent tantôt un Socrate caricaturé, moqué jusque dans son procès, tantôt un Socrate comique, principalement dans sa vie de couple, mais qui n'en reste pas moins philosophe.

1 Cf. la critique des *Affiches, annonces et avis divers, ou Journal général de France*, du jeudi 18 novembre 1784 (n° 139) au sujet du personnage de Parmentier : « Celui de Lutèce, esclave de Myrto, jeune Gauloise, dont le nom désigne la patrie, a de la gaieté : mais on ne sait pourquoi l'auteur, en anticipant sur des événements trop éloignés, met dans la bouche de cet esclave tantôt l'éloge, tantôt la satire des mœurs présentes des Français. Les Gaulois d'alors, perdus dans des forêts ne ressemblaient pas assurément à ceux d'aujourd'hui. » Voir acte I, scène 2, p. 30 au sujet du mariage, et IV, 7, pp. 112-115 au sujet de la perversion des mœurs qui menace la Gaule. Chez Mercier aussi on retrouve semblables digressions, voir acte I, scène 3, pp. 8-9 ; II, 3, p. 28 ; le passage sur la corruption des mœurs se trouve dans le dialogue entre Socrate et Alcibiade (II, 5, pp. 36-41) et non entre Lutèce et Alcibiade comme c'était le cas chez Parmentier.

2 Amsterdam, Duim, 1756. Le titre signifie en français : Xanthippe ou la furieuse femme du philosophe Socrate domptée. Remarquons que dans la langue néerlandaise, comme dans l'allemande, « Xanthippe » est devenu un nom commun synonyme de mégère.

3 *Du Théâtre*, édition citée, pp. 66-67.

Entre ces deux portraits, certains attributs demeurent cependant : on a déjà évoqué l'amour de Socrate pour les éphèbes, ses conversations avec son démon¹ et plus souvent encore sa patience qui offre un riche contraste avec le courroux de sa femme. Ajoutons encore l'oracle, souvent tourné en ridicule : pour Buonafede, Apollon s'était endormi lorsqu'il a déclaré Socrate le plus sage de tous les hommes². Qualifié de « plaisanterie³ » dans les comédies de l'abbé Parmentier et de Louis-Sébastien Mercier, il prête à une ritournelle parodique dans le livret d'opéra de Galiani et Lorenzi :

*Sa che sa, se sa chi sa,
Che sa se, no sa se sa :
Chio sol sa che nulla sa,
Ne sa più di chi ne sa⁴.*

Il sait qu'il sait, s'il sait qui sait,
Qu'il sait s'il ne sait pas s'il sait :
Celui qui sait qu'il ne sait rien,
En sait plus que celui qui sait.

L'influence du personnage campé dans *Les Nuées* reste également très présente, notamment dans les pièces italiennes (rappelons qu'en Italie Aristophane est loué quand en France il est censuré) : si Grisellini réécrivait les *Nuées* et les faisait jouer à l'intérieur de sa tragi-comédie, Socrate jure par les Nuées chez Buonafede⁵ et Don Tammaro, le Socrate imaginaire de Galiani et Lorenzi s'occupe, comme le Socrate d'Aristophane, à mesurer le saut des puces⁶. Une image plus originale se trouve dans la comédie de Buonafede : celle de Socrate chevauchant une canne que l'auteur dit emprunter à Valère Maxime⁷.

Ces différents traits comiques constituent autant de points de résistance au mythe. On les retrouve par exemple énumérés dans une dissertation de Claude François Fraguier, *Dissertation sur l'Ironie de Socrate, sur son prétendu démon familier et sur ses mœurs*, lue le 14 mars 1713⁸ qui se présente une véritable défense de Socrate sur les points qui à l'époque

1 Au sujet du démon, nous pouvons encore citer *I Filosofi fanciulli*, la comédie de Buonafede, III, 4, pp. 182-183. Notons que les répliques du démon sont marquées dans le texte par des points de suspension.

2 Cf. ce commentaire de Zoroastre à Thalès, II, 3, p. 139: « (*Quel di certo dormiva il buon Apolline.*) »

3 *La Colère de Xanthippe*, II, 1, p. 30 ; *La Maison de Socrate le sage*, II, 2, p. 24.

4 I, 5, p. 41.

5 Pour complimenter Eurydice sur sa beauté, I, 3, p. 75 « *Io giuro per le Nuvole, e per l'Etere, / Che i più belli non vidi, e che più floridi / Voi siete d'Alcibiade, e di Critobolo.* » Référence est explicitement faite à Aristophane en note, D, pp. 81-83.

6 I, 8, il raconte : « *Io presi un giorno a misurare un suo / Più picciol salto. E come ? / Con due punti fissai li due confini / Del salto fatto, ed indi / Impresi nella cera / Li piedi poi della bestiola, e dopo / Col compaso ne presi la misura ; / E ritrovai che avea salto suoi. / Questa regola dunque / Abbia ciascun di voi, e diverrete / Li primi saltatori della Grecia.* »

7 I, 3, p. 75: Socrate, a cavallo d'une canna: « *Io voglio fare un poco d'esercizio / E cavalcar sulla mia lunga arundine* ». On retrouve encore Socrate et sa canne acte II, sc. 3, accompagné de jeunes gens (disciples?) dans la même posture. La référence à Valère Maxime se trouve note B, pp. 79-80. Il s'agit plus précisément d'un passage de ses *Faits et dits mémorables*, t. II, livre VIII, chapitre 8, § 1: « Socrate, qui pénétra tous les secrets de la sagesse, avait bien senti cette vérité. Aussi ne rougit-il pas, lorsqu'à cheval sur un bâton, et jouant avec ses enfants, il excita la risée d'Alcibiade. » (traduction de Claude Frémion, Clermont-Ferrand, Paléo, 2006, p. 132.)

8 In : *Mémoires de littérature, tirés de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres depuis l'année 1711 jusques et y compris l'année 1718*, tome IV, Paris, Imprimerie royale, 1746, pp. 360-380.

posent problème : l'arrogance de son ironie (telle que mise en scène notamment dans les dialogues de Platon), la croyance superstitieuse en un esprit familier (démon), ses amours homosexuelles (notamment avec Alcibiade) et les querelles d'écoles auxquelles il a donné naissance. Si ces points se retrouvent souvent au cœur des pièces qui ont tenté de parodier le philosophe athénien ou dans les drames prônant le mélange des registres afin de prêter à un bref passage comique, quelques échos sont également perceptibles dans les tragédies, plutôt comme contrepoints cependant. Socrate use rarement d'ironie avec ses interlocuteurs, le démon n'est mentionné que dans les pièces faisant l'éloge d'un Socrate inspiré par le Dieu des Chrétiens, sinon il est rationalisé. Les intrigues ne mentionnent jamais d'amours homosexuelles¹, elles ne donnent en outre qu'une femme à Socrate et adjoignent souvent des fiancées à ses disciples. Alcibiade n'apparaît que dans une seule tragédie, il est l'amant de la fille de Socrate (Locquignol, *La Mort de Socrate*, ms.). Les disciples, enfin, s'entendent toujours très bien sauf lorsque se cache parmi eux un traître, qui, tel Judas, deviendra l'un des accusateurs de Socrate.

Le Socrate comique du XVIII^e siècle fut vraiment actualisé par ces deux adaptations des *Nuées* que sont les pièces de Palissot et Galiani/Lorenzi/ Paisiello, qui représentent les deux plus grands succès sur les planches de notre corpus. Quand les audaces dramaturgiques d'un Diderot ne restent qu'à l'état d'esquisse, quand Voltaire semble bâcler sa pièce et n'en faire qu'une machine de guerre, Socrate ne peut-il sur scène qu'être ridiculisé, caricaturé, chargé ?

La riposte des « philosophes » : La Mort de Socrate de Billardon de Sauvigny (1763)

En France, une pièce va passer l'épreuve des planches, une pièce par laquelle le mythe socratique prend vraiment corps : *La Mort de Socrate* de Billardon de Sauvigny jouée en mai 1763 après avoir subi plusieurs interdictions². C'est d'ailleurs le parfum de polémique qui entoure la pièce qui semble avoir été à l'origine de son succès³. Présentée en 1762 elle faisait

1 Sur ce point, Voltaire explique par exemple dans son *Dictionnaire Philosophique, portatif*, 1764, article « Amour nommé Socratique » (*Œuvres complètes* de Voltaire, Oxford, Voltaire Foundation, 1994, t. 35, pp. 328-333) que les jeunes garçons ressemblent parfois à des jeunes filles, ainsi l'amour que des hommes plus âgés leur portent ne peut être dû qu'à une erreur de la nature. Et il se trouve que cette erreur est plus répandue dans les climats doux, tel celui de la Grèce... Il est impossible pour Voltaire de penser l'homosexualité des Grecs (et de tout autre peuple d'ailleurs).

2 Tragédie en trois actes et en vers, représentée pour la première fois sur le Théâtre Français le 9 mai 1763. Paris, Prault, 1763.

3 Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862, p. 84 : « en 1763, la pièce put être jouée ; elle obtint même un certain succès. On ne peut l'expliquer que par la curiosité, qui s'attachait à une pièce, objet de controverses si vives. »

trop penser à Rousseau dont on venait de condamner l'*Émile*¹. De même le personnage d'Aristophane présent dans la première version de la pièce ne pouvait pas ne pas rappeler Palissot². Si la pièce a été jouée c'est, malheureusement pour nous, en raison de conditions extra-dramatiques, même si dans sa dernière version le public n'a reconnu aucun écho aux philosophes modernes³. Sans tomber dans la facilité de la satire *ad hominem*, Sauvigny semble répondre aux attaques lancées par Palissot contre les philosophes (impiété, désintéressement des affaires de l'État, cosmopolitisme, perte des valeurs familiales)⁴ : son Socrate critique les prêtres certes, et particulièrement le principe des offrandes⁵, mais il vante la piété et défend un Dieu unique et bienfaisant contre le polythéisme de ses concitoyens⁶ ; lorsqu'il dresse son portrait, Criton, son ami, rappelle ses exploits militaires et ses prises de position politiques⁷ ; Socrate prône ainsi le respect des lois et de la patrie⁸ ; enfin le dernier acte le montre dans sa prison en père de famille soucieux du bien de sa femme et de ses

1 Nous avons déjà évoqué cette identification, voir *supra*, pp. 130-131.

2 Cf. Favart, *Mémoires et correspondance littéraire*, Paris, Collin, 1808, t. 2, p. 3 : « Entre autres personnalités, on a saisi celles qui regardent Palissot. Il y est dépeint odieusement sous les traits d'Aristophane, persécuteur de Socrate et des philosophes. On ne peut se méprendre à l'application. » Cf. également Palissot, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature depuis François I^{er} jusqu'à nos jours*, Paris, Gérard, 1803, entrée « Sauvigny », t. 2, p. 387 : « M. de Sauvigny avait composé la tragédie de la *Mort de Socrate*, uniquement pour accabler d'injures, qui devaient retomber sur nous, le pauvre Aristophane, auteur d'une comédie des *Nuées*, à laquelle on affectait de comparer la nôtre. » La *Correspondance littéraire* est plus nuancée à ce sujet, probablement parce qu'elle ne veut pas accorder trop d'importance à Palissot : « On prétend que M. de Sauvigny a été obligé de retrancher de sa pièce tout ce qui regardait Aristophane, de peur que le parterre n'en fit des applications à la comédie des *Philosophes*, publiquement jouée sur le théâtre de la nation, sous l'autorité de cette même police ordinairement si sévère sur les bienséances. Voilà les effets d'une mauvaise conscience ; mais c'est pousser bien loin les précautions. On se souvient aujourd'hui à peine de ce scandale, et pour le rendre dangereux à la philosophie il fallait que l'auteur de la comédie des *Philosophes* eût autant de génie que de méchanceté. » (Paris, Garnier Frères, t. 5, p. 287)

3 Favart, *op. cit.*, p. 119 : « On prétendait qu'il y avait dans cette pièce nombre d'applications à nos philosophes modernes ; la plus grande partie de ces finesses sont échappées [sic] au public. »

4 On en trouve par exemple quelques échos dans cette réplique de Mélitus, accusateur de Socrate, lors du procès (III, 3, p. 22) : « Quel fruit nous a produit cette vaine sagesse ? / Elle a semé le trouble et l'erreur dans la Grèce. / Socrate vous séduit, et cependant sa voix / Enseigne la révolte et le mépris des lois, / Affranchit les enfants du joug sacré des pères, / Relève des erreurs, peut-être nécessaires, / Combat des préjugés qu'on n'efface jamais, / Veut donner la sagesse et vous ôte la paix. »

5 I, 1, p. 4, ANITUS : « Aux prêtres plus qu'aux dieux Socrate a fait la guerre. / De leurs dons à l'envi les crédules mortels, / Sans lui, viendraient encore enrichir nos autels. »

6 II, 3, pp. 20-21 : « Je ne reconnais point ces Êtres fantastiques, / Ces Dieux, l'effroi du peuple, instruments politiques / [...] Il est un Dieu puissant, dont la main étendue / Tient au milieu des airs la terre suspendue. »

7 I, 4, pp. 8-9 : « Quand nos béliers frappaient les murs de Potidée / Du jeune Alcibiade il a sauvé les jours. / Dans la paix, dans la guerre, il nous servit toujours / Aux champs de Delium, théâtre de sa gloire, / Où le Béotien nous ravit la victoire / On l'a vu soldat rallumant la valeur, / Enlever Xénophon dans les bras du vainqueur ; / On l'a vu s'opposant à tout l'Aréopage, / Du peuple mutiné faire avorter la rage. / Faut-il vous rappeler des désastres plus grands ? / Sparte qui nous vainquit nous donna des tyrans ; / Tout tremblait devant eux, la malheureuse Athènes ; / N'offrait à nos regards qu'une sanglante arène ; / Lui-seul osa marcher au-devant du trépas : / Lui seul à la vengeance encouragea nos bras. »

8 III, 4, p. 39 : [Socrate rapporte à Criton ce que semble lui dire la loi afin de justifier son refus de s'évader] « Pourquoi sauver tes jours, ils sont à ta patrie, / Ne peut-elle à son gré disposer de ta vie ? / Loin du champ de la mort détournerais-tu tes pas, / Quand sur toi, jeune encor, elle étendait son bras ? » De même Socrate recommande à Xanthippe au sujet de leurs enfants (III, 5, p. 42) : « Qu'ils soient soumis aux lois, qu'ils servent la patrie. »

enfants après sa mort¹. Néanmoins Sauvigny est un récent converti à la philosophie (notamment par une admiration pour Rousseau)². Mais il l'explique lui-même : il souhaite « attirer sur [lui] l'estime des honnêtes gens³ ». L'opinion a tourné, il a su se mettre du bon côté⁴.

Il faut avouer que la pièce reste assez pauvre dramaturgiquement malgré quelques inventions du côté de l'intrigue et la présence d'un certain pathétique qui semble tout droit tiré de l'esquisse de Diderot. Charles Collé note qu'« [il] n'[a] encore point vu de pièce moins pièce que celle-là ; c'est exactement l'histoire de Socrate mise en vers, et non en action⁵ ». La première scène cependant aurait pu donner lieu à une scène de philosophie en action, comme chez Palissot, si elle n'avait été racontée : Anitus rapporte en effet à un prêtre que Socrate est venu au Temple de Cérès empêcher Xanthippe de faire une offrande à la déesse. Pour lui la seule offrande qui puisse être faite au seul Dieu existant, c'est « un cœur pur⁶ ». Les autres offrandes appartiennent aux hommes, ainsi Socrate a partagé tous les présents qui entouraient l'autel entre les gens du peuple. Anitus dit avoir fait entendre la voix de la déesse afin de glacer le peuple d'effroi ; Socrate quant à lui a immédiatement été emmené en prison. Cette

1 III, 5, p. 42, SOCRATE : « Approchez, mes enfants, embrassez votre père. Vivez unis, vivez soumis à votre mère. »

2 Notamment dans ses *Lettres philosophiques* parues en 1756, qui faisaient écho à celles de Voltaire mais en prenaient le contre-pied ; toujours en réponse à Voltaire, en 1758 il écrivit *La Religion révélée, poème en réponse à celui de la religion naturelle avec un poème sur la cabale anti-encyclopédique*. En ce qui concerne la religion de Socrate dans la pièce, le propos reste assez vague si bien qu'on peut penser qu'il s'agit autant de la religion naturelle que du christianisme ; on peut même être tenté de lire une allusion au Christ dans l'accusation portée par Mélitus, II, 3, p. 20 : « J'ai cru longtemps Socrate un céleste émissaire / Descendu parmi nous pour éclairer la terre. / À ses hautes vertus quand Delphes applaudissait, / Quand de son nom le monde au loin retentissait, / Son âme de la gloire trop enivrée, / Fut par l'ambition tout à coup dévorée : / Alors il publia qu'un des enfants des dieux / S'exprimait par sa bouche et voyait par ses yeux. » Cf. Palissot, *op. cit.*, p. 388 : « L'enthousiasme soudain dont M. de Sauvigny s'était échauffé pour la philosophie était si factice, qu'en 1757 [1756] il avait écrit, des philosophes en général, "qu'ils n'étaient que des charlatans et des fanatiques, et que leurs ouvrages ne pouvaient servir que de trophées à l'ignorance humaine". »

3 Préface, p. iv.

4 C'est exactement ce que fait remarquer Fréron, *Année littéraire*, 1763, t. 3, Amsterdam / Paris, Panckoucke, pp. 238-239 : « On est un peu surpris que M. de Sauvigny tienne aujourd'hui ce langage ; ce n'était pas là sa façon de penser il y a sept ans, lorsqu'il publia ses *Lettres philosophiques* en vers dans lesquelles il parlait avec beaucoup d'irrévérence de Socrate et des autres philosophes de l'Antiquité ; il les peignait comme des charlatans et des fanatiques ; il disait nettement que leurs systèmes ne pouvaient servir que de trophées à l'extravagance humaine ; que c'est la folie et non la sagesse qui donne et conserve le bonheur, etc. Les esprits se sont tournés depuis du côté de la philosophie ; nos sages modernes, inquiétés pour des écrits répréhensibles, se sont modestement érigés en autant de Socrates qu'on persécutait ; beaucoup de gens les ont cru tels sur leur parole ; la vertu très-équivoque du grand Socrate comme le sont toutes les vertus fastueuses des grands philosophes, n'a plus été révoquée en doute ; on a regardé comme des monstres et presque comme des sots Aristophane qui l'avait joué en plein théâtre, Anitus et Mélitus qui l'avaient accusé dans l'Aréopage : de là cet enthousiasme pour Socrate ou plutôt pour ceux qui se croient semblables à lui ; son nom a retenti avec une éclatante vénération dans mille ouvrages en prose et en vers. La Tragédie de M. de Sauvigny s'est bien trouvée de cette disposition des esprits. »

5 *Journal historique ou mémoires critiques et littéraires, sur les ouvrages dramatiques et sur les événements les plus mémorables, depuis 1748 jusqu'en 1772 inclusivement*, Paris, Imprimerie bibliographique, 1807, t. 3, p. 41.

6 I, 1, p. 2.

scène aurait pu être jouée, elle n'est malheureusement que rapportée. Le chroniqueur du *Journal historique* complimente néanmoins la versification, comme l'auteur de la *Correspondance littéraire* qui relève quelques vers lui paraissant atteindre au tragique même s'il déplore le peu de réaction du parterre en les entendant, comme si le public lui non plus n'était pas prêt à rencontrer Socrate sur les planches ; les tirades qui furent les plus applaudies furent celles de Criton, non celles de Socrate¹.

La principale invention de Sauvigny concerne le personnage de l'un des accusateurs de Socrate, Mélitus. Ce dernier possède une dette envers Socrate qui lui a sauvé la vie quelques années plus tôt en l'innocentant alors que le même tribunal qui doit aujourd'hui le juger voulait le condamner. Manipulé par Anitus, Mélitus déclare Socrate coupable mais lorsque l'arrêt est prononcé il vacille :

Qu'ai-je fait... de quels traits mon cœur est-il atteint ?
C'est moi qui l'assassine et c'est lui qui me plaint ;
Et j'ai pu concevoir cette affreuse pensée...
Monstre d'ingratitude en ta fougue insensée,
Tu n'es que l'instrument du courroux d'Anitus ;
Tu foules tout aux pieds, devoirs, bienfaits, vertus.
Pourquoi ? Pour n'écouter que la haine et l'envie...
Il a sauvé tes jours et tu proscris sa vie².

Mélitus organise l'évasion de Socrate mais n'ose se présenter devant lui ; c'est Xanthippe qui vient proposer à Socrate de s'évader, son refus conduit Mélitus au suicide. Sa mort violente est rapportée par Criton :

J'aperçois ce barbare immobile, éperdu,
Il était à mes pieds dans la fange étendu.
Dès qu'il porte sur moi sa vue épouvantée,
Il frappe de son front la terre ensanglantée,
Se lève, et par des pleurs soulageant ses tourments,
Il fait retentir l'air de ses rugissements.
Le peuple qui l'entend, autour de lui s'arrête ;
C'est par moi, nous dit-il, qu'on a proscrit sa tête.
Socrate est innocent, allez rompre ses fers,
Je ressens dans mon cœur tout le feu des enfers.
Il dit : en ce moment, vous eussiez vu son trouble,
Il s'arme d'un poignard, il se frappe, il redouble,
Il tombe. Je saisis le fer encore fumant ;
Soudain... ô désespoir, ô spectacle effrayant !
Je vois... Dieux, j'en frémis ! Je vois sa main mourante,
Ouvrir avec effort sa blessure sanglante !
Et soulevant sa tête où se peint le trépas ;

1 *Correspondance littéraire*, édition citée, pp. 285-286. Il cite ce vers : « Eh quoi ! Voudriez-vous me voir mourir coupable ! » (II, 4, p. 26) tiré tout droit de l'*Apologie de Socrate* de Xénophon (§ 28) et celui-ci : « Apprenez-leur surtout à mépriser la vie. » (III, 5, p. 42) peut-être inspiré par le *Phédon* de Platon (114d-115a).

2 I, 5, p. 26.

Son œil s'entrouvre, il meurt en me tendant les bras¹.

Comme si elle devait l'excuser, la mort de Mélitus atteint un degré de terreur qui a dû susciter quelques émotions fortes dans l'assistance. Confinant au tragique, son sort contribue également au pathétique de l'œuvre, tout comme le personnage de Xanthippe en qui Sauvigny a vu une épouse éplorée plutôt qu'acariâtre², comme peut en témoigner son entrée dans la prison, alors que Socrate dort encore :

Guide mes pas tremblants, seul ami que j'implore,
De ces murs abhorrés, le crime veille encore.
Cher époux, tendre objet de douleur et d'effroi,
L'alarme est en tous lieux, la paix est avec toi³.

Rappelant le gardien qui se détourne pour pleurer dans l'esquisse de Diderot, le geôlier apparaît lui aussi comme un personnage émouvant ; il ne parle pas, seule son attitude exprime l'émotion qu'il tente de contenir. C'est Xanthippe qui, bouleversée par la situation, commente la scène :

[...] En frémissant tu détournes la vue :
Hélas ! À son aspect ton âme est donc émue.
Il est un sentiment sublime et généreux,
Que nous inspire un homme illustre et malheureux ;
Surtout quand son malheur naît de son innocence.
Il t'arrache des pleurs, je le vois⁴...

Si Diderot voulait que Socrate mourût tel « un père au milieu de ses enfants », Sauvigny concrétise la comparaison : seuls sont présents Criton l'ami, Xanthippe la femme ainsi que les enfants du couple si bien que la philosophie est absente des derniers instants du philosophe. Des disciples arrivent cependant après que Socrate a bu le poison ; ils ne sont désignés que par le terme d'« amis » et ne sont même pas identifiés, sauf Platon à qui Socrate s'adresse explicitement dans une réplique sans pour autant lui laisser l'occasion de répondre⁵. Les « amis » n'ont que le temps de demander à Socrate ses dernières recommandations concernant sa dépouille. Le dialogue sur l'immortalité de l'âme a disparu au profit d'une tirade de Socrate qui, rappelons-le, a déjà bu la ciguë⁶. La dernière scène voit une nouvelle fois Socrate mourir au moment même où on vient lui annoncer qu'il est sauvé. Si la pièce est considérée comme

1 III, 4, pp. 37-38, la citation commence p. 38.

2 Bien que Xanthippe elle-même précise, III, 3, p. 37 : « Dès longtemps ton épouse est l'objet de ta haine. / [...] Songe qu'en ma fureur je puis tout entreprendre. »

3 III, 1, p. 29.

4 *Ibid.*

5 III, 7, p. 43 : « Quoi, Cremès, vous pleurez, et vous aussi, Platon ? »

6 III, 7, p. 44 : « L'Être qui vit en moi, qui promène mes yeux, / De la terre aux enfers, et des enfers aux Cieux, / [...] Et voit avec mépris sa dépouille mortelle, / Pourrait-il se dissoudre et périr avec elle ? / Non, cet Être invisible est descendu du Ciel ; / Il ressemble à Dieu même, il doit être immortel. »

supérieure à celle de Voltaire¹, elle reste toutefois en-deçà du modèle de Diderot quand bien même Sauvigny semble en avoir retenu quelques leçons sans les avoir toutefois bien comprises. Diderot l'expliquait déjà : pour atteindre au sublime que réclame une tragédie ou un tableau il faut s'enflammer pour son sujet, le vivre, le ressentir au plus profond de sa chair, ce qui n'a pas été le cas de Sauvigny qui a vu en Socrate un thème porteur pour sa stratégie de carrière mais qui n'a pas cru au véritable pouvoir du mythe².

La contre-offensive : les Socrate de Linguet (1764) et Pastoret de Calian (1789)

Simon-Nicolas-Henri Linguet s'empare à son tour du sujet, lui qui s'affiche comme un adversaire du parti des philosophes³. Tombé dans l'oubli aujourd'hui, Linguet était célèbre en son temps. Avocat au Parlement, c'est lui qui avait tenté de défendre le jeune chevalier de la Barre, condamné au supplice pour blasphèmes et impiété. En dehors de cette horrible affaire, il s'est essayé à la littérature, s'est même lancé dans le journalisme (*Journal de politique et de littérature*) et a écrit une *Histoire impartiale des Jésuites* qui, brûlée, lui a apporté un vrai succès. Au début de l'année 1764, il fait paraître, sans nom d'auteur toutefois, un ouvrage intitulé *Le Fanatisme des philosophes*⁴ dans lequel il montre que les philosophes qui ont raison de dénoncer le fanatisme religieux (Linguet est d'accord avec eux sur ce point) ne sont cependant pas exempts d'un certain fanatisme philosophique : ils sont babillards (ils critiquent mais n'agissent pas), orgueilleux, lâches et n'ont en vue que leurs intérêts personnels derrière de belles et grandes idées qui ne sont que des masques⁵.

1 Fréron, *op. cit.*, p. 242 : « je la trouve fort supérieure à ce misérable croquis de la mort de Socrate, moitié grave, moitié bouffon, que M. de Voltaire nous a donné en trois actes et en prose. »

2 *Correspondance littéraire*, mai 1763, édition citée, pp. 286-287 : « Si M. de Sauvigny s'était senti quelque talent, il en aurait fait usage au second acte pour le plaidoyer de Socrate ; c'était là le moment de la chaleur et de l'éloquence, c'était là qu'il fallait montrer le philosophe dans toute sa sublimité, inspiré, agité par son démon, développant aux yeux de l'aréopage tous les principes de sa divine philosophie. Mais pour faire parler un tel homme il faut être inspiré soi-même ; il faut des connaissances si profondes, un coloris si sublime, un esprit si élevé au-dessus de lui-même, qu'il ne faut pas s'étonner que M. de Sauvigny soit resté si fort au-dessous de son sujet. Il doit être content des applaudissements que le public a donnés à son ouvrage ; mais l'esquisse que le philosophe Diderot a tracée de la mort de Socrate reste toujours à remplir. » Cet avis est partagé par Fréron, *op. cit.*, p. 240 : « J'aurais même désiré que M. de Sauvigny eût donné plus de mouvement et de feu à Socrate. Quel mal y avait-il que la vérité, ou ce qu'il prenait pour elle, l'enflammât ; qu'il parlât de l'immortalité de l'âme, par exemple, avec élévation, avec éloquence, avec sentiment ? »

3 Contrairement à Palissot par exemple, il était considéré comme un digne adversaire, voir la biographie que lui a consacrée Charles Monselet, *Les Originaux du siècle dernier, les oubliés et les dédaignés*, Paris, Michel Lévy, 1864, pp. 5-38. Nous avons également consulté les ouvrages de Jean Cruppi : *Un Avocat journaliste au XVIII^e siècle, Linguet*, Paris, Hachette, 1895 ; Darline Gay Levy, *The Ideas and Careers of Simon-Nicolas-Henri Linguet, A study in Eighteenth Century French Politics*, Urbana, The University of Illinois Press, 1980 ; Daniel Baruch, *Linguet ou l'Irrécupérable*, Paris, F. Bourin, 1991.

4 À Londres, et se vend à Abbeville, chez De Vérité, 1764.

5 *Ibid.*, p. 9 : « Tous [les philosophes] décorent leurs productions de ces mots sonores de bien de la Patrie, d'utilité publique, d'amour pour l'humanité : mais c'est pour leur propre avantage qu'ils parlent de celui de la patrie : c'est pour leurs intérêts qu'ils défendent celui du public : c'est pour se faire considérer qu'ils

S'inspirant des idées de Rousseau¹, Linguet montre que la philosophie naît du luxe et de l'oisiveté :

Par tout pays la paix, la liberté et la vertu suivent l'ignorance soutenue par la pauvreté et l'amour d'un travail grossier. Elles fuient d'un Empire à mesure qu'il s'y trouve plus de gens assez opulents pour s'attribuer le droit de ne rien faire, et assez désoccupés pour chercher à s'instruire. Alors des richesses vient le luxe, de l'oisiveté les sciences. Du luxe et des sciences réunies, naît la philosophie, production funeste, qui se bornant d'abord à dégrader les arts, passe bientôt jusqu'aux mœurs, qui énervant le peuple, et corrompant les grands d'une nation, y fait germer avec rapidité la bassesse, l'oubli des devoirs réciproques, et enfin le despotisme².

Loin d'engendrer la vertu comme elle le prétend, la philosophie corrompt les hommes, les mœurs, les gouvernements, et finit par les détruire. Elle conduit même à la dépopulation des villes ; pour preuve, Linguet cite le « temps des Socrates et des Anaxagores » qui a été « contraint d'admettre dans Athènes les bâtards au rang des Citoyens, pour repeupler la ville devenue déserte³ ». Pour résumer, « il n'est jamais utile d'éclairer les hommes, et [...] il est toujours dangereux de les éclairer trop⁴ ».

Si dans cet ouvrage Linguet semble critiquer Socrate (il n'y fait référence que dans l'expression citée ci-dessus), il en avait fait l'éloge deux ans plus tôt dans son *Histoire du siècle d'Alexandre, avec quelques réflexions sur ceux qui l'ont précédé* :

Le premier qui montra incontestablement de grandes vertus dans une vie privée, qui fit valoir tous les droits de la raison, sans lui apprendre à s'enorgueillir, ce fut Socrate. Il est encore fameux aujourd'hui par ses maximes, par ses disciples, par sa vie et par sa mort. Il recommandait la pratique des vertus, l'oubli des injures, la modération dans les désirs, l'égalité d'âme qui peut seule conduire au bonheur. Il montra trop de mépris pour la physique, mais il était excusable de dédaigner celle de son temps. Il méprisait encore plus les richesses : mais il ne choquait point les usages de la société. Il se prêtait aux faiblesses des hommes, afin de s'acquérir le droit de les corriger⁵.

recommandent avec emphase d'aimer l'humanité. La philosophie est fondée sur la plus incurable de toutes les maladies de l'esprit humain, sur un amour propre orgueilleux. » En ce qui concerne la lâcheté reprochée aux philosophes, citons ce passage (pp. 36-37) : « Un enthousiaste prêche avec une noble hardiesse ce qu'il croit vrai. Il ne cache ni son culte, ni ses dogmes. Il brave les tourments et les bourreaux quand il s'agit de soutenir sa créance. Mais le philosophe ménage avec soin ses expressions. Amoureux tout à la fois de son bien-être et de ses opinions, il ne découvre les unes qu'autant qu'il le faut pour les répandre, sans exposer l'autre. Vil hypocrite, il se met à genoux dans les temples du Dieu qu'il apprend à mépriser. Traître dangereux, il se presse sous des enseignes du parti qu'il brûle de combattre. » Notons qu'il s'agit d'une critique souvent adressée à Socrate que d'avoir conservé, en apparence du moins, les rites de la religion athénienne.

1 Sans le nommer, Linguet écrit (*ibid.*, p. 27) : « Un homme éloquent a déjà développé le germe de toutes les vérités que j'ose découvrir ici. Mais il s'était appliqué à démontrer le danger des sciences par des raisonnements, plus que par des faits. Soit ménagement pour les sociétés où il vivait, soit égard pour le corps auquel il destinait son ouvrage, il s'en faut bien qu'il ait poussé les conséquences aussi loin qu'il le pouvait faire. »

2 *Ibid.*, p. 19. Ajoutons encore cette formule : « On ne se livre au luxe que parce qu'on est riche. On ne devient philosophe, que parce qu'on a commencé par être riche et oisif. » (p. 33).

3 *Ibid.*, p. 35.

4 *Ibid.*, p. 41.

5 Amsterdam, 1762, ch. XXIV, « De la philosophie », pp. 320-321.

Il s'agit bien ici d'un véritable éloge de Socrate considéré comme « le plus grand homme du paganisme¹ », puisque son auteur tente même de le disculper de sa relation équivoque avec Alcibiade, et de justifier l'existence de son démon. Il ajoute en savoir gré à la postérité de n'avoir pas suivi les accusations portées contre lui lors de son procès. Peut-on penser qu'il y a contradiction avec *Le Fanatisme des philosophes* ? Non, car dans ce dernier ouvrage Linguet ne parle pas véritablement de Socrate en particulier, mais de la philosophie en général et de son époque. De surcroît, les objectifs de ces deux ouvrages sont différents : l'un est plutôt didactique quand l'autre se veut ouvertement polémique². D'après cette dernière citation, Socrate pourrait donc constituer pour Linguet un modèle de philosophe qui a su éviter les excès du fanatisme, mais dont malheureusement les philosophes fanatiques se réclament, preuve si besoin de leur orgueil démesuré (ils se prennent pour Socrate) et de leur lâcheté (ils sont incapables d'agir en Socrate). D'ailleurs Linguet n'hésitera pas lui-même à se comparer à Socrate lorsqu'il sera rayé du barreau dix ans plus tard au moment de l'affaire de la comtesse de Béthune :

On peut, Messieurs, travailler à m'ôter injustement l'exercice de la profession d'avocat, mais je ne veux pas perdre la réputation qui en rend digne : je puis succomber comme Socrate, mais je ne veux pas que mes Anitus soient impunis³.

S'il avait écrit une parodie de la première tragédie de Lemierre, *Hypermnestre*, qui avait été bien accueillie, *Les Femmes-filles* en 1758⁴, Linguet semble écrire *Socrate* comme une suite au *Fanatisme des philosophes*. Proposant à son tour une pièce sur le même sujet que les philosophes, il veut non seulement leur montrer qu'ils n'ont pas le monopole du sage athénien, mais il espère surtout réussir là où ils ont échoué, même s'il écrit dans sa préface :

En faisant une tragédie de Socrate, je n'ai voulu ni me comparer à personne, ni humilier personne. Je ne connais point ceux qui en ont fait sous ce titre avant moi⁵.

1 *Ibid.*, p. 323.

2 Sur l'impression que Linguet soutient des opinions parfois contradictoires, voir Alain Garoux, « Simon Linguet : le philosophe, le sage, le politique et les Lumières », in : *Le Philosophe, le sage et le politique, de Machiavel aux Lumières*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002, pp. 213-245, il explique l'évolution de la pensée de Linguet, ou plus exactement comment, alors qu'il semble prendre tantôt le parti antiphilosophique tantôt le clan des philosophes, il parvient à les renvoyer dos à dos.

3 *Mémoires*, Paris, s. n., 1775, p. 218. Sur l'affaire au cours de laquelle fut prononcée la radiation, voir Darline Gay Levy, « Les Frontières transgressées : l'affaire de la comtesse de Béthune et de son avocat Simon Linguet dans les arènes de la justice du Paris pré-révolutionnaire », in : *Le Genre face aux mutations : Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 211-221.

4 *Les Femmes-filles ou Les Maris battus*, parodie d'*Hypermnestre*, représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du roi, le 27 novembre 1758, et remise au théâtre le 26 décembre, Paris, Duchesne, 1759.

5 *Socrate*, tragédie en cinq actes, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1764, épître dédicatoire à M^{me} la Comtesse d'Humbecque, p. iv.

Ce déni semble cependant être un aveu déguisé, car, à la fin de sa préface, il compare justement sa pièce à celles de Voltaire et de Sauvigny, bien qu'il ne les nomme pas : contrairement à eux, il n'a pas souhaité représenter le procès de Socrate, qui a alors lieu hors-scène, entre les actes IV et V. Il évoque la double raison qui le fait s'écarter des deux pièces militantes, la facilité comique et l'emphase déclamatoire, deux modèles qu'il récuse :

Je me suis bien gardé de représenter Socrate devant ses juges, et de leur faire prononcer son arrêt en public, malgré les preuves évidentes de son innocence. Cette situation se retrouve dans les pièces qui ont précédé la mienne. Dans l'une [celle de Voltaire] elle donne lieu à des plaisanteries¹, dans l'autre [celle de Sauvigny] à des déclamations².

Dans une lettre adressée au *Journal encyclopédique*, Linguet évoque en outre comment il eut l'idée de sa pièce après avoir été déçu par la lecture de celle de Sauvigny³. Linguet refuse donc de faire de son Socrate un philosophe, il le voit seulement comme un personnage de théâtre⁴, puisqu'il défend par ailleurs une conception du théâtre non comme édifiant mais d'abord et avant tout divertissant⁵. Autrement dit, pour que Socrate devienne un personnage théâtral, il doit perdre ce qui pourtant le caractérise essentiellement : sa philosophie. Un philosophe pour Linguet n'est pas propre à figurer sur scène ; philosophie et théâtre s'excluent : là est pour lui le point fondamental. Nous abordons avec Linguet une des problématiques qui a engagé notre

-
- 1 On peut imaginer que Linguet pense à cette réplique venant d'un juge : « Où est le mal, après tout, d'empoisonner un philosophe, surtout quand il est laid et vieux ? » ou encore à celle-ci émanant d'un autre juge : « Messieurs, un petit mot : ne ferions-nous pas bien, tandis que nous avons la main à la pâte, de faire mourir tous les géomètres qui prétendent que les trois angles d'un triangle sont égaux à deux droits ? Il scandalisent étrangement la populace occupée à lire leurs livres. » (III, 2, p. 713)
 - 2 Linguet songe peut-être aux dernières paroles de Socrate lors de son procès : « Puisse mon sang versé pour l'intérêt des cieux, / Faire multiplier les sages dans ces lieux. / Que l'immortel flambeau de la philosophie, / S'élevant par degré du sein de ma patrie, / Étende sa lumière au bout de l'univers, / Et fasse le bonheur de cent peuples divers. » (II, 3, pp. 24-25) La citation de Linguet se trouve p. xxii de l'épître dédicatoire de son *Socrate*.
 - 3 *Journal encyclopédique*, 15 décembre 1764, t. VIII, 3^e partie, pp. 105-107 : « J'étais de fort mauvaise humeur pour avoir lu quelques pages d'un très détestable roman philosophique, lorsqu'on m'apporta une tragédie nouvelle intitulée *La Mort de Socrate*, en trois actes et en vers, représentée à Paris. Je la lus avec avidité. Je fus surpris d'abord de voir parmi les acteurs le nom de Xanthippe. Cette femme est connue dans l'histoire comme celle de Job, pour avoir eu le talent d'éprouver la patience de son mari : elle lui déchirait son habit dans la rue : elle lui vidait souvent des vases de nuit sur la tête. Tout cela ne me paraissait pas faire un personnage extrêmement tragique. Je n'imaginais point comment l'auteur de la tragédie avait pu faire entrer dans sa pièce une femme aussi peu modérée. Mais je fus bien plus surpris, après avoir lu l'ouvrage. On y voit de petits enfants que Socrate faisait par distraction, ou pour ramener la paix dans son ménage ; un géôlier philosophe y raisonne comme un académicien. Il disserte noblement sur les lois, et sur les crimes, sur le mal et sur le bien ; un magistrat de l'aréopage y poursuit sur Socrate la mort d'un sien frère, pendu avec justice vingt ans auparavant, sans que le philosophe s'en fût mêlé. Un prêtre de Cérès se joint au magistrat, parce que l'ami d'Alcibiade vient de renverser le corbillon d'une bonne femme, qui apportait des noix fraîches à la déesse. Ce prêtre et un disciple de Socrate y font de longues et pompeuses déclamations, en conséquence desquelles le pauvre homme est arrêté, accusé, condamné, exécuté ; et le tout en vingt-quatre heures. Tout cela, je l'avoue, me parut singulier ; mon imagination s'échauffa, je conçus aussitôt l'idée de faire sur le même sujet une autre tragédie. Je fis un plan, sur ce plan, des scènes, et sur ces scènes des vers. »
 - 4 « Il n'est pas agréable de se sentir refroidir par les propos gigantesques ou politiques d'un acteur à l'instant où l'on commençait à être échauffé par les expressions tendres de l'autre. » (Épître dédicatoire, p. vi.)
 - 5 « Je vois que chez tous les peuples les spectacles sont destinés au divertissement. Les hommes s'y rassemblent pour chercher, disent-ils, le plaisir. » (*Ibid.*, p. v.)

réflexion : peut-il exister des liens étroits entre théâtre et philosophie ? Socrate est-il propre à la scène ? L'Idée est-elle compatible avec l'action dramatique ? Comme on le voit, nous ne sommes pas les premiers à poser cette question générique.

Dans sa préface, Linguet revient longuement sur l'histoire du théâtre, vante celui des Grecs et critique tous les autres qui n'ont selon lui donné lieu qu'à « de longs romans dialogués ». Si la simplicité était, selon Linguet, le mot d'ordre du théâtre grec, elle a depuis été perdue. Les pièces sont devenues « étouffées », « enflées », « surchargées », « compliquées » ; elles ressemblent « à ces habits de mauvais goûts, où une opulence maladroite a plaqué tant de broderie, qu'on distingue à peine le fonds qui la porte¹. » Admirant toutefois la règle de l'unité d'action tout en déplorant la façon dont les auteurs l'ont contournée, il met en avant la simplicité ; son théâtre ne doit demander aucun effort intellectuel au public, il doit lui être immédiatement agréable. Dans son projet esthétique comme dans la revendication du symbole socratique, Linguet s'oppose aux philosophes.

Tout d'abord il ne présente pas vraiment Socrate comme un philosophe mais un humanitaire qui vole au secours de tous ceux qui semblent dans le besoin. C'est dans ces termes que Socrate est en effet présenté ; lui qui était selon les dires de Platon notamment très pauvre (*Apologie de Socrate*, 38a-b) est ici celui qui donne de l'argent pour aider les personnes dans le besoin, lui qui préférait jouer au taon (*Apologie de Socrate*, 30e) plutôt qu'au Saint-Bernard. Voilà ce que Criton, petit ami d'Aglaé, la fille de Socrate, dit au peuple afin de lui demander de l'aider à défendre son futur beau-père :

Il n'est aucun de vous dont sa main bienfaisante
N'ait essuyé les pleurs et surpassé l'attente.
Vous avez tous été les objets de ses soins
L'un lui doit le bonheur, la paix de sa famille,
L'autre l'état d'un fils, ou la dot d'une fille².

Témoignant à la fois de ce refus de la philosophie et de son éloge de la simplicité, l'intrigue de la pièce de Linguet ne réside pas tant dans le procès et la condamnation de Socrate que dans une histoire d'amour entre Aglaé, fille de Socrate, et Criton, fils d'Anitus, ennemi de Socrate³.

1 *Ibid.*, p. vii. Dans son *Histoire du siècle d'Alexandre*, on retrouve semblables propos concernant l'art grec : (édition citée, ch. XXII « De l'architecture, de la sculpture, de la peinture », p. 266) : « Enfin comme dans tout, le vrai beau est presque toujours simple, les Grecs ont mérité de devenir modèles en ce genre dès qu'ils eurent trouvé cette noble simplicité qui les caractérise. »

2 II, 1, p. 19. On peut encore citer cette réplique d'un homme du peuple (II, 2, p. 22) : « Nous venions attester les généreux secours / Qui, mille fois par ses mains, ont adouci nos jours. / Oui, Socrate sensible aux pleurs des misérables, / J'étais toujours sur eux des regards favorables. / Lorsque dans la douleur nos cœurs étaient plongés, / Nous allions voir Socrate et sortions soulagés. »

3 Linguet le confirme dans son épître dédicatoire (p. xxi) : « Si je lui ai donné une fille [à Socrate], c'est que son rôle devient plus naturel et plus agréable que celui d'une femme telle que Xanthippe. Celle-ci, après ce qu'en rapporte l'histoire ne peut être qu'un personnage déplacé auprès de son mari mourant. Si j'ai rendu cette fille sensible à l'amour du fils de son ennemi, c'est que cet amour n'est point fade ; c'est qu'il est le vrai nœud

Les enfants s'aiment mais les parents se détestent : la recette a déjà fait ses preuves. Les deux jeunes gens sont déchirés entre l'amour qu'ils se portent mutuellement et le devoir que leur impose la piété filiale. Anitus a en effet envoyé son fils, Criton, auprès de Socrate pour en faire un espion ; or celui-ci est tombé amoureux de la fille de Socrate. Alors qu'Anitus a déjà fait conduire Socrate en prison, les deux jeunes gens ne voient d'autre issue possible à leur dilemme que la mort¹. Touché par les larmes de son fils, Anitus propose cependant un marché à son rival : il accepte de lui laisser la vie sauve pourvu qu'il renonce à ses idées ; Socrate, comme on peut s'y attendre, refuse et sa mort a pour conséquence de permettre à Aglaé et Criton de se marier, en obtenant beaucoup plus facilement le consentement d'Anitus (ils avaient déjà celui de Socrate) :

Quand je ne serai plus, Anitus satisfait
Verra votre union avec moins de regret².

Le procès n'est pas représenté ; il a lieu hors-scène, entre les actes IV et V. La pièce ne comporte donc pas de discussion philosophique à proprement parler ; la philosophie de Socrate (la religion naturelle) n'est présentée qu'en contrepoint à la religion d'Anitus³ ; le seul échange qui aurait pu prêter à un débat ou du moins à un questionnement c'est l'affrontement Socrate / Anitus mais il est assez rapide, et Anitus parle plus que Socrate sans être véritablement réfuté par lui notamment lorsqu'il montre combien tous deux sont proches :

De la comparaison si ton orgueil s'offense,
Crois qu'il est entre nous bien peu de différences.
Le philosophe altier qui détruit les erreurs,
Le prêtre dont la voix les ferme dans les cœurs,
Ont les mêmes desseins et pareilles vues.
Tous deux voulant régner sur les âmes émues,
Bornent également leurs désirs et leurs vœux
À se faire un grand nom qui subsiste après eux.
Si nos vœux sont égaux me diras-tu peut-être :
Les chemins, les moyens, sont éloignés de l'être ;
Et l'un séduit l'esprit, l'autre veut l'éclairer.
Dans ces distinctions je ne veux point entrer ;

de la pièce, c'est qu'il en augmente l'intérêt. »

1 « AGLAÉ à Criton : Je ne t'ordonne rien : dans ton cœur combattu / Laisse toujours régner la voix de la vertu ; / Mais songes cependant que la mort de mon père / À jamais entre nous élève une barrière. / Songe que dans mon sang je tremperais ma main / Plutôt que d'épouser le fils d'un assassin. / CRITON : Je n'empêcherai point un crime par des crimes / Mais je vais épuiser les moyens légitimes : / Sans blesser les devoirs d'un fils respectueux, / Je vais sauver Socrate, ou mourir à ses yeux. » (I, 4, pp. 17-18.)

2 V, 2, p. 69.

3 C'est d'ailleurs Anitus qui peint le portrait de Socrate (I, 1, p. 4) : « Il osa proposer à son cœur intrépide / La vérité pour but et la raison pour guide. / Il ne recommandait aux hommes corrompus / Que l'amour des devoirs et celui des vertus. / Il faisait plus encore : par de sages exemples / Attaquant les arbres qui soutiennent nos temples, / Et coupant les canaux qui portent aux autels / Les vœux et les présents des crédules mortels, / Arrêtez, disait-il, est-ce une vaine offrande, / Est-ce un stérile vœu que le Ciel vous demande ? / Le Pontife accablé de nombreux présents, / Les charge sur l'autel sans vous rendre innocents. / Et ce Dieu qui du monde est le souverain maître / N'a point donné ses lois pour enrichir un prêtre. »

Je m'arrête à l'effet, sans pénétrer la cause¹.

Non seulement le prêtre et le philosophe se révèlent aussi orgueilleux l'un que l'autre, mais le philosophe ne fait que remplacer un culte par un autre, un fanatisme par un autre². Le désir du philosophe cependant peut s'avérer plus pernicieux que celui du prêtre puisque :

pour penser le peuple n'est pas né.
Il faut, pour son bonheur, qu'humblement prosterné
Aux autels de ses Dieux, sous la main de leurs Prêtres,
Il adore en tremblant le pouvoir de ses maîtres.
Il faut que repoussant un désir insensé,
Content du rang obscur où le sort l'a placé,
Fuyant de la raison l'inutile lumière,
Il vive en paix des fruits qu'il arrache à la terre.
C'est là son vrai destin³.

Le personnage principal de la pièce n'est donc pas Socrate mais Anitus. L'apparition de Socrate est en effet retardée au quatrième acte ; voici comment Linguet s'en explique :

Le caractère que j'ai tâché de lui donner [à Socrate] était trop beau, pour qu'il fût possible de le soutenir longtemps dans toute sa noblesse⁴.

Les difficultés qu'il éprouve cependant à faire agir et parler son personnage ne viennent-elles pas plutôt du fait que Socrate est aussi celui qui représente ses ennemis ? S'il semble avoir une relation ambiguë avec le personnage éponyme, Linguet fait d'Anitus non pas le détestable personnage de Voltaire ou Billardon de Sauvigny, mais quelqu'un de profondément humain et presque touchant, notamment lorsque son fils lui explique sa situation et lui demande d'intercéder auprès de Socrate en sa faveur⁵. S'identifiant à Anitus plus qu'à Socrate, Linguet accuse, dans un autre genre que le pamphlet pratiqué à l'occasion du *Fanatisme des philosophes*, les Socrates contemporains à travers les accusations portées contre son personnage de Socrate. Même s'il montre par ailleurs la supériorité de celui-ci sur ceux-là. L'orgueil est le mot qui revient le plus souvent dans les accusations d'Anitus et de Mélitus,

1 IV, 1, p. 48. On peut encore citer cette autre réplique d'Anitus (II, 2, p. 29) : « Moi j'asservis le peuple, et je le veux conduire. / Lui, par un autre orgueil prétend, dit-il, l'instruire ? / D'une main téméraire il sape nos autels ; / De nos temples sa voix détourne les mortels. / Si je ne viens à bout, par mon adresse, / Sur la triste vertu de détromper la Grèce ; / Si son sang, par mes mains aujourd'hui répandu, / Ne rend à mon pouvoir l'éclat qu'il a perdu, / Les hommes qui croiront notre culte inutile, / Iron touts embrasser une vertu facile, / Et je ne serai plus bientôt dans leur esprit / Qu'un prêtre sans autel, un fourbe sans crédit. »

2 Cf. *Le Fanatisme des philosophes*, édition citée, p. 5 (il s'agit des premières lignes de l'ouvrage) : « Sans doute le fanatisme est un abus dangereux. C'est un très grand mal produit par un très grand bien : c'est l'amour de la religion poussé trop loin. La piété bien entendue la soutient : le fanatisme la dégrade. Il est beau, il est utile de travailler à munir les hommes contre ses ravages : mais pour le combattre, il faudrait au moins en être exempt. »

3 IV, 1, p. 47, c'est Anitus qui parle.

4 Épître dédicatoire, p. xix.

5 II, 2, p. 32 : « CRITON : Vous vous taisez... ANITUS : Suis-moi. Sans doute je le hais [Socrate] / Et peut-être à présent encor plus que jamais. / Mais tes pleurs m'ont touché. Viens, et je vais résoudre / S'il faut le condamner, ou si je puis l'absoudre. »

autre accusateur de Socrate, à la fois prêtre et sénateur¹. Criton pour sa part représente le disciple fanatique tel que le décrivent à la fois Socrate et son père, Anitus². Quant à Socrate, s'il paraît courir au-devant de l'injustice et de la condamnation, sa fermeté, si sublime dans la plupart des autres œuvres, se voit ici quelque peu ébranlée, si bien qu'il demande à pouvoir prendre le poison et expirer seul. Que personne ne voie ses derniers instants et ne puisse assister à une ultime faiblesse³. D'ailleurs personne ne vient annoncer à Socrate qu'il a été vengé, que ses accusateurs ont été punis, et qu'il est sauvé, même si c'est trop tard. Aglaé rapporte seulement que « toute la ville [est] en pleurs⁴ ». La pièce ne connut pas un franc-succès⁵, probablement à cause de son intrigue et de l'absence de philosophie que l'auteur pensait pourtant comme une vraie réussite sur le thème⁶.

Rejoignant Linguet sur le fait qu'il faut réserver la vérité aux initiés, que l'erreur peut être bénéfique quand elle garantit la paix d'une société, François Pastoret de Calian compose lui aussi un Socrate équivoque par rapport aux Lumières⁷, dans une esthétique théâtrale toutefois

1 Citons par exemple : « philosophe orgueilleux » (I, 1, p. 2) ; « indomptable orgueil » (*idem*, p. 3) ; « Pour être citoyen, croyez-vous qu'il suffise ? / Sous un air bienfaisant, que l'orgueil se déguise ? » (II, 2, p. 22) ; « Quitte, quitte avec moi cet inflexible orgueil. » (IV, 1, p. 44, Anitus s'adresse à Socrate) ; on peut encore mentionner l'orgueil de Socrate qui demande à sa fille de vivre pour le « justifier » et ensuite « partager [s]a gloire » quand le peuple comprendra qu'il a mis à mort un innocent (V, 2, p. 74).

2 I, 1, p. 8, Mélitus s'adressant à Anitus dresse son portrait : Il « nourrit pour les vertus un amour fanatique / Tu n'as point empêché que dans ce jeune cœur / Le philosophe altier qui te fait tant d'horreur, / Ne fit naître, malgré le feu de la jeunesse / Ce fol orgueil qu'il nomme amour de la sagesse. » Socrate lui-même le reprend, IV, 4, pp. 58-59 : « CRITON : Ô vertu ! Dont l'excès me pénètre et m'accable ! / SOCRATE : Non, il faut éviter un excès condamnable ! »

3 V, 1, pp. 66-67 : « CRITON : Mon père... SOCRATE : Non je sens ébranler mon courage / Tu pourrais en restant l'affaiblir davantage. » *Idem*, acte V, scène 2, p. 72 : « Que vous livrez d'assauts à mon cœur trop sensible. » Signalons que dès l'ouverture de la pièce la lâcheté caractérise les amis du philosophe selon Anitus : « La crainte a dispersé les amis du coupable ; / Je les redoute peu. » (I, 1, p. 7.)

4 V, 2, p. 74.

5 *Correspondance littéraire*, novembre 1764 (Paris, Garnier Frères, 1877-1882, tome VI, p. 125) : « Un provincial dont j'ignore le nom vient de faire imprimer une tragédie en cinq actes intitulée *Socrate* ; elle n'a pas été jouée. L'auteur parle dans sa préface assez sensément de l'art dramatique, et l'on est étonné de lire à la suite de plusieurs bons principes une pièce détestablement écrite qui n'a pas le sens commun. Criton, élève de Socrate, qui joue un rôle si touchant dans les dialogues de Platon, est ici fils du grand-prêtre Anitus, l'ennemi de Socrate, et l'auteur de sa mort. Ce Criton est amoureux d'Aglaé, fille de Socrate, lequel, après avoir bu la ciguë, n'a plus d'autre souci que de marier ces jeunes gens ; c'est à quoi se réduisent tous ses discours philosophiques. Je crois que c'est M. de Sauvigny qui a fait faire cette tragédie à ses dépens, afin de nous rendre la sienne plus précieuse ; elle est un chef-d'œuvre auprès de celle-ci. » Ou encore « Sur la vie de Linguet », in : *Collection des Mémoires relatifs à la Révolution Française, Mémoires de Linguet sur la Bastille et Dusaulx sur le 14 juillet, avec des notices, des notes et des éclaircissements historiques*, par MM. Berville et Barrière, Paris, Baudouin Frères, 1821, p. xxv, : « Qui sait aujourd'hui que Linguet eut le malheur de donner, en société avec Dorat, une pièce en cinq actes qui fût sifflée, et de composer seul une tragédie de Socrate qui ne fût pas lue ? »

6 Épître dédicatoire, p. xxi : « On dit communément, et on me l'a dit à moi-même, que le sujet de Socrate n'est pas théâtral. Cela peut être ; mais j'ai la faiblesse de croire que s'il peut jamais le devenir, ce n'est que de la manière dont je l'ai traité. »

7 Une notice biographique au sujet de Pastoret de Calian dit cependant : « Il paraît qu'il avait adopté les principes des philosophes de son siècle, d'après un de ses ouvrages en prose et en vers, intitulé, *Concile œcuménique, ou Assemblée de tous les peuples de la terre, pour le choix d'une religion, rêve*. » (*Notice sur*

opposée, dont le mot d'ordre n'est plus la simplicité mais la complexité. Effectivement, dans la même journée, Socrate est mis en prison trois fois, sauvé trois fois, il se marie et meurt. Des ressemblances cependant sont à noter dans les intrigues qui se concentrent et sur l'accusateur de Socrate (Anitus chez Linguet, Mélitus chez Pastoret de Calian) et sur une jeune fille vertueuse en proie à un dilemme : Aglaé chez Linguet aime le fils de l'ennemi de son père, Socrate ; Myrthe chez Pastoret de Calian aime Mélitus, disciple de Socrate alors que son père Aristide l'a promise à Socrate, ce qui déclenchera d'ailleurs la trahison de Mélitus et aboutira à la mort de Socrate.

La tragédie de Pastoret de Calian paraît en 1789¹, mais l'auteur dit l'avoir écrite beaucoup plus tôt, dans sa jeunesse et la juge alors avec la distance des années et la maturité au moment de la publier, « comme si l'auteur [lui] était absolument étranger² » :

J'ai blâmé le poète d'avoir défiguré une histoire si connue, et d'avoir fait un fanatique de celui que l'oracle avait déclaré le plus sage des Grecs. Pouvait-il peindre amoureux un philosophe septuagénaire, l'animer de toute la fureur d'un iconoclaste, le faire marier et mourir le même jour ? De quel droit Socrate attaque-t-il une religion qui, quoique l'ouvrage de la plus grossière imposture, n'en est pas moins sacrée aux yeux du peuple ? [...] Ignorait-il qu'il est des préjugés accrédités qui ne cèdent, ni au tranchant du glaive, ni à la force du syllogisme, et que le devoir du sage est de respecter des erreurs que le temps a consacrées, et dont l'existence n'est point incompatible avec les progrès et le bonheur des sociétés ? Quel intérêt doit m'inspirer un homme qui, ne pouvant ramener tout un peuple à sa manière de penser, parce qu'il est impossible, à moins d'un miracle évident, de déraciner d'anciens préjugés religieux, se déchaîne contre les objets de la vénération universelle³ ?

Critiquant le personnage de théâtre autant que le personnage historique, Pastoret de Calian défend par la suite le jeune auteur qu'il a été et en appelle à la fiction. Rappelant que Socrate n'est pas un personnage théâtral car « sans passions⁴ », il assure cependant s'être inspiré de certains événements de sa vie, sa bigamie et sa condamnation pour impiété, pour créer une intrigue digne de ce nom. Certainement écrite dans la tourmente des années 1760, la pièce de Pastoret de Calian entend se mesurer aux autres tragédies mettant en scène le même thème ; on peut imaginer qu'il leur fait référence lorsqu'il écrit : « J'eusse fait la plus froide des tragédies, si je n'avais appelé la fiction à mon secours⁵. »

quelques articles négligés dans tous les Dictionnaires historiques par A. Mahul, 1818, Paris, Hérissant Le Doux, 1818, pp. 28-30.)

1 *Socrate*, tragédie en 5 actes et en vers, Montauban, Vincent Teulière, 1789.

2 *Ibid.*, Dédicace à Monsieur Castelle de Calian, avocat au Parlement, pp. 3-4.

3 *Ibid.*, p. 4.

4 *Ibid.*, p. 5.

5 *Ibid.*, p. 5.

Quand s'ouvre la pièce, Socrate est en prison et s'entretient avec ses disciples sur le sujet religieux ; il est immédiatement présenté comme un apôtre de la religion naturelle¹. Mais si Socrate veut avertir les peuples de l'imposture de leurs dieux et de leurs prêtres, ses disciples se demandent s'il n'est pas plus raisonnable de les laisser dans l'erreur afin de ne pas semer le trouble dans l'État :

LYCON : Autrefois pour la paix de cette république,
D'autres ont respecté son zèle fanatique [au peuple].
Socrate ! Ose comme eux immoler au repos,
L'auguste vérité source de tant de maux.
Le ciel à qui tu dois ta sagesse profonde,
N'a-t-il pas à l'erreur abandonné le monde ?
Ah ! Le jour orageux ne saurait égaler
Cette paisible nuit que l'on cherche à troubler ;
Qu'importe au grand Socrate, à sa philosophie,
Qu'Athènes se dévoue à des êtres sans vie ?
Objets sacrés du peuple, il doit les adorer.
Aveugle, il est soumis ; ne va pas l'éclairer².

Dans la scène d'exposition, on apprend aussi que Socrate est amoureux de la jeune Myrthe, la fille d'Aristide, que ses disciples lui donnent d'ailleurs en exemple tant il sait se conformer extérieurement aux pratiques de la religion athénienne et intérieurement penser tout autrement³. Mais Myrthe aime Mélitus, disciple de Socrate, qui l'aime également et qui, pour empêcher son mariage avec Socrate a œuvré à son emprisonnement, avec l'aide de deux autres disciples, Anite et Lycon. Ce dernier est toutefois pris de remords ; après avoir compris que la haine de Mélitus envers Socrate était personnelle, il se rend compte que son dessein à lui n'était pas de tuer Socrate mais seulement de lui faire renoncer à diffuser sa philosophie au plus grand nombre.

Au début du deuxième acte, Socrate est sorti de prison, et le mariage avec Myrthe annoncé, mais cette dernière ne parvient pas à s'en réjouir. Si elle se flatte d'avoir pu, en acceptant ce mariage, sauver Socrate, et obéir à son père, elle éprouve une grande souffrance en pensant à

1 I, 1, pp. 13-14 : « Non le Dieu qui m'a fait n'est point un de ces êtres / Qu'enfanta le ciseau dirigé par des prêtres ; / Écoutons la nature, elle montre en tous lieux ; / Son existence à l'âme et son pouvoir aux yeux. / Si la religion n'est pas de ces fantômes / Qui troublent l'univers et divisent les hommes ; / Si toujours elle a fui le tumulte et l'erreur, / Où puis-je la trouver ? Dans le fond de mon cœur. / Voilà mon crime, amis, ou voilà ma doctrine. »

2 *Ibid.*, p. 15.

3 On peut citer la suite de la réplique de Lycon, pp. 15-16 : « Réserve pour nous seuls tes utiles leçons. / Que ta sagesse parle et nous l'écouterons. / Éclaire nos esprits, si tu les en crois dignes. / Montre-nous en secret ces mystères insignes ; / Mais pour un peuple vil qui chérit son bandeau ; / Laisse-le dans la nuit, cache lui ton flambeau. / D'Aristide imitons le généreux exemple. / Il laisse agir le peuple ; il va comme eux au temple ; / Et comme eux de leurs Dieux muets, aveugles, sourds ; / Humblement à genoux implore le secours. / Il voit la vérité, mais au fond de son âme ; / Elle règle ses mœurs et jamais ne l'enflamme ; / Et la paix de l'État qui touche son grand cœur, / Lui fit prendre souvent le parti de l'erreur. »

Mélitus, son amant, à qui elle avait en outre prêté serment. De son côté, Socrate se réjouit d'avoir été ainsi sauvé, il semble être amoureux autant de Myrthe que de la vie, loin du renoncement sublime que lui prête d'ordinaire la tradition :

Je préfère le jour, dût-il être orageux,
Au tombeau qui creusé par la fureur du crime,
Sans vous, sans votre père, innocente victime,
Allait me séparer des mortels corrompus¹.

Myrthe ouvre son cœur à son père mais celui-ci reste sourd à ses prières : Myrthe épousera Socrate. Le mariage a lieu au cours de l'acte III, Lycon l'annonce à Mélitus en fureur, prêt à aller tuer sur l'autel les futurs époux. Il est empêché dans son élan par l'arrivée d'Anite venu rapporter les détails de la cérémonie, et surtout le violent comportement de Socrate qui a insulté les dieux et renversé la statue de Minerve². Le peuple se précipite alors sur Socrate, mais Anite retient sa colère et lui demande d'intenter un procès à Socrate, de nouveau conduit en prison. Aristide parvient à s'assurer les sentiments du peuple, et c'est dans la confiance et l'espoir d'une issue favorable que s'achève le troisième acte, pour laisser le procès commencer le suivant. L'intervention de Mélitus fournit à Socrate l'occasion d'une virulente critique de la religion³, mais les juges semblent au courant de la position de Mélitus, rival amoureux de Socrate, et optent pour l'exil. Tandis qu'Aristide essaie de fléchir le verdict, arrive Omer, le grand-prêtre de Minerve, tenant dans sa main une épée et un billet que la déesse lui aurait envoyés ; voici ce que contient le billet à l'origine d'une nouvelle péripétie :

Ô toi, qui que tu sois, ou Citoyen ou Prêtre,
À qui nos volontés se font ici connaître,
Prends ce fer, et d'un peuple indifférent pour nous,
Contre l'impiété vole armer le courroux :
Que Socrate en ces lieux adorant nos images,
Par ses soumissions répare ses outrages,
Ou s'il insulte encore aux maîtres des humains,

1 II, 5, p. 30.

2 « Nous arrivons au temple et Socrate soudain / Affecte devant nous un zèle tout divin. / Les prêtres interdits, trompés par l'apparence, / S'apprennent à former les nœuds de l'alliance. / L'image de Minerve était sur les autels, / Et semblait approuver leurs serments solennels. / De nos prêtres confus les sacrés privilèges / Reçoivent à l'instant ces serments sacrilèges. / À peine, amis, on les a prononcés, / Ah ! Tous mes sens d'horreur en sont encore glacés ; / Socrate, hélas, se lève et d'une voix impie, / Être muets, dit-il, à qui l'on sacrifie, / Ouvrage des humains, périssables comme eux, / Aveugles sur nos maux et sourds à nos vœux, / Je désavoue ici votre vaine puissance, / Le cœur qui la révère et la main qui l'encense, / Vos menaces en vain ont voulu m'éprouver / Le peuple vous redoute et je viens vous braver. / Si par l'amour conduit en ce profane temple, / Du vulgaire ignorant j'ai pu suivre l'exemple, / Je n'ai point prétendu légitimer mes feux, / En venant aux autels vous adresser des vœux, / Myrthe ainsi l'a voulu, la nature avec elle / Commande à mon esprit et je leur suis fidèle. / Allez, Dieux imposteurs, faire craindre vos coups, / Aux stupides mortels qui tremblent devant vous ; / Redoutez cependant cette main si timide. / À ces mains de l'autel où Minerve réside, / Il s'approche et soudain à nos yeux effrayés, / Renverse la déesse et la foule à ses pieds. » (III, 2, pp. 38-39.)

3 « Ces Dieux tant célébrés dans les lieux où nous sommes ; / Sont aveugles, muets, sont l'ouvrage des hommes ; / Ils sont entre nos mains, ils dépendent de nous, / Et celui que j'adore est au-dessus de tous. » (IV, 1, p. 49.)

Que son sang à l'instant répandu par vos mains,
Apprenne à l'univers que tout mortel impie
Reçoit les châtimens dûs à sa perfidie¹.

Socrate est donc rappelé et invité à s'excuser auprès de la déesse offensée pour recouvrer sa liberté. Mais il refuse de s'avilir ainsi et critique à nouveau l'imposture des dieux et des prêtres. Les pleurs d'Aristide ne le fléchiront pas, Socrate est donc condamné à mort. Euriste, le président du tribunal, explique toutefois discrètement à Aristide son idée pour faire évader Socrate et le soustraire à la mort autant qu'à la colère des Athéniens. Comme le précédent, la quatrième acte laisse espérer une fin heureuse.

Le cinquième s'ouvre sur la visite d'Aristide à Socrate ; ce dernier lui explique que bien des maux auraient pu être évités, s'il avait su que Myrthe aimait Mélitus ; en effet, il l'aurait laissée l'épouser, et Mélitus n'aurait alors rien intenté contre lui, sans compter la cérémonie de mariage qui n'aurait pas eu lieu. Socrate est prêt à accepter de s'évader, il ne le dit pas explicitement mais son trouble parle pour lui :

SOCRATE : Ciel ! Daigne éclairer mon âme.
MYRTHE : Cède aux vœux de ton père, aux larmes de ta femme.
SOCRATE : Que vous me confondez !
MYRTHE : Ah ! Je vois que ton cœur
Est prêt à m'obéir, touché de mon malheur.
J'embrasse tes genoux pour vaincre ta constance ;
Et déjà je découvre un rayon d'espérance.
Socrate !
SOCRATE : Vous voulez....
MYRTHE : Oui, près de mon époux,
Couler des jours heureux, dans un climat plus doux².

Alors que le geôlier met à exécution le plan d'évasion, entre Omer, une coupe de ciguë à la main. Socrate la boit aussitôt, adresse une prière à Dieu, pardonne à Mélitus quand les autres disciples voudraient le tuer. Mélitus, lui, se repent et souhaite mourir aux pieds de Socrate. Enfin serein, ce dernier demande à Myrthe de le prendre pour époux et à Aristide de l'accepter comme son fils. En conclusion, le crime de Socrate n'est pas l'impiété ni sa liberté de parole, mais son mariage : « Mon hymen a rendu Mélitus parricide³. » Socrate toutefois est vengé, le peuple a tué Omer, et le Sénat demande que Socrate rende son dernier souffle sous les acclamations de la foule.

Après ce synopsis essayant de rendre compte de toutes les péripéties de l'intrigue, on comprend mieux le jugement que le vieil éditeur portait dans sa dédicace sur le jeune auteur fougueux qu'il avait pu être. Le *Socrate* de Pastoret de Calian s'éloigne de ce que la tradition

1 IV, 5, p. 54.

2 V, 3, pp. 64-65.

3 V, 9, p. 74.

nous en a rapporté, de l'image que le XVIII^e siècle s'était forgé de lui en relisant Xénophon, et de ce que les autres pièces de théâtre françaises en ont également fait. Socrate semble servir ici de prête-nom ; le thème est à la mode, l'auteur s'en empare et compose une tragédie transformant le sage persécuté pour ses propos sur la religion en fanatique amoureux et inconstant. Si la figure de Socrate est malléable, voire protéiforme, si elle s'adapte à l'actualité, permet d'en épouser les grandes causes, elle semble néanmoins ne pas se prêter à toutes les modifications possibles : qui peut en effet reconnaître Socrate dans le fougueux personnage de Pastoret de Calian ? Lors de sa publication, la pièce ne semble pas avoir donné lieu à des critiques ; on peut imaginer qu'elle est passée inaperçue.

Une dernière pièce française vient compléter la série des tragédies consacrées à la mort de Socrate dans le contexte des années 1760 et de la lutte philosophes / anti-philosophes, contexte qui voit se nouer le mythe socratique et émerger de nombreux points de résistance à ce mythe : il s'agit d'un manuscrit de Marie-Charles Piérard, sieur du Locquignol, intitulé *La Mort de Socrate*, tragédie en cinq actes et en vers¹. Il n'est pas daté mais son auteur fait référence à la tragédie de Billardon de Sauvigny (1763)² ; il précise encore que s'il écrit dans le but de s'amuser, il a cependant choisi de montrer la vertu d'un sage qu'il a toujours vénéré. En effet, son Socrate est un véritable personnage tragique, serein dans l'attente de son procès, heureux même de mourir pour rejoindre le Dieu qu'il adore, le Dieu de la religion naturelle, le seul Dieu qui existe véritablement. Prônant sans cesse une morale du pardon aux accents chrétiens³, il empêche ses proches, fille, disciples, amis, de commettre des actes injustes pour le sauver. Contrairement aux deux dernières œuvres étudiées, Socrate est bien dans celle-ci accusé en raison de sa philosophie, non d'intrigues galantes, bien qu'il soit question du mariage de sa fille, Ismène, avec quelqu'un qui n'est ni le fils d'un ennemi ni un traître, Alcibiade. Ce dernier veut tout mettre en œuvre pour sauver Socrate qu'il sait poursuivi par le Sénat pour impiété ; il va réunir des soldats, faire gronder une révolte, en s'appuyant sur deux amis de Socrate : Xénophon et Platon. Aristophane, au contraire, persuade Périclès, le chef des Athéniens, de le faire périr. Platon tente d'infléchir sa décision :

Depuis quand la raison condamnant un mortel
D'un homme vertueux fait-elle un criminel ?
Est-ce un crime, Seigneur, de ne consulter qu'elle ?

1 Le manuscrit se trouve à la BNF Richelieu, FR9282, folios 270 à 306.

2 Avertissement : « Depuis plusieurs années j'ai appris et lu dans un catalogue, sans jamais avoir lu cette pièce, qu'un Mr de Sauvigny, connu dans la république des lettres, en avait composé une portant le même titre en trois actes sur le même sujet. »

3 Citons par exemple cette réplique de Socrate : I, 3 : « Je sais lui [le Sénat] pardonner, et détestant le crime / Bénis, même en mourant, l'ennemi qui m'opprime. »

Doit-on la rejeter quand sa voix nous appelle ?
Puisqu'elle est l'ornement de notre humanité
Puisqu'elle est un rayon de la divinité¹.

Ces puissantes questions rhétoriques ne changeront rien, mais Socrate, mourant, fera regretter sa décision à Périclès :

SOCRATE : Accepte Périclès le pardon de ton crime
Et désormais un Dieu dont je suis la victime.
PÉRICLÈS : Qu'entends-je juste Ciel, un coupable abattu
Peut-il en expirant montrer tant de vertu ?
Je commence à douter et je tremble en moi-même
Nos Dieux ne m'inspirent point cette vertu suprême².

Même si le procès n'est pas représenté sur scène, Socrate a l'occasion de défendre en plusieurs endroits sa position, notamment face à Aristophane qui joue au disciple et demande une leçon à Socrate qui n'est pas dupe mais accepte le jeu avec son ironie habituelle :

ARISTOPHANE : Ainsi donc Jupiter
SOCRATE : N'est qu'une vaine idole
Dont l'être est chimérique, et le pouvoir frivole.
[...] Ah ! Si tu connaissais l'être pour qui nous sommes
Cet être qui de rien a formé tous les hommes
Dont le pouvoir s'étend même au-delà des mers
Et que l'on peut nommer l'âme de l'univers
Parle... Que ferais-tu³ ?

Concentrant l'intrigue sur les agissements des adjuvants et des opposants au personnage principal, leurs craintes, leurs doutes mais aussi leurs espoirs, la tragédie de Locquignol aurait mérité les honneurs d'une représentation⁴.

Si l'on quitte maintenant la France, aire géographique qui donna lieu au plus grand nombre de drames et tragédies mettant en scène le sage athénien au XVIII^e siècle, on peut noter que Socrate n'a pas uniquement prêté à un personnage comique en Italie mais qu'on a aussi vu en lui, de l'autre côté des Alpes, un véritable héros tragique. En 1780, l'abbé Antonino Galfo publie une tragédie sobrement intitulée *Il Socrate*⁵ mais dont l'intrigue a de nouveau été enrichie d'une histoire d'amour : Mélito, grand-prêtre, voudrait épouser Argene, fille de l'archonte mais celle-ci est éprise de Ménèxène, le fils de Socrate qui l'aime également. Pour

1 IV, 3.

2 V, 3 et dernière.

3 II, 7.

4 Dans son Avertissement, l'auteur fait allusion à la possibilité de représentation de sa pièce : « Si la pièce [de Sauvigny] a été goûtée du public, ce que j'ignore, j'en suis bien aise pour lui ; quant à moi, si je me détermine un jour à lui donner la mienne, qui est en cinq actes et qu'elle lui plaise, j'en serai flatté. Sinon je m'en consolerais avec autant de facilité que si l'on m'apprenait qu'elle a essuyé la chute la plus malheureuse. »

5 Roma, Giunchi, 1780.

se venger du refus d'Argene, Melito fait condamner Socrate pour impiété¹. L'ouvrage suscita des compliments de la part du poète Métastase² et du journal *Effemeridi Letterarie di Roma*³, mais donna lieu à des échanges plus polémiques avec Vincenzo Monti qui semblait, assez justement, ne pas comprendre les éloges adressés à la pièce⁴. Le dramaturge qui a donné à l'Italie le théâtre tragique qui lui manquait et qui aurait pu écrire une vraie pièce à thèse au sujet de Socrate, Vittorio Alfieri, ne semble pas s'être intéressé au sujet. Peut-être le trouvait-il déjà trop usé ou trop peu politique ; à moins que le mythe de Socrate n'ait tout simplement pas trouvé en lui de résonance existentielle ; à moins encore que le personnage sans passion du philosophe ait paru trop dangereux à ce professionnel du théâtre. Néanmoins on trouve une pièce parodiant son style, intitulée *Socrate*, parue en 1788⁵ et vraisemblablement écrite par Giorgio Viani, Gaspare Sauli, Gaspare Mollo et Giuseppe Sanseverino⁶.

-
- 1 Voici l'accusation rapportée par Xénophon, II, 4, p. 40 : « *L'uno, e l'altro fremendo / T'accusò d'empietà : costui, dicea, / Niega il culto a Minerva : ancor non crede / Al suo notturni augello : / Non crede, che il cervello / Del maggiore fra i numi / Diede a luce la Dea : / Deride Cliterea, deride i riti, / Che appartengono a lei : la chiama impura.* » (L'un, et l'autre frissonnant / T'a accusé d'impieété : celui-ci dit / Il nie le culte de Minerve ; il ne croit pas non plus / À son oiseau de nuit ; / Il ne croit pas que le cerveau du plus grand des dieux / A donné naissance à la déesse ; / Il se moque de Cliterea, il se moque des rites / Qui appartiennent à la loi ; il l'appelle impure. »)
 - 2 Lettre du 27 août 1780, imprimée à la suite du texte de la pièce lors de sa réédition la même année, Roma, Giunchi, 1780, non paginée : « *La tragedia mandatami col robusto insieme, e lusinghiere suo stile, con la ricchezza dei pensieri, con la vivacità delle immagini, colla solida dottrina delle numerose massime morali, e coi lampi poetici, che sa opportunamente scintillare in alcune sue mirabili comparazioni conferma le asserzioni del veridico rappresentato filosofo.* » (La tragédie qui m'a été envoyée, avec son style à la fois vigoureux et élogieux, avec la richesse de la pensée, la vivacité des images, la solide doctrine de ses nombreuses maximes morales et ses éclairs poétiques, qui sait opportunément scintiller dans chacune de ses admirables comparaisons, confirme les assertions du philosophe représenté.)
 - 3 N° XXIII, 1780, Li 3. *Giugno*. L'article est repris en français dans *L'Esprit des journaux français et étrangers, dédié à son A. R. Mgr. Le Duc Charles de Lorraine et de Bar, par une Société de Gens-de-lettres, Août 1780, Tome VIII, Neuvième année*, Paris, Valade/ Liège, Tuto, « Bibliographie de l'Europe : Italie », pp. 361-363. Il commence ainsi : « M. l'abbé Galfo, après s'être essayé avec succès dans différents genres de poésies, chausse aujourd'hui le cothurne, et pour un coup d'essai fait un coup de maître. »
 - 4 Au nom de l'*Antologia*, périodique pour lequel il travaille, Vincenzo Monti écrit une lettre confidentielle à l'*Effemeridi letterarie* critiquant le *Socrate* de Galfo en s'appuyant sur une analyse détaillée et précise de la première scène. Il imagine la réponse de l'*Effemeridi* et publie les deux lettres dans l'*Antologia* (n° LII, juin 1780). Il fait ainsi dire à l'*Effemeridi* pour défense qu'il est difficile de contenter tous les lecteurs qui sont extrêmement susceptibles, que le patronage de Métastase doit bien signifier que l'ouvrage possède quelque mérite, et, enfin, que l'article n'avait pas l'intention de faire de *Socrate* un chef-d'œuvre de l'art dramatique, mais qu'il se voulait plutôt nuancé. Cette réponse fictive constitue une deuxième attaque à laquelle Galfo répond dans un petit ouvrage intitulé *Trionfo della verità ossia Lettera apologetica, in cui si risponde alle due lettere intorno al Socrate del signor abate G***, che si legono nell'Antologia al num. LI e LII*. Voir sur cette polémique : Leone Vicchi, *Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (Triennio 1778-1780)*, Fusignano, Morandi, 1985, pp. 333-362, il reproduit l'intégralité des deux lettres écrites par Monti.
 - 5 *Socrate*, di Vittorio Alfieri da Asti, Tragedia una, Londra, G. Hawkins, 1788.
 - 6 Sur cette attribution, voir Mario Montuori, *De Socrate iuste damnato*, « Bibliography of the 18th century writings on Socrates », édition déjà citée, p. 147 ; il dit tenir ses informations de Roberto Marchetti, directeur du Centro Nazionale di Studi Alfieriani. La pièce est rapidement analysée par Guido Mazzoni, « Tragedie per ridere » in : *In Biblioteca*, Bologna, Zanichelli, 1886, pp. 79-98.

Côté allemand, nous avons mentionné la tragédie de Nathanaël Baumgarten pour ouvrir ce chapitre ; précisons à présent que la figure de Socrate a fasciné d'autres auteurs qui ont rêvé de lui consacrer le drame idéal, mais qui, à l'instar de Diderot, n'ont malheureusement pas réalisé leur projet. À la fin de l'année 1771, Goethe conçoit un drame consacré à la mort de Socrate, il se familiarise avec Platon et Xénophon, et étudie les *Mémoires socratiques* de Hamann¹. Ayant dédié l'un de ses poèmes au sage grec, « Socrate et Alcibiade »², épris de la figure de Diotime³, Hölderlin projette à son tour d'écrire une pièce sur la mort de Socrate, ainsi qu'en témoigne sa correspondance :

Mais je songe tout de même avec joie au moment où j'aurai mis tout cela au clair, car j'essaierai alors immédiatement de traiter un autre projet qui me tient presque davantage à cœur – la mort de Socrate, d'après l'idéal des drames grecs⁴.

On a déjà évoqué le rapport particulier du XVIII^e siècle à l'Antiquité, il se manifeste pleinement au tournant du siècle dans les pièces de théâtre consacrées au sage grec : les philosophes font de Socrate leur mythe ; il n'est pas seulement leur personnage conceptuel pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ce saint laïc grâce auquel ils pensent une religion et une morale se passant des dieux, mais il devient leur emblème, voire leur masque : les Lumières s'imaginent être de nouveaux Socrates subissant les persécutions des poètes comiques, nouveaux Aristophanes, comme du pouvoir religieux autant que politique, réincarnation d'Anytos, Lycon et Mélétos, les accusateurs de Socrate. Le théâtre joue un rôle tout particulier dans l'émergence de ce mythe car il permet de faire revivre Socrate - bien que ce soit souvent pour le faire aussitôt mourir. Le théâtre, comme lieu d'une performance orale, donne à voir et entendre un Socrate contemporain qui s'actualise en s'incarnant sur scène dans un acteur. Toutes les pièces cependant n'ont pas été jouées, celle de Voltaire, représentée néanmoins sous la Révolution française, semble même ne pas avoir été écrite en vue de la scène ; celles qui ont triomphé ce sont les comédies satiriques portant à la

1 Cf. George Dalmeyda, *Goethe et le drame antique*, Paris, Hachette, 1908, pp 61-62, il s'appuie sur une lettre adressée à Herder dont il donne la référence suivante : *Aus Herders Nachlass*, 1856, I, 35.

2 Ce poème étant court, nous ne résistons pas au plaisir de le citer ici : « "Pourquoi ne portes-tu d'hommages, saint Socrate, / Qu'à ce garçon ? Ne connais-tu rien de plus grand ? / Pourquoi ton œil amoureux / Comme un Dieu le regarde-t-il ?" / Qui pensa le plus loin, plus vive aime la vie, / Sainte jeunesse entend qui contempla le monde / Et les sages souvent / Pour finir penchent vers le beau. » (*Œuvre poétique complète*, texte établi par Michael Knaupp, traduit de l'allemand par François Garrigue, édition bilingue, Paris, éditions de la Différence, 2005, p. 381.)

3 Diotime, une prêtresse de Mantinée, apparaît dans le *Banquet* de Platon (201d-212a) ; Socrate rapporte la conversation qu'il a eue avec elle au sujet de l'Eros, même s'il s'agit plus exactement d'une initiation. Hölderlin quant à lui surnomme sa maîtresse, Suzette Gontard, Diotime ; elle devient ainsi l'un des personnages principaux de son roman *Hypérion*, il lui consacre également de nombreux poèmes.

4 Lettre à Ludwig Neuffer, 10 octobre 1794, in : Friedrich Hölderlin, *Correspondance complète*, Denise Naville (trad.), Paris, Gallimard, 1948, p. 100.

scène des philosophes contemporains, nouveaux Socrates. Est-ce à dire que le théâtre ne peut accueillir la philosophie que pour en rire ? Comme si le sort d'un théâtre philosophique était scellé par l'opposition entre les comédies anciennes raillant la figure socratique et les dialogues socratiques magnifiant le philosophe mais refusant le théâtre et lui préférant la lecture ou la récitation. Toutefois, l'histoire n'est pas terminée même si on a souvent pensé que Socrate disparaissait de l'imaginaire collectif à la Révolution.

La Révolution française ou l'éclipse partielle

Dans le contexte tumultueux de la Révolution, la mort de Socrate semble perdre de son autorité au profit du suicide héroïque d'un Caton : le mythe est-il émoussé ? le personnage est-il trop peu politique ? trop peu actif ? Pour les Révolutionnaires, Socrate n'est sans doute pas assez patriote (il ne défend aucun régime politique en particulier)¹ et trop conservateur (il ne veut surtout pas transgresser l'ordre établi). Comme nous l'avons déjà indiqué le contexte politique de sa condamnation reste trop vague. On cherche surtout des morts plus violentes, plus brutales à donner en exemple ; la ciguë est trop douce - elle était d'ailleurs en Grèce ancienne un privilège de condamné. Le calme de Socrate au moment de sa mort ne cadre donc pas avec l'agitation révolutionnaire.

Ce sont en outre les Romains, et non plus les Grecs, qui semblent avoir la préférence des Révolutionnaires ; dans le théâtre de la Révolution, on retrouve par conséquent des grandes figures de la république romaine déjà évoquées précédemment², comme Caton d'Utique ou Caton le Jeune (95 - 46 avant JC), homme politique romain qui s'opposa à César et, ne pouvant survivre à la victoire de ce dernier, se donna la mort juste après avoir lu et médité le *Phédon* de Platon. Une première tragédie en français lui est consacré dès 1648, *La Mort de Caton ou l'illustre désespéré* de Jacques Auger³. Mais le héros romain doit beaucoup de son succès à la tragédie de Joseph Addison, *Cato*, traduite en français l'année de sa parution, 1713⁴ ; rappelons qu'Addison disait avoir hésité entre la mort de Caton et celle de Socrate.

1 Cf. Jean-Alexis Rivoire, *Le Patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)*, Thèse pour le Doctorat de l'Université présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, Gilbert et C^{ie}, 1950. Il définit ainsi le patriotisme : non pas l'amour de la patrie mais « l'amour du nouveau régime [qui devra réaliser la *Déclaration des Droits de l'Homme*] dont les principes se groupent en deux genres : les "droits naturels" qui sont la Liberté et l'Égalité ("Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits...") ; et le devoir social, qui est la Fraternité ("La liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui..."). » (p. 13) ou encore : « Le Patriotisme ne signifie pas tant la défense du sol français que la défense du régime révolutionnaire contre tous ses ennemis, y compris les émigrés français et les Vendéens » (p. 191).

2 1^{ère} partie, ch. 1, pp. 58-61.

3 Paris, chez Cardin Besongne, 1648.

4 Abel Boyer, *Caton, tragédie par Mr. Addison, traduite de l'anglois*, Amsterdam, chez Jacques Desbordes, 1713.

Sous la Révolution¹ on ne relève pas moins de six tragédies² : la première, imitée d'Addison est due à Louis-Claude Chéron de la Bruyère, *Caton d'Utique*, en trois actes et en vers, 1789. La même année, Poinciset de Sivry, revisite la mort du héros romain en remplaçant sa vertu par un patriotisme exacerbé³ : la lecture du *Phédon* de Platon n'a pas pu motiver sa mort ; c'est pour la liberté que Caton s'est tué. En outre, la croyance en l'immortalité de l'âme entraîne des effets pervers en encourageant au suicide, quand, sur le plan théâtral, elle ne peut donner lieu qu'à « un beau monologue isolé »⁴. Au sortir d'une incarcération sous la Terreur, François Just Marie Raynouard compose à son tour un *Caton d'Utique* (an II, 1794). Avec moins de foi républicaine toutefois, et reprenant pâlement le canevas d'Addison, paraissent ensuite *Caton d'Utique* de Jean-Victor Campagne (an III, 1795), sous le même titre une tragédie d'André-Philippe Tardieu de Saint-Marcel, représentée sur le théâtre de la République le 27 Germinal de l'an IV (samedi 16 avril 1796) et *Le Dernier des Romains*, de Desrois (1800).

Brutus est une figure également très présente, toutefois le nom cité sous la Révolution donne lieu à une figure complexe, imprécise, qui semble émaner des trois personnalités antiques portant ce nom : le fondateur de la république romaine (Lucius Junius Brutus, VI^e siècle avant J.-C.), celui qui prit son nom pour mener la révolte populaire contre Coriolan (Lucius Junius Brutus, V^e siècle avant J.-C.), et le meurtrier de Jules César (Marcus Junius Brutus, I^{er} siècle avant J.-C.)⁵. C'est à deux d'entre eux, le premier et le dernier, que Voltaire a consacré deux de ses tragédies, *Brutus* et *La Mort de César*, reprises avec succès sous la Révolution⁶. *Brutus* est même resté comme l'exemple d'une pièce qui ne connut pas un grand succès lors de sa création en 1730 mais que les circonstances révolutionnaires permirent de

1 Auparavant, on relève deux autres tragédies : François-Michel-Chrétien Deschamps, *Caton d'Utique*, représentée pour la première fois le 25 janvier 1715 au Théâtre Français, et publiée la même année, et Julien-Louis Geoffroy, *La Mort de Caton*, 1768, non représentée. La réimpression de cette dernière par Cubières-Palmézeaux en 1804 est précédée d'une « Préface ou Coup d'œil rapide sur toutes les tragédies de Caton, qui, depuis l'origine du théâtre, ont paru chez l'étranger et en France », elle mentionne également une tragédie de Jean Gaberot (1620-1692) et une autre de Gaspard Abeille (1648-1718). Toutes deux n'ont probablement pas été publiées ni représentées, elles ne figurent pas dans le *Répertoire du théâtre français imprimé entre 1630 et 1660* d'Antoine Riffaud (Genève, Droz, 2009).

2 Cf. Jacqueline Fabre, « Caton d'Utique ou le dernier des romains ; étude des pièces consacrées au héros républicain entre 1789 et 1798 » in : *La Révolution Française et l'Antiquité*, Publications de l'Université de Tours, 1991, pp. 75-89.

3 *Caton d'Utique*, tragédie. L'œuvre n'a pas été représentée, mais elle est précédée d'une « Épître à la patrie » et d'un avant-propos dans lequel l'auteur explique sa vision du héros romain : « Je me suis déterminé à faire de mon *Caton*, moins un martyr, un enthousiasme du Platonisme ; qu'un *Curtius*, un Citoyen magnaniment dévoué au salut de la Patrie. » (Paris, chez Cailleau, 1789, p. 11).

4 Avant-propos, p. 11.

5 Cf. Édith Flammarion, « Brutus ou l'adoption d'un mythe romain par la Révolution Française », in : *La Révolution française et l'Antiquité*, édition citée, pp. 91-111.

6 *Brutus* fut repris le 17 novembre 1790 au Théâtre Français ; André Tissier dénombre quatre vint représentations dans son précieux répertoire : *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique, de la réunion des états généraux à la chute de la royauté, 1789-1792*, Genève, Droz, 1992. Dans cette même période, *La Mort de César* connut vingt représentations.

redécouvrir au point même que les reprises furent parfois houleuses¹. La pièce met en scène le doute qui s'empare de l'un des fils de Brutus, Titus, lorsqu'il doit choisir entre son amour pour Rome, sa patrie devenue républicaine, et son amour pour Tullie, la fille de Tarquin, tyran chassé de Rome par son père Brutus. Promis à Tullie s'il rejoint la conspiration qui vise à rétablir le pouvoir de Tarquin, Titus est dénoncé à son père qui le condamne à mort. Le respect que Brutus voue aux lois, qui le conduit à tuer son fils², est comparable à celui dont Socrate fait preuve lorsqu'il accepte son injuste condamnation et refuse l'évasion que lui proposent ses amis ; or ce n'est pas sa vie qu'il offre en sacrifice à la patrie mais celle de son fils, qui apparaît dans la pièce comme un personnage des plus vertueux que la passion amoureuse a égaré un instant, dans un contexte politique opposant clairement deux camps : les républicains et les royalistes. La reprise de la tragédie voltairienne donne lieu à une série de *Brutus* à la fin du siècle³, les plus célèbres et les plus politisés étant ceux d'Alfieri, *Bruto primo* (1787) et *Bruto secondo* (1789) ; la première pièce est dédiée à Washington, le héros de l'indépendance des États-Unis qu'elle compare au fondateur de la république romaine⁴, la seconde qui met en scène le meurtrier de César est adressée au futur peuple italien, entendons au peuple qui se soulèvera pour recouvrer sa liberté⁵.

Se réclamant de Caton et Brutus, Épicharis fait elle aussi partie du panthéon des êtres sacrifiés pour la liberté⁶. Bien qu'Augustin-Louis de Ximénès n'ait pas connu le succès espéré avec sa tragédie intitulée *Épicharis ou la mort de Néron* en 1753⁷, Gabriel Legouvé s'empare du sujet et propose une tragédie dont le titre affiche des ambitions plus au goût des révolutionnaires : *Épicharis et Néron ou Conspiration pour la liberté*. Créée le 15 pluviôse de l'an II (3 février 1794) la pièce donne lieu à soixante dix-huit représentations⁸. Épicharis

1 Cf. Kenneth N. McKee, « Voltaire's Brutus During the French Revolution », *Modern Language Notes*, Vol. 56, No. 2 (Feb., 1941), pp. 100-106. Et Jacques Hérissay, *Le Monde des théâtres pendant la Révolution*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1922, pp. 84-86.

2 V, 1, au moment où il apprend que des traîtres sont recherchés, avant même de savoir que son fils en fait partie, Brutus ordonne : « Mais quand nous connaissons le nom des parricides, / Prenez garde, Romains, point de grâce aux perfides ; / Fussent-ils nos amis, nos frères, nos enfants, / Ne voyez que leur crime, et gardez vos serments. / Rome, la Liberté, demandent leur supplice ; / Et qui pardonne au crime, en devient le complice. » (édition des *Œuvres complètes* déjà citée, p. 167). Malgré la douleur de perdre son fils, Brutus choisit d'obéir à sa patrie : « Rome seule a mes soins, mon cœur ne connaît qu'elle. » (V, 8, même édition, p. 170.)

3 Cf. France Marchal-Ninosque, *Images du sacrifice (1670-1840)*, édition citée, pp. 283-291.

4 « *Al chiarissimo e libero uomo il Generale Washington* », édition consultée : *Tragedie di Vittorio Alfieri*, Firenze, David Passigli e Soci, 1835, p. 310. Les pièces ont été traduites en français : *Œuvres dramatiques du Comte Alfieri*, traduites de l'italien, par C.-B. Petitot, Paris, Giguet et Michaud, 1802, t. III. Les dédicaces toutefois n'ont pas été traduites.

5 « *Al popolo italiano futuro* », édition consultée, p. 347.

6 Dans la pièce que nous allons étudier en premier dans ce paragraphe, *Épicharis et Néron* de Gabriel Legouvé, la référence est présente dès la première scène : « Et dans ce cœur brûlant de leurs mâles vertus, / Je sens Caton renaître et porte tout Brutus. » (Paris, Maradan, 1794, I, 1, p. 6.)

7 Elle ne connut qu'une représentation, le 2 janvier 1753 au Théâtre de la rue des Fossés.

8 Cf. le *Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*, accessible en ligne

conjure à la perte du tyran Néron, mais ce dernier réussit à s'introduire chez elle et lui demande de livrer le nom de tous les conjurés ; malgré la torture, elle refuse et meurt. Toutefois sa mort n'est pas vaine, car les autres conjurés qui se trouvaient chez elle au moment de l'arrivée de Néron ont réussi, alors que les gardes les emmenaient fers aux pieds, à rallier le peuple à la cause de la liberté. Néron, perdu, sent sa dernière heure arriver mais sa lâcheté l'empêche de se suicider, c'est son esclave qui « pousse le poignard »¹. Sénèque est également mentionné dans la pièce non parce qu'il accepte noblement de donner sa vie pour la république, mais parce qu'au contraire, trop âgé, il refuse². Relativement à celle de Socrate, la mort d'Épicharis est aussi digne, vertueuse, impassible et sacrificielle³, mais le contexte n'a rien de la sérénité qui entoure Socrate dans sa prison. Sa mort possède un enjeu politique qui échappe à celle de Socrate⁴, du moins pour ce qui est de l'image façonnée par le XVIII^e siècle. Au XX^e, pourtant, c'est en opposant à la tyrannie, en résistant, que Socrate, sur scène, mourra.

C'est peut-être Antoine-Marin Lemierre qui donne la clé d'explication de l'éclipse de Socrate sous la Révolution. En effet, il consacre une tragédie au héros de l'indépendance des Provinces-Unies, *Barnevelt* (Johan van Oldenbarnevelt, 1547-1619) et explique son choix dans sa préface en comparant son héros à Socrate :

De quoi s'agit-il ? D'un procès au criminel et d'une dispute en théologie. Ce ne sont pas là des matériaux bien dramatiques ; mais j'avais à peindre Barnevelt, dont le seul nom réveille toutes les idées de patriotisme et de vertu : la sienne a quelque chose de si imposant que je n'ai pu résister au désir de tracer ce grand caractère, qui tient à quelques égards à celui de Socrate. Leurs malheurs ont aussi des rapports : l'un fut accusé d'impiété, l'autre d'avoir porté atteinte à la religion du pays ; l'un et l'autre furent calomniés, furent à peu près au même âge condamnés à la mort et montrèrent la même constance. Mais Socrate si célèbre comme philosophe, n'était qu'un particulier d'Athènes ; Barnevelt était à la tête d'une république, et par conséquent offrait un personnage plus théâtral⁵.

à l'adresse <http://www.cesar.org.uk>, (Consulté le 21 novembre 2016).

- 1 V, 7, édition citée, p. 59.
- 2 IV, 1 : « ÉPICHARIS : Quoi ! Lucain ! Insensible à nos nobles discours / Sénèque à nos projets refuse ses secours / Il rejette la gloire où nous voulions l'admettre ! / LUCAIN : Oui, toujours un vieillard tremble de se compromettre ; / Sénèque n'ose point partager ces grands coups. » (édition citée, p. 40.)
- 3 V, 5, édition citée, p. 57, Phaon, esclave de Néron, commente la mort d'Épicharis : « Rien n'a pu de son âme ébranler la constance ; / Et, lorsqu'elle a péri sous les coups des bourreaux, / La femme a disparu pour n'offrir qu'un héros. »
- 4 V, sc. 8 et dernière, édition citée, p. 60 : « Mais honorons du moins ceux qui, pour la patrie, / Dans ce jour mémorable ont immolé leur vie. / Qu'un monument pompeux consacrant leur mémoire, / De ces martyrs de Rome éternise la gloire. / Qu'on y lise ces mots : *Morts pour la Liberté*. »
- 5 Préface, Antoine-Marin Lemierre, *Théâtre*, France Marchal-Ninosque (éd.), Paris, Champion, 2006, pp. 321-322. La pièce a été écrite dans les années 1770, quand le thème de Socrate sur les planches était encore en vogue, mais elle fut interdite de représentation, et finalement créée le 30 juin 1790 au Théâtre de la Nation. D'après André Tissier (*op. cit.*, p. 398) la pièce n'a donné lieu qu'à sept représentations. L'auteur déclare alors avoir été en avance sur les événements politiques : « Qu'on me permette encore de me savoir gré d'avoir traité des sujets patriotiques si longtemps avant la Révolution, et lorsqu'il était impossible de prévoir le grand changement qui devait arriver dans notre monarchie » préface, pp. 325-326. La pièce de Lemierre semble avoir inspiré Nicolas Fallet, auteur d'une tragédie intitulée *Barnevelt, ou le Stathoudérat aboli*, tragédie en trois actes, Paris, Desenne, an III (1795).

Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, c'est le manque de contextualisation politique de la condamnation de Socrate telle qu'elle a été comprise au XVIII^e siècle qui semble expliquer son absence d'un théâtre dans lequel il aurait semblé avoir toute sa légitimité. Toutefois, même absent, l'imaginaire socratique auréole la figure de Barnevelt. Grand pensionnaire de la province de Hollande (c'est-à-dire chef civil), il s'oppose à Maurice de Nassau (simplement appelé Maurice dans la pièce), stathouder (chef militaire) au sujet de la guerre contre l'Espagne. Barnevelt souhaite la poursuite de la trêve et Maurice la reprise de la guerre. Pour parvenir à ses fins, ce dernier, aveuglé par la gloire, fait emprisonner Barnevelt et, sur de faux écrits, l'accuse de trahison. Condamné à mort, Barnevelt accepte la sentence avec toute la fermeté et la vertu d'un Socrate. C'est d'ailleurs à lui qu'il se réfère dans un vers resté célèbre pour son caractère sublime, alors que son fils, Stautembourg, lui demande de se tuer pour rester libre jusque dans la mort :

STAUTEMBOURG : Caton se la donna.

BARNEVELT : Socrate l'attendit¹.

Quelques répliques apparaissent en outre sorties de l'*Apologie de Socrate* de Xénophon, respectivement § 28 et 27 :

STAUTEMBOURG : Vous mourez innocent ! Quel sort plus déplorable !

BARNEVELT : Aimerais-tu donc mieux me voir mourir coupable² ?

BARNEVELT : L'arrêt qui me condamne, au terme de mes ans,
Devance de bien peu la sentence du temps³.

-
- 1 IV, 7, édition citée, p. 386. Voir par exemple le commentaire de Jean-François Laharpe, in : *Correspondance littéraire adressée à son altesse impériale m. gr le Grand-Duc, aujourd'hui empereur de Russie, et le Comte André Schowalow, Chambellan de l'Impératrice Catherine II, depuis 1774 jusqu'à 1791*, Paris, Migneret, 1807, tome VI, lettre CCLXXXVII, pp. 4-11 : Laharpe critique la pièce comme « faiblement conçue » (p. 4) mais reconnaît le génie de ce vers : « La scène finit par un vers qui me paraît sublime. [...] On n'a jamais appliqué l'histoire à une situation dramatique plus heureusement, et on n'en a rien tiré de plus beau. » (p. 11.)
 - 2 IV, 7, édition citée, p. 384. Xénophon, *Apologie de Socrate*, § 28, François Ollier (trad.), édition citée, p. 110 : « Il y avait là un certain Apollodore ; c'était un ami passionné de Socrate, par ailleurs un homme simple ; il déclara : "Mais moi j'ai beaucoup de peine, Socrate, à te voir mourir injustement." Socrate alors, à ce qu'on rapporte, lui répliqua en lui caressant la tête : "Préférerais-tu, mon bien cher Apollodore, me voir mourir justement plutôt qu'injustement ?" et il accompagna ces mots d'un sourire. »
 - 3 V, 7, édition citée, p. 392. Xénophon, *Apologie de Socrate*, § 27, François Ollier (trad.), édition citée, p. 109 : « Voyant les pleurs de ceux qui l'escortaient, [Socrate] s'écria : "Qu'est-ce à dire ? C'est maintenant que vous pleurez ? Ne savez-vous pas depuis longtemps que dès ma naissance la nature m'a condamné à mort ? Si pourtant je meurs prématurément au milieu d'une affluence de biens, il est clair que nous devons nous affliger moi et mes amis. Mais si, touchant au terme de ma vie, je ne puis m'attendre qu'à des misères, j'estime que vous devez tous vous réjouir dans la pensée que mon sort est heureux." »

Enfin, si Socrate est mort pour que vive la philosophie, Barnevelt meurt pour que la trêve continue et qu'un tyran soit empêché de gouverner¹. C'est en effet un sort comparable à celui de Mélitus et Anytus qui attend Maurice : la pièce se termine sur l'appel à la vengeance lancé par le fils de Barnevelt au peuple contre Maurice².

Socrate reste donc présent sur la fin du siècle, même s'il n'est plus omniprésent et prête moins à la polémique qu'à la génération précédente. Jacques Bouineau dans un ouvrage intitulé *Les Toges du pouvoir ou La Révolution de droit antique, 1789-1799*, montre par exemple que le prénom Socrate a été donné à un nouveau-né, à Montpellier, an VII³ et, dans le corpus de discours qu'il étudie, si beaucoup moins d'allusions sont faites aux Grecs qu'aux Romains, Socrate, pour ce qui est des Grecs, arrive en troisième place, juste derrière les législateurs, Solon et Lycurgue⁴. Sous la Terreur, un détenu, comme Diderot quarante-quatre ans plus tôt, traduit l'*Apologie de Socrate*, le *Criton* et le *Phédon* de Platon pour en faire la lecture à ses compagnons d'infortune. Ce détenu c'est Honoré Riouffe (1764-1813), que Napoléon nommera baron. Proche des Girondins, il est arrêté le 4 octobre 1793 à Bordeaux et incarcéré à la Conciergerie de Paris pendant quatorze mois. Dès sa sortie, il publie ses *Mémoires* écrits en prison qui rencontrent un certain succès⁵. Il y décrit son incarcération dans « le temple de la vertu persécutée »⁶ aux côtés de Vergniaux, Gensonné, Brissot, Ducos, Fonfrède, Valazé, Duchâtel, ... qu'il ne cesse de comparer à Socrate, Caton et Brutus : Valazé

1 La mort de Barnevelt constitue pour lui une victoire et signe l'échec de Maurice, V, 11, édition citée, p. 397 : « MAURICE : Il l'a donc emporté ce terrible adversaire, / Et même en le perdant, je n'ai pu m'en défaire ! »

2 V, sc. 12 et dernière, édition citée, p. 397 : « STAUTEMBOURG, au peuple : Mais de Barnevelt qui plaignez mes malheurs, / Joignez-vous à son fils pour être ses vengeurs. / (Ils tirent leurs épées.) Jurez, pour derniers soins qu'à mon père il faut rendre, / Que le sang du tyran coulera sur sa cendre. »

3 Édition citée, pp. 51-52.

4 Édition citée, annexe 13, tableau 10 « Réminiscence des Grecs », pp. 493-494.

5 Le titre complet est : *Mémoires d'un détenu, pour servir à l'histoire de la tyrannie de Robespierre*. Nous avons consulté l'édition parue dans la « Collection des mémoires relatifs à la Révolution Française », *Mémoires sur les prisons*, Tome I^{er}, Paris, Baudoin, 1823. Une notice sur la vie de Riouffe, écrite par un ami, explique au sujet de ses traductions, pp. ix-x : « Ce que les manuscrits renferment de plus précieux, ce sont les traductions des trois dialogues de Platon, intitulés : l'*Apologie de Socrate*, le *Criton* et le *Phédon*. Il est douteux que jamais traducteur ait reproduit avec un talent plus vrai, le naturel, la simplicité, la richesse, l'onction pénétrante, l'harmonie, l'élévation de son modèle. Et quel modèle ! Et quel sujet ! La vertu persécutée par les lois, trahie par la Providence, abandonnée, livrée par elle à l'iniquité des hommes, flétrie par le dernier supplice ; et du milieu de tant d'horreurs, bénissant la Providence, proclamant l'immortalité de l'âme, prenant la défense des saintes lois, rejetant les voies qui lui sont ouvertes pour leur échapper, et embrassant avec joie ce trépas qui est un bienfait parce qu'il est leur ouvrage. Quel drame sublime ! Quelles augustes leçons ; et de quels sentiments devaient se pénétrer les prisonniers de la Conciergerie, lorsque, dans le silence de la nuit et sous les voûtes de leurs cachots, ils venaient, autour d'une petite table et à la lueur d'une lampe sépulcrale, prêter l'oreille à la voix de Riouffe, qui leur enseignait, au nom du divin Socrate, à supporter leur situation présente, à la préférer au sacrilège triomphe des méchants, à la chérir comme un don de Dieu lui-même : car leur âme immortelle et sans souillure, tout-à-l'heure affranchie de l'infortune d'un jour, allait jouir, dans le sein de Dieu, d'une éternelle félicité ! Ce fut en effet dans son cachot que Riouffe traduisit ce *Phédon* : toute l'éloquence du malheur, toute celle de Platon, brille dans ce morceau ; et certes, si quelque chose pouvait élever le génie de Riouffe, c'était de se trouver, dans sa prison, l'interprète des sublimités que Socrate développait dans la sienne, il y a deux mille ans. »

6 Édition citée, p. 48.

est par exemple comparé à Socrate pour son ironie et à Caton pour suicide¹. Après avoir peint l'horreur des exécutions en masse, auxquelles par chance il a pu échapper, il relate les moments de repas qu'il compare au *Banquet* de Platon :

Une table grossière rassemblait dix-huit ou vingt prisonniers ; souvent la moitié s'y asseyait pour la dernière fois. Ce repas était pour eux le dernier repas. Quelle était la surprise des nouveaux venus, lorsqu'ils nous voyaient boire la gaieté dans la coupe de la mort, et mêler les chants de la liberté aux cris des bourreaux qui nous appelaient ! C'est à cette table que Ducorneau, la veille de son supplice, improvisait cette belle chanson qui était comme le chant du cygne, et où il nous disait, en parlant de lui et d'un autre qui allait partager son sort :

Au dernier moment Socrate
Sacrifie à la santé ;
Notre bouche démocrate
Ne boit qu'à la liberté.

Ce sont des hommes qui ont la certitude que le bourreau les tuera demain, qui s'égaient ainsi. Bientôt cette scène bruyante s'apaise ; c'est le *Phédon*, c'est l'*Apologie de Socrate* qu'ils lisent. Voyez quel transport excite parmi eux cette lecture ravissante, et quel empire a sur tous les esprits le dogme sublime de l'immortalité de l'âme ! Froids athées, si vous aviez vu l'homme dans ces terribles épreuves, vous rougiriez de la sécheresse de vos systèmes ; c'est moi-même qui étais l'interprète et le lecteur, et j'atteste le ciel que, dans tout ce récit qui paraît arrangé dramatiquement, si je suis comptable envers la vérité, c'est que je reste au-dessous d'elle².

Au cours de ces repas, les détenus ont aussi inventé, bien que d'abord sous la forme de plaisanteries, une véritable religion, la religion d'Ibrascha, dont Riouffe publie le dogme à la suite de ses *Mémoires*. Les maximes XXIII et XXIV font référence à Socrate :

XXXIII. Tous les sages sont fils d'Ibrascha. Socrate est son fils chéri. *Vive Socrate, vive Ibrasha !*

XXXIV. Tous les ans on représentera dramatiquement la mort de Socrate, homme juste, tué par les prêtres. *Vive Ibrasha* ³!

De la référence anecdotique au mythe intériorisé, la figure de Socrate semble ainsi hanter l'imaginaire de Riouffe et de ses camarades qui, confrontés au même sort que le sage athénien, font preuve d'une grandeur d'âme comparable.

1 Édition citée, p. 51. Ajoutons également, p. 54 : « Vous êtes morts comme des hommes qui avaient fondé la liberté républicaine, et avec lesquels elle devait s'éclipser. Vous brillez au milieu de tant de lâcheté et d'incivisme, comme Caton et Brutus au milieu du sénat corrompu. » et p. 63 : « Si je m'abandonnais à la tâche douloureuse de nommer individuellement tous les êtres intéressants sacrifiés dans cette boucherie, à parler de leurs courage et de leurs vertus, j'entasserais des volumes. Qu'on sache seulement que le mépris de la mort était devenu une chose triviale ; et que Socrate, au milieu de quatre mille personnes de tout âge et de tout sexe que j'ai vu massacrer en un an, n'aurait été remarqué que par son éloquence et ses discours sublimes sur l'immortalité de l'âme. »

2 Dans l'édition consultée, les *Mémoires* sont suivis d'une section intitulée « Fragments et correspondance » ; dans la lettre à Joseph Souque, du 5 ventôse an III, Riouffe répond à sa demande, suite à la lecture de ses *Mémoires*, de donner davantage de détails concernant sa vie au quotidien. La citation se trouve pp. 108-110 ; la comparaison avec le *Banquet* de Platon figure p. 107.

3 *Ibid.*, p. 124.

Pendant cette période troublée, seul un comédien et auteur de théâtre qui n'est pas encore le sanguinaire acteur de la Terreur que l'on connaît, Jean-Marie Collot d'Herbois, a l'audace de réinventer Socrate sur scène, dans une comédie en trois actes et en prose intitulée *Le Procès de Socrate ou Le Régime des anciens temps*, représentée pour la première fois au Théâtre de Monsieur le 9 novembre 1790 et éditée l'année suivante¹. S'il garde l'image d'un Socrate, chère au XVIII^e siècle, combattant ardemment les prêtres et l'intolérance religieuse², Collot d'Herbois le transforme toutefois en véritable révolutionnaire défendant les nouvelles idées de Liberté et d'Égalité³. Dès la deuxième scène, il est présenté par Agathon, jeune athénien dont il s'est chargé de l'éducation :

Il a combattu de front cette odieuse tyrannie des riches et des puissants, qui toujours divisés quand il faut opérer le bien, se réunissent dès qu'il s'agit d'opprimer le peuple et d'écraser les bons citoyens. [...] Il a propagé les lumières de la philosophie, il a réchauffé le sentiment de la liberté, il a fait connaître à l'homme les droits sacrés qu'il reçut de la nature ; il a dévoilé tous les complots de cette ligue qui formait dans Athènes une aristocratie funeste et détestable.⁴

Lorsqu'il retrace brièvement la biographie de Socrate dans son avant-propos, Collot d'Herbois précise le contexte politique athénien ; Socrate a vécu sous un régime tyrannique⁵. La philosophie n'a d'autre but que de libérer le peuple de son asservissement non pas aux seuls prêtres et superstitions, mais aux hommes politiques chargés de le gouverner. Le seul gouvernement légitime pour le Socrate de Collot d'Herbois est la démocratie : c'est ce dont l'accuse Mélitus, le chef du Tribunal des Onze :

-
- 1 Paris, Veuve Duchesne et fils, 1791. Sur Collot d'Herbois, voir Michel Biard, *Collot d'Herbois : légendes noires et Révolution*, Presses universitaires de Lyon, 1995, les pages 82-84 concernent le *Procès de Socrate*. Raymond Trousson a également consacré un article à l'étude de cette pièce : « Un Socrate révolutionnaire : Collot d'Herbois », in : *Die Neueren Sprachen*, 1970, Band 69 (19 Neue Folge), pp. 416-420.
 - 2 Sur la critique des prêtres, citons par exemple : « Dromon [annonçant l'arrivée d'Anitus, grand-prêtre de Cérès] : Le voici... il est entouré d'un cortège idolâtre, il a fait croire à ces gens-là qu'il était un Dieu. » (I, 4, p. 6.) et la défense de la religion naturelle, cette tirade de Socrate lors de son procès : « Il n'y en a qu'un [Dieu], vous dis-je... et ce Dieu n'a d'autre épouse que la nature. Lui seul est créateur, tout le reste est créé par ses mains et par sa seule volonté. Regardez ces globes suspendus dans les airs ; voyez la terre, les mers, tout se correspond, tout est fait l'un pour l'autre, tout est d'un même dessein : il n'y a donc qu'un seul architecte, un seul conservateur. Ce Dieu n'a pas besoin d'Iris ou de Mercure pour signifier ses ordres ; il n'a qu'à vouloir, et c'est assez... Savez-vous de quelle manière il veut être honoré ; la voici : Adorez et ne disputez pas. N'est-ce pas l'outrager que de supposer l'existence de ces demi-dieux dont vous parlez. Ce sont les demi-dieux qui vous perdent, Athéniens... Le Dieu dont je vous parle, n'a rien créé qui ne soit entier, il n'a rien fait à moitié : Ses véritables enfants... Ceux qui le représentent sur la terre sont les hommes justes et vertueux. » (II, 4, pp. 50-51.)
 - 3 Bien que le succès de la pièce semble avoir été dû à l'application directe que l'on pouvait faire de la pièce à la situation politique contemporaine, l'auteur se défend de peindre un Socrate strictement révolutionnaire ; son personnage et en conséquence sa pièce sont pour lui intemporels : « Dans tous les temps on verra, d'un côté, les Amis de l'Égalité, de la Liberté ; de l'autre, les outrages, les calomnies, les menaces, les persécutions : le Despotisme des préjugés et de toutes les passions viles ou cruelles sera toujours en opposition avec l'Empire légitime des vertus, des talents, et de la vérité ; dès lors *Le Procès de Socrate* inspirera toujours un grand intérêt » (Avant-propos, édition citée, p. vi.)
 - 4 I, 2, édition citée, pp. 3-4.
 - 5 « Athènes, sa Patrie, était gouvernée par les Aristocrates : ces Aristocrates, justement surnommés les Tyrans, étaient d'autant plus redoutables, qu'à la faveur d'une contre-révolution, ils avaient tout nouvellement dépouillé la Nation de ses droits, et fait massacrer tous les Amis de la Liberté. » (Avant-Propos, p. iii.)

Ces philosophes sont capables de tout... Il n'y aurait qu'à les laisser faire, bientôt les hommes se croiraient tous égaux, indépendants, ils n'obéiraient qu'aux lois qu'ils voudraient se faire eux-mêmes¹.

L'auteur reconnaît volontiers avoir créé un personnage composite auquel il a prêté le sublime nom de Socrate :

Dans ce personnage j'ai voulu mettre en scène tous les Défenseurs de la cause du Peuple à la fois, tous ceux qui ont souffert, qui ont été persécutés pour elle².

De nouveau médiatisé, voire instrumentalisé, ici pour incarner la cause du peuple³, Socrate ne peut donc pas mourir à la fin de la pièce ; il est sauvé par le peuple, et Agathon qui lui rapporte la bonne nouvelle arrive, pour une fois, avant que Socrate n'ait porté la coupe de ciguë à ses lèvres⁴. L'auteur explique mettre en scène l'un des procès de Socrate (car il y en aurait eu plusieurs) et non pas le dernier ; c'est cette fin heureuse qui justifie d'ailleurs l'appartenance de sa pièce au genre de la comédie⁵.

Cette nouveauté dans l'interprétation de la figure socratique reste toutefois la seule invention de Collot d'Herbois qui ne fait en réalité que reprendre la pièce de Voltaire⁶. Le premier acte est le même que celui de Voltaire, à une exception près : l'intervention chez Collot d'Herbois d'un nouveau personnage, Dromon, ancien esclave du père d'Agathon qui vient annoncer à ce dernier que sa fiancée a été promise par l'oracle à un autre, en l'occurrence, le grand prêtre de Cérès, Anytus. Dans la pièce de Voltaire c'est Anytus lui-même qui vient triomphalement proclamer son futur mariage ; l'action commence alors dès la première scène. Dans la seconde pièce, le recours à un messenger permet d'exposer de façon assez didactique tous les tenants et aboutissants de ce mariage en précisant le dessein de Xanthippe (non seulement unir Aglaé à Anytus mais aussi Agathon à Pallante) et les risques encourus par

1 II, 12, p. 37. Le procès énonce trois chefs d'accusation parmi lesquels deux sont traditionnels : l'impitété (qui n'est toutefois pas précisée, elle consiste d'ordinaire en deux points : non-reconnaissance des dieux de la cité et introduction de nouvelles divinités) et la corruption de la jeunesse, mais en ajoute un nouveau : « Socrate, vous avez conspiré contre l'État, vous avez soulevé le peuple ? » auquel Socrate répond que ce n'est pas lui qui soulève le peuple, il ne fait que rétablir ce qui devrait être ; ceux qui soulèvent le peuple sont ceux qui obligent le peuple à se révolter en étant injuste avec lui : « Ceux qui soulèvent le peuple, ce sont ceux qui lui distribuent la justice à poids inégaux, qui méconnaissent les droits, qui méprisent les réclamations. Ces perfides agents du despotisme et de l'aristocratie ; ils s'étonnent que, lassé de vexations et d'outrages, ce peuple puisse enfin se rappeler le sentiment de sa force et la dignité de son caractère. Les barbares ! Je les ai vus créer la disette et la faim au milieu de l'abondance et des plus belles récoltes, nous disputant, empoisonnant, ainsi jusqu'aux bienfaits de la nature. Ceux qui soulèvent le peuple, les voilà. » (III, 4, pp. 50-51).

2 Avant-propos, p. v.

3 I, 2, p. 4 : « DROMON : Socrate aura de son côté la voix du peuple, de tous ceux qu'il a défendus contre l'injustice. »

4 III, 12, p. 60.

5 Avant-propos, p. iv : « Mais avant ce dernier jugement, les Aristocrates avaient tenté plus d'une fois de lui faire boire juridiquement la ciguë, par l'entremise du Châtelet d'Athènes ; c'est d'une tentative de cette espèce qu'il s'agit dans la comédie qu'on va lire. » Notons l'expression « Châtelet d'Athènes » qui montre une nouvelle fois l'actualisation que l'auteur fait subir au contexte historique.

6 Voir en annexe notre tableau de correspondance des scènes, pp. 599-601.

Socrate (Anytus et Mélitus, un proche de Pallante, sont les ennemis de Socrate). Lorsqu'Anytus vient demander sa main à Aglaé, les scènes correspondent ; si Collot d'Herbois a reformulé, raccourci / développé ou même supprimé / ajouté certaines répliques, il est des expressions de la pièce de Voltaire qu'il a reprises telles quelles – nous les soulignons et indiquons à l'aide de flèches les correspondances lorsqu'elles ne sont pas en vis-à-vis :

Voltaire, <i>Socrate</i> , 1759 Acte I, scène 4 ¹	Collot d'Herbois, <i>Le Procès de Socrate</i> , 1790 Acte I, scène 6 ²
<p>ANYTUS : Vous voyez que le sage Socrate consent à notre union ; <u>Xanthippe, sa femme, presse</u> ce mariage. Vous savez quels sentiments vous m'avez inspirés. Vous connaissez mon rang et mon crédit ; vous voyez que mon bonheur, et peut-être le vôtre, ne dépendent que d'<u>un mot de votre bouche</u>.</p> <p>AGLAÉ : Je vais vous répondre avec la vérité que ce grand homme qui sort d'ici m'a instruite à ne dissimuler jamais, et avec la liberté qu'il me laisse. <u>Je respecte votre dignité, je connais peu votre personne, et je ne puis me donner à vous.</u></p> <p>ANYTUS : <u>Vous ne pouvez !</u> Vous qui êtes libre ! Ah ! Cruelle Aglaé, <u>vous ne le voulez donc pas ?</u></p> <p>AGLAÉ : <u>Il est vrai, je ne le veux pas.</u></p> <p>ANYTUS : Songez-vous bien à l'affront que vous me faites ? Je vois trop que <u>Socrate</u> me trahit ; c'est lui qui dicte votre réponse ; c'est lui qui donne la préférence à ce jeune Sophronime, à mon indigne rival, à cet impie...</p> <p>AGLAÉ : Sophronime <u>n'est point</u> impie ; il lui est attaché dès l'enfance ; <u>Socrate lui sert de père comme à moi</u>. Sophronime est plein de grâces et de vertus. <u>Je l'aime, j'en suis aimée</u> : il ne tient qu'à moi d'être sa femme ; <u>mais je ne serai pas plus à lui qu'à vous.</u></p> <p>ANYTUS : Tout ce que vous me dites m'étonne. Quoi ! <u>Vous osez m'avouer</u> que vous aimez Sophronime ?</p> <p>AGLAÉ : Oui, j'ose vous l'avouer, parce que rien n'est plus vrai.</p> <p>ANYTUS : Et quand il ne tient qu'à vous d'être heureuse avec lui, vous refusez sa main ?</p> <p>AGLAÉ : <u>Rien n'est plus vrai</u> encore.</p> <p>ANYTUS : C'est sans doute la crainte de me déplaire qui suspend votre engagement avec lui ?</p> <p>AGLAÉ : Non assurément ; car n'ayant jamais cherché à vous plaire, je ne crains point de vous déplaire.</p> <p>ANYTUS : <u>Vous craignez</u> donc d'offenser les</p>	<p>ANYTUS : Oui, mon alliance avec vous doit lui procurer [à Socrate] de grands avantages... <u>Xanthippe sa femme</u> en connaît tout le prix et doit en <u>presser</u> le succès... Il ne faut plus qu'<u>un mot de votre bouche</u>.</p> <p>AGLAÉ : Et ce mot n'est pas encore prononcé. Un grand pontife... Le minsitre favori de tous les dieux ne voudrait pas forcer les vœux d'une jeune fille. Je vous dirai donc avec candeur, avec cette vérité que Socrate m'a recommandé de ne dissimuler jamais, que <u>je respecte votre dignité, que je connais peu votre personne, et que je ne puis me donner à vous.</u></p> <p>ANYTUS : <u>Vous ne pouvez... Vous ne le voulez donc pas ?</u></p> <p>AGLAÉ, <i>naïvement</i> : <u>Il est vrai... je ne le veux pas.</u></p> <p>ANYTUS, <i>avec un courroux déguisé</i> : Vous ne le voulez pas... C'est bien plutôt <u>Socrate</u> qui s'y oppose... La prévoyante Xanthippe me l'a bien fait entendre... Vous me préféreriez volontiers Agathon... ce jeune imprudent... qui se joue des mystères... cet incrédule...</p> <p>AGLAÉ, <i>vivement</i> : Agathon <u>n'est point</u> un imprudent... n'est point un incrédule, <u>Socrate lui a servi de père comme à moi... J'en suis aimée...</u> Son amour me flatte et nos sentiments sont réciproques.</p> <p>ANYTUS : <u>Vous osez me l'avouer ?</u></p> <p>AGLAÉ : Oui, je l'ose... parce que <u>rien n'est plus vrai... Je l'aime ; mais je ne serai ni à lui, ni à vous.</u></p>

1 Édition citée, p. 704.

2 Édition citée, pp. 10-13.

<p><u>dieux</u>, en préférant un profane comme Sophronime à un ministre des autels.</p> <p>AGLAÉ : Point du tout ; je suis persuadée que l'<u>Être suprême</u> se soucie fort peu <u>que je vous épouse</u> ou non.</p> <p>ANYTUS : <u>L'Être suprême !</u> Ma chère fille, ce n'est pas ainsi qu'il faut parler ; vous devez <u>dire les dieux et les déesses</u>. <u>Prenez garde</u>, j'entrevois en vous des sentiments dangereux, et je sais trop qui vous les a inspirés. Sachez que <u>Cérès dont je suis le grand prêtre, peut vous punir d'avoir méprisé son culte et son ministre</u>.</p> <p>AGLAÉ : <u>Je ne méprise ni l'un ni l'autre. On m'a dit que Cérès préside aux blés, je le veux croire : mais elle ne se mêlera pas de mon mariage.</u></p>	<p>ANYTUS : Vous ne l'épouserez point. Le Ciel soit loué ! <u>Vous craignez</u> du moins de contrarier la volonté des <u>dieux</u> !</p> <p>AGLAÉ, <i>indignée</i> : Ce serait calomnier l'<u>Être Suprême</u>... que de le croire intéressé à ce <u>que je vous épouse</u>.</p> <p>ANYTUS, <i>avec une chaleur hypocrite</i> : <u>L'Être Suprême !</u>... ô blasphème ! <u>Prenez-y garde</u> Aglaé... un poison cruel se fait sentir dans un pareil discours. On y reconnaît les dogmes nouveaux de nos philosophes... L'Être suprême ! Ce n'est point cela qu'il faut dire !</p> <p>AGLAÉ : Que faut-il donc dire ?</p> <p>ANYTUS : Il faut <u>dire les dieux et les déesses</u> l'ont ainsi résolu... Les dieux et les déesses, entendez-vous ? Méconnaîtrez-vous toutes ces divinités que nous adorons, Vénus, Isis, Cybèle, Junon, Minerve, Proserpine, ne sont-elles pas les objets de votre respect ? Prenez-y garde, cette bonne <u>Cérès dont je suis le grand prêtre, pourrait vous punir d'avoir méprisé son culte et son ministre</u>.</p> <p>AGLAÉ : <u>Je ne méprise ni l'un ni l'autre... On dit que Cérès préside aux moissons. Je le veux croire. Mais je ne crois pas qu'elle se mêle de mon mariage.</u></p>
--	--

Voltaire n'a pas seulement fourni à Collot d'Herbois une « esquisse précieuse¹ », il lui a également donné la matière pour la remplir, si bien que Jean-François de La Harpe parle d'« une espèce de brigandage littéraire² ». Le passage de Sophronime à Agathon³, l'ajout de quelques didascalies, assez significatif tout de même de la prise en compte de la dimension de représentation, le changement de quelques tournures ne trompent personne, même s'ils ont trompé le public du XVIII^e siècle comme le fait remarquer La Harpe⁴. La pièce de Voltaire

¹ Avant-propos, p. vii.

² *Correspondance littéraire*, édition déjà citée, t. VI, Lettre CCXCVII, p. 76.

³ Sophronime est devenu le nom de l'un des juges qui prend plutôt parti pour Socrate (Sophronime vient de σωφροσύνη qui signifie la modération). D'autres juges ont également été baptisés par Collot d'Herbois, avec des noms là encore transparents : Nullis (on entend « nul »), Stultition (de *stultitia*, la stupidité), Gnarès (on ignore comment ce nom devait être prononcé mais il peut fort ressembler à « ignare »), qui reflètent leur personnalité, voir pour cela, III, 1, pp. 44-45. Un dernier changement de nom concerne Drixa, devenue Pallante.

⁴ *Op. cit.*, p. 77 : « Ce qui paraît presque inconcevable, c'est que personne n'a réclamé contre un plagiat si effronté. L'auteur, sans prendre aucune peine pour déguiser son larcin, s'est conduit comme ces voleurs qui se persuadent que le bien d'autrui est à eux. »

n'était pas très connue¹ et les changements opérés par Collot d'Herbois ont donné à la pièce l'apparence de la nouveauté, et, ce qui importait surtout, de l'actualité. L'acte II se concentrait principalement chez Voltaire sur les agissements d'Anytus pour faire accuser Socrate ; ils restent présents chez Collot d'Herbois mais on assiste également à la réaction d'Aglaé et Agathon qui tentent de ramener le peuple à la cause de Socrate :

AGLAÉ : Allez, cher Agathon... suivez vos projets. Pour la première fois, il faut désobéir à Socrate pour le servir... Que ne puis-je armer tout mon sexe pour le défendre ! [...] Si ces gens-là réussissent... tous les honnêtes gens doivent trembler... en faisant le procès à Socrate... ils attaquent les droits du peuple et la liberté de tous les Athéniens. (*Elle réjouit Xanthippe.*)

AGATHON, *seul* : Voilà bientôt la troisième heure... Toute la jeunesse d'Athènes s'apprête à le secourir. Plusieurs juges, m'a-t-on dit, demandent son emprisonnement... Les plus acharnés ont même déjà parlé de supplice, de cigüe... (*avec frémissement*) Les monstres... ah ! Courons. (*il court*².)

Les principales modifications concernent l'acte III, dont nous avons dit qu'il semblait bâclé chez Voltaire. Collot d'Herbois lui a rendu son étendue ; il paraît même s'être inspiré de Diderot et de sa sublime esquisse, apportant de l'émotion là où Voltaire voulait que Xanthippe apportât une note comique au moment le plus touchant. On peut par exemple comparer l'arrivée de cette dernière dans la prison de Socrate ; elle occasionne des plaisanteries chez Voltaire quand elle arracherait quelques larmes chez son plagiaire :

1 Elle a été portée à la scène plus tard, en 1792, cf. *supra*, note 4, p. 282.

2 II, 7, p. 32. Agathon avait déjà fait mention de ce rassemblement de la jeunesse, I, 8, p. 14.

Voltaire, <i>Socrate</i> , 1759 Acte III, scène 3 ¹	Collot d'Herbois, <i>Le Procès de Socrate</i> , 1790 Acte III, scène 11 ²
<p>XANTHIPPE : Eh bien ! Pauvre homme, qu'est-ce que ces gens de loi ont conclu ? Êtes-vous condamné à l'amende ? Êtes-vous banni ? Êtes-vous absous ? Mon dieu ! Que vous m'avez donné d'inquiétude ! Tâchez, je vous prie que cela n'arrive pas une seconde fois.</p> <p>SOCRATE : Non, ma femme, cela n'arrivera pas deux fois, je vous en réponds ; ne soyez en peine de rien. Soyez les bienvenus, mes chers disciples, mes amis.</p> <p>CRITON, à la tête des disciples de Socrate : Vous nous voyez aussi alarmés de votre sort que votre femme Xanthippe : nous avons obtenu des juges la permission de vous voir. Juste ciel ! Faut-il voir Socrate chargé de chaînes ? Souffrez que nous laissions ces fers que vous honorez, et qui sont la honte d'Athènes. Est-il possible qu'Anitus et les siens aient pu vous mettre en cet état ?</p> <p>SOCRATE : Ne pensons point à ces bagatelles, mes chers amis, et continuons l'examen que nous faisons hier de l'immortalité de l'âme. Nous disions, ce me semble, que rien n'est plus probable et plus consolant que cette idée. En effet, la matière change et ne périt point ; pourquoi l'âme périrait-elle ? Se pourrait-il faire que, nous étant élevés jusqu'à la connaissance d'un dieu, à travers le voile du corps mortel, nous cessassions de le connaître quand ce corps sera tombé ? Non ; puisque nous pensons, nous penserons toujours : la pensée est l'être de l'homme, cet être paraîtra devant un dieu juste, qui récompense la vertu, qui punit le crime, et qui pardonne les faiblesses.</p> <p>XANTHIPPE : Je n'y entends rien : on pensera toujours, parce qu'on a pensé ! Est-ce qu'on se mouchera toujours, parce qu'on s'est mouché ? Mais que nous veut ce vilain homme avec son gobelet ?</p> <p>LE GEÔLIER, OU VALET DES ONZE, apportant la tasse de ciguë : Tenez, Socrate, voilà ce que le Sénat vous envoie.</p>	<p>XANTHIPPE, éperdue : Ô malheur ! Qu'ai-je appris... où est-il, condamné m'ont-ils dit, condamné ! Le meilleur des hommes ! Ô Socrate, Socrate ! Je vous croyais absous... Cela devait être : à la rigueur, banni... Tant mieux ! Athènes ne méritait pas de vous posséder... Mais condamné à mort... Ah ! Socrate, je ne vous survivrai pas... Je vous ai bien fait du mal... Pardonnez-moi, Socrate, pardonnez-moi, je ne vous quitterai point, la vie ou la mort, je veux tout partager avec vous.</p> <p>SOCRATE : Xanthippe, Xanthippe... Vous déchirez mon cœur... Vos plaintes, vos gémissements ne peuvent rien changer. (<i>Il aperçoit l'exécuteur qui apporte la ciguë</i>). Voici ce qui mettra fin à tout. (<i>À ses amis</i>) Mes amis prenez soin d'elle. (<i>Il se tourne et dit à demi-voix à l'exécuteur</i>.) Là... sur cette table, posez la coupe, je suis à vous. (<i>L'exécuteur pose la coupe</i>.)</p> <p>XANTHIPPE, s'agitant au milieu d'eux : Que dit-il ?... (<i>elle jette un cri voyant l'exécuteur</i>.) Juste ciel ! C'est la mort qu'on lui apporte. (<i>Elle va à l'exécuteur</i>.) Misérable assassin. (<i>Socrate doit être entre l'exécuteur et la coupe, pour que Xanthippe ne puisse pas la saisir</i>.) Tu veux qu'il expire devant moi ; là, devant son épouse... Monstre !</p> <p>SOCRATE : Il fait son devoir. (<i>À l'exécuteur</i>) Excusez sa vivacité, elle vous traite comme elle m'a traité quelquefois moi-même. De grâce, mes amis, retenez-là. (<i>Il va pour saisir la coupe</i>.)</p>

1 Édition citée, p. 713.

2 Édition citée, pp. 58-59. Une autre scène intéressante du point de vue l'émotion et de l'inspiration diderotienne est celle du geôlier qui, pleurant, s'excuse auprès de Socrate de devoir lui donner la mort, acte III, scène 8, pp. 54-56. En ce qui concerne le comportement de Xanthippe, notons que dans le reste de la pièce elle est la mégère que l'on a l'habitude de retrouver sur les planches ; on peut à cet égard lire en parallèle I, 7 (p. 706) de la pièce de Voltaire et I, 11 (pp. 20-22) de celle de Collot d'Herbois.

<p>XANTHIPPE : Quoi ! Maudit empoisonneur de la république, tu viens ici tuer mon mari en ma présence ! Je te dévisagerai, monstre !</p> <p>SOCRATE : Mon cher ami, je vous demande pardon pour ma femme ; elle a toujours grondé son mari, elle vous traite de même : je vous prie d'excuser cette petite vivacité. Donnez.</p>	
--	--

L'émotion apportée par Collot d'Herbois dans ce troisième et dernier acte est à rapprocher de la plus forte présence dans sa pièce que dans celle de Voltaire des monologues¹. Ils sont liés au fait qu'il a développé, étoffé le propos de Voltaire mais surtout au pouvoir émotionnel qu'ils apportent à la pièce, bien qu'il s'agisse, dans les intitulés génériques, d'un drame pour Voltaire et d'une comédie pour Collot d'Herbois.

Il existe encore une pièce qui rencontre le succès sur les planches, entrant en résonance avec l'actualité comme la tragédie de Sauvigny². Toutes les critiques soulignent les allusions dont la pièce est remplie et leur attribue son succès³. On conçoit ici l'importance du jeu des acteurs qui ont sans doute participé à cette mise en valeur. La révolte du peuple qui vient sauver Socrate dans sa prison est racontée par Agathon comme un écho par anticipation à la prise de la Bastille :

Ô mon père... La rage de vos tyrans ne sera pas satisfaite... Et leur espoir cette fois sera trompé. Vous allez les voir couverts d'opprobre et rugissants de fureur. Le peuple les tient en otage, et leurs têtes lui répondent de votre conservation... Je ne puis vous peindre de quelle morne terreur Athènes fut soudain frappée lorsqu'on apprit que les juges étaient assemblés. Un vieillard respectable et courageux, qui ce matin vous avait averti, dévoilait cependant aux citoyens assemblés, toutes les trames dirigées contre vous... Sa victorieuse éloquence éclairait tous les esprits, elle enflammait tous les cœurs. Les nuages dont vos ennemis auraient voulu obscurcir votre vertu, se dissipaient à sa voix, comme les ténèbres devant la lumière du jour. Toute la jeunesse courait aux armes pour vous venger... Les pères exhortaient leurs fils, les femmes imploraient le ciel, et jusqu'aux enfants prosternés le suppliaient de protéger Socrate... Nous jurions de vous délivrer ou de mourir. [...] Nous volâmes sur la place pour forcer la prison...

- 1 On en compte trois chez Voltaire (fin I, 4 ; II, 4 et III, 2) pour neuf chez Collot d'Herbois (I, sc. 1, 3, 7 ; II, sc. 2, 7, 9, 11 ; III, sc. 7 et 9).
- 2 La pièce a connu un nombre de représentations qui n'est pas exceptionnel mais reste correct pour la période : neuf en novembre, trois en décembre (salle de la Foire St Germain), et deux en février (lorsque le théâtre s'installe dans la nouvelle salle rue Feydeau).
- 3 Quelques exemples : *Mercur de France*, samedi 27 novembre 1790, n°48 : « [Parmi les pièces récemment données au Théâtre de Monsieur] *Le Procès de Socrate ou le régime des anciens temps* est la seule qui ait fait sensation. Elle la doit aux allusions nombreuses dont elle est remplie, et qui en flattant un des partis par lequel une portion de la capitale est maintenant divisée, tendent à couvrir l'autre de ridicule. » ; *Journal de Paris*, n° 314, mercredi 10 novembre 1790 : « Il n'est que trop ordinaire de voir au spectacle le public divisé en deux partis. Il n'y en avait qu'un hier au Théâtre de Monsieur. La pièce a été reçue avec de grands applaudissements. M. Pallardelle et Mme de Verteuil et Lignac ont très bien rempli les principaux rôles. » ; *Journal général de France*, n° 318, du dimanche 14 novembre 1790 : « Anitus s'écrie : *les voilà découverts ces secrets pleins d'horreur !* Et il n'en faut pas davantage pour faire applaudir, jusqu'à l'enthousiasme, tous les Athéniens modernes. »

Déjà le peuple s'était emparé de Mélitus et du grand prêtre. Qu'ils étaient vils et lâches ! Ils s'accusaient réciproquement de leurs complots criminels... Il a fallu dissiper la garde qui d'abord semblait nous opposer quelque résistance, traverser mille détours... Notre impatience dévorait et le temps et l'espace... Le juste ciel a secondé nos efforts ; il nous a conduit à temps pour sauver aux Athéniens la honte de votre supplice, et pour assurer encore un triomphe à votre vertu¹.

En dehors de l'épisode marquant de la prise de la prison de Socrate, on a vu dans l'iniquité du tribunal condamnant Socrate celle qui a réprimé les organisateurs des journées des 5 et 6 octobre 1789 ; le tribunal qui juge Socrate ne s'appelle d'ailleurs plus l'Aréopage mais le Châtelet d'Athènes, rendant l'actualisation explicite. On a même supposé que Socrate représentait Philippe d'Orléans ainsi qu'en témoigne l'existence d'un pamphlet réfutant ce parallèle². Quoi qu'il en soit des allusions voulues par l'auteur, et de celles entendues par les spectateurs, ces derniers ne manquaient pas de trouver au théâtre des applications directes à ce qui passait dans la rue. Ainsi *La Chronique de Paris* compare la pièce, non pas aux *Nuées*, mais au théâtre d'Aristophane en général, défini comme un théâtre au service de la cité :

Il nous semble que c'est là le genre d'Aristophane, et nous croyons que ce genre convient à un peuple libre ; car le théâtre est le véhicule le plus prompt et le plus puissant pour communiquer les grandes et fortes impressions³.

Une question se pose néanmoins : reconnaît-on encore Socrate dans ce portrait du révolutionnaire charitable incarnant le peuple et sauvé par lui de la condamnation des tyrans⁴ ? Un voyageur allemand, dramaturge également, élève une voix discordante : August von Kotzebue était à Paris pendant l'hiver 1790 et, consignait dans son journal sa soirée au théâtre, il s'exclame :

*O heiliger Sokrates ! Wie wurde dein Andeuten geschändet ! Wäre Mendelssohn unter den Zuschauern gewesen, er hätte sich tod gelacht oder geärgert*⁵.

1 III, 12, pp. 61-62.

2 *Philippe d'Orléans, Socrate ami du peuple*, s. l., s. n., 1790 : l'avant-propos explique : « On vient de donner aux bouffons une pièce intitulée *Le Jugement de Socrate* : on y a fait des allusions et des rapprochements de Socrate à Philippe d'Orléans. Voici des matériaux pour poursuivre le parallèle. » L'expression « poursuivre » est ironique car Philippe d'Orléans est pour notre auteur anonyme l'exact opposé de Socrate. Au sujet de Philippe d'Orléans, voir Evelyne Lever, *Philippe Égalité*, Paris, Fayard, 1996, elle ne mentionne pas ce document mais fait référence au procès des journées d'octobre, ch. XV « Les journées d'octobre », pp. 338-361 et ch. XVII « Orages », pp. 385-409.

3 *Chronique de Paris*, 10 novembre 1790, rééditée in : *Chronique de Paris*, Paris, s. n., 1790, t. 2, pp. 1254-1255.

4 Au sujet de la charité, point que nous n'avons pas encore mentionné, cf. acte II, scène 10, p. 34 : « ANYTUS : Auriez-vous quelques témoins à nous fournir ? Quelqu'un qui pût donner des preuves que Socrate a voulu séduire la multitude ? / PALLANTE, mystérieusement : Assurément, j'ai ouï dire qu'il employait pour cela les plus détestables moyens... Qu'il couvrait toutes ses manœuvres du voile de la bienfaisance... Mes femmes m'ont assuré que pendant la rigueur excessive du dernier hiver, il dirigeait ses pas dans l'obscurité... Qu'il recherchait exprès les misérables artisans pour les attacher à ses projets par de criminelles libéralités. »

5 *Meine Flucht nach Paris im Winter 1790*, Leipzig, Kummer, 1791, pp. 202-203 : Ô Saint Socrate ! Comme ton souvenir a été déshonoré ! Si Mendelssohn avait été présent parmi les spectateurs, il serait mort de rire ou d'agacement.

Non seulement l'image de Socrate lui semble inappropriée¹ mais, ce qui est très intéressant et malheureusement trop rare, il étend son jugement aux décors et aux costumes : les juges sont assis sur des chaises en bois qui ressemblent d'après lui à des chaises percées, les soldats grecs sont vêtus de longs pantalons à la turque, portent des cheveux bouclés à la française en plus d'être fardés et poudrés. Le plus drôle toutefois reste la présence d'une cheminée dans la prison de Socrate, avec les pincettes, la pelle et les pipes à tabac². On imagine le saisissant contraste entre l'atmosphère attendue du lieu et le décor proposé sans oublier le portrait de Socrate. Un personnage a retenu l'attention de notre spectateur pour sa fidélité aux sources et pour la complexité de son caractère : Xanthippe³. Il est vrai que son portrait correspond à l'image que la tradition nous a donnée d'elle, tout en montrant la sincérité de son amour pour Socrate. Le public a l'habitude d'être généreux au théâtre, ainsi s'explique selon lui le succès de la pièce.

Comme au temps du stoïcisme latin, la figure de Socrate souffre de la concurrence de celles de Caton, Brutus ou encore Épicharis qui une nouvelle fois ont sur lui l'avantage de la nouveauté puisqu'elles n'ont guère été portées à la scène avant la Révolution. Néanmoins Collot d'Herbois en politisant le procès de Socrate annonce en quelque sorte le renouvellement du mythe autour des figures du révolutionnaire et du résistant qui va se produire dès le XIX^e siècle pour s'épanouir pleinement au XX^e. Copiée sur la pièce de Voltaire, celle de Collot d'Herbois doit principalement son succès aux allusions à l'actualité dont elle est remplie, ce qui nous amène à questionner cette notion d'actualisation, présente dans la plupart des pièces du XVIII^e siècle : s'agit-il seulement de faire quelques références plus ou moins explicites à l'actualité, références qui peuvent être présentes dans le texte et mises en valeur par le jeu des acteurs ? Ou s'agit-il de transposer le procès de Socrate dans un temps et un lieu contemporain comme le fait Collot d'Herbois en parlant du Châtelet

1 La presse française aussi s'en est fait l'écho, par exemple : *Journal général de France*, n° 318, du dimanche 14 novembre 1790 : « Le *Procès de Socrate*, comédie en trois actes, en prose, donnée mardi 9, à ce spectacle, est un habit antique qu'on a voulu mettre à une taille moderne ; on l'a gâté, et on a fait une mauvaise coupe. » ; *Journal de Paris*, n° 314, mercredi 10 novembre 1790 : « Ce n'est point *la mort*, mais *le procès de Socrate* qu'on a donné hier à ce théâtre. Le philosophe est près de boire la ciguë : mais on vient annoncer que le peuple revenu de son égarement s'est déclaré contre les juges, et que leur tête répond de celle de l'accusé. Ce trait n'est pas le seul auquel on reconnaît que ce *Socrate* n'est pas toujours modelé sur l'antique. »

2 *Ibid.*, p. 204 : « Der Obergerichter sass auf einem hölzernen Grosvaterstuhl, der einem Nachtstuhl sehr ähnlich sah. Die griechischen Soldaten erschienen in langen türkischen Beinkleidern, mit französischen Locken, wohl pommadirt und eingepudert. Am drolligsten aber nahl sich ein gemahlter Kamin in Gefängnis des Socrates aus, mit dazu gehöriger Feuerzange und Schaufel, auf dem Kamin – lagen einige Tabakspfeifen. »

3 *Ibid.*, p. 205 : « Xantippe hat mir am besten gefallen, ihr Character war am fleissigsten ausgearbeitet, und treu dargestellt. »

d'Athènes ? Ne s'agit-il pas plutôt d'inviter les lecteurs / spectateurs à tisser eux-mêmes les liens entre le contexte athénien et le présent, en trouvant pour cela la distance juste entre historicisation et actualisation ?

Conclusion

Les pièces du XVIII^e siècle portant à la scène Socrate ne sont pas à négliger dans la réception de la figure malgré la réputation d'échec qui leur est souvent attribuée. Non seulement elles donnent à voir le (ou plus exactement les) portrait(s) de Socrate au XVIII^e siècle d'une manière plus originale mais aussi peut-être plus plaisante que les traductions, compilations des sources, biographies de Socrate que nous avons étudiées en première partie, confirmant une image de Socrate commune aux savants, aux lettrés et aux artistes mais surtout ces pièces interrogent la possibilité même d'un théâtre philosophique : nous avons qualifié certaines scènes de la comédie de Palissot d'authentiques scènes de comédie philosophique représentant (au sens de rendre présent) la pensée des Lumières. Toutefois le but satirique que s'était proposé Palissot transforme son œuvre en comédie anti-philosophique.

Du côté du théâtre sérieux, Diderot est persuadé que la morale a sa place au théâtre et qu'elle ne doit pas y faire l'objet d'une leçon mais recourir aux moyens offerts par l'art théâtral comme la pantomime et s'adresser ainsi à la sensibilité du spectateur. On ne peut que regretter que le projet soit resté à l'état d'esquisse. Néanmoins cette esquisse, publiée dans le *Mercur de France*, semble avoir inspiré la série des pièces françaises consacrées à la mort du sage grec. Elles ne semblent toutefois pas en avoir retenu la nouveauté et ont davantage proposé un théâtre à thèse (si l'on reprend la distinction d'Antoine Vitez entre théâtre à thèse et théâtre d'idées) : ces pièces entendent faire passer un message qu'elles énoncent clairement voire parfois qu'elles martèlent. On a ainsi pu caractériser l'œuvre de Voltaire de « pamphlet dramatisé » ; on pourrait dire de ces pièces qu'elles sont davantage idéologiques que philosophiques : elles font passer une idée non en la représentant comme Palissot mais en la plaçant dans la bouche du personnage principal, en l'occurrence Socrate. Elles attribuent ainsi une philosophie à un philosophe qui aurait prétendu ne rien savoir et présentent comme un penseur dogmatique qui expose ses idées celui qui aurait passé son temps à dialoguer. Alors même que le texte théâtral se compose de dialogues, rarement les auteurs mettent en scène Socrate en conversation (philosophique) avec ses disciples. Ces pièces de théâtre qui au XVIII^e siècle mettent en scène Socrate n'appartiennent donc pas au genre du théâtre socratique que nous avons défini dans notre introduction. Peut-être parce qu'elles se concentrent

davantage sur le personnage du philosophe que sur la philosophie elle-même. Réputé anti-théâtral, le personnage du philosophe donne lieu à des intrigues cherchant à compenser le manque de théâtralité supposée du sujet en ajoutant la plupart du temps des intrigues galantes qui deviennent les motifs du procès et de la mort de Socrate. En effet le théâtre socratique que nous aimerions découvrir n'est pas celui qui met en scène Socrate mais celui qui fait de la pensée l'intrigue d'un drame, invitant comme Socrate dans les dialogues socratiques, chaque lecteur / spectateur à participer aux aventures philosophiques ainsi mises en scène.

Chapitre 2

Le XIX^e siècle, entre thème et mythe

Introduction

Nos recherches auraient pu s'arrêter à la Révolution française, puisque Socrate disparaît de la scène. L'éclipse est néanmoins partielle et la figure réapparaît de façon constante tout au long du XIX^e siècle. Certes elle n'est pas autant mobilisée qu'au XVIII^e mais sa présence sur les planches est à étudier de plus près et sans *a priori*, sans condamner d'avance un répertoire encore trop peu connu. Nous souhaitons continuer à parler de « mythe » dans la mesure où voit le jour un Socrate romantique, précurseur du Christ, dans un nombre assez conséquent de pièces de théâtre, françaises, anglaises, allemandes et même danoise ainsi qu'un Socrate nietzschéen, exprimant une nouvelle résistance au mythe. Ainsi comme au temps des Lumières s'opère une mythification à la fois positive et négative de la figure. Les autres pièces de théâtre du XIX^e siècle portant à la scène Socrate se laissent moins facilement appréhender, elles n'irriguent pas une culture, une façon de penser, mais semblent proposer des portraits divers, c'est pourquoi le mot « thème » remplacera dans ce cas celui de « mythe ». La complexité et la diversité de notre corpus au XIX^e siècle ne doit pas être masquée par une synthèse factice, mais doit être respectée, bien qu'elle ne nous facilite pas la tâche¹. Les pièces de théâtre montrent néanmoins que la figure socratique se renouvelle, s'actualise légèrement selon les contextes, mais évolue aussi en fonction des modèles esthétiques et des goûts du public. Certaines œuvres rencontrent même un franc succès comme celle de Théodore de Banville, *Socrate et sa femme*, qui s'exporte à New-York à la fin du siècle. D'autres paraissent préparer le changement qui aura lieu au XX^e siècle dans l'interprétation de la figure de Socrate qui prêterait à nouveau à un véritable mythe, celui du résistant à toute forme d'oppression et de barbarie.

1 Sur la difficulté à travailler sur le XIX^e siècle dans l'histoire des idées, voir Jacqueline Russ, *L'Aventure de la pensée européenne, une histoire des idées occidentales*, Paris, Armand Colin, 1995, pp. 181-182.

Une pièce se révèle charnière pour le passage du XVIII^e siècle au XIX^e siècle ou encore pour le passage du mythe ou thème. Il s'agit de *La Mort de Socrate* de Bernardin de Saint-Pierre, philosophe des Lumières, mais aussi précurseur du romantisme¹. À la charnière entre les deux siècles, nous l'avons choisie en guise de transition dans notre étude diachronique.

C'est à la fin de sa vie que l'ami de Rousseau écrit ce texte et, s'il cherche à s'identifier à Socrate, c'est pour s'associer à la sérénité de Socrate mourant, et ainsi exorciser sa propre crainte de la mort. La figure sert ici le paradigme de la « belle mort » ; Bernardin de Saint-Pierre martèle le message selon lequel la mort est un bien, un bienfait, comme pour mieux s'en persuader². À un moment de sa carrière où il se sent de plus en plus rejeté par ses pairs, il aime à penser qu'il sera regretté comme Socrate après sa mort³. C'est d'ailleurs là le nœud de son intrigue : les accusateurs de Socrate ont peur du repentir des Athéniens après la mort de Socrate, c'est pourquoi, tout en lui annonçant le retour du bateau parti en pèlerinage à Délos, ils lui proposent la liberté contre des aveux⁴. Dans le refus de Socrate, Bernardin de Saint-

1 *La Mort de Socrate*, drame, précédé d'un essai sur les journaux, et suivi d'un discours académique, Paris, Didot, 1808. Si elle est appelée « drame » dans cette première édition, *La Mort de Socrate* est ensuite classée parmi les dialogues philosophiques de B. de Saint-Pierre dans l'édition de ses *Œuvres complètes* par L. Aimé-Martin, Paris, Méquignon-Marvis, 1818, tome 12, pp. 183-271. Des extraits de la pièce avaient déjà été publiés en 1807 dans le *Mercure de France*, Paris, Arthus-Bertrand, 1807, tome 30, samedi 24 octobre 1807, n°327, pp. 161-168, argument, sc. 1, 2 et 3 avec une coupure toutefois au sein de la sc. 3 ; samedi 31 octobre 1807, n°328, pp. 199-216, sc. 4, 5 et 6 ; samedi 7 novembre 1807, n°329, pp. 248-257, résumé des sc. 7 et 8, sc. 9, 10 et 11 en intégralité ; samedi 28 novembre 1807, n°332, pp. 590-599, sc. 12 résumée, sc. 13 en entier. B. de Saint-Pierre précise dans le préambule de la première édition de la pièce (p. v) : « Ce volume renferme un drame intitulé, *La Mort de Socrate*. J'en ai publié plusieurs scènes dans le *Mercure* du mois d'octobre et de novembre 1807 ; elles en ont intéressé tous les lecteurs. Je me suis donc décidé à faire imprimer cet ouvrage en entier. On y verra que la philosophie n'a pas manqué de persécuteurs dans les pays et les temps les plus éclairés. » Toutes les citations de la pièce feront référence à cette première édition.

2 Par exemple : sc. 3, p. 12 : « La mort est un bien pour moi » ; sc. 5, p. 45 : « La vie est un bienfait des dieux, et la mort en est un aussi. » ; sc. 5, p. 48 : « La mort, qui effraie tant les méchants, ne paraît [à l'homme juste] qu'un passage à un état plus heureux ou au moins plus tranquille. » ; sc. 6, pp. 74-75, à ses enfants : « Le Ciel prendra soin de vous. Ma mort est son dernier bienfait pour moi. » ; sc. 11, p. 105 : « La mort s'avance vers nous. Marchons vers elle. » ; sc. 11, p. 108 : « Pour celui qui cherche la sagesse, la vie est un bienfait du ciel, mais la mort en est un plus grand. »

3 Sc. 3, pp. 9-10 : « ANYTUS : Vous allez mourir haï du peuple, flétri par la religion et les magistrats... / LYCON : Et méprisé des savants. » Le fait que cette réplique soit séparée indique qu'il s'agit bien là d'une allusion à la situation de B. de Saint-Pierre lui-même. Sur ce point voir notamment Anastase Ngendahimana, *Les Idées politiques et sociales de Bernardin de Saint-Pierre*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New-York, Paris, Wien, éditions scientifiques européennes, 1999, p. 76 : « [au moment où il écrit sa *Mort de Socrate*, B. de Saint-Pierre] est brouillé avec bon nombre de ses collègues de l'Institut, en particulier les Idéologues qui lui reprochent ses bondieuseries et son providentialisme béat. Ses cours à l'École normale n'ont pas connu le succès escompté, en partie à cause de l'attitude trop moralisatrice du philosophe, mais aussi parce que la mode est à la libéralisation en matière de comportement. Enfin, le refus du mandat de sénateur proposé par Napoléon avait eu pour conséquence de le mettre en froid avec le pouvoir impérial et de le pousser à rompre avec l'idéologie officielle. »

4 Sc. 1, p. 3 : « ANYTUS : Cher Mélitus, la mort de Socrate va nous faire beaucoup d'ennemis : je connais l'inconstance des Athéniens ; ils se réjouissent à présent de sa condamnation, ils le pleureront dès qu'ils le verront mort. / MÉLITUS : Vous avez raison, sage Anytus. Offrons-lui la vie, et tout ce qui peut la lui rendre agréable, pourvu qu'il se reconnaisse criminel. Par cet aveu, il perdra son crédit, et nous serons tranquilles ; nous n'avons à craindre que son innocence. » (Ces répliques ouvrent la pièce).

Pierre voit l'occasion de défendre une nouvelle fois sa philosophie de la nature, face tout d'abord à la religion incarnée par le prêtre Anytus, puis face à la science newtonienne incarnée par le savant Lycon. Rappelons que l'image d'un Socrate étudiant la nature si elle présente chez Aristophane, et si on l'a déjà croisée dans le poème dramatique d'Amyas Bushe (*Socrates*, 1758), elle n'est pas la plus répandue : Socrate aurait plutôt délaissé l'étude de la nature pour se consacrer à l'homme, préoccupation qui était au cœur de la philosophie des Lumières¹. À Anytus qui brandit la menace des Enfers, Socrate oppose la sérénité que lui donne la religion naturelle quant à l'espoir d'une heureuse vie après la mort ; plus qu'en un Dieu de la Raison, c'est en une Providence que croit Socrate². Lycon pose cependant la question piège : comment justifier la présence du mal dans le monde ? La réponse de Socrate est aussi évasive que poétique :

Ces prétendus maux, Lycon, entretiennent l'harmonie générale de cette terre ; ils y sont nécessaires ; la plupart y sont rares. Mais jette un coup d'œil sur les biens que la divinité y répand à chaque instant : le soleil en est le dispensateur. Son char d'or, comme dit Homère, est attelé tous les matins par les Heures, qui conduisent ses quatre coursiers, le lumineux, l'empourpré, l'ardent, et l'amoureux. La plus jeune des Heures, à demi-éveillée, sort la première de dessous le manteau safrané de l'aurore ; éblouie du premier éclat du jour, elle frotte en souriant ses yeux encore humides³.

Pour Lycon qui se réfère notamment à Démocrite, seuls existent les atomes qui s'attirent et se repoussent selon une force inhérente à leur matière ; pour lui faire admettre la nécessité d'une force extérieure afin de mettre en mouvement la matière, Socrate, comme dans un dialogue socratique de type réfutatif, amène Lycon à la contradiction :

SOCRATE : Permettez-moi de vous faire à mon tour quelques questions.

LYCON : À la bonne heure.

SOCRATE : Qui est-ce qui a fait la statue de Vénus au Pritanée ?

LYCON : On dit que c'est le sculpteur Lysias.

SOCRATE : N'est-elle pas très belle ?

LYCON : Je n'en sais rien, car moi je ne vois dans une Vénus que des lignes droites et des courbes.

SOCRATE : Où Lysias a-t-il pris le modèle de la sienne ?

LYCON : On dit que c'est d'après les plus belles filles d'Athènes, et je le crois.

SOCRATE : Et à qui ces filles devaient-elles leur beauté ?

LYCON : Sans doute à la nature.

SOCRATE : Lysias, qui a imité leurs bonnes grâces et leurs belles formes, a-t-il de l'intelligence ?

LYCON : Sans doute il en faut beaucoup pour bien faire une Vénus.

1 Bernardin de Saint-Pierre écrit dans son avant-propos s'être conformé aux sources anciennes, l'adverbe « presque » mis à part : « Quant aux paroles de Socrate et aux raisonnements de ses ennemis, ainsi qu'aux diverses scènes de ce drame, on les trouve presque en entier dans Platon, Xénophon, et Plutarque ; je n'ai guère eu d'autre mérite que de les mettre en ordre. »

2 Cf. par exemple cette réplique qui peut se lire comme une preuve poétique de l'existence de Dieu, sc. 3, pp. 27-28 : « J'ignore comment une paille se forme, et plus encore comment le soleil a été formé pour mouvoir, éclairer, et animer tant de mondes ténébreux ; mais je sais que cet astre, si éloigné de nous, fait mûrir l'épi qui me nourrit, et j'en ai conclu qu'un être très intelligent, très puissant, et très bon, pourvoyait aux besoins de la terre, de la plante, et de l'homme. »

3 Sc. 5, pp. 38-39. La réplique s'étend jusqu'à la page 43.

SOCRATE : Pourquoi Lysias n'a-t-il pas rendu sa Vénus capable de se mouvoir, de marcher, de parler, et de danser comme ses modèles ?

LYCON : Cela surpassait son art.

SOCRATE : Et si je vous disais maintenant que ce sont des atomes de marbres qui, s'accrochant dans l'atelier de Lysias, ont formé sa Vénus ?

LYCON : Je dirais que c'est une absurdité. Ne voudriez-vous pas me la faire croire. Vous n'êtes pas encore un assez habile sophiste.

SOCRATE : Quoi ! Vous ne croyez pas que des atomes puissent former une statue, et vous croyez qu'ils ont formé le sculpteur lui-même¹ ?

Lycon désespéré, troublé, tel Ménon dans le dialogue du même nom de Platon ou encore Euthydème dans les *Mémorables* de Xénophon, ne peut poursuivre la discussion. La colère s'empare des accusateurs qui se font face et dévoilent leur vraie personnalité. En les renvoyant dos à dos Socrate leur montre non seulement sa supériorité mais aussi la vérité de son enseignement puisqu'Anytus comme Lycon semblent au fond d'accord avec lui au sujet de la religion :

ANYTUS [*s'adressant à Lycon*] : Comment, impie, vous refusez de penser comme le peuple, vous ne croyez pas même aux dieux ; sans doute vous ne faites aucun cas de la bonne Cérès, qui nous donne les moissons, et dont j'ai l'honneur d'être grand-prêtre.

LYCON : Y crois-tu toi-même, orgueilleux hypocrite² ?

Le texte qui jusque-là ressemblait davantage à un dialogue qu'à un drame semble devenir théâtral car cheminement philosophique et action dramatique sont désormais liés. Malheureusement ce passage constitue une exception. Voyant que les arguments rationnels ne fonctionnent pas, Mélitus tente une autre stratégie : jouer sur les sentiments de Socrate en faisant venir sa femme et ses enfants. La scène ne manque pas de pathétique et trouve son acmé dans ce monologue de Socrate :

Je me sens troublé. Oh Dieu ! Ma force unique, prenez soin de mes enfants ! (*il reste dans le silence les yeux levés au ciel. On entend les voix de Xanthippe et de ses enfants qui crient, Mon époux ! Mon père ! Ces voix vont en diminuant à mesure qu'ils descendent dans le souterrain ; l'écho des voûtes les répète à plusieurs reprises. Socrate frémit*³.)

Si la didascalie témoigne ici d'une prise en compte de la nature fortement scénique du théâtre, aussitôt Socrate quitte ce trouble pour prendre un « air riant⁴ » afin d'accueillir ses disciples. Cet ultime entretien est composé à la façon d'une litanie de propositions d'évasion,

1 Sc. 5, pp. 55-58.

2 Sc. 5, pp. 60-61.

3 Sc. 8, p. 82. Il pleurait déjà, quelques instants plus tôt, scène 6, pp. 77-78 : « SOPHRONISCA, *se jetant aux pieds de Mélitus* : Laissez-moi essuyer avec mon voile les larmes qui coulent sur son visage. Vous lui avez lié les mains. Oh ! Mon bon papa ! / ANYTUS : Eh bien ! Socrate, vous pleurez ! Vous tenez donc encore au monde ? / SOCRATE : Je pleure de joie d'y laisser des enfants dignes de moi. » Socrate a en fait commencé à être troublé dès qu'il a entendu sa femme et ses enfants approcher de la porte de sa prison, scène 3, pp. 33-34 : « *On entend à travers la porte des voix de femmes et d'enfants qui crient, Mon mari, mon père, Socrate. Socrate troublé baisse la tête.* » »

4 Sc. 10, p. 84. Une scène chasse l'autre ; Socrate continue de rire lorsque Criton lui propose de s'évader, sc. 11, p. 87.

compliments et remerciements adressés tour à tour par Criton, Aristippe, Lysias, Platon, Antisthènes, Phédon, Chéréphon, et Apollodore. Bien que le *Mercur de France* (où Bernardin de Saint-Pierre, rappelons-le, avait publié des extraits de la pièce et avait alors permis d'augmenter le tirage du périodique) fasse l'éloge de l'ultime réplique de Socrate qui disserte longuement sur le dernier rayon de soleil qu'il verra, cette tirade semble impropre à la scène et davantage propre à une « rêverie » rousseauiste. Assimilant lumière et vérité, Socrate opère notamment une décomposition lyrique de la lumière permettant au passage de s'opposer une nouvelle fois à la théorie newtonienne. Toutes les répliques de Socrate paraissent même constituer un long poème sur la nature à l'instar de ses *Études de la nature*. Bernardin de Saint-Pierre leur avait d'ailleurs prévu une suite, les *Harmonies de la nature*, auxquelles devait être intégrée *La Mort de Socrate*. L'apologie de Socrate est ici celle de Bernardin de Saint-Pierre qui toute sa vie n'a cessé d'étudier la nature en tant qu'artiste :

LYCON : Je hais toutes ces longueurs qu'on appelle de l'éloquence ; c'est un langage indigne d'un philosophe. Pour moi je n'emploie que celui de la physique. Je préfère à ces vaines bouffissures le simple squelette de la pensée.

SOCRATE : La nature ne nous montre de squelettes que dans les corps qu'elle a livrés à la mort. Elle revêt de couleurs et de formes ravissantes ceux qu'elle remplit de vie. C'est sans doute pour plaire principalement aux hommes qui sont les seuls animaux auxquels elle a donné le sentiment de toutes les beautés. Les philosophes doivent suivre son exemple quand ils parlent de ses ouvrages¹.

C'est un reproche qui lui a souvent été adressé et dont témoigne ici Gustave Lanson :

La société froisse [Bernardin de Saint-Pierre] : il se rejette vers la nature. Il la regarde et l'interprète selon le besoin de son cœur ; il y réalise son rêve d'ordre, d'harmonie, de bonté universelle, que la société avait trompé. Le malheur, c'est que le pauvre homme veut expliquer la nature sans être savant, et en se passant de la science. À chaque page des *Études de la nature*, son ineptie scientifique éclate : il n'y a que lui qui à cette date puisse douter de la puissance des méthodes².

Au fond, ce texte qui oscille entre dialogue philosophique, drame et rêverie n'a pas d'autre but que de permettre à l'auteur de se présenter lui-même en martyr de la vérité. L'identification devient plus que transparente si l'on s'intéresse au personnage de Xanthippe, très loin de l'image traditionnelle de la mégère. Douce, attentive et aimante³, elle n'est autre que la seconde épouse de Bernardin de Saint-Pierre, Désirée de Pelleporc, qui lui donna un enfant –

1 Sc. 5, pp. 43-44. Au début de la pièce notons que Socrate insiste beaucoup sur l'hymne qu'il vient de composer et se présente ainsi en véritable poète : sc. 3, p. 7 « Je viens d'achever un hymne à Apollon et à Diane » ; p. 8 « J'aurais trouvé son retour bien long [au bateau parti en pèlerinage à Délos], si je n'eusse employé le temps à faire un hymne au soleil et à la lune. » ; p. 9 « J'avais bien raison de célébrer l'astre des nuits. »

2 *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923, t. 2, p. 176. On trouve déjà ce reproche dans la pièce, sc. 3, p. 27 : « LYCON : La physique devrait être réservée aux seuls physiciens comme la religion aux prêtres. La science est aussi un sacerdoce. / SOCRATE : Cependant l'étude de la nature et de la religion appartient à tous les hommes. »

3 Comme par exemple dans cette réplique, sc. 6, p. 69 : « XANTHIPPE, pleurant. Oh ! Mon bon mari ! Songe que tu vas me laisser veuve, trois enfants en bas âge, sans fortune et sans protecteur. »

dans la pièce, Lampsaque. Myrto, l'autre femme de Socrate, n'assiste pas à la mort de son époux : « Elle est restée à la maison. Elle dit qu'elle a vu mourir son grand-père en prison, et qu'elle n'a pas la force d'[y] voir [son mari] mourir aussi¹. » Myrto représente alors l'absente, Félicité Didot, la première épouse de Bernardin de Saint-Pierre, décédée en 1799, avec laquelle il eût deux enfants, ici Lamproclès et Sophronisca. Notons une autre identification possible entre Bernardin de Saint-Pierre et Platon : comme lui il a eu un maître à qui il doit sa destinée : Jean-Jacques Rousseau, qui lui a conseillé, déçu comme lui de la société, de se concentrer sur l'étude de la nature ; c'est donc tout naturellement qu'il le remercie tandis que Socrate lui prédit qu'il deviendra « l'Homère des philosophes² », rêve secret de notre dramaturge :

Ô Socrate ! C'est à vous que j'en dois les éléments. Je m'étais d'abord livré à la poésie, et vous me conseillâtes d'embrasser la philosophie. Combien ne vous suis-je pas redevable ! Vous êtes mon bon génie³.

À la différence de Diderot qui se rêvait lui aussi en Socrate, Bernardin de Saint-Pierre, disciple de Rousseau et de sa conception de la nature, ne fait pas vivre le mythe mais il le réduit à une sphère si intime qu'il perd l'universalité censée le caractériser. Un mythème encore peu exploré par les arts dramatiques aurait cependant pu émerger : apprendre à mourir, mais il n'en est rien tant l'auteur s'est assimilé à son personnage, empêchant le lecteur de s'identifier à son tour⁴.

Socrate romantique

Si l'ouvrage de Bernardin de Saint-Pierre montre une des limites du mythe, le romantisme paraît être le dernier mouvement à faire converger ensemble les lettres et les arts pour donner lieu à un imaginaire commun. Quelques poètes romantiques se sont emparés de la figure socratique pour voir en elle une figure christique, tels Klopstock ou Lamartine. Le Socrate de ce dernier, pourtant souvent célébré, n'a malheureusement pas fait beaucoup d'émules sur les

1 Sc. 6, p. 65.

2 Sc. 11, p. 92.

3 *Ibid.*

4 Une pièce de notre corpus voit dans la mort de Socrate une leçon pour apprendre à bien mourir ; il s'agit des *Derniers Moments de Socrate*, fait historique en un acte et en vers, de J.-J. Pécard-Taschereau (Tours, Imprimerie de Mame, 1826). Sa pièce malheureusement ne met pas en valeur cette orientation mais dans sa dédicace à ses enfants, l'auteur explique avoir écrit son œuvre beaucoup plus tôt, sous la Terreur ; elle avait alors pour but de faire acte de résistance en montrant ce qu'était la vraie vertu, celle de Socrate. Au moment de sa publication, plus de trente ans après, elle acquiert un nouvel enjeu : pour le père que Pécard-Taschereau est devenu, elle est hissée au rang de catéchisme pour ses enfants : « Si nous [votre mère et moi] vous avons appris à bien vivre, Socrate, buvant la ciguë, vous apprendra à bien mourir. » (p. 4).

planches en France, bien que Victor Hugo, dans la célèbre préface de *Cromwell* (1827), manifeste du drame romantique, fasse référence à Socrate et en parle comme d'un personnage romantique, capable du grotesque comme du sublime :

Dans le drame, tel qu'on peut, sinon l'exécuter, du moins le concevoir, tout s'enchaîne et se déduit ainsi que dans la réalité. Le corps y joue son rôle comme l'âme ; et les hommes et les événements mis en jeu par ce double agent, passent tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tous ensemble. Ainsi le juge dira : À la mort et allons dîner ! [...] Ainsi Socrate, buvant la ciguë et conversant de l'âme immortelle et du dieu unique, s'interrompra pour qu'on sacrifie un coq à Esculape¹.

L'histoire du coq qui a fait et n'a pas fini de faire couler de l'encre est ici réinterprétée non comme un signe d'abnégation de sa philosophie par Socrate, mais comme le symbole de sa grandeur. Capable de renvoyer à cette anecdote ou ce trait d'esprit qui le range aux côtés du plus grossier des hommes au moment même où sa mort prend une dimension sacrificielle, Socrate est bien un personnage réconciliant les contraires, la grandeur et la faiblesse de l'homme. De surcroît, la réplique du juge est celle qu'on trouve dans le *Socrate* de Voltaire². Rappelons que le *Socrate* de Voltaire a donné lieu à différentes critiques lui reprochant justement ce mélange des genres, impropre au théâtre de l'époque, encore très imprégné des règles classiques qui prônaient l'unité de ton.

Socrate romantique en France

Toutefois deux pièces françaises pourraient se rapprocher de la vision romantique de Socrate, l'une de Méria-Félix faisant référence comme Hugo à un personnage « grave et ironique, presque vulgaire et sublime tour à tour »³, et la seconde de Charles Chaubet se plaçant sous le patronage de Lamartine et d'un Socrate surhumain, christique⁴, bien que ces pièces datent de la seconde moitié du siècle. Se présentant comme un héritier de la génération romantique, incapable de la surpasser ni même de l'égaliser, c'est très modestement que Méria-Félix présente son travail :

Mon drame fut, dans ma pensée, un tableau qu'aimeraient à voir les hommes sérieux, les penseurs susceptibles d'émotion près d'une douleur auguste, exprimée simplement et présentée sans accessoires, contrastes et ombres de tableau, le plus souvent propres à distraire du personnage principal. Par dessus-tout, j'ai traité mon sujet au point de vue philosophique. Si l'idée a été faiblement rendue, si l'exécution laisse à désirer, je crois mon point de départ juste,

1 Paris, Larousse, 2004, p. 41.

2 III, 1, édition citée, p. 712. En note, Voltaire expliquait : « Au seizième siècle, il se passa une scène à peu près semblable, et un des juges dit ces propres paroles : *À la mort ; et allons dîner.* »

3 Méria-Félix, *La Mort de Socrate*, Paris, N. Tresse, 1853, préface, p. 6.

4 Il met en effet en exergue sur la couverture de son *Socrate*, étude antique, tragédie en cinq actes, Paris, chez l'auteur, 1860, la citation suivante : « Rien de grave, rien de réel, rien de puisé dans les profondeurs de la nature et de l'âme humaine avant Socrate et Platon ! Là commence la religion de la raison. »

cherchant le beau, comme Socrate, en restant dans le vrai¹.

Son intuition toute platonicienne qui égale le beau au vrai et entend ainsi concilier théâtre et philosophie donne lieu à une dramaturgie des plus stylisées, concentrée uniquement sur le projet de faire évader Socrate, même de force, et se termine par sa mort au moment où le peuple, emmené par Critobule, fils de Criton, accourt aux portes de la prison lui annoncer sa délivrance. Sa pièce intitulée sobrement *La Mort de Socrate*, en un acte et en vers (1853), présente cependant un Socrate des plus contrastés. Elle débute, pour reprendre son terme, de manière plutôt « vulgaire » puisque Criton tente de marchander avec le geôlier le prix de l'évasion de Socrate :

LE GEÔLIER : Enfin !...

CRITON : Ton dernier prix ?

LE GEÔLIER : C'est cent drachmes encor.

CRITON : (*avec colère*) : Mais cela fait six cents ! - Âme vénale...²

Ils parviennent à se mettre d'accord ; Socrate dort, Criton le regarde, puis à son réveil, lorsqu'il essaie de lui annoncer le retour du bateau parti en pèlerinage à Délos, soit l'imminence de sa mort, Socrate l'interrompt et s'exclame familièrement :

À la bonne heure

Mais qu'il se hâte donc puisqu'il faut que je meure !...³

Cependant Socrate est troublé par la proposition d'évasion de Criton ainsi que par les pleurs de sa femme et de ses enfants ; il avoue par exemple :

Ah ! Criton – Oh ! Femme !

Laissez-moi, laissez-moi... (*À part*) Quelle trouble dans mon âme⁴ !

L'émotion cède néanmoins place à l'orgueil lorsque tous ses disciples pénètrent dans la prison :

Comment peux-tu pleurer, Myrto. - N'es-tu pas fière ?...

Regarde ! - Quelle gloire à mon heure dernière !...

Quel splendide cortège accourt à ma prison !

De nous enorgueillir n'avons-nous pas raison ?...⁵

Puis, ayant retrouvé sa sérénité et sa fermeté, Socrate reprend ses leçons :

Mes amis, le temps vole.

Pour la dernière fois j'assemble mon école.

Mettons donc à profit le temps qui reste encor⁶.

1 Préface, p. 7.

2 Sc. 1, p. 15. Il s'agit des toutes premières répliques de la pièce.

3 Sc. 2, p. 20.

4 Sc. 3, p. 27.

5 Sc. 4, p.29. Myrto est le nom de l'épouse de Socrate.

6 Sc. 4, pp. 30-31.

Mais de nouveau, pour expliquer son refus de s'évader, il invoque des raisons plus prosaïques que jamais :

Je suis vieux, je le sens. Me résoudre à la fuite
À mon âge, c'est dur. - Je hais de marcher vite¹.

Juste avant de mourir, Socrate retrouve enfin son caractère sublime en se présentant comme le martyr de la Divinité, choisie par elle pour souffrir et expier, tel le Christ, les souffrances des hommes :

Peut-être que le Dieu, quand il choisit un homme,
Le choisit pour souffrir, le sacrifie en somme,
Obéissant lui-même à cette sombre loi
Que subit l'univers, qu'elle tient dans l'effroi :
Loi du mal.
[...] Or, tout homme choisi le sait ; quand son génie,
Prolongeant chaque nuit sa fiévreuse insomnie,
Lui reproche un repos qu'il ne lui laisse plus,
Lorsque vient la pensée et son travail confus :
Il le sait : quand son âme avide et curieuse,
Dans ses tressaillements même laborieuse,
Va, fouillant toute chose, et ne s'arrête enfin
Que devant l'impossible ou le voile divin².

Tout en s'exprimant pudiquement à la troisième personne du singulier, Socrate a conscience d'être quelqu'un d'élu ; en plusieurs endroits de la pièce il se dit coupable parce que novateur religieux³. Il sait quelle mission lui a été assignée et a compris qu'il approchait du but ultime qui, seul, garantira l'authenticité de sa philosophie.

Si le Socrate de Méria-Felix n'est plus le penseur rationaliste des Lumières mais un sage inspiré par la Divinité, celui de Charles Chaubet est de manière transparente un prophète chrétien. Voici comment cet écrivain, librettiste et auteur la même année que son *Socrate*, 1860, d'une tragédie intitulée *Céliar dit le Créole*, présente sa pièce lorsqu'il la dédicace à la jeunesse :

Mon dessein a été de présenter sous la forme dramatique, et revêtue, autant que possible, de ses couleurs locales, une des phases les plus imposantes de la vie de l'humanité. [...] De l'époque de Socrate, on peut, comme du haut d'un promontoire, regarder loin devant et derrière soi : de ce dernier côté apparaissent des brumes et des ombres, à peine sillonnées de quelques éclairs de lumière, et de l'autre, des lueurs qui font pressentir une splendide aurore. [...] [Socrate] boit la

1 *Ibid.*, pp. 31-32.

2 Sc. 9, pp. 49-50.

3 Sc. 2, p. 23 : « C'est vrai, je ne crois guère à Junon, à Pallas, / À ce grand Jupiter (qui triomphent, hélas!) / Donc sur le premier chef j'étais vraiment coupable / Et je n'ai pu nier ce crime épouvantable. » ; sc. 9, p. 53 : « Athènes se trompait, m'appelant corrupteur, / Mais je suis, j'en conviens, un hardi novateur, / Car ce que j'osai faire est encore sans exemple. / La Vérité pour moi voulut ouvrir son temple : / J'entrai ravi soudain, et d'un art inconnu / Amant enthousiaste on me vit revenu. »

ciguë comme dans un festin il eût fait d'une coupe de vin de Lesbos, et meurt en soulevant aux yeux de ses disciples le mystérieux rideau de l'autre vie, et en signalant, en quelque sorte, les lointains horizons du Christianisme¹.

Dans son avant-propos, il rédige un plaidoyer pour la tragédie, genre en perdition à ce moment de l'histoire littéraire, auquel il attribue cependant un pouvoir politique, à l'heure où le roman réaliste envahit la scène littéraire et où le théâtre devient un commerce². Avec son *Socrate*, on peut supposer que Chaubet veut (r)allumer la flamme de la ferveur chrétienne dans le cœur de ses lecteurs et peut-être spectateurs³, particulièrement les plus jeunes ; Socrate pour eux doit être un modèle d'altruisme, de vertu, d'intégrité et de patriotisme⁴.

Si, dans la première scène, c'est par ses ennemis que Socrate nous est présenté comme un audacieux fou⁵, dès la deuxième, il parle avec Criton de sa destinée :

SOCRATE : Ignorez-tu, Criton, que le monde aujourd'hui
A besoin de martyrs qui s'immolent pour lui ?
[...] Va, Criton, je saurai, dans Athènes égarée,
Rester à la hauteur de ma tâche sacrée.
Mystérieuse voix que mon cœur étonné
Entend vibrer depuis le jour où je suis né,
Je te serai fidèle !
[...] CRITON : Sage encor sans égal, grand homme que j'admire,
Va, je n'en doute plus, c'est un dieu qui t'inspire,
C'est un dieu qui te donne à nos âges obscurs,
Comme un flambeau céleste aux reflets toujours purs.
Mais qu'il t'en va conter de douleurs et d'épreuves⁶ !

1 Dédicace, édition citée, pp. v-vii.

2 Il écrit notamment, p. x : « Pour justifier [la tragédie], il suffirait de raconter son histoire, et de constater l'influence qu'elle a exercée, non seulement dans les premières villes de la Grèce, où elle a régné en souveraine et s'est alliée à toutes les gloires nationales, mais encore parmi les modernes, et particulièrement sur les fortes générations de 89 et du premier Empire : c'est au souffle de la tragédie qu'elles se sont levées pour repousser ou pour attaquer les ennemis de la France, et Napoléon I^{er}, dont nul ne contestera les profondes vues politiques, crut devoir l'entourer d'une spéciale et constante protection. »

3 Même si elle ne l'a pas été, l'auteur semble espérer dans sa dédicace que sa pièce sera représentée, pp. vii-viii : « Il m'a semblé qu'un pareil sujet, en supposant qu'il fût traité d'une manière convenable, ne serait pas indigne de la scène française et obtiendrait certainement les suffrages de la partie éclairée et littéraire du public. »

4 On ne peut ici s'empêcher de citer ces propos enflammés, p. viii : « Jeunes gens, aimez donc et vénérez Socrate : ses paroles vous prédisposeront aux choses dignes et utiles. Avec lui, vous apprendrez à élever vos aspirations au-dessus de la sphère des sens, de l'égoïsme et de l'esprit de parti ; avec lui, vous serez dévorés de l'amour du bien, de l'ordre, de la vérité, du devoir, du progrès qui honore l'esprit et ennoblit le cœur ; vous respecterez, même dans leur rigueur, les lois de votre pays ; enfin, vous aurez pour la patrie une affection inaltérable, un dévouement sans limites, et, s'il vous est donné d'exposer votre vie pour sa défense, au milieu des plus graves périls, vous conserverez une impassible sérénité, signe caractéristique de tout ce qui est grand : *Pacem summa tenent*. » (La citation de Lucain, poète latin du I^{er} siècle après J.-C. signifie : les choses supérieures maintiennent la paix)

5 Lycon, I, 1, p. 5 : « « Laissons un autre fou, dont l'audace est nouvelle, / Socrate, imaginer de prétendus devoirs, / Et bercer nos esprits de fastueux espoirs... / Qu'il se dise guidé par la voix d'un Génie, / Et déclare savoir les secrets d'Uranie... / Orgueilleuses erreurs !... Songes fallacieux !... »

6 I, 2, pp. 7-8.

Le personnage présenté, l'intrigue se met en place : alors qu'elle célèbre en compagnie d'Anytus les mystères de Vénus, Corinne, une jeune Athénienne croit entendre la voix de Dieu qui n'est autre que celle de Socrate :

Il n'est que peu d'instants, ta parole éloquente
À travers mille bruits a passé jusqu'à moi ;
Elle a rempli mon cœur d'un violent émoi...
Afin de mieux l'entendre, incertaine, agitée,
Au fond de l'atrium je me suis arrêtée.
Socrate, tu parlais d'un ton si plein de feu
Que je croyais ouïr la voix de quelque dieu¹.

Ce à quoi Socrate répond, dans une réplique correspondant bien à la coïncidence du sublime et du vulgaire déjà évoquée :

Ma fille, cette voix qui t'a semblé divine
Est celle d'un vieillard².

Suite à cette révélation, Corinne quitte Anytus et ses mensonges et se jette aux pieds de Socrate qui lui rend la raison. Socrate même la réconcilie avec Platon, à qui elle était promise avant qu'Anytus ne lui fasse miroiter une meilleure destinée. Socrate se retire avec les deux jeunes amants dans le bois sacré de Delphes, et alors qu'il exprime son souhait de passer un peu de bon temps avec eux, il ne le peut, appelé qu'il est à sa mission :

Que je serais heureux de vivre parmi vous !
Cette forêt pour moi serait un Elysée.
Une telle faveur des dieux m'est refusée ;
Le plus saint des devoirs m'appelle loin d'ici :
Quand l'orage a grondé sous mon ciel obscurci,
Entraîné par Criton jusque dans cet asile,
J'ai quitté pour un temps les luttes du Pécile.
Mais du Génie à qui je crains de résister
Le souffle inspirateur vient de me visiter.
Devant sa volonté ma volonté s'incline ;
Je pars, je vais remplir ma mission divine ;
Et malgré les périls, tout prêts à m'investir,
Dans le Lycée encor ma voix va retentir³.

Socrate est arrêté toutefois dans son élan par le dieu qui s'adresse à lui et lui ordonne d'aller écouter l'oracle de Delphes qui le désigne, au cours d'une grandiose cérémonie, « le plus sage mortel⁴. » Puis le décor change et nous transporte en plein cœur d'Athènes, au milieu des promeneurs, des courtisanes, du riche Anytus et de sa cour qui y organise un banquet pour

1 I, 4, p. 9.

2 *Ibid.*

3 II, 3, p. 20.

4 II, 4, pp. 22-23. Tout au long de la pièce, on ne cesse de rappeler que Socrate est inspiré par la divinité et obéit à la mission qu'elle lui a confié ; lorsqu'il doit se rendre écouter l'oracle il dit par exemple : « Le dieu parle à mon âme. Il m'ordonne à l'instant / D'aller à la Cortyne où l'oracle m'attend. / Pourquoi ! Rien à mon cœur ne le révèle encore ; / Mais j'obéis. » (II, 3, p. 21)

célébrer le début de l'été. C'est une Athènes hédoniste, frivole et licencieuse qui est ici mise en scène. Au milieu de l'effervescence de la fête arrive cependant Lycon annonçant l'oracle. À l'image d'Aristophane, certains convives se mettent à rire, mais d'autres craignent le pouvoir de Socrate : la fête se termine aussitôt, l'heure de la vengeance a désormais sonné pour Anytus, offensé que Socrate lui ait repris Corinne ; un seul mot d'ordre vient clore le dernier tableau du deuxième acte : « La mort¹ ! » Au début de l'acte suivant, on retrouve Socrate qui pressent sa mort prochaine et fait déjà ses ultimes recommandations à ses disciples et amis, parmi lesquels se trouve toute l'élite d'Athènes, des poètes comme Cléon, annoncé comme un futur Sophocle, des sculpteurs comme Adimante, nouveau Phidias, et des savants comme Néoptolème, Ariston, et Callestris qui suivent la pensée d'Anaxagore, à laquelle d'ailleurs les a initiés Socrate². Corinne vient annoncer à Socrate qu'un complot est en train de s'organiser contre lui, il reste bien sûr serein et la reconforte en lui parlant d'abord de son mariage avec Platon (qui a lieu aux scènes suivantes dans une mise en scène des plus soignées)³. Mais juste après la cérémonie, à la sortie du temple, des soldats arrêtent Socrate sur ordre d'Anytus, Mélitus et Lycon. Son procès, pour impiété, occupe le quatrième et avant-dernier acte de l'œuvre. Là encore les accusateurs se rient de la mission dont Socrate se dit chargé quand celui-ci l'explique à nouveau patiemment :

MÉLITUS : Et, pour mettre le comble à son impiété,
 Il se dit l'instrument d'une divinité,
 Au point que sa raison superbe et téméraire
 Dédaigne de marcher par la route vulgaire.
 [...] SOCRATE : De ce dieu dans mon cœur j'ai senti la présence.
 Il me dit de chercher la vérité

-
- 1 II, 10, p. 34. La pièce, riche en didascalies, met en scène cette inique vengeance en jouant sur la répétition de l'expression « La mort » laissant présager que Socrate ne pourra y échapper : « ANYTUS : « [...] Proposons sans délai, devant l'Aréopage, / À l'ennemi des dieux un éclatant naufrage. / Accusons, poursuivons cet homme audacieux / Qui prétend à la terre ouvrir de nouveaux cieus... / Mais contre un novateur pernicieux, infâme, / Amis, quel châtement faut-il que je réclame ? / THÉORIS : Pour expier son crime est-il rien de trop fort ?... / Qu'il meure ! ANYTUS : Eh bien ! À lui la mort ! LES PERSONNAGES *qui sont à table avec Anytus et qui se lèvent simultanément* : La mort ! LES PERSONNAGES *qui sont au fond du théâtre, d'une voix sourde et qui semble le sombre écho des précédentes*. La mort ! Rideau. »
- 2 III, 1, pp. 35-37 : « [...] J'ai le pressentiment / Que les dieux vont couper le fil de mes journées... / Sous les fleurs dont je vois ces colonnes ornées, / Dans cet accueil brillant que je n'ai pas cherché, / Je sens que de la mort l'aiguillon est caché. / Or, quand j'aurai quitté la terrestre demeure, / Que personne de vous sur ma cendre ne pleure. / Ô mes jeunes amis, rappelez mes leçons ! / [...] Ne l'oubliez donc pas, à vous seuls mes amis, / Le destin des beaux-arts est aujourd'hui remis. / À vous de conserver, pour la gloire d'Athènes, / Le saint palladium de la pensée humaine, / Comme un gage de vie et d'immortalité. »
- 3 III, sc. 5 et 6. Comme pour l'annonce de l'oracle, c'est à un vrai spectacle que nous convie ici Charles Chaubet. Dans ses didascalies, il précise la mise en place du cortège, par exemple, pour la sc. 6, p. 43 : « *Le cortège nuptial sort de la maison de Platon. Il est simple, mais gracieux. En tête marchant, couronnés de lierre, des joueurs d'instruments. Viennent ensuite une troupe de jeunes filles, vêtues en nymphes. Les unes portent des corbeilles remplies d'épis et de fleurs ; d'autres des vases, des urnes, des amphores, des rameaux d'olivier. Quelques unes tiennent des guirlandes qui les enlacent. Un jeune enfant, figurant un Amour, porte un rameau chargé de fruits. Platon, Corinne et le paranymphe viennent après. Le chœur des vierges de Corinthe ferme la marche. Le cortège traverse la scène, et se dirige vers le temple.* » Notons que Corinne et Platon respectent ici les rites athéniens du mariage.

Au péril de ma vie et de ma liberté ;
D'instruire, d'éclairer, de conseiller sans cesse ;
D'humilier l'orgueil, d'aider à la faiblesse...
Fidèle à cette voix, Athéniens, je vais,
Encourageant les bons, reprenant les mauvais¹.

L'archonte propose à Socrate de se tenir « tranquille et muet² » mais il refuse et se voit condamné comme « novateur impie³ ». L'aura divine de Socrate est telle qu'après le procès, tandis que seuls restent sur scène Corinne et les trois accusateurs de Socrate, elle s'assied à la place où se tenait l'accusé et prédit le funeste avenir des accusateurs. Un mois s'écoule avant que s'ouvre l'acte V, dans la prison de Socrate⁴. Criton vient annoncer à Socrate le retour du bateau parti en pèlerinage à Délos. Socrate le sait déjà, en songe, « une femme [...] belle de majesté, d'habits blancs revêtue⁵ » le lui a annoncé. On lui enlève ses fers aux pieds. D'autres disciples arrivent et lui expliquent leur projet d'évasion ; ils demandent à Socrate de s'évader non pour lui mais pour eux-mêmes, atténuer leur douleur, et sauver leur honneur⁶. Socrate refuse par obéissance aux lois mais aussi à Dieu, « arbitre éternel du juste et de l'injuste⁷ ». Son dernier entretien avec ses disciples ne laisse plus de doute possible quand à lecture chrétienne d'un personnage, digne et même sublime :

[...] Laissez-moi donc mourir comme le doit un sage,
L'espérance dans l'âme et le calme au visage ;
Laissez-moi donc mourir avec la dignité
D'un fils de la justice et de la liberté ;
Laissez-moi donc mourir afin que je renaiss⁸ !

Le geôlier apporte la coupe de ciguë. Alors que Socrate vient de la porter à ses lèvres, entrent Corinne et Platon qui annoncent le changement radical des Athéniens qui viennent de faire emprisonner Anytus et ses complices et de rendre justice à Socrate. Ses derniers mots vont à Platon, son apôtre :

Sois des âges futurs un sublime éclaireur...

1 IV, 2, pp. 50-52. Notons que le procès insiste vraiment sur le caractère divin de la mission de Socrate, à nouveau par exemple pp. 52-53 : « L'ARCHONTE : Tu te crois donc, Socrate, au-dessus du vulgaire, / Et né pour révéler la sagesse à la terre ? / SOCRATE : Je suis moins que la fleur passagère des bois, / Moins que le passereau qui vole autour des toits ; / Pourtant, n'en doutez pas, une raison céleste / M'inspire. Sa lumière en moi se manifeste. / [...] Et ce serait pour moi le plus glorieux sort, / Si pour vous éclairer je marchais à la mort. »

2 IV, 2, p. 52.

3 IV, 2, p. 55.

4 Ainsi qu'en témoigne l'indication temporelle présente dans cette réplique de Criton, V, 1, p. 60 : « Mais voilà près d'un mois que tous les jours je viens... »

5 V, 1, p. 61.

6 Comme c'est ici la principale raison évoquée pour convaincre Socrate, citons par exemple cette réplique de Cébès, V, 4, p. 63 : « Veux-tu qu'autour de nous on dise dans Athènes : / " les voilà, les amis de ce sage vanté ! / " Avides d'un peu d'or que sa vie eût coûté, / " Ils l'ont laissé périr !... Leur sagesse futile / " Ne sert qu'à défrayer les oisifs du Pécile. " »

7 V, 4, p. 64.

8 V, 4, p. 68.

[...] Va préparer le monde à recevoir un jour
La loi de l'espérance et celle de l'amour¹.

Bien que les deux pièces françaises semblent ici coller à l'image d'un Socrate romantique, parce qu'inspiré par la divinité, elles s'opposent dans leur esthétique : à la simplicité de Méria-Felix s'oppose l'enchevêtrement des intrigues de Chaubet, les innombrables changements de lieux, les riches décors précisés par des didascalies détaillées, et un certain goût du spectacle avec la présence de chœurs, de cortèges, de chants, de danses, de guirlandes de fleurs et de scènes de foule. En ce qui concerne les décors, il est intéressant de noter que Chaubet fait référence au tableau de David pour décrire la prison, comme si certaines images, surtout celles fixées par la peinture, avaient acquis force d'« impression » (dans le sens quasi photographique) dans l'imaginaire des hommes de lettres et l'avaient par là-même déterminé :

La scène représente l'intérieur d'une prison. Murs nus et noirs. Fenêtre grillée à droite. À gauche, corridor sombre, aboutissant à une porte. Un lit dans le fond. Candélabre. Escabelles. (Voir le tableau de David²)

Et lorsque le geôlier apporte la coupe de ciguë à Socrate c'est encore l'image du tableau de David qu'il a en tête et dont il ne peut se défaire, consacrant ainsi le chef-d'œuvre :

Socrate seul reste impassible. Il s'assoit sur le bord de son lit.
Il prend la coupe des mains du geôlier, qui détourne la tête et essuie ses larmes³.

Quelques images, à l'instar de celle-ci, frappent si vivement l'imaginaire qu'elles restent comme des références indépassables. Tenant à la fois du cliché et du mythe, elles peuvent être un passage obligé, une référence à laquelle on ne peut échapper mais qui empêche en même temps toute créativité, et exercer encore une force et une fascination accouchant de nouveaux Socrates, comme celui ici de Chaubet, seul Socrate français dans notre corpus de pièces de théâtre à être aussi clairement assimilé à un prophète chrétien.

Une dernière pièce peut clore la série de ces Socrates romantiques français, même si elle date de la fin du siècle : *Siècle de Périclès, Mort de Socrate*, tragédie en cinq actes et en vers de Charles Frémeaux, 1877. La mort de Socrate, pour impiété, entre en résonance avec les attaques déjà subies par Pythagore, Aspasia et Anaxagore pour le même motif : « Chacun d'eux du vrai culte était l'avant-coureur⁴ » avertit l'auteur. L'esthétique est très riche en décors

1 V, 6, p. 71.

2 V, p. 59.

3 V, 5, p. 69.

4 Paris, Imprimerie Jules Claye, avertissement, p. 6. Pythagore est cité dans cet avertissement, Aspasia fait partie des personnages de la pièce et raconte comment elle a été inquiétée par l'Aréopage puis sauvée par Périclès, son mari, I, 1, pp. 25-26. Quant à Anaxagore, Éone, la confidente d'Aspasia rapporte la nouvelle de sa mort et en évoquant son souvenir le compare à Socrate, voir II, 1, p. 27 et III, 4, p. 42. Socrate, enfin, est

et en personnages comme la pièce de Chaubet¹ même si les scènes ne sont pas toutes liées². Le début de la pièce fait même penser à l'ouverture de *Lorenzaccio*, de Musset, puisqu'il met en scène la cité d'Athènes un jour de Bacchanale : scène de foule, personnages masqués et image d'une ville corrompue³. La suite ne tient malheureusement pas ses promesses mais entretient un certain goût du spectaculaire, par la mise en scène d'un sacrifice pour expier le crime de Socrate : un taureau, le plus beau du troupeau d'Anytus, l'un de ses accusateurs, est tué ; son cœur et sa tête sont brûlés pendant qu'un autre condamné, représentant vraisemblablement Socrate, est flagellé sur la place publique⁴. La pièce n'a pas été représentée même si la violence précédemment décrite aurait pu répondre aux attentes d'un public en quête d'effets visuels et de sensations fortes⁵. En dehors de cet intérêt scénique qui inscrit la pièce dans son époque, le personnage de Socrate n'est pas véritablement caractérisé, il fait partie du panthéon des penseurs antiques, ayant vécu, ainsi que l'indique le titre, au siècle de Périclès, et annonçant la venue du Christ.

souvent accusé par Anytus d'être à l'origine d'une nouvelle religion, par exemple : I, 4, p. 22 : « ANYTUS : Socrate, à mon avis, n'est qu'un vil imposteur / Qui d'un culte nouveau se fait le novateur. » ; ou encore III, 6, p. 48 : « ANYTUS : « C'est vous qui vous posez en vrai réformateur. / De préceptes nouveaux n'êtes-vous point l'auteur ? »

- 1 Le décor ne change cependant qu'à chaque acte : I : scène de fête dans la cité ; II : « *Le vestibule d'un palais d'où l'on découvre Athènes et la mer* » (didascalie, p. 24) ; III : le salon de Périclès ; IV : « *Le portique royal. À gauche, un temple dédié à Jupiter* » (didascalie, p. 49), nouvelle scène de foule ; V : la prison de Socrate.
- 2 Une scène semble même hors-sujet, III, 1, Aspasia et Périclès y discutent du mariage. Aspasia regrette sa « liberté perdue » (p. 35) et pense, contrairement à son époux, que le mariage n'est pas nécessaire quand deux êtres s'aiment sincèrement.
- 3 Didascalie I, p. 11 : « *Athènes un jour de Bacchanale. La place du marché, les côtés sont bordés de portiques. Une foule de gens masqués se promènent. Quelques uns jouent aux osselets sous les portiques.* » ; didascalie I, 2, p. 19 : « *Grand tumulte à l'angle d'une rue aboutissant à la place. Des satyres environnent un char traîné par des lions. Bacchus, sous la forme d'un beau jeune homme, se tient debout sur ce char. Il est entouré de bacchantes ; sa tête est couronnée de pampres, ses cheveux flottent sur ses épaules, d'une main il tient le thyrsos et de l'autre une coupe. Derrière lui est un vieux et gros Silène se soutenant à peine sur un âne. Une foule d'hommes, de femmes et d'enfants, barbouillés de lie, crient, gambadent et bousculent ceux qui ne s'associent pas à leur ivresse.* » En ce qui concerne la perversion des mœurs, cf. cette réplique de Diogène : « L'Athénien n'est plus qu'un peuple efféminé / Qui ne se trouve heureux qu'étant bien aviné. » (I, 1, p. 12)
- 4 IV, sc. 2, 3 et 4.
- 5 Sur cette caractéristique du théâtre du XIX^e siècle, voir Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, pp. 34-35 ainsi que, de manière plus spécialisée, *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la belle-époque*, sous la direction de Isabelle Moindrot, Paris, CNRS éditions, 2006 et particulièrement le chapitre « Effrois et merveilles », pp. 101-163. Pour donner une idée de l'épouvante de la scène, nous en citons la fin, IV, sc. 3 et 4, pp. 57-58 : « *Les Servants dressent un bûcher. Bruits tumultueux à l'extrémité de la place. Le peuple, ayant à sa tête l'Archonte-Roi, bouscule et frappe de verges un homme dont les vêtements sont en désordre ; il a les mains liées derrière le dos, et vient s'agenouiller sur les premières marches du temple.* L'ARCHONTE-ROI : Selon l'antique usage, il faut que le coupable / Ou son représentant fasse amende honorable, / Qu'il soit conduit ici pour être flagellé ; / Qu'avant le châtimement aujourd'hui simulé, / Il sache que son corps privé de sépulture, / Des chiens ou des vautours deviendra la pâture, / Qu'en mémoire de lui tous les bons citoyens / N'auront que du mépris un jour pour tous les siens ; / Qu'enfin, maudit de tous, en horreur à lui-même, / Il réclame la mort comme un bonheur suprême. *Le bruit sourd du tonnerre se fait entendre. Effrayé, le sacrificateur sort du sanctuaire, jette la hache aux pieds du grand prêtre et s'enfuit. Un servent apporte sur un plat d'argent la tête et le cœur du taureau qu'il pose sur le bûcher. Des flammes s'élèvent de toutes parts.* LE GRAND PRÊTRE : Gloire au grand Jupiter ! Gloire au maître des dieux ! / Qu'il protège le culte et règne dans les cieux ! »

Socrate romantique outre-Manche

Alors que le Socrate français du XIX^e siècle, sur les planches du moins, s'oppose à celui du XVIII^e, du côté des pièces anglaises composant notre corpus Socrate continue à se présenter comme un précurseur du Christ au XIX^e siècle, comme c'était déjà le cas au XVIII^e. D'abord destiné à être libraire comme son père, mais encouragé à une carrière littéraire par les amis de ce dernier suite à une première comédie écrite à l'âge de quatorze ans et adaptée de l'*Émile* de Rousseau, Andrew Becket écrit en 1806 un *Socrates*, présenté tantôt comme poème dramatique, tantôt comme drame et inspiré de la tragédie grecque ainsi que d'une pièce de Milton, *Samson Agonistes*, publiée en même temps que son *Paradise regained* (1671)¹. La pièce ne semble pas avoir été représentée et tel ne paraît pas être l'objectif premier de son auteur, comme ce n'était pas celui de Milton². Bien que le sujet soit d'origine biblique, l'ancienne tragédie constitue aussi le modèle suivi par Milton³, marquant sa volonté de concilier paganisme et christianisme : trahie par son épouse à qui il a révélé que le secret de sa force se dissimulait dans la longueur de ses cheveux, Samson est fait prisonnier des Philistins qui lui crèvent également les yeux. Esclave de ceux qu'il aurait dû combattre afin de délivrer Israël selon la mission que Dieu lui avait assignée, il est autorisé en ce jour de fête chez les Philistins à sortir de sa prison et prendre un peu d'air. Se lamentant sur son sort, il reçoit la visite du chœur, composé de ses amis, qui tentent de le consoler. Un officier vient le chercher pour qu'il participe aux jeux organisés pour les festivités et montre sa force. Samson refuse

-
- 1 *Socrates, a dramatic poem written on the model of the ancient Greek tragedy* (Socrate, un poème dramatique écrit d'après le modèle de l'ancienne tragédie grecque), 1806. Nous avons consulté la troisième édition de la pièce, alors définie comme « *drama* », édition dans laquelle figure une notice biographique, pp. ix- xxvi : *in Dramatic and prose Miscellanies*, vol. 1, edited by William Beattie, London, George Virtue, 1838 (nouvelle édition) ; *Socrates* se trouve pp. 219-279. Becket ne dit pas clairement que Milton est un modèle mais il lui fait référence pour justifier le recours aux vers blancs ainsi que les anachronismes présents dans sa pièce (préface, pp. 222-223). Martin Puchner qui mentionne rapidement la pièce de Becket (*op. cit.*, p. 56) voit en elle une « imitation » de celle de Milton.
 - 2 Milton écrit en effet dans son avant-propos : « *Division into act and scene referring chiefly to the stage (to which this work never was intended) is here omitted* » (*The Poetical Works of John Milton*, London, Johnson and others, 1809, vol. V, p. 318 – le texte de la pièce se trouve pp. 343-487.) ; de même l'ouvrage de Becket ne comporte pas de division en actes et en scènes. Un article paru dans la *Critical Review* développe ce point ; non sans une certaine ironie socratique pourrait-on dire, le rédacteur de l'article se constitue tribunal pour juger de la pièce de Becket. Son verdict semble d'abord clément, puisqu'après avoir repris les traditionnels griefs adressés à la non-théâtralité du sujet, il sait gré à la prudence de Becket de n'avoir pas écrit spécialement pour la scène et de s'excuser pour ses hardiesses poétiques. Comme le tribunal qui juge Socrate lui laisse choisir sa peine, le critique suit l'avis de Becket : s'il n'a pas eu l'intention d'envoyer sa pièce au théâtre de Londres (Covent Garden Theatre), il peut toujours l'envoyer au Covent Garden Market, c'est-à-dire au marché, pour que son germe de génie espère fleurir et porter ses fruits. (*The Critical Review, or Annals of Literature*, vol. XI, London, Printed for J. Mawman, 1807, art. XI, pp. 71-73.)
 - 3 En exergue, il cite la définition de la tragédie donnée par Aristote dans sa *Poétique* et écrit un avant-propos qu'il intitule « *Of that sort of dramatic poem which is called tragedy* » pour défendre ce modèle (édition citée, pp. 313-318)

puis accepte. Un messager vient rapporter qu'après avoir diverti les spectateurs, il a demandé à se reposer ; on l'amène alors entre deux piliers et on le laisse ; sentant que sa force lui revient, Samson ébranle les piliers jusqu'à ce que l'édifice qu'ils soutiennent s'écroule, tuant la foule assemblée. Il accomplit son destin mais meurt aussi sous les décombres. Comme lui, Socrate, dans l'œuvre de Becket, est en prison, attendant que son procès, pour impiété, ait lieu¹. De même, ses amis viennent lui rendre visite, tantôt individualisés, tantôt compris dans le chœur, personnage collectif qui les représente mais qui commente également l'action d'un point de vue plus extérieur, assurant ce lien fondamental pour la tragédie grecque, entre la scène et la salle². Néanmoins, c'est d'abord l'esquisse de Diderot qui semble avoir influencé notre auteur, il la cite en note dans sa préface³ et commence ainsi sa pièce :

DIDEROT : Tout Athènes est dans la rumeur, mais l'homme juste dort.

BECKETT : *He sleeps ; the good man sleeps.*
Apollodorus ! Mark well our honour'd teacher ! -
While dangers threaten, and malevolent tongues prevail
Against him, clamorous, he, by the cherub innocence
Cheer'd and protected, sinks into peaceful slumber⁴.

1 L'accusation est rapportée par Criton tout au début de la pièce : « *Irreverence to their Gods* », p. 227.

2 Préface, p. 222 : « *The Chorus is composed of the friends and disciples of Socrates.* » Dans la réplique suivante le chœur exprime le point de vue des disciples face au sort injuste qui frappe Socrate, point de vue qu'on peut supposer largement partagé par les lecteurs / spectateurs : « *Long have we felt the force of all thy arguments / On that great point, the soul's eternal happiness : / Long have acknowledged all the sacred truths / That issued from thy lips. But now we urge / Thy bodily safety .* » (p. 246 : Longtemps nous avons senti la force de tes arguments / Sur ce point important, le bonheur éternel de l'âme : / Longtemps nous avons reconnu les vérités sacrées / Qui sortaient de tes lèvres. Mais maintenant nous t'exhortons / À mettre ton corps en sécurité.) Mais les interventions du chœur permettent également parfois de mettre à distance le propos, en le généralisant notamment comme lorsqu'il transforme l'exemple de Socrate en précepte, dispensant la leçon de morale : « *How amiable and excellent be they who give their hours / To Contemplation, and her high compeer, / Pale-Eyed Religion, in the lowly cell, / Unseen of Pageant Pride.* » (p. 229 : Combien sont aimables et excellents ceux qui donnent leurs heures / À la contemplation, et à sa grande compère, / la religion aux yeux pâles, dans l'humble prison, / Loin de tout spectacle orgueilleux.) On a même l'impression que Dieu s'exprime aux disciples à travers le chœur, comme si en quelque sorte les disciples faisaient entendre à eux-mêmes la voix divine qui résonne en eux : « *Friends, ye have well approv'd yourselves to Heaven / To teach the doctrines of this god-like man / Were highest honour ; and with your gentler nature, / Must better accord than to be Fortune's followers. / Go then, and through the world, a world degenerate, / Spread wide his moral laws, his virtuous precepts, - / So shall ye be known of all, by all admir'd, / He the great delegate of heaven, and you / The ministers to aid its sacred purposes.* » (p. 232 : Amis, vous avez vous-mêmes accepté du Ciel, / Qu'enseigner les doctrines de cet homme divin / Était un immense honneur ; et, avec votre noble nature, / vous préférez ceci que d'être les héritiers de sa fortune. / Allez alors, et par le monde, un monde dégénéré, / Diffuser largement ses lois morales, ses vertueux préceptes, - / Ainsi seront connus de tous, admirés par tous, / Lui l'envoyé du ciel et vous, les ministres qui le secourez dans ses objectifs sacrés.)

3 P. 224, il cite l'introduction de l'esquisse qui présente justement le sujet de la mort de Socrate comme merveilleux pour un poète philosophe.

4 P. 228, c'est Criton qui parle : Il dort ; l'homme bon dort. / Apollodore ! Regarde bien notre maître honoré ! - / Tandis que des dangers le menacent, et que les mauvaises langues prévalent, / Contre lui, bruyantes, lui, par l'innocence d'un ange chéri et protégé, sommeille paisiblement.

L'intrigue est simple : Socrate refuse toutes les propositions d'évasion ou d'annulation de son procès qu'on lui soumet, pour mourir à la fin de la pièce. Peut-être cependant n'est-ce pas lui le personnage principal de la pièce, peut-être est-ce même sa fille, Chélonis, le véritable protagoniste tragique¹ : de ne pouvoir lutter contre le destin de son père et la fermeté de ses idées, elle sombre dans la folie² et décède quelques instants avant lui. Un disciple de Socrate précise d'ailleurs que l'engagement de Socrate envers le ciel est plus fort que le lien qui l'unit à sa fille³, lointaine réminiscence d'Iphigénie, jeune fille pure qu'on demanda à son père, Agamemnon, de sacrifier, pour que les vents soient favorables à la flotte grecque en route pour Troie⁴. On propose en effet à Socrate de sacrifier Chélonis en la donnant en mariage à Mélitus, son accusateur, en échange de l'abandon de ses poursuites. Socrate refuse, avouant préférer la tuer de ses propres mains⁵. C'est finalement de chagrin qu'elle meurt, faisant de l'ombre à la sagesse de Socrate, comme s'il l'avait effectivement tuée :

*My proper daughter ! Yet 'twas grief that kill'd thee :
Grief at the rigid maxims I maintain'd,
Thus drawing down earthly vengeance on my head ! -
Thy death creates a pang e'en while I pride in it :
One sigh, one tear – no more ! Thy father soon,
At freedom set, shall greet thee with his love...
My senses fast are failing, and my tongue
Can scarcely do its office. - Farewell all⁶ !*

Ma propre fille ! C'est pourtant le chagrin qui t'a tuée : / Le chagrin lié aux maximes rigides que j'ai maintenues, / Attirant sur ma tête une vengeance terrestre ! / -Ta mort crée une douleur alors même que j'en suis fier : / Un soupir, une larme – rien ! Ton père bientôt, / Pris par la liberté, te saluera avec tout son amour... / Mes sens s'en vont vite, et

- 1 À la différence des autres personnages, son entrée en scène est remarquée par le chœur : « *See where a female comes, whose downcast eye, / Clasp'd hands, and pallid cheek, denote her woe : / And now she makes a pause, as seeming doubtful / If to proceed or measure back her way. - / Her trembling limbs can ill sustain her : - see, she swoons - / Haste to her aid, O countrymen ! For sure / 'Tis some dear relative or friend of Socrates.* » (p. 242 : Regarde, une femme arrive, dont l'œil abattu, les mains serrées et le visage pâle dénotent son malheur : / Et maintenant elle fait une pause, comme si elle semblait hésiter / À avancer ou retourner en arrière. - Ses membres tremblants ont du mal à la soutenir : vois, elle pâme - / Vite, aidons-la, ô camarades ! C'est sûrement une parente proche ou une amie de Socrate.) La démarche de Chélonis est hésitante car elle est en train de désobéir à son père qui lui a interdit de le visiter avant le verdict, elle s'accuse d'ailleurs violemment de sa désobéissance : « *O pusillanimity ! O abject Chelonis ! / Unworthy child of such a noble father.* » (p. 243 : Ô pusillanimité, ô vile Chélonis / Indigne enfant d'un si noble père.)
- 2 Socrate le comprend immédiatement lorsqu'elle appelle le ciel à venger la faiblesse de ses amis à n'avoir pu le convaincre de s'évader : « *Ah me ! Is this thy language ? Death and evil ? / Reason has surely left thee.* » (p. 245 : À moi ! Est-ce ton langage ? La mort ou le mal ? / La raison t'a sûrement quittée.) Contrairement à eux, Chélonis ne parvient pas du tout à comprendre la réaction de son père. La sienne se comprend néanmoins quand on sait qu'elle a déjà perdu son frère sur le champ de bataille de Délium, celui-là même où Socrate a sauvé Alcibiade (ce triste souvenir est rappelé pp. 252-253).
- 3 « *He loves this daughter with all a parent's fondness ; / But still celestial affections engage him principally.* » (p. 250, réplique d'Evenus)
- 4 Référence est faite à l'*Iphigénie* d'Euripide, en note dans la préface p. 224, pour définir non le personnage de Chélonis mais la gloire qui fait briller la mort de Socrate, gloire semblable à celle qui aurait entouré la mort d'Iphigénie, gloire presque chrétienne.
- 5 « *Matchless effrontery ! Chelonis wed Melitus ? / Much sooner in the temple rais'd to Bacchus, / Surnam'd Omestes, on that horrible altar / For human sacrifice reserved, would I offer her. / Yes, rather should there a victim fall, / Led by my palsied hand, and by it slain.* » (pp. 274-275 : Effronterie incomparable ! Chélonis mariée à Mélitus ? / Très vite dans le temps élevé à Bacchus, / Surnommé Omestes, sur ce terrible autel / réservé aux sacrifices humains, je devrais l'offrir. / Oui, plutôt qu'elle tombe victime / De ma main qui la mènerait paralysée, et qui la tuerait.)
- 6 P. 279.

Malgré l'inspiration miltonienne, fortement présente chez les romantiques, la pièce de Becket reste d'une facture assez classique dans le sens où elle respecte les unités de temps, lieu, action et ton¹. À l'inverse, les esthétiques des autres pièces se veulent, à l'instar des œuvres françaises, plus riches en changements de lieux et de décors.

Henry Montague Grover, auteur d'un *Socrates* en 1828, nous emmène par exemple visiter les maisons de Lysiclès et d'Alcibiade, les temples d'Apollon, de Thésée et de Minerve, l'île de Délos où se déroule le pèlerinage pendant lequel toute condamnation à mort est suspendue, sans oublier le tribunal de l'Aréopage et la prison de Socrate². Déplorant le manque de théâtralité du sujet, il explique avoir eu recours à la fiction pour le rendre tel même s'il pense avoir encore surestimé le potentiel dramatique de sa pièce. Paradoxalement, il avoue avoir suivi de très près les dialogues de Platon, notamment l'*Apologie* qu'il a presque entièrement recopiée pour la scène du procès³.

La pièce s'ouvre sur la colère de Lysiclès, fâché que sa femme se soit mise à la philosophie, comme d'autres d'ailleurs. Pour lui la philosophie semble signifier la décadence et la perte d'Athènes⁴. Il organise un banquet chez lui où l'on apprend que Socrate est convoqué devant l'Aréopage ; puisqu'il a refusé un accord avec l'un de ses accusateurs, Mélitus, on se moque de lui en disant que sa dernière lubie est d'aller visiter le Styx, fleuve des Enfers⁵. Parallèlement on comprend qu'Alcibiade est épris d'Anna, la fille de Socrate, mais que cette dernière aime et est aimée d'Aristos, le fils d'Anytus, un autre accusateur de Socrate. L'acte I se termine sur les réflexions d'Alcibiade et de Cymon, son esclave, au sujet de la mise en place de stratagèmes pour obtenir Anna, ce qui leur semble aussi difficile que « *boil an egg in snow* » (cuire un œuf dans la neige⁶), et l'acte II s'ouvre sur le procès de Socrate, accusé d'impiété⁷. L'accusation développée par Mélitus le rend responsable d'avoir lancé la mode de la philosophie qui a

1 La didascalie initiale précise à ce sujet : « *Scene – A prison in Athens. The time – Within the course of a natural day.* » (p. 226)

2 Voici la liste de tous les lieux : I (péristyle de la maison de Lysiclès ; portique du Parthénon ; *andronitis*, pièce réservée aux hommes, de la maison de Lysiclès ; cour intérieure de celle d'Alcibiade), II (tribunal de l'Aréopage ; temple d'Apollon ; prison de Socrate, située dans le temple de Thésée), III (île de Délos sur laquelle se trouve, surélevé par rapport à la mer, le temple d'Apollon ; temple de Minerve ; prison ; intérieur du temple de Minerve ; prison), IV (prison ; intérieur de la maison d'Alcibiade ; Académie ; prison ; Odeum, tribunal de l'Archonte ; prison), V (port du Pyrée, prison).

3 *Socrates, a dramatic poem*, London, Longman / Rees / Orme / Brown / Green, 1828, Préface, pp. v-vi.

4 Par exemple dans cette réplique, I, p. 4 : « *Athens does not stand / By wisdom, but by strength.* » (Athènes ne tient pas debout / Par la sagesse, mais par la force.)

5 I, p. 24 : « *He has ta'en a whim to see the Styx.* »

6 *Ibid.*, p. 30.

7 II, p. 33 : « *Impiety, / The crime alleged. The judgement, - "Death".* »)

contribué aux malheurs d'Athènes en soumettant sans cesse à la question la cité et ses lois¹. La réponse de Socrate², comme indiqué dans la préface, suit de très près le texte de l'*Apologie* de Platon. Quelques notes en outre développent certains passages en faisant expressément référence au texte de Platon³ ; la lecture de ce dernier est toutefois christianisée, comme par exemple au sujet de l'oracle et de la mission divine dont il a chargé Socrate qui devient alors un prophète chrétien :

*In truth, Athenians, God alone is wise,
And shows, that man doth know the most, whose spirit
Sees wisdom in humility ; and hence,
Call'd me "The Socrates", The Power of Wisdom :
As who would say, - This man is your example ;
And he, most wise, who owns, as Socrates,
His knowledge, as a drop in Wisdom's ocean⁴.*

En vérité, Athéniens, Dieu seul est sage, /
Et montre que l'homme doit connaître le
plus [sage] dont l'esprit / Voit la sagesse
avec humilité ; c'est pourquoi / Il m'a
appelé "*Le Socrate*", le pouvoir de la
sagesse : / Comme qui dirait, - Cet
homme est votre exemple ; / Et lui, le plus
sage, qui possède, comme Socrate, / La
connaissance, comme une goutte dans
l'océan de la sagesse.

Envoyé par Dieu, Socrate a pour mission de révéler aux hommes combien les connaissances humaines sont dérisoires face à la sagesse divine. Élu, Socrate est « *The Socrates* » ; en note, Grover commente en effet l'emploi de l'article défini devant le nom propre, texte grec à l'appui, pour justifier sa lecture ; son analyse paraît cependant très orientée – en grec ancien il n'est pas rare d'utiliser un article devant un nom propre pour désigner une personne ou même un lieu connus – laissant à son interprétation toute sa subjectivité :

That Socrates regarded himself, as an appointed messenger from Heaven to the Athenians, and that his views were directed towards Christianity by a true light, somehow administered, cannot be doubted by any person, who has ever perused his history and doctrines. These are full of incidents and maxims as like to Christianity as any other shadows to their substance. The passage from which these lines are taken is in Plato's Apology ; and the force of it rests on a grammatical construction ; the article being there prefixed to the name of Socrates, whilst in no other place in this Apology does Plato use that idiom to express simply a proper name⁵.

C'est Cymon qui annonce la nouvelle de la condamnation de Socrate à Aristos, en lui faisant également part de ce qu'il a entendu : on raconte qu'Anna, la fille de Socrate dont s'est épris Aristos serait plus impie encore que son père⁶ et lui conseille de l'inciter à participer aux fêtes

1 *Ibid.*, pp. 35-37.

2 *Ibid.*, II, pp. 38-53.

3 Notes D-G, pp. 175-184 ; les notes se situent toutes à la fin de l'ouvrage.

4 II, pp. 46-47.

5 Note D, p. 178 (Que Socrate se soit lui-même considéré comme un messenger envoyé du Ciel aux Athéniens, et que ses vues aient été dirigées vers le christianisme par une vraie lumière, administrée d'une façon ou d'une autre, ne peut-être mis en doute par personne ayant lu attentivement son histoire et ses doctrines. Celles-ci sont pleines d'incidents et de maximes semblables au christianisme comme des ombres à leur substance. Le passage dont ces lignes sont extraites se trouve dans l'*Apologie* de Platon ; et sa force réside dans une construction grammaticale ; l'article étant placé là avant le nom de Socrate, alors qu'en aucun autre endroit de cette *Apologie* Platon n'utilise cette tournure pour exprimer simplement un nom propre.) Au sujet de cette lecture christianisante de Socrate, voir aussi la préface, p. vii et pp. ix-x.

6 II, p. 55 : « *They say, she's more an atheist than her father ; / [...] It is said, moreover, / She ne'er is seen to*

et sacrifices religieux. Quant à Socrate, il a été conduit en prison, et on vient lui annoncer qu'il ne boira pas la ciguë avant le retour du bateau parti en pèlerinage à Délos. L'acte III s'ouvre sur la mise en scène de ce pèlerinage, avec chants et processions¹ avant de nous faire revenir dans la prison de Socrate où Aristos conseille effectivement à Anna de faire un sacrifice. Aussitôt l'auteur nous emmène dans le temple de Minerve où Alcibiade annonce déjà l'offrande d'Anna tout en demandant aux prêtres de dénoncer son manque de sincérité afin qu'il puisse lui-même se présenter comme son sauveur et gagner ainsi son amour. Le stratagème est mis en place lors de la scène suivante, Anna est encerclée par les prêtresses dans le temple de Minerve. Comme convenu, à la tombée de la nuit, Alcibiade vient lui rendre visite, déguisé ; elle accepte son aide quand il lui promet de sauver Socrate, même si elle doit pour cela être à lui. Pendant ce temps, dans la prison de Socrate, Euphorion prépare sa nouvelle tragédie, qui n'est autre qu'une mise en abîme de la pièce : Panthée a été faite prisonnière par Cyrus qui la traite si bien que, pour le remercier, elle invite son époux, Abradate, à combattre non plus contre lui mais à ses côtés. Il se bat si vaillamment qu'il est tué ; Panthée se poignarde sur son corps. Panthée peut représenter Anna, la captive d'Alcibiade, qui serait Cyrus. Abradate pourrait représenter Aristos, et la pièce aurait alors pour enjeu de prévenir Socrate du sort de sa fille, et de son amant. Le lendemain matin, Socrate dort en prison, un esprit vient lui rendre visite pour lui annoncer sa mort prochaine. Cymon, quant à lui, se rend chez Alcibiade et explique à sa femme, Hipparète, la situation d'Anna. À l'académie, Alcibiade explique son plan à Criton pour faire évader Socrate, sans toutefois mentionner le sort d'Anna ; ne voulant pas être reconnu dans la prison, puisque les gardiens sont ses esclaves, il envoie Criton à sa place faire la proposition à Socrate. Pendant qu'il s'exécute, Hipparète court accuser son mari devant l'archonte et Aspasia révèle toute la

mingle with the throng ; / Attends no public sacrifice, but worships / The same strange deities as Socrates. » (Ils disent, elle est encore plus athée que son père ; / [...] Il se dit, de plus / On ne la voit jamais se mêler à la foule ; / Elle n'assiste pas au sacrifice public, mais révere / Les mêmes divinités étranges que Socrate.)

1 Voici ce qu'indiquent les didascalies, III, p. 60 : « *The isle of Delos. - The temple of Apollo, on an elevated site. - Below, the sea, covered with sacred galleys from the islands of the Cyclades. - Different Theoriae, moving in procession towards the temple. - Those of Athens and Naxos appear in the foreground ; and sing. »* (L'île de Délos. - Le temple d'Apollon. - Dessous, la mer, couverte de galères sacrées en provenance des îles des Cyclades. - Différentes Theoriae, se déplaçant en procession en direction du temple. - Celles d'Athènes et de Naxos apparaissent en fond, et chantent.) Les chants sont dédiés à la gloire d'Apollon et une didascalie clôt la scène, p. 64 : « *At the close of the chorus, the processions approach the temple, and clouds of incense envelope it from an Altar in the Pronaos. Each of Theoriae bears offerings of first-fruits. The Athenian precedes, and the Architheorus carries a golden crown, which is presented by the Athenians to Apollo. The priests of Delos then perform a sacred measure, representing the wanderings of Theseus in the Labyrinth ; by whom the dance was instituted, after his victory over the Minotaur. »* (À la fin du chœur, les cortèges approchent du temple, et les nuages d'encens l'enveloppent depuis l'autel du Pronaos. Chaque Theoriae porte une offrande de prémices. Les Athéniens ouvrent le cortège, et l'Architheorus porte une couronne d'or qu'ils présentent à Apollon. Les prêtres de Délos exécutent ensuite une mesure sacrée, représentant les errements de Thésée dans le labyrinthe ; par lequel la danse a été instituée, après sa victoire sur le Minotaure.)

vérité à Socrate qui demande alors à sa fille de ne pas tenir sa promesse vis-à-vis d'Alcibiade mais d'épouser celui qu'elle aime. C'est sur le retour du pèlerinage de Délos que s'ouvre le cinquième et dernier acte alors que Socrate s'entretient avec Criton au sujet de l'immortalité de l'âme ; la référence au *Phédon* de Platon est d'ailleurs indiquée en note¹. Socrate meurt sereinement entouré de ses amis, bénissant l'union de sa fille avec Aristos et recommandant Athènes au seul Dieu qui existe réellement, un Dieu unique et chrétien on l'imagine aisément :

*List me, Athens ;
In vain ye pour forth idle prayers : be still,
Pay not the sacrifice of fools, but wait
Till He shall pluck the veil of darkness from you ;
Such as old Homer tells, the guardian Power
Took from the eyes of Diomed, to show
His waken'd sense, who god, who man. 'Tis He
Shall teach you how to think, to live, to pray :
He, who cares for you ; who beholds the world,
As one conception ; in whose will doth dwell
All wisdom. [...]
There is no god but Him alone, who is
The perfectness of all².*

Écoute-moi, Athènes ; /
En vain, tu répands des prières sans espoir : sois
tranquille, / Ne fais pas les sacrifices des
imbéciles, mais attends / Qu'Il t'arrache le voile
d'obscurité qui est devant toi ; / Ainsi que le
raconte Homère, la puissance tutélaire, /
Arracha les yeux de Diomède, pour montrer / À
sa raison éveillée, qui est dieu, qui est homme. /
Alors il t'enseignera comment penser, vivre,
prier : / Lui, qui prend soin de toi ; qui
contemple le monde, / Comme une création,
dans laquelle la volonté réside / Dans la sagesse.
[...] / Il n'y a pas d'autre Dieu que lui seul, qui
est / La perfection de tous.

L'abondance des notes ainsi que le besoin sans cesse éprouvé de justifier ses innovations dramaturgiques³ témoignent d'une vue plus littéraire, historique que dramaturgique de la part de notre auteur. La pièce semble difficile à imaginer sur scène tant les intrigues s'enchevêtrent, sans parler des innombrables changements de lieux pour lesquels les didascalies restent en outre souvent laconiques. Se destinant à prendre l'habit ecclésiastique, Grover dit en effet avoir écrit sa pièce pour se divertir tout en approfondissant l'étude de penseurs qui n'étaient pas comme l'on croit, seulement profanes⁴.

L'objectif de Francis Foster Barham est différent : comme s'il répondait à Henry Montague Grover, il explique avoir écrit sa pièce comme s'il allait pouvoir la faire jouer ; pour cela, il a évité l'exhibition de savoirs, et préféré la simplicité et la familiarité⁵. De plus, il pense à un

1 V, p. 148, note K, pp. 187-191 qui cite plusieurs extraits du dialogue.

2 Pp. 170-171.

3 Voir notamment la préface, pp. xiii-xiv. Par exemple, au sujet d'Anna, la fille de Socrate, il explique que si les sources mentionnent les fils que Socrate a eus avec Xanthippe, il n'est pas fait mention des enfants qu'il aurait pu avoir sa seconde femme, mentionnée elle aussi par les sources ; il imagine donc librement et sans entorse à la vérité historique qu'elle lui a donné une fille.

4 Cf. la dédicace adressée à son oncle John Septimus Grover, pp. v-vi.

5 Préface, pp. iv-v : « *I know not whether Socrates will be considered a good acting tragedy ; but as it was my special effort that it should be so, I have studiously avoided the display of learning, and endeavoured to be simple and familiar, even to a fault.* » (*Socrates, a tragedy in five acts*, London, William Edward Painter, 1842.)

acteur en particulier pour incarner son Socrate, William Charles Macready, qui aurait apprécié la pièce tout en déconseillant cependant sa représentation, le public n'étant pas suffisamment instruit et se montrant trop réticent face aux personnages de philosophe sur scène¹. Il s'agit effectivement pour Barham de révolutionner le théâtre de son époque en proposant comme modèle sa tragédie en cinq actes et en vers sobrement intitulée elle aussi *Socrates*. Plus exactement il souhaite faire revivre « *the British taste for the classic drama, once so admired and beloved*². » Notons que les pièces classiques anglaises n'ont rien à voir avec ce que l'on entend par classicisme en France. Bien que le but reste le même, instruire, et plus particulièrement pour Barham « *represent[ing] the struggles and triumphs of virtue*³ », la poétique se situe à l'opposé : les règles sont niées au profit de la liberté du poète.

Se référant à l'un des plus grands poètes romantiques anglais, Lord Byron, il souhaite « condenser une longue vie en une seule heure⁴ ». Ainsi sa pièce ne manque aucun moment de la destinée du sage athénien, quitte à en inventer certains et à en réécrire d'autres⁵ : l'oracle qui le déclare le plus sage⁶ ; le génie qui vient le visiter et lui annoncer sa mission⁷ ; Aristophane qui le ridiculise au théâtre⁸ ; sa femme sans cesse en train de le réprimander, mettant sa

1 Il a adressé à l'auteur son jugement dans une lettre datée du 7 octobre 1840 et reproduite pp. i-ii de la préface.

2 En français : le goût anglais pour les pièces classiques, autrefois si admiré et adoré.

3 En français : en représentant les luttes et les triomphes de la vertu.

4 Dans la préface de Barham, la citation se trouve p. iii : « *Like Byron's Dream – "It curdles a whole life into an hour."* » La traduction française est de Paulin Paris, in : *Œuvres complètes de Lord Byron*, Paris, Dondey-Dupré, 1830, vol. 4, p. 130.

5 Voici ce qu'il écrit au sujet de ses sources, préface, p. iv : « *In this play of Socrates I have endeavoured to condense most of the principal facts and reflections that occur in the memoirs that Plato, Xenophon, Plutarch, and Cicero have left concerning him. Those who may wish to examine further into the history of this extraordinary man, may consult Brucker and Stanley's History of Philosophy – Charpentier's Life of Socrates, translated into English by Cooper – Wigger's Life of Socrates – Balzac's Socrates Chrétienne – the treatises written on the Religion of Socrates – and the Demon of Socrates. There are also several dramas on the death of Socrates, some of which are worthy of attention.* » (Dans cette pièce de *Socrate*, je me suis efforcé de condenser la plupart des principaux faits et réflexions qui se trouvent dans les souvenirs que Platon, Xénophon, Plutarque et Cicéron ont laissés le concernant. Ceux qui souhaitent approfondir l'histoire de cet homme extraordinaire peuvent consulter les *Histoires de la philosophie* de Brucker et Stanley ; *La Vie de Socrate* de Charpentier, traduite en anglais par Cooper ; *La Vie de Socrate* de Wigger ; *Le Socrate Chrétien* de Balzac ; les traités écrits sur la religion de Socrate, et le démon de Socrate. Il existe aussi plusieurs drames sur la mort de Socrate, certains sont dignes d'attention.)

6 I, 5, p. 19, voici la réponse que la Pythie donne à Chéréphon : « *The wisest is none other / Than Socrates, thy friend.* » (Le plus sage n'est autre / Que Socrate, votre ami.)

7 II, 1, p. 22 : « *Divinity / Itself shall so inspire thee, that thou too, / Obedient to its impulse, shalt become / Divine.* » (La Divinité / Elle-même t'inspirera, si bien que toi aussi, / Obéissant à ses élans, deviendra / Divin.)

8 II, 2, pp. 23-25 : Aristophane annonce qu'il va écrire une comédie sur Socrate, Euripide essaie de l'en dissuader mais Aristophane persiste.

patience à rude épreuve¹ ; l'initiation aux mystères d'Éleusis² ; la révélation d'un dieu unique³ ; le sacrifice de sa vie pour propager cette connaissance⁴ ; la guerre à laquelle il fait honneur si bien qu'on croit voir en lui Mars réincarné⁵ ; son procès organisé par les Trente Tyrans pour des raisons religieuses (impiété⁶), sa mort⁷ et celle de son accusateur⁸, sans oublier l'inspiration poétique qu'il découvre en prison et qu'il fait naître de l'infortune et de la souffrance auxquelles il est alors confronté⁹. Remarquons, pour parfaire le portrait romantique de ce Socrate des planches, qu'il meurt jeune¹⁰, tandis que les sources s'accordent à dire qu'il avait déjà soixante-dix ans lors de son procès et que Xénophon fait même de son âge avancé un argument pour accepter plus facilement sa condamnation. Cette mort prématurée, tragique, est même un des traits caractéristiques de l'interprétation romantique de la figure historique.

- 1 II, 5, p. 30 par exemple, la scène se passe dans le salon d'Aspasie : « *SOCRATES : My dear sweet gentle Tippet [...] / [...] don't be jealous ; if I've called her [Aspasia] Vénus, / You know I've called you Juno. XANTIPPE : Silence, Sir ! / Tippet, indeed ! I will not have my name / So barbarously pronounced ; I do detest / Such liberties in public ; – use in future / A little less familiarity.* » (SOCRATE : Ma chère, douce et tendre cape [...] / [...] ne sois pas jalouse ; si je l'ai appelée [Aspasie] Vénus, / Tu sais que je t'ai appelée Junon. XANTHIPPE : Silence, Monsieur ! / Cape en effet ! Je n'aurai pas mon nom / Prononcé de manière aussi barbare ; je déteste / De telles libertés en public ; – use à l'avenir / D'un peu moins de familiarité. »)
- 2 III, 3-5, pp. 39-48.
- 3 III, 3, p. 41 : « *HIEROPHANT : Then listen / To what I shall unfold. The All-seeing Eye / Is our initiate sign of the prime God - / The ineffable and unrevealable One. / Himself divine, his bright theophanies / Are divine also. All the deities / Of the scattered nations are developments / Of this sole One and All. They are no more / Than his theophanies – his emanations / Made manifest in every sphere of nature ; – / Such is our doctrine of divine unity, / And divine multitude.* » (HIÉROPHANTE : Alors écoute / Ce que je vais développer. L'Œil qui voit-Tout / Est notre signe initiatique du Dieu premier – / L'Ineffable et l'Indévoilable. / Lui-même divin, ses brillantes théophanies / Sont elles aussi divines. Toutes les divinités / Des nations dispersées sont des développements / De cet être unique et total. Elles ne sont pas plus / Que ses théophanies – ses émanations / Rendues manifestes dans toutes les sphères de la nature ; – / Telle est notre doctrine de l'unité divine, / Et de la multitude divine.)
- 4 III, 3, p. 42 : « *SOCRATES : I say : It is : I say, truth is to be forthspoken : Even to the mob ; and if I die for it, / Why die I must : but while I live, I will / Shame the abuses of idolatry, / At my worst peril.* » (SOCRATE : Je dis / Que c'est ainsi : je dis, la vérité doit être révélée / Même à la foule : et si je meurs pour cela, / Pourquoi devrais-je mourir : mais tant que je vivrai, je / Dénoncerai les abus de l'idolâtrie, / Pour mon plus grand péril. »)
- 5 IV, 3, p. 58 : « *SOLDIERS, terrified : 'Tis Mars himself ! / No mortal man could scatter thus our ranks – / He is invulnerable !* » (SOLDATS, terrifiés : C'est Mars lui-même / Aucun mortel ne pouvait ainsi disperser nos rangs – / Il est invulnérable!)
- 6 V, 3, p. 67 : « *MELITUS : I do accuse him here, / Because he hath proclaimed One God in Athens, / And scandalized the popular religion.* » (MÉLITUS : Je l'accuse ici / D'avoir proclamé Un Dieu à Athènes / Et offensé la religion populaire.)
- 7 Sereine, voire heureuse, V, 4, p. 72 : « *SOCRATES : Full many a time I've quaff / The sparkling wine, emblem of life to friends / Embarking on a voyage ! With more pleasure / I drain this pledge of death, praying sweet heaven / To speed me on thy untried navigation - / Thou ocean of eternity !* » (Maintes fois je l'ai partagé / Le vin pétillant, emblème de vie pour les amis / Partant en voyage ! Avec plus de plaisir / Je bois cette promesse de mort, en priant le doux ciel / De me dépêcher sur son embarcation inconnue – / Vers l'océan de l'éternité ! »)
- 8 V, sc. 5 et dernière : Anytus a été envoyé en exil à Héraclée mais les habitants de l'île le poursuivent et lui font boire la ciguë, il meurt en demandant au ciel de le pardonner : « *May Heaven forgive me !* » (p. 74)
- 9 V, 4, p. 71 : « *I mean, my Phædon, that poetic thought / Is nourished by misfortune ; [...] / 'Tis from suffering that the poet / Doth wring the inspiration of his song.* » (Je veux dire, mon Phédon, que la pensée poétique / Se nourrit du malheur ; [...] / C'est de la souffrance du poète / Que s'arrache l'inspiration de son chant.)
- 10 V, 2, p. 66 : « *I believe / The favourites of the Gods die young.* » (Je crois / Que les favoris des Dieux meurent jeunes.)

Les scènes changent encore une fois très souvent et passent d'un registre à l'autre, comme le veut la tradition du théâtre anglais. Se référant à Shakespeare, Barham refuse l'unité de ton à la française pour « *mingle the sublime with the beautiful, the beautiful with the ridiculous*¹ ». Lorsque Socrate évoque sa rencontre avec Xanthippe, le personnage se veut familier, comique mais en même temps touchant de livrer ainsi son intimité ; précisons qu'il se trouve à ce moment dans le salon d'Aspasie, en compagnie de Xanthippe elle-même, de Périclès, d'Alcibiade et d'autres femmes athéniennes ; il demande d'ailleurs aux femmes de tenir Xanthippe près d'elles et de contenir ses mouvements car elle pourrait griffer² :

When I
Was a bachelor – heaven bless the mark ! – I was
Too happy, much too happy ; – So to qualify
My happiness by some discomfitures,
I looked out for a wife – ay, for a wife !
Most cross, perverse, wilful, intractable -
Methought if I would learn true heroism,
I must dare and bear all things – I must gain
An absolute conquest o'er myself, and curb
My temper, till strong fortitude and patience
Supplant all weakness, fretfulness, and anger ; -
And as I knew the all perfection grows
To what it is by practice, I resolved
To marry a downright shrew – ay, and to tame her -
Such was my game – a dangerous one you'll say.
It was its dangerousness that made it pleasant.
I did not seek an amiable, sweet lady
Like our Aspasia ; – loving hearts like hers
Are easily managed – aren't they Pericles ?
I would not marry a meek simple maiden,
In whose warm love the current of my life
Might flow as smoothly as Lethe. No, –
Such marriage were most dull, monotonous,
Inspid, nauseating from lusciousness.
I ran another course – I saw Xanthippe,
A name proverbial for a downright vixen ;
The terror of all Athens. Not a man
Would venture near her ; mothers warned their
daughters
Not to be like Xanthippe. If babies cried,
Nurses knew how to hush them in a moment,
By whispering in their ears, " Xanthippe's coming " ;
Such were the charms I wanted in a bride ;
I made my offer – was accepted, – and
*You know the rest*³.

Quand j'étais /
Célibataire – le ciel en bénisse le souvenir ! –
j'étais / Trop heureux, vraiment trop heureux ;
aussi pour avoir droit / À un bonheur fait de
quelques déconfitures, / Je cherchai une femme
– oui, une femme ! / La plus coléreuse, obstinée,
déterminée, intraitable – / Il me sembla que si je
voulais apprendre le vrai héroïsme / Je devais
défier et supporter toutes choses – je devais
gagner / Une conquête absolue sur moi-même, et
maîtriser / Mon caractère jusqu'à ce que la force
d'âme et la patience / Supplantent toute faiblesse,
irritabilité et colère ; – / Et comme je savais que
tout se perfectionne / Avec la pratique, je
résolus / De marier une véritable mégère – oui,
et de l'appivoiser : – / Tel était mon jeu – un jeu
dangereux vous allez dire. / Mais c'était sa
dangereuse qui le rendait plaisant. / Je ne
cherchais pas une femme douce, aimable /
Comme notre Aspasia ; – des cœurs aimants
comme le sien / Sont facilement gérés – n'est-ce
pas Périclès ? / Je ne voulais pas épouser une
jeune fille docile, facile, / Dont l'amour
chaleureux tout au long de ma vie / Coulerait
aussi facilement que le Léthé. Non, – / Un tel
mariage aurait été des plus ennuyeux,
monotones / Inspides, écœurants du fait même
de son attractivité. / Je courus une autre course –
je vis Xanthippe, / Un nom proverbial pour une
vraie vipère ; / La terreur de tout Athènes. Pas un
homme / Ne se serait aventuré près d'elle ; les
mères prévenaient leurs filles / De ne pas
ressembler à Xanthippe. Si les enfants
pleuraient, / Les nourrices savaient les calmer
pour un moment, / En murmurant à leurs
oreilles, " Xanthippe va arriver " : / Tels étaient
les charmes que j'attendais d'une jeune mariée ; /
J'ai fait ma demande – elle a été acceptée, – et /
Vous savez le reste.

1 Préface, p. v. En français : mêler le sublime au beau, le beau au ridicule.

2 II, 5, p. 32 : « *I do beseech Aspasia and the ladies / To take my Tippet into special charge ; - / That's right – place her between you – hold her hands / Tight, or she'll scratch. »*

3 *Ibid.*

Entre déclaration d'amour, parodie de la rencontre amoureuse, et vengeance plaisante, la tirade de Socrate laisse imaginer une scène théâtrale à souhait jonglant avec tous les genres : pendant que Socrate captive, charme et exaspère tour à tour son auditoire, Xanthippe essaie de se débattre pour intervenir et proposer sa version. À la fin toutefois, une didascalie précise qu'elle enlace Socrate de ses bras¹.

Lorsqu'il accepte sa destinée avec les risques qu'elle comporte, c'est l'aura tragique qui entoure dorénavant Socrate :

GENIUS

*The Providence of Heaven
Hath given me this commission unto thee ;
For thou art one to whom entrancement's power
is granted ; and the foresight of futurity
To thee becomes a blessing, which to others
Were a dire curse.*

SOCRATES

Then read my destiny.

GENIUS

*It is the destiny I warned thee of,
And now 'tis ripe for its accomplishment :
Thy deadliest foes have secretly contrived
Thy accusation ; all things are prepared
For thy destruction ; – They will summon thee
To the court of the Thirty Tyrants. Critias,
Thy old disciple, for thy just reproof
Is now the traitor – That apostate sways
The verdict of the court, and thou shalt be
Condemned to death.*

SOCRATES

*Great Jupiter, I thank thee ;
'Tis even so that I would wish to die.
Socrates is grown weary of the world ;
'Tis at the best a paltry prison-house
For the free soul that struggles to rejoin
The Olympians. Here in vain we strive to bring
Wisdom and virtue, to the perfectness
That prompts ambition. We are frustrated
In the best -while to the worst all things conspire.*

GÉNIE

La Providence du Ciel / M'a donné
cette commission pour toi ; / Pour toi qui est celui
à qui a été accordé le pouvoir / De
l'enchantement ; et la vision de l'avenir / Devient
pour toi une bénédiction, quand à d'autres / Elle
est une malédiction terrible.

SOCRATE

Alors lis ma destinée. /

GÉNIE

C'est la destinée dont je t'ai averti / Et maintenant
il est l'heure qu'elle s'accomplisse : / Tes ennemis
les plus mortels ont secrètement planifié / Ton
accusation ; tout est prêt / Pour ta destruction ; –
ils vont te convoquer / Devant le tribunal des
Trente Tyrans. / Critias, ton ancien disciple, ainsi
que tu le lui reprochais justement / Est maintenant
le traître – cet apostat influence / Le verdict du
tribunal, et tu seras / Condamné à mort.

SOCRATE

Cher Jupiter, je te remercie ; /
C'est même comme ça que je souhaiterais
mourir. / Socrate a grandi las du monde ; / Ce
dernier est au mieux une maison-prison dérisoire /
Pour l'âme libre qui lutte afin de rejoindre /
L'Olympe. Ici en vain nous nous efforçons /
D'apporter la sagesse et la vertu au
perfectionnement / Qu'incite l'ambition. Nous
sommes frustrés / Dans le meilleur des cas –
tandis que dans le pire tout conspire. /

1 Ibid., p. 33 : « XANTIPPE, throwing her arms round his neck. »

GENIUS
Thou do not fear to die ?

SOCRATES

Heaven bear me witness
How oft I've prayed the etrenel ones above
For this emancipation. I believe
The favourites of the Gods die young. I look
On death as a kind parent of new life,
Holier and happier, - the bright harbinger
Of gorgeous immortality.

GENIUS

Thus would I find thee¹.

GÉNIE
Tu ne crains pas la mort ?

SOCRATE

Le Ciel peut en témoigner /
Combien de fois ai-je priés ceux qui sont éternels
là- haut / Pour cette émancipation. Je crois / Que
les favoris des Dieux meurent jeunes. Je vois / La
mort comme un parent proche de la vie, / Plus
saint et plus heureux, le brillant messager / De la
magnifique immortalité.

GÉNIE

C'est ainsi que je voulais te trouver.

Serein, Socrate accueille même l'annonce de sa mort avec joie : il connaissait son destin et le bénit lorsqu'il se présente à lui. Envoyé des dieux, il leur obéit et leur accorde toute sa confiance, la mort semble être un don : cadeau du ciel et sacrifice de soi devant la difficulté à accomplir sa mission. Cet entretien avec son génie (ou démon comme on a plutôt l'habitude de l'appeler) témoigne d'un destin imposé de l'extérieur : suite à la déclaration de l'oracle, le génie était venu une première fois visiter Socrate afin de lui expliquer sa mission, il vient ici lui en annoncer la fin. Un mage et une sorcière l'ont également visité sur le champ de bataille afin de l'en détourner, et lui proposer de le sauver ; Socrate avait bien sûr refusé, essayant même de les convertir². Si Barham fait ainsi intervenir le surnaturel dans sa tragédie c'est pour provoquer les sentiments de terreur et de pitié nécessaires à la réalisation de la *catharsis* tragique³. Lié à une transcendance, une fatalité, le tragique qui accompagne ici Socrate se réfère bien à l'antique⁴ ; le projet de notre auteur est d'ailleurs d'adapter les œuvres d'Eschyle, Sophocle et Euripide pour la scène anglaise⁵.

1 V, 2, pp. 65-66.

2 IV, 2, pp. 53-57.

3 Préface, p. iv : « *Perhaps I ought to add an apology for the bold employment of supernatural agencies. Believing, with Goethe and Coleridge, that the principle of awe or terror is a necessary ingredient in the lostier forms of tragedy, I could not dispense with it ; the example of other tragedians, likewise, prompted me to appal, if not to please.* » (Peut-être dois-je ajouter une défense concernant l'emploi audacieux d'agents surnaturels. Pensant, avec Goethe et Coleridge, que le principe de l'effroi ou de la terreur est un ingrédient nécessaire des formes de tragédie perdues, je ne peux m'en dispenser ; l'exemple des autres tragédiens, de même, me poussa à horrifier, à défaut de plaire.)

4 Cf. George Steiner, référence développée *supra*, pp. 212-213.

5 Préface, p. iii.

Le romantisme toutefois ne s'est pas exprimé de la même manière dans tous les pays ; le romantisme danois par exemple est davantage proche de ce que nous nommons classicisme¹. Le principal poète de la période, Adam Œhlenschläger, connu aujourd'hui pour avoir écrit l'hymne national danois, a consacré une pièce à la mort du sage grec : *Sokrates, Tragödie*, dont il aurait eu l'idée dès 1808² mais qui fut représentée seulement en 1835 au Théâtre Royal de Copenhague³ et publiée l'année suivante en danois et en allemand⁴. On ne s'étonnera donc pas de lire une intrigue davantage concentrée sur le procès et la mort de Socrate, voyageant beaucoup moins et se déroulant sur une seule journée⁵. Son Socrate est toutefois bien un Socrate romantique s'opposant au Socrate rationaliste du siècle précédent, notamment lorsqu'il expose à ses accusateurs l'origine divine de sa mission :

*Begriff ich erst des Spruches Sinn :
Apollon wollte durch's Orakel sagen :
Gar wenig ist der Menschen Weisheit wert :
Und er bediente sich bloss meines Namens,
Um damit anzudeuten : Sokrates
Ist unter den Unweisen weise doch
Zu nennen, weil er doch weiss, dass er's nicht ist.
Seht, Lykon, Anytos, Melitos, seht.
Darin besteht der ganze Hochmuth, den
Ihr an mir basst, weshalb Ihr mich verfolgt.
Doch Ihr habt Unrecht, denn die Pflicht, die mir
Ein Gott hat auferlegt, muss ich erfüllen⁶.*

Si j'ai bien compris le sens de la formule :
Apollon voulait dire à travers l'oracle :
De peu de valeur est la sagesse humaine
Et il a utilisé mon nom,
Pour indiquer ceci : Socrate
Est à appeler parmi les non-sages, le plus sage
Parce qu'il sait qu'il ne sait pas.
Voyez Lycon, Anytos, Mélitos, voyez.
Là réside toute l'arrogance
Que vous me reprochez et pour laquelle vous me
poursuivez.
Mais vous n'avez pas le droit, car la mission
Qu'un Dieu m'a imposée, je dois la remplir.

- 1 Frédéric Durand, *Histoire de la littérature danoise*, Paris, Aubier / Copenhague, Gyldendalske Boghandel, 1967, p. 140 : « Le côté shakespearien, voire grandguignolesque du romantisme allemand, son mysticisme confus, sa prédilection pour des œuvres monumentales et inachevées, tout ceci demeura étranger à la littérature danoise qui dans son instinctive exigence de la clarté, son goût pour les constructions équilibrées, sa secrète préférence pour une existence sage et ensoleillée, faite de tendresse idyllique et de mélancolie souriante, se réconciliera assez tôt avec le rationalisme de la génération précédente. Du romantisme, il subsistera pour l'essentiel un nouveau mode de voir et d'exprimer les éternels sujets dont la somme constitue le patrimoine littéraire de la nation. Ainsi peut-on soutenir qu'en Danemark le romantisme débouche sur un véritable classicisme. »
- 2 Erik Abma (*Sokrates in der deutschen Literatur*, édition déjà citée, p. 24) mentionne une lettre adressée à Goethe dans laquelle l'auteur fait part de son projet. La pièce est étudiée pp. 22-28. Frédéric Durand consacre les pages 141-154 de son ouvrage consacré à l'*Histoire de la littérature danoise* (édition citée) à notre auteur, mais il ne parle pas de son *Sokrates*, qui se situe plutôt sur la fin de sa carrière alors qu'il commençait à être critiqué et délaissé par les élites.
- 3 D'après le répertoire en ligne du théâtre danois (accessible à l'adresse <http://danskforfatterleksikon.dk>, consulté le 21 novembre 2016) la pièce aurait été représentée les 16, 19 et 22 décembre 1835 et reprise le 6 octobre 1836.
- 4 Nous avons consulté la pièce dans la seconde édition des œuvres de Œhlenschläger en langue allemande : *Werke*, Breslau, Josef Max und Komp, 1839, t. 9 « *Dramatische Dichtungen* », t. 7, pp. 1-137.
- 5 Voici la liste des lieux : I (Propylées, monument situé à l'entrée de l'Acropole d'Athènes ; une pièce chez Socrate) ; II (à la campagne, une cabane de pêcheurs avec la mer en fond) ; III (tribunal ; une pièce chez Socrate) ; IV (une place publique avec en fond le temple d'Apollon), V (en dehors de la ville, un lieu situé près d'une source et bordé de platanes ; prison). Notons que la pièce garde le mélange des genres, la tragédie propose en effet un passage comique avec la scène désormais attendue dans l'intimité du couple Socrate / Xanthippe, I, pp. 17-20.
- 6 I, pp. 11-12.

Ou encore lorsque son démon vient lui rendre visite en prison pour lui annoncer la venue d'un autre, qui subira le même destin :

*Wenn düster die Jahrhunderte verklingen,
Dann wird ein Gott der Güte sich erbarmen,
Die Gottheit schaun – das wird dem Staub gelingen !*

*Dann ruhet Alles in der Liebe Armen,
Der himmlischen ! Dann brennen Glaubens-Kerzen
Vor Geistesreichen wie vor Geistesarmen.*

*Dann heisst es : "Sohn, trag' mich im treuen Herzen !"
Und Alle, Alle wird der Glaube retten,
Nicht finstres Grübeln, vor der Zweifels Schmerzen.*

*Die Seele sprengt dann alle Sklavenketten
Und fährt zum Himmel auf der Hoffnung Schwingen,
Zu Ihm, - den auch sie gern ermordet hätten.*

*Ihm werden auch den Todeskelch sie bringen,
Er wird auch bitteren Tod wie Du erleiden,
Aus dem das wahre Leben soll entspringen¹.*

Quand les sombres siècles disparaîtront, /
Alors un dieu de bonté se dévouera / La
divinité regardée - cela réussira à la
poussière !

Alors le Tout reposera dans les bras de
l'amour / Divin ! Alors on brûlera les
bougies de la foi / Devant les esprits des
riches et les esprits des pauvres.

Alors il dira : "Fils, emmène-moi dans les
cœurs fidèles !" / Et le Tout, le Tout sauvera
la foi, / Non des sombres ruminations, mais
des douleurs du doute.

L'âme brisera alors toutes les chaînes de
l'esclavage / Et montera au Ciel sur les ailes
de l'espoir / Jusqu'à Lui, qu'ils auront aussi
assassiné.

À lui aussi on apportera le calice de la mort,
/ Il affrontera comme Toi une mort amère /
Dans laquelle la vraie vie doit prendre sa
source.

Si l'intrigue est constituée du procès et de la mort de Socrate, elle se concentre surtout sur les projets d'évasion mis en place par la famille, les disciples et amis de Socrate ; ils font également intervenir de très nombreux personnages comme des pêcheurs ou des gens du peuple, ce qui permet de recréer l'atmosphère de la cité athénienne. D'une manière plus originale encore, Ehlenschläger fait s'entretenir Socrate avec ses disciples au bord d'une rivière bordée de platanes, faisant ainsi écho au *Phèdre* de Platon². Imprégné des dialogues, il suit assez fidèlement le texte de l'*Apologie* pour écrire l'acte III, au cours duquel se déroule le procès³. Exception faite de l'intervention d'Aristophane : au poète comique échoit en effet un rôle inhabituel ; il se repent de sa comédie des *Nuées* et essaie de sauver Socrate ; il prend la parole au début du procès pour expliquer la différence entre théâtre et réalité. Comme si notre auteur souhaitait sauver le théâtre, lui enlever la responsabilité que Platon, et d'autres après lui, lui ont fait porter dans la condamnation de Socrate :

*Sacht da ! Nicht im Theater sind wir hier.
Hier sind wir Heliasten, freie Bürger !*

Doucement là ! Nous ne sommes pas au théâtre ici.
Ici, nous sommes Héliastes, citoyens libres !

¹ V, p. 130.

² V, p. 107, la didascalie indique : « *Schattenreicher Ort ausser der Stadt bei der Quelle unter einer Platane.* » Pour ce qui est du « décor » du *Phèdre* de Platon, voir 229a-b.

³ L'*Apologie* de Platon ne rend compte que de la défense de Socrate, elle ne donne la parole à Méléto, l'un de ses accusateurs que parce que Socrate souhaite l'interroger pendant son temps de parole ; Ehlenschläger fait de même dans sa pièce, la didascalie ouvrant l'acte III précise que Méléto a déjà parlé et qu'il se rassoit (« *Melitos hat gesprochen und setzt sich nieder.* », p. 53)

*Ich hab dasselbe Recht wie Ihr, und laut
Behaupt' ich's vor Gericht, dass Sokrates
Unschuldig sei, ein weiser, edler Greis,
Der Achtung seines Vaterlandes werth.
Deshalb verwünsch' ich jenen Augenblick,
Als in dem tollen Schwank ich ihn verhöhnte¹.*

J'ai le même droit que vous, et fort
J'affirme devant ce tribunal que Socrate
Est innocent ; un sage et noble vieillard mérite
L'attention de son pays.
C'est pourquoi je maudis cet instant,
Où je l'ai moqué dans ma farce folle.

La pièce ne semble pas avoir connu un franc-succès, elle n'a donné lieu qu'à quatre représentations. Elle a probablement été vue par Kierkegaard qui y pense sûrement, bien que la référence ne soit pas explicite, lorsqu'il parle de l'impossibilité de représenter Socrate dans le *Concept d'ironie*². Elle a pu néanmoins influencer l'écriture d'une autre pièce sur le même sujet : *Sokrates, Trauerspiel* (tragédie) de Ludwig Eckardt en 1858³, qui présente un Socrate également défendu par Aristophane⁴ et inspiré par la divinité afin de faire renaître le sentiment religieux perdu, sans lequel selon lui une société ne se peut concevoir⁵. Cette pièce aurait été

1 III, p. 55.

2 Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau (trad.), *Œuvres complètes*, Paris, éditions de l'Orante, 1975, t. II, Première partie, introduction, p. 11 : « Si nous disons que l'élément substantiel de son existence était l'ironie (il y a là une contradiction, certes, mais il doit y en avoir une) ; si nous postulons de plus que l'ironie est un concept négatif, on n'a pas de peine à voir combien il est difficile de garder de lui une image ; la tâche semble même impossible, ou du moins aussi ardue que de peindre un lutin avec le bonnet qui le rend invisible. » Cf. Carl S. Hugues, *Kierkegaard and the staging of desire*, Fordham University press, 2014, note 69, non paginée, qui cite également Tonny Aagaard Olesen, « Kierkegaard's Socrates source : Eighteenth- and Nineteenth-Century Danish Scholarship », Jon Stewart (trad.), in : *Kierkegaard Research : Sources, Reception, and Ressources*, vol. 2, t. I, Jon Stewart and Katalin Nun (ed.), Farnham, Eng., Ashgate, 2010.

3 Nous avons consulté la pièce dans l'édition des œuvres dramatiques de l'auteur : *Dramatische Werke*, Jena, Hochhausen's Verlag, 1859, t. I. Même si Erik Abma qui a étudié la réception de Socrate dans la littérature allemande n'inclut pas cette pièce dans son chapitre consacré au Socrate romantique, bien qu'il la compare avec celle d'Ehlenschläger, nous la mentionnons ici car elle présente un Socrate chrétien, inspiré par la divinité.

4 III, 17, pp. 100-101 : « ARISTOPHANES : Was willst du tolles Volk ? THEOGENES : Den Frevler tödten, / Der Zeus verleugnet und verführt die Jugend. / Wir wissen es. Wir haben's hier gelesen. / ARISTOPHANES (von einer schrecklichen Ahnung erfasst) : Hier ? Wo ? THEOGENES : Hier in dem Lustspiel, in den " Wolken ". ARISTOPHANES : Gerechte Götter ! (Die Rolle dem priesster entreissend.) Die " Wolken " her ! - Zurück ! / Ich bin der Aristophanes, der Thor, / Der diese " Wolken " schrieb. Ihr seid getäuscht / Wie ich. Ich nehm' das Stück zurück. Die " Wolken " / Nie werden sie die Bühne mehr betreten. / Der Mann ist gottgeweiht, und wir sind Lumpen / Nur gegen ihn. » (ARISTOPHANE : Que veux-tu peuple fou ? THÉOGÈNE : Mettre à mort l'impie / Qui nie Zeus et corrompt la jeunesse. / Nous le savons. Nous l'avons lu ici. / ARISTOPHANE (saisi d'un mauvais pressentiment) : Ici ? Où ? THÉOGÈNE : ici dans la comédie, dans les " Nuées ". ARISTOPHANE : Justes Dieux ! (arrachant le rouleau du prêtre) Les " Nuées " ici ! - À nouveau ! / Je suis Aristophane, celui / Qui a écrit les " Nuées ". Vous vous êtes trompés / Comme moi. Je reprends ma pièce. Les " Nuées " ne paraîtront plus jamais sur la scène. / L'homme est un envoyé de Dieu, et nous sommes contre lui / Des crapules.)

5 Préface, non paginée : « [Sokrates] hat Christum wie in einer Vision verkündigt, wenn er als das Ideal eines wahrhaft Gerechten einen solchen aufstellt. [...] Ich möchte [...] meiner Zeit mit diesen Blättern mehr als eine Dichtung geben ; ich möchte mitten in einem mit Verrohung und Selbstsucht bedrohten Geschlechte eine Fahne des Ideals entfalten, möchte um sie sammeln, was geistig jung ist, möchte den Glauben an eine Zukunft wach erhalten und möchte vor Allem einer religiösen Wiedergeburt der Menschheit rufen [...]. Und diese religiöse Wiedergeburt denke ich mir im Sinne des auf einem freien, philosophischen Standpunkte stehenden Theismus, der den einseitig transcendenten Deismus und den einseitig immanenten Pantheismus überwindet. » (Comme dans une vision, Socrate a annoncé le Christ, lorsqu'il a érigé l'idéal d'un vrai Juste. [...] Je voudrais donner avec ces feuilles plus qu'une poésie, je voudrais déployer l'étendard de l'idéal au milieu d'une génération menacée par l'abrutissement et l'égoïsme, je voudrais pour les rassembler quelque chose de spirituel, je voudrais préserver la foi en l'avenir et appeler partout à une renaissance religieuse de l'humanité [...]. Et cette renaissance religieuse, je me la représente dans le sens d'un théisme s'appuyant sur un point de vue libre et philosophique, qui l'emporte d'un côté sur le déisme transcendant et de l'autre le panthéisme immanent.) Son interprétation religieuse de Socrate, notre auteur dit la trouver dans la récente

traduite en français dans la *Collection des théâtres étrangers*, ainsi que l'indique Pierre Larousse qui consacre une entrée de son *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* à la pièce en précisant :

Cet ouvrage a remporté le prix au concours de tragédie ouvert en 1858 à Munich par le roi de Bavière. C'est un drame philosophique ou allégorique, d'une conception élevée, d'une lecture attachante, d'un style large et sévère, mais qui ne peut convenir au théâtre¹.

Il n'apprécie guère l'interprétation chrétienne de Socrate, il cite un passage de la traduction française sans malheureusement donner plus de référence :

Les derniers moments de Socrate sont empreints d'un mysticisme assez éloigné de la vérité historique. Dans un ravissement extatique, il voit et annonce Jésus-Christ : "Dieu est la bonté... il rachète l'humanité... Prométhée ne reste pas éternellement cloué au rocher... Voici venir Hercule, le demi-dieu, qui tue l'aigle et délivre l'homme accablé, pour s'élever ensuite, luttant, souffrant et se purifiant dans les flammes, type de ce qui doit arriver... Gloire à vous, barbares, vous donnez au monde son rédempteur ! Nous autres, Grecs, nous avons décerné la couronne au beau ; le barbare la donne à la vertu ; le monde de la vertu succède au monde de la beauté. Le mur élevé par les Grecs s'affaisse, et toute l'humanité se réunit pour construire un nouvel édifice ; mais que de sang il faut pour cimenter les pierres, et combien mourront comme je meurs à présent !... Mais entre tous, il en est un qui meurt du trépas le plus beau, le plus glorieux : il meurt pour tous... Voyez les doux traits de son visage divin ! Exulte, ô mon âme, de ce que, mourant, j'ai pu voir encore le rédempteur... Je l'aperçois, le vainqueur de la mort, le maître nouveau de l'humanité ! Il réunit en un tout sublime les pressentiments épars de ma pensée. Je le vois..., sur la croix !..." [...] Il est assez ridicule de transformer Socrate en prophète.

Même si la référence à l'antiquité ne caractérise pas le romantisme, quelques pièces semblent pouvoir se rapprocher de la vision romantique de Socrate, précurseur du Christ (et non plus comme chez les Lumières son concurrent), inspiré par la divinité (et non s'appuyant sur sa seule raison) ainsi que de l'esthétique romantique, influencée par Shakespeare, Milton ou encore Byron avec des intrigues multiples, des changements de lieux à chaque scène et des tonalités mariant comme le recommande Victor Hugo grotesque et sublime. Le Socrate de Francis Foster Barham semble même authentiquement romantique : poète à ses dernières heures, connaissant une fin aussi tragique que sublime, et décédant trop tôt.

À part le danois Æhlenschläger, nonobstant plus réputé pour ses poésies que ses œuvres théâtrales, ce ne sont toutefois pas les grands dramaturges romantiques du siècle qui se sont intéressés à Socrate, contrairement au XVIII^e siècle où l'on trouve les plus grands noms du siècle. En outre nos auteurs romantiques semblent avoir manqué d'audace et de licence poétiques pour donner toute sa mesure à la vision d'un Socrate prophète, héroïque, sublime,

biographie d'Ernst von Lasaulx, *Des Sockrates Leben, Lehre und Tod*, (La Vie, l'enseignement et la mort de Socrate), 1858.

1 Paris, Administration du grand dictionnaire universel, 1866-1877, t. XIV, p. 810. Nous n'avons pas réussi à nous procurer cette traduction ni à obtenir davantage d'informations à son sujet.

mourant jeune. Si le Socrate des Lumières avait trouvé à s'épanouir sur scène c'est parce qu'il pouvait ainsi être un véritable Socrate du XVIII^e siècle, contemporain des philosophes qui s'identifiaient à lui. Le Socrate romantique comme évoqué dans notre première partie semble être un sujet davantage propre à l'inspiration poétique qu'à l'inspiration théâtrale. Peut-être justement parce que le Socrate des Lumières avait déjà trouvé à s'exprimer sur les planches.

Un thème, des œuvres diverses

Au sein de la dialectique qui voit toujours le Socrate chrétien suivi du Socrate laïc, d'autres pièces, moins nombreuses cependant, présentent au XIX^e siècle un Socrate qui n'est plus inspiré par le ciel mais éclairé par sa seule raison. Elles ne semblent toutefois pas se rencontrer autour d'une esthétique et d'un portrait de Socrate communs ; elles sont si différentes les unes des autres qu'elles n'autorisent pas, comme au XVIII^e siècle, à voir en Socrate un mythe irriguant et symbolisant une culture, incarnant un moment précis de l'histoire des idées. Certaines néanmoins se révèlent intéressantes dans la mesure où elles opèrent quelques changements par rapport aux œuvres du siècle précédent, semblant ainsi préparer le suivant qui verra à nouveau le mythe socratique s'épanouir sur les planches. Comme nous l'avons montré en première partie, l'Antiquité n'est plus guère à la mode au XIX^e siècle et la figure du philosophe n'est plus de celles qui font rêver l'époque. Toutefois la naissance des études socratiques ainsi que la meilleure connaissance du contexte politique athénien trouvent des échos dans les pièces qui semblent plus politisées¹ mais aussi plus proches des sources anciennes². Nonobstant, il ne s'agit pas tant de faire du XIX^e siècle une période de transition entre deux moments forts où vit le mythe (Socrate philosophe des Lumières et Socrate résistant), que d'avouer que le corpus sur lequel nous travaillons pour le

1 Déjà, dans les pièces que nous avons qualifiées de romantiques, on trouve des passages orientés vers des sujets politiques, comme dans le poème dramatique d'Andrew Beckett où la discussion s'engage entre Criton et un envoyé du roi de Sparte, Ramphius, au sujet de la dictature de cette dernière et de la guerre qui s'éternise entre les deux cités rivales (édition citée, pp. 264-272), ou encore dans la tragédie de Ludwig Eckhardt qui voit Lycon le démocrate s'opposer à Aristophane le conservateur (I, sc. 11 et 12, édition citée, pp. 29-34) : tous les deux semblent accuser Socrate mais comme Lycon le fait remarquer à Aristophane, il ne le connaît pas, bien qu'il ait écrit une comédie à son sujet ; Aristophane changera en effet d'avis et défendra Socrate. Lycon reprendra quant à lui son accusation lors du procès (IV, 13, p. 116). En France deux courtes pièces sont parues anonymement en 1837 et 1839, la deuxième fois dans une version légèrement plus étoffée ; intitulées toutes les deux *La Mort de Socrate*, elles ajoutent également à l'accusation un chef politique : « corrompre les jeunes gens et leur inspirer des mœurs contraires au culte des dieux et aux règles du gouvernement » (Langres, imprimerie de Dejussieu, 1837, sc. 2, p. 79 – la pièce est précédée d'une autre œuvre *Adèle et Marcel* ; Paris, Didot Frères, 1839, sc. 6, p. 13)

2 De la même manière, nous avons déjà remarqué l'importance que prennent pour certains auteurs les dialogues de Platon.

XIX^e siècle se laisse beaucoup moins facilement appréhender que celui des deux autres siècles de notre étude. Chaque œuvre paraît isolée et les seules « séries » dont on puisse véritablement parler concernent l'entourage de Socrate, notamment Alcibiade et Aspasia.

Luigi Scevola. Socrate. 1804

Un jeune dramaturge italien, Luigi Scevola, propose pour première œuvre une tragédie intitulée *Socrate*, créée en 1804 à Milan et accusant la démocratie de la mort de Socrate. De manière assez originale, la pièce s'ouvre sur l'annonce non du procès ou de la condamnation de Socrate mais du vote de l'Assemblée en faveur de son accueil au Prytanée¹. Selon Platon, c'est la peine que Socrate se serait infligée lors de son procès : ayant en effet le sentiment de n'avoir commis aucun crime mais à l'inverse d'avoir uniquement agi pour le bien de la cité et de ses concitoyens, Socrate dit attendre d'eux une récompense plutôt qu'une peine². Pour revenir à la pièce de Scevola, Anito, grand-prêtre, ne l'entend pas de cette façon et compte bien transformer le décret à la gloire de Socrate en condamnation à mort pour impiété. Il tente de manipuler l'archonte Polycrate et va jusqu'à lui révéler le secret qui entoure sa fille, Télaira, une orpheline qu'il aurait recueillie à Corinthe : il s'agit en réalité de la fille de Socrate, Phénarète, que ce dernier croit morte. Du point de vue de leurs convictions comme de leur personnalité, la pièce pourrait être résumée par cette réplique d'Anito :

*In mortal lotta
Pugnan oggi fra lor Socrate e Anito*³.

Une lutte mortelle
Se disputent aujourd'hui Socrate et Anito.

Comptant sur l'inconstance du peuple, Anito parvient à ses fins, mais la situation se retourne à nouveau en faveur de Socrate : Archélaos, roi de Macédoine, invite Socrate à le rejoindre, il souhaite en faire son « Solon⁴ », et en échange de sa sagesse promet d'aider Athènes dans la guerre qui l'oppose à Sparte. Socrate refuse au nom de sa liberté et de celle d'Athènes⁵. Le procès a donc lieu comme prévu initialement ; questionné au sujet de la religion Socrate répète qu'il n'existe pour lui qu'un seul dieu. Aussitôt le triste verdict prononcé, Polycrate prend la parole pour dénoncer les juges, l'assemblée, le peuple, la démocratie :

1 Milan, Pirota e Maspero, 1804. Nous avons consulté l'édition parue in : *Anno teatrale in continuazione del Teatro moderno applaudito*, Anno Primo, Venezia, Antonio Rosa, 1804, t. VI, « Giugno 1804 », pp. 4-80. La pièce a exactement été créée le 6 janvier 1804 au Théâtre patriotique de Milan.

2 Platon, *Apologie de Socrate*, 36d-37a.

3 III, 8, p. 41.

4 III, 6, p. 38.

5 IV, 4, p. 51 : « *Libero io nacqui. / Vissi in Atene, e di servire al trono / Io l'arte qui mai non appresi.* » (Libre je suis né. / J'ai vécu à Athènes, et de servir le trône / Je n'ai jamais appris l'art ici.)

*Quei trenta, a cui
Vi diè in preda Lisandro, quei tiranni
Sì forsennati e vili, quei la vita
Rispettaron di Socrate, che solo,
Solo tra voi con aspri accenti osava
Rampognarli, svilirli. E voi, sciaurati !
Cui ne' giudizi vostri il sol capriccio,
Il sol malgenio è norma, ardite voi
Dannarlo a morte, in vostro cor superbi
Di provargli così, che il suo destino
Da voi dipende¹ ?*

Ces Trente
À qui Lysandre a été donné en proie, ces tyrans
Fous et lâches, ceux qui ont respecté
La vie de Socrate, qui seul,
Seul, contre vous, avec un ton aigre, osait
Les réprimander, les avilir. Et vous, malheureux !
Qui en vos jugements faites du seul caprice,
Du seul mauvais génie la norme, vous osez
Le condamner à mort, et vos cœurs hautains,
De lui prouver ainsi que son seul destin,
Dépend de vous.

Socrate est conduit en prison, il boit le poison ; toujours aussi inconstant, le peuple change d'avis, se révolte et réclame la libération de Socrate. Trop tard. Une place pourtant l'attendait au Prytanée.

La pièce connut un vrai succès² et fit dire à un rédacteur du *Giornale dell'Italiana Letteratura* (Journal de littérature italienne) que, contrairement aux idées reçues, imprégnées d'aristotélisme, le procès et la mort de Socrate peuvent fournir un beau sujet de tragédie³. Il commence par réfuter Aristote sur des points essentiels de sa *Poétique*, en s'appuyant sur d'autres exemples que lui : un personnage tragique n'est pas forcément médiocre, il peut être

1 IV, 4, p. 55.

2 Cf. l'article paru dans le *Corriere Milanese*, reproduit en note in : *Giornale dell'italiana letteratura*, Padoue, s. n., 1804, t. VI, p. 213 : « *La sera di venerdì 6. corrente fu rappresentato in questo teatro patriottico il Socrate primo tragico lavoro del cit. Luigi Scevola di Brescia. Era riserbato all'ardimento d'un giovane italiano di dare alla gloria delle nostre scene una tragedia regolare sopra un soggetto così malagevole, che aveva disanimato i più celebri autori, e fra questi lo stesso Voltaire. L'aditorio numeroso e colto ha esternato con applausi straordinari il suo aggradimento per questa produzione, in cui si trovano uniti alla tragica e semplice gravità quadri spettacoli e patetici, e severa filosofia all'amenità e robustezza dello stile. L'impegno de soci di questo teatro, la rara maestria degli attori, la magnificenza delle decorazioni, tutto gareggiò per rendere interessante questa felice primizia di un talento che assicura un nuovo mistro all'italiano coturno.* » (Ce vendredi 6 au soir a été représentée au théâtre patriotique la première œuvre tragique de Luigi Scevola di Brescia, *Socrate*. Il était réservé à la hardiesse d'une jeune italien de donner à la gloire de notre scène une tragédie régulière sur un sujet aussi malaisé, qui avait découragé les plus célèbres auteurs, parmi lesquels Voltaire. L'auditoire nombreux et cultivé a manifesté avec des applaudissements extraordinaires son goût pour cette production dans laquelle se trouvent liés à la gravité tragique et simple des tableaux spectaculaires et pathétiques, et au charme et à la force du style la sévérité de la philosophie. L'engagement des membres de ce théâtre, l'art exceptionnel des acteurs, la magnificence des décors, tout a concouru à rendre intéressant ces heureuses prémices d'un talent assuré.) Cf. également la note de l'éditeur ajoutée en note à la notice historico-critique publiée à la suite de la pièce dans l'édition consultée, p. 70 : « *Gli applausi copiosissimi che in sulle scene ha ottenuti questa tragedia, la novità dell' argomento, ed il piacere, non disgiunto forse da un qualche profitto che recar può a molti lettori, i motivi furono che m'han determinato a sceglierla.* » (Les applaudissements extrêmement copieux que cette tragédie a obtenus sur scène, la nouveauté de l'argument, et le plaisir non séparé peut-être d'un quelconque profit qui peut être apporté à beaucoup de lecteurs, sont les motifs qui m'ont déterminé à la choisir.) L'écho français paru dans les *Archives littéraires de l'Europe* (Paris, Henrichs, 1804, t. I, p. xv) se montre quant à lui un peu plus nuancé : « Le 6 janvier, on a représenté, pour la première fois à Milan, sur le théâtre patriotique, une tragédie de *Socrate*, par M. Louis Scevola de Bresce. Ce début, d'un jeune poète sur la scène tragique, a été couronné du plus brillant succès. Le *Courrier de Milan*, qui rend compte de cette représentation, loue également le poète, les acteurs, le décorateur et les spectateurs, Nous pensons qu'il faut un peu se défier de l'enthousiasme italien et attendre, pour juger la pièce, que nous l'ayons lue. Une tragédie de *Socrate* nous paraît l'un des problèmes les plus difficiles de l'art théâtral. »

3 Édition déjà citée, pp. 224-240. Il résume la pièce pp. 214-224 et notons qu'il ne la compare qu'à celle de Tompson [en réalité Voltaire] qu'il juge bien inférieure en raison notamment de l'intrigue nouée autour du mariage des orphelins recueillis et élevés par Socrate (p. 230).

vertueux ou vicieux ; la fable peut se passer de péripéties et de scènes de reconnaissance ; une fable simple peut alors prétendre au tragique. Tel est le cas de celle de Scevola qui met en scène un personnage vicieux (Anito) qui passe du malheur au bonheur et un autre vertueux (Socrate) qui passe du bonheur au malheur sans qu'il y ait retournement de l'action en son sens contraire suite à un événement inattendu. La seule cause de l'action c'est la haine que voue Anito à Socrate, haine idéologique certes mais aussi envie, jalousie qui l'ont conduit à l'une des pires cruautés pour un père : lui laisser croire que sa fille est morte alors qu'elle est en vie et qu'il la voit tous les jours. Cette ignorance ne prête pas à une scène de reconnaissance telle que définie par Aristote puisqu'elle n'est pas moteur de l'intrigue ; lorsque Socrate apprend le secret, il a déjà bu le poison. Quant au malheur de Socrate il n'en est pas véritablement un puisqu'il se sait innocent, ne craint pas la mort et apprend *in extremis* qu'il est sauvé. De même, on imagine le triomphe d'Anito de courte durée. Ainsi chacun reçoit la destinée qu'il mérite en fonction de son caractère : malgré un malheur ou un bonheur temporaire, l'homme vertueux reste heureux et l'homme vicieux malheureux. La tragédie accomplit donc son but : susciter des émotions et les mettre au service de la morale. Une morale humaine toutefois pour une tragédie moderne.

Edouard Goguel, La Mort de Socrate, 1864

Edouard Goguel n'a sûrement pas eu connaissance de ce succès ; auteur d'une *Mort de Socrate* en 1864, il la qualifie d'« étude historique et dramatique en quatre tableaux » comme s'il n'avait pas cru, ou pas voulu croire, en la théâtralité du sujet¹. Il essaie principalement de comprendre les raisons (politiques) du procès de Socrate en le replaçant dans le contexte de l'Athènes qui voit « la démocratie restaurée » ainsi que l'indique le titre du troisième et avant-dernier acte. Pour lui, le crime de Socrate était autant politique que religieux comme peuvent en témoigner les dernières paroles de Platon :

Nous avons perdu notre ami, notre guide, le meilleur, le plus sage et le plus juste des hommes de ce temps ! Quel a été son crime ? Celui d'avoir rêvé un gouvernement que les Athéniens ne pourront ni ne voudront jamais réaliser, le gouvernement de la justice et de la raison ; celui de n'avoir pu croire avec le vulgaire ignorant qu'il y a entre les dieux des querelles, des haines, des combats et tout ce que les poètes et les peintres nous représentent dans leurs poésies et leurs tableaux, ce qu'on étale partout dans nos temples et dont on bigarre ce voile mystérieux qu'on porte en procession à l'Acropole pendant les grandes Panathénées. Aujourd'hui, l'opinion publique est contre nous, mais il viendra un temps, et ce moment n'est peut-être pas éloigné, où la postérité cassera l'arrêt des Hélistes².

1 Colmar, Imprimerie Camille Decker, 1864.

2 IV, 6, 2^e partie, p. 124.

Tout au long de la pièce, Socrate est accusé de ne pas se mêler des affaires de la cité quand il n'est pas considéré comme anti-démocrate :

EUCLIDE : Que t'a donc fait Socrate, pour que tu le juges aussi défavorablement ?

MÉLITE : Ce qu'il m'a fait ? À moi personnellement, rien, absolument rien. Mais je te le demande, Euclide, pour un homme qui se proclame le plus sage des mortels, n'est-ce pas agir en mauvais citoyen, que d'éviter comme il le fait, les assemblées publiques et les tribunaux, et de passer son temps à ne rien faire, uniquement occupé à pérorer et à discuter sur la constitution sociale, sur le véritable souverain, sur l'aristocratie légitime, sur la différence entre la royauté et la tyrannie, sur le savoir et son objet, sur le beau et le bien et sur beaucoup d'autres questions de ce genre ? Et dans ces derniers temps de déplorable mémoire, lorsque la tyrannie la plus exécrable sévissait à Athènes, quelle n'était pas son attitude ? Vraiment à le voir et à l'entendre, on n'eût jamais deviné que notre partie avait perdu à Ægos-Potamos son indépendance et ses libertés, et, avec son amour de la constitution de Sparte, il paraissait s'accommoder assez bien du gouvernement monstrueux imposé par Lysandre.

EUCLIDE : Tu es injuste envers Socrate, ô Mélite ; s'il se tient éloigné des affaires publiques, n'a-t-il pas cela de commun avec nos anciens sages ; qui, dans leurs maximes, conseillent cette abstention ? N'a-t-il pas déclaré dernièrement en notre présence celui qui veut se mêler de corriger les hommes et de les rendre meilleurs, ne doit demander ni accepter aucune fonction dans l'État, s'il veut vivre quelque temps ? Or, sa mission à lui est d'enseigner, d'instruire la jeunesse, de la rendre meilleure et en même temps capable de servir l'État avec succès et honneur¹.

Mais Socrate ne voit pas l'homme comme « membre de la cité » mais « membre de l'humanité² » ; la forme de gouvernement importe finalement peu si dirigeants et dirigés sont également vertueux.

Si cette politisation de l'accusation se révèle assez inédite dans notre corpus (exception faite du Socrate révolutionnaire de Collot d'Herbois), la pièce déçoit sur le plan dramaturgique : l'intrigue n'en est pas véritablement une puisque les tableaux, mis à part les deux premiers, fonctionnent de manière indépendante : le premier fait discuter longuement un Athénien, Amyntas, et un étranger, Damon, originaire de Léontium (Sicile) d'Athènes, de ses monuments, de Périclès et du déclin de la démocratie³. D'interminables tirades, aux qualités

1 III, 4, pp. 65-66.

2 I, 3, p. 24. On peut encore citer ces reproches d'Anytus : « Il faut que je dise qu'il [Socrate] ne remplit pas ses devoirs de citoyen comme il le devrait. Tu dis qu'il s'entretient avec le premier venu, qu'il instruit chacun sur ce qui le regarde et le rend meilleur et plus sage, qu'il n'accepte point de salaire. Oui, cela est vrai, il cause de tout et sur tout ; et que dit-il alors ? Rien que des choses abstraites et de pure théorie, qui n'offrent aucun profit pour la conduite de la vie. [...] Et cette constitution qui nous a faits ce que nous sommes, quand Socrate s'en est-il soucié d'une manière sérieuse ? Qui de nous l'a jamais vu dans les assemblées du peuple, même lorsqu'il s'agissait des décisions les plus fécondes en événements, des décrets les plus importants ou des élections les plus graves ? Il n'a ni cœur ni sens pour la constitution, pour la patrie. » (II, 1, p. 38) et lorsque la démocratie est rétablie, cette accusation émanant toujours du même Anytus, s'adressant à Socrate : « On dirait vraiment que la restauration d'une démocratie légale n'excite nullement tes sympathies. » (III, 4, p. 77)

3 « Toutefois il y a une chose que je crois devoir reprocher à Périclès, c'est d'avoir lui aussi, frayé sans s'en douter, les voies à cette démocratie mobile, turbulente et ingrate, qui nous entraîne aujourd'hui sur une pente fatale. [...] Aujourd'hui, notre démocratie, au point où elle en est venue, n'est plus seulement l'oppression des alliés et le droit du plus fort, audacieusement érigé en principe ; c'est, au sein même d'Athènes, une persécution sans relâche, exercée contre quiconque se distingue de la foule par la naissance, les richesses, les habitudes ou les lumières ; on dirait même, à la voir si ombrageuse, qu'elle finit par avoir peur d'elle-même. » (I, 1, pp. 5-6).

littéraires indéniables, font succéder au regard extasié de l'étranger, la nostalgie de l'Athénien. L'annonce de l'imminence de la représentation de la nouvelle comédie d'Aristophane, *Les Nuées* fournit ensuite l'occasion de dissenter sur les prérogatives du poète comique¹ alors même que la pièce n'est pas représentée mais se déroule entre les deux premiers actes. Le premier se termine sur l'arrivée de Socrate, présenté, comme dans le *Banquet* de Platon tel un Silène, laid à l'extérieur mais recelant de trésors à l'intérieur. La conversation digresse au sujet de Pythagore, qui était originaire de la même île que Damon, et Socrate de blâmer l'immixtion du philosophe dans les affaires de la cité, indiquant immédiatement l'enjeu de la pièce². Arrive Alcibiade qui offre à Socrate la couronne de fleurs qu'il porte sur la tête tout en faisant son éloge, lointain écho du *Banquet* de Platon vidé cependant de sa théâtralité, puis Antiphon qui souhaite poursuivre avec Socrate une conversation débutée le matin même, et extraite quant à elle des *Mémoires* de Xénophon. Comparons ces deux passages avec leurs sources :

Edouard Goguel, <i>La Mort de Socrate</i> Acte I, scène 4 ³	Platon, <i>Le Banquet</i> , 212d - 216b ⁴
<p>Les mêmes, ALCIBIADE, AGATHON, ERIXYMAQUE, une joueuse de flûte, la courtisane THÉODOTE, et plusieurs autres jeunes Athéniens.</p> <p>ALCIBIADE, <i>la tête ornée d'une épaisse couronne de violettes et de lierre et de nombreuses bandelettes</i>. - Amis, je vous salue ; nous permettrez-vous de nous joindre à vous et de vous accompagner au théâtre ? Quoi ! Socrate te voilà encore ici à l'affût pour me surprendre, en m'apparaissant au moment où je m'y attends le moins ! Amis, vous le croirez, si vous voulez, pour cet homme seul dans le monde j'ai éprouvé ce dont on ne me croirait guère capable, de la</p>	<p>ALCIBIADE. 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 conduit auprès d'Agathon. On le conduit auprès des convives, soutenu par la joueuse d'aulôs et par quelques uns de ses compagnons. Il s'arrête sur le seuil de la pièce portant une couronne touffue de lierre et de violettes, et la tête couverte d'un tas de bandelettes, et il dit :</p> <p>Messieurs, bien le bonsoir. Accepterez-vous qu'un homme complètement ivre se joigne à votre banquet ? Ou devons-nous partir, en nous bornant à couronner Agathon, ce pour quoi nous sommes venus exprès ? Hier en effet, dit-il, je me suis trouvé dans l'impossibilité de venir. J'arrive maintenant avec ces bandelettes sur la tête, pour les</p>

1 Voici le sujet de la dissertation : « Faut-il [...] que la scène comique se transforme en un tribunal et traduise ainsi à sa barre, afin de les livrer au ridicule, des hommes que le peuple croit devoir à tort ou à raison, honorer de sa confiance ? » (I, 2, p. 18).

2 « C'est précisément cette immixtion dans les affaires publiques qui ne me plaît pas dans ce qu'on raconte de lui et de son association. J'aime à le voir recommander aux habitants de Crotone la tempérance, qu'il appelle la mère de toutes les vertus, prêcher aux femmes la chasteté, la soumission et les autres vertus de leur sexe, aux jeunes gens le respect des lois ; mais il ne lui appartenait pas, ni à lui, ni à ses disciples, ce me semble, de descendre dans l'arène politique, pour y disputer le pouvoir à la démagogie triomphante. Je ne vois plus dès lors en eux des philosophes, dont la mission est d'éclairer et d'instruire, mais des hommes de parti, animés des mêmes passions que les adversaires qu'ils combattent. » (I, 3, p. 23) ; « Pythagore et ses disciples ont voulu appliquer à la cité leurs théories morales ; ils ont voulu que celle-ci, comme l'âme humaine, fût guidée par la raison et la justice, et ç'a été la cause principale de leurs erreurs ; leur œuvre eût été plus belle et plus efficace, si, après être descendus des sphères élevées de la spéculation, ils se fussent appliqués à mettre la philosophie au service de l'homme, considéré comme membre de l'humanité et non pas comme membre de la cité. » (*idem*, p. 24)

3 Pp. 27-28.

4 Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, pp. 146-150.

honte en présence d'un autre homme ; il est, en effet, le seul devant qui je rougis. Si ce n'était la crainte de vous paraître totalement ivre, je vous attesterais avec serment l'effet extraordinaire que ses entretiens m'ont fait et me font encore. En l'écoutant, je sens palpiter mon cœur plus fortement que si j'étais agité de la manie dansante des Corybantes ; ses paroles font couler mes larmes, et je vois un grand nombre d'autres hommes ressentir les mêmes émotions. Périclès et nos autres bons orateurs, quand je les ai entendus, m'ont paru sans doute éloquents, mais sans me faire éprouver rien de semblable. Toute mon âme n'était point bouleversée, elle ne s'indignait point contre elle-même de se sentir dans un honteux esclavage, tandis qu'auprès de ce Marsyas que voilà, je me suis trouvé ému au point de penser qu'à vivre comme je fais ce n'est pas la peine de vivre.

Tu ne saurais nier, Socrate, qu'il en soit ainsi, et je suis sûr qu'en ce moment même, si je me mettais à t'écouter, je n'y tiendrais pas davantage et éprouverais les mêmes impressions. C'est un homme qui me force de reconnaître que, manquant moi-même de bien des choses essentielles, je néglige mes propres affaires, pour me charger de celle des Athéniens. Il me faut donc, malgré moi, m'enfuir bien vite en me bouchant les oreilles, comme pour échapper aux sirènes, si je ne veux pas rester jusqu'à la fin de mes jours fixé à la même place auprès de lui.

Mais avant de quitter ces lieux, permets, ô Socrate, que je dépose sur ta tête cette couronne merveilleusement belle ; j'en donnerai d'autres aux dieux, quand je verrai se réaliser toutes les belles choses que tu m'as promises.

SOCRATE. - J'accepte cette couronne, et j'accepterai toujours avec plaisir tout ce qui viendra de toi. Créon, dans Euripide, voyant Tirésias avec une couronne, et apprenant qu'elle lui a été donnée par ses soldats, à cause de son art, lui dit :

Je prends pour un bon augure cette couronne triomphale,

Car nous sommes dans une grande tempête comme tu le sais. *Phénic.*, v. 865-866.

Et moi aussi, je prends pour un heureux présage cette couronne que je reçois de ta main, car je ne me trouve pas dans une moindre tempête que Créon, puisqu'il s'agit pour moi de triompher de tous ceux qui

faire passer de ma tête sur celle de l'homme qui a le plus de talent et qui est le plus beau – si cette expression m'est permise-, et l'en couronner. N'allez-vous pas vous moquer de moi sous le prétexte que je suis ivre ? Vous avez beau rire, je sais parfaitement bien, moi, que je dis la vérité. Répondez-moi sur le champ. Je vous ai dit mes conditions. Puis-je entrer oui ou non, puis-je me joindre à vous pour boire ?

ARISTODÈME. Tout le monde l'acclama, et lui demanda d'entrer et de prendre place sur un lit. Agathon l'appelle. Alcibiade se dirige vers lui, conduit par ses compagnons et se met à dénouer de son front les bandelettes pour en couronner Agathon. Comme il a ces bandelettes devant les yeux, il n'aperçoit pas Socrate et il va s'asseoir à côté d'Agathon, entre Socrate et lui, car Socrate s'est écarté lorsqu'il a aperçu Alcibiade. Il s'assied donc près d'eux, embrasse Agathon et lui met la couronne sur la tête.

AGATHON. C'est alors qu'Agathon prend la parole : Serviteurs, déchaussez Alcibiade pour qu'il soit le troisième à cette table.

ALCIBIADE. Parfait, répondit Alcibiade. Mais qui avons-nous comme troisième convive ? En disant cela, il se retourne et aperçoit Socrate. À cette vue, il a un mouvement de recul.

Par Héraclès, lance-t-il, qu'est-ce qui arrive ? Socrate ici ? Encore une embûche que tu me tends, couché à cette place. À ton habitude, tu surgis à l'improviste, là où je m'attendais le moins à te trouver. Et maintenant que viens-tu faire ici ? Et de plus, pour quelle raison occupes-tu cette place ? Bien sûr ce n'est pas auprès d'Aristophane que tu t'es étendu, ni auprès d'un autre farceur qui fait rire et qui a l'intention de faire rire. Non, tu as trouvé le moyen de te placer auprès du plus bel homme de la compagnie.

SOCRATE. Vois à me défendre Agathon, reprit car aimer cet homme ce n'est pas pour moi une mince affaire. Depuis le moment où je suis tombé amoureux de lui, il ne m'est plus permis de tourner mon regard vers un seul beau garçon ou de parler avec lui, sans que cet homme-là devienne envieux et jaloux, sans qu'il me fasse des scènes extraordinaires et qu'il m'injurie ; pour un peu il en viendrait même aux mains. Vois donc si, à l'heure qu'il est, tu peux l'empêcher de me faire une scène. Tâche plutôt de nous réconcilier ou, s'il lève la main sur moi, défends-moi, car sa fureur et sa passion amoureuse me font frémir d'effroi.

t'aiment. Mais suivons, amis, cette joyeuse jeunesse et allons occuper nos sièges pour écouter les vers hardis autant que beaux de notre jeune poète.

ALCIBIADE. Non, intervint Alcibiade, ce n'est pas possible. Entre toi et moi, il n'y a pas place pour la réconciliation. Pourtant, j'attendrai une autre fois pour me venger de tout cela. Pour l'heure, Agathon, reprit-il, passe-moi quelques unes de ces bandelettes ; j'ai l'intention d'en ceindre la tête de cet homme-là, cette tête merveilleuse, car je crains de l'entendre me reprocher de t'avoir couronné toi, tandis que lui, par ses discours, remporte la victoire sur tout le monde – tout le temps, et pas seulement hier comme toi –, je ne l'ai pas couronné.

ARISTODÈME. Sur ce, Alcibiade prend les bandelettes, il en couronne Socrate et il s'installe sur le lit.

[... ALCIBIADE prend connaissance des règles du Banquet et au lieu de faire l'éloge de l'amour, propose de faire l'éloge de Socrate qui commence par la comparaison avec les silènes] Je maintiens par ailleurs que cet homme ressemble au satyre Marsyas.

[...] Pour ma part, Messieurs, si je ne risquais pas de passer à vos yeux pour quelqu'un de complètement ivre, je vous dirais, sous la foi du serment, quelles impressions j'ai ressenties et ressens encore maintenant à l'écoute des discours de cet individu. Quand je lui prête l'oreille, mon cœur bat beaucoup plus fort que celui des Corybantes et ses paroles me tirent des larmes ; et je vois un très grand nombre d'autres personnes qui éprouvent les mêmes impressions. Or, en écoutant Périclès et d'autres bons orateurs, j'admettais sans doute qu'ils s'exprimaient bien, mais je n'éprouvais rien de pareil, mon âme n'était pas troublée, et elle ne s'indignait pas de l'esclavage auquel j'étais réduit. Mais lui, ce Marsyas, il m'a bien souvent mis dans un état tel qu'il me paraissait impossible de vivre comme je le fais ; et cela Socrate tu ne diras pas que ce n'est pas vrai. En ce moment encore, et j'en ai conscience, si j'acceptais de lui prêter l'oreille, je ne pourrais pas rester insensible, et j'éprouverais les mêmes émotions. En effet, il m'oblige à admettre que, en dépit de tout ce qui me manque, je continue à n'avoir pas souci de moi-même, alors que je m'occupe des affaires d'Athènes. Je me fais donc violence, je me bouche les oreilles comme pour échapper aux Sirènes, je m'éloigne en fuyant, pour éviter de rester assis là à attendre la vieillesse auprès de lui. Il est le seul être humain devant qui j'éprouve un sentiment qu'on ne s'attendrait pas à trouver en moi : éprouver de la honte devant quelqu'un. Il est le seul devant qui j'ai honte.

Il y avait dans le dialogue de Platon un vrai potentiel de jeu, une mise en action possible, que Goguel n'exploite pas : si dans les deux cas Alcibiade ne fait pas partie des convives, Platon insiste bien sur le fait qu'Alcibiade s'invite et joue le trouble-fête ; son ivresse est mentionnée dans la réplique que lui prête Goguel mais elle ne semble pas justifiée par ses propos ; la surprise de découvrir Socrate quelques instants après disparaît au profit d'un banal étonnement ; et le couronnement de Socrate ne se fait plus au détriment de celui d'un autre. En atténuant ainsi l'entrée en scène d'Alcibiade, Goguel enlève toute sa force à son éloge de Socrate. Complètement ivre chez Platon, on sent pourtant sa sincérité, sa sensibilité s'exprimer quand chez Goguel, ses propos restent de convenance, de courtoisie, de politesse. La couronne perd de sa signification : destinée à un beau jeune homme vainqueur d'un concours de tragédies, elle revient à un vieillard laid n'ayant rien accompli de particulier pour lui donner le prestige du héros ; elle devient dans la scène de Goguel un accessoire ridicule auquel Socrate tente de rendre un peu de majesté par la référence, savamment notée, à Euripide. Outre le plaisir de rappeler cet épisode fameux du *Banquet* de Platon, on imagine que Goguel souhaite, comme ce dernier, indiquer que Socrate n'est pas responsable de la corruption du fougueux Athénien. Mais la défense de Platon convainc davantage parce que tel n'est pas uniquement ni expressément son but. Goguel passe également sous silence la mention de l'amour qui existe entre Socrate et Alcibiade, question de mœurs sans doute, même si elle prête chez Platon à une scène digne de figurer dans un vaudeville de Labiche ou Feydeau, pourtant contemporains de Goguel. Malgré la présence du récit effectué par Aristodème dans le texte de Platon, c'est bien ce dernier qui constitue une scène dramatique ; le texte de Goguel est un dialogue, plus précisément la succession d'une tirade et d'une réponse plus courte (la scène de Goguel a été reproduite dans son intégralité).

Edouard Goguel, <i>La Mort de Socrate</i> Acte I, scène 5 ¹	Xénophon, <i>Mémoires</i> , I, 6, §1-14 ²
SOCRATE, à Antiphon, qui lui barre la passage, au moment où il va quitter la scène. - Que me veut Antiphon, le maître en raisonnements ? N'as-tu pas eu assez de notre discussion de ce matin, et viens-tu, dans un pareil moment, pour me confondre devant toutes ces personnes qui nous entourent ? Il me serait dur de subir une défaite au moment où le plus beau et le plus	Les entretiens qu'il a eus avec le sophiste Antiphon méritent également d'être rapportés. Un jour qu'il cherchait à lui enlever ses compagnons, il vint trouver Socrate et lui dit en leur présence : « Je croyais, Socrate, que ceux qui s'adonnent à la philosophie devenaient forcément plus

1 Pp. 28-31.

2 Louis-André Dorion (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 42-46.

noble enfant de notre glorieuse Athènes vient de me saluer comme son maître, comme son tyran. Je crois voir à tes regards, qui se portent avec dédain sur ma personne et sur mes vêtements, que tu vas entamer de nouveau ton thème favori, et que, de même qu'Alcibiade m'a comparé au satyre Marsyas, tu aurais bonne envie de me placer sur la même ligne qu'Irus, le mendiant de l'Odyssée.

ANTIPHON. - En effet, Socrate, ta manière de vivre est telle qu'un esclave, qui se verrait condamné à un régime semblable ne voudrait pas rester chez son maître. Les mets les plus grossiers et les boissons les plus viles te suffisent, et c'est peu pour toi d'être couvert d'un méchant manteau, qui te sert en toute saison, tu ne portes encore ni chaussures, ni tunique. De plus, tu t'obstines à ne pas accepter de l'argent, tandis que partout on aime à s'en procurer, puisqu'il procure les moyens de vivre plus décentement et avec plus d'agrément. Dans toutes les professions, les élèves suivent l'exemple du maître et se règlent d'après lui ; si ces jeunes gens qui te suivent partout s'appliquent à imiter cette merveilleuse simplicité, j'ose dire que tu ne leur enseignes autre chose que l'art de se rendre malheureux.

SOCRATE. - Antiphon, tu parais croire que je mène une vie triste et misérable, et, je le vois, tu aimerais mieux ne pas vivre que de vivre comme moi. Que trouves-tu donc de si dur et de si digne de pitié dans ma manière de vivre ? Si j'acceptais de l'argent comme beaucoup d'autres, il me faudrait pour cela subir mainte et mainte condition ; mais en agissant de la sorte, je garde mon indépendance et ne suis point forcé de m'entretenir avec des gens qui pourraient me déplaire. Tu parais mépriser les mets dont je me nourris ; sont-ils donc moins salubres que ceux qui paraissent sur ta table, moins nourrissants, plus rares ou plus chers ? Ou bien les tiens sont-ils plus agréables à ton palais, que ceux que je me procure ne le sont au mien ? Ignores-tu qu'un bon appétit dispense de tout assaisonnement, et que celui qui boit en loisir est loin de regretter les boissons les plus fines et les plus délicieuses qu'il n'a pas ? Pour ce qui concerne les vêtements, tu sais aussi qu'on en change pour se préserver du chaud et du froid, et que l'on porte des chaussures de peur de se blesser les pieds en marchant. Mais m'as-tu jamais vu forcé de rester chez moi à cause du froid, ou, pendant les fortes chaleurs,

heureux ; mais c'est tout le contraire que tu me donnes l'impression d'avoir retiré de la philosophie. Tu vis de telle sorte que pas même un esclave resterait chez un maître qui lui imposerait ton régime. Les aliments que tu manges et les boissons que tu bois sont les plus médiocres, le vêtement dont tu te couvres est non seulement grossier, mais c'est le même, été comme hiver, et tu passes ton temps nu-pieds et sans tunique. De plus, tu ne reçois pas d'argent, alors qu'il est réjouissant d'en gagner et que sa possession permet de vivre avec plus de liberté et de plaisir. Si tu procèdes avec tes compagnons exactement de la même façon que les maîtres des autres disciplines, qui montrent à leurs élèves à les imiter, regarde-toi comme un maître de malheur. »

Et Socrate de répliquer à cela : « À en croire, Antiphon, la façon dont tu te la représentes, la vie que je mène est à ce point misérable que tu préférerais, j'en suis convaincu, mourir plutôt que de vivre comme moi. Eh bien, examinons ce qu'il y a de pénible, à ton impression, dans ma façon de vivre. Est-ce parce que ceux qui gagnent de l'argent sont dans l'obligation d'exécuter ce pour quoi ils touchent un salaire, alors que moi, qui n'en touche pas, je ne suis pas tenu de discuter avec qui je ne désire pas ? Ou bien est-ce mon régime que tu méprises, sous prétexte que les aliments dont je me nourris sont moins sains que les tiens et qu'ils procurent moins de force ? Ou parce que mes aliments, du fait qu'ils sont plus rares et plus coûteux, sont plus difficiles à se procurer que les tiens ? Ou parce que les mets que tu prépares sont plus agréables pour toi que ne le sont, pour moi, ceux que je me prépare ? Ne sais-tu pas que plus on a de plaisir à manger, moins on a besoin de nourriture, et que plus on a de plaisir à boire, moins on désire la boisson qui n'est pas disponible ? Pour ce qui est des vêtements, tu sais bien que ceux qui en changent le font pour s'adapter au froid et à la chaleur, et qu'ils chaussent des sandales pour éviter que des blessures aux pieds ne les empêchent d'aller leur chemin. Or m'as-tu déjà vu demeurer à l'intérieur plus qu'un autre à cause du froid, ou bien disputer l'ombre à un autre en raison de la chaleur, ou encore renoncer à marcher là où je veux me rendre, parce que mes pieds me font souffrir ? Ne sais-tu pas que ceux dont le corps est par nature très faible deviennent, grâce à l'exercice, supérieurs aux plus vigoureux qui ont négligé de s'exercer, et qu'ils supportent plus

disputer un peu d'ombrage à qui que ce soit, ou enfin hors d'état de me rendre là où je voulais aller parce que mes pieds étaient malades ou blessés ?

Pourquoi ne suis-je pas esclave de la bonne chère, du sommeil, de la volupté ? Ah ! C'est que je connais d'autres plaisirs plus doux et plus nobles, et qui, loin de se borner au moment présent, promettent au contraire des jouissances continues. Tu sais qu'on n'embrasse pas gaiement une entreprise dont on n'espère aucun profit, mais qu'on se livre avec un joyeux empressement à la navigation, à l'agriculture ou à toute autre occupation du moment qu'on peut compter sur des résultats satisfaisants. Eh bien ! Je te le demande, connais-tu une volupté comparable à celle d'espérer qu'on se rendra soi-même plus digne d'estime et qu'on acquerra des amis plus vertueux ?

S'il s'agit de servir ses amis ou sa patrie, quel est celui qui aura le plus de loisir pour le faire, celui qui vit comme moi, ou celui qui aura adopté cet autre genre de vie dans lequel tu fais consister le bonheur ? Lequel des deux sera le meilleur soldat, celui qui ne pourra se passer d'une table somptueuse ou celui qui a appris à se contenter des premiers mets venus ? Qui soutiendra un siège avec le plus de constance, celui que les aliments les plus simples rendent heureux, ou celui qui croit devoir rechercher au prix de l'or les mets les plus précieux ? Ainsi les délices, le luxe, la magnificence, voilà ce qui constituerait à tes yeux le bonheur ! Pour moi, je crois que s'il n'appartient qu'à Dieu de n'avoir besoin de rien, c'est approcher de la divinité que de n'éprouver que peu de besoins, et, comme s'il n'y a rien d'aussi parfait que Dieu, celui qui en approche le plus, doit être aussi le plus parfait.

ANTIPHON. - Socrate, il est certain que tu ne consentirais pas à vendre au-dessous de leur valeur, ton manteau, ta maison, ni rien de ce que tu possèdes ; si donc tu ne réclames aucun salaire pour tes leçons, c'est qu'elles n'ont à tes yeux aucune valeur, autrement tu ferais comme beaucoup d'autres qui se les font payer. J'accorde que tu sois un homme de bien, puisque tu ne cherches à tromper personne par intérêt ou par cupidité ; mais c'est à tort que tu prétendrais passer pour un homme sage, puisque tu ne sais rien qui soit digne d'un salaire.

SOCRATE. - Personne de nous n'ignore qu'on peut faire un usage honnête ou honteux de la

facilement les efforts en vue desquels ils se sont exercés ? Dans ces conditions, ne crois-tu pas que moi, qui m'exerce à endurer toutes les épreuves qui frappent continuellement le corps, je les supporte plus facilement que toi qui ne t'y exerces pas ? Pour éviter d'être l'esclave de son ventre, du sommeil et de la lubricité, crois-tu qu'il y ait quelque moyen plus efficace que de goûter d'autres plaisirs, encore plus grands que les premiers, dont l'usage procure non seulement la joie, mais aussi l'espoir qu'ils seront toujours profitables ? Tu sais bien ceci du moins : ceux qui s'imaginent ne réussir en rien n'éprouvent aucune joie, alors que ceux qui estiment faire de grands progrès, que ce soit en agriculture, en construction navale, ou en tout autre domaine où ils se trouvent travailler, se réjouissent à l'idée de leur réussite. Crois-tu donc que tout cela procure un plaisir aussi grand que celui qui découle du sentiment que l'on devient soi-même meilleur et que l'on se fait de meilleurs amis ? Pour ma part, je vis en permanence avec ce sentiment. Et s'il faut venir en aide à ses amis ou à la cité, lequel a le plus de loisir pour y veiller, celui qui adopte le genre de vie qui est le mien présentement, ou celui qui mène la vie que tu te félicites de mener ? Et lequel servira le plus facilement dans l'armée ? Celui qui est incapable de vivre sans un régime très coûteux, ou bien celui qui se satisfait de ce qu'il y a ? Lequel, en cas de siège, se rendra le plus rapidement ? Celui qui a besoin des aliments les plus difficiles à trouver, ou bien celui qui se contente de ceux qui se trouvent le plus facilement ? Tu sembles croire, Antiphon, que le bonheur consiste dans la mollesse et la dépense. Pour ma part, je considère que l'absence de besoin est divin ; et, comme le divin est parfait, ce qui s'en approche le plus s'approche également de la perfection. »

Une autre fois, au cours d'un entretien avec Socrate, Antiphon lui dit : « Socrate, je crois sincèrement que tu es juste, mais que tu sois sage, je ne le crois pas du tout, et j'ai l'impression que toi aussi tu le reconnais. En tout cas, personne ne te verse d'argent pour ta compagnie. Et pourtant, ton manteau, ta maison, ou tout autre bien que tu possèdes et auquel tu accordes une valeur, tu n'accepterais pas de les céder, je en dis pas gratuitement, mais même à moins de leur valeur. Il est donc évident que si ta compagnie avait quelque valeur à tes yeux, elle te ferait gagner une somme d'argent qui ne serait pas inférieure à sa valeur. Tu es donc juste, puisque tu ne trompes pas par cupidité, mais sage tu ne

sagesse comme de la beauté. On appelle débauché quelqu'un qui vend sa beauté à qui veut la payer, tandis que celui-là est regardé comme honnête qui se fait un ami, en qui il ne chérît que le mérite et la vertu. Il en est de même de la sagesse ; on appelle sophistes ou prostitués ceux qui la vendent argent comptant, celui-là, au contraire, qui, rencontrant un jeune homme doué d'heureuses dispositions, l'instruit et s'en fait un ami, ne penses-tu pas qu'il agit comme doit agir tout citoyen honnête et digne de respect ? Que d'autres tiennent à posséder de bons chiens, de beaux chevaux, de charmants oiseaux ; mon plaisir à moi est de me procurer des amis véritables. Si je sais quelque chose d'utile, je leur en fais part, je les présente et les recommande à tous ceux que je crois capables et en état de leur venir en aide dans le chemin de la vertu. Je recherche et parcours avec eux les trésors précieux que les anciens nous ont laissés dans leurs écrits ; si nous y trouvons quelque chose de bon aussitôt nous en faisons notre profit, et nous croyons avoir fait un gain d'importance, lorsque ces lectures faites en commun ont resserré les nœuds d'une sainte amitié.

XÉNOPHON (*à part*). - Pour moi, quand je l'entends parler de la sorte, je crois voir en lui un mortel bienheureux, conduisant à la vertu ceux qui l'écoutent.

ANTIPHON. - Ne crois pas, Socrate, que tu m'aies convaincu... Nous reprendrons cet entretien un autre jour, car la représentation des *Nuées* va commencer, et je suis fort curieux d'apprendre quel plat de sa façon l'ami Aristophane va nous servir. (*À part, en s'éloignant*) Fassent les dieux que cette fois il ait le bon esprit de laisser en repos les sophistes et les hommes d'État !

Socrate a quitté la scène pendant qu'Antiphon prononçait ces dernières paroles ; tous l'ont suivi, en sorte qu'Antiphon est resté le dernier.

l'es pas, puisque tes connaissances n'ont aucune valeur. »

À cela Socrate répliqua : « Antiphon, on a chez nous coutume de croire que la jeunesse et le savoir sont susceptibles aussi bien d'un emploi noble que d'un emploi honteux. En effet, si quelqu'un vend sa jeunesse pour de l'argent à qui la désire, on l'appelle un prostitué ; mais si quelqu'un se fait un ami de celui en qui il a reconnu un amant vertueux, nous le tenons pour quelqu'un de sensé. Il en va de même pour le savoir : ceux qui le vendent pour de l'argent à qui le désire, on les appelle des sophistes ; mais l'homme qui se fait un ami de celui en qui il a reconnu un bon naturel, en lui enseignant ce qu'il sait de bien, nous croyons qu'il fait ce qu'il convient à un bon et honnête citoyen de faire. C'est ce à quoi je m'applique moi-même, Antiphon : de même qu'un autre se réjouit de posséder un bon cheval, un chien, ou un oiseau, de même je me réjouis plus encore d'avoir des amis vertueux, et je sais quelque chose de bien, je leur enseigne ; je les mets aussi en relation avec d'autres, dont je crois qu'ils pourront les aider dans la voie qui mène à la vertu. Quant aux trésors des hommes sages d'autrefois, c'est en déroulant leurs livres, où ils les ont laissés en héritage, que je les parcours en compagnie de mes amis ; et si nous y voyons quelque chose de bien, nous le recueillons, et nous tenons pour un profit immense d'être amis les uns des autres. »

J'avais l'impression, quand j'écoutais ces paroles, qu'il était lui-même bienheureux et qu'il permettait à ceux qui l'écoutaient d'être des hommes accomplis.

Au contraire de celle d'Alcibiade, l'entrée en scène d'Antiphon a été théâtralisée par Goguel ; on pénètre de plus immédiatement dans le sujet car elle continue un entretien déjà commencé, mais auquel le lecteur n'a pas assisté. Apportant du rythme, elle pourrait même être qualifiée d'élément perturbateur qui d'ailleurs fait contrepoint à l'éloge prononcé par Alcibiade. En outre, Goguel prête à Socrate une certaine forme d'ironie quand il mentionne sa probable « défaite », alors que le Socrate de Xénophon en est dépourvu¹. Pour autant il suit

1 Cf. sur ce point Louis-André Dorion, *Que sais-je ? Socrate*, édition déjà citée, p. 100.

beaucoup plus fidèlement le texte de Xénophon qu'il n'a précédemment suivi celui de Platon ; certes il résume et condense certains arguments, sans pour autant leur faire perdre de leur profondeur, mais la plupart du temps il se contente de reformuler à l'aide de phrases plus simples, plus courtes, comme s'il souhaitait amener de la vivacité aux répliques ou rendre le propos plus aisément intelligible ; ce qui se comprendrait dans le cadre d'un texte écrit en vue de la scène, c'est-à-dire en vue d'être dit comme si en outre il n'avait jamais été écrit¹, ce qui n'est malheureusement pas le cas ici. Il ajoute cependant des marques de l'oralité comme les interjections « Ah » ou « Eh bien ». D'un texte qui semble *a priori* moins théâtral que celui de Platon, Goguel en fait une scène digne de ce nom, en faisant en outre intervenir Xénophon dans un aparté comme un clin d'œil complice au lecteur pour lui indiquer sa source. L'échec de l'entretien clôt le premier acte, laissant Antiphon seul en scène et voyant Socrate s'éloigner, entouré d'une cohorte d'amis et de disciples. Cette simple image qu'il est facilement donné au lecteur de concevoir grâce à la didascalie finale indique cependant la victoire argumentative de Socrate.

Le second acte, intitulé « le Banquet », se déroule le lendemain dans la maison du riche Callias. Immédiatement c'est au *Banquet* de Xénophon que l'on pense ; celui écrit par Platon se passe chez Agathon. On commente alors la pièce d'Aristophane, la satire de Socrate et sa troisième place au concours. La pièce reprend les propos d'un autre ouvrage de Goguel consacré à Socrate, un essai intitulé *Aristophane et Socrate*, non que l'essai soit théâtralisé, mais que la pièce de théâtre est bel et bien comme l'indiquait son titre une étude, fort peu dramatique². L'arrivée du bouffon Philippe (scène 3) amène néanmoins comme une respiration, d'autant que jusqu'à la fin de l'acte des divertissements viennent ponctuer le texte, qui, une fois n'est pas coutume prend la forme d'une conversation animée, telle qu'on pourrait l'entendre dans un réel banquet³.

Vingt ans s'écoulaient avant l'ouverture du troisième acte qui célèbre la fin de la guerre et de la tyrannie, plus exactement qui en discute, tout en mettant en place l'accusation contre Socrate. Elle a lieu au quatrième et dernier acte mais le procès est rapporté par les disciples⁴,

1 Il s'agit de la définition de Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1990, p. 21.

2 Reims, P. Dubois, 1859, même si l'essai au final disculpe davantage Aristophane que la pièce de théâtre. Notons qu'il a également consacré un ouvrage à *Xanthippe et Aspasia* (Montbéliard, Imprimerie Henri Barbier, 1869) dans lequel il réhabilite la première en se demandant principalement si Socrate a été un bon mari pour elle, et s'il fait l'éloge de la seconde, il déplore la condition de la femme en Grèce ancienne et particulièrement la prostitution.

3 Le bouffon Philippe fait bien partie des personnages du *Banquet* de Xénophon, de même que les divertissements même s'ils ne sont pas tout-à-fait repris à l'identique par Goguel.

4 Phédon rapporte la défense de Socrate, inspirée par l'*Apologie* de Platon (IV, 3, pp. 95-99), Platon quant à lui vient annoncer le résultat du premier vote en faveur de la culpabilité de Socrate, ainsi que son discours pour choisir sa peine (IV, 4, pp. 99-102), ce sont enfin Critobule et Apollodore qui annoncent le verdict (IV, 5, pp. 102-104).

la mort de Socrate a cependant lieu sous les yeux du lecteur, et suit assez fidèlement la trame du *Criton* et du *Phédon* de Platon. À l'opposé de Diderot qui suivait lui aussi Platon, Goguel met en scène une mort de Socrate sans aucune émotion¹. L'intérêt de la pièce est de se focaliser sur cette façon très particulière à Socrate de faire de la politique, non pas en prenant le pouvoir ou la parole dans les assemblées, mais bien plutôt en parlant place du marché, directement, avec tout celui qui voulait bien l'entendre afin de l'inciter à se mettre en quête de la justice. Pour mettre en avant la philosophie socratique, Goguel s'est beaucoup inspiré des dialogues de Platon et de Xénophon mais malgré quelques rares scènes plutôt réussies d'un point de vue dramatique, inspirées d'ailleurs plus par Xénophon que par Platon, l'ouvrage reste tributaire d'une volonté historique de présenter le sage grec et les circonstances qui ont entouré sa vie et sa mort. Comme si l'histoire et le drame étaient incompatibles, comme si Socrate, à l'époque où naissent les études socratiques, ne pouvaient être qu'un objet de recherche et non un authentique personnage de théâtre. Comme si la volonté de replacer Socrate dans son contexte historique empêchait la création poétique. Goguel qui a également consacré deux essais à Socrate semble rester tributaire de la volonté qui présidait à ces travaux : étudier le contexte historique de l'Athènes du V^e siècle avant J.-C.². La forme dramatique lui permet certes de redonner un peu de vie à ce contexte, de voir l'atmosphère athénienne s'animer en quelque sorte sous ses yeux mais on sent bien qu'il ne s'agit pas pour lui d'écrire une pièce de théâtre, même si parfois il paraît se prendre au jeu de l'écriture dramatique. Nonobstant cette œuvre semble faire le lien entre la critique savante et le théâtre, en tentant d'amener dans une forme plus ou moins théâtrale les acquis de la recherche. On ne sait pas quel a été son retentissement mais par l'importance accordée aux dialogues socratiques, liée à une politisation du propos, cette œuvre semble ouvrir la voie dans notre corpus à de nouvelles dramaturgies et à un renouvellement du thème, prêt à re-devenir un mythe.

Joseph Joffroy, Le Dernier Jour de Socrate, 1877

Lui aussi adopte comme trame les deux dialogues de Platon racontant la derniers instants de Socrate, *Criton* et *Phédon* mais Joseph Joffroy écrit une véritable pièce créée le 18 avril 1877 au Troisième Théâtre Français (l'actuel théâtre Déjazet) : *Le Dernier Jour de Socrate*,

1 Il faisait pourtant remarquer dans son ouvrage consacré à *Aristophane et Socrate* (édition déjà citée, p. 53) : « Qu'il est émouvant le tableau que [Platon] nous fait de la mort du sage ! » Notons que, dans le texte de Platon, si Socrate reste serein et ne laisse trahir aucun sentiment dans ses propos ni dans ses attitudes, c'est dans le regard du disciple, Phédon, qui raconte cette mort, que nous en ressentons tout le poids.

2 Ces deux essais ont été cités *supra*, note n° 1, p. 408.

drame en un acte et en vers¹. Ce choix lui permet d'adopter une intrigue resserrée sur la mort de Socrate pour lui donner plus de noblesse ou de grandeur : Phédon, un jeune esclave affranchi par Socrate, pénètre le premier dans la prison, alors que Socrate dort encore ; il admire le maître endormi. Puis entrent d'autres disciples, Socrate s'éveille, écoute leur proposition d'évasion, s'en émeut au point d'hésiter à l'accepter pour finalement la refuser². Son accusateur, Anitus, vient lui annoncer en personne l'imminence de sa mort, mais lui offre de s'y soustraire en renonçant à sa philosophie : pas question de vaciller cette fois, Socrate décline le marché avec empressement. Criton toutefois s'arme d'un poignard et émet le souhait de tuer Anitus, Socrate heureusement le retient, reçoit la visite de ses enfants, les embrasse et les bénit, entretient ses disciples de l'immortalité de l'âme, boit la ciguë et meurt. S'il suit la trame des dialogues de Platon, Joffroy a tendance à résumer jusqu'à presque supprimer les échanges philosophiques pour s'intéresser, comme Diderot avant lui, aux actions dramatiques. Les éléments ajoutés dans l'intrigue (l'histoire touchante de Phédon³, l'hésitation de Socrate quant à son évasion⁴, la présence de l'accusateur dans la prison⁵, le désir de vengeance de Criton⁶) sont autant de péripéties qui semblent avoir pour objectif de susciter l'émotion. L'adaptation de Joffroy se rapprocherait assez des convictions de Diderot dans la mesure où elle veut montrer une scène pathétique, pensant que les larmes sont le plus sûr moyen de faire passer une leçon sur la vertu ; à ceci près que, contrairement au matérialiste, il développe un échange sur l'immortalité de l'âme. Comme pour donner aux ultimes recommandations de Socrate à ses enfants et à ses disciples davantage de poids, Joffroy fait boire à Socrate le poison avant qu'il s'entretienne avec eux⁷ ; la mort s'installe déjà en lui quand il explique que seul son corps va mourir, mais que son âme va continuer d'exister toujours. Les disciples ne peuvent plus alors douter de l'immortalité de l'âme, du moins de celle, juste, vertueuse et

1 Paris, Librairie des bibliophiles, 1882 pour la publication, puis repris en 1884 (Nantes, Mellinet) sous la forme d'un opéra lyrique en un acte, intitulé *Socrate*. Il semble que le livret n'ait pas trouvé de compositeur et que l'opéra n'ait donc jamais été porté à la scène. Sur la couverture, l'auteur se présente comme ancien élève de l'École polytechnique, professeur agrégé de l'université. Nos citations renvoient à l'édition du drame de 1882.

2 Sc. 3, p. 12 : « SOCRATE, ému : Mes amis... CRITON : Pourquoi craindre ? Aux champs de Thessalie / Nous irons abriter le trésor de ta vie. / Viens ! Simmias t'apporte un bon déguisement. / Jette en proie au bourreau ton ancien vêtement. / PHÉDON, à genoux, déliant les fers de Socrate : Laissez-moi détacher vos fers. Phédon vous prie... / SOCRATE : Aux accents de vos voix mon âme est attendrie. »

3 Il la raconte, sc. 1, p. 9 : « Tout frêle enfant, je fus un esclave opprimé, / J'avais perdu ma mère et n'étais point aimé. / Socrate m'affranchit, m'accorda sa tendresse, / Et je viens partager la douleur qui l'opprime. »

4 Sc. 4, p. 13 : « LE GEOLIER, à Socrate : Vous êtes libre ! / SOCRATE s'avance jusqu'à l'entrée du souterrain, puis recule brusquement : Non. J'attendrai le trépas. / Amis, la loi suffit pour enchaîner mes pas. »

5 Avant même qu'il pénètre dans la prison, une didascalie précise : « On entend crier au dehors : " Vive Socrate ! Mort à Anitus !" » (Sc. 4, p. 15). Voici la proposition faite par Anitus à Socrate : « Ministre de Cérès par ta lèvre outragée, / Je votai ton trépas pour qu'elle fût vengée ; / Mais nous te sauverons, si tu dis humblement / Que toute ta sagesse est de l'aveuglement. » (sc. 5, p. 18)

6 Sc. 6, p. 25 : « CRITON, montrant un poignard et près de s'élancer dans le souterrain [dans lequel vient de partir Anitus] : Un désir homicide est entré dans mon cœur / Si je l'assouvissais ? »

7 Sc. 10, p. 28 – la pièce comporte treize scènes.

heureuse, de Socrate¹. Quant à la scène avec ses enfants, elle propose un Socrate paternel, affectueux qui en ses derniers instants pense à ceux qu'il laisse après lui, quand, dans le *Phédon*, de Platon la scène des adieux avec la famille avait lieu au tout début du dialogue. Si jusqu'alors c'est un philosophe qui mourrait, sacrifiant noblement sa vie, désormais c'est un père qui va laisser deux orphelins :

Oui, je veux leur parler, ou sur leurs fronts poser,
Au moment du départ, mon âme en un baiser².

Comme dans le dialogue de Platon néanmoins, les enfants n'assistent pas à la mort de leur père, Socrate les renvoie pour leur épargner une douleur plus forte encore plus que pour s'épargner à lui une fin baignée de larmes³. L'émotion est encore présente, comme dans le canevas de Diderot, avec le personnage du geôlier qui apporte à Socrate la ciguë⁴ ; il se retire ensuite et ne revient que pour constater le décès de Socrate ; « entr'ouvrant la porte, [il] tombe à genoux⁵ » avant que le rideau ne tombe sur lui. Sur cette image de tristesse et de profonde compassion, d'autant plus forte qu'elle émane du geôlier lui-même, se clôt la pièce. Joffroy semble avoir conscience de la puissance des images scéniques, ce que Diderot appelait des tableaux : il dispose lui aussi à la manière d'un peintre les personnages sur sa toile de la mort de Socrate :

Les disciples sont à genoux. - Criton au chevet de Socrate. - Phédon couvre de sa belle chevelure les pieds de Socrate. - L'esclave demeure impassible, adossé contre la porte de bronze⁶.

De même, des indications sont données à l'acteur qui joue Socrate afin de confier ainsi à son jeu un certain naturel : « d'une voix faible et lente⁷ » indique une didascalie, quand de nombreux silences viennent ponctuer les dernières répliques⁸.

1 Cf. cette réplique de Phédon : « Ô mon maître, votre âme est trop puissante et belle / Pour nous laisser douter de la vie éternelle. » (sc. 13, p. 31)

2 Sc. 11, p. 28.

3 Joffroy fait dire à Socrate : « Criton, il ne faut pas oublier que c'est l'heure. / Qu'ils [mes enfants] ignorent longtemps pourquoi leur mère pleure. / Épargne de ma fin le spectacle à leurs yeux. / Je les confie à vous et les confie aux Dieux. / Qu'ils observent les lois, qu'ils aiment la patrie, / Qu'ils soient, pour la sauver, prêts à donner leur vie. / Vous leur direz souvent que le plus grand bonheur / N'est pas dans les plaisirs, mais dans la paix du cœur. »

4 Lorsque le geôlier va pour donner les explications à Socrate, une didascalie indique au début de la scène qu'il est « ému » (sc. 9, p. 26), et lorsqu'après les avoir données il sort, la didascalie précise à nouveau : « *Le Geôlier ému sort.* » (sc. 9, p. 27)

5 Didascalie finale, sc. 13, p. 33.

6 Sc. 8, p. 32.

7 Sc. 13, p. 32. Diderot lui écrivait (*De la Poésie dramatique*, ch. XXI, cité p. 250) : « d'une voix qui s'affaiblissait ».

8 « (*Après un court silence.*) » sc. 13, p. 30 (une fois) et scène 13, p. 32 (2 fois), comme dans le texte de Diderot, cf. supra, pp. 243-251.

À l'image de cette mort pathétique, le portrait de Socrate se veut sublime ; certains vers le montrent affirmant son choix de vie (et de mort) dans la plus grande sérénité, avec la plus grande lucidité et le langage approprié à cette dignité ; lorsqu'il exprime son refus de s'évader, il dit par exemple :

Si j'écoutais mes sens, j'aurais déjà porté
Ces muscles et ces os en lieu de sûreté,
[...] Mais mon nom est Socrate : or, dans ses entretiens,
Socrate vous apprend, comme souverain bien,
Le mépris de la mort, l'amour de la patrie,
Le respect de la loi sévère mais chérie.
Donc Socrate ne peut, comme vil malfaiteur,
Comme un esclave lâche, un traître sans pudeur,
Désertier sa prison¹.

Le changement dans l'emploi des personnes (première, troisième puis à nouveau première et troisième personne du singulier), la façon dont Socrate se désigne par « [son] nom » indiquent la conscience qu'il a de son destin, le sentiment de différence, voire de supériorité par rapport au commun des mortels. La construction remarquable de certains vers comme celui-ci : « le mépris de la mort, l'amour de la patrie » avec les deux hémistiches construit sur un parallélisme syntaxique et un chiasme sonore, donne à son expression la noblesse attendue du personnage. On peut également noter dans la réplique citée la présence d'un raisonnement afin de rendre irréfutable son refus : les deux premiers vers expriment l'hypothèse ; les données de la réalité sont introduites par un marqueur d'opposition (« mais ») et la conclusion qui nie l'hypothèse est introduite comme il se doit par « donc ». Moins argumentative et plus lyrique est cette autre belle tirade au cours de laquelle Socrate réaffirme son choix et s'affirme, sublime :

Ce n'est pas mon devoir de taire ma doctrine,
D'éteindre le soleil nouveau qui m'illumine.
L'esprit humain dormait d'un stupide sommeil,
Dans le monde moral j'ai sonné le réveil.
Il faut que l'homme, enfin se connaissant lui-même,
Se serve du bon sens et brûle le système.
C'est, depuis quarante ans, l'œuvre que je poursuis ;
Elle a rempli mes jours, elle a rempli mes nuits,
Elle est ma passion, le seul but de ma vie,
Mon crime pour les uns, pour d'autres ma folie.
Il faut des criminels ou des fous tels que moi
S'offrant en holocauste au glaive de la loi,
Aimant l'humanité jusqu'à souffrir pour elle,
Offrant, avec leur sang, la vérité nouvelle².

1 Sc. 4, p. 16.

2 Sc. 5, p. 22.

La métaphore filée du soleil et de la nuit introduit l'idée d'un bilan que Socrate fait à la fin de sa vie, Les figures de style employées comme l'anaphore « elle a rempli » ou le chiasme « mon crime pour les uns, pour d'autres ma folie » transforment cependant ce bilan en déclaration d'amour à sa philosophie, confondue avec sa vie, pour terminer sur la pleine conscience de son sacrifice, aux échos christiques et une autre déclaration d'amour, à l'humain cette fois.

Si l'on peut être séduit par la versification qui renforce le travail de l'émotion, il convient de nuancer le propos : Platon n'a pas constitué la seule source d'inspiration de notre auteur, quelques répliques semblent tirées de la tragédie de Billardon de Sauvigny, *La Mort de Socrate*, écrite un siècle plus tôt (1763) : une simple lecture des textes en regard suffit pour s'en convaincre. Voici par exemple la présentation que fait Phédon dans le drame de Joffroy et celle que propose Criton dans la tragédie de Sauvigny – nous soulignons ce qui est repris à l'identique :

Joffroy, <i>Le Dernier Jour de Socrate</i> , 1877 sc. 1, p. 8	Sauvigny, <i>La Mort de Socrate</i> , 1763 I, 4, pp. 8-9
<p>On est donc criminel pour oser être <u>un sage</u> ! Des <u>complots</u>, des malheurs furent-ils <u>son</u> <u>ouvrage</u> ? Il <u>combattait l'erreur sans briser des autels</u>, La <u>paix</u> est le trésor qu'il offrait <u>aux mortels</u> ; <u>Imitateur de l'Être éternel et suprême</u>. <u>Il a fait des heureux</u>, que ne l'est-il <u>lui-même</u> ? <u>Simple dans ses dehors, modeste en ses discours</u>. Il <u>enseignait</u> le bien qu'il pratiqua toujours. Courageux par le cœur autant que par l'idée, <u>Quand nos béliers sapaient les murs de Potidée</u>, <u>Du jeune Alcibiade il protégea les jours</u>, Et depuis ses conseils lui portèrent secours. <u>Aux champs de Délium il ravit la victoire</u>¹ Dont les Béotiens se disputaient la <u>gloire</u>, Et, guidant les soldats dont faiblissait l'ardeur, Il sauva <u>Xénophon prisonnier du vainqueur</u>. Son crime, je le sais. Il ose reconnaître ! La fable dans le dogme et <u>l'homme dans le prêtre</u>. Le pontife Anitus, qui le perd aujourd'hui, <u>L'encensoir à la main</u>, a lutté contre lui. En vain, pour le confondre inspirant les oracles, <u>Il a, pour l'éblouir, inventé des miracles</u>, <u>Prodigué des honneurs, fait parler les oracles</u>².</p>	<p>Que vous connaissez mal un philosophe, <u>un sage</u>, Les troubles, les <u>complots</u> ne sont pas <u>son</u> <u>ouvrage</u> ; La <u>paix</u> est le seul but qu'il propose <u>aux mortels</u> ; Il <u>combat des erreurs sans briser des autels</u>. <u>Imitateur de l'Être éternel et suprême</u>. <u>Il a fait des heureux</u>, il dût l'être <u>lui-même</u>. <u>Simple dans ses dehors, modeste en ses discours</u>. Les vertus qu'il <u>enseigne</u>, il les suivit toujours. Il plaint qui le noircit, pardonne à qui l'opprime ; Son nom fait son malheur, sa gloire fit son crime. Aux complots des méchants, n'opposant que ses mœurs, À force de vertus il subjuguait les cœurs. De ses bienfaits sitôt peut-on perdre l'idée ? <u>Quand nos béliers frappaient les murs de Potidée</u>, <u>Du jeune Alcibiade, il a sauvé les jours</u>. Dans la paix, dans la guerre, il nous sert toujours. <u>Aux champs de Délium, théâtre de sa gloire</u>, Où le Béotien nous <u>ravit la victoire</u>, On l'a vu du soldat rallumant la valeur, Enlever <u>Xénophon</u> dans les bras <u>du vainqueur</u>. [... - I, 5, p. 12] Mais il a distingué, pour son malheur peut-être, La loi d'avec l'abus, <u>l'homme d'avec le prêtre</u>. Le pontife Anitus, qui l'accuse aujourd'hui <u>L'encensoir à la main</u>, s'est courbé devant lui, <u>Il a pour l'éblouir inventé des miracles</u>, <u>Prodigué des honneurs, fait parler les oracles</u>.</p>

Malgré ce plagiat, le drame de Joffroy confère à Socrate, comme Diderot plus d'un siècle avant lui, un héroïsme sublime qui semble lui convenir. Mythifiée, la figure de Socrate l'est assurément dans cette œuvre qui semble faire le lien entre le XVIII^e et le XX^e siècles. Inspirée par Diderot et Sauvigny, elle forme avec ces pièces une espèce de série littéraire d'outre-tombe, ou du moins témoigne que ces pièces du XVIII^e, oubliées de nos jours, continuaient à irradier la littérature du XIX^e (non pas dans la génération romantique qui a honni la littérature d'un siècle athée, mais justement la littérature de la fin du XIX^e, quand le naturalisme a

1 La transformation ici est étrange car on a l'impression que Socrate gagne la bataille de Délium alors qu'Athènes la perd. D'ailleurs il identifie bien les adversaires comme « vainqueur[s] » trois vers plus loin.

2 On peut encore rapprocher les réponses de Socrate à son accusateur : « Non, non, je ne crois pas à tes Dieux chimériques / Faits de boue et de chair, instruments politiques, / Invisibles tyrans, iniques et jaloux, / Féroces, vicieux et faibles plus que nous. / L'égoïsme inventa tous ces cultes bizarres / Qui tiennent les cœurs bas et les esprits ignares. » (Joffroy, sc. 5, p. 23) « Je ne reconnais point ces Êtres fantastiques, / Ces Dieux, l'effroi du peuple, instruments politiques, / Dont on fait des tyrans injustes et jaloux, / Plus cruels, plus changeants et plus faibles que nous. / [...] L'ignorance enfanta tous ces cultes bizarres, / Et ces lois qui souvent nous ont rendus barbares. » (Sauvigny, II, 3, pp. 20-21)

revendiqué son attachement à Diderot, lui empruntant le mot même de naturalisme, et quand les dramaturges ont fait un retour sur les drames bourgeois). Par son inspiration platonicienne qui l'invite à suivre au plus près la trame des dialogues, le drame de Joffroy semble également annoncer les pièces du XX^e siècle qui de même se débarrassent des intrigues galantes dont les pièces du XVIII^e ainsi que celles que nous avons qualifiées de romantiques avaient enrichi le procès et la mort de Socrate. Cette sobriété dans l'intrigue met davantage en valeur le personnage de Socrate et sa grandeur. On a souvent pensé que Socrate n'était pas un personnage théâtral, et on a ainsi tenté de le théâtraliser en surenchérissant dans les motifs de sa condamnation. Le canevas de Diderot comme le drame de Joffroy ici montrent à l'inverse que Socrate porte en lui-même quelque chose de théâtral, et particulièrement le Socrate de Platon, plus précisément encore des dialogues rapportant son procès et sa mort.

Socrate comique : La Mort de Socrate d'Onquaire et Hocmelle et Socrate et sa femme de Théodore de Banville

Le Socrate comique semble peu présent en ce XIX^e siècle : nous n'avons trouvé sa trace qu'en France dans la comédie de Louis-Sébastien Mercier (auteur à cheval sur les deux siècles d'ailleurs) *La Maison de Socrate le sage*, parue en 1809 dont nous avons déjà parlé tant elle se rapproche d'une œuvre parue une trentaine d'années plus tôt et attribuée à l'abbé Parmentier, *La Colère de Xanthippe ou l'édit de deux femmes* (nous renvoyons à nos annexes, pour une comparaison précise des deux pièces) ; un opéra-comique ne faisant qu'une référence anecdotique au sage athénien et la comédie de Théodore de Banville, *Socrate et sa femme*, qui obtint un vrai succès.

L'opéra-comique *La Mort de Socrate* a été créé le 7 février 1858 à la salle Hertz à Paris sur un livret de Galoppe d'Onquaire et une musique de Pierre-Edmont Hocmelle¹. Forme en vogue au XVIII^e siècle qui a bénéficié aussi de l'essor des parodies, l'opéra-comique se caractérise par l'alternance de textes déclamés et chantés sur des airs originaux (à la différence du vaudeville qui reprend des airs connus). Loin de la vertu édifiante des tragédies, drames et autres comédies sérieuses, l'opéra-comique emprunte ses sujets à la vie quotidienne et les traite avec légèreté². Demain, Gaston doit se marier avec une cousine fortunée qu'il n'aime

1 Paris, Lévy, 1858. Le livret fait également partie du recueil de Galoppe d'Onquaire, *Le Spectacle au coin du feu*, Paris, Michel Lévy, 1863. Le livret de *La Mort de Socrate* se trouve pp. 115-140. Si le titre fait penser à celui d'Alfred de Musset, *Un Spectacle dans un fauteuil*, Galoppe d'Onquaire publie des livrets qui ont tous été représentés mais pas nécessairement édités et souhaite les rendre disponibles à tous ceux qui n'ont pas eu l'occasion de les voir sur scène, cf. son avant-propos, pp. 3-5.

2 Voir l'ouvrage de Raphaëlle Legrand et Nicole Wild, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale* (Paris, CNRS éditions, « Sciences de la musique », 2002) qui étudie ce genre de manière originale

pas ; et à l'heure de ce mariage forcé, et il s'identifie au sage athénien. Une dernière fois alors, avant ce jour tant redouté, comme Socrate qui avant de mourir profitait d'une dernière conversation avec ses amis au sujet de l'immortalité de l'âme, Gaston veut profiter d'un bon petit repas, bien arrosé, avec celle qu'il aime, Rigolette :

GASTON : Mon oncle, le marquis de Boiscivry, arrive aujourd'hui même, pour conclure mon mariage avec sa fille, ma jolie cousine, et j'ai voulu dénouer gaiement les liens profanes, mais passagers, qui nous unissent... Comme Socrate, à sa dernière heure, je me suis entouré de mes plus doux souvenirs...

RIGOLETTE : Avant d'avaler la ciguë matrimoniale !... (*tendant son verre*) je redemande de la ciguë... et à la santé de Socrate !

GASTON : Aux sept sages de la Grèce ! (*Ils boivent¹.*)

L'oncle, alias le Marquis, père de la future jeune mariée, arrive un peu plus tôt que prévu et surprend la scène. Rigolette se fait passer pour une servante, mais le Marquis n'est pas dupe. Rigolette essaie alors de le séduire afin de lui soustraire de l'argent et de rembourser les dettes contractées par Gaston ; le Marquis lui donne tout ce qu'elle lui demande ; il pense même que ceci est une ruse pour que Gaston ne se doute pas des sentiments que Rigolette éprouverait pour lui. Mais ceux qui ont rusé ce sont bien Gaston et Rigolette et si le mariage de Gaston devait servir à rembourser ses dettes, on peut se douter qu'il n'aura finalement pas lieu. Le décalage entre l'intrigue et la référence à la mort de Socrate, bénéficiant quasiment des traits génériques propres à la parodie, constitue le ressort comique du livret. La référence socratique est en effet développée tout au long de la pièce et sert à tromper le Marquis. Si elle peut témoigner de la popularité de la figure de Socrate, notons que cette dernière est ridiculisée : on se souvient du sage grec lors d'une beuverie (toutes les sortes de vin défilent : Château-Margaux, Madère, Bordeaux, Chambertin, et Champagne) et pour se sortir d'une situation quelque peu embarrassante.

Loin de la plaisante farce de Gaston et Rigolette, *Socrate et sa femme*, comédie en un acte et en vers de Théodore de Banville est représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 2 décembre 1885². « Passeur³ » des grands mouvements littéraires du siècle, grand admirateur de Victor Hugo et précurseur de la modernité, Théodore de Banville, plus connu pour ses poésies, notamment les *Odes funambulesques*, que pour son théâtre, a cependant produit une œuvre théâtrale importante, seize pièces au total, tout en écrivant pour

en partant des images graphiques que nous possédons à son sujet (affiches, portraits, dessins) et en l'inscrivant ainsi pleinement dans son époque. L'œuvre que nous étudions n'y est cependant pas mentionnée.

1 Paris, Lévy, 1858, p. 2.

2 Et éditée à Paris, chez Calmann Lévy, la même année. Nous avons consulté l'édition de la pièce in : *Théodore de Banville, Théâtre complet, édition critique*, Paris, Champion, 2012, établissement du texte, notices, variantes, notes et réception critique par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, tome III, 1877-1893, pp. 131-174 pour le texte de la pièce et pp. 494-611 pour la documentation complémentaire.

3 C'est le terme qu'emploie Philippe Andrès pour définir le statut de Banville : *Théodore de Banville, Un passeur dans le siècle*, Paris, Champion, 2009.

la presse des feuilletons dramatiques (chroniques qui se font l'écho de l'actualité théâtrale mais dans lesquelles Banville distille ça et là les principes d'une poétique)¹. Influencé par Aristophane², il voudrait révolutionner la comédie comme Hugo a révolutionné la tragédie par le drame romantique³. Aussi poétique que philosophique, sa pièce consacrée au sage grec emprunte à tous les degrés du comique, du bouffon au comique de caractère, et même par moment s'engage vers le pathétique et le lyrique. On devine aisément la teneur de l'intrigue qui une nouvelle fois voit s'opposer la placidité du philosophe à la fureur de son épouse mais qui, à la suite des comédies de l'abbé Parmentier et de Louis-Sébastien Mercier, insiste sur l'amour que se portent les deux époux. La pièce s'ouvre sur une scène de ménage entre Socrate et Xanthippe : Socrate est absorbé par ses pensées concernant la dualité du corps et de l'âme et Xanthippe ne peut l'en sortir. Elle se confie alors au public ; le portrait qu'elle dresse de Socrate oscille entre la moquerie bienveillante, la satire plus caustique, la peine, et bien sûr, ce qui définit le personnage et en fait un personnage chargé, la colère :

XANTHIPPE, *s'avançant sur le devant de la scène, et parlant au public*

Citoyens, voilà comme il est. Rien ne le touche.

Une fois, on l'a vu demeurer, d'un soleil

Jusqu'à l'autre, à la pierre immobile pareil,

Absorbé dans son rêve, et sans changer de pose

Pour la nuit noire ou pour l'aurore au voile rose.

Moi, dans ces moments-là, j'étouffe. Il y paraît.

Ce songeur, ce dormeur éveillé, qui croirait

Que c'est un homme jeune, et que sa femme est jeune ?

Il ne sait même pas s'il s'enivre ou s'il jeûne.

Socrate a quarante ans, à peine. Il est subtil

En effet, j'en conviens ; mais que deviendra-t-il,

- 1 Sur le théâtre de Banville, voir Maximilien Fuchs, *Théodore de Banville : Contributions à l'histoire de la poésie française pendant la seconde moitié du XIX^e siècle*, thèse pour le doctorat, Faculté des Lettres de Paris, 1910, ch. V « Le théâtre de Banville », pp. 335-419. *Socrate et sa femme* est analysée pp. 373-376. La thèse a été reprise en 1912 puis rééditée en 1972 sous le seul titre *Théodore de Banville*. Voir également Martine Kahane, *Théodore de Banville et le théâtre*, Paris, Somogy éditions d'art, 2006 ; Philippe Andrès, « Pour une approche du théâtre banvillien : une marginalité esthétique ? », in : *Impossibles Théâtres, XIX^e et XX^e siècles*, Chambéry, éditions Comp Ac't, 2005. Sur la comédie dans la seconde moitié du XIX^e siècle, voir Olivier Bara, « Renouveau du vaudeville et de la comédie » in : *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'Avant-scène Théâtre, 2008, pp. 311-379 ; un paragraphe est spécialement consacré à Banville « La comédie poétique : pour un théâtre littéraire », pp. 316-318.
- 2 Banville était très familier de la Grèce ancienne, comme en témoigne l'ouvrage de Myriam Robic, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Paris, Champion, 2010 ; voir notamment 1^{ère} partie, ch. 1.1 « Jeunesse, apprentissage et parcours scolaire de Banville : une appropriation rhétorique de la Grèce » pp. 27-44. Elle précise qu'il avait un professeur passionné par Aristophane, p. 33.
- 3 Cf. l'avant-propos qu'il a écrit pour l'édition d'un recueil de *Comédies* paru en 1879 : « La bouffonnerie ou le comique, c'est-à-dire la représentation de l'homme-animal, faisant la grimace de ses vices et des ses appétits, soulève notre cœur de dégoût, si à côté de ces images de notre chair éprise de la fange, nous ne voyons pas celle de nos âmes avides du ciel, et le réclamant dans un langage surnaturel et divin. Le juste amalgame de ces deux éléments, c'est Aristophane. [...] Notre poésie dramatique, d'où peu à peu s'était enfui le souvenir de l'Ode, était tombée au dernier degré d'appauvrissement et de misère, quand Hugo parut, et dans ses puissants creusets, ressuscitant Shakespeare, mélangea si intimement la poésie tragique et la poésie lyrique, pour en faire comme un seul et même métal, qu'il semble impossible de les séparer désormais. Ce qu'il a fait pour la tragédie, dans mon petit coin, avec mes humbles forces, et sans en rien dire, j'ai tenté de chercher comment on pourrait le faire pour la comédie. » (Paris, G. Charpentier, p. ii).

Ce fou, dont le regard voltige dans la nue,
 Quand il aura neigé sur sa tête chenue ?
 Il n'entend rien. Je vais, je viens, je ris, je cours,
 Je parle ; il se soucie autant de mes discours
 Que du murmure d'une abeille sur l'Hymette.
 Mais patience ; puisqu'il veut que je m'y mette,
 Je m'en vais lui parler d'une telle façon
 Que de ma voix sans doute il entendra le son.
 (*Criant, à Socrate*) Socrate ! Vagabond ! Traître ! Cruel ! Bigame !
 Sycophante ! Voleur !

SOCRATE, *s'éveillant de son rêve. Très doucement.*
 Ce n'est rien, c'est ma femme¹.

Banville exploite ici une anecdote rapportée par Platon dans le *Banquet* qui veut que Socrate ait pris l'habitude de rester immobile, dans ses méditations². La ressemblance avec la statue devait être d'autant plus frappante que l'acteur l'incarnant, Coquelin, « s'[était] fait avec la plus parfaite ressemblance, la tête de Socrate, telle qu'elle nous a été transmise par la statuaire : un crâne dénudé, une barbe grisonnante inculte, une physionomie douce et sereine³. » On imagine facilement la scène : Socrate figé, et Xanthippe désolée qui ne peut qu'exprimer son impuissance au public⁴. C'est d'abord une certaine souffrance que révèle sa tirade ; la pose de Socrate est décrite sur un mode lyrique avant de laisser place à sa spontanéité la plus sincère : « Moi, dans ces moments-là, j'étouffe » puis à la colère qui égratigne l'image du philosophe devenu « fou ». La rime « Hymette / m'y mette » symbolise à elle seule la riche combinaison de ces tonalités pour laisser la tirade se terminer sur une litanie d'insultes.

La pièce pourrait être une simple comédie voyant une femme qui aime son mari sans en être aimée, ou d'un mari qui s'exerce à supporter journallement les reproches de sa femme, mais Socrate est philosophe, et de comédie de caractère la pièce devient philosophique : à l'incompréhension de Xanthippe devant le comportement de Socrate qui refuse l'argent qu'on lui propose alors même qu'elle éprouve des difficultés à tenir la maison, Socrate répond par des maximes ou des aphorismes témoignant à la fois de son calme et de sa sagesse :

XANTHIPPE : Alcibiade, pris d'un sage mouvement,
 T'offre un présent d'argent et d'or. Tu le renvoies.
 SOCRATE : C'est dans notre vertu qu'il fait trouver des joies⁵.

1 Sc. 1, p. 136.

2 Platon, *Le Banquet*, 220c-d. Le passage a été cité en introduction, *supra*, note n° 7, p. 10.

3 *Le Journal des débats*, 3 décembre 1885, reproduit dans l'édition de la pièce que nous avons consultée pp. 517-518.

4 On retrouve le même genre de confidence scène 2, pp. 138-139 : « XANTHIPPE, *s'adressant au public* : Comprenez-vous cela, femmes athéniennes ? / Un mari détaché de tout, que rien ne peut / irriter, puisque nulle injure ne l'émeut ! ». Notons que le public est considéré par Banville comme faisant partie de la pièce de théâtre, il en est même « un personnage plus important que tous les autres » (Feuilleton écrit pour le journal *Le National*, 30 août 1880, cité par Maximilien Fuchs, *op. cit.*, p. 350.)

5 Sc. 1, p. 137. Plusieurs répliques de ce type s'enchaînent alors.

Dans une comédie mettant en scène un philosophe, vient la très attendue scène de la leçon de philosophie, la plus dangereuse pour un dramaturge car la moins propre à l'action dramatique, quand le protagoniste est entouré des disciples. Le sujet est le suivant :

Ne demandais-tu pas tout à l'heure, Antisthènes,
Si nous devons porter, vivants, le deuil d'Athènes¹ ?

Les disciples semblent dire que « le temps est venu d'être austères² » ; Socrate, avec ironie, souligne leur sagesse avant de prononcer un éloge des arts athéniens, des artistes morts au combat et d'encourager l'amour de la patrie en invitant à ne pas changer et à continuer de vivre comme si rien ne s'était passé, comme si les valeurs athéniennes n'avaient pas été atteintes. Si le discours du sage grec s'adressait aux français ayant subi la défaite de 1870 – même si la pièce a été créée en 1885, elle a été écrite et envoyée à la Comédie-Française au début des années 1870 ; en 1919, lors de la reprise de la pièce, il était toujours d'actualité, les accents patriotes étaient même transparents, et aujourd'hui il résonne encore :

Sparte à la rude mamelle
Rirait de nous, amis, si nous faisons comme elle ;
Si vous, Athéniens, l'élégance, l'esprit,
Le bon sens ironique et la grâce qui rit,
Poètes et sculpteurs, maîtres en toutes choses,
Vous dont le chant ailé court dans les lauriers-roses,
Vous lui donniez un jour le plaisir de vous voir
Sous des habits grossiers mangeant le brouet noir !
Quel que soit notre sort, victoires ou défaites,
Imposons-lui nos chants, nos modes et nos fêtes ;
Toi, Praxias, tes Dieux à la blancheur de lys,
Et toi, ta comédie au beau rire, Eupolis,
Et vous, votre parure et vos robes, ô femmes !
Car, puisque par ses dons toujours nous triomphâmes,
N'empêchons pas chez nous la Grâce de fleurir.
Rions, et soyons ceux qui veulent bien mourir³.

1 Sc. 3, p. 140.

2 *Ibid.*, p. 141, réplique d'Antisthènes.

3 *Ibid.*, p. 142.

Le public de la Comédie-Française ne s'est pas trompé sur le parallèle et « [a] bu avec joie à la coupe où Banville l[ui] versait un peu d'idéal – et de longues salves de bravos ont salué l'œuvre et le Poète¹. » Au moment où les disciples, communiant avec le public², acclament Socrate, arrive Xanthippe, « menaçante et furieuse³ » qui renverse la table. Elle interrompt la scène en même temps que l'alexandrin :

SOCRATE, *levant sa coupe pleine* : Et maintenant buvons. Invoquons sans terreur
 La clarté du bon sens qui dissipe l'erreur ;
 Comme Athènes, l'éclair, fond la nue et dissipe
 L'obscurité !
 PRAXIAS, *levant sa coupe* : Buvons !
 MÉLITTA, *de même* : À Socrate !
 XANTHIPPE : Et Xanthippe !
 On ne l'invite pas⁴ ?

Non contente de renverser tout le mobilier comme dans l'anecdote rapportée par Télès, philosophe cynique du III^e siècle avant J.-C.⁵, Xanthippe chasse tous les disciples de sa maison, donnant lieu à un passage hérité de la farce :

XANTHIPPE : Hors d'ici, fainéants ! Bavards ! Corinthiens !
 SOCRATE : Ma femme !
 XANTHIPPE : Hors d'ici ! (*Jetant à la volée les amphores et les coupes*) Tiens les amphores !
 Tiens,

-
- 1 *L'Intransigeant*, 4 décembre 1885, reproduit p. 511. En ce qui concerne la reprise de la pièce en 1919, voir la critique d'Émile Mas, *La Vérité*, 22 mars 1919, reproduit p. 609 : « Notre ministre de l'Intérieur [...] assistait à la représentation du bel acte de Théodore de Banville... Que n'a-t-il mieux compris la leçon de Socrate ? Vous connaissez la situation : quelques citoyens d'Athènes, rudement éprouvés par la guerre, veulent renoncer à tous les plaisirs, à toute manifestation d'art et de joie. Socrate leur réplique éloquemment que la vraie sagesse pour un peuple consiste à conserver toujours son propre caractère. [Il cite quelques vers] S'il surgissait brusquement chez nous, le délicat et subtil philosophe, que dirait-il à ceux qui marchandent une heure d'ouverture aux cafés, qui n'autorisent que chichement les orchestres dans les lieux publics ; à ceux, enfin, qui veulent faire de Paris la ville la plus lugubre du monde !... prenez garde.. ; ce n'est plus Sparte qui rirait de nous ! » Comme pour se justifier, c'est dans cette même tirade que Banville définit la vocation patriotique du théâtre : « Allons donc au théâtre apprendre des poètes / Comment dans un pays grandi par les revers / Les belles actions renaissent des beaux vers. » (sc. 3, p. 143) Sur le patriotisme de Banville lui-même, « poète qui prend part aux malheurs de son temps » voir Philippe Andrès, *op. cit.*, pp. 190-200, la citation se trouve p. 200.
- 2 On a déjà noté que le public comptait comme un personnage pour notre auteur. Il emploie le terme de « communion » dans le feuilleton dramatique du *National*, du 28 juillet 1878, cité par Maximilien Fuchs, *op. cit.*, p. 350 : « Toute représentation dramatique est une œuvre qui se fait en commun entre le poète, le comédien et le public. Il faut que l'émotion du poète, transmise par le comédien au spectateur, retourne du spectateur au comédien, de façon à ce que leurs trois âmes n'en forment qu'une. Si la chaîne électrique vibrante qui les relie est un instant brisée, il n'y a plus rien que le malentendu, le néant, la nuit noire, des passants devant qui on parle de choses qui leur sont étrangères et qui ne sauraient les intéresser. Donc, en fait de théâtre, est bon et profitable tout ce qui amène une communion directe entre le comédien et le spectateur ; mauvais et mortel tout ce qui fait obstacle à cette communion. »
- 3 Didascalie, sc. 3, p. 144.
- 4 Sc. 3 et 4, p. 144 – on trouvait déjà ce procédé sc. 1, p. 135 où Xanthippe, seule avec Socrate, le coupait à la césure : « SOCRATE : Et contre la mort même elle trouve un abri / Dans sa propre vertu. XANTHIPPE, *entrant et appelant Socrate d'une voix forte* : Socrate ! mon mari ! »
- 5 *Les Diatribes de Télès*, Fragment II, édition et traduction de Pedro Pablo Fuentes González, Paris, Vrin, 1998, p. 143 : « Et une autre fois, alors que [Socrate] avait invité Alcibiade à déjeuner et que Xanthippe était entrée dans la pièce et avait renversé la table, il ne cria pas en se plaignant : "Oh ! Quel abus d'avoir à souffrir cette femme !" Au contraire, il ramassa ce qui était tombé et demanda à Alcibiade de se servir à nouveau. »

Les coupes ! (*Renversant la table*) Tiens¹ !

Toujours aussi imperturbable, Socrate lance sa réplique fétiche en pareil cas :

Revenez tout à l'heure ;
Comme le ciel changeant tour à tour rit et pleure,
Elle va s'adoucir, les orages sont courts,
Et nous pourrons alors reprendre ce discours².

Quand bien même la comédie de Banville fait le pari de « parler à tous³ », on imagine le plaisir éprouvé par le public érudit qui retrouve dans la pièce la plupart des traits caractérisant le couple légendaire. Mais si jusqu'alors on connaissait Xanthippe en colère, la voilà maintenant triste :

XANTHIPPE, *consternée* : J'en ai des pleurs sous la paupière.
Il ne s'est pas du tout fâché⁴. »

Bien décidée à se venger de ce mari qui la délaisse, Xanthippe trouve une alliée auprès de Myrrhine, l'épouse de Dracès, l'un des plus fervents élèves de Socrate qui l'a elle aussi délaissée pour la philosophie⁵. Elle demande donc à Socrate de le lui rendre, mais succombe finalement au charme de la philosophie. Socrate lui explique que la beauté extérieure ne suffit pas, que si une femme doit être agréable par ses charmes, elle doit surtout l'être par son âme :

Si tu veux près de toi le retenir, ô femme !
Que ne lui montres-tu ton esprit et ton âme⁶ ?

Myrrhine ne comprend pas ce que lui dit Socrate, alors il la questionne, pour partir de sa définition du couple ou de l'amour conjugal, la réfuter et chercher avec elle une autre définition. Le passage constitue un vrai morceau de dialogue socratique et poétique, car en Banville le poète est toujours embusqué derrière le dramaturge et le penseur :

SOCRATE :Lorsqu'il te prit, vierge en pleine floraison,
N'est-ce pas que Dracès restait à la maison ?
Du moins on me l'a dit. Faut-il que je le croie ?
MYRRHINE : Certes, il y restait.
SOCRATE : Sans tristesse ?

1 Sc. 4, p. 145.

2 Sc. 4, p. 146.

3 *Le Petit journal*, 4 décembre 1885, reproduit p. 542 : « *Socrate et sa femme*, ce délicieux chef-d'œuvre néo-grec que M. Claretie s'est empressé de monter, a ce mérite, en effet, de parler à tous ; et de même que le philosophe sait toucher l'âme, jusque-là frivole, de la belle Myrrhine, parce qu'il sait rester simple dans l'enseignement de la plus haute morale, de même que la pièce a tout ce qu'il faut de clarté rapide et de gaieté dramatique pour amuser les moins délicats ou mieux pour les ravir à sa grâce adorable, en faisant passer les dilettantes par les plus nobles et par les suaves émotions. »

4 Sc. 5, p. 147.

5 Précisons que Dracès est le premier disciple de Socrate à prendre la parole lors de la scène de la leçon, annonçant aussitôt la teneur de l'intrigue : « Pour moi, Dracès, bien vite oubliant tout, l'amour / Et mon champ caressé par la vague marine, / Je quitte ma maison et ma chère Myrrhine, / Et je te suis [Socrate]. » (scène 3, p. 140)

6 Sc. 6, p. 152.

MYRRHINE : Avec joie.
 SOCRATE : Eh bien ! Qu'y faisait-il, Myrrhine ?
 MYRRHINE : Il m'admirait.
 [...] SOCRATE : Bon. Mais lorsque Dracès t'admirait de la sorte,
 Après ces longs moments à tes genoux passés,
 Que lui disais-tu ?
 MYRRHINE, *ingénûment* : Rien.
 SOCRATE : Rien ? Ce n'est pas assez.
 MYRRHINE : Plus tard, lorsque Dracès qui me fuit et m'oublie,
 Te suivait déjà, plein de sa triste folie,
 Souvent il m'a voulu redire tes discours.
 Je lui disais : "Ami, les heures et les jours
 Sont rapides ; pourquoi tous ces propos frivoles ?
 Si tu me trouves belle, à quoi bon des paroles ?"
 N'avais-je pas raison ?
 SOCRATE : Si fait ! Peut-être. Mais
 On peut s'entendre mal en ne parlant jamais¹.

Quand l'interlocuteur éprouve des difficultés à comprendre le propos, le Socrate platonicien recourt au mythe ; ici Socrate fait de même en racontant à Myrrhine comment Pygmalion aima Galatée quand Cypris lui donna une âme. Dans le *Banquet* de Platon (201d-212b), Socrate est initié à l'amour par une femme, Diotime, qui lui fait voir le Beau en commençant par la beauté d'un corps pour s'élever étape par étape à la beauté des corps, à celle des âmes, des lois, des sciences jusqu'à la beauté pure, celle qui est belle en elle-même, pour elle-même et qui fait que toutes les choses dites belles sont belles ; cette connaissance philosophique étant intimement liée à l'amour, Socrate propose à Myrrhine de devenir l'élève de son mari :

Dracès apprend de moi comment
 Notre âme vers le beau s'élève éperdument,
 Et se rend la vertu docile et familière.
 Ô Myrrhine, à ton tour, deviens son écolière !
 Si buvant longuement aux flots inépuisés,
 Il t'enseigna jadis la douceur des baisers,
 Il t'apprendra le noble orgueil, la sainte joie
 De saisir, d'embrasser le vrai comme une proie,
 Et de sentir en soi le doute évanoui.
 Vis avec lui ! Cherche avec lui ! Pense avec lui² !

Loin de l'aporie qui caractérise parfois les dialogues socratiques, Myrrhine semble d'accord avec les propos de Socrate ; elle remercie Socrate du conseil et Xanthippe qui assiste à la fin de la scène, cachée, se méprend sur les baisers qu'elle lui donne³, donnant lieu à un nouvel accès de jalousie mais prêtant également à une scène des plus vaudevillesques :

XANTHIPPE : Bon appétit Myrrhine !
 MYRRHINE, *surprise* : Ah ! Xanthippe !

1 Sc. 6, pp. 153-154.

2 Sc. 6, p. 156.

3 La didascalie indique : « [Myrrhine] prend dans ses mains la tête de Socrate, et applique sur son front et sur ses joues de bons gros baisers. » (sc. 7 p. 157.)

XANTHIPPE : C'est beau !
Me voilà. Je serai votre porte-flambeau !
Ah ! coquine ! Ah ! menteuse ! Ah ! chienne ! Ah ! scélérate !
Voleuse ! Tu venais injurier Socrate,
Et faire ici du bruit pour ton mari perdu !
MYRRHINE : Je lui disais...
XANTHIPPE : Merci, j'ai très bien entendu¹.

Xanthippe veut la frapper ; Socrate, toujours imperturbable, tente de la retenir. On peut s'interroger sur la volonté des dramaturges de tempérer toujours la sagesse et la sérénité de Socrate, qui prête à des scènes calmes, par la hargne de sa mégère de femme, qui transforme bien souvent ces scènes en une animation scandaleusement ridicule : doit-on penser que les dramaturges n'osent pas jusqu'au bout développer un théâtre d'idées, et qu'il leur faut tempérer les scènes sans action et sans passion par des scènes plus vivantes ? En somme, placer Socrate dans des comédies serait pour eux moins risqué que de tenter des drames ou des tragédies. Une planche de caricature résume justement la pièce de Banville en se concentrant uniquement sur ses ressorts comiques, elle peut en effet être appréciée de ce seul point de vue même si sa richesse est d'être aussi comique que poétique et philosophique.

¹ Sc. 7, pp. 157-158.

CHRONIQUE THÉÂTRALE, — par STOP. — Comédie française.

SOCRATE ET SA FEMME, comédie en un acte de M. Th. de BANVILLE. — Acteurs principaux : M^{me} J. SAMARY, M^{lle} THOLER, M. COQUELIN aîné.

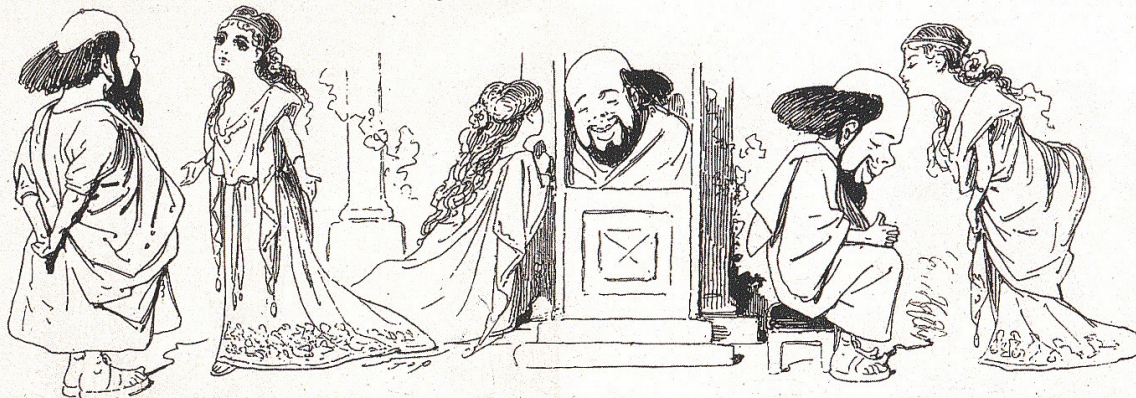
Il y avait une fois un bon philosophe nommé Socrate, marié — chacun a ses faiblesses — avec une fort jolie femme nommée Xantippe, mais méchante comme une petite gale.



Il invite un jour quelques amis à une matinée littéraire et bachique; comme il est président de la *Ligue des patriotes*, il ouvre la séance par une conférence fort émouvante sur la guerre de 1870.



Mais au moment où les pots commencent à circuler, Xantippe tombe comme une bombe et flanque les invités à la porte avec un manque d'égards des plus regrettables.



Survient Myrrhine, bourgeoise séduisante, qui vient se plaindre à Socrate des pensées, des actions, et surtout des omissions de son mari.

Le philosophe la confesse et lui enseigne l'art de réchauffer un lapin au bain-marie.

Heureuse et reconnaissante, Myrrhine dépose sur sa balle de billard un baiser philosophique.



Malheureusement, Xantippe a vu ça; elle bondit comme un petit coq en colère et veut crêper le chignon à la pénitente. Empêchée par son brave homme d'époux, elle a un accès de rage, et comme M. Pasteur n'était pas encore inventé, elle en crève.

Socrate, bête comme tous les maris, se lamente et s'arracherait les cheveux, s'il le pouvait.

Xantippe ouvre un œil; touchée de sa douleur, elle se jette à ses genoux, lui dit : Bats-moi ! et lui fiche une gifle.



Socrate, la voyant corrigée, l'embrasse tendrement...

.....et tout le monde va se coucher, — les uns avec leurs femmes, et les autres tout seuls.

La pièce est en vers, et — néanmoins — ses nombreux auditeurs semblent y prendre un plaisir extrême. Le bonhomme Socrate, entre deux femmes ravissantes, se laisse battre ou cajoler avec une douce philosophie; tout le monde se dit : C'est un heureux coq, in!

Cette caricature n'a cependant rien d'exagéré, comme en témoigne une illustration de presse représentant la scène la plus risible au cours de laquelle Socrate retient Xanthippe de frapper Myrrhine¹ :



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

On est aussitôt saisi par la ressemblance de l'acteur avec Socrate qui s'était, comme indiqué précédemment « fait une tête d'après l'antique² » ; il retient une Xanthippe « bien furieuse, mais furieusement appétissante³ », « séduisante dans ses transports de rage⁴ » avec toute la patience et la tranquillité qu'on lui connaît. Belle d'une beauté encore toute extérieure⁵, Myrrhine, apeurée, effacée, ne semble pas savoir comment réagir ; sa jeunesse fait son charme et, dans son vêtement, comme dans sa pose et sa coiffure, elle s'oppose à Xanthippe que la colère finit par étouffer au point de faire un malaise. Socrate la croit morte et la pleure ; les disciples se moquent de sa tristesse, Mélitta et Bacchis se proposent pour remplacer la défunte mais Socrate déclare son amour à sa femme dans une tirade qui ressemble fort à une oraison funèbre : si certaines comparaisons sont railleuses et pourraient à ce titre prêter au rire,

1 Elle a été conservée à la Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle, 4-ICO THE-1085, et a été numérisée sur le site Gallica, à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84055433> (Consulté le 17 novembre 2016).

2 *L'écho de Paris*, 4 décembre 1885, reproduit p. 510.

3 *L'Intransigeant*, 4 décembre 1885, reproduit p. 511.

4 *L'Entr'acte*, 4 décembre 1885, reproduit p. 531.

5 C'est ce que soulignent les critiques : « M^{lle} Tholer prête au personnage un peu effacé de Myrrhine le charme de ses beaux yeux et la séduction de sa voix » (*Le Journal des débats*, 3 décembre 1885, reproduit p. 518) ; « M^{lle} Tholer est bien belle dans la belle Myrrhine » (*Gil Blas*, 4 décembre 1885, reproduit p. 537) ; « M^{lle} Tholer porte avec infiniment de charme la tunique bleu céleste de la belle Myrrhine » (*Le Constitutionnel*, 8 décembre 1885, reproduit p. 565).

l'ensemble montre un Socrate ému et émouvant. Jonglant avec toutes les tonalités, l'intérêt de la pièce de Banville est justement de faire voir l'homme derrière le philosophe stoïque, comme il montre la femme derrière le cliché de la mégère :

SOCRATE (*Avec une douleur naïve et violente*) Et quelle autre jamais
Excellerait comme elle à prodiguer l'insulte ?
Vivant près de Xanthippe au sein du noir tumulte,
Je ne craignais plus rien, ni le peuple mouvant,
Ni le tonnerre, ni la grêle, ni le vent,
Ni le soleil, ni l'âpre hiver, ni la froidure.
Sans elle, nul espoir que ma sagesse dure,
Car au bruit de sa voix grondant comme un torrent,
Je veillais, je disais à toute heure : "Ignorant,
Pense, étudie, apprend ! Vil esclave, travaille !" [...]
Ainsi, vers la clarté des abîmes profonds
Dans lesquels se répand la vie universelle,
Emportant mon esprit et ma force avec elle,
Xanthippe va s'enfuir, et je la pleure. Mais
D'ailleurs pourquoi ne pas le dire ? Je l'aimais¹ !

C'est à ce moment que Xanthippe se réveille et l'entend dire qu'il l'aime, alors, pour se faire pardonner, elle va chercher un bâton, accessoire indispensable de la comédie qui rappelle celles de Molière, et demande à être battue ; Socrate refuse ; une nouvelle dispute éclate ; Xanthippe gifle Socrate ; horrifiée par son geste, elle s'effondre, désespérée de ne pouvoir changer ; mais Socrate lui promet de l'initier à la philosophie.

La colère de Xanthippe n'est plus seulement un vice, une faiblesse dont s'accommodait le sage grec avec toute la patience possible qui même, d'une certaine façon fait valoir la sérénité de Socrate, mais elle acquiert une valeur positive pour dénoncer, dire, se révolter. C'est son sort que Xanthippe déplore, mais c'est aussi celui de beaucoup de femmes. Et derrière les conseils de Socrate à Myrrhine et la jalousie de Xanthippe à l'égard des disciples de son mari, la pièce peut aussi revendiquer le droit des femmes à la philosophie ; notons que Socrate compte déjà deux disciples féminines, Mélitta et Bacchis. Le XIX^e siècle voit ainsi la figure de Xanthippe évoluer, le cliché de la mégère laissant place à la femme ; d'autres ouvrages plus savants tentent en effet de la réhabiliter à l'instar de celui d'Édouard Goguel précédemment mentionné². En ce qui concerne le théâtre, on se souvient que dans l'opéra de Minato (1680), Xanthippe finissait par demander le divorce. La comédie de Banville, comme celles de l'abbé Parmentier et de Mercier, met l'accent sur l'amour que Xanthippe porte à Socrate ; sa jalousie

1 Sc. 8, pp. 166-167.

2 Cf. *supra*, note n° 2, p. 406. Ajoutons celui d'Édouard Zeller, «Zur Ehrenrettung der Xanthippe», in : *Vorträge und Abhandlungen geschichtlichen Inhalts*, Tome I, Leipzig, 1865. Sur l'évolution de la réception de la figure de Xanthippe, voir Michael Weithmann, *Xanthippe und Sokrates, Frauen und Männer im alten Athen*, Darmstadt, WBG, 2010, pp. 175-187 même s'il fait remonter les premières tentatives de réhabilitation au XVIII^e siècle.

n'est pas due à son seul tempérament acariâtre mais à l'amour qu'elle éprouve pour son mari. C'est ce point, absent des sources anciennes que l'on trouve dans cette série de comédies françaises mettant en scène l'atypique couple grec et qu'a le premier relevé Jules Berthet dans un article de 1913 paru dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*¹. Il ne semble pas avoir eu connaissance de la pièce de Parmentier mais fait de la comédie de Mercier la source de celle de Banville. Le rapprochement paraît cependant quelque peu exagéré quand il explique que Banville a trouvé son intrigue dans *La Maison de Socrate le sage*. En outre, Banville paufine encore davantage le caractère de Xanthippe qui souffre de cet amour pour Socrate qu'elle croit, à tort, incompris.

La pièce connut un vrai succès avec quarante quatre représentations lors de la saison de sa création et de nombreuses reprises régulières jusqu'en 1925². La pièce a même été reprise à New-York en 1888 par la Compagnie d'Augustin Daly, d'après une traduction de Justin Huntley McCarthy³. Les critiques semblent unanimes et parlent d'un « petit chef-d'œuvre⁴ », ou encore d'un « bijou littéraire⁵ » et même d'un « joyau exquis⁶ » ; elles mentionnent toutes le triomphe fait au poète ainsi qu'aux acteurs⁷ et semblent avoir apprécié les intentions de

1 Jules Berthet , « "La Maison de Socrate le Sage", de Louis-Sébastien Mercier, et "Socrate et sa femme" de Banville », in : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 20^e Année, n° 2, Paris, PUF, 1913, pp. 297-308, la citation suivante se trouve pp. 299-300 : « L'idée neuve, que Mercier semble bien avoir inventée, qu'il n'a pas empruntée à son auteur Rollin – nous nous en sommes assuré, – que les anciens n'avaient pas eue, croyons-nous – et nous l'avons vérifié pour Platon, Xénophon, Plutarque et un grand nombre de polygraphes anciens qui nous ont aussi parlé de Xanthippe, – cette idée vraiment originale et qui est d'ailleurs le fond même des deux pièces, c'est d'avoir imaginé Xanthippe, non seulement bonne, mais amoureuse et jalouse. »

2 La liste de ces représentations figure dans l'édition du *Théâtre complet* de Banville que nous avons utilisée, p. 499. Maximilien Fuchs (*op. cit.*, p. 418) écrit cependant (en 1910) : « La comédie de Banville n'est pas écrite pour nos théâtres » car il voit le nombre de représentations diminuer au fil des années. Bien que nous partagions l'essentiel de ses analyses au sujet de la pièce, nous pensons à l'inverse que cette comédie est une vraie réussite, et qu'elle peut soutenir le pari de la représentation.

3 Cf. Robert B. Todd, « Socrates dramatised : Georg Kaiser and others », in : *Antike und Abenland*, Band 27, 1981, Berlin / New York, Walter de Gruyter, p. 119. Il précise même qu'une seconde traduction anglaise a été publiée un an après par Charles Renauld, *Socrates and his wife, a one-act comedy in verse*, New York, Marinoni Press, 1889. La reprise et les traductions de *Socrate et sa femme* s'inscrivent dans un important mouvement de diffusion du théâtre français à New York, voir sur ce point Jean-Marc Leveratto, « Le Théâtre français à New York (1880-1917), in : Jean-Claude Yon (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.

4 *Le Figaro*, 3 décembre 1885, reproduit p. 521 ; *Le Soir*, 4 décembre 1885, p. 528 ; *Gil Blas*, 4 décembre 1885, p. 537.

5 *Le Petit journal*, 4 décembre 1885, reproduit p. 541.

6 *La Patrie*, 4 décembre 1885, reproduit p. 509 ; *Le Figaro*, 3 décembre 1885, p. 521. Seules deux voix discordantes se font entendre parmi toutes les critiques réunies dans l'édition que nous avons consultée : l'une explique ne pas avoir ri comme l'ensemble du public à cette comédie qui, pour elle, n'en est pas une dans la mesure où elle ne ressemble pas aux comédies qu'on voit habituellement sur les autres théâtres (*La Patrie*, 7 décembre 1885, reproduite pp. 574-578) et la seconde rappelle la pièce de Voltaire pour la comparer à celle de Banville et conclure que « M. T. de Banville et Voltaire ont ce point de commun : qu'ils n'ont pas réussi avec le personnage de Socrate à faire une pièce qui se tienne. » (Paul Buquet, *La France libre*, 18 janvier 1886, reproduit p. 599)

7 *Le XIX^e siècle* du 3 décembre 1885 (reproduit p. 524) mentionne « un long triomphe » ; *L'Écho de Paris* du 4 décembre (p. 509) un « succès éclatant » ; la *Revue contemporaine* (même date, p. 514) une pièce qui fait « salle comble » et qui, d'après *L'Entr'acte* (même date, p. 531) « a été portée aux nues ». *Le Journal des débats* du 3 décembre (p. 518) apporte davantage de détails : « Le succès à été très grand. Il y a peu de pièces

Banville : réussir une comédie digne d'Aristophane où le comique le plus bas se mêle aux plus hautes envolées lyriques¹, pour redonner à la poésie la place qui lui revient au théâtre² et pour faire passer l'idée sans qu'elle pèse.

Socrate et ses doubles

L'intérêt ne grandit pas seulement autour de la femme de Socrate mais aussi de ses disciples et amis, surtout le scandaleux Alcibiade, la belle Aspasia ou encore le sérieux Platon. Si les deux premiers de ces personnages historiques ont inspiré des dramaturges bien avant le XIX^e siècle, on peut cependant noter que la référence à Socrate est absente de ces ouvrages : la comédie de Desmarets de Saint-Sorlin de 1636 comme la tragédie de Berquin-Duvallon de 1804, intitulées toutes deux *Aspasia*, n'ont rien à voir avec le personnage grec par exemple ; la tragi-comédie de Philippe Quinault, *Le Feint Alcibiade* (1658), met en scène non pas Alcibiade mais sa sœur jumelle, Cléone, déguisée sous le nom et l'habit de son frère pour revoir Lisandre son bien-aimé, à qui son frère pourtant l'avait refusée. De même Jean Galbert de Campistron, dramaturge resté célèbre entre autres par ce vers de Victor Hugo « Sur le Racine mort, le Campistron pullule », a construit sa tragédie d'*Alcibiade*, créée à la Comédie-

en cinq actes qui aient soulevé plus de bravos en toute une soirée que la comédie de M. de Banville pendant une demi-heure que dure sa représentation. L'enthousiasme général a dû consoler le poète de la longue attente que lui a fait subir la Comédie-Française. » De même, *Le Soir* du 4 décembre (pp. 525-528) : « Il fallait voir la salle des Français trépigner d'aise, applaudir à tout rompre après chaque tirade poétique, se pâmer sous le charme des vers caressants ou sous l'éclat d'un bon rire aristophanesque : on se serait cru dans un théâtre d'Athènes, au beau siècle des Muses et des artistes. [...] Le nom du poète aimé de tous, a été littéralement acclamé, et les artistes ont été rappelés trois fois au baisser du rideau. »

- 1 « On a ri, on a applaudi, on a été ému. » (*Gil Blas*, 4 décembre 1885, reproduit p. 537) ; « En résumé, vous trouverez dans cette petite comédie, du Platon, de l'Aristophane, de l'André Chénier, du Victor Hugo, même du Molière ; mais heureusement et par-dessus tout, vous y trouverez du Banville. » (*Le Journal des débats*, 7 décembre 1885, p. 570) ; « On a entendu ce soir-là toutes les notes de la gamme poétique : gaieté, esprit, fantaisie, et jusqu'à l'émotion patriotique. » (*Le Monde illustré*, 12 décembre 1885, pp. 591-592)
- 2 Beaucoup font l'éloge de la versification : « Les beaux vers abondent » (*Le Gaulois*, 27 octobre 1885, cité p. 508) ; « les vers sont parfaits » (titre non-identifié [*La Patrie?*], décembre 1885, p. 512) ; « la langue [...] est ciselée avec l'art le plus précieux » (*Le Voltaire*, 4 décembre 1885, p. 540) ; « ces vers d'un poète merveilleux semblent une rosée tombée du Parnasse. » (*Le Petit journal*, 4 décembre 1885, p. 541) ; « les rimes millionnaires sonnent et éclatent comme des fanfares ; l'oreille est délicieusement charmée. » (*Annales politiques et littéraires*, 3 janvier 1886, p. 597). Le commentaire le plus éloquent néanmoins à ce sujet reste celui d'Émile Verhaeren, célèbre poète belge, paru dans *L'Art moderne* du 7 février 1886 (pp. 605-606) : « Ce qui originalise le théâtre de Théodore de Banville, c'est en premier lieu, la poésie. Aucun des dramaturges modernes n'est poète. Non pas à cause de la prose, qu'ils emploient au lieu du vers, mais à cause du sens poétique dont ils sont diminués, tous. Les grands classiques étaient poètes : Corneille, Racine ; les grands romantiques : Hugo, Dumas l'étaient aussi ; depuis M. Scribe, les faiseurs d'acte se moquent de la muse comme d'une maîtresse chauve. Banville est une exception. Sa phrase, sa conception, sa pensée sont lyriques. On y sent une envolée, un rythme d'aile. Ses pièces demeurent illuminées, tandis que toutes celles qu'on nous découpe actuellement apparaissent circonstancielles, faites en épilogues de tel procès, inventées comme plaidoyers pour tels scandales. »

Française en 1685, à partir d'épisodes de la vie d'Alcibiade datant d'après sa rupture avec Socrate, il ne lui fait en conséquence aucune référence, même si le personnage de Campistron est partout loué pour sa vertu, en vrai disciple du sage d'Athènes.

Le Socrate des romantiques était un Socrate chrétien, rares sont les pièces qui lui ont opposé un Socrate laïc ; néanmoins les idées prêtées à ce Socrate laïc concernant la religion naturelle se retrouvent, quoique assez brièvement et superficiellement, dans les paroles et les actes de ceux que nous considérerons comme des doubles socratiques : Aspasia, Alcibiade et Platon. Le rapprochement peut surprendre en ce qui concerne Aspasia et Alcibiade mais au XIX^e siècle leur image à tous deux évolue et, s'ils restent associés aux figures de la courtisane ou du traître débauché, ils deviennent parfois aussi le *medium* de la sagesse socratique¹. Le théâtre semble en effet préférer les doubles à l'original. Notons que la présente étude s'appuie exclusivement sur des pièces du répertoire français.

Si Xanthippe est l'opposé de Socrate, Aspasia serait plutôt un Socrate au féminin. À la différence de Socrate cependant, elle allie beauté intérieure et extérieure. On la rencontre en 1820 sur la scène de l'Académie royale de musique dans un opéra intitulé *Aspasia et Périclès*, sur un livret de Jean-Pons-Guillaume Viennet, une musique de Louis-Joseph Daussoigne et des ballets de Pierre Gardel². La fête bat son plein pour l'anniversaire d'Aspasia jusqu'à ce que Socrate vienne annoncer une mauvaise nouvelle : Aspasia est accusée d'impiété et, sans même l'avoir jugée, l'Aréopage l'a condamnée³. Socrate est ici présenté comme son disciple, prêt à mourir avec elle :

Votre seul intérêt enchaîne ici mon zèle.
De vos accusateurs Socrate détesté,
Craint d'irriter encor cette foule cruelle.
Mais quel que soit l'arrêt par vos juges dicté,
À vos leçons je resterai fidèle,
Et, martyr de la vérité,
Socrate, comme vous, saura mourir pour elle⁴.

1 Au sujet de ces figures mythiques, voir Danielle Jouanna, *Aspasia de Milet : égérie de Périclès : histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Fayard, 2005 ; la seconde partie de l'ouvrage est consacrée à la réception de la figure d'Aspasia qu'elle élève au rang de mythe : livre II, « Histoire d'un mythe » ; le chapitre 3 concerne « l'apogée d'Aspasia au milieu du XIX^e siècle » pp. 331-348. Pour ce qui est d'Alcibiade, voir Jacqueline de Romilly, *Alcibiade ou Les Dangers de l'ambition*, Paris, Fallois, 1995, elle ne fait cependant pas l'histoire de la réception de la figure d'Alcibiade.

2 La création a eu lieu le 17 juillet 1820 mais le livret n'a été édité qu'en 1822, Paris, Librairie des Menus-Plaisirs du roi.

3 Les propos d'Aspasia sur la religion ne sont malheureusement pas développés. Voici la nouvelle de l'accusation telle qu'elle est rapportée par Socrate : « On l'accuse [Aspasia] de propager / Les coupables erreurs d'une doctrine impie. / On dit qu'en son palais Minerve est avilie ; / Qu'elle s'égale aux Dieux, et qu'il faut les venger / Du temple qu'en ce jour l'amitié lui dédie. / Le peuple la condamne, et sans l'interroger, / L'Aréopage est prêt à la juger. » (sc. 8, p. 15)

4 Sc. 10, p. 17.

La véritable cible de cette accusation est Périclès qui réussira à démasquer, devant l'Aréopage, les vrais coupables, et obtiendra en récompense la main d'Aspasie. Accusé du même crime que Socrate, ainsi que le rapporte Plutarque dans sa *Vie de Périclès*¹, Aspasie est célébrée dans l'opéra pour sa vertu² et, face à l'imminence de la condamnation, elle affirme, sereine, ne pas craindre la mort³. Les caractéristiques qui auréolent Socrate dans notre corpus de tragédies et drames mettant en scène son procès sont versés dans cet opéra à Aspasie. Contrairement à Socrate cependant, elle forme avec Périclès non un couple dépareillé mais animé de sentiments sincères et réciproques⁴. Un rôle intéressant dans cette œuvre échoit également à Alcibiade, encore enfant, qui incarne l'Amour⁵. Les critiques au sujet de l'opéra semblent plutôt mitigées : le livret est jugé « dépourvu d'intérêt » dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*⁶, « il n'ajoute rien à la fortune littéraire de M. Viennet » d'après *Le Constitutionnel*⁷, Viennet, qui était en son temps un dramaturge infatigable mais que la postérité a oublié préférant à son goût classique l'enthousiasme du nouveau souffle romantique⁸. Daussoigne, en tant qu'élève et neveu d'Étienne-Nicolas Méhul, est davantage épargné même si on lui demande d'avoir, en plus d'une technique parfaitement maîtrisée, davantage d'« inspiration⁹ » ou de « génie¹⁰ ». Seul le ballet semble avoir sauvé l'œuvre pendant seize représentations : « Un seul ballet orne le nouvel opéra ; mais ce ballet ou plutôt ce divertissement en vaut quatre au moins, non pour la longueur, mais pour le charme qui le distingue¹¹. » Pierre Gardel était alors un maître jaloux et incontesté de la tradition du ballet français.

1 XXXII, 1-5 : « Vers la même époque [que celle à laquelle le sculpteur Phidias mourut en prison suite à une accusation de vol] Aspasie fut traduite en justice pour impiété. L'accusateur fut l'auteur comique Hermippos, qui lui reprocha en outre de recevoir des femmes de naissance libre qui avaient rendez-vous dans sa maison avec Périclès. [...] Selon Eschine, Périclès obtint la grâce d'Aspasie à force de pleurer sur elle et de supplier les juges tout au long du procès. » (Anne-Marie Ozanam (trad.), Paris, Gallimard, 2001, p. 350.) L'authenticité de ce procès est parfois discutée, voir sur ce point Danielle Jouanna, *op. cit.*, pp. 144-150.

2 Dès les premiers vers, on précise qu'elle a laissé loin sa frivolité et ses « vingt amants » et que désormais « dans la Grèce on ne vante / Que son esprit et sa beauté. » (sc. 1, p. 4) Le chœur est également prêt à la soutenir lorsqu'elle est accusée : « À vos vertus nous allons rendre hommage / Et par un noble témoignage, / De Périclès appuyer les discours. » (sc. 9, p. 17)

3 Elle s'exclame par exemple : « Ah que me fait la mort ! Je la vois sans frémir. » (sc. 10, p. 17) ; alors qu'un tumulte laisse penser que l'Aréopage vient de rendre son arrêt, Aspasie annonce, ferme, sereine : « Quel que soit mon arrêt, ils peuvent me l'apprendre. » (sc. 10, p. 19)

4 Et qui se prouve son amour en le chantant : « ASPASIE : Mon cœur n'aime plus les lauriers / Qu'il faut payer de ton absence. / PÉRICLÈS : Et pour jamais sur mes lauriers, / À tes pieds je pose ma lance. » (sc. 5, p. 10)

5 Voici son entrée en scène : « Je suis l'Amour, redoutez ma puissance ; / Je triomphe des Rois, des Héros et des Dieux. / Rien n'échappe aux traits que je lance, / Et d'un regard j'embraserais les cieux. » (sc. 7, p. 13).

6 Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 1866-1877, t. XV, « Viennet », p. 1021.

7 *Le Constitutionnel*, journal du commerce, politique et littéraire, jeudi 20 juillet 1820.

8 Cf. Raymond Trousson, *J.P.G. Viennet : les romantiques au tribunal du dernier des classiques* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007, sur : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/trousson140505.pdf>, consulté le 22 novembre 2016.

9 *Lycée français ou Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Bureau du Lycée Français et alii, 1820, t. V, pp. 163.

10 *Le Constitutionnel*, journal du commerce, politique et littéraire, jeudi 20 juillet 1820.

11 *Ibid.*

Dans le drame de Jacques Bornet qui imagine une *Nouvelle Aspasia*, c'est-à-dire une Aspasia de 1872, Socrate ne fait pas partie de la liste des personnages¹. Un autre personnage le remplace, une femme, comme si la scène du XIX^e siècle avait l'intention de féminiser la parole socratique : Léa qui est, comme Aspasia en Grèce ancienne, une femme à laquelle on demande conseil en matière de politique, combat « le fanatisme, [...] la haine, [...] l'erreur, soutiens du despotisme² ». À l'instar de son héroïne, la pièce se veut elle aussi d'actualité ; elle doit « flétri[r] les conspirateurs à gages et les prétendants éternels, ces fléaux des peuples³. » La nouvelle Aspasia elle souhaite montrer au Prince qui conspire pour récupérer son trône que ceux qui l'entourent ne voient que leur intérêt personnel. Par un fin stratagème, elle parvient à faire comprendre que non seulement le trône auquel rêve le Prince est désormais « vermoulu⁴ » mais surtout qu'il vaut le prix de victimes innocentes. Ainsi « aux trônes à ce prix, [il] renonce à jamais⁵. »

Présentés comme ses héritiers, Alcibiade et Platon sont eux aussi porteurs de la parole du philosophe athénien. En ce qui concerne le premier, Augustin Caminade-Chatenay, passionné de théâtre que les nécessités de la vie (mariage, carrière administrative puis politique) ont pourtant détourné de sa passion⁶, lui a consacré en 1819 une tragédie en cinq actes et en vers, *Alcibiade*, dans laquelle il fait du héros éponyme le digne successeur de Socrate⁷ : Athènes tombée aux mains de Sparte, il trouve refuge chez les Perses, suivi quelques jours plus tard par d'autres Athéniens parmi lesquels Callias venant lui annoncer la nouvelle de la mort de Socrate⁸. Alcibiade, en hommage à son maître, souhaite tout mettre en œuvre pour délivrer sa

1 La couverture de l'ouvrage n'indique ni lieu ni nom d'édition. Pour ce qui est du rapprochement entre l'ancienne et la nouvelle Aspasia, on peut citer les deux vers suivants qui présentent Léa comme « la plus belle et la plus adorable / Des femmes de son temps. » (sc. 3, p. 21).

2 Sc. 3, p. 24 : « LE GÉNÉRAL : Dieu qui veut que chacun ici bas ait son rôle, / Madame, à l'orateur a donné la parole, / La plume à l'écrivain et l'épée au soldat, / Pour nous prouver que l'homme est né pour le combat. / LÉA : Pour le combat qu'il doit livrer au fanatisme, / À la haine, à l'erreur, soutiens du despotisme, / Et qui fait préférer, au peuple qu'il rend fort, / La gloire de la vie à celle de la mort. »

3 Lettre-Préface adressée à M. le Directeur de la Comédie-Française, p. 7.

4 Sc. 2, p. 17.

5 Sc. 5, p. 35 ; il s'agit de la dernière réplique de la pièce.

6 C'est ainsi qu'il se présente lui-même dans la préface d'un recueil intitulé *Souvenirs. Feuilles éparses suivies de Marie Salmon, comédie-vaudeville, et de Gonzalve de Cordoue*, tragédie, Paris, Didier, 1853, pp. 6-7. Caminade Chatenay a écrit plusieurs ouvrages dramatiques mais on sent chez lui un vrai regret de n'avoir point été joué. La tragédie *Gonzalve de Cordoue* qui figure à la fin du recueil mentionné ci-dessus avait pourtant été présentée au Théâtre Français par Talma et avait reçu de nombreux encouragements.

7 Paris, Eymery / Delaunay, 1819. La pièce n'a pas été représentée : « J'espérais qu'avant d'être livrée à l'impression elle aurait subi cette épreuve du théâtre, pour laquelle écrit tout poète dramatique ; mon attente a été trompée, et le jury de lecture du Second Théâtre Français, en me remettant ma pièce, a déclaré qu'il n'avait pas cru pouvoir l'admettre », explique l'auteur dans son épître dédicatoire au général marquis de La Fayette (p. vii-viii), il imagine qu'on n'a pas voulu faire jouer sa pièce à cause du parallèle entre les bannis grecs et les bannis français. Il précise cependant qu'il n'avait nullement en vue une pièce d'actualité, et que, de toute façon, dans toutes les pièces on peut facilement trouver des applications à l'actualité : « il n'est presque aucun sujet qui ne puisse donner lieu à des allusions : et les tragédies de nos grands poètes, que l'on représente tous les jours, en fournissent plus d'un exemple. » (p. ix)

8 III, 1, pp. 49-52, Socrate a été condamné par la démocratie pour impiété ; le peuple, toujours aussi inconstant,

patrie, malgré son amour sincère pour la fille du gouverneur persan. Mais ce dernier éprouvant quelques doutes tue Alcibiade dans un incendie. Alors que la scène d'exposition présente Alcibiade comme un disciple que Socrate « ne peut [...] conduire¹ », c'est-à-dire guider, diriger dans le chemin de la vertu, et qu'on rappelle sa trahison envers les Athéniens comme une « tache à sa gloire² », la mort d'Alcibiade est mise en relation avec celle de Socrate, afin qu'il puisse, malgré les errements de sa jeunesse et la sévérité de sa cité natale³, être présenté comme son héritier, vantant l'amour de la patrie et celui de la liberté, ces mêmes thèmes qui irradiaient déjà les drames et tragédies du siècle précédent ; la nouveauté est que la parole n'est pas prise en charge directement par Socrate, mais par ses disciples, qui deviennent une sorte de chœur socratique ; la parole ainsi relayée acquiert quelque chose d'oraculaire :

ALCIBIADE : Divin Socrate ! Ô toi, seul auteur de ma gloire !
 Jusqu'à mon dernier jour chérissant ta mémoire,
 Je suivrai tes leçons : oui, quel que soit mon sort,
 Mon courage s'élève au récit de ta mort ;
 Et, dût un peuple ingrat m'ôter aussi la vie,
 Je veux briser ses fers et sauver ma patrie⁴ !

Sans compter Socrate dans la liste de ses personnages, une comédie lui fait de même constamment référence pour remettre Alcibiade dans le chemin de la vertu ; il s'agit d'*Alcibiade*, comédie en un acte et en vers, d'Alfred Claudel, datant de 1864⁵. Alcibiade, désespéré, croit en effet que sa maîtresse, Laïs, l'a trompé avec son ancien ami et désormais rival, Timon. Il lui demande une explication mais elle dément toute accusation ; Alcibiade succombe de nouveau à ses charmes. Ses amis, parlant comme Socrate, réussiront pourtant à

a déjà regretté son geste et érigé un temple à la gloire de Socrate : « ALCIBIADE : Socrate... CALLIAS : Il a vécu. ALCIBIADE : Quelle mort ?... CALLIAS : La ciguë. ALCIBIADE : ô mon maître !... aux tyrans il n'a point échappé ! / CALLIAS : Les tyrans n'étaient plus : le peuple l'a frappé. / [...] ALCIBIADE : Contre Socrate enfin quel mensonge odieux... / CALLIAS : Mélitus l'accusa de mépriser les dieux. ALCIBIADE : Mélitus !... Juste ciel ! Athènes l'a pu croire ? / La calomnie obtient cette horrible victoire ! / Socrate impie !... Eh quoi ! Si de la vérité / Aux antiques erreurs opposant la clarté, / Il nous montra d'un dieu l'éternelle puissance / Au-dessus de ces dieux que le vulgaire encense : / Si du vaste univers son éloquente voix / Dévoila les secrets, nous expliqua les lois ; / Si des Athéniens sa vie était l'exemple, / Loin de le condamner ils lui devaient un temple ! / CALLIAS : Ce temple est élevé. D'inutiles regrets / D'Athènes trop souvent ont suivi les arrêts : / Du peuple détrompé le désespoir éclate ; / Sur ses accusateurs il a vengé Socrate. »

1 I, 1, p. 14.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 *Ibid.*, pp. 15-16, c'est Proxènes, un ami athénien d'Alcibiade qui s'exprime : « Citoyen, d'un héros j'ai craint le caractère, / Quand ce peuple jaloux, avare de ses droits, / Et pour les grands talents injustes tant de fois, / Du seul Alcibiade excusant la licence, / Applaudissait en foule à sa magnificence, / Du pouvoir à ses vœux ouvrait tous les chemins, / Et semblait à ses fers déjà tendre les mains ! / Plût au ciel !... Périclès régna sur ma patrie, / Et des Athéniens sa mémoire est chérie ; / S'ils n'avaient condamné son vaillant successeur, / Gémiraient-ils, grands dieux ! sous un joug oppresseur ?... »

4 III, 1, pp. 50-51. Une note, n°31, p. 113, souligne le rapprochement entre les deux morts : « Alcibiade étant l'ami et le disciple le plus illustre de Socrate, j'ai lié mon sujet à la mort de ce philosophe célèbre. Les détails en sont tous puisés dans l'histoire, qui place vers la même époque la mort de Socrate et celle d'Alcibiade. »

5 Épinal, Pinot et Sagaire, 1864. La pièce ne semble pas avoir été représentée.

l'aide d'un stratagème, à lui faire comprendre le mensonge de Laïs et l'importance pour lui de retrouver l'envie de briller aux yeux des Athéniens en faisant briller la cité d'Athènes. La pièce se termine sur le pardon qu'il accorde, tel Socrate dans sa prison à ses accusateurs, comme punition du Juste infligée à Laïs et Timon. Sans faire référence à Socrate, un petit opéra-comique représenté en 1804 sur le Théâtre des Jeunes Élèves, *Une heure d'Alcibiade* de H.-F. Dumolard (paroles) et M. Taix (musique) met en scène un Alcibiade tentant de séduire la promise d'un sculpteur qui vient de lui dédier une magnifique statue de Bacchus, mais y renonçant finalement, préférant rester vertueux¹. Une intrigue semblable est au cœur de l'opéra écrit par Eugène Scribe et composé par C. L. J. Hanssens, *Alcibiade*, sauf qu'il s'agit de la fiancée d'un peintre qui a d'abord refusé d'immortaliser sur la toile la récente victoire d'Alcibiade contre Sparte². Précisons toutefois que d'autres pièces comiques ne présentent pas un Alcibiade aussi vertueux ; à l'inverse, certaines se plaisent à conter ses infidélités³ ou, s'inspirant de la *Vie* que Plutarque lui a consacrée⁴, mettent en scène ou font référence à l'anecdote selon laquelle il aurait coupé la queue de son chien dans le seul but d'occuper la rumeur et de la détourner d'autres sujets plus graves, plus importants⁵. De la même manière, une comédie qui se concentre sur le trio Aspasia / Périclès / Alcibiade, *Une fantaisie d'Aspasie* du Marquis de La Rochefoucauld-Liancourt (1859), s'éloigne des portraits présentés

1 Paris, Cavanagh, an XII (1804).

2 L'opéra a été créé au Grand Théâtre de Bruxelles le 30 octobre 1829. Le livret ne semble pas avoir fait l'objet d'une édition indépendante, nous l'avons consulté dans les *Œuvres complètes* d'Eugène Scribe, Paris, E. Dentu, 1875, vol. « Opéras - Ballets », pp. 159-187.

3 La Chabeaussière et Raboteau, *Lasthénie ou Une journée d'Alcibiade*, comédie en un acte mêlée de vaudevilles, Paris, Goujon / Brunet, 1802 ; J.-B. Drouet, *Un épisode de la Vie d'Alcibiade ou L'Époux volage dupe de lui-même*, comédie en un acte et en vers (Paris, chez les marchands de nouveautés, 1827).

4 *Vie d'Alcibiade*, IX, 1-2 : « Alcibiade avait un chien d'une taille et d'une beauté étonnantes, qu'il avait payé soixante-dix mines. Il lui coupa la queue, laquelle était magnifique. Comme ses amis le blâmaient, et lui rapportaient que tous se répandaient en critiques mordantes à propos de ce chien, Alcibiade éclata de rire : "C'est exactement ce que je souhaite. Je veux que les Athéniens parlent de cela ; ainsi, ils ne diront rien de pire sur moi." » (Anne-Marie Ozanam (trad.), Paris, Gallimard, 2001, p. 395.)

5 - Léon Gozlan, *La Queue du Chien d'Alcibiade*, comédie en deux actes, représentée pour la première fois au Théâtre-Français, le 29 mai 1850 (Paris, Michel Lévy, 1850). L'intrigue de cette pièce, à la différence des autres, ne se déroule pas dans l'Antiquité, mais à l'époque contemporaine : un oncle revient après dix ans d'absence chez ses neveux et nièces et les trouve dans une situation désespérée ; il se souvient de l'histoire de la queue du chien d'Alcibiade et use du même stratagème pour résoudre tous leurs problèmes. Tout au long de la pièce il essaie de la leur raconter mais en est constamment empêché sauf à la fin.

- Élie Remignard, *Le Chien d'Alcibiade*, comédie en un acte et en vers, représentée (la liste des personnages indique la distribution mais ne mentionne ni la date ni le lieu de création), Savenay, Charles Roy / Nantes, chez les principaux libraires, 1850. Lors d'un festin organisé par ses soins, Alcibiade fait le pari qu'Athènes va bientôt cesser de parler de lui ; pour cela il coupe la queue de son chien. Le contraire de ce qu'il pensait se produit, mais cela l'incite à changer de vie, à la conformer aux leçons de Socrate, à n'avoir pour guide plus que sa sagesse ainsi que l'amour de la douce Laïs.

- Alexis Mouzin (paroles), Louis Bonnet (musique), *Le Chien d'Alcibiade*, opérette, Avignon, A. Roux, 1873. C'est pour qu'on arrête de parler de ses infidélités et ainsi reconquérir sa femme qu'Alcibiade coupe la queue de son chien. La pièce fait par deux fois référence à Socrate pour vanter sa patience face à Xanthippe (p. 10) mais aussi sa sagesse qu'il n'a malheureusement pas su transmettre à Alcibiade (pp. 11 et 19)

ici : après vingt-neuf jours de fidélité à Périclès, Aspasia s'ennuie et, pour se divertir, cherche à séduire Alcibiade, y parvient mais finalement retourne dans les bras de Périclès, qui, élu chef des armées, l'emmène, offrant ainsi à sa belle un voyage qui saura la distraire¹.

Ces fantaisies qui ont pu faire dire à quelques critiques que le mythe de Socrate s'étiolait au XIX^e siècle, n'effacent pas l'intérêt constant pour la figure mythique de Socrate. Par une intrigue romanesque à souhait, Jean-Marie Lentillon consacre une tragédie en 1912 à Platon dont il fait à la fois le fils naturel d'Aspasia ainsi que l'héritier spirituel de Socrate afin d'« intéresser, instruire et charmer, si possible, les spectateurs en mettant sur la scène le type idéal de la beauté féminine personnifiée par Aspasia et le type idéal de la beauté morale personnifiée par Platon ; [...] en un mot, symboliser le Beau et le Bien en les personnifiant². » Mélythus a déjà fait mourir Socrate, mais il ne veut pas s'arrêter là et souhaite désormais condamner Platon à la même peine³. Il base son accusation sur l'*Apologie de Socrate* écrite par Platon dont il a réussi à dérober le manuscrit. Platon sera sauvé et condamné seulement à l'exil par Lysiclès, archonte d'Athènes et père de Mélythus. Si Lysiclès ne soutient pas son fils, c'est parce qu'il attend en échange la main d'Aspasia, son premier amour : Aspasia s'appelait alors Milto, vivait à Milet et n'avait encore que seize ans lorsqu'elle eût une relation avec lui, qui s'appelait alors Chérécrate. De cette union est né Mélythus qu'Aspasia a abandonné à la naissance, pour venir à Athènes. C'est là qu'elle fit la connaissance d'Anaxagore puis de Socrate et se mit en quête de la vertu. Si elle accepte aujourd'hui d'être rattrapée par son passé, c'est parce que Platon est le fils qu'elle a eu avec Périclès, fils qu'elle a également dû abandonner à cause de la jalousie de la première femme de Périclès⁴. Mélythus, apprenant que son père a déjoué son projet, désire se venger sur Aspasia ; il en est arrêté à temps par son père qui lui apprend le secret de sa naissance. Mais Aspasia, alors même que Platon a déjà fui

1 La Rochefoucauld-Liancourt (marquis de), *Une fantaisie d'Aspasia*, comédie en un acte, publiée in : *Œuvres choisies*, Paris, Morris et Cie, 1859, t. III, 5, pp. 1-72. On peut citer ici les deux premières répliques de la pièce qui en donnent le ton, p. 3 : « ASPASIE : Périclès, je m'ennuie. / Je suis en vérité, trop fidèle à l'amour. / PÉRICLÈS : Voici le vingt-neuvième jour / Que vous avez juré de m'aimer pour la vie, / Aspasia, et je crois, / Que nous n'atteindrons pas le mois. »

2 *Aspasia*, tragédie en 4 actes, Paris, Charles Amat, 1912, « Notes critiques et documentaires », p. 13. L'auteur explique également avoir hésité sur le titre à donner à sa pièce, elle aurait pu s'appeler « L'Exil de Platon » (p. 12).

3 I, 3, p. 25 : « Car ce n'est point assez d'avoir vaincu Socrate, / Cet ennemi des dieux et ce faux démocrate ; / Je voulais que Platon dès ce jour, par ma main, / Pour la même prison suive un même chemin. » *Idem*, p. 26 : « Voilà pourquoi, Platon, tel son maître Socrate, / Éminent défenseur du clan aristocrate, / Afin de ne plus nuire et nous importuner / Dès ce soir, sous mes yeux, doit se voir condamner. » On notera que la condamnation de Socrate est immédiatement décrite en termes politiques, comme c'est le cas des pièces qui lui sont consacrées au XX^e siècle.

4 Voici comment l'auteur justifie cette invention dramaturgique : « L'auteur ne voulant pas entrer dans une discussion érudite qui n'intéresserait peut-être pas beaucoup le lecteur, dira simplement, et preuves à l'appui, que les divers biographes de l'auteur de l'*Apologie de Socrate* ne sont nullement d'accord même sur le pays qui l'a vu naître. [...] Quoiqu'il en soit, encore une fois, le poète n'est pas astreint à respecter la vérité historique ni même l'opinion commune. » (Notes critiques et documentaires, pp. 14-15.)

loin d'Athènes, ne saurait assumer publiquement l'infamie de sa jeunesse et se tue en buvant la ciguë. Même si Socrate a su l'amener à la vertu¹, Aspasia ne possède pas l'humilité, vertu chrétienne, qui aurait pu la conduire à reconnaître ses deux enfants et les aimer, malgré elle, malgré eux ; « elle ne peut et ne doit avoir que l'orgueilleux courage du suicide². » Selon l'auteur, cette pièce, représentée pour la première fois au Théâtre des Célestins de Lyon le 26 juin 1912, a rencontré un succès incontestable³ et les « idées sublimes de Socrate » mises dans la bouche de Platon ont su toucher le public pour l'éveiller à la vertu⁴ ; là encore, contrairement aux pièces du siècle précédent, on retrouve la même constante que la parole vertueuse n'est pas directement portée par Socrate, mais relayée par ses disciples, qui lui donnent une allure plus universelle, une autorité en somme :

Justice, vérité, qui réglez sur mon âme,
Lorsque je vous défends, lorsque je vous proclame,
Mes ennemis astucieux
M'accusent d'insulter leurs dieux !
Quels dieux offense-t-on maintenant sur la terre
En combattant l'iniquité ?
Lorsque le mal triomphe avec impunité,
Quel esprit assez vil peut le voir et se taire ?
Pas ton amant, ô vérité !

Sans crainte, Athéniens, j'ai flétri votre crime,
J'ai loué fièrement l'innocent victime
Des sophistes et de l'erreur.
Oui, j'ai défié leur fureur
En exaltant ton œuvre, ô Socrate, ô mon maître,
Car ton œuvre c'est le procès
De la démagogie et tous ses excès ;
Ton bon sens les accable, ils ne peuvent permettre
Qu'il les flétrisse avec succès.

Et dans leur folle rage ils veulent que j'expie
D'avoir fait, disent-ils, à mon tour, œuvre impie,
En exaltant ton œuvre à toi
J'offense, disent-ils, la loi !
La loi qui t'a puni de ta haute sagesse,
La loi des pires ignorants
Qu'Athènes, malgré nous, fit un jour ses tyrans :
Oui, je la combattrai, la braverai sans cesse,

1 II, 1, p. 44 : « Socrate fut mon guide, / Et je vis s'effacer par son art tout puissant / De mon abjection le charme avilissant : / Tuant la courtisane, il fit naître la femme, / Il comprima la chair et fit resplendir l'âme. »

2 Notes critiques et documentaires, p. 12. L'auteur précise que son Aspasia est inspirée de la *Vie de Périclès* de Plutarque.

3 « Au lecteur », p. 8 : « Les applaudissements les plus vibrants ont toujours souligné les plus beaux vers. Et pourtant, l'auditoire n'était pas composé exclusivement de lettrés, surtout aux Célestins. [...] Je termine cette introduction en remerciant le millier de spectateurs qui m'ont encouragé de leurs chaleureux applaudissements qui ont assuré le succès d'*Aspasie*, succès qui en présage, j'espère, de nouveaux. »

4 *Ibid.*, p. 13 : « L'accueil enthousiaste fait deux fois par tous les spectateurs au personnage de Platon dans la scène de la prison ; les applaudissements spontanés et unanimes soulignant les strophes lyriques où l'auteur s'est efforcé de traduire les sublimes idées de Socrate et qu'il met dans la bouche de son disciple, prouvent que les sentiments élevés trouvent et éveillent toujours de vibrants échos dans tous les chœurs. »

Leurs coups me sont indifférents¹.

À la différence de Socrate cependant, Platon ne meurt pas dans la pièce ; il accepte d'être sauvé quand bien même il se disait prêt à mourir pour et comme son maître². Est-ce parce qu'il est encore jeune³ ? Xénophon faisait de la vieillesse de Socrate un argument expliquant la sérénité avec laquelle il a accepté sa condamnation⁴. La pièce de Lentillon insiste en tout cas sur le portrait d'un philosophe dans la fleur de l'âge⁵.

On comprend ainsi que les « doubles » de Socrate offrent une nouvelle variation de l'homme vertueux : non plus une vertu à trouver derrière l'apparence repoussante du Silène, mais celle qu'évoque déjà et couronne une grâce extérieure. Là encore on voit le bénéfice théâtral qu'on peut tirer de cette pluralisation de Socrate, remplacé par une multiplicité de figures à l'apparence éloquente. Ce thème de la beauté se retrouve au cœur des autres pièces consacrées à Alcibiade et Aspasia, en écho au *Banquet* de Platon, banquet au cours duquel les convives sont invités à prononcer des éloges en l'honneur d'Eros : Alcibiade y fait notamment une entrée en scène fameuse, complètement ivre et ne respectant pas la règle puisque c'est de Socrate, et non de l'amour, qu'il fait l'éloge ; ce dernier quant à lui raconte comment il a été initié à l'amour et en même temps à la sagesse par une prêtresse, Diotime de Mantinée dont on pourra ici rapprocher certains rôles attribués à Aspasia.

Les autres pièces mettant en scène Aspasia insistent en effet non sur sa philosophie (socratique) mais sa compétence en matière d'amour. Xénophon rapporte d'ailleurs que Socrate lui faisait référence à ce sujet⁶. Quand bien même il s'agit d'un autre sujet, la

1 III, 1, pp. 67-68.

2 *Ibid.*, p. 69 : « Pour le même délit, j'ai la même prison / Que Socrate mon Maître. Apportez le poison, / Je saurai comme lui le porter à ma bouche / Sans tremblement ni pâmoison. » Et III, 3, p. 72 : « À l'âme de Socrate ira s'unir mon âme ; / Nos écrits, malgré toi, brilleront, et leur flamme / Rayonnant et dedans et dehors la cité, / Sera comme un flambeau guidant l'humanité. »

3 Cf. cette réplique de Mélythus : « Socrate a semblé voir la mort avec envie ; / Mais Platon, jeune et beau, ne saura sans émoi, / sans m'implorer, au moins, se soumettre à la loi. » (I, 4, p. 32.) Sur l'âge de Platon, on peut encore citer cette réplique de Lysiclès : « C'est encore un enfant, il a vingt ans au plus ! » (I, 5, p. 39)

4 *Apologie de Socrate*, § 6 : « Si j'avance encore en âge, je sais que nécessairement j'aurai à subir les inconvénients de la vieillesse, que ma vue baissera, que j'entendrai moins bien, que j'aurai plus de peine à apprendre et plus de facilité à oublier ce que j'aurai appris. Or, si j'ai conscience de cette déchéance et que je sois mécontent de moi-même, comment ma vie, poursuivait Socrate, pourrait-elle être encore agréable ? » (François Ollier (trad.), Paris, Belles Lettres, 1961, p. 103.)

5 Cf. cette description de Platon par Roxane, esclave affranchie d'Aspasia : « Il est jeune, et pourtant parmi les beaux esprits / Il sait par sa parole et ses doctes écrits / Étonner les plus grands et charmer les plus sages ! / Et jamais on ne vit naître, à travers les âges, / Ni sous le beau ciel grec, ni sous aucun soleil / De beauté, de science un prodige pareil ! » (I, 5, p. 39)

6 *Mémorables*, II, 6, 36 (« [Aspasia] affirmait en effet que les bonnes entremetteuses n'ont pas leur pareille pour conclure une alliance lorsque les qualités dont elles font état sont vraies, mais qu'elles se refusent à prononcer des éloges mensongers, car ceux qui ont été abusés se haïssent mutuellement, en plus de détester celle qui leur a servi d'entremetteuse. [...] je suis convaincu qu'elle a raison sur ce point. » (Louis-André Dorion, (trad.) Paris, Belles Lettres, 2011, p. 45) Cf. également *Économiques*, III, 14 : « Mais ces maris que tu dis avoir de bonnes femmes, Socrate, les ont-ils formées eux-mêmes ? / rien de tel que d'examiner ce point. Eh bien, je te présenterai à Aspasia qui te montrera tout cela plus savamment que moi. » (Pierre

rhétorique, Platon, dans le dialogue intitulé *Ménexène*, fait de Socrate son disciple¹. Albert Desjardins dans sa courte pièce, *Socrate et Aspasia*, la seule écrite par ce professeur de droit et sous-secrétaire d'État, imagine également Socrate en élève d'Alcibiade². Ayant découvert l'amour auprès d'Aspasia, ce dernier souhaite le faire découvrir à Socrate en même temps qu'il a très envie de le tester sur sa capacité à résister aux charmes de la belle courtisane. Aspasia accepte le jeu même si Socrate au départ ne lui inspire que du dégoût. S'appuyant sur la comparaison que l'on trouve dans le *Banquet* de Platon entre Socrate et Silène³, Aspasia finit par trouver Socrate de plus en plus en beau ; elle a très envie d'être initiée à la sagesse⁴ et à l'inverse, Socrate à l'amour, Aspasia incarnant alors la Diotime du *Banquet* de Platon⁵. La référence au *Banquet* qui semble traverser toute l'œuvre est implicitement présente dans la pièce puisque Alcibiade arrive chez Aspasia au sortir d'un banquet auquel il a assisté en compagnie de Socrate⁶. La pièce se termine sur un échange de « je t'aime⁷ » et c'est Alcibiade qui en livre la clé d'interprétation :

L'amour sans la vertu n'est qu'un lâche repos,
La vertu sans l'amour est un combat stérile ;
C'est pour le philosophe un travail inutile,
Et l'on ne verra pas de sages jusqu'au jour
Où les sages sauront connaître enfin l'amour⁸.

Chantraine (trad.), Paris, Belles Lettres, 2008, pp. 29-31). Le Socrate de Platon se dit lui aussi savant matière d'amour, ce serait même sa seule compétence, mais il ne précise pas de qui il la tient, *Lysis*, 204 b-c : « Hippothalès, fils d'Hiéronyme, tu n'as plus à me dire si tu es ou non amoureux de quelqu'un, car je sais non seulement que tu aimes, mais que tu es déjà très avancé sur le chemin de l'amour. Je ne vauds rien et ne suis bon à rien dans les autres domaines, mais, en vertu de quelque don divin, je sais immédiatement reconnaître qui aime et qui est aimé. » (Louis-André Dorion (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 1011.)

- 1 235d-e : « MÉNEXÈNE : Crois-tu que tu serais toi-même capable de parler, si tu le devais et que le Conseil t'eût désigné ? / SOCRATE : Oui, Ménexène, même moi, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que je sois capable de parler, car il se trouve que j'ai pour maître une femme qui est loin d'être médiocre en matière d'art oratoire, celle-là même qui a formé une foule d'excellents orateurs, parmi lesquels il en est un qui l'emporte sur tous les Grecs – Périclès, fils de Xanthippe ! / MÉNEXÈNE : Qui est-elle ? Tu veux parler d'Aspasia, évidemment... » (Daniel Loayza (trad.) in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 1037.)
- 2 La pièce se trouve dans un ouvrage intitulé *Conférence La Bruyère 1858-1859* qui ne porte ni lieu ni nom d'édition. Nous ne possédons malheureusement aucune information au sujet de cet ouvrage, et n'avons pu consulter que les pages comportant la pièce (pp. 145-159).
- 3 Comme dans le texte de Platon c'est Alcibiade qui mentionne la comparaison, en réponse à l'exclamation spontanée de Cléone, confidente d'Aspasia, en entendant le nom de Socrate : « Ah le laid personnage ! » (sc. 2, p. 147).
- 4 Sc. 4 et dernière, pp. 158-159 : « En t'écoutant parler, ô Socrate, je crois, / Je crois que c'est un dieu qui parle et pense en toi. »
- 5 *Ibid.*, p. 159 : « Un horizon nouveau devant moi se découvre : / Pour éclairer la terre à mes yeux, le ciel s'ouvre, / et je comprends enfin l'amour et la beauté. »
- 6 Sc. 2, p. 146 : « ASPASIE : Loin de moi qu'as-tu fait ? ALCIBIADE : Un long repas. ASPASIE : Encore ! / ALCIBIADE : Qui commença le soir et finit à l'aurore. » Quelques répliques plus loin, on apprend que le banquet avait lieu, comme celui de Platon, chez Agathon (même sc., p. 147). Plus tard, quand Alcibiade veut convaincre Socrate d'aimer autre chose que la vérité, il lui rappelle les discours prononcés lors du banquet par Agathon et Erixymaque, deux personnages présents dans celui de Platon (sc. 3, p. 152).
- 7 Sc. 4 et dernière, p. 159 : « SOCRATE : Car je t'aime, Aspasia. ASPASIE : Ô Socrate ! Je t'aime. »
- 8 *Ibid.*, p. 156.

Louis Jourdan, poète et homme politique, exploite ce même lien entre le désir et la sagesse dans une courte pièce également intitulée *Chez Aspasia*¹ : Alcibiade est épris de Cloé, la sœur d'Aspasie, à qui il rend visite chez cette dernière. Il délaisse alors les cours de Socrate. Celui-ci vient donc chez Aspasia ; puisqu'il n'a point d'école, il s'entretient avec Alcibiade là où il se trouve². L'enjoignant de délaisser le vice pour la vertu, Socrate tombe lui-même sous le charme d'Aspasie qui demande à être initiée à la philosophie. Alors que Socrate triomphe au moment où Alcibiade choisit de le suivre au lieu de rester comme il le lui avait promis dans les bras de Cloé, Aspasia lui rappelle que telle n'a pas toujours été sa philosophie :

Mais tu rendis Dracès à Myrrhine jalouse,
Un poète que nous aimons l'a raconté³.

Suite à ce clin d'œil à la comédie de Banville, *Socrate et sa femme*⁴, Aspasia peut, comme Myrrhine, Xanthippe, Melitta et Bacchis, revendiquer le droit des femmes à l'enseignement de la philosophie :

ASPASIE : Comme tu nous verrais douces, tendres aussi,
Si, domptant ton orgueil et ton humeur farouche,
Tu voulais nous verser le miel de cette bouche
Par qui les hommes sont subjugués et ravis.
SOCRATE : Vraiment ?
ASPASIE : Vers la hauteur sublime où tu gravis,
Compagnes de voyage et de philosophie,
Nous te suivrons.
SOCRATE : Tu veux qu'aux femmes je confie
La sagesse⁵ ?

Unis comme un couple dispensant à la fois l'amour et la sagesse, on retrouve Aspasia et Socrate dans l'opéra de Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier de Trie et J.-Martin dit Barouillet (paroles), Alexandre Piccinni (musique) et Louis Milon (ballet), *Alcibiade solitaire*, opéra en deux actes, représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Académie impériale de

1 La pièce a été publiée dans un recueil intitulé *Rimes galantes et rimes rustiques*, Paris, Paul Dupont, 1897, pp. 91-128. Elle clôt la section « Rimes galantes ». Le lien désir-sagesse est explicitement mentionné au début de la pièce, par Aspasia elle-même, par exemple : « Dans l'amour satisfait la vertu se réveille. » (sc. 1, p. 96) ; « Être sage c'est être amoureux. » (sc. 1, p. 98). Notons à ce sujet l'évolution de Socrate qui tient ces propos à son arrivée chez Aspasia : « Sagesse et beauté sont choses mal assorties ; / Femme, ne mêlons point les roses aux orties, / Et la raison sévère au rire triomphant. » (sc. 2, p. 106) ; puis à la fin de la pièce des propos tout contraires : « Je suis encore plus homme, / Car je me sens l'esprit meilleur, le cœur grandi, / Depuis qu'à mes regards la femme a resplendi. / Jusqu'ici je l'avais mal jugée, à distance ; / je n'avais vu qu'un seul côté de l'existence. / Je viens d'apercevoir, l'autre, et c'est le plus beau. » (sc. 6, p. 126).

2 Ce point particulier de la philosophie socratique, mis en avant dans la pièce d'Édouard Goguel précédemment étudiée, mérite une petite citation ; c'est Socrate qui définit lui-même sa façon d'enseigner : « Oh ! Je n'ai pas d'école. / Au Pnyx, comme au Pirée, ainsi qu'à l'Agora, / Et dans l'Aréopage où Solon pérorait, / Au seuil de l'artisan, partout, avec largesse, / Sur mes concitoyens je répands la sagesse. / Et puisque mon élève a fui sa classe et son / Maître, je suis venu lui donner ma leçon / Devant toi [Socrate s'adresse à Aspasia]. » (sc. 2, p. 101.)

3 Sc. 5, p. 114.

4 Cf. *supra*, pp. 419-421.

5 Sc. 5, p. 115.

Musique le 8 mars 1814¹. On revient ainsi au début du siècle, à l'époque même où le Socrate romantique balbutiait ; on l'a dit, le XIX^e siècle est un siècle complexe. Toutes ces pièces mettent en scène des doubles socratiques sont ainsi présentes tout au long du siècle. Elles permettent en effet de renouveler l'approche théâtrale de la philosophie socratique en se passant du personnage de Socrate, personnage on s'en souvient réputé anti-théâtral. Dans cet opéra du début du siècle, Alcibiade semble rechercher le bonheur dans la solitude et s'est exilé dans les bois d'Athènes. Socrate d'une part veut le convaincre d'en sortir pour revenir à Athènes où il est selon lui promis à un destin de héros. D'autre part, Aspasia, éprise secrètement d'Alcibiade, souhaite le faire revenir aux plaisirs du monde pour vivre son amour au grand jour. Le duo entre Socrate et Aspasia se transforme presque en duel présentant deux types d'enseignements :

SOCRATE : Pour le guérir de sa folie
 À sa raison il faut parler.
 ASPASIE : Pour le guérir de sa folie
 C'est à son cœur qu'il faut parler.
 SOCRATE : À sa gloire, quand il l'oublie
 C'est à moi de le rappeler.
 ASPASIE : C'est à moi de le rappeler
 Au monde, aux plaisirs qu'il oublie².

Tous les deux partent à sa recherche, usent de différents stratagèmes et Alcibiade qui n'est cependant pas dupe, finit par tomber dans le piège qui lui est tendu et accepte à la fois d'épouser Aspasia et de repartir à la guerre.

À l'honneur je serai fidèle ;
 Mais sans immoler mon amour³.

Outre la complémentarité finale de Socrate et Aspasia, de l'amour et de la philosophie, notons que l'image de Socrate dans cet opéra est celle d'un patriote qui aime Alcibiade comme son propre fils, pour son bien à lui autant que pour celui d'Athènes. Les auteurs ainsi que le compositeur ne sont ni des anonymes ni des débutants, pourtant le *Mercur de France* note : « L'ouvrage, malgré le talent des acteurs destinés à le faire valoir, n'a produit aucun effet⁴. »

Socrate ainsi que ses émules incarnent ici la sagesse, la vertu, l'amour, le désir, la beauté, mais les personnages manquent souvent de relief et de profondeur : les figures antiques semblent comme figées dans un cliché, les notions qu'elles représentent ne prêtent pas à de véritables développements tant les intrigues paraissent légères. Ainsi des pièces peuvent

1 Et édité à Paris, J. N. Barba, 1814.

2 I, 3, p. 14. On peut également citer ces paroles, non chantées, qui précèdent le duo (p. 13) : « SOCRATE : [D'Alcibiade je veux] Éclairer son esprit par le raisonnement ; / Calmer enfin le transport qui l'enflamme. / ASPASIE : Et moi je veux toucher son âme, / Faire entendre à son cœur la voix du sentiment. »

3 II, 9, p. 40.

4 Paris, Arthus-Bertrand, 1814, t. 58, Mars, pp. 583-584.

mettre en scène des personnages de philosophes sans pour autant être véritablement philosophiques. Le philosophe est présent à titre anecdotique mais il n'a plus de vertu édifiante, la tragédie de Jean-Marie Lentillon exceptée qui appartient, on l'aura remarquée, déjà au XX^e siècle. Toutes ces pièces témoignent toutefois d'une certaine popularité, d'une image ancrée dans les mentalités, de Socrate et des personnages de son entourage¹. L'intérêt principal des pièces de ce corpus est alors d'avoir montré que la parole socratique était généralement relayée au XIX^e siècle par ses disciples, chargés de ses vertus, comme si la vertu avait été contagieuse et avait déjà force de loi, y compris auprès des femmes. En se multipliant, la figure de Socrate gagne également en théâtralité : plutôt que de surcharger les intrigues concernant son procès et sa mort ou de revenir sur ses querelles domestiques, la mise en scène d'autres figures permet d'élargir les possibilités dramaturgiques. On retrouvera d'ailleurs ce Socrate pluriel, choral dans les pièces de théâtre du XX^e siècle qui entendent dans la « crise » que traverse le genre théâtral ouvrir de nouveaux horizons.

Socrate nietzschéen

De même que le Socrate romantique qui ouvrait ce chapitre reprenait le passage historiographique de la première partie, ce dernier paragraphe fait écho à l'interprétation nietzschéenne de la figure de Socrate, bien que les œuvres que nous allons étudier datent du début du XX^e siècle. Nous entendons par Socrate nietzschéen un raisonneur associé au déclin de la Grèce et plus généralement de l'Occident, parce qu'assassin du mythe et de la tragédie grecque².

August Strindberg. Hellas (Socrates). 1903

Malgré une courte correspondance, August Strindberg, célèbre dramaturge suédois, semble avoir fortement été influencé par le non moins célèbre philosophe allemand, Friedrich Nietzsche³. Il a ainsi consacré une pièce de théâtre à Socrate qui fait écho au portrait

1 Précisons que Platon prête également son nom à un personnage de vaudeville qui, comme lui il voudra écrire une *République*, donnant ainsi son titre à l'œuvre représentée – ce n'est pas innocent – sur le Théâtres des Variétés en juin 1848, mais sa voisine, Bavolette, qu'il essaie également de charmer, s'insurge contre les propos sexistes qu'il y défend et écrit sa propre *République* pour prôner l'égalité des sexes. (Saint-Yves et Adolphe Choler, *La République de Platon*, vaudeville en un acte, édition non précisée.)

2 Cf. *supra*, I^{ère} partie, ch. 2, pp. 162-163, pour davantage de précisions et surtout de nuances par rapport à ce portrait nietzschéen de Socrate largement stéréotypé chez les dramaturges.

3 Cf. sur ce point Michael Stern, *Nietzsche's Ocean, Strindberg's Open Sea*, Berlin, Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2008. Il dit s'opposer à la plupart des études qui tendent à négliger les échanges entre les deux hommes.

nietzschéen du sage grec : *Hellas (Socrates)*, 1903¹. Ce n'est cependant pas une pièce comme celles qu'on connaît, entre naturalisme et symbolisme, explorant l'âme de ses personnages (*Mademoiselle Julie*, *Père*, *Créanciers* ou encore *Danse de mort*), donnant à voir « l'imaginaire nordique² » et qui ont révolutionné le théâtre moderne, il s'agit plutôt d'une suite de dialogues juxtaposés montrant le déclin et la chute d'Athènes³. L'une de ses premières tragédies, datant de 1869 et écrite en vers traitait déjà de la chute d'Athènes après la mort de Socrate, lors de la défaite face à Philippe de Macédoine (bien qu'elle n'en fasse pas mention, on peut imaginer que la pièce se déroule lors de la Bataille de Chéronée qui eut lieu en 338 avant J.-C.). D'abord appelée *La Fin de l'Hellade*, Strindberg l'a ensuite remaniée sous le titre *Hermione*⁴ : cette dernière est la fille de Criton, grand-prêtre d'Arès, soutien de Démosthène, orateur luttant pour sa patrie et son honneur. Promise à Callimaque, elle découvre qu'il est un traître acquis au roi de Macédoine et entreprend de tuer ce dernier. Se méprenant sur l'interprétation de l'oracle interrogé à ce sujet, son père l'y encourage. Mais Hermione ne parvient pas à tuer Philippe qui s'offre pourtant à elle sans garde, dans son sommeil. Lorsqu'elle allume son flambeau elle n'annonce pas comme promis la mort de Philippe mais celle d'Athènes, donnant le signal de l'attaque macédonienne. Trop faible, l'armée athénienne essuie des pertes considérables. Criton, le père d'Hermione se constitue prisonnier pour s'introduire chez Philippe, y tuer sa fille, son fiancé avant de se frapper lui-même d'un coup de poignard.

Assez éloignée de ce climat tragique, la pièce consacrée à Socrate s'ouvre quant à elle sur la victoire athénienne de Salamine sur les Perses qui a lieu le jour de l'anniversaire du poète tragique Euripide mais, comme si cette coïncidence était un signe, Athènes est déjà présentée comme une cité à l'agonie menacée doublement par la peste et par son ennemie de toujours

1 La pièce a fait l'objet d'une traduction anglaise par Arvid Paulson in : *World Historical Plays*, New York, Twayne Publishers / The American-Scandinavian Foundation, 1970, pp. 165-232. La pièce est rapidement étudiée par Martin Puchner, *The Drama of Ideas*, édition citée, pp. 76-79. Elle a été représentée pour la première fois en 1922 au Théâtre Civique d'Hanovre (Nord de l'Allemagne).

2 Cette expression est le titre d'un livre de Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'Imaginaire nordique, représentations de l'âme scandinave (1890-1920)*, Paris, L'Improviste, 2005.

3 Les dialogues ne sont en effet pas liés entre eux : chaque scène constitue ainsi un dialogue qui fonctionne de manière presque autonome et indépendante.

4 Cette pièce est accessible en français in : Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu (trad.), *Théâtre complet*, I, Paris, L'Arche, 1982, pp. 89-165. Au sujet de la chute d'Athènes, on peut par exemple citer cette réplique, aussi poétique que pessimiste, d'Hermione, acte III, p. 123 : « Le soleil de la Grèce s'est couché dans le sang, / Horreur ! Je devine ce qui va suivre. / Tu vois au nord ce point noir ? / Il se lève rapidement, il devient un nuage, il grandit, / Il éteint les étoiles l'une après l'autre. / Bientôt la ville entière reposera dans la nuit. / C'est le barbare qui se précipite / Des montagnes du nord et qui de sa nuit / Recouvre le beau pays d'Hellas et éteint la lumière / Qui depuis des siècles s'est répandue de son foyer / Vers les peuples étrangers. » Notons que deux philosophes apparaissent furtivement dans la pièce : Leucippe, présenté comme philosophe atomiste, faisant ainsi référence à celui qui a vécu au siècle précédent (acte I, pp. 91-104) et Diogène, le philosophe cynique venu apostropher Philippe de Macédoine (acte IV, pp. 143-145).

Sparte¹. À titre symbolique un squelette fait partie des convives du banquet organisé par Alcibiade² ; à la différence de celui de Platon, on n'y parle pas amour mais misogynie (on sait que la relation de Strindberg aux femmes fut complexe³) et Socrate y apparaît comme un sophiste (reconnu comme tel par Protagoras) défendant l'idée qu'on peut aimer les femmes et à la fois les détester :

SOCRATES : Yes – a man can love a woman and at the same time hate her. There is nothing that is not given life by its opposites ; love is born of hate, hate of love. I love the wholesome goodness, the mother instinct in my wife – but I hate the original sin in her. Thus I can love and hate her at the same time, since she is both good and evil ! Do you not agree with me, Protagoras ?

PROTAGORAS : Listen to Socrates – he talks like a Sophist⁴ !

SOCRATE : Oui – un homme peut aimer une femme et en même temps la détester. Il n'y a rien qui n'ait reçu la vie de son contraire ; l'amour est né de la haine, la haine de l'amour. J'aime la saine bonté, l'instinct maternel chez ma femme – mais je déteste le péché originel en elle. Je peux donc l'aimer et la détester en même temps, puisqu'elle est à la fois bien et mal ! N'es-tu pas d'accord avec moi, Protagoras ?

PROTAGORAS : Écoutez Socrate – il parle comme un sophiste !

1 Cf. cette réplique d'Alcibiade, sc. 1, p. 172 : « *I think Athens is in its death throes... While we have been celebrating the victory at Salamis, the Spartans have risen and are proceeding northward. Megaris, Locris, Boeotia, and Phocis have already gone over to their side.* » (Je pense qu'Athènes est à l'agonie... Alors que nous célébrions la victoire de Salamine, les Spartiates se sont levés et ont avancé vers le nord. Mégare, Locri, Béotie, et Phocée sont déjà passés de leur côté.)

2 Cf. cette réplique d'Alcibiade (encore lui) qui trinque avec le squelette, sc. 2, p. 183 : « *I empty my cup to you, Skeleton ! – This is the way Athens looks at this moment !* » (Je vide ma coupe pour toi, Squelette ! – C'est ce à quoi ressemble Athènes en ce moment !)

3 Sur ce point voir notamment, Margaretha Fahlgren, « Strindberg and the woman question », in : Michael Robinson (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge University Press, 2009, pp. 20-33.

4 Sc. 2, p. 180.

La rhétorique permet à Socrate de défendre Euripide de l'accusation de misogynie portée contre lui par Aspasia à la suite de sa pièce *Hippolyte*¹ ; comme le suggère Nietzsche², Euripide et Socrate semblent liés d'amitié si bien que, de tous les poètes tragiques, c'est à Euripide que Socrate accorde sa préférence, parce qu'il appartient à la même génération que lui, celle qui ne croit plus au Destin imposé par les dieux :

PROTAGORAS : Is Euripides greater than Aeschylus and Sophocles ?

SOCRATES : He is, indeed. He is closer to us – he speaks our thoughts and not the thoughts of our forefathers. He does not cringe before Fate and the gods. He makes wars on them. His art is deeper, richer, his feelings truer, his images more living than those of the old dramatists. All the evil things that have been said of Euripides are but black stupidity and black lies³ !

PROTAGORAS : Est-ce qu'Euripide est plus grand qu'Eschyle et Sophocle ?

SOCRATE : Il l'est, en effet. Il est plus proche de nous – il exprime *nos* pensées et non les pensées de nos pères. Il ne rampe pas devant le Destin et les dieux. Il leur fait la guerre. Son art est plus profond, plus riche, ses émotions plus vraies, ses images plus vivantes que celles des anciens dramaturges. Toutes les mauvaises choses qui ont été dites d'Euripide ne sont que de sombres stupidités et de sombres mensonges !

Incarnant la cité athénienne, Périclès, qui vient de perdre son fils à cause de la peste, se sent mourir à son tour, en même temps qu'elle⁴. Cléon le démagogue est appelé à le remplacer, alors même qu'il dit ne rien connaître à la guerre⁵ ; Alcibiade convainc l'Assemblée de la désastreuse expédition de Sicile⁶ ; le général Nicias y est exécuté ; le sculpteur Phidias, accusé

1 Dont elle cite une tirade particulièrement misogyne, sc. 2, pp. 179-180 qui correspond dans la pièce d'Euripide aux vers 616-668, nous en citons le début : « HIPPOLYTE: Ô Zeus, qu'as-tu mis parmi nous ces êtres frelatés, / les femmes, mal qui offense la lumière ? / Si tu voulais perpétuer la race humaine / il ne fallait pas la faire naître d'elles. » (in : Euripide (Marie Delcourt-Curvers, trad.), *Tragédies complètes*, I, Paris, Gallimard, 1962, pp. 238-239.)

2 *La Naissance de la tragédie*, § 13 : « L'étroit rapport qui unit Socrate à la tendance d'Euripide n'a pas échappé aux contemporains. L'expression la plus éloquente de cette heureuse perspicacité est la légende qui circulait à Athènes, disant qu'Euripide, pour composer, avait coutume de se faire aider par Socrate. Les tenants du "bon vieux temps" citaient les deux noms tout d'une haleine quand ils énuméraient, pour le présent, les corrupteurs du peuple à l'influence desquels il fallait imputer que la rude vaillance physique et morale du temps de Marathon fût chaque jour plus sacrifiée à d'équivoques Lumières, aussi malsaines pour les corps que pour les âmes. C'est encore sur ce ton mi-indigné, mi-méprisant que les comédies d'Aristophane parlaient ordinairement des deux hommes, au grand effroi des modernes qui, certes, abandonnent volontiers Euripide, mais n'en reviennent pas qu'Aristophane ait fait de Socrate le premier et le plus grand des *sophistes*, le miroir et le condensé de toutes les aspirations de la sophistique. » (Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (trad.), Paris, Gallimard, 1977, p. 83) Strindberg ne peut être accusé d'être un moderne, il fait de Socrate mais aussi d'Euripide les ennemis d'Aristophane : Socrate dit à son sujet, sc. 6, p. 195 : « *He is my enemy* » tandis qu'Euripide le désigne, sc. 15, p. 223, comme son « *executioner* » (bourreau).

3 Sc. 2, p. 181.

4 Sc. 4, p. 188 : « *I am dying on my feet – little by little – like Athens.* » (Je suis en train de mourir debout – petit à petit – comme Athènes). La mort du fils de Périclès est annoncée à la fin de la sc. 2, p. 184 ; la sc. 3 montre Périclès, en compagnie d'Aspasia, venu se recueillir sur le corps de son fils.

5 Sc. 5, p. 192 : « *Athenians ! I swear by all the gods that I have never aspired to be elected to this post, for I am no warrior or leader ! [...] Athenians ! Hear me ! Do you want me to go to war – I who do not know what an army consists of...* » (Athéniens ! Je jure par les dieux que je n'ai jamais aspiré à être élu à ce poste, car je ne suis pas un guerrier ni un chef ! [...] Athéniens ! Écoutez-moi ! Voulez-vous que j'aille à la guerre – moi qui ne sais pas en quoi consiste une armée...)

6 La sc. 8 est constituée de son discours, pp. 202-203. C'est Euripide qui vient annoncer l'échec de l'expédition, sc. 9, p. 207 : « *Athens is no more.* » (Athènes n'est plus.)

de vol puis de blasphème, meurt en prison ; Protagoras est exilé pour la même raison¹. Sparte conquiert Athènes et y installe un gouvernement tyrannique : Euripide, dont les tragédies sont interdites, s'enfuit² ; Aristophane, le poète comique, pleure³ ; Socrate est accusé suite aux commérages de sa femme⁴, emmené en prison alors qu'il est pris en flagrant délit de braver l'interdiction de parler à la jeunesse devant le temple du dieu inconnu⁵, c'est-à-dire d'un dieu inconnu des Athéniens mais connu d'autres peuples, notamment les Romains représentés ici par le personnage de l'étranger Lucillus et les Hébreux représentés par le personnage de Cartaphilus dont le nom rappelle celui du juif errant, accompagné de ses deux fils, Esaü et Jacob (qui sont dans la Genèse les fils d'Isaac et Rébecca)⁶. Le procès de Socrate n'est pas

- 1 Toutes ces nouvelles sont annoncées sc. 9, pp. 205-208. Cf. également sc. 13, p. 218 : Socrate, en compagnie d'Euripide, se désole de la perte de tous leurs amis avant d'imaginer que ce sera bientôt leur tour : « *Our group is getting smaller and smaller : Pericles, Protagoras, Phidias, Nicias, Alcibiades – they are already gone from us ... and soon we shall be gone...* » (Notre groupe devient de plus en plus petit : Périclès, Protagoras, Phidias, Nicias, Alcibiade – ils nous ont déjà quittés... et bientôt c'est nous qui partirons.)
- 2 Sc. 15, p. 222. Remarquons que tous ces événements sont mis en relation avec la mort d'Athènes : « *SOCRATES : On the ruins of the walls of Athens ! We are now Spartans ! We wished for no tyrant -and now we have thirty... / EURIPIDES : There is no more Athens... Now I am going north. / SOCRATES : You do right ! The tyrants have forbidden your tragedies, have they not ? / EURIPIDES : They have indeed !* » (SOCRATE : Sur les ruines des murs d'Athènes ! Nous sommes maintenant des Spartiates ! Nous ne souhaitons pas de tyran – et maintenant nous en avons trente... / EURIPIDE : Il n'y a plus d'Athènes... alors je vais partir au nord. / SOCRATE : Tu fais bien ! Les tyrans ont interdit tes tragédies, n'est-ce pas ? / EURIPIDE : Oui tout à fait!)
- 3 Sc. 15, p. 223 : « *ARISTOPHANES (enters) : Euripides – do not go before I have spoken with you... / EURIPIDES : Can you speak ? I thought you could only grin ! / ARISTOPHANES : I am weeping. / EURIPIDES : You must not get out of character ! - Are these supposed to be tears ? / ARISTOPHANES : Have pity upon a comrade in misfortune, Euripides ! The tyrants have prohibited my plays...* » (ARISTOPHANE (entre) : Euripide – ne pars pas avant que j'aie parlé avec toi... / EURIPIDE : Peux-tu parler ? Je pensais que tu ne pouvais que sourire ! ARISTOPHANE : Je pleure. / EURIPIDE : Tu ne dois pas sortir du personnage ! - Est-ce que ceci est censé être des larmes ? / ARISTOPHANE : Aie pitié d'un camarade dans le malheur, Euripide ! Les tyrans ont interdit mes pièces...) Si Socrate précise à Aristophane qu'il le pardonne de l'avoir mis en scène, il ne souhaite pas pleurer sur son sort, mais lui propose de pleurer avec lui, et Euripide, sur celui d'Athènes.
- 4 Sc. 16, pp. 224-225 : « *ASPASIA : Xanthippe betrays you with her gossip ; and because she does not understand what you say, she gives a distorted picture of you and your philosophy. [...] SOCRATES : Should she be the cause of my death, she will at the same time have given me liberation !* » (ASPASIE : Xanthippe te trahit avec ses commérages ; et parce qu'elle ne comprend pas ce que tu dis, elle donne une image déformée de toi et de ta philosophie. [...] SOCRATE : Si elle est la cause de ma mort, elle me donnera en même ma libération!) Voir également la sc. 6 (pp. 194-199) qui met en scène une dispute du couple ; Socrate et Xanthippe échangent des propos particulièrement durs.
- 5 Sc. 18, p. 229, l'accusation est expéditive : « *ANYTUS (enters) : Socrates, you are corrupting our youth... You are forbidden to teach – at the peril of being sentenced to death... Even now, you are being prosecuted...* » (ANYTUS (entre) : Socrate, tu es en train de corrompre la jeunesse... Tu es interdit d'enseigner – au risque d'être condamné à mort. Eh bien aujourd'hui tu es poursuivi en justice...).
- 6 Sc. 18, pp. 228-229 : « *SOCRATES : This is the temple of the unknown god ! Who is the unknown god, Plato ? / PLATO : Since he is unknown – how can anybody know him ? / SOCRATES : Criton may like to say something. Who is the unknown god ? / CRITON : He may be known to other peoples, though he is unknown to us. / SOCRATES : You are right ! What other peoples know him ? / LUCILLUS : The Romans also know the unknown god. [...] SOCRATES : Tell us, man of the Hebrews, if you know the Unknown God ? / CARTAPHILUS : I know only one God. - What does the prophet say, Esau ? / ESAU : Have we not all one father ? Has not one God created us ? / What is the name of your God ? / CARTAPHILUS : His right name may not be spoken – but he is concealed under the name of Adonai. / SOCRATES : Is it Adonis, the new god who has been brought from the East ? / CARTAPHILUS : I know only one God ! Tell us, Jacob – who is He ? / JACOB : He is the God of Abraham, Isaac and Jacob, Who gave the promise to Abraham and Who brought our forefathers out of the Egyptian bondage.* » (SOCRATE : Voici le temple du dieu inconnu ! Qui est le dieu inconnu, Platon ? / PLATON : Puisqu'il est inconnu – comment quelqu'un peut-il le connaître ? / SOCRATE : Criton souhaite dire quelque chose. Qui est le dieu inconnu ? / CRITON : Il se peut qu'il soit connu d'autres peuples, bien qu'il nous soit

montré ; cependant, sa mort, qui ne prête qu'à une courte scène mais sur laquelle s'achève la pièce, est mise en relation avec la fin d'Athènes et de ses dieux ; au fur et à mesure de la pièce, ceux-ci semblent en effet abandonner les Athéniens faisant écho à cette fameuse phrase de Nietzsche : « Dieu est mort¹ ! » Toutefois à la différence de Nietzsche, l'annonce d'un nouveau dieu, pour l'instant inconnu, est perçue non comme la conséquence de la chute d'Athènes mais comme une source d'espoir.

En remplaçant ainsi Socrate dans l'Histoire comme ont pu le faire les philosophes du XIX^e siècle tels que Hegel notamment, on a le sentiment que Strindberg souhaite faire ici œuvre non pas tant de dramaturge que d'historien même s'il ne peut s'empêcher d'écrire l'Histoire sous une forme dramatique, n'ayant cependant pas en vue la représentation. Comme si Strindberg voulait écrire l'histoire de manière plaisante, ou plutôt comme si le genre dramatique, même lu, lui apparaissait comme un moyen de faire revivre l'Histoire, pour qu'elle puisse devenir lieu d'édification. Notons que la pièce consacrée à Socrate fait partie d'un cycle de trois pièces ; elle se situe entre une œuvre consacrée à Moïse (*Through Deserts to Ancestral Lands*) et une autre au Christ (*The Lamb and the Beast*), comme si Socrate assurait la transition entre ces deux prophètes, servait de médium entre les deux grandes figures tutélaires et fondatrices du judaïsme et du christianisme². Socrate quant à lui n'apparaît toutefois pas clairement comme un prophète judéo-chrétien dans la pièce de Strindberg, plutôt comme quelqu'un qui se montre sceptique envers les dieux de sa cité, et qui en meurt. Un personnage assure le lien entre les trois pièces : celui du juif errant, Cartaphilus, cordonnier de son état qui défend la position religieuse de Socrate face à Cléon le démagogue qui voudrait l'accuser d'impiété :

inconnu. / SOCRATE : Tu as raison ! Quels autres peuples le connaissent ? / LUCILLUS : Les Romains aussi connaissent le dieu inconnu. [...] SOCRATE : Dis-nous, homme des Hébreux, si tu connais le Dieu Inconnu ? / CARTAPHILUS : Je ne connais qu'un Dieu. - Que dis le prophète, Ésaï ? / ÉSAÛ : N'avons-nous pas tous *un* père ? N'est-ce pas *un* Dieu qui nous a créés ? / SOCRATE : Quel est le nom de votre Dieu ? / CARTAPHILUS : son vrai nom ne doit pas être dit – mais il est caché sous le nom d'Adonai. / SOCRATE : Est-ce Adonis, le nouveau Dieu qui a été rapporté de l'Est ? / CARTAPHILUS : Je ne connais qu'un Dieu ! Dis-nous Jacob – qui est-Il ? / JACOB : Il est le Dieu d'Abraham, Isaac et Jacob, Qui a donné la terre promise à Abraham et Qui a sorti nos pères de l'asservissement égyptien).

1 On peut notamment la lire dans le *Gai Savoir*, § 125 (dans la traduction française de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 2000, pp. 176-178). Pour ce qui est de la pièce, citons sc. 2, pp. 184-185 : « *PROTAGORAS : The gods are sleeping ! / EURIPIDES : Or they have abandoned us... / ALCIBIADES : The gods are dead... let us find new gods !* » (PROTAGORAS : Les dieux sont en train de dormir ! / EURIPIDE : Ou bien ils nous ont abandonnés... / ALCIBIADE : Les dieux sont morts... trouvons de nouveaux dieux!) ; sc. 4, p. 188 : « *SOCRATES : I fear the gods have abandoned us !* » (SOCRATE : Je crains que les dieux nous aient abandonnés) ; sc. 10, p. 210 : « *THEANO : The Gods have lost their voice.* » (THÉANO [prêtresse qui refuse de maudire Alcibiade suite à l'accusation de mutilation des Hermès] : Les dieux ont perdu leur voix.) ; sc. 16, p. 225 : « *ASPASIA : The gods are making jest of us !* » (Aspasie : les dieux se moquent de nous!)

2 Comme en témoigne sa correspondance, le projet initial de Strindberg, passionné d'histoire, était de retracer l'Histoire de l'humanité depuis l'Antiquité jusqu'à la Révolution française, cf. Barbro Ståhle Sjönell, « The Plans, drafts and manuscripts of the historical plays in Strindberg's "Green Bag" », in : Birgitta Steene (ed.), *Strindberg and history*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1992, p. 96.

No, Cleon ! - Because you are worshipers of idols ; and Socrates and his friends do not believe in your idols... and that is to their credit. Indeed, Socrates seems to me rather to worship the Eternal One, the Invisible One – whose name may not be spoken – and that is why I will not bear witness against him¹.

Non, Cléon ! – Parce que tu es un adorateur des idoles ; et que Socrate et ses amis ne croient pas en tes idoles... et c'est tout à leur honneur. Effectivement, Socrate me semble plutôt révéler l'Un Éternel, l'Un Invisible – dont le nom ne doit pas être dit – et c'est pourquoi je ne témoignerai pas contre lui.

Comme s'il n'était pas satisfait du genre dramatique, Strindberg a ensuite repris ses pièces historiques sous la forme de nouvelles dans un recueil intitulé *Miniatures historiques*, paru en 1905². La pièce *Socrate* a donné lieu à trois nouvelles : « L'Hémicycle d'Athènes³ », « Alcibiade⁴ » et « Socrate⁵ ». Les dialogues sont introduits par des passages de récit ou de description, mais ils suivent assez fidèlement les répliques de la pièce. Les dialogues ne sont toutefois pas répartis entre les trois nouvelles selon l'ordre de la pièce ; ils se succèdent alors de manière plus liée grâce également à la présence du récit et permettent même mieux que la pièce de constituer une intrigue. Autrement dit, pour le but didactique que s'était assigné Strindberg en traitant l'Histoire, le genre de la nouvelle semble plus approprié que celui du drame.

Notons que Strindberg n'est pas le seul à hésiter sur le choix du genre littéraire qui conviendrait le mieux à la figure de Socrate. Manès Sperber, un écrivain autrichien important du XX^e siècle, a d'abord essayé de consacrer un roman et une pièce de théâtre à Socrate (1952) pour finalement écrire, trente ans plus tard, un court essai biographique⁶. Il n'a laissé que des fragments du roman et de la pièce, à cause dit-il de l'actualité qui l'a conduit à interrompre son travail (mort de Staline, insurrection ouvrière de Berlin-Est)⁷. On aurait pu

1 Sc. 1, p. 175.

2 Elles sont accessibles en français dans la traduction de Régis Boyer, Paris, Les Belles Lettres, « Les Classiques du Nord », 2003.

3 Édition citée, pp. 51-86.

4 *Ibid.*, pp. 87-104.

5 *Ibid.*, pp. 105-111.

6 Les trois ouvrages ou fragments d'ouvrage ont été publiés ensemble : *Sokrates : Roman, Drama, Essay*, Wien, Europa Verlag, 1988. Le roman et la pièce portent le même titre : *Sokrates* ; quant à l'essai, il s'intitule *Der Tod des Sokrates* (La Mort de Socrate). Ils ont notamment été étudiés par Gérald Stieg, « Le Philosophe comme héros : le Socrate de Manès Sperber », in : Christiane Chauviré (éd.), *Aspects de la philosophie en Autriche, Austriaca*, n°44, juin 1997, Publications de l'Université de Rouen, 1997, pp. 125-137.

7 C'est ce qu'il explique dans sa préface, édition citée, p. 10 : « *Gemäss meiner Gewohnheit begann ich einzelne Szenen und Dialogue " imKopf " zu schreiben. Da entdeckte ich, dass ich besser vorankam, wenn ich alles zuerst als Erzählung konzipierte und dann erst dramatisierte. Mehrere Monate später – im Jahre 1953 – unterbrach ich jedoch meine Arbeit, im wesentlichen, weil es mir nicht gelang, gegenüber den stürmischen Ereignissen und Konflikten der unmittelbaren Gegenwart gleichgültig zu bleiben. So sind Stück und Roman in der Mitte stehengeblieben.* » (Selon mon habitude, je commençai à écrire des scènes et le dialogue " dans ma tête ". Là je découvris que j'avancerais mieux si je concevais d'abord tout sous forme d'histoire et ensuite seulement dramatisais. Quelques mois plus tard – au cours de l'année 1953 – j'interrompis cependant mon travail, essentiellement parce que je n'arrivais pas à rester indifférent à l'égard des événements et conflits orageux de l'actualité immédiate. Ainsi la pièce et le roman se sont arrêtés au milieu.)

penser à l'inverse que l'actualité l'inciterait à le terminer au plus vite, d'autant que Sperber, d'abord acquis à l'idéal communiste avant d'en être déçu, se définit lui-même comme socratique¹ et semble se mettre en scène dans sa pièce à travers le personnage de Socrate pour questionner celui qui pourrait représenter Staline, le tyran Critias, qui a oublié les leçons du maître et n'a plus qu'une idée en tête : le faire taire et, avec lui, la liberté². Les raisons ne sont peut-être pas seulement historiques mais aussi poétiques ainsi que le suggère Gérald Stieg ; en effet, très influencé par Nietzsche également, Manès Sperber n'aurait pas pu consacrer une pièce tragique à celui qui aurait en partie tué la tragédie³. Peut-être cette raison pourrait-elle être également invoquée pour comprendre le passage chez Strindberg du drame à la nouvelle. Autrement dit un Socrate nietzschéen sur une scène tragique semble être une contradiction dans les termes. Pourtant c'est bien un Socrate nietzschéen que Georg Kaiser met en scène en 1920.

Georg Kaiser, Der Gerettete Alkibiades, 1920

S'inspirant à son tour et plus fortement encore que Strindberg des critiques adressées par Nietzsche à Socrate, Georg Kaiser dans une pièce en trois parties intitulée *Alcibiade sauvé* (*Der Gerettete Alkibiades, Stück in drei Teilen*, 1920) montre comment ce dernier est responsable du déclin de la Grèce et de ses valeurs, portées elles par Alcibiade⁴. Le titre est ironique : c'est en sauvant Alcibiade que Socrate le porte à sa perte. La pièce cependant est annoncée comme comprenant non seulement tout Nietzsche mais aussi tout Platon⁵ ; est-ce

1 D'après l'éditrice de l'ouvrage, dans son avant-propos, p. 7 : « Manès Sperber, der sich selbst eine Sokratiker nannte. »

2 III, sc. 1 (il s'agit de la dernière scène), pp. 126-133 ; Gérald Stieg dans l'article cité précédemment a traduit cette scène en français, pp. 131-134.

3 Article cité (note n° 6, p. 445), p. 136 : « Le caractère fragmentaire de ces projets n'a pas que des raisons historiques. [...] l'histoire de Socrate n'est ni romanesque, ni dramatique. Elle ressort à un autre registre, dénoncé violemment par Nietzsche. Elle a une forme quasi-éternelle, le dialogue platonicien promis à un recommencement perpétuel. C'est au moment où il construit avec des éléments platoniciens un dialogue entre Socrate et Critias que Sperber se rend compte qu'il n'y a pas vraiment matière à tragédie. La mort de Socrate n'a rien de tragique. *L'Apologie*, *Criton*, et *Phédon* sont la marque ironique du refus du tragique. Nietzsche avait raison : Socrate est le contraire d'un sujet tragique, il est, avec Euripide, le liquidateur de la tragédie. »

4 Berlin, Kiepenheuer, 1920. Traduction française de René Radrizzani in : Georg Kaiser, *Théâtre. Du matin à minuit. Les Bourgeois de Calais. Alcibiade sauvé (1912-1919)*, Paris, L'Arche, 1994. *Alcibiade sauvé* se trouve pp.155-239. Le traducteur en propose également une brève analyse, pp. 236-238. La pièce a été étudiée par Robert B. Todd, « Socrates dramatised : Georg Kaiser and Others » in : *Antike und Abenland*, Band 27, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1981, pp. 116-119 ; John J. White, « The Thorn of Socrates » in : Michael Trapp (ed.), *Socrates in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, édition déjà citée, pp. 119-140 ; Martin Puchner, *The Drama of Ideas*, édition déjà citée, pp. 79-82.

5 Cf. John J. White, article cité, p. 119 ; il cite une lettre de Kaiser adressée au directeur du théâtre de Munich dans lequel fut représentée la pièce pour la première fois en 1920 : « *All of Plato is in this work – all of Nietzsche.* »

une nouvelle contradiction ? La pièce semble dire que non, même si Kaiser, d'accord avec Nietzsche pour dire que la philosophie socratique est ce qui a ruiné le monde grec et notamment la tragédie, souhaite renouveler le théâtre en s'inspirant des dialogues de Platon :

Das Drama Platons [...] ist über alle Dramen. Rede stachelt Widerrede – neue Funde reizt jeder Satz – das Ja überspringt sein Nein zu vollrem Ja – die Steigerung ist von masslosem Schwung – und auf den Schlüssen bläht sich geformter Geist wie die Hände Gottes über seiner Weltschöpfung.

Befriedigt wird die Schaulust – sich befriedigt Platon sein Vergnügen am Schauspiel : ins Gastmahl tritt Alkibiades, auf die Flötenspielerin gestützt, Veilchen und Epheu im Haar, angetrunken, Sokrates an der Tafel.

Wann schaute ein Dramatiker eine kühnere Konfontierung an als Sokrates und Alkibiades ? Wo erfand noch einer dies Ja und Nein seinem Drama ? Masslos gross ist der Anblick. Zuerst war dieser sicherlich. Die Kontrastierung wurde aufrüttelnd schöpferisch – entriss dem Denkenden die Form zur Denkarbeit seiner profunden Weisheit. Es entsteht kein Buch – es wird Bühne.

[...] Jetzt entdeckte er sich die Notwendigkeit der Dramaform. Mit festem Finger zeigt er auf Platon. Hier ist Aufruf und Verheissung von allem Anfang schon geschehen. Das Gebiet weitet sich in grenzenlosen Bezirk. Da befriedigt Schauspiel tiefere Begierde : ins Denkspiel sind wir eingezogen und bereits erzogen aus karger Schau-Lust zu glückvoller Denk-Lust¹.

Le drame de Platon [...] est au-dessus de tous les drames. Le discours excite l'objection – une nouvelle découverte provoque une nouvelle phrase – le Oui franchit l'obstacle du Non pour devenir un plein Oui – l'avancée vient d'un élan illimité – et à la fin l'esprit formé se gonfle comme les mains de Dieu sur la création du monde.

Le plaisir de regarder est satisfait – Platon satisfait son plaisir par le jeu : dans le *Banquet* Alcibiade, soutenu par la joueuse de flûte, avec du lierre et des violettes dans les cheveux, ivre, placarde Socrate sur le tableau noir.

Quand un dramaturge a-t-il assisté à une confrontation plus audacieuse que celle de Socrate et Alcibiade ? Où a-t-il inventé encore un Oui et Non à son drame ? Le spectacle est démesurément grand. Au début c'était sûr. Le contraste était violemment créatif – la forme arrachait aux êtres pensants le travail de réflexion de leur plus profonde sagesse. Ça ne donne pas lieu à un livre – ça devient une scène.

[...] Là il [le dramaturge] découvre la nécessité de la forme dramatique. Avec le doigt il pointe fermement vers Platon. Là se trouvent l'appel et la promesse de tout commencement déjà commencé. Le territoire s'étend dans une région sans frontières. Le spectacle assouvit un désir profond : nous sommes rentrés dans le jeu de la pensée et nous nous sommes élevés du plaisir de regarder à celui, plus heureux, de penser.

Les dialogues de Platon mettent ainsi en jeu un théâtre de la pensée que Kaiser, à son tour, va s'efforcer de retrouver. Dans la confrontation entre Socrate et Alcibiade, il ira même plus loin en faisant de l'un l'incarnation de l'esprit et de l'autre, celle du corps. Nous pouvons emttre l'hypothèse que la rencontre entre Socrate et Alcibiade sur laquelle repose l'intrigue, représente celle, improbable, entre Platon et Nietzsche.

Au début de la pièce, Alcibiade est un héros adulé par les adolescents qui tentent tous de l'imiter et pour cela font l'effort de s'élever à sa vertu. À la fin de la pièce, on retrouve ces mêmes adolescents sombres et graves : ils ont délaissé les gymnases et imitent désormais

1 « Das Drama Platons oder *Der gerettete Alkibiades* ; der Platonische Dialog » in : *Werke, III, Aufsätze*, Berlin / Weimar, Aufbau Verlag, 1979, pp. 531-532 ; il s'agit d'un texte écrit par Kaiser en 1917 au moment où il commence la rédaction de sa pièce.

Socrate¹. Peut-être peut-on voir dans l'image de ces gymnases vides une référence non à Platon ni à Nietzsche mais à la comédie d'Aristophane, *Les Nuées*, qui fait le lien par deux reprises entre philosophie et désertification des lieux de sport². Entre temps au champ de bataille, Socrate sauve Alcibiade ; il ne le fait pas exprès, il veut au contraire battre en retraite, mais en tentant de s'enfuir, il traverse un champ de cactus, et une épine se plante sous son pied³. Ne pouvant plus bouger, il reste sur place jusqu'à ce qu'Alcibiade vienne lui demander son chemin. Mais les ennemis s'approchent et Socrate refuse toujours de courir. Alcibiade se cache derrière lui et Socrate complètement fou hurle et brandit son glaive si bien que les ennemis n'osent s'approcher⁴. Socrate devient un héros mais refuse la couronne d'or parce qu'il ne peut monter les marches menant à elle et la donne à Alcibiade⁵. L'héroïsme de Socrate, dont Alcibiade témoignait dans le *Banquet* écrit par Platon⁶ est ici tourné en ridicule : Socrate

- 1 Cf. de manière symbolique les costumes des adolescents : au début de la pièce ils portent des « manteaux multicolores » (première partie, p. 157) et à la fin, lorsqu'ils rendent visite à Socrate en prison, ils sont vêtus de « manteaux gris » (troisième partie, p. 223). Cf. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, § 13, traduction déjà citée, p. 86 : « Socrate mourant devint l'idéal nouveau, encore jamais vu, de l'élite des jeunes Grecs. Platon surtout, le type même du jeune Grec, se prosterna au pied de cette image avec toute la ferveur de son âme exaltée. » Lorsque Socrate meurt dans la pièce de Kaiser (troisième partie, p. 229), il est entouré d'adolescents, l'un d'eux se fait remarquer, Platon : « UN ADOLESCENT, *au pied du lit – la tête levée – les bras tendus au-dessus de lui – est soulevé d'enthousiasme. / LES ADOLESCENTS, attentifs – le montrant du doigt – chuchotant : Platon – Platon – – Platon – –* » (Les tirets sont présents dans le texte de Kaiser)
- 2 V. 412-422, Hilaire van Daele (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 51 (nous soulignons) : « Coryphée, à Strepsiade : Ô homme qui as désiré apprendre de nous la grande sagesse, que tu seras heureux parmi les Athéniens et les Hellènes, si tu as de la mémoire, si tu es méditatif et si l'endurance siège en ton âme ; si tu ne te lasses ni de rester debout ni de marcher, si tu sais supporter le froid sans trop d'humeur et ne tiens pas à déjeuner, si tu t'abstiens et de gymnases et des autres sottises, si tu considères comme le bien suprême, ainsi qu'il sied à un homme intelligent, de l'emporter dans l'action, dans le conseil et dans les guerres de la langue. » Et v. 1052-1054, p. 113 : « Raisonnablement juste : Voilà, voilà la grande raison qui fait que sans cesse nos petits jeunes gens passent tout le jour à bavarder, la maison des bains est pleine, tandis que les palestres sont vides ! »
- 3 Robert B. Todd (article cité, p. 125) va jusqu'à rapprocher cette histoire d'épine d'un aphorisme de Nietzsche, *Par-delà Bien et Mal*, § 212 – nous soulignons le passage essentiel : « À l'époque de Socrate, parmi des hommes dont l'instinct à tous était fatigué, parmi les vieux Athéniens conservateurs qui se laissaient aller – "au bonheur" selon leurs dires, au plaisir selon leurs actes – tout en conservant en permanence aux lèvres les vieilles paroles pleines de faste auxquelles leur vie ne leur donnait plus droit depuis longtemps, c'était peut-être l'ironie qui était requise pour accéder à la grandeur d'âme, cette méchante assurance socratique de vieux médecin et de vieux plébéien *qui incisait impitoyablement sa propre chair*, comme sa chair et le cœur du "noble", en lançant un coup d'œil qui disait de manière suffisamment intelligible : "Ne jouez pas la comédie avec moi ! Sur ce point – nous sommes égaux !" » (Patrick Wotling (trad.), Paris, Flammarion, 2000, p. 183)
- 4 La scène se trouve pp. 163-168.
- 5 Première partie, p. 173 : « GRAND-JUGE : La parole fait défaut – les mains s'activent pour te remettre le prix unique, gloire de la Grèce, qu'elle n'adjuge que dans les occasions les plus rares : la couronne d'or ! *Il élève la couronne d'or*. De la marche médiane où t'ont porté les quatre hoplites, gravis à présent seul les dernières marches, les plus escarpées, celles que ne peut gravir que celui qui obtient le prix suprême. Pose ton pied sur les marches, marche après marche, jusqu'à ce que la dernière te conduise au sommet : la couronne d'or !! / SOCRATE *se cambre en un spasme monstrueux – interrompt son mouvement. Calmement : J'offre – – la couronne d'or – – à Alcibiade.* »
- 6 On a l'impression que Kaiser ici mêle deux événements distincts du récit d'Alcibiade, *Banquet*, 220d-221a, Alcibiade s'adresse à l'assistance et parfois plus personnellement à Socrate : « Lors du combat à la suite duquel les généraux me décernèrent le prix de courage, je n'ai dû mon salut à personne d'autre qu'à cet homme. J'étais blessé, et il refusa de m'abandonner ; et il réussit à sauver tout à la fois mes armes et moi-même. Et c'est alors, Socrate, que je recommandai aux généraux de te décerner le prix de courage ; et là-dessus tu ne pourrais me faire de reproche ou dire que je mens. Eh bien non, comme les généraux considéraient ma situation sociale et qu'ils souhaitaient me donner le prix de courage, tu montras plus

devient un héros parce qu'il a préféré rester sur place, quitte à se constituer prisonnier, plutôt que combattre en supportant la douleur causée par l'épine. Socrate révèle cependant la vérité à Xanthippe, sa femme, inhabituellement sympathique, mais s'oppose à ce qu'elle fasse venir un médecin afin de lui enlever l'épine ; il ne veut pas que l'on sache qu'il n'a pas été héroïque mais aussi qu'Alcibiade non plus n'a pas fait preuve d'un comportement exemplaire, ainsi évitant de couvrir Alcibiade de ridicule, il le sauve à nouveau. Sa sincérité et en même temps une espèce de naïveté lorsqu'il présente la situation à son épouse est peut-être le seul trait qui rapproche ce Socrate des autres Socrates de notre corpus ; intègre, honnête et droit, ce n'est pas pour son image à lui qu'il a peur que la supercherie soit dévoilée mais pour celle d'Alcibiade et, en conséquence pour Athènes, sa cité ; on a l'impression qu'il réagit comme lorsqu'on lui annonce dans d'autres œuvres que l'oracle l'a nommé le plus sage de tous les hommes :

XANTHIPPE : Tu as sauvé Alcibiade –

SOCRATE : Moi – avec ma bosse – le dernier de la colonne – : ne doit-on pas me placer au-dessus d'Alcibiade à l'armure et au corps d'un blanc éblouissant ? Qui suis-je – moi qui ai encore offert la couronne d'or à Alcibiade – et qui me suis placé au-dessus de la récompense et de la gratitude qui lui sont destinées ? – – Qui suis-je ? – – Un blessé grave qui, dans le champ de cactus, s'est enfoncé une épine dans la plante du pied et ne pouvait plus suivre la retraite ! – – Qui se débattait, parce que quelqu'un voulait qu'il serve de guide ! – – Qui ne voyait ni amis ni ennemis – – : uniquement préoccupé de ne pas bouger, pour qu'aucun pas n'enfonce davantage l'épine dans le pied ! – – Qui ne pouvait pas gravir les marches de la citadelle, parce que l'épine dans la chair brûlait – – – de même qu'elle brûle atrocement si je en surélève pas mon pied – avec ce tabouret qui lui permet de planer à quelques pouces du sol !!

XANTHIPPE, *à côté de lui* : Tu n'as pas extirpé l'épine ?

SOCRATE : Elle s'est cassée en deux.

XANTHIPPE : Je vais chercher le médecin.

SOCRATE : Il la mettrait au jour – et découvrirait davantage : – – la duperie monstrueuse qui, à jamais, ridiculise Alcibiade¹ !

Quant à Alcibiade, il cherche désormais la compagnie de Socrate et veut s'initier à sa philosophie, réduite à un langage verbeux qui tourne en rond. Socrate devient philosophe parce qu'il ne peut marcher à cause de son épine plantée dans le pied ; il est ainsi conduit à restreindre la guerre à « un jeu de bras et de jambes² » auquel il a refusé de participer ; à empêcher les poissonnières de travailler en se plantant immobile au milieu d'une ruelle étroite du marché et en faisant mine de ne pas comprendre les sortes de poissons qu'elles vendent. À la différence du Socrate des dialogues de Platon et de Xénophon, le Socrate de Kaiser n'a pas

d'empressement qu'eux pour que ce soit moi qui reçoive ce prix à ta place. / Ce n'est pas tout, messieurs. Il valait la peine d'observer Socrate, lorsque l'armée, quittant Délion, se repliait en déroute. Je m'y trouvais à ses côtés, moi à cheval, et lui avec son armement d'hoplite. Il se repliait donc, en compagnie de Lachès, au milieu de nos hommes qui déjà se débattaient. [...] Socrate faisait preuve d'un sang-froid plus grand que Lachès, et de beaucoup. » (Luc Brisson (trad.), *in* : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 155.)

1 Deuxième partie, pp. 176-177.

2 *Ibid*, p. 180.

du tout pour but d'acquérir un savoir auprès d'elles ou à l'inverse d'en chercher un avec elle, ou même encore de leur en enseigner un ; il cherche à ne pas bouger alors même qu'il leur obstrue le passage, en jouant sur les mots :

NEUVIÈME POISSONNIÈRE, *lâche la brouette et frappe dans ses mains au-dessus de sa tête* : Voilà qu'un vaurien veut m'apprendre comment diriger mon affaire !

SOCRATE : Je suis ignorant et saisis l'occasion de m'instruire.

NEUVIÈME POISSONNIÈRE, *sur un ton grossier* : Tu veux acheter du poisson ?

SOCRATE : Comment puis-je acheter une marchandise dont je ne sais pas ce qu'elle est ?

NEUVIÈME POISSONNIÈRE : Tu le verras au goût !

SOCRATE : Admettons que tes poissons soient à mon goût – et apparemment ils ont été amenés au marché à peine sortis des filets – comment pourrais-je, si me vient l'appétit des mêmes poissons, en faire une nouvelle fois l'acquisition, alors que toute désignation précise de l'objet me fait défaut ?

NEUVIÈME POISSONNIÈRE : Viens au marché et cherche dans les baquets ! *Reprenant sa brouette.* En avant !

SOCRATE, *la retenant* : Je peux être empêché de quitter moi-même ma maison. Comment puis-je expliquer au domestique ce qu'il doit apporter¹ ?

La question socratique « Qu'est-ce que c'est que ? » est ici tournée en ridicule puisqu'elle est appliquée à des poissons alors que le Socrate des dialogues de Platon et de Xénophon s'occupe de morale et cherche à définir les vertus. De la même manière, alors que par hasard, dans ce même marché où il importune les poissonnières, Socrate croise Alcibiade par hasard qui lui propose de prendre sa place sur sa chaise à porteur, Socrate ne peut s'empêcher de questionner les porteurs au sujet de

leurs enjambées : un pas à droite, un pas à gauche – comment chacun doit faire un pas à droite – ensuite chacun un pas à gauche – disant que si la cadence n'est pas égale, la chaise bascule et se retourne : jusqu'à ce qu'ils se soient embrouillés – ne sachant plus distinguer la droite de la gauche².

Comme Aristophane occupait Socrate dans *Les Nuées* à mesurer le saut des puces, Kaiser donne une image anecdotique, voire triviale de la philosophie socratique qui, malgré la référence à la déclaration d'ignorance, se résume à de la pure rhétorique, du sophisme au mieux, sans but d'édification morale. Le point commun entre ces trois scènes qui donnent lieu à trois morceaux parodiques de dialogues socratiques est la dichotomie entre le corps et l'esprit incarnée par le duo Alcibiade / Socrate. Mais si Socrate est tout entier esprit, c'est parce que son corps est immobilisé à cause de la douleur provoquée par l'épine qu'il lui est impossible d'ôter. D'ailleurs le culte du corps qui ouvre la pièce, la première scène se situant dans un gymnase, disparaît petit à petit au profit de celui de la raison. C'est Socrate qui opère ce changement, comme dans l'ouvrage de Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, il était responsable du passage de l'instinct à la raison. Néanmoins, dans la liste des personnages de

1 *Ibid.*, p. 186.

2 *Ibid.*, p. 196 : c'est Alcibiade qui raconte.

Kaiser, Socrate n'est pas présenté comme un philosophe ou un penseur, ou encore un raisonneur mais comme un sculpteur d'Hermès – rappelons que la sculpture fait partie des arts apolliniens chez Nietzsche, souvent jugés inférieurs par rapport aux dionysiaques¹. Il est en d'ailleurs en plein travail lorsqu'Alcibiade vient lui rendre visite et explique alors :

Je sculpte un buste. C'est un monument pour un homme – tel que toi, à qui on érigeria des monuments. Ton exploit est une victoire des bras et des jambes – va-t-on représenter et exposer tes bras et tes jambes victorieux ? – On les enlève – on fait un socle lisse et place la tête dessus. Seulement la tête. Qui se soucie des bras, des jambes ? Ils courent et frappent – mais c'est la tête qui accomplit ce qui sort de l'ordinaire².

De même que l'épine, l'Hermès, cette sculpture en forme de pilier sans bras ni jambes figurant le dieu Hermès qui incarne la ruse, l'intelligence et qui est également le patron des orateurs, devient un symbole de la philosophie socratique qui entraîne le déclin de la cité athénienne. Le maître de sports se désole non seulement de ne plus avoir d'élèves mais encore de voir tous ses élèves transformés en Hermès :

Immobiles, ils se tiennent dans les coins – par groupes composés d'anciens et de cadets ! - La tête penchée profondément sur la poitrine – les yeux à moitié clos – les lèvres articulant lentement des discours et des réparties interminables. Midi passe – le soir plonge dans l'ombre tous les contours – et l'assemblée demeure figée³ !

À imaginer la scène, on se dit que les adolescents, qui sont pourtant l'avenir de la cité, sont déjà à l'agonie, des Hermès de pacotille. Comme si Socrate les avait corrompus ; après Aristophane, après le procès, Kaiser semble relancer contre Socrate l'accusation de corruption de la jeunesse. Malgré tout, Alcibiade, qui incarnait le culte du corps est conquis par Socrate, et pour que son aura entoure aussi le couple qu'il forme avec la belle Phryné, il lui propose de passer un moment avec elle⁴. Toujours à cause de son épine plantée dans le pied, Socrate résiste cependant à ses avances mais Phryné tombe sous le charme de cet homme qui « aim[e] comme n'aiment pas les autres⁵ » c'est-à-dire qui aime de manière spirituelle, parce qu'il ne peut pas aimer avec le corps, mais cela, Phryné ne s'en doute pas et délaisse Alcibiade. Pour se venger, ce dernier mutilé les Hermès, Socrate étant de nouveau identifié à ces blocs de pierre impassibles. Alcibiade s'étant enfui, Socrate est condamné à mort à sa place pour l'avoir sauvé et le sauve donc une ultime fois⁶. À l'aide-médecin qui lui apporte la ciguë, Socrate

1 *La Naissance de la tragédie*, § 1, traduction française citée, pp. 27-32, l'art apollinien est également décrit comme l'art des philosophes.

2 Deuxième partie, p. 181.

3 Troisième partie, pp. 212-213. Cette citation est extraite du procès, plus précisément de l'accusation introduite par le maître de sports.

4 Deuxième partie, p. 205, ALCIBIADE, à Phryné : « Renverse cet hermès [il parle de Socrate] – et sur notre couche – quand il t'aura quittée – fleurira une volupté redevenue chaste !! »

5 *Ibid.*, p. 208.

6 Troisième partie, pp. 212-220. Le procès est celui d'Alcibiade mais c'est bien Socrate qui se trouve à la place de l'accusé. Il met du temps avant de comprendre la raison de sa présence, p. 215 : « Ce serait à moi de prendre la défense d'Alcibiade qui, comme j'ai entendu dire, serait en fuite. Ce n'est pas la première fois que

demande de retirer enfin son épine du pied¹. Sa demande d'un coq à Esculape, reprise du *Phédon* de Platon, est interprétée en termes nietzschéens : la mort délivre de cette maladie qu'est la vie². Toutefois, un peu comme dans l'œuvre de Strindberg, malgré le thème pessimiste de la décadence athénienne, le Socrate de Kaiser peut à certains moments sembler envisager sa mort comme un sacrifice pour que viennent des temps nouveaux, porteurs d'espoirs :

Cela devait arriver un jour – : il fallait qu'une fois, les autres s'insurgent et qu'un autre ciel recouvre ce ciel, dont le soleil les brûle atrocement, parce qu'ils sont trop chétifs pour le supporter³ !

Le soleil dont parle ici Socrate est-il celui auquel Platon fait référence dans l'allégorie de la caverne ? Peut-être⁴. La présence de la lumière dans le décor sombre de la prison⁵ est importante à la fin de la pièce. D'ailleurs Xanthippe, après avoir dit adieu à Socrate, monte des marches pour sortir de la prison-caverne, attirée par la lumière de l'extérieur. Exerçant une profession qui est d'ordinaire réservée à la mère de Socrate, sage-femme, Xanthippe paraît aider Socrate, par sa mort, à accoucher d'un monde nouveau, d'un monde plus lumineux :

SOCRATE : Ne néglige aucun devoir, femme.
XANTHIPPE, *chancelant* : Prendre congé – –

je paie de ma personne pour sauver la vie d'Alcibiade. » D'Alcibiade le procès devient alors celui de Socrate, pp. 219-220 : « SOCRATE : De quoi Socrate est-il coupable ? / LES VIEILLARDS *se cherchent du regard – agitent les bras – se lèvent tous, peu à peu – éclatent dans un cri commun* : Il a sauvé Alcibiade ! *Ils se tiennent debout, raides*. / SOCRATE : C'est de cela dont vous parlez ? Je ne voulais pas me vanter de cet acte et je ne l'ai pas mentionné. Mais si vous en avez besoin pour m'acquitter, je mettrai ce poids dans la balance : – j'ai sauvé Alcibiade ! / LES VIEILLARDS, *avec de grands gestes* : À mort Socrate !!!! »

1 *Ibid.*, pp. 227-228, Socrate vient de boire la ciguë : « AIDE-MÉDECIN : Tu dois te lever et marcher – jusqu'à ce que tu sentes une fatigue. / SOCRATE : Un conseil précieux – Es-tu médecin ? / AIDE-MÉDECIN : Je suis aide. / SOCRATE : Excellent nom pour un bourreau. – Sais-tu administrer de menus soins ? / AIDE-MÉDECIN : Qu'exiges-tu ? / SOCRATE [...] : Enlève ma sandale gauche et examine la plante du pied – : j'ai marché quelque part sur une écharde – qui m'empêche de suivre tes ordres. Sinon, je ne pourrai pas marcher dans la cellule ! / AIDE-MÉDECIN *le fait – tient l'épine*. / SOCRATE : Trouvé ? / AIDE-MÉDECIN *contemple l'épine*. / SOCRATE, *se redressant, assis sur son lit* : Quelque chose t'étonne ? / AIDE-MÉDECIN : Ce n'est pas une écharde, comme tu dis – un piquant raide – une épine de cactus – qui ne pousse pas ici. / SOCRATE : Je te la laisse, puisque je ne peux pas te payer autrement. / AIDE-MÉDECIN : Cela doit avoir fait terriblement mal dans la chair. / SOCRATE : Atrocement, cher aide – et il m'en coûte la vie pour étouffer cela ! »

2 *Ibid.*, p. 229 : « C'est ainsi que Socrate a pris congé de la vie comme d'une longue maladie – et remercie la mort comme un médecin qui le délivre d'une souffrance profonde !! » Cette réplique, prononcée par un adolescent est la dernière de la pièce. Cf. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 340 « Socrate mourant » : « Cette "dernière parole" risible et terrifiante signifie pour celui qui a des oreilles : "Oh, Criton, la vie est une maladie !" Est-ce possible ! Un homme tel que lui, qui a vécu gaiement et, aux yeux de tous, comme un soldat, - était pessimiste ! Il s'était contenté de faire bonne figure à la vie et avait, toute sa vie, caché son jugement ultime, son sentiment le plus intime ! Socrate, Socrate a souffert de la vie ! Et il en a encore tiré vengeance – par cette parole voilée, horrible, pieuse et blasphématoire ! » (Patrick Wotling (trad.), Paris, Flammarion, 2000, p. 279)

3 *Ibid.*, p. 222. On peut encore citer ces autres répliques de Socrate, *ibid.*, p. 220 : « On se trompe : cela va être un début sans fin. » ; p. 221 : « N'est-ce pas généreux de la part des juges ? Ils font à contre-cœur ce qu'ils m'infligent – car si jamais il n'y eut pas lieu d'avoir pitié, c'est bien de moi. J'ai levé la main sur une chose qui était belle au-delà de toute mesure – mais c'était une nécessité irrévocable. Les vieillards s'éteindront bientôt – quant aux adolescents, la vie qu'ils ont devant eux, est leur alliée. »

4 *République*, livre VII, 514a-517c.

5 Une didascalie précise ce décor, troisième partie, p. 220 : « Cellule de prison – basse, étroite, grise. »

SOCRATE : est facile. Est-ce du cresson qui grimpe à la fenêtre ? Une lueur pâle – tu me vois faible. Dehors, il y a des flots de clarté – ne me mêle pas au crépuscule qui règne ici – sinon tu ne me retrouveras jamais, alors que tu me verras toujours si je reste clairement présent en toi. XANTHIPPE, *s'approche de la porte en vacillant – crie soudain* : De la lumière - !! *Elle gravit rapidement les escaliers – et sort*¹.

Bien que la fin laisse une note plus positive, l'œuvre semble s'attacher à démythifier le personnage de Socrate : toutes ses actions héroïques et toutes ses grandes paroles sont générées par l'épine plantée dans son pied. Questionnant ainsi la notion d'héroïsme, l'interprétation socratique de Kaiser, largement influencée par celle de Nietzsche peut surprendre et même déplaire. N'est-elle pas cependant l'exemple même de la résistance au mythe socratique des XIX^e et XX^e siècles ? Elle pourrait en effet être assimilée aux parodies du XVIII^e siècle qui venaient exprimer leur résistance au mythe tout en contribuant, paradoxalement, à le diffuser. Il n'en reste pas moins que la pièce, d'un point de vue proprement dramaturgique est particulièrement réussie : de l'intrigue au style des dialogues en passant par l'importance accordée aux costumes et aux décors, tout concourt à faire de la vie et de la mort de Socrate un sujet éminemment théâtral². Sujet toutefois tragique ou comique ? Socrate lui-même pose la question juste avant de mourir :

Je vous offre un spectacle ? Est-ce une tragédie, ou bien le rire s'y mêle-t-il ? L'acteur, en haut, ne le sait pas – le curieux, en bas ne le décèle pas comment le mélange se fait-il ? – La tristesse a des larmes – la joie aussi – – toutes deux aboutissent à une même béatitude. Qui les distingue ? – Ni vous – – ni moi – – : ce qui est grand se cache dans ce qui est petit – – et, partant de quelque chose d'humble, le sublime atteint des sommets où la neige s'allie au soleil³ !

La pièce est une tragédie sur le déclin d'Athènes, la perte de ses valeurs par la faute (involontaire) de Socrate, mais une tragédie grotesque où l'on rit parce que le lecteur / spectateur seul sait que le comportement comme les propos dignes, élevés, héroïques de Socrate naissent de la douleur de poser son pied par terre. On ne peut pas non plus dire qu'il s'agit d'un véritable drame expressionniste comme Kaiser en a écrit, malgré la présence de nombreux éléments symboliques (on a déjà mentionné les symboles que sont l'épine et les

1 Troisième partie, pp. 222-223. Notons que la référence au cresson se trouve dans les *Nuées* d'Aristophane, v. 228-238 (Strepsiade rencontre pour la première fois Socrate perché dans son panier), traduction, citée, p. 29 : « Socrate : Jamais, en effet, je n'aurais pu démêler exactement les choses célestes, si je n'avais suspendu mon esprit et confondu ma pensée subtile avec l'air similaire. Si j'étais resté à terre pour observer d'en bas les régions supérieures, je n'aurais jamais rien découvert ; non, car la terre forcément attire à elle la sève de la pensée. C'est exactement ce qui a lieu pour le cresson. / Strepsiade : Que dis-tu ? La pensée attire la sève dans le cresson ? Voyons, descends, mon petit Socrate, vers moi, afin de m'enseigner les choses pour lesquelles je suis venu. »

2 Robert B. Todd, article cité, p. 129 érige cette pièce au-dessus de toutes les autres consacrées au personnage de Socrate - son corpus est beaucoup moins étendu que le nôtre, il étudie l'opéra de Minato, *La Patienza di Socrate con due moglie* ; les comédies de Poisson, *Alcibiade*, Mercier, *La Maison de Socrate le sage* et de Banville, *Socrate et sa femme*, ainsi que les *Socrate* de Voltaire, Pastoret de Calian, Becket et Grover ainsi que la pièce de Maxwell Anderson, *Barefoot in Athens* dont nous n'avons pas encore parlé puisqu'elle date de 1951.

3 Troisième partie, p. 228.

Hermès, ainsi que la couleur des costumes, on peut ajouter l'opposition entre les adolescents qui adulent Socrate et les vieillards qui l'accusent lors de son procès, la mansarde dans laquelle il vit et qui pourrait représenter la tête, soit l'esprit, etc.)¹. Kaiser renoue avec Platon, s'inspirant de ses dialogues non seulement comme sources pour la connaissance de Socrate mais également pour leur style dramatique², mais aussi avec l'inspiration d'Aristophane pour ridiculiser Socrate puisqu'il fait quelques références, ou plutôt clins d'œil, à sa comédie des *Nuées*. Lors de sa première le 29 janvier 1920 au Residenz-Theater de Munich dans une mise en scène d'Otto Liebscher, les critiques ont justement été déçus par cette démythification du personnage de Socrate à laquelle ils ne s'attendaient pas ; représentée toutefois peu de temps après au Württembergisches Landestheater de Stuttgart dans une autre mise en scène, signée Wilhelm von Scholz, la pièce semble avoir eu davantage de succès, grâce notamment au jeu de Socrate, dont on a remarqué la noblesse dans la scène finale de sa mort, comportement attendu étant donné la postérité du sage grec³.

La pièce aurait été reprise sous la forme d'un opéra par Fritz Stiedry⁴ avant de donner lieu à une *Histoire d'almanach* de Bertolt Brecht, *Socrate blessé*⁵ qui voit dans la pièce de Kaiser pas moins qu'« une révolution du théâtre⁶ ». Cette histoire, dédiée à Georg Kaiser, reprend l'intrigue d'une bataille au cours de laquelle Socrate se plante malencontreusement une épine dans le pied, en tentant de s'enfuir et permet à Alcibiade (qui n'est ici pas blessé) et à Athènes

-
- 1 Sur le théâtre expressionniste, voir Lionel Richard (dir.), *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, Paris, Somogy, 1993, pp.157-212, traduit de l'allemand par Jean-Jacques Pollet, Lionel Richard, Caude Sebish et Chantal Simonin.
 - 2 Bien qu'on ait pu le remarquer dans les citations extraites de la pièce, ajoutons les propos de Kaiser lui-même dans une interview datant de 1928 et rapportée par Martin Puchner, *op. cit.*, p. 82 : « *This play, he explains, was written as an attempt at a Platonic dialogue, yet it was written with "theatrical means" ; like Plato's own texts, it is not just a dialogue but a new type of drama.* » (Cette pièce, explique-t-il, a été écrite comme une tentative de dialogue platonicien, mais elle a été écrite avec des "moyens théâtraux" ; comme les textes de Platon, ce n'est pas seulement un dialogue mais un nouveau type de drame).
 - 3 Cf. sur la réception de la pièce : Peter K. Tyson, *The Reception of Georg Kaiser (1915-1945), Texts and analysis*, New York / Berne / Frankfurt on the Main / Nancy, Peter Lang, 1984, vol. I « Documentation », pp. 242-260 (compilation des critiques parues au sujet de la pièce *Alcibiade sauvé* lors des premières représentations données à Munich et Stuttgart) ; vol. II « Commentary », pp. 770-781 (synthèse des critiques).
 - 4 Nous n'avons malheureusement pas trouvé la trace de cet opéra ; il est pourtant mentionné par René Radrizzani suite à sa traduction en français de la pièce, édition citée, p. 239 et par John J. White, article cité, note 15, p. 125.
 - 5 *Histoires d'almanach*, Paris, L'Arche, 1983, pp. 94-114, traduction de Ruth Ballangé et Maurice Regnaut (1953 pour l'édition allemande). On peut trouver chez Brecht d'autres brèves allusions à Socrate comme dans les *Histoires de M. Keuner*, une histoire s'intitule justement « Socrate » et fait référence à la déclaration d'ignorance (édition française consultée : Paris, L'Arche, 1980, p. 47, traduction de Maurice Regnaut) ; une chanson de la pièce *Mère Courage et ses enfants* aborde quant à elle son procès : « Socrate l'honnête homme, vous connaissez, / Qui ne disait jamais que vérité : / Mais aucun gré ils ne lui en ont su, / Bien plus, en haut, ils lui en ont voulu, / De la ciguë lui ont fait avaler. / ce fils du peuple, quelle honnêteté ! / Et voyez, avant qu'il ne fasse nuit, / Le monde a pu voir ce qui s'ensuivit : / L'honnêteté l'a mené jusque-là ! / Digne d'envie qui est libre de ça ! » (Guillevic (trad.), Paris, L'Arche, 1955, 1975, p. 75).
 - 6 Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil (trad.), *Écrits sur le théâtre, I*, Paris, L'Arche, 1963, 1972, p. 154.

de remporter la victoire. De retour du champ de bataille, Socrate accueilli en héros refuse tous les honneurs, ne pouvant se déplacer. Alcibiade vient alors lui rendre visite chez lui, mais Socrate ne peut lui mentir et lui révèle la supercherie. Pour son honnêteté, Alcibiade continue de le regarder en héros¹, et Xanthippe peut alors lui retirer son épine du pied. La question de l'héroïsme est posée par Brecht comme elle l'était par Kaiser, mais la fin de l'histoire de Brecht indique une autre réponse : le héros est celui qui dit la vérité. En outre, le héros ne peut être un guerrier vanté pour ses exploits, le texte de Brecht ajoute en effet une dimension non présente dans la pièce de Kaiser : la critique de la guerre. Socrate le pacifiste demande notamment avant le début du combat :

Et quelle chose contre nature que d'être assis là, si tôt le matin, au milieu d'un champ, à même le sol, avec au moins dix livres de fer sur le corps et un couteau à dépecer à la main, au lieu d'être dans son lit ! C'était juste : on devait défendre la cité quand elle était attaquée, car autrement on y était exposé à de grands désagréments, mais pourquoi la cité était-elle attaquée ? Parce que les armateurs, les propriétaires de vignobles et les marchands d'esclaves en Asie mineure avaient marché sur les brisées des armateurs, des propriétaires de vignobles et des marchands d'esclaves perses ! Une belle raison² !

Cette pièce mineure de Brecht, variation au fond sur celle de Kaiser, mais avec cette distanciation Brechtienne, fait servir le tour comique de Kaiser à une interrogation sur la nature véritable de l'héroïsme ; Brecht semble bénéficier de la démythification opérée par Kaiser pour introduire sa propre réflexion.

Ces pièces qui se font l'écho sur scène de l'interprétation nietzschéenne de la figure de Socrate, même si elle est réduite à un stéréotype, montrent que le mythe s'accompagne comme au siècle précédent d'un procédé de démythification qui n'en contribue pas moins cependant à le faire vivre. À la différence toutefois des parodies du siècle des Lumières, ces pièces n'appartiennent pas au genre comique mais au genre sérieux et Kaiser semble s'inspirer autant de la comédie d'Aristophane que des dialogues de Platon. Comme Théodore de Banville avant lui, il s'inspire de deux concurrents, un poète et un philosophe, qui ont tous deux donné des portraits opposés de Socrate (le sophiste qui se fait rémunérer et le philosophe ignorant qui

1 Édition citée, p. 114 : « "Dommage que je n'aie pas apporté ma propre couronne. Je l'ai donnée à garder à l'un de mes hommes. Sinon je te l'aurais laissée. Tu peux me croire, je te tiens pour suffisamment héroïque. Je ne connais personne qui, dans ces circonstances, aurait raconté ce que tu as raconté." »

2 *Ibid.*, p. 96. On peut citer ces autres propos de Socrate, après la bataille, qui répondent en quelque sorte aux premiers : « Cette bataille ne m'intéressait pas. Je ne suis pas un marchand d'armes et je ne possède pas non plus de vignobles dans la région. Je ne vois pas pourquoi je devrais livrer des batailles. » (p. 106)

passé son temps à interroger les passants) dans des formes également opposées (la comédie ancienne et les dialogues socratiques). Le théâtre moderne ne pourrait-il pas ainsi être le lieu d'une réconciliation entre Aristophane et Platon¹ ?

Conclusion

En ce qui concerne le Socrate des planches, le XIX^e siècle semble tenir toutes ses promesses d'étonnement, de complexité et de contradictions : le mythe socratique est toujours présent sous son double aspect, positif et négatif : positif avec le Socrate romantique (chrétien, poète, héroïque, sublime, mourant jeune) même si la figure ainsi redéfinie semble avoir mieux réussi à la poésie qu'au théâtre ; négatif avec le Socrate nietzschéen (jugé responsable du déclin de la Grèce) qui par endroits rejoint même le Socrate aristophanesque. Parmi les autres pièces, le drame de Joseph Joffroy consacré à la mort de Socrate ainsi que la comédie de Banville mettant en scène la patience du sage face à la colère de sa femme contribuent également à faire vivre le mythe sur les planches et constituent de véritables réussites du point de vue du mariage entre théâtre et philosophie même s'il serait plus juste de parler d'un compromis puisque Joffroy s'attache aux actions et à l'émotion plus qu'au dialogue philosophique et que Banville semble équilibrer de véritables scènes de théâtre socratique par d'authentiques scènes de comédie voire de farce. Le Socrate choral ou multiple qui s'exprime à travers ses disciples témoigne d'une certaine popularité de la philosophie socratique puisqu'il apparaît principalement dans le genre comique ; il offre également de nouvelles possibilités dramaturgiques. Ce point est important car c'est d'abord par la dramaturgie semble-t-il que le mythe va se renouveler au XX^e siècle en revenant au plus près des sources anciennes (Aristophane, Platon et Xénophon) et en s'intéressant au genre des dialogues socratiques qui, on le voit déjà avec Georg Kaiser, devient un modèle pour transformer le théâtre. Un autre changement qui prépare aussi ce que nous pensons être probablement l'âge d'or du mythe socratique au théâtre concerne l'interprétation du procès qui de religieuse devient politique : Socrate incarne en effet au XX^e siècle le résistant à toute forme d'oppression et de barbarie.

1 Nous dramatisons ici volontairement notre propos, au risque de le simplifier. Nous renvoyons néanmoins aux notes de l'introduction pour davantage de nuances sur cette concurrence entre Aristophane et Platon, note n° 1, p. 11.

Chapitre 3

Le XX^e siècle : l'âge d'or du mythe ?

Introduction

Contrairement aux deux précédents, ce chapitre, consacré au XX^e siècle pourra présenter un portrait de Socrate commun à toutes nos pièces : un Socrate résistant¹, comme si la figure mythique se cristallisait dans un témoignage unique. On observe un véritable renouvellement du mythe suite au changement dans les chefs d'accusation qui ne sont plus religieux mais politiques. Cette évolution dont la Révolution française n'a pas su tirer parti, mais qui fut sensible tout au long du XIX^e siècle permet, suite aux événements politiques du XX^e siècle de faire à nouveau de la figure de Socrate un mythe incarnant des idéaux et portant de nouveaux espoirs. On rencontre ainsi un Socrate résistant dès les premières années du siècle qui voient le militarisme et l'antisémitisme s'imposer en Allemagne, on le retrouve dans l'Espagne en crise du roi Alphonse XIII, dans l'Italie fasciste de Mussolini, l'Europe occupée par l'Allemagne nazie, pendant la Guerre Froide dans les pays alliés des États-Unis comme dans les satellites de l'U.R.S.S., dans l'Espagne de Franco, puis, plus près de nous, dans les dictatures arabes. Dès que la justice et la liberté sont menacées, Socrate semble une référence incontournable non seulement pour incarner ces valeurs mais aussi et surtout pour les questionner². Cette politisation du procès n'est cependant pas nouvelle, elle apparaît dans les sources chez Platon (par exemple *Lettre VII*, 325b-c) et Xénophon (lorsqu'il semble répondre à l'accusation de Polycrate, *Mémoires*, I, 2, § 9-47) et semble chez les historiens modernes assez courante, en témoigne le récent ouvrage de Paulin Ismard qui voit dans le procès de Socrate celui de la démocratie athénienne, et par extension de la démocratie tout court³.

À cette convergence des portraits de Socrate s'oppose néanmoins la diversité des formes dramaturgiques employées, inscrivant pleinement notre corpus dans la crise du théâtre qui inaugure la modernité théâtrale⁴. Se faisant aussi l'écho de la quête du Socrate historique des

1 Il y a bien sûr quelques exceptions mais elles semblent trop peu nombreuses dans notre corpus pour contredire le portrait de Socrate en résistant : nous avons évoqué les Socrates nietzschéens de Strindberg et Kaiser dont les œuvres datent déjà du XX^e siècle, même si l'interprétation qui les inspirent appartient au XIX^e ; nous avons également rencontré un Socrate chrétien dans la pièce de Charles Richet : *Socrate*, pièce en vers en quatre actes et six tableaux, Paris, G. Ficker, 1910, représentée pour la première fois à l'Odéon en 1907)

2 Voir notre tableau récapitulatif des pièces, en annexe, pp. 594-598.

3 *L'Événement Socrate*, ch. 3 « Socrate l'oligarque », Paris, Flammarion, 2013, pp. 61-91. C'est également l'interprétation de I. F. Stone, *Le Procès de Socrate*, Paris, Odile Jacob, 1990, Ghislain Sartoris (trad.), édition originale, 1988.

4 Sur le théâtre du XX^e siècle, voir notamment la riche anthologie dirigée par Robert Abirached, *Le Théâtre français du XX^e siècle, histoire - textes choisis – mises en scène*, Paris, L'avant-Scène théâtre, 2011.

érudits, les pièces se rapprochent des sources, principalement Platon, mais aussi Xénophon questionnant la théâtralité de leurs dialogues et l'éprouvant sur la scène. Pour renouveler le théâtre, tester ses limites, expérimenter, quoi de mieux en outre qu'un sujet réputé anti-théâtral ? Socrate devient le sujet parfait pour un théâtre en crise comme il a pu l'être au XX^e siècle : ce qui lui portait préjudice dans les siècles passés devient sa plus grande qualité !

Puisque c'est autour d'un même portrait de Socrate que gravitent toutes nos pièces, ce chapitre, tout en essayant de suivre la trace du Socrate résistant au fil de l'actualité du XX^e siècle confrontera les pièces en fonction, non pas tant du portrait de Socrate qu'elles mettent en scène comme c'était le cas des chapitres précédents, que de leur proposition dramaturgique : nous commencerons par regarder d'abord les pièces faisant référence à Socrate comme à un symbole de résistance, avant d'étudier celles qui mettent en scène son procès et sa mort. À l'intérieur de ce corpus, nous distinguerons une pièce étonnante, inspirée par les *Mémorables* de Xénophon, qui prône un théâtre de lecture, des autres pièces davantage influencées par Platon, et qui ont toutes été représentées. Parmi ces dernières, certaines pièces semblent obéir à une volonté plus historique, liée notamment au contexte de la Guerre Froide qui voit dans la rivalité entre les deux cités antiques, Athènes la démocrate et Sparte la tyrannique, une parabole de l'opposition entre les États-Unis et l'U.R.S.S. D'autres pièces adoptent un propos plus philosophique, jusqu'à devenir de nouveaux dialogues socratiques destinés à la scène, et ayant pour thème principal la démocratie, au moment où les dialogues de Platon sont de plus en plus souvent portés sur les planches. Ainsi nous espérons rencontrer la théâtralité socratique définie dans notre introduction, théâtralité conciliant Aristophane et Platon, la comédie satirique et le dialogue philosophique, l'inscription du théâtre dans la cité et son propre dépassement par la maïeutique. La majorité des pièces du XX^e siècle, contrairement à celles du XVIII^e et même du début du XIX^e siècle, ont été représentées, certaines même avec succès, et sont encore reprises aujourd'hui. Comme si, libérés d'une certaine tradition théâtrale, de certains codes génériques, de la forme pour le dire, et répondant notamment au souhait de Paul Fort de porter à la scène, avec le Théâtre d'Art, tous les textes « injoués et injouables » comme les dialogues de Platon¹ ou encore à l'injonction, quelques

1 Camille Mauclair, *Servitude et grandeur littéraire : souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900 : le symbolisme ; les théâtres d'avant-garde ; peintres, musiciens ; l'anarchisme et le Dreyfusisme ; l'arrivisme, etc.*, Paris, Librairie Ollendorf, 1922 (2^e édition), p. 98 : « Le programme de Paul Fort était splendide. Il comprenait toutes les pièces injouées et injouables et toutes les grandes époques, depuis le *Ramayana* jusqu'à la *Bible*, des dialogues de Platon à ceux de Renan, de *La Tempête* à *Axël*, de Marlowe au drame chinois, d'Eschyle au Père Éternel. Il y en avait pour deux cents à tout le moins. Je veux dire tout de suite que, si je prends et garderai le ton plaisant pour rappeler ces souvenirs de jeunesse, l'initiative de Fort était utopique, mais généreuse, et fondée sur quelques idées justes, et assez méritante pour lui valoir la sympathie : le théâtre était alors des plus médiocres, et l'exclusion d'une série des grands chefs-d'œuvre pour l'unique raison de la pauvreté éventuelle des recettes était scandaleuse. »

dizaines d'années plus tard, d'Antoine Vitez de « faire théâtre de tout¹ », les dramaturges pouvaient plus facilement imaginer une forme nouvelle, adaptée à la manière si particulière de faire de la philosophie pour Socrate. Les pièces de notre corpus en font d'ailleurs souvent mention, à l'instar de ce passage, presque méta-théâtral, extrait du *Procès de Socrate*, pièce en cinq actes de H.-U. Dorian, radiodiffusée en 1947 et publiée en 1952. Place du marché, deux étrangers demandent un renseignement à un commerçant, ils cherchent Socrate :

PREMIER ÉTRANGER : [...] Eh bien, nous sommes ici pour voir Socrate, un de vos hommes illustres, dont on dit tant de bien et... ma foi, tant de mal ! Curieux de le connaître et de l'entendre, nous te serions reconnaissants de nous faire conduire jusqu'à lui. Est-ce possible ?

LE MARCHAND : Oh ! Rien de plus facile, monseigneur, car c'est là-bas, voyez-vous, sous ces vieux chênes, que l'on retrouve chaque jour Socrate et ses amis – ses disciples comme on dit. Ils ne tarderont pas à paraître, c'est l'heure en effet.

DEUXIÈME ÉTRANGER : Mais... je ne vois pas la tribune.

LE MARCHAND : Quelle tribune ?

DEUXIÈME ÉTRANGER : Celle de l'orateur ! De Socrate !

LE MARCHAND : Mais, noble étranger, Socrate n'est pas un orateur ! Il n'a rien de commun avec tous ces rhéteurs dont notre cité regorge, qui font partout assaut d'éloquence et parlent à tort et à travers de tout et de rien ! Socrate est si simple, au contraire, si... bonhomme ! Une foule d'amis et de curieux, de disciples l'entourent, et il s'entretient avec tous familièrement et sur le ton même de la conversation ! Toutefois... ah, oui !... il a une manie !...

DEUXIÈME ÉTRANGER, *intéressé* : Ah !... Laquelle ?

LE MARCHAND, *souriant* : Pas bien grave, rassurez-vous ! Je veux parler de sa manière de mener les discussions par questions et réponses ! Comment vous expliquer cela ? Je ne sais. Mais c'est très curieux, vous verrez².

Un de nos objectifs dans cette étude sera d'établir un lien avec le changement des sources utilisées pour la connaissance de Socrate. Comme nous l'avons montré dans notre première partie, le Socrate du XX^e siècle est essentiellement celui de Platon ; néanmoins le portrait de Socrate chez Platon n'étant pas toujours unitaire, on a cherché à retracer une évolution de la pensée de Platon en étudiant le style de son écriture, ce qui a permis de classer chronologiquement les dialogues ; les premiers ont ainsi été nommés dialogues socratiques non pas tant parce qu'ils présentent le Socrate historique que par leur appartenance au genre des dialogues socratiques. Ce genre est de mieux en mieux connu grâce à l'étude d'auteurs

1 Vitez revient notamment sur ce mot d'ordre dans un entretien avec Danièle Sallenave reproduit in : Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 199 : « Danièle Sallenave : *Phèdre, Partage de midi*, mais aussi : *Les Miracles, Vendredi, Catherine* : il n'y a donc pas de textes spécifiquement écrits pour le théâtre ? Comment un texte qui n'a pas été écrit initialement pour le théâtre devient-il un texte de théâtre ? Tous les textes s'y prêtent-ils ? / Antoine Vitez : En ce qui concerne la dernière partie de ta question, je réponds aussitôt que tous les textes en effet s'y prêtent ; ce qui caractérise pour moi le plaisir du faire du théâtre, c'est précisément d'affronter l'impossible. De résoudre des problèmes impossibles. Si j'ai commencé à penser qu'on peut " faire théâtre de tout " – de tout ce qu'il y a " dans la vie ", et *a fortiori* de tous les textes – je me dois d'aller jusqu'au bout de mon intuition. Naturellement, l'expérience est limitée, parce que je ne pourrai jamais utiliser tous les textes. Mais *en droit*, si je puis dire, elle est illimitée. »

2 Acte I, Paris, Les Éditions Universelles, 1952, pp. 18-20. Précisons que seuls les quatrième et cinquième actes ont fait l'objet de la radiodiffusion, le 26 août 1947 sur la chaîne parisienne, sous la direction d'André Certes.

autres que Platon, notamment Xénophon réhabilité à la fin du siècle mais aussi Eschine, Antisthènes et d'autres dont nous possédons des titres ou des fragments de dialogues. Ainsi le tourant dialogique des études socratiques du XX^e siècle paraît nourrir la théâtralité renouvelée de Socrate : du théâtre à thèse que semblait viser les œuvres du XVIII^e siècle, nous arrivons à un théâtre d'idées dans notre corpus du XX^e siècle, amorcé déjà par certaines pièces du XIX^e siècle¹. Le théâtre à thèse a pour but de délivrer un message, il peut l'imposer même de façon dogmatique, le marteler pour espérer qu'il soit entendu, en témoigne dans notre corpus le *Socrate* de Voltaire que nous avons, à la suite de Raymond Trousson, qualifié de « machine de guerre² ». Le théâtre d'idées, pour sa part, permet d'échanger, de questionner, de critiquer et reste davantage ouvert ; c'est là d'ailleurs toute la difficulté de son interprétation. Nous verrons notamment dans les pièces que Socrate qui questionne sans cesse les régimes politiques auxquels son époque le confronte, la tyrannie et la démocratie, se voit accusé par les deux régimes d'être un opposant. Ce passage d'un théâtre à thèse à un théâtre d'idées paraît corréler l'usage des sources : au XVIII^e siècle c'est davantage une vulgate issue de sources extrêmement diverses qui informe le public lettré de Socrate ; à partir du XIX^e siècle, on s'intéresse de plus en plus à Platon, progressivement réhabilité, puis à Xénophon lui aussi réhabilité petit à petit ainsi qu'aux genres des dialogues socratiques. De la même manière le statut du personnage de Socrate semble évoluer : s'il était dans la grande majorité des pièces XVIII^e et du XIX^e une figure mythique et esthétique, véhicule d'une parole, d'un message, il devient un personnage conceptuel d'après la définition qu'en donnent Gilles Deleuze et Felix Guattari, c'est-à-dire le support d'un concept qui, sans ce support, ne pourrait exister, ou encore le créateur d'un discours qui sans lui n'arriverait pas à l'existence³. Les propos concernant la religion naturelle chez les Lumières, le christianisme chez les Romantiques ne sont pas pensés par le personnage de Socrate, ce dernier est davantage le représentant de ces doctrines qui existent indépendamment de lui que celui qui permet de les penser ; l'art de la

1 Nous empruntons cette distinction théâtre à thèse / théâtre d'idées à Antoine Vitez, dans l'anthologie déjà citée, « Le Théâtre des idées », p. 13 : « En classe de seconde, au lycée, j'étudiais Électre [...] Je découvrais le *théâtre des idées*. L'auteur ne dit point son avis, tout au contraire du *théâtre à thèse* ; non, il fait parler les Idées comme des êtres humains, comme si elles avaient un corps. Et justement elles ont un corps, ce sont deux femmes de chair et d'os, qu'opposent de vieilles rancunes familiales, peut-être. » Voir notre introduction, pp. 23-24.

2 Deuxième partie, ch. 1, p. 270.

3 *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, éditions de Minuit, 1991, ch. 3 « Les personnages conceptuels », pp. 60-81. On peut citer cette définition, p. 65 : « La différence entre les personnages conceptuels et les figures esthétiques consiste d'abord en ceci : les uns sont des puissances de concepts, les autres, des puissances d'affects et de percepts. Les uns opèrent sur un plan d'immanence qui est une image de Pensée-Être (noumène), les autres, sur un plan de composition comme image d'univers (phénomène). » Le Socrate des dialogues de Platon est cité à plusieurs reprises comme un exemple de personnage conceptuel. Nous renvoyons également à notre introduction, pp. 24-25.

dialectique et ses différentes facettes réfutative, maïeutique, didactique⁴, n'existe pas indépendamment du Socrate des dialogues socratiques, ce Socrate que l'on retrouve dans une partie de nos pièces du XX^e siècle.

On ne s'étonnera alors peut-être pas de trouver beaucoup plus de pièces pour le XX^e que pour les autres siècles : une plus large diffusion des œuvres, et un accès facilité, peut être une raison, mais nous aimerions penser que la figure socratique trouve véritablement à s'épanouir sur les planches, lorsque le théâtre fait non seulement de Socrate un personnage à mettre en scène mais aussi une possibilité dramaturgique à expérimenter. Toutes les pièces ne peuvent pas faire l'objet d'une analyse détaillée, certaines ici ne seront mentionnées que dans les notes de bas de page, voire pas du tout. Elles figurent cependant toutes dans le tableau récapitulatif situé en annexe afin de donner une idée de l'étendue du corpus (non exhaustif on le rappelle). Ont été choisies les pièces les plus significatives, les plus emblématiques pour illustrer le propos, c'est-à-dire celles qui présentent le plus clairement un portrait de Socrate résistant et celles qui semblent les plus novatrices et/ou les plus réussies dans leur dramaturgie socratique. Les choix ont été plus nombreux encore en ce qui concerne les adaptations des dialogues de Platon, qui ne cessent de se multiplier ; néanmoins les critères ont été imposés par la réalité pratique de nos recherches : peu d'adaptations sont publiées et, quand elles le sont, elles ont davantage un but pédagogique, celui d'offrir une version simple, accessible, dans un langage modernisé et une forme dramatique agréable des dialogues de Platon¹. Nous avons donc retenu les adaptations auxquelles nous avons eu accès : textes publiés, confiés par l'adaptateur lui-même, récits du travail d'adaptation et de mise en scène.

Socrate, symbole de la résistance face à la tyrannie et à la barbarie

Au XX^e siècle, un changement apparaît effectivement dans notre corpus et l'oriente politiquement, transformant le novateur religieux en résistant face à toute forme d'oppression, défendant des idées de justice et de liberté plus pragmatiques. Contrairement à la plupart des pièces composant notre corpus, quelques pièces ne mettent pas en scène le procès et la mort de Socrate ni même un autre moment de sa vie mais lui font simplement référence comme à un symbole incarnant la résistance et la liberté. C'est par elles que nous souhaitons ouvrir notre chapitre afin de mettre en avant le changement qui s'opère dans notre corpus au XX^e

⁴ Ces termes ont eux aussi été définis dans l'introduction, pp. 12-18.

¹ Citons par exemple *Why so, Socrates? A dramatic version of Plato's dialogues "Euthyphro", "Apology", "Crito", "Phaedo"*, de Ivor Armstrong Richards (Cambridge University Press, 1964); *Platon, Les Derniers Jours de Socrate*, de Michel De Vals (Paris, éditions Autrement, 2003) ; *Procès et mort de Socrate*, drame en trois actes d'après les œuvres de Platon, d'André Trabet (Lyon, Aléas éditeur, 2005).

siècle en associant la figure de Socrate à celle du résistant politique. Ce renouvellement de la figure lui permet alors de s'épanouir, comme ce fut déjà le cas au XVIII^e siècle au moment de la lutte entre philosophes et antiphilosophes, comme ce fut le cas avec les tentations d'un Socrate romantique ou d'un Socrate nietzschéen, tel un mythe littéraire et philosophique, ce que nous étudierons dans le détail dans un deuxième moment en montrant comme ce Socrate résistant lutte pour les idéaux des sociétés démocratiques qui sont les nôtres aujourd'hui, tout en questionnant ce régime afin de chercher à l'améliorer.

Hermann Sudermann. Der Sturmgesele Sokrates (1903)

La première pièce de notre corpus à présenter un portrait de Socrate en résistant date de 1903 et met en scène l'Allemagne des années 1870 : il s'agit d'une comédie d'Hermann Sudermann au titre assez explicite : *Der Sturmgesele Sokrates, Komödie in vier Akten* (Le Socrate Camarade de Tempête, nom d'un mouvement révolutionnaire – *a priori* fictif – comédie en quatre actes) qui a valu à son auteur des menaces de censure et d'emprisonnement. La pièce a toutefois pu être jouée le 3 octobre 1903 au Lessingtheater de Berlin et éditée la même année¹. Elle a également été créée à Londres, le 31 octobre 1903 au Royalty Theater pour sept représentations² et a notamment été reprise en juin 1986 au Deutsches Theater de Berlin (situé en RDA) dans une mise en scène de Thomas Langhoff³ ou en 1998 au Staatstheater de Karlsruhe dans une mise en scène de Klaus Kusenbergh, pour fêter les cent-cinquante ans de la Révolution de 1848⁴. L'auteur, un dramaturge important de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, a en effet grandi dans un village de l'est où des étudiants ayant participé à la Révolution de 1848 avaient été envoyés en exil. Après la Révolution française de février, la révolution allemande de mars 1848 demande à son tour davantage de libertés et rêve de voir le pays unifié dans la paix et la démocratie par une culture et des valeurs communes. Le parlement créé à Francfort est rapidement mis en échec et Otto Bismarck accomplit l'unification de l'Allemagne par la force et la guerre en ralliant tous les états face à

1 Stuttgart, Cotta, 1903. Nous avons également consulté la récente traduction anglaise de l'ouvrage : *The Storm Komrade Sokrates* par Lauren Friesen, Lanham / Boulder / New York / Toronto / Oxford, University Press of America, 2003. Parce que la langue anglaise nous est plus aisée que l'allemande, nous citerons et traduirons le texte anglais.

2 Cf. J. P. Wearing, *The London Stage. A Calendar of Productions, Performers and Personnel 1900-1909*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014 (2nd édition), p. 160. Sur la présence et l'importance du théâtre allemand à l'époque voir la thèse de Nicholas John Dekker, *The Modern Catalyst : German Influences on the British Stage 1890-1918*, The Ohio State University, 2007. *Der Sturmgesele Sokrates* est seulement cité en annexe dans la liste des œuvres représentées, p. 188.

3 Cf. l'article paru dans le périodique *Neues Deutschland* le 4 juin 1986 et qui en fait un compte-rendu très élogieux.

4 C'est d'ailleurs cette mise en scène qui se voulait actualisée qui a décidé Lauren Friesen à offrir une traduction anglaise de la pièce au public contemporain.

un ennemi commun : la France. Fasciné par les révolutionnaires de la génération de 1848, Sudermann décide de leur consacrer une pièce de théâtre¹ ; lorsqu'il écrit, l'Empereur Guillaume II a remplacé Bismarck, mais les idéaux de 1848 sont restés dans le passé et l'antisémitisme ne fait que croître.

L'intrigue se déroule dans les années 1870 dans une petite ville à l'est de l'Allemagne, chez le dentiste Albert Hartmeyer. Les princes sont allés à la chasse, les chiens sont blessés aux dents et le vétérinaire est ivre. Ils vont arriver d'une minute à l'autre chez le dentiste. Or ce dernier refuse de les soigner. C'est un ancien chef révolutionnaire de 1848² qu'à l'époque on a appelé Socrate. Lors de son procès, il avait prononcé une défense rappelant celle du sage athénien ; la presse avait alors publié cette défense, et l'avait surnommé Socrate³. Il continue de réunir régulièrement son groupe de révolutionnaires dont les pseudonymes sont à l'image de celui du chef : Catilina, Poniatowski, Giordano Bruno et Spinoza⁴. Mais seuls les deux philosophes, Socrate et Spinoza *alias* Marcuse, un rabbin, croient encore en leurs idéaux de jeunesse : le droit, la liberté et la cause du peuple qu'ils rêvent de transmettre à leurs enfants. Ils souhaitent les introniser membres de leur confrérie ; alors que la cérémonie commence dans l'arrière salle d'un café, le chef du district les surprend. Il ironise d'abord sur la

1 Cf. l'introduction de Lauren Friesen à sa traduction anglaise de la pièce, édition citée, pp. ix-x.

2 Cf. acte I, p. 17 (la pièce ne comprend pas de découpage en scènes), il raconte l'histoire du mouvement à ses enfants : « *You know that [The Storm Komrade Fraternity] is an underground and compassionate enclave, not so ? The old fighters for freedom, experienced in battle and faith, founded it in 1848. When you were still children in the time of the severe repression, the District Commander began repressive tactics against us and appealed to demagogic traitors within the fraternity and, who knows what else, he started a campaign to destroy us ! No one could prove anything against us because the archive was hidden, that's where you can find resourceful manuscripts, documents that if discovered could have taken us to the hangman. The archive was rescued, saved... The authorities banned us, but we still exist...* » (Vous savez que la Fraternité des Camarades de Tempête est une enclave souterraine et sensible, n'est-ce pas ? Les anciens combattants de la liberté, ayant l'expérience de la guerre et de la fidélité, l'ont fondée en 1848. Quand vous étiez encore des enfants au temps de la sévère répression, le chef du district a commencé à mettre en place des stratégies répressives contre nous et a fait appel à des traîtres démagogiques au sein de la fraternité et on ne sait qui d'autre, et il a débuté une campagne visant à nous détruire ! Personne ne pouvait rien prouver contre nous parce que les archives étaient cachées, c'est là que vous pouvez trouver des manuscrits plein de ressources, des documents qui, s'ils avaient été découverts, nous auraient conduits au bourreau. Les archives ont été secourues, sauvées. Les autorités nous ont bannis, mais nous existons toujours...)

3 I, pp. 17-18, voici comment il l'explique : « *HARTMEYER : [...] I'm called Sokrates. / REINHOLD : Why that name, Father ? Because mother is also the daughter of a midwife ? / HARTMEYER : Oh no, my son ! When I was a young lad I stood accused, I gave my speech in front of a judicial bench. I became famous with that one speech. Many newspapers printed it. I said, among other things : when they give me the cup of hemlock, you lords of the court, then I too will have found a worthy death, as a philosopher... true my ideals. After that the name stuck.* » (HARTMEYER : On m'appelle Socrate. / REINHOLD : Pourquoi ce nom, père ? Parce que mère est aussi la fille d'une sage-femme ? / HARTMEYER : Oh non, mon fils ! Quand j'étais jeune homme, j'ai été accusé, j'ai prononcé mon discours devant des juges. Je suis devenu célèbre avec ce seul discours. Beaucoup de journaux l'ont imprimé. J'ai dit, entre autres : quand ils me donneront la coupe de ciguë, Messieurs les juges, j'aurai une mort digne, comme un philosophe... fidèle à mes idéaux. Après cela, le nom est resté).

4 II, p. 27 : lors d'une réunion de la confrérie, tous les noms sont cités au moment de l'appel. Catilina est un révolutionnaire romain du I^{er} siècle avant J.-C. ; Poniatowski (1763-1813) est un prince polonais qui a lutté pour l'indépendance de son pays ; Giordano Bruno (1548-1600) et Spinoza (1632-1677) ont tous les deux été accusés comme Socrate d'athéisme, le premier a été condamné au bûcher par l'Inquisition et le second a été exclu de la communauté juive.

coïncidence de leur présence à tous, anciens membres de la confrérie des Camarades de Tempête avant d'ordonner à Socrate de le suivre afin de soigner les chiens princiers. Digne de son pseudonyme, le dentiste lui signifie expressément sa désobéissance :

First of all, Mr. Commander, it is below the dignity of my profession... my profession, therefore, is also my personal dignity, Mr Commander... and I've never even considered fixing the teeth of mere brutes. [...] Secondly, Commander, it is below my sense of humanity to pretend to be a martyr in light of your hidden threats. Thirdly, Commander, I would cut off my hand before I come to the aid of any member of the royal family, they trample all over our ideals... make a mockery of our principles... And if you haven't heard enough, I am a child of the people, a man of freedom... so one final word to you : I won't be the Duke's slave, Mr. District Commander¹ !

Tout d'abord, Monsieur le Commandant, c'est au-dessous de la dignité de ma profession... ma profession, donc aussi de ma dignité personnelle, Monsieur le Commandant... et je n'ai même jamais envisagé de réparer les dents de simples brutes. [...] Secondement, Commandant, c'est au-dessous de mon sens de l'humanité de prétendre être un martyr au vu de vos menaces déguisées. Troisièmement, Commandant, je couperais ma main avant de venir en aide à un quelconque membre de la famille royale, ils ont piétiné nos idéaux... tourné en ridicule nos principes... et si vous n'en avez pas assez entendu, je suis un enfant du peuple, un homme de liberté... Donc un dernier mot pour vous : je ne serai pas l'esclave du Duc, Monsieur le Commandant !

Le fils de Socrate, Freddie, dentiste comme lui, qui exerce d'ailleurs à ses côtés, accepte cependant à sa place. Blessé, trahi, humilié, le père veut intenter un procès à son fils au sein même de la confrérie. Le jour dudit procès, un membre du groupe propose sa dissolution étant donné qu'il ne parvient pas à transmettre quelque chose à la jeune génération. Le père apprend alors que son second fils, Reinhold, en qui il avait placé tous ses espoirs, a rejoint une organisation militaire étudiante. Il renvoie ses deux fils de chez lui, préférant les abandonner eux plutôt que ses idéaux². Quant au fils de Spinoza, Siegfried, il raconte à son père les humiliations subies à l'Université, les insultes prononcées par le fils même de Socrate, lui

1 II, p. 34. On peut également citer d'autres répliques prononcées en amont alors qu'on annonçait à Hartmeyer que le chef du District était à sa recherche : « *I don't truck with demagogues ; neither privately nor in my profession. [...] My decision is firm. I don't want to build a bridge between our mortal enemy and us. Whatever this man wants from me, no matter what happens next, I will be at peace, and now, and now put forth a motion to proceed with our agenda.* » (II, pp. 25-26 – Je n'ai rien à faire avec les démagogues, ni dans ma vie privée, ni dans ma profession. [...] Ma décision est ferme. Je ne veux pas construire un pont entre notre ennemi mortel et nous. Quoi que cet homme veuille de moi, et peu importe ce qui arrive ensuite, je serai en paix, et maintenant, maintenant, soumetts une motion pour poursuivre avec l'ordre du jour).

2 III, p. 53 : « *And even so though I'm not a hero, but a poor man, a foolish dentist, I will act like a hero... I have resigned myself to my bad luck and loneliness, I... [...] My dear son Freddie, give me your hand, yes, yes, give me your hand. Yes... I'm not angry with you, not at all, not at all... my dear son Reinhold, give me your hand. I'm not angry with you... not angry with you... not angry... So ! So, now my dear sons, here is the door.* » (Et quand bien même je ne suis pas un héros, mais un pauvre homme, un dentiste idiot, j'agirai comme un héros. Je me suis résigné à ma malchance et à la solitude, je... [...] Mon cher fils Freddie, donne-moi ta main, oui, oui, donne-moi ta main. Oui... Je ne suis pas fâché contre toi, pas du tout pas du tout... mon cher fils Reinhold, donne-moi ta main. Je ne suis pas fâché contre toi, pas fâché contre toi, pas fâché... Alors ! Alors, maintenant mes chers enfants, voici la porte.) Ou encore IV, p. 56 : « *The Sorm Komrade Socrats, he exists...* » (Le Camarade de Tempête Socrate, il existe...) et p. 58 : « *I'm nothing, a failure, a cadaver in ditch, nothing more. But it will be said that I have been faithful, faithful in character, faithful to my ideals, faithful until death.* » (Je ne suis rien, un échec, un cadavre dans la fosse, rien de plus. Mais on dira que j'ai été fidèle, fidèle dans mon personnage, fidèle à mes idées, fidèle jusqu'à la mort.)

expliquant ainsi pourquoi il ne voit aucun avenir pour les juifs¹. Bien que cachées, les archives de la confrérie ont été retrouvées par le chef du district ; il vient en avertir Socrate tout en lui annonçant dans le même temps qu'il ne court aucun danger grâce à son fils Freddie qui, pour récompense du soin des dents des chiens, a demandé aux princes de faire quelque chose pour son père. C'est sur les pleurs de ce dernier que se termine la pièce. On ne peut ainsi qu'être surpris de son appartenance au genre de la comédie mais Socrate livre peut-être une clé d'interprétation :

*Our honorable chair has said that we only live by many empty phrases, we have abandoned our ideals... large and small... so we appear like comical characters*².

C'est le côté absurde, le décalage entre les idéaux des parents et la réalité des enfants qui devient source de comique. Le rire cependant est noir car les valeurs des Camarades de Tempête n'ont plus la force d'idéaux ; la confrérie a perdu sa raison d'exister, les membres qui s'attachent à sa survivance se sont transformés en pantins ridicules, même Socrate qui ne réussit pas à mourir pour ses idées mais doit accepter la vie que son fils, renié, lui a sauvée. La pièce revendique peut-être le nom de comédie parce qu'elle ridiculise les révolutionnaires, incapables de transmettre leurs valeurs à leurs enfants. C'est un reproche que Socrate adresse d'ailleurs aux hommes politiques dans le dialogue de Platon intitulé *Ménon* : les hommes politiques ne possèdent pas la vertu car ils sont incapables de l'enseigner à leurs fils³. Sudermann semble ici retourner ce même argument contre les révolutionnaires de la confrérie des Camarades de Tempête, et en particulier leur chef, Socrate. Cette pièce en définitive fait de Socrate le symbole du révolutionnaire qui se bat pour la justice et la liberté et en même temps paraît s'attacher à démythifier ce symbole. Comme si la double nature du mythe, positif et négatif, se concentrait dans cette seule et même pièce. Dans sa tonalité tragique, la pièce semble en outre prédire un avenir des plus pessimistes dominé par la force et la violence militaires ainsi que la montée de l'antisémitisme. Pour Lauren Friesen, le récent traducteur de la pièce en anglais, malgré un ancrage historique très important, elle reste d'actualité aujourd'hui car elle pose cette question fondamentale : comment transmettre nos idéaux aux nouvelles générations⁴ ?

1 II, p. 22 et III, pp. 41-42.

2 III, p. 53 : Notre honorable président a dit que nous ne vivions que d'expressions vides, que nous avons abandonné nos idéaux... grands et petits... et que nous ressemblons alors à des personnages comiques.

3 93e-94d.

4 Introduction, p. xvi.

John Steinbeck, *The Moon is down* (1942)

Comme le présageait la pièce d'Hermann Sudermann – écrite en 1903 – l'Histoire a été tragique au XX^e siècle mais les idéaux en lesquels croyait son Socrate n'ont cependant pas complètement disparu et Socrate lui-même est resté une référence incontournable, un symbole fort lorsqu'il s'agit de résister, de dire non, et de mourir pour faire vivre ses idées. C'est ce que montre la pièce de théâtre de John Steinbeck qui est également parue sous la forme d'un roman, en 1942 et qui a donné lieu à un film l'année suivante : *The Moon is down* (la lune est couchée)¹. Le titre constitue une réplique de la pièce de Shakespeare, *Macbeth* :

BANQUO : *How goes the night, boy ?*

FLÉANCE : *The moon is down ; I have not heard the clock.*

BANQUO : *And she goes down at twelve*².

BANQUO : Où en est la nuit, enfant ?

FLÉANCE : La lune est couchée.

Je n'ai pas entendu l'horloge.

BANQUO : Elle se couche

À minuit.

Cette nuit sans lune, sans lumière aux deux sens du terme, au cours de laquelle Macbeth va commettre son premier meurtre, celui du roi, pour prendre sa place et faire régner l'arbitraire et la cruauté devient une métaphore des ténèbres, du mal qui peut également s'appliquer aussi au nazisme. Steinbeck dénonce ainsi dans sa pièce les méthodes des occupants et leurs effets psychologiques sur les populations, mais montre en même temps la force de certaines idées telle celle de liberté : le chef d'une ville occupée par l'ennemi se souvient, au moment où il part pour être fusillé, de l'*Apologie de Socrate* de Platon. Alors qu'il les avait apprises à l'école et n'avait jamais réussi à les retenir par cœur, les paroles que Socrate aurait prononcées lors de son procès lui reviennent désormais en mémoire de manière très précise. Comme Socrate il va mourir injustement ; comme Socrate il va devenir un martyr, et incitera son peuple à continuer la résistance commencée avec lui. Même le colonel venu l'arrêter n'ose

1 Pour ce qui est de la pièce de théâtre, elle a été représentée pour la première fois à Broadway au Martin Beck Theatre le 7 avril 1942 dans une mise en scène de Oscar Serlin et éditée à New-York, Dramatists Play Service, 1942. Le roman a été publié la même année à New-York, The Viking Press. Nous avons consulté l'édition suivante du roman : New York, Penguin Books, 1995, qui comprend une riche introduction de Donald V. Coers. Quant au film, il a été réalisé par Irving Pichel, dans une adaptation de Nunnally Johnson. Le roman et la pièce de théâtre *The Moon is down* constituent deux textes différents, or le rêve de Steinbeck était d'écrire un roman qui soit en même temps pièce de théâtre et réciproquement ; il avait tenté l'expérience avec *Des Souris et des hommes*, mais ce fut un échec, de son propre aveu (cf. Steinbeck, « La pièce-roman » in : *Un artiste engagé*, Paris, Gallimard, 2003, Christine Rucklin (trad.), pp. 102-104). Les pièces faisant référence à Socrate et parues pendant la Seconde Guerre Mondiale et la Guerre Froide aux États-Unis et au Canada ont été étudiées par Sara Monoson, « *The making of a democratic symbol: the case of Socrates in North-American popular media, 1941–56* », *Classical Receptions Journal*, Oxford University Press, Mai 2011, p. 46-76. (Nous avons consulté la version antérieure de l'article : « *Socrates in American Life : WWII and the Cold War* » dans le cadre du E-Seminar « *Classical Receptions in Late Twentieth-Century Drama and Poetry in English* » de décembre 2007, qui n'est aujourd'hui plus accessible en ligne.)

2 Premières répliques ouvrant l'acte II, sc. 1, Paris, Aubier, 1977, édition bilingue, pp. 78-79, Pierre Leyris (trad.)

interrompre le souvenir, comme si le temps, dans le lien tissé par-delà les siècles, s'était suspendu, comme si l'imaginaire collectif pouvait rassembler les ennemis, comme s'il laissait espérer un reste d'humanité présent même chez les tyrans :

MAYOR : I am a little man in a little town. But there must be a spark in little men that can burst flame. At first I was afraid. I thought of all the things I might do to save my own life. And then that went away and now I feel a kind of exaltation, as though I were bigger and better than I am. It's like – well, do you remember in school, a long time ago, I delivered Socrates' denunciation ? I was exalted then, too.

WINTER : You were indeed.

MAYOR : I was Socrates. I denounced the school board. I bellowed at them. And I could see their faces grow red.

WINTER : They were holding their breaths to keep from laughing. I remember well. It was graduation and your shirt tail was sticking out.

MAYOR (Raises his head, looks at the ceiling) : Um – Um – Um – How did it go ?

WINTER : Let me see – it begins – (Prompting him) "And now, Oh men."

MAYOR (softly) :

"And now, oh men who have condemned me –

I would fain prophesy to you –

For I am about to die –"

(Lanser comes quietly into the room, crosses above table to R. end and stops on hearing the word. Mayor looks at the ceiling, lost in trying to

MAIRE : Je suis un petit homme dans une petite ville. Mais il doit y avoir dans les petits hommes une étincelle qui peut s'embraser. Au début, j'avais peur. Je pensais à toutes les choses que je pourrais faire pour sauver ma propre vie. Et puis c'est parti et maintenant je ressens une sorte d'exaltation, comme si j'étais plus grand et meilleur que je ne suis. C'est comme – eh bien, tu te rappelles à l'école, il y a longtemps, j'avais prononcé la dénonciation de Socrate ? J'étais exalté, pareil.

WINTER : Tu l'étais, en effet.

MAIRE : J'étais Socrate. Je dénonçais le conseil d'administration de l'école. Je leur criais dessus et je pouvais voir leurs visages devenir rouges.

WINTER : Ils se retenaient de respirer pour ne pas rire. Je m'en souviens très bien. C'était la remise des diplômes et ta chemise était sortie.

MAIRE (lève la tête, regarde le plafond) : Hm – Hm – Hm – comment ça faisait ?

WINTER : Montre-moi – ça commence – (lui soufflant) "Et maintenant, ô hommes."

MAIRE (doucement) :

"Et maintenant, ô hommes qui m'avez condamné –

Je vous ferais volontiers une prophétie –

Parce que je suis sur le point de mourir –"

(Lanser entre silencieusement dans la pièce, va jusqu'à la table au fond à droite et s'arrête en

remember.)
*"And – in the hour of death –
 Men are gifted with prophetic power.
 And I – prophesy to you, who are my murderers,
 That immediately after my –
 my death"*
 WINTER (Breaking in) : *Departure.*
 MAYOR : *What ?*
 WINTER : *The word is departure, not death. You
 made the same mistake before.*
 MAYOR : *No. It's death. (Lanser puts his helmet on
 table. Mayor looks around and sees Lanser
 watching him.) Isn't death ?*
 LANSER : *"Departure. Immediately after my
 departure."*
 WINTER : *You see. That's two against one. Departure
 is the word.*
 MAYOR (Looking straight ahead. His eyes in
 memory. Seeing nothing outward) :
*"I prophesy to you who are my murderers,
 That immediately after my departure,
 Punishment far heavier than you have inflicted
 upon me.
 Will surely await you.
 Me you have killed because you wanted to escape
 the accuser
 And not to give an account of your lives..."*
 (Softly)
*"But that will not be as you suppose – far
 otherwise."*

*entendant le mot. Le maire regarde le plafond,
 perdu en essayant de se rappeler.)*
*"Et – à l'heure de la mort –
 Les hommes sont doués d'un pouvoir
 prophétique.
 Et moi – je vous prédis, à vous qui êtes mes
 assassins
 Qu'immédiatement après ma –
 ma mort – "*
 WINTER (l'interrompt) : *Mon départ.*
 MAIRE : *Quoi ?*
 WINTER : *Le mot est départ, pas mort. Tu fais la
 même erreur qu'avant.*
 MAIRE : *Non. C'est mort. (Lanser pose son
 casque sur la table. Le maire regarde autour de
 lui et voit Lanser qui l'observe.) Ce n'est pas
 mort ?*
 LANSER : *"Départ. Immédiatement après mon
 départ."*
 WINTER : *Tu vois. Nous sommes deux contre un.
 C'est départ le mot.*
 MAIRE (regarde droit devant. Ses yeux sont sa
 mémoire. Il ne voit rien à l'extérieur) :
*" Je vous prédis à vous qui êtes mes assassins
 Qu'immédiatement après mon départ,
 Un châtiment beaucoup plus dur que celui que
 vous m'avez infligé
 Vous attendra sûrement.
 Moi vous m'avez tué parce que vous vouliez
 échapper à l'accusateur
 Et ne pas rendre compte de vos vies..."*
 (Doucement)

(His voice grows stronger.)
*"For as I say that there will be more accusers of
 you than there are now,
 Accusers whom hitherto I have restrained.
 If you think that by killing men, you can prevent
 someone from censoring your lives –
 You are mistaken."*
 (He thinks for a time, smiles embarrassedly.)
That's all I can remember¹.

"Mais ce ne sera pas comme vous supposez –
 bien au contraire."
(Sa voix devient plus forte.)
 "Car je dis qu'il y aura plus d'accusateurs pour
 vous qu'il n'y en a maintenant,
 Accusateurs que j'ai jusqu'ici retenus.
 Si vous pensez qu'en tuant des hommes, vous
 pouvez empêcher quelqu'un de critiquer vos
 vies –
 Vous vous trompez."
(Il reste pensif un instant, sourit d'un air gêné.)
 C'est tout ce dont j'arrive à me rappeler.

Non, ce n'est pas exactement tout ce dont il se souvient : au moment de sortir, à onze heures, l'heure de l'exécution, le maire se retourne une dernière fois avant de passer la porte et demande à son ami Winter de ne pas oublier d'offrir un coq à Esculape, ainsi que l'a demandé Socrate à son ami Criton juste avant de rendre son dernier souffle².

Symbole de résistance, Socrate donne du courage à celui qui, comme lui, se voit condamné à mourir pour que triomphent ses idées. Bien que les occupants ne soient jamais désignés comme les nazis³, l'ouvrage de Steinbeck est clairement un ouvrage de propagande en faveur de la résistance sous la Seconde Guerre Mondiale. Sous la forme de la pièce du théâtre, du roman, comme du film, il a remporté un vif succès : le roman a été édité clandestinement dans toute l'Europe nazie ; en France quinze mille copies clandestines éditées aux éditions de Minuit dans la traduction d'Yvonne Desvignes (pseudonyme d'Yvonne Paraf) ont circulé à partir de février 1944 ; quant à la pièce, elle a notamment été jouée à Bâle, Zürich et Londres⁴. Paradoxalement si l'œuvre a fait l'unanimité en Europe, elle a donné lieu à une polémique aux États-Unis qui a profondément blessé l'auteur l'accusant d'avoir dépeint les occupants de manière trop favorable ; comme nous l'avons pu voir avec le passage comportant la référence

1 II, 4, pp. 79-80.

2 II, 4, p. 83 : « *MAYOR* (stops and turns back to Winter) : "*Crito, I owe a cock to Ascalaepius. Will you remember to pay the debt ?*" / *WINTER* (crosses C. to table) : "*The debt shall be paid.*" / *MAYOR* (chuckling) : *I remember that one.* / *WINTER* (very softly) : *Yes. You remebered it.* / *MAYOR* : *The debt will be paid !* » (*MAIRE* (*s'arrête et se retourne vers Winter*) : "Criton, je dois un coq à Esculape. Est-ce que tu te rappelleras de payer la dette ?" / *WINTER* (*va au coin jusqu'à la table*) : "La dette sera payée." / *MAIRE* (*gloussant*) : Je me suis souvenu de ça. / *WINTER* (*très doucement*) : Oui. Tu t'en es souvenu. / *MAIRE* : La dette va être payée!)

3 La didascalie initiale précise par exemple, p. 4 : « *Time : The time is the present.* / *Place : The action of the play occurs in a small mining town.* » (Temps : Le temps est le présent. / Lieu : L'action de la pièce se déroule dans une petite ville minière).

4 Sur la réception américaine autant qu'européenne de l'ouvrage, voir l'introduction de Donald V. Coers à l'édition du roman précédemment citée, pp. xii-xxi., voir également son essai, *John Steinbeck goes to war : The Moon is down as propaganda*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1991 ; sur la traduction française en particulier voir chap. 5 « France », p. 99-111. Voir également J.-M. Gouanvic, « John Steinbeck et la censure : le cas de *The Moon is down* traduit en français pendant la seconde guerre mondiale », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 15 (2), 2002, p. 191-202 (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/007484ar>, consulté le 15 juillet 2014). Une autre traduction est parue en français en 1943 à Lausanne aux éditions Marguerat par Marvède-Fischer sous le titre *Nuits sans lune*, mais elle comportait des altérations, des coupures par rapport au texte original.

à Socrate, Steinbeck les a fait parler, agir, ressentir des émotions comme des êtres humains¹. Il affirme également avoir écrit pour ceux qui vivaient sous l'occupation, en se mettant à leur place². L'œuvre a même fait l'objet d'une édition chinoise dans laquelle on ne reconnaissait plus les Allemands dans les occupants mais les Japonais. Elle connaît encore aujourd'hui un certain succès comme en témoigne la récente traduction française de Jean Pavans, intitulée *Lune noire*³ ; l'absence de référence explicite, directe à l'actualité comme la référence à Socrate semble être justement ce qui a permis à l'œuvre de survivre au contexte historique qui lui a donné naissance.

André Tardieu, Il faut détruire Socrate (2002)

L'histoire est justement ce qui a intéressé André Tardieu qui publie en 2002 un drame se déroulant pendant la Seconde Guerre Mondiale et intitulé *Il faut détruire Socrate*⁴. À l'instar de *The Moon is down*, Socrate ne fait pas partie de la liste des personnages ; c'est le nom d'un réseau de résistants. Comme au XIX^e siècle où la parole de Socrate était relayée par ses disciples, Socrate est dans cette pièce comme les précédentes incarné par d'autres. Cette pluralisation laisse penser une large diffusion de la figure et des idées, idéaux qui lui sont attachés. Le thème de la pièce d'André Tardieu est résumé par l'auteur dans sa didascalie initiale :

1942. Une ville française sous l'occupation, un officier allemand vient d'être abattu. Deux agents de la Gestapo entrent dans une maison et demandent au père de leur désigner un de ses trois enfants en otage⁵.

Le père s'appelle Julien Lessel, il est professeur de lettres et chef du réseau Socrate. Comme le sage qui donné son nom à son mouvement, le père a choisi de s'engager dans la résistance en en connaissant et acceptant tous les risques, à la différence par exemple de son collègue, Louis :

LOUIS : Pour ne rien te cacher, j'avais la trouille d'être arrêté ; ou pire qu'on s'en prenne à ma

1 Il en parle dans un essai intitulé « *My short novels* », traduit en français par Christine Rucklin in : *John Steinbeck, Un artiste engagé*, Paris, Gallimard, 2003, p. 107 : « La guerre éclata, et j'écrivis *Nuits noires* en guise d'hommage à la stabilité démocratique. Je n'aurais jamais cru que le livre serait dénoncé. J'avais décrit les Allemands comme des hommes, non comme des surhommes, et l'attitude que j'avais adoptée fut jugée très peu convaincante. Je ne pouvais pas vraiment en comprendre les raisons, et cela me semble absurde maintenant que nous savons que les Allemands étaient finalement des hommes, et qu'ils pouvaient par conséquent commettre des erreurs et essuyer des échecs. »

2 Cf. p. xxiii de l'introduction de Donald V. Coers au roman ces propos de Steinbeck lui-même lorsqu'il a reçu une médaille du roi de Norvège en 1946 : « *I put myself in your place and thought what I would do.* »

3 Paris, J. C. Lattès, 1994, réédité à Paris, Librairie générale française, 1996, 2006, 2010.

4 In : *Théâtre : Trois pièces à suspense*, Paris, édition des écrivains, 2002, pp. 7-76. D'après les renseignements que nous ont fournis la SACD, la pièce aurait été représentée en 1996.

5 Édition citée, p. 9.

femme ou à mon fils.

LE PÈRE : Je te comprends.

LOUIS : Et toi ?

LE PÈRE : Oh, moi, ça n'a plus d'importance. Du jour où je suis rentré dans la résistance en créant "Socrate" je me suis dit : "Ta vie ne tient plus qu'à un fil"¹.

Après le départ de l'agent de la Gestapo venu expliquer au père la situation ainsi que sa demande d'otage, le père resté seul exprime dans un monologue une fermeté d'âme comparable à celle de Socrate :

Tout le monologue est entrecoupé de longs silences.

LE PÈRE : Imbécile va ! Dans quel pétrin t'es-tu fourré ? Parce qu'ils ne sont pas venus te trouver par hasard, les deux camarades... Ils ont des soupçons... et même peut-être plus. Une seule solution qui vaut ce qu'elle vaut, mais il n'en existe pas d'autre : gagner du temps... Ne pas tomber dans leur jeu... Ne pas donner de réponse... Ne pas se laisser abattre... Jouer les innocents, jusqu'au bout, jusqu'au bout. Surtout garder la tête froide, c'est ça, la tête froide... Maîtriser ses nerfs. Peut-être bluffent-ils ? Alors, bluffer plus qu'eux... Tiens bon Julien tiens bon ; tu t'en sortiras, tu t'en sortiras. Pas d'autre solution pour sauver tes enfants et ton réseau. Une chance sur cent mais il faut la jouer à fond².

Le père explique sereinement ce qui se passe à ses enfants mais se refuse à choisir ; c'est comme s'il devait « tuer l'un [d'eux], comme ça, de sang-froid³ ». Ses enfants cependant le pressent. Ils lui proposent de tirer au sort mais au moment où il s'apprête à le faire, l'un des enfants, Jacques, annonce qu'il n'est plus d'accord, qu'il n'a « pas envie de crever⁴ » et propose que le condamné soit Marcel, l'aîné, parce que le père n'est pas son père biologique bien qu'il l'ait adopté. Les enfants se déchirent sous le regard impuissant du père, ils sont devenus « des monstres. Ou plutôt [ils] raisonnent comme des monstres... Sans indulgence, sans amour, rien, rien ! Des bêtes qui veulent sauver leur peau et qui sont prêtes à tout pour cela⁵. » Ils laissent le père réfléchir à la proposition ; resté seul, celui-ci « s'effondre et sanglote comme un enfant⁶ » ; Marcel vient alors lui dire qu'il est d'accord avec la solution de ses frères et sœur alors qu'un des deux agents de la Gestapo revient proposer un marché : passer un moment avec Simone, la sœur, contre la vie sauve pour les trois enfants. Elle accepte, mais le marché n'était qu'une mise en scène destinée à humilier le père : alors que l'agent de la Gestapo sort de la chambre de Simone, le deuxième agent arrive, faisant mine de le surprendre et de le

1 I, 1, p. 13. Notons que la référence à Socrate apparaît ainsi dès les premières répliques sans que l'on sache explicitement ce que désigne Socrate même si on le devine facilement : « LE PÈRE : Le quartier est bien, d'après les accords que nous avons passés avec les autres groupes, sous la responsabilité de "Socrate" ? » (I, 1, p. 11) La référence est expliquée un peu plus loin, I, 7, p. 25 : « KARL [agent de la Gestapo] : Ah, si vous pouviez me communiquer des renseignements sur "Socrate". / LE PÈRE : Il est mort depuis belle lurette. / KARL : Très drôle ! Il ne s'agit pas du philosophe mais du réseau terroriste qui porte ce nom. » Au sujet de l'engagement de Socrate, voir par exemple Platon, *Gorgias*, 521b-522e.

2 I, 8, pp. 26-27.

3 I, 12, p. 30.

4 I, 12, p. 32.

5 I, 13, p. 35.

6 I, 14, p. 36.

réprimander ; pour sa défense, l'agent argue alors l'insistance du père prêt à tout, y compris à prostituer sa fille, pour sauver ses enfants. Déshonoré, avili, effondré, le père semble incapable de réfléchir, il laisse ses trois enfants le faire pour lui, et Jacques, le petit dernier, qui, à dix-huit ans est encore en seconde, mais ramène à la maison, grâce à sa débrouillardise, de quoi nourrir toute la famille en ces temps de rationnement, se résout à se sacrifier. Pour échapper à une arrestation quelques jours plus tôt, il a dû prendre une carte de la Milice et pense ainsi pouvoir s'en sortir. Se rêvant en martyr il sombre dans un état d'excitation proche de la folie. Sa sœur lui administre un calmant et l'emmène se reposer. Alors que l'agent de la Gestapo est de retour, une didascalie indique que le père qui semblait jusque-là anéanti « au fil des répliques [...] retrouve son sang-froid et sa détermination¹. » L'agent explique qu'il a voulu torturer psychologiquement le père pour qu'affaibli, il livre le fonctionnement de son réseau contre la vie sauve pour ses trois enfants. Redevenu Socrate, redevenu calme, serein, le père emprunte au sage grec sa déclaration d'ignorance et répète qu'il n'a rien à voir avec la résistance :

Si j'étais le chef terroriste que vous dites, croyez-vous que je pourrais me taire ?... Vous avez raison, tout à l'heure, mon fils Marcel et moi, avons essayé de bien nous tenir devant vous, de crâner. Mais savez-vous ce qui s'est passé dans cette maison depuis que vous êtes entré ? C'est l'enfer que vous avez ouvert devant nous... des êtres qui s'aimaient se sont jeté à la figure les insultes les plus odieuses. Ils ont failli en venir aux mains. Et moi, le chef de famille, j'étais là, au milieu d'eux, incapable de réagir. Moi monsieur, j'ai craqué. Je deviens fou. Vous pouvez être satisfait : vous avez atteint le but que vous vous étiez fixé. Vous avez fait de moi une loque, un être fini, usé, vidé qui ne pourra jamais oublier les moments qu'il vient de vivre, ni la décision qu'il vient de prendre, ou plutôt, et c'est peut-être pire, qu'il n'a pas pu prendre lui-même, puisqu'il s'est déchargé de ses responsabilités sur un autre. Et vous voudriez que, ayant la possibilité de tout effacer, je refuse ?... Faites de nous ce que vous voudrez, pensez ce que vous voudrez, mais je vous le dis, je vous le répète, vous êtes dans l'erreur².

Sûr de lui, le père tente le tout pour le tout : si l'assassin de l'officier le dénonce comme résistant, il lui propose de le prendre en otage avec ses trois enfants et de lui livrer tous les renseignements qu'il sait. Étrangement, l'agent de la Gestapo accepte. La surprise passée, le père passe de nouveau à l'action : il envoie ses trois enfants se réfugier chez un ami de Marcel et commence à brûler tous les documents du réseau. L'agent de la Gestapo revient cependant, accompagné de Louis, le collègue du père à qui la même torture a été infligée, mais qui n'a pas pu réagir avec la même force d'âme. Pour sauver son fils, il a dû dénoncer son ami. Mais il lui glisse à l'oreille que le reste du réseau est sauf. Le père s'étonne d'être aussi calme et serein en pareil instant ; il sait néanmoins que, par sa fermeté, il a pointé une faiblesse chez son ennemi. Celui-ci ne s'avoue cependant pas vaincu et explique que l'officier a en réalité été tué par un Allemand ; étant donné son illustre origine, il fallait l'éliminer discrètement et, en

1 II, 10, p. 70.

2 II, 10, p. 62.

faisant porter le chapeau à la résistance, il devient facile de la discréditer auprès de la population en en donnant l'image d'une organisation imprudente qui met en jeu la vie des civils, n'hésitant pas à commettre un meurtre au moment où une loi placardée dans toute la ville annonce « le tarif » : trente otages pour un officier tué. Le Gestapiste n'en finit pas de torturer le père lui faisant croire que ses enfants ont été tous les trois arrêtés. Néanmoins un détail lui a échappé : il mentionne la robe bleue de Simone. Lorsqu'il l'a vue la première fois, elle la portait certes, mais pour partir, elle avait revêtu un pantalon noir.

Dénonçant les méthodes de torture psychologiques utilisées par les nazis, la pièce est un hommage à la grandeur exceptionnelle des résistants qui, comme Socrate, ont su par leur détermination se montrer supérieurs à leurs meurtriers. La référence au philosophe athénien fonctionne à un double niveau : Socrate n'est pas seulement le nom d'un mouvement de résistance mais il est aussi incarné par le père, créateur et chef du mouvement qui parvient à supporter l'épreuve avec toute la dignité possible en pareil cas et se trouve heureux de se sacrifier personnellement pour son réseau et ses enfants¹.

Josef Topol. *Sbohem Sokrate* (1977)

Érigé au rang de symbole de la résistance, caractérisé par sa grandeur d'âme, sa force de caractère, sa sérénité, sa détermination et son noble sacrifice, Socrate devient dans l'imaginaire de Josef Topol, l'un des dramaturges tchèques les plus importants de la deuxième moitié du XX^e siècle, un oiseau auquel il dit « au revoir » dans une pièce intitulée *Sbohem Sokrate*, d'abord éditée clandestinement en 1977². Socrate s'est enfui de la maison qui pourtant l'avait apprivoisé et domestiqué ; avec le temps disparaît l'espoir de le voir revenir. En cette période dite de normalisation, c'est-à-dire de retour à la norme communiste, au cours de laquelle la société tchécoslovaque est entièrement contrôlée et surveillée, et l'auteur interdit de publication, l'oiseau Socrate devient l'allégorie d'une liberté perdue. Dans cette œuvre dramatique appartenant au genre de l'absurde³, la disparition de Socrate correspond aussi à

1 Cf. cette réplique de Simone s'adressant à son père : « Bref, Socrate c'est toi ! » (II, 14, p. 66)

2 Nous avons consulté l'édition de Praha, Torst, 2001 et remercions Veronika Fraňková de l'avoir lue et résumée pour nous. D'autres pièces de Josef Topol ont été traduites en français par Milan Kepel : *Fin de Carnaval*, Paris, L'Avant-Scène, 1969, représentée au Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1969 ; *Rossignol à dîner*, représentée au Théâtre du Kaléioscope, Paris, 1968 ; *Une heure d'amour*, Théâtre des Nations, Paris, 1969, et reprise en 2002 au Centre Culturel Tchèque ; *La Chatte sur les rails*, créée pour la Télévision Suisse Romande, 1970. Également poète, traducteur et adaptateur de Shakespeare et de Tchekhov, Josef Topol a participé aux côtés d'Otomar Krejča à la création du Théâtre Za Branou de Prague qui de 1965 à 1972 a fait souffler un vent de liberté sur le milieu culturel tchèque.

3 Au sujet du théâtre tchèque de cette époque et plus généralement du théâtre est-européen de l'époque totalitaire voir l'ouvrage collectif dirigé par Maria Delaperrière, *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Paris, L'Harmattan, 2003.

une perte de sens ou à une crise existentielle : le personnage principal, Jacques (Žak), qui exerce comme le père de Socrate la profession de sculpteur traverse une crise à la fois artistique et familiale. Tout explose lors de la soirée d'anniversaire de ses cinquante ans, soirée qui dégénère dans une perte de valeurs et repères moraux et qui se termine sur la mort de sa femme, dont on ne sait si elle s'est suicidée ou si elle a été assassinée.

Les quatre pièces mentionnées ici ont un statut à part dans notre corpus puisqu'elles ne mettent pas en scène Socrate à proprement parler mais lui font référence comme à un symbole de résistance dans des contextes historiques et politiques différents : l'unification de l'Allemagne par celui qui a été surnommé le chancelier de fer, Otto von Bismarck ; la Seconde Guerre mondiale et l'occupation nazie ; la normalisation en Tchécoslovaquie. Elles témoignent d'un vrai tournant politique dans l'interprétation de la figure de Socrate même si elles l'utilisent de manière quelque peu stéréotypée (Socrate est un modèle de courage, de grandeur d'âme, de liberté) et n'exploitent pas son potentiel dramaturgique (les pièces ne mettent pas en scène la philosophie socratique).

La vie, le procès et la mort de Socrate, une parabole historique

Faisant fi du manque supposé de théâtralité du sujet¹, d'autres pièces tentent de mettre en scène le personnage de Socrate dans les derniers moments de sa vie : son procès et sa mort. Dans notre corpus de pièces du XX^e siècle, Socrate n'est cependant plus condamné pour des propos religieux novateurs, annonçant le christianisme ou prônant une religion naturelle mais il est accusé parce qu'il résiste à la tyrannie et questionne la démocratie. Notons que la plupart de ces pièces ne se contentent pas seulement du procès et de la mort de Socrate mais

1 On ne pourra en effet dans notre corpus citer que ces propos de Doros Alastos, auteur de *Socrates Tried, Drama reconstruction*, London, Zeno Publishers, 1966, préface, p. 26 : « *Whichever way one looks at the life of Socrates or however fully one studies it one will find that it is singularly deficient in the outward trappings of drama.* » (Quelle que soit la façon dont regarde la vie de Socrate ou si approfondie soit son étude, on trouvera que les attributs apparents du drame lui manquent singulièrement.) Dans la pièce, Socrate lui-même raconte sa surprise lorsqu'Aristophane lui a dit qu'il allait le mettre en scène : « *Aristophanes met me one day in the street and said : "Socrates, I am going to put you on the stage". "That's good news, Aristophanes", I replied, "but why ? I am no king, satrap, dictator who has done memorable misdeeds. No parricide or matricide. I have killed no son of mine, committed no incest, I have no betrayed my country, I have never kicked a pregnant woman and I have not been angry or mixed up. I have never attacked authority and the powerful from a safe place, I am no pervert, money grabber or demagogue, and I have no vices except poverty. In short I have no theatrical value. I don't see how I can deserve such honour". He did it, though.* » (sc. 5, p. 77 : Aristophane m'a rencontré un jour dans la rue et m'a dit : "Socrate, je vais te mettre en scène". "C'est une bonne nouvelle, Aristophane" ai-je répondu, "mais pourquoi ? Je ne suis pas un roi, un satrape, un dictateur qui a commis des méfaits mémorables. Pas de parricide ni de matricide. Je n'ai pas tué l'un de mes enfants, commis d'inceste, je n'ai pas trahi mon pays, je n'ai pas donné de coups de pied à une femme enceinte et je n'ai jamais été en colère ni perdu. Je n'ai jamais attaqué l'autorité ni les puissants depuis une place sûre, je ne suis pas un pervers, un grippe-sou, ou un démagogue, et je n'ai pas de vices à part la pauvreté. En bref, je n'ai pas de valeur théâtrale. Je ne vois pas comment je peux mériter un tel honneur." Il l'a fait cependant.)

cherchent à montrer Socrate dans tous les moments de sa vie. Comme si les dramaturges voulaient eux aussi faire œuvre d'historien, et à l'instar des érudits, se mettre à leur tour en quête du Socrate historique tout en cherchant à retrouver le naturel du dialogue. Côté poétique ils semblent redevables du théâtre du XVIII^e, notamment de Voltaire et du drame romantique puisqu'ils peuvent ainsi à loisir mélanger les genres, osciller entre des scènes de comédie qui souvent sont liées au Socrate domestique ou à une réécriture des *Banquet* de Xénophon et Platon, ou bien encore des *Nuées* d'Aristophane et des scènes plus tragiques en référence au procès et à la mort de Socrate. Les pièces ne sont que rarement identifiées comme comédies, tragédies ou drames ; elles se nomment plus souvent « pièces » ou « œuvres » et s'étendent ainsi sur toute la vie de Socrate, ou presque, proposant alors de nombreux changements de lieux, et de décors. Elles mettent également souvent en scène la place du marché, donnant lieu à des scènes de foule au cours desquelles Socrate montre toute l'étendue de son art du dialogue. Édouard Goguel avec sa pièce datant de 1864, intitulée *La Mort de Socrate* (étudiée précédemment), apparaît ainsi comme un véritable précurseur, à cette différence près, essentielle néanmoins, qu'il n'avait pas à sa disposition les possibilités ou les libertés dramaturgiques et scéniques pour envisager écrire en lieu et place de son « étude historique et dramatique » une authentique œuvre théâtrale destinée à la scène.

Socrate, Xénophon, la résistance à la tyrannie : un théâtre à lire : Esteban Martinez Hervás, Sócrates (1921)

Alors que l'Espagne connaît une période troublée, voit ses armées défaites à la bataille d'Anoual dans la guerre qui l'oppose à ses colonies marocaines, avant le coup d'État qui imposera la dictature du général Primo de Rivera, un jeune étudiant qui sera plus tard frappé d'exil en raison de son appartenance au parti social ouvrier espagnol, Esteban Martinez Hervás, relit les *Mémoires* de Xénophon et consacre un drame à Socrate en 1921 : *Sócrates, drama histórico dividido en cinco actos y el primero en dos cuadros*¹. À une époque dominée par le théâtre commercial et se plaçant sous le triple patronage de Victor Hugo, Zola et Shakespeare, il imagine un théâtre historique qui donne des grands hommes pour modèle, Socrate lui apparaissant comme le meilleur d'entre eux². Néanmoins, notre auteur qui se dit

1 *Socrate, drame historique divisé en cinq actes et le premier en deux tableaux*, Madrid, s.n., 1921.

2 « Víctor Hugo, tal vez su Teatro, los comentarios de Zola, y el Julio César de Shakespeare fueran la idea que después, desarrollándose, me hizo pensar en este nuevo Teatro histórico. [...] Si el trabajo teatral consiste en tomar un modelo, un hecho de la vida y desenvolverlo en toda su integridad de arte, ¿ no sería un buen Teatro el que tome por modelo los hechos vividos y trágicos de los grandes hombres de la Historia ? Si a más de ese índice común de víctimas también de la tragedia de la vida, tienen una personalidad ilustre, un tesoro de acciones morales, de consejos provechosos y de pensamientos grandes, ¿ no sentiremos una

novateur sur ce point (il est vrai que cette pièce est la première en langue espagnole que nous rencontrons dans notre corpus, bien que d'autres œuvres aient pu nous échapper) destine sa pièce non à la représentation mais à la seule lecture et justifie ainsi son choix :

La celeridad del pensamiento, tan agudo y tan certero, sea tal vez la causa de que los espectadores no tengan tiempo de comprenderlo, porque el diálogo es de rápido cambiante y digan "que es mucha filosofía". Pero con la obra, en su lectura, no caben subterfugios : allí hay tiempo, soledad propicia, meditaciones sin fin, y la pureza literaria obra de una manera rara, concluyente y definitiva ; moldeando, grabando en el sentir los sutiles pensamientos grandes, las acciones magnánimas, las tragedias de este inferno de la vida y los hondos interrogantes del misterio¹.

Il est intéressant de noter que cette pièce qui s'inspire pleinement de Xénophon, de ses *Mémoires* et de son *Banquet*, avec seulement quelques références à l'*Apologie de Socrate* et au *Phédon* de Platon, textes qui sont d'ailleurs suivis beaucoup moins fidèlement, est une des rares pièces de notre corpus du XX^e siècle à ne pas être représentée, ou du moins, à ne pas être écrite pour la scène. Si la plupart des autres œuvres qui recourent davantage à Platon qu'à Xénophon ont été représentées, établir une corrélation est ici tentante : les dialogues socratiques de Xénophon seraient perçus comme du théâtre dans un fauteuil (pour reprendre l'expression de Musset), quand ceux de Platon sembleraient davantage appropriés à la scène. Néanmoins cette œuvre est la seule dans notre corpus à adapter véritablement les *Mémoires*, restons donc prudente en ce qui concerne cette hypothèse. Peut-être faut-il encore préciser que notre auteur propose davantage un collage d'extraits des *Mémoires*, du

emoción más depurada y completa ? Sí ; Sócrates, condenado a muerte por el Gobierno de su país – hecho trágico –, tiene además su sistema filosófico. ¿ No será mejor modelo que otro hombre anónimo, a quien la vida haya arrastrado al mismo genero de muerte ? » (préface, édition citée, pp. xxix-xxx. Notons que la préface, intitulée « Idearium teatral » est constituée d'extraits d'une conférence donnée par l'auteur à l'Ateneo de Madrid le 7 février 1921 : Victor Hugo, peut-être son théâtre, les commentaires de Zola et le Jules César de Shakespeare sont à l'origine de l'idée qui, en la développant, m'a fait penser à ce nouveau théâtre historique. [...] Si le travail théâtral consiste à prendre un modèle, un événement de la vie et en démêler toute l'intégrité de l'art, ne serait-ce pas un bon théâtre celui qui prend pour modèle les faits vécus et tragiques des grands hommes de l'Histoire ? Si en plus de ce taux semblable de victimes pour la tragédie et la vie, vous avez une illustre personnalité, un trésor d'actions morales, de conseils bénéfiques et de grandes pensées, ne sentirons-nous pas une émotion plus épurée et complète ? Si ; Socrate condamné à mort par le gouvernement de son pays – fait tragique –, a en plus son système philosophique. Ne sera-t-il pas meilleur modèle qu'un autre homme anonyme, dont la vie aura entraîné le même genre de mort ?) Sur le théâtre espagnol du XX^e siècle, bien qu'elle ne s'intéresse qu'à trois auteurs en particulier, voir. Évelyne Ricci, *Le Retour du tragique dans le théâtre contemporain espagnol (Valle-Inclán, Alberti, Lorca)*, Paris, éditions Sedes, 2007.

- 1 Préface, p. xxxii : « La rapidité de la pensée, si pointue et si précise, est peut-être la cause du fait que les spectateurs n'ont pas le temps de comprendre parce que le dialogue change vite et "que c'est beaucoup de philosophie". Mais avec la lecture de l'œuvre, il n'y a plus de subterfuge possible : il y a du temps, de la solitude propice, des méditations sans fin, et la pureté littéraire agit d'une manière rare, concluante et définitive ; modelant, gravant dans le sentiment les pensées subtiles et grandes, les actions magnanimes, les tragédies de cet enfer de la vie et les profondeurs interrogatrices du mystère ». Notre auteur fait référence à Jacinto Benavente qui aurait indiqué le chemin de ce théâtre de lecture ; important dramaturge de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, Benavente qui obtint le Nobel de littérature en 1922 est cependant davantage connu pour ses comédies, la plus célèbre étant *Los Intereses creados* (Les Intérêts créés, 1907), qui met en scène deux personnages picaresques, Léandre et son valet Crispin. Cette pièce a d'ailleurs été traduite en français dans la « Collection des Prix Nobel de Littérature », Paris, Presses du Compagnonnage, 1962.

Banquet et de l'*Apologie*, qui semble probablement trop riche pour pouvoir passer l'épreuve des planches. Faisant quasiment œuvre d'historien, il entend nous montrer tous les principaux moments de la vie de Socrate, toutes les conversations remarquables qu'il a pu tenir sur différents sujets sans oublier l'épisode du *Banquet*, ainsi que son procès et sa mort. Afin de ne pas alourdir ici le propos, nous renvoyons en annexe à un tableau de correspondances entre les scènes et les sources utilisées ainsi qu'à une confrontation de la première scène de la pièce qui fait converser Socrate avec Xénophon au sujet de Critobule, qui n'a pu résister au plaisir d'embrasser le fils d'Alcibiade avec le texte des *Mémoires* (I, 3, § 9-13)¹. Bien qu'une telle comparaison puisse être limitée par les traductions (du grec et de l'espagnol vers le français puisque nous ignorons si notre auteur a lu Xénophon dans le texte grec, s'il s'est servi d'une traduction, et laquelle), elle permet toutefois de montrer que le texte source est repris de manière assez fidèle ; à part la suppression d'une phrase dans la dernière réplique de Socrate, on n'observe pas de changements notables qui feraient sens vers une théâtralisation du texte de Xénophon, comme on pourra le voir plus tard au sujet des dialogues de Platon.

Après un premier acte qui montre un Socrate en conversation avec ses disciples et un second acte qui réécrit le *Banquet* de Xénophon, le troisième nous intéresse plus particulièrement car il exploite davantage sa source pour mettre en scène un Socrate qui s'oppose aux tyrans et incite le peuple à la révolte :

Se oye la voz de Sócrates que habla al pueblo.
SÓCRATES. La sentencia que ha condenado a los generales vencedores de los espartanos, por sacrilegio contra los muertos, es de lo más injusto, es el testimonio de la ingratitud.

PUEBLO. Deja oír murmullos de conformidad.

SÓCRATES. Los tiranos de la república tienen demasiada seguridad ; pero es una seguridad engendrada por la apatía, la indolencia, la disciplina y el terror. Atenienses, sed como marinos, que mientras no temen nada, se entregan al desorden ; pero cuando temen a la tempestad o al enemigo, obedecen la voz del que los manda y esperan sus órdenes en silencio.

PUEBLO. Murmullos de amenaza hacia los tiranos.

SÓCRATES. La tempestad se cierne sobre la libertad de la república, y podremos evitarla recordando a alguno de esos venerables antepasados nuestros, cuyas virtudes debemos practicar.

Recordad la desavenencia de los dioses, de la cual fueron elegidos árbitros los atenienses por motivo de su virtud, bajo el reinado de Cecrope.

Estos ejemplos eleven el alma, exciten a la virtud

On entend la voix de Socrate qui parle au peuple.

SOCRATE. La sentence qui a condamné à mort les généraux victorieux des spartiates, pour sacrilège contre les morts, est des plus injustes, elle est le témoignage de l'ingratitude.

PEUPLE. Laisse entendre des murmures de consentement.

SOCRATE. Les tyrans de la république sont trop en sécurité ; mais c'est une sécurité engendrée par l'apathie, l'indolence, la discipline et la terreur. Athéniens, soyez comme les marins qui, quand ils ne craignent rien, s'adonnent au désordre, mais lorsqu'ils craignent la tempête ou l'ennemi, obéissent à la voix de celui qui les dirige et attendent ses ordres en silence.

PEUPLE. Murmures de menace envers les tyrans.

SOCRATE. La tempête plane sur la liberté de la république, et nous pourrions l'éviter en nous rappelant quelques uns de nos vénérables ancêtres, dont nous devons pratiquer les vertus.

Rappelez-vous le désaccord des dieux, pour lequel les athéniens furent élus arbitres en raison de leur vertu, sous le règne de Cécrops.

Ces exemples élèvent l'âme, incitent à la vertu et échauffent l'esprit.

1 Pp. 607-612.

y enardezcan el ánimo.

Los treinta tiranos causan mucho daño a la república, siendo a cual más insaciables, iracundos, violentos y sanguinarios.

PUEBLO. ¡Muerte a los tiranos. Muerte !

SÓCRATES. Me causaría asombro que los guardianes de un rebaño que degollasen a una parte de él e hiciesen enflaquecer a la otra, no quisieran confesarse malos pastores ; pero sería más extraño todavía que unos hombres que, hallándose a la cabeza de sus conciudadanos, matasen a una parte de ellos y corrompieran al resto, no se confesaran malos políticos.

Se oye la voz del tirano Caricles que, junto con Critias, ha aparecido en la plaza.

CARICLES. Artesanos atenienses, al violar la ley escuchando a Sócrates, merecéis la muerte.

CRITIAS. Marchad de aquí si no queréis veros clavados en las picas de la muralla.

Aparecen los del pueblo ; marchan impelidos por el miedo ; pero una secreta resistencia pasiva les hace detenerse mascullando sordas amenazas ; mas por fin desaparecen¹.

Les trente tyrans ont fait beaucoup de mal à la république, en étant tous plus insatiables, furieux, violents et sanguinaires les uns que les autres.

PEUPLE. Mort aux tyrans. Mort !

SOCRATE. Cela provoquerait mon étonnement que les gardiens d'un troupeau qui en ont égorgé une partie et fait amaigrir l'autre ne veuillent pas se confesser mauvais bergers ; mais il serait plus extraordinaire encore que quelques hommes, qui, se trouvant à la tête de leurs concitoyens, tuent une partie d'entre eux et corrompent les autres, ne se confessent pas mauvais politiques.

On entend la voix du tyran Chariclès qui, avec Critias, est apparu sur la place.

CHARICLÈS. Artisans athéniens, pour violer la loi en écoutant Socrate, vous méritez la mort.

CRITIAS. Partez d'ici si vous ne vous ne voulez pas vous voir plantés dans les piques de la muraille.

Apparaissent les gens du peuple ; ils partent poussés par la peur ; mais une secrète résistance passive les fait s'arrêter en marmonnant de sourdes menaces ; à la fin toutefois ils disparaissent.

Esteban Martínez Hervás montre un Socrate qui affirme ses idées certes mais qui s'affirme également en leader de l'opposition politique ; il prend la parole sur la place publique pour s'adresser non à un artisan ou un passant mais au peuple présent et réuni sur la place. La scène commence par une référence à l'affaire des Arginusés : après la bataille, tous les corps des soldats décédés n'ont pas été recueillis : les généraux ont été condamnés en bloc, Socrate s'y est opposé demandant qu'ils soient jugés individuellement mais il n'a pas été entendu². Il veut faire comprendre au peuple le fonctionnement de la tyrannie ; elle ne tient qu'à son obéissance passive et craintive ; par sa désobéissance, Socrate, lui, souhaite la renverser. Le peuple est d'accord avec lui ; s'il ne lui répond d'abord que par des murmures, il finit par crier « Mort aux tyrans ! ». Cri de la liberté en marche, mais cri qu'aucun acteur n'a eu à pousser. Le discours de Socrate est un vrai morceau de rhétorique destiné à emporter l'adhésion en rappelant d'illustres exemples de vertu athénienne et recourant à des analogies simples mais efficaces : le marin face à la tempête, le gardien et la santé de son troupeau. Toutefois, Socrate est interrompu par l'arrivée des tyrans qui sont montrés ici dans la jouissance de leur toute puissance puisqu'ils menacent le peuple qui aussitôt obéit.

1 Acte III, sc., 2, pp. 97-99.

2 Cf. Xénophon, *Mémoires*, I, 1, § 18 ; Platon, *Apologie de Socrate*, 32b-c.

Comme nous l'avons déjà indiqué, la scène est inspirée par les *Mémoires* de Xénophon¹. L'orientation politique de la scène est donc légitime. Ce que Xénophon ne montre pas cependant c'est que Socrate encourageait le peuple à la révolte devenant un véritable leader de la résistance contre les tyrans ; le dramaturge va donc plus loin que sa source. Lors de la scène suivante, Socrate questionne Critias et Chariclès au sujet de la loi qui lui interdit de parler, suivant encore le plan des *Mémoires*². Mais le dramaturge ajoute une réponse de Socrate qui rend l'opposition politique de ce dernier beaucoup plus importante et forte :

SÓCRATES. ¿Será preciso que yo renuncie a las cosas que aprendía de sus profesiones, relativas a la justicia, a la piedad y a todas las virtudes ?

CARICLES. Sí, ¡por Zeus !; que no les hables de la condena de los generales, ni de los tiranos, malos políticos. ¡Entiéndelo y no lo olvides : te podría pesar !

SÓCRATES. ¡Critias y Caricles, osáis amenazarme, pero quedaos en silencio ; soy senador, y escuchad las palabras de los que valen más que vosotros ; no tenéis fuerza ni valor, y no habéis figurado para algo bueno, ni en los combates, ni en los consejos³ !

SOCRATE. Il faudra précisément que je renonce aux choses que j'apprenais de ces professions, relatives à la justice, à la piété et à toutes les vertus ?

CHARICLÈS. Oui, par Zeus !; que tu ne leur parles pas de la condamnation des généraux, ni des tyrans, mauvais politiques. Comprends-le et ne l'oublie pas : tu pourrais le regretter !

SOCRATE. Critias et Chariclès, vous osez me menacer, mais restez silencieux ; je suis sénateur, et écoutez la parole de ceux qui valent plus que vous ; vous n'avez ni forces ni valeur, et n'avez figuré pour quelque chose de

1 Livre I, 2, § 31-33 : « Critias détestait Socrate, tant et si bien qu'à l'époque où étant l'un des Trente il devint nomothète en compagnie de Chariclès, il se souvint de lui et fit inscrire dans les lois l'interdiction d'enseigner la technique de l'argumentation, le visant ainsi directement ; mais comme il n'avait pas de prise sur lui, il l'accabla du reproche que la foule adresse aux philosophes en général et il le calomnia auprès d'elle. Car en ce qui me concerne, je n'ai jamais entendu Socrate dire cela, et je n'ai connu personne d'autre qui prétendait le lui avoir entendu dire. On le vit bien : comme les Trente avaient fait mettre à mort un grand nombre de citoyens, qui n'appartenaient pas à la lie, et qu'ils en avaient incité beaucoup à commettre des injustices, Socrate dit quelque part qu'il trouverait étrange qu'un gardien d'un troupeau de bœufs qui en réduirait le nombre et le poids ne reconnût pas qu'il est un mauvais bouvier, mais qu'il trouverait plus étonnant encore qu'un homme placé à la tête d'une cité qui diminuerait le nombre de ses concitoyens, tout en les rendant pires, n'en fût pas honteux et ne reconnût pas non plus être un mauvais magistrat. Une fois que cette réflexion leur fut rapportée, Critias et Chariclès convoquèrent Socrate, lui montrèrent la loi et lui interdirent de discuter avec les jeunes gens. » (Louis-André Dorion (trad.), édition citée, t. I, pp. 17-18) On trouve encore une rapide allusion à cette interdiction dans les *Mémoires* IV, 4, § 3, sauf qu'elle n'est pas désignée comme une loi mais un ordre, posant alors le problème de savoir si Socrate désobéissait aux lois ou seulement aux ordres qui étaient contraires aux lois. Sur ce point voir la note complémentaire de Louis-André Dorion, t. II, 2^e partie, note n° 2, pp. 135-136.

2 Livre I, 2, § 33-38.

3 III, 3, p. 101. Xénophon conclut seulement, I, 2, § 37, Louis-André Dorion (trad.), édition citée, t. I, p. 19 : « "Dans ces conditions, demanda Socrate, je devrai aussi m'abstenir de ce qui s'ensuit, à savoir le juste, le pieux et les autres sujets de ce genre ?" - "Oui, par Zeus, répondit Chariclès, sans parler des bouviers ; sinon, prends bien garde de diminuer, toi aussi, le nombre des bœufs." » De même lors de la scène suivante qui reprend la discussion entre Socrate et Antiphon, le sophiste qui critique sa façon de vivre, pauvrement (*Mémoires*, I, 6), le dramaturge ajoute une réplique concernant la politique afin de présenter Socrate en véritable opposant politique aux tyrans : « *ANTIFÓN : Sócrates, ¿ es que no temes al Gobierno, que persistes en tu actitud de defensa de los generales, y también acusando ante el pueblo a los treinta tiranos, que darán orden de matarte como a tantos otros ciudadanos ? / SÓCRATES : ¡ Antes aguardo mil males, pero ninguno igual al que ocasionaría callando lo que me dicta mi conciencia !* » (I, 4, pp. 105-106 : *ANTIPHON* : Socrate, est-ce parce que tu n'as pas peur du Gouvernement que tu persistes dans ton attitude de défense des généraux, et que tu accuses devant le peuple les trente tyrans qui ont donné l'ordre de te tuer comme d'autres citoyens ? / *SOCRATE* : Avant, je m'attendais à mille malheurs mais pas à celui qu'occasionnerait le fait de taire ce que me dit ma conscience!)

On pourrait s'attendre à ce que le procès de Socrate, qui occupe le quatrième acte, soit explicitement politique ; néanmoins l'accusation reprend les chefs traditionnellement mis en avant : impiété et corruption de la jeunesse¹. Le dernier changement que l'on peut observer se situe au cinquième acte ; alors que ses disciples et amis sont venus lui rendre visite en prison, Socrate ne s'entretient pas avec eux de l'immortalité de l'âme, comme c'est le cas dans le dialogue de Platon, *Phédon*, qui a aussi inspiré notre auteur puisqu'il commence comme lui avec la visite de Xanthippe et des enfants² et la fable sur la peine et le plaisir lorsque le gardien délie les chaînes de Socrate³, mais Socrate tient fermement à ses disciples un ultime discours politique engageant à débusquer les imposteurs :

Amigos míos : sed hombres de bien, no tratad de parecerlo ; es el camino más hermoso para llegar a la gloria. [...] Supongamos un hombre que quiere pasar por buen general y no lo es ; imaginemos lo que sucederá. Si desea la reputación de un hombre hábil en esta materia y no persuade de lo que es, es desgraciado ; si persuade de ello, es más desgraciado aún.

Propuesto para el mando de un ejército o para la dirección de un barco, perderá a las gentes que quisiera salvar y renunciará vergonzosamente a su cargo.

Los insignes impostores no son los bribones que realizan engaños y sacan de ellos dinero u otras cosas, sino los fatuos sin mérito que engañan a sus conciudadanos, manifestándose como hábiles políticos⁴.

Mes amis, soyez hommes de bien, n'essayez pas de le paraître ; c'est le chemin le plus beau pour arriver à la gloire. [...] Supposons un homme qui veut passer pour un bon général mais ne l'est pas ; imaginons ce qui arrivera. S'il désire la réputation d'un homme habile dans cette matière et ne persuade pas qu'il en est un, il est malheureux ; s'il persuade qu'il en est bien un, il est plus malheureux encore. Proposé pour le commandement d'un exercice ou pour la direction d'un bateau, il perdra les gens qu'il voulait sauver et renoncera honteusement à son chargement. Les imposteurs éminents ne sont pas les vauriens qui trompent pour de l'argent ou d'autres choses mais les fats sans mérite qui trompent leurs concitoyens en se faisant passer pour d'habiles hommes politiques.

On peut à nouveau rapprocher cette pièce de celle d'Édouard Goguel (1864) qui était caractérisée comme une « étude historique et dramatique » et qui s'inspirait également de Xénophon mais aussi de Platon. Les deux auteurs semblent vouloir faire œuvre d'historien autant que de dramaturge et, peut-être par crainte de manquer un épisode de la vie de Socrate ou un bon mot, ils font s'enchaîner les conversations qu'ils ont tendance à multiplier perdant de vue l'intrigue proprement dite. La difficulté, nous l'avons déjà évoquée, d'un théâtre portant

1 IV, 2, p. 112 : « Sócrates es culpable ; pues no cree en los dioses que reverencia la república e introduce otros nuevos ; es culpable, porque corrompe a la juventud. » (Socrate est coupable ; il ne reconnaît pas les dieux que révère la république et en introduit de nouveaux ; il est coupable parce qu'il corrompt la jeunesse.)

2 V, 3 et 4, pp. 127-131 ; cf. *Phédon*, 60a-b, même si notre auteur imagine une vraie conversation entre Socrate et Xanthippe.

3 V, 5, pp. 131-132 ; cf. *Phédon*, 60b-c.

4 V, 7, pp. 137-138.

à la scène Socrate est de réussir à concilier la parole philosophique et l'action dramatique. Néanmoins, Esteban Martinez Hervás semble avoir eu une intuition juste en souhaitant renouveler le théâtre par un retour aux dialogues socratiques, mais tandis que certains passages semblent éminemment théâtraux, peut-être même travaillés en vue de la représentation, comme la mise en scène de l'opposition de Socrate aux tyrans, il semble avoir manqué d'audace poétique. Le théâtre de lecture lui permet en effet d'adopter une structure comparable à celle des *Mémoires* de Xénophon (une collection de souvenirs) dans le premier acte, même s'il a changé l'ordre des conversations, ensuite, sans transition, de réécrire le *Banquet* de Xénophon, et enfin de suivre, bien que de loin, la trame de la trilogie platonicienne au sujet de la mort de Socrate (*Apologie*, *Criton* et *Phédon*). Ce sont au final presque trois œuvres en une, qui ne comportent pas beaucoup de liens entre elles, un peu comme s'il s'agissait d'un montage de citations traduites / réécrites des dialogues socratiques.

Socrate le libre-penseur

John Knittel, Sokrates (1941)

La loi interdisant à Socrate de parler à la jeunesse constitue l'intrigue d'une autre pièce de notre corpus : *Sokrates, Drama in vier Akten, der antiken Chronik nachgebildet* de John Knittel, publiée à Zürich en 1941¹ et représentée pour la première fois lors de la saison 1943-1944 au Landestheater de Linz, ville située au nord de l'Autriche². Une différence essentielle toutefois existe entre les deux pièces : c'est la démocratie dans l'œuvre de Knittel qui interdit Socrate de parole. Dès les premières répliques, il est en effet présenté comme quelqu'un qui parle trop³. La scène se déroule place du marché, la foule est assemblée, Lycon vient annoncer la loi interdisant à Socrate de converser à la jeunesse⁴. Socrate questionne cette loi, ironise à

1 Socrate, drame en quatre actes, d'après la chronique antique, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1941.

2 Cf. Reto Caluori, « John Knittel », in: Andreas Kotte (dir.), *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich, Chronos Verlag, 2005, t. 2, p. 1006.

3 Acte I (la pièce ne comporte pas de division en scènes), édition citée, p. 9 : « *der schwatzt soviel* » Immédiatement Méléto ajoute : « *Es ist immerhin gefährlich, viel zu schwatzen.* » (c'est quoi qu'il en soit dangereux de beaucoup parler.)

4 I, p. 18 : « *LYKON* (schwingt die Rolle Pergament durch die Luft und rollt sie auf) : *Ruhe, ihr Bürger. Hier ist der Beschluss. Es ist von heute ab dem Sokrates verboten, die Redekunst auszuüben. Es ist ihm verboten, mit den Jünglingen Athens Unterredungen zu führen.* / *STIMME* (in der Menge) : *Der alte Plaggeist spielt seit Jahren Frag und Antwort mit uns.* / *ANDERE STIMME* : *Er entkleidet unsere Seelen und lässt uns nackt stehen.* / *AMBROSIA* (bei Seite) : *Nackt in eurer Dummheit.* / *LYKON* : *Es ist dem Sokrates von nun ab verboten, zu diskutieren, seine Zunge soll ihm zum Verderbnis werden, wenn er sie nicht stille hält. Das Gift, das er austreut, wird ihn selbst verzehren.* (Er gibt die Rolle einem Bewaffneten.) *Da du, schlag das Gesetz an seine Mauer ; nicht zu hoch, damit er gleich die Namenszüge erkennt.* (Das Gesetz wird an die Mauer geschlagen und alle sehen zu.) » [LYCON (*agite le parchemin en l'air et le déroule*) : Du calme, citoyens. Ici se trouve le décret. Il est à partir d'aujourd'hui interdit à Socrate d'exercer l'art de la parole. Il lui est interdit de conduire des entretiens avec les jeunes d'Athènes. / VOIX (*dans la foule*) : Le vieux casse-pieds joue depuis

son sujet¹, mais c'est à Platon que l'on doit l'explication du changement de régime : la démocratie s'est transformée en tyrannie déguisée dans laquelle chacun est devenu le tyran de l'autre². Bien que la Suisse ait déclaré sa neutralité dans le second conflit mondial, la condamnation de Socrate pourrait être un avertissement destiné à éviter que le pays ne bascule dans l'autoritarisme ou encore une interrogation sur le devenir de la démocratie³.

Le changement du régime qui interdit Socrate de parole ne constitue pas la seule différence entre nos deux pièces ; en effet celle d'Esteban Martinez Hervás était destinée à la seule lecture alors que celle de John Knittel a été représentée ; ce dernier a davantage resserré son intrigue sur la mort de Socrate. La pièce s'ouvre directement sur l'annonce de cette loi visant à interdire Socrate de parole, loi que Socrate, comme dans les *Mémoires* et dans *Socrates*

des années avec années aux questions/ réponses. / AUTRE VOIX : Il déshabille nos âmes et nous laisse nus. / AMBROSIA (à part) : Nu dans votre bêtise. / LYCON : Il est interdit à Socrate à partir de maintenant de discuter, sa langue le mènera à sa perte s'il ne la tient pas tranquille. Le poison qu'il répand va le détruire lui-même. (*Il donne le parchemin à un homme armé.*) Toi, placarde la loi au mur ; pas trop haut, pour qu'il reconnaisse aussi les signatures. (*La loi est placardée au mur et tous la regardent.*)

- 1 I, p. 19 : « *Nur zwei Fehler in der Grammatik. Gar nicht schlecht, wenn man den heutigen allgemeinen Bildungsgrad berücksichtigt. Ja, ja, wir Athener, wir sind eine sonderbare Brut. Jeder sucht seine Meinung dem andern aufzudrängen. Es hat ja was Gutes, denn im Kampf der Gesinnungen schreiten wir vorwärts auf der Suche nach der Wahrheit.* » (Seulement deux fautes de grammaire. Pas mal du tout, quand on considère l'actuel niveau général d'instruction. Oui, oui, nous Athéniens sommes une racaille curieuse. Chacun cherche à imposer son avis à l'autre. Ça a certes quelque chose de bon, car dans la bataille des opinions nous continuons d'avancer dans la quête de la vérité.) Ou encore, acte I, p. 20 : « *Eine hohe Ehre, meine lieben Athener. Ich danke euch. Es kann ja sein, dass ich mich dem Verbot fügen werde, aber aus Rücksicht auf euch will ich es mir zuerz überlegen, denn ich fürchte ihr würdet alle vor Langeweile sterben, wenn ich fortan stumm bliebe.* » (Un grand honneur, mes chers Athéniens. Je vous remercie. Il se peut certes que je me soumette à l'interdiction mais par égard pour vous je craindrais que vous mourriez d'ennui si je restais dorénavant muet.) Quant à l'entretien au sujet de cette loi entre Socrate, Lycon, Anytos et Mélétos, il suit d'assez près celui que Xénophon rapporte dans les *Mémoires*, I, 2, § 33-38 ; voir acte I, pp. 20-22.
- 2 II, p. 37 : « *Keiner will das seiner Natur getreue Wesen sein – Jeden drängt's einen Tyrannen zu improvisieren. Jeden drückt's an die Herrschaft – Geld – Reichtum – Macht – Genuss.* » (= Aucun ne veut être fidèle à sa nature – Chacun est amené à s'improviser tyran. Chacun est poussé au pouvoir – à l'argent – aux richesses – à la puissance – à la consommation.)
- 3 Cf. cette conversation entre Socrate et Platon qui a lieu juste après le procès, Acte IV, pp. 66-67 : « *PLATON : Der alte Geist, die Ehre des Einzelnen und des Staates steht nicht mehr obenan. Stattdessen wächst die Sucht nach Reichtum. Unsere Väter hielten die Macht durch Ehre und Verdienst ; sie opfereten sich für die Nation – aber heute ? Alles hängt vom Besitz ab. Jetzt haust grosser Reichtum und tiefste Armut Seite bei Seite. Das Volk ist in Parteien gespalten. Die Reichen und die Armen. Beide hassen sich, bekämpfen sich. Dazu kommen diese zusammengewinkelten Flüchtlinge – die sich bei uns einbürgern. Mit Waffen in der Hand kämpfen sie um die "Gleichheit". So ein Unsinn ! Die Freiheit für sie ist die Zügellosigkeit. Von Tag zu Tag leben – von Vergnügen zu Vergnügen – kritiklos. "Freiheit und Gleichheit" das ist ihre Welt. So dumm sind sie, dass sie alles Grosse ausrotten müssen – denn es kann nicht neben ihnen bestehen./ SOKRATES : Deshalb müssen wir eben jetzt umso grösser sein – und bleiben. Bis zum Äussersten. Ich fürchte, ihr werdet alle noch an die Reihe kommen, nicht mehr da bin.* (PLATON : Le vieil esprit, l'honneur de l'individu et de l'État ne se trouve plus en première position. Au lieu de cela grandit la quête de la richesse. Nos pères soutenaient le pouvoir par l'honneur et le mérite ; ils se sacrifiaient pour la nation – mais aujourd'hui ? Tout dépend de la propriété. Maintenant la plus grande richesse et la plus profonde misère font des ravages côte à côte. Le peuple est divisé en partis. Les riches et les pauvres. Les deux se détestent, se combattent. Là-dessus arrivent ces réfugiés en nombre, qui se font naturaliser par nous. Avec des armes à la main ils se battent pour "l'égalité". Quelle absurdité ! La liberté pour eux est l'absence de règles. Vivre au jour le jour – de plaisir en plaisir – sans critique. "Liberté et égalité" tel est leur monde. Ils sont si bêtes qu'ils éliminent tout ce qui est grand – car cela ne peut exister à côté d'eux. / SOCRATE : C'est pourquoi nous devons dès maintenant être encore plus grands – et rester. Jusqu'au bout.)

questionne jusqu'à ce que Lykon et Anytos, excédés, s'en aillent. Socrate s'entretient alors avec Méléto et lui demande de lui apprendre comment rendre la jeunesse meilleure, reprenant cette fois un passage de l'*Apologie* de Socrate écrite par Platon. Le premier acte constituerait presque ainsi un premier procès. Le deuxième acte met également en scène un banquet en s'inspirant de celui de Xénophon, et pour le lier avec ce qui s'est précédemment passé, réécrit l'arrivée de Philippe le bouffon : dans le texte de Xénophon, Philippe n'arrive plus à faire rire les convives, se met à pleurer et se voit consolé par ceux qu'il était censé divertir ; dans le texte de John Knittel, Philippe est triste d'annoncer que les archontes sont venus chercher Socrate pour l'emmener en prison afin de l'empêcher de fuir Athènes. Il ne s'agit cependant que d'une rumeur, Socrate est tranquillement en train de prendre un bain et arrive en dansant. Platon aussitôt lui dit qu'il est en danger mais Socrate répond : « *War ich das nicht immer, und wer ist es nicht¹ ?* » Plusieurs convives lui proposent de fuir, Socrate refuse. Anytos vient le chercher pour le conduire en prison. L'acte suivant comprend donc son procès pour impiété et corruption de la jeunesse, mais on comprend vite que ces deux chefs d'accusation en masquent un autre, politique : Socrate ruine les fondements de la démocratie², le procès n'est que la suite logique de l'interdiction de parole. La défense de Socrate s'inspire en partie de l'*Apologie* écrite par Platon, et comme pour marquer le lien avec l'acte précédent, Philippe le bouffon et Callias, l'organisateur du banquet élèvent la voix pour défendre Socrate. Condamné, on retrouve Socrate en prison, trente jours plus tard, quelques heures avant sa mort³ ; comme dans le *Phédon* de Platon, il s'entretient avec eux de l'immortalité de l'âme. Bien qu'elle se soit inspirée des mêmes sources que la pièce d'Esteban Martinez Hervás sans les suivre cependant aussi fidèlement, la pièce de John Knittel apparaît beaucoup plus théâtrale, probablement parce que tous les éléments (conversations, actions) convergent vers la fin, c'est-à-dire la mort de Socrate, accentuant le sentiment de tragédie qui pèse sur la destinée de Socrate. Destinée qui devient une véritable leçon pour les temps troublés et tragiques que connaît le XX^e siècle. La Guerre Froide semble ainsi rejouer la rivalité entre Athènes la démocrate et Sparte la communiste, de même que les accusateurs de Socrate endossent souvent le rôle de McCarthy, sénateur américain qui lance la chasse aux sorcières, c'est-à-dire qui traque et punit jusqu'aux éventuels sympathisants communistes.

1 II, p. 39 : Ne l'ai-je pas toujours été ? Et qui ne l'est pas ?

2 C'est ainsi que Méléto conclut son accusation, III, p. 54 : « *Löst es nicht Manneszucht, Sitte, Frömmigkeit, ja das Gemeinwesen sogar auf und zerstört die Grundsätze unserer Demokratie ?* »

3 La première réplique de l'acte le précise en effet, IV, p. 70.

Ernst Krenek, Pallas Athene weint (1955)

Cette idée d'une scène capable d'être le lieu d'une leçon publique est à l'origine d'un opéra écrit et composé par Ernst Krenek, compositeur autrichien, qui s'est exilé aux États-Unis après avoir été dénoncé « artiste dégénéré » par le régime nazi ; il s'intitule *Pallas Athene weint, Oper in einem Vorspiel und drei Akten*, et a été représenté pour la reconstruction du Staatsoper de Hambourg le 17 octobre 1955, édité la même année et souvent repris depuis¹. Il a d'ailleurs été joué du 25 au 29 octobre 2016 au Museumsquartier Halle E à Vienne par le Neue Oper Wien (nouvel opéra de Vienne) et se voulait aussi un miroir de notre temps pour nous prévenir des dangers de contrôler les populations, de limiter leurs droits². L'opéra s'ouvre sur les pleurs de la déesse Pallas Athénée, déesse de la sagesse ; celle-ci se désole de la défaite d'Athènes dans la guerre du Péloponnèse, et de la mort de Socrate³. Le précepte socratique de liberté dans la sagesse (« *durch Weisheit frei zu sein*⁴ ») a fait « naufrage » mais, depuis l'Élysée, Socrate, comme un avertissement ou un conseil, propose au public de lui relater les événements pour qu'il comprenne comment ils sont arrivés⁵. La chute d'Athènes ainsi que celle de Socrate, son symbole le plus fort, sont ici mis en scène comme une leçon que l'Histoire pourrait nous donner afin d'éviter que la paix et la liberté ne tombent encore. Trois personnages, disciples de Socrate, incarnent le naufrage de sa sagesse : Alcibiade l'orgueilleux, Méléto le démagogue et Méton le radical. Ce dernier, qui ne s'est pas encore présenté comme personnage dramatique dans notre corpus, apparaît dans la *Vie d'Alcibiade* de

1 Pallas Athénée pleure, opéra en un prélude et trois actes, London, Schott & Co. / Vienna, Universal Edition A.G. / Mainz, Druck von B. Schott's Söhne, 1955. Il a été étudié par Klaus Döring, « Socrate sur la scène de l'opéra », article déjà cité à propos de l'opéra de Draghi et Minato *La Patienza di Socrate con due moglie*. *Pallas Athene weint* a notamment été repris à Mannheim en 1956, Linz en 1957, Prague 1969 (version radio), Vienne 1988 (version concert) (note 25 p. 213) ; Döring renvoie lui-même à J. L. Stewart, *Ernst Krenek, the man and his music*, Berkeley, 1991.

2 Cf. le dossier de presse que nous ont envoyé le Neue Oper Wien : « *Ernst Krenek schuf mit diesem Werk auch ein Spiegelbild seiner eigenen Zeit: den 50^{er} Jahren in Amerika. Einer Zeit, in der, vergleichbar mit der unmittelbaren Gegenwart, unter einem Vorwand Persönlichkeitsrechte zunehmend eingeschränkt oder gänzlich abgeschafft wurden und fortschreitend eine gezielte Kontrolle der Bevölkerung eingeführt wurde.* » (Ernst Krenek a aussi créé avec cette œuvre un miroir pour son propre temps : les années cinquante en Amérique. Un temps, dans lequel, comparable à notre présent immédiat, sous un prétexte les droits de la personne deviennent de plus en plus limités ou sont totalement supprimés et progressivement un contrôle ciblé de la population est établi / introduit.)

3 *Vorspiel* (Prélude), p. 5 : « *PALLAS ATHENE : Ich, Pallas Athene, weine, weine um das Ende Athens. Ich, die sie stiftete, weine um den Untergang der Burg, in der die Freiheit wohnte. Die Worte der Dichter sind verstummt, und von den öden Mauern widerhallt nur der Tritt der Knechte Spartas, die das ängstliche Geflüster der Unterdrückten gierig behorchen. Und ich wein', ich weine um Sokrates, den Weisen, den sein eigenes Volk zu Tod gebracht.* » (PALLAS ATHÉNÉE : Moi, Pallas Athénée, je pleure, je pleure la fin d'Athènes. Moi, qui l'ai offerte, je pleure le naufrage de cette cité qui vivait dans la liberté. Les mots des poètes se taisent, et des murs déserts ne résonnent plus que le coup de pied des esclaves de Sparte, qui tendent avec avidité l'oreille aux angoissants murmures des opprimés. Et je pleure, je pleure Socrate, que son propre peuple a conduit à la mort.)

4 *Vorspiel*, p. 6.

5 Pallas Athénée à Socrate : « *Erzähle ihnen, Sokrates, wie alles geschah.* » (*Ibid.*, p. 6 : Raconte-leur, Socrate, comment tout s'est passé.)

Plutarque dont semble s'inspirer notre librettiste, plus éclectique dans ses sources que les études savantes qui accordent la primauté à Platon. Tandis que Méléto et Alcibiade sont en concurrence pour mener la conquête de la Sicile, Méton exprime son désaccord non seulement vis-à-vis de cette expédition mais également de la guerre en général¹. Méléto lui ordonne de se taire ; c'est alors que Socrate entre en scène pour montrer à Méléto comment il se contredit : il vante la liberté, dit vouloir se battre pour elle mais refuse que Méton puisse prononcer un avis contraire au sien. C'est même au nom de la liberté qu'il entrave celle de son camarade et condamne la posture de Socrate comme dangereuse :

SOKRATES, tritt schnell auf, aus dem Haus : Haltet ein, freie Athener ! Höret mich an, bevor ihr Meton Gewalt antut. Meletos, du warst mein Schüler und weisst logisch zu denken. Sag'mir, warum kämpfen wir gegen Sparta ?

MELETOS : Um der Tyrannei, die uns bedroht, ein Ende zu bereiten.

SOKRATES : Womit bedroh'n uns die Tyrannen ?

MELETOS : Dass sie uns die Freiheit rauben.

SOKRATES : Welche Freiheit ?

MELETOS : Freiheit zu denken, zu meinen, zu sprechen, wie es jedem beliebt.

SOKRATES : Warum dann wollt ihr Meton eben diese Freiheit nehmen ?

MELETOS : Er untergräbt die Moral des Volkes, hindert uns im Kampf für die Freiheit.

SOKRATES : Müssen wir also, um die Freiheit zu erhalten, sie erst aufgeben² ?

SOCRATE, sort vite de sa maison : Halte-là libre Athéniens ! Écoutez-moi avant de violenter Méton. Méléto, tu as été mon élève et sait penser logiquement. Dis-moi, pourquoi combattons-nous Sparte ?

MÉLÉTO : Pour mettre fin à la tyrannie qui nous menace.

SOCRATE : Comment la tyrannie nous menace-t-elle ?

MÉLÉTO : Elle nous vole la liberté.

SOCRATE : Quelle liberté ?

MÉLÉTO : Liberté de penser, s'exprimer, parler, comme il plaît à chacun.

SOCRATE : Pourquoi alors veux-tu prendre cette liberté à Méton ?

MÉLÉTO : Il ruine le moral du peuple, empêche le combat pour la liberté.

SOCRATE : Pour préserver la liberté, devons-nous l'abandonner ?

Choisi pour diriger l'expédition de Sicile, Alcibiade est aussi accusé d'avoir profané les Mystères et mutilé les Hermès ; il demande à être jugé pour que la vérité soit faite et qu'il puisse partir sereinement. Mais les marins comme le peuple refusent qu'Alcibiade soit traduit devant un tribunal ; ils lui font confiance et souhaitent, encore une fois de manière contradictoire, exaucer leur rêve de paix :

Wir fahren nach Sizilien. Das Ende Spartas, das Ende des Krieges ist nah, der Friede ist nah³.

Nous partons pour la Sicile. La fin de Sparte, la fin de la guerre est proche, la paix est proche.

1 Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, XVII, 5 : « Cependant, le philosophe Socrate et l'astronome Méton n'auguraient, dit-on, rien de bon pour Athènes de cette expédition. Le premier avait, paraît-il, reçu de son *démon* familier un signe prémonitoire. Quant à Méton, il craignait l'avenir pour avoir réfléchi à la situation, ou parce qu'il avait eu recours à quelque pratique divinatoire. » (Anne-Marie Ozanam (trad.), Paris, Gallimard, 2001, p. 403).

2 Acte I, p. 9.

3 I, p. 15 ; la réplique est prononcée par Alcibiade. Ernst Krenek suit jusqu'ici assez fidèlement la *Vie d'Alcibiade* rapportée par Plutarque, cf. § XVII-XX (traduction citée, pp. 403-405).

Comme on sait, l'expédition est un désastre ; désormais poursuivi par la justice athénienne, Alcibiade vient chercher refuge à Sparte, mais s'enfuit avec la reine, Timiaia, qui ne supporte plus la dictature de son époux¹ : Agis vient en effet de faire trancher la tête à un homme sur dénonciation de son propre fils qui le soupçonnait d'être un partisan d'Athènes. Alcibiade revient donc à Athènes, mais la cité n'est plus le refuge de la liberté qu'elle était autrefois ; devenue selon Socrate « un nid de serpent fait de peur, soupçon et trahison² », elle est le lieu de son meurtre par des soldats spartiates qui l'ont poursuivi. Pourtant Méton, le fervent défenseur de la liberté, a tout fait pour empêcher cette déchéance : sur ordre de Méléto, c'est lui qui a mutilé les Hermès dans l'espoir d'accuser Alcibiade et ainsi annuler le départ pour la Sicile. Il comprend qu'il a été utilisé au moment où Méléto le tue pour avoir révélé son secret à Socrate. Ce dernier quant à lui est fait prisonnier ; emmené sur une place publique athénienne, il est présenté à la colère du peuple qui cherche des responsables lorsqu'Agis, le roi de Sparte, intronise Méléto, le chef des Athéniens. Fidèle à lui-même, Socrate ne peut se priver de questionner le dictateur et lui montrer que son comportement tyrannique n'est dicté que par la peur³. Vexé, celui-ci ordonne de le tuer mais Méléto conseille de lui intenter un procès en bonne et due forme afin d'éviter une révolte du peuple. En cachette, Méléto dit à Socrate qu'il va s'occuper de le faire évader, ce à quoi il répond :

Nein, mein Freund. Das wirst du nicht. Die Freiheit, die du mir als Schandlohn bietest, um mein Schweigen zu erkaufen, ist ekelhafter als die Tyrannei, der du mich zum Frasse hinwirfst. Fürchte mich nicht. Dich zu verraten, welch ein unwürdiges Geschäft! Für den Menschen will ich Zeugnis ablegen, die Bitternis der Welt im Schierlingsbecher trinken, hintreten vor die Göttin, die mir die Kraft zu denken gab, sie bitten, dass dieses Opfer nicht vergessen sei, damit der Mensch dereinst erlerne, in Weisheit frei zu sein⁴.

Non mon ami. Tu ne le feras pas. La liberté que tu m'offres comme prix pour acheter mon silence est plus immonde que la tyrannie à laquelle tu me jettes en pâture. N'aies crainte. Te trahir, quel commerce indigne ! Pour l'homme je veux être un témoignage, boire l'amertume du monde dans la coupe de ciguë, m'approcher de la déesse, qui m'a donné le pouvoir de penser, et la prier que ce sacrifice ne soit pas oublié, pour que les hommes puissent apprendre, à être libres dans la sagesse.

- 1 C'est ici que notre auteur commence à s'éloigner de sa source ; Plutarque rapporte qu'Alcibiade séduisit Timiaia, qu'il lui fit un enfant, mais qu'ensuite il s'enfuit, sans elle, demander de l'aide au satrape perse, Tissapherne.
- 2 Acte III, 1^{er} tableau, p. 24 : « *Aus der Burg der Freiheit habt ihr ein Schlangennest von Angst, Verdacht, Verrat gemacht.* »
- 3 Acte III, 2^e tableau, p. 30 : « *AGIS : Mir genügt, dass ich weiss, was der Welt nottut. / SOKRATES : So lehre mich, was der Welt nottut. / AGIS : Ordnung, vor allem Ordnung. / SOKRATES : Und warum, o Freund, muss Ordnung sein ? / AGIS : Ordnung muss sein, damit Friede sei. / SOKRATES : Und warum führst du den Krieg ? / AGIS : Um Ordnung zu schaffen. SOKRATES : Du schaffst nicht Ordnung, nur Gefahr. / AGIS : Gefahr macht stark. / SOKRATES : Gefahr schafft Angst. / AGIS : Wer Angst hat, hält Ordnung. / SOKRATES : Ihm vergeht das Lachen, und du hast Angst vor dem Lachen der Freien.* » (AGIS : À moi, il me suffit de savoir ce dont le monde a besoin. / SOCRATE : Alors apprends-moi ce dont le monde a besoin. / AGIS : de l'ordre, avant tout de l'ordre. / SOCRATE : Et pourquoi, mon ami, faut-il de l'ordre ? / AGIS : Il faut de l'ordre pour qu'il y ait la paix. / SOCRATE : Et pourquoi fais-tu la guerre ? / AGIS : Pour amener l'ordre. / SOCRATE : Tu n'amènes pas l'ordre, mais le danger. / AGIS : Le danger rend fort. / SOCRATE : Le danger engendre la peur. / AGIS : Qui a peur respecte l'ordre. / SOCRATE : Il perd le rire, et tu as peur du rire de la liberté.)
- 4 Acte III, 2^e tableau, pp. 31-32.

Socrate accepte de mourir pour servir d'exemple, il a pleinement conscience de la force de son geste et veut que le souvenir de la liberté lui survive et lui soit attaché, parce que la liberté n'existe que dans la sagesse et ne souffre aucun compromis : on ne peut restreindre les libertés au nom de la liberté elle-même. La mort de Socrate devient l'acmé d'un moment tragique de l'histoire ; l'intrigue de Krenak enrichit en effet l'habituelle trame (procès – refus de la proposition d'évasion – mort) par la présence de disciples plus individualisés, caractérisés que dans la majorité de nos pièces. On a certes déjà croisé les personnages du disciple-traître et du disciple-débauché mais il semble que dans ce livret-ci ces personnages accèdent à un statut symbolique aussi fort que celui de Socrate. L'intrigue apparaît en outre originale par la présence d'un prologue qui explique aux lecteurs / spectateurs la visée édifiante de l'œuvre, et par l'effet de transposition du contexte athénien vers le contexte de la Guerre Froide qui est ainsi suggéré. Mieux qu'une actualisation, cette invitation à dresser un parallèle amène le lecteur / spectateur à faire seul le va-et-vient entre l'antiquité et la modernité. Cette incitation à la réflexion, si elle prend le risque que tous les liens ne soient pas (ou mal) tissés, garantit l'efficacité de la leçon. La distance historique comme la distanciation dramatique offrent le recul nécessaires à l'analyse.

Lister Sinclair, *Socrates* (1952)

De l'autre côté de l'Atlantique, au Canada, Socrate défend un même engagement en faveur des libertés, dans le drame en trois actes de Lister Sinclair intitulé *Socrates*, représenté avec succès en février 1952 au Royal Ontario Museum Theatre de Toronto, par la compagnie *Jupiter Theatre*¹ et publié en 1957². Bien que la pièce ne fasse mention d'aucune référence explicite à l'actualité, elle a été perçue comme une défense de la liberté d'opinion et de l'importance de la diversité des opinions au moment où les États-Unis se livraient à une chasse aux sorcières. L'intrigue insiste effectivement sur la mise en place de l'accusation qui résulte de complots et de trahisons et qui se voit déclenchée par l'oracle désignant Socrate comme l'homme le plus sage du monde. Le trouvant trop libre, donc dangereux, ses accusateurs ont peur que cette réponse encourage Socrate à fonder un mouvement politique

1 Cf. Richard Partington, « The Jupiter Theatre's Canadian Content and the Critics, 1951-1954 », in : *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, jan. 1997, accessible à l'adresse suivante: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7139/8198> et consulté le 19 août 2016. Le *Jupiter Theatre* est une troupe constituée en 1951 afin de donner à Toronto sa troupe d'acteurs professionnels et de faire émerger un théâtre canadien. L'auteur parle d'un immense (*huge*) succès de la pièce *Socrates* jouée lors de la première saison de la compagnie.

2 Agincourt, The Book Society of Canada, 1957.

destiné à réaliser la cité idéale et vertueuse dont il rêve¹. Rappelons que si les deux événements ne semblent pas avoir été aussi rapprochés dans le temps, Socrate, dans la défense que Platon lui prête lors de son procès, fait de l'oracle ce qui a motivé sa mission – débusquer les faux savants – et en conséquence ce qui l'a conduit à être accusé². Ainsi la pièce s'ouvre sur l'attente de la réponse à la question posée par Chéréphon à l'oracle : quel est l'homme le plus sage du monde ? Immédiatement, Socrate est présenté comme quelqu'un de dangereux dont Méléty et Lycon veulent se débarrasser ; l'oracle qui, selon eux, ne va pas le désigner, devrait les y aider³. On comprend qu'ils complotent avec Cyrus, l'un des magistrats, ainsi qu'Anytus, un disciple de Socrate qui est en réalité de leur côté⁴. Les magistrats font leur entrée place du marché pour annoncer la réponse tant attendue. Dès que le chef, Philippe, prend la parole, il reçoit un poulpe, lancé par Aristophane – le poissonnier le lui avait vendu

1 I, 2, édition citée, p. 36, c'est Anytus, le disciple traître qui présente Socrate : « *Those designs of his for a glorious new city based on justice, truth, beauty and what-not ; well, it was a pleasant sort of dream in the evening when we were all half-drunk. All except him, by the way ; he's always sober no matter how much he drinks. [...] The funny old Silenus with the quaint ideas suddenly became the leader of a new political movement, if you please ! The oracle only confirms it ; in their opinion. But what was once private and fanciful is now public and serious. The idle maunderings of an ugly old logic-chopper have suddenly become the wisdom of the wisest man in the world, and the airy expression of a hopeless idealism has received the official backing of the gods.* » (Ses conceptions pour une nouvelle cité splendide basée sur la justice, la vérité, la beauté et tout le reste ; eh bien c'était une agréable sorte de rêve pour les soirs où nous étions à moitié ivres. Tous sauf lui, d'ailleurs ; il est toujours sobre, quoi qu'il boive. [...] Le Silène vieux et drôle aux idées originales est soudain devenu le leader d'un nouveau mouvement politique, s'il vous plaît ! L'oracle ne fait que le confirmer ; d'après eux. Mais ce qui était hier privé et fantasque est maintenant public et sérieux.) Sur l'idée que Socrate est un rêveur, cf. encore cette réplique de Cyrus, I, 2, p.30 : « *He is a charmer in the market-place. He is a dreamer ; and people are fascinated by dreams. But dreams are not a policy ; they are a drug, and all he offers is the drug of his imagination.* » (Il est un charmeur sur la place du marché. Il est un rêveur ; et le peuple est fasciné par les rêves. Mais les rêves ne sont pas une politique ; ils sont une drogue, et tout ce qu'il offre, c'est une drogue de l'imagination).

2 *Apologie de Socrate*, 20d-23b.

3 I, 1, pp. 12-13 : « *MELETUS : Did you get the letter ? / LYCON : What letter, Meletus ? / MELETUS : About Socrates. / LYCON : I destroyed it. / MELETUS : And are you willing ? / LYCON : To do what ? / MELETUS : Today the oracle names the wisest man in the world... / LYCON : Pious fraud ! / MELETUS : All the same, it'll finish Socrates. / LYCON : How ? / MELETUS : As soon as the magistrates read the oracle, decent people will speak up : you and I and others. The gods have not named Socrates ; therefore, there are wiser men than he ! Then we demand the poor old man be saved from exploitation by a gang of rabble-rousers : and off he goes into exile ! / LYCON : No exile. I say poison him. He used to be a magistrate, he used to be a general. Socrates is dangerous.* » (MÉLÉTUS : Est-ce que tu as reçu la lettre ? / LYCON : Quelle lettre, Méléty ? / MÉLÉTUS : Au sujet de Socrate. / LYCON : Je l'ai détruite. / MÉLÉTUS : Es-tu d'accord ? / LYCON : Pour faire quoi ? / MÉLÉTUS : Aujourd'hui l'oracle nomme l'homme le plus sage du monde... / LYCON : Pieuse arnaque ! / MÉLÉTUS : Ça m'est égal, ça finira Socrate. / LYCON : Comment ? / MÉLÉTUS : Dès que les magistrats auront lu l'oracle, des personnes respectables vont prendre la parole : toi et moi et d'autres. Les dieux n'ont pas nommé Socrate ; donc il y a des hommes plus intelligents que lui ! Alors nous exigeons que le pauvre homme soit sauvé de l'exploitation par un groupe de démagogues : et terminé, il part en exil ! / LYCON : Pas d'exil. Je dis qu'il faut l'empoisonner. Il a été magistrat, il a été général. Socrate est dangereux.)

4 Au milieu de la foule, Cyrus échange ces quelques mots avec la femme du chevrier, I, 1, p.18 : « *GOATHERD'S WIFE : What are you doing here, anyway ? / CYRUS : These gentlemen and I were plotting a little conspiracy. / GOATHERD'S WIFE : Going to swindle someone ? / CYRUS, as he goes out with Lycon and Meletus : No I think more a sort of legal assassination. Goodbye !* » (FEMME DU CHEVRIER : Bon, qu'est-ce que vous faites ici ? / CYRUS : Ces messieurs et moi sommes en train de préparer une petite conspiration. / FEMME DU CHEVRIER : Pour arnaquer quelqu'un ? / CYRUS, alors qu'il part avec Lycon et Méléty : Je pense plus à une sorte d'assassinat légal. Au revoir !)

au tout début de la pièce¹. L'assemblée prend immédiatement fin mais la réponse à l'oracle est tout de même donnée : Socrate. Néanmoins, ce qui aurait dû être une nouvelle réjouissante devient la menace d'un péril imminent :

SOCRATES : Alcibiades, do you know why I was named the wisest ? Not because I know everything, but because I know nothing. None of us knows anything.

ALCIBIADES : Then why pick on you ?

SOCRATES : Because I at least know my ignorance. I know my limitations. This oracle is a rebuke to complacency.

PHAEDO : Then it's a rebuke to Philip and the magistrates.

SOCRATES : Well, the laws of God are not suspended when a man's elected to public office, though he often thinks so. Sooner or later, they must pay their debts, and I must tell them so.

[...] Let them accuse me if they dare. I have my defence. I have only warned them whenever they were wrong, and well they know it. They will live to thank me for it.

ANYTUS : Nobody will ever thank you for THAT. For that, they will make you drink the hemlock².

SOCRATE : Alcibiade, sais-tu pourquoi j'ai été nommé le plus sage ? Pas parce que je sais tout, mais parce que je ne sais rien. Aucun de nous sait tout.

ALCIBIADE : Alors pourquoi te choisir toi ?

SOCRATE : Parce qu'au moins je sais mon ignorance. Je sais mes limites. Cet oracle est une critique de la suffisance.

PHÉDON : Alors c'est une critique de Philippe et des magistrats.

SOCRATE : Eh bien, les lois de Dieu ne sont pas suspendues lorsqu'un homme est élu à une charge publique, bien qu'il le pense souvent ainsi. Tôt ou tard, ils doivent payer leur dette, et je dois le leur rappeler.

[...] Laisse-les m'accuser s'ils osent. J'ai ma défense. Je les ai seulement prévenus chaque fois qu'ils se trompaient et ils le savent bien. Ils vivront pour m'en remercier.

ANYTUS : Personne ne te remerciera jamais pour ÇA. Pour ça, ils te feront boire la ciguë.

Les derniers préparatifs concernant l'arrestation de Socrate se mettent alors en place. Notons cependant que Philippe, le chef des magistrats, reste quelque peu dubitatif : Socrate ayant toujours reconnu l'autorité de la loi, comment peut-il à ses yeux être déclaré coupable³ ? De même peut-on aller contre l'oracle ? Ce dernier n'est pour Lycon qu'une attaque des aristocrates qui ont corrompu les prêtres afin qu'ils nomment une personnalité dérangeante pour leurs ennemis, les démocrates⁴. Afin de convaincre Philippe, Cyrus résume la situation :

The choice in plain terms is between one death or ten | Le choix en termes simples se fait entre une

1 Dès l'introduction (p. 9), l'auteur justifiait la présence de cette anecdote attribuée non à Aristophane mais Isocrate, à ne pas confondre non plus avec Socrate : « *By the way, the story about the octopus in the Assembly in Act One, scene one, is based on a story about a man called Isocrates, who is quite different from Socrates.* »

2 I, 1, pp. 27-28.

3 I, 2, p. 32 : « *Socrates is always saying that the idea of law is sacred. He says almost nothing else. How can be he guilty of sedition and blasphemy ? I know that something must be done about it, but it's awkward. I don't like it. He may be morally guilty, in some way or other, but I cannot see how he is guilty before the law.* »

4 I, 2, p. 33 : « *PHILIP : What about the oracle ? Why did the gods name him the wisest man in the world ? / LYCON : The gods ! Bribery. / PHILIP : Of the gods ? / LYCON : Of the priests. That oracle comes from them. The aristocrat have been against you merchants for years. They must have bribed the priests to name a man that would embarrass you. / CYRUS : And they succeeded. / LYCON : They'll succeed even more if you don't get rid of him at once.* » (PHILIPPE : Que fait-on de l'oracle ? Pourquoi les dieux l'ont-ils nommé l'homme le plus sage du monde ? / LYCON : Les dieux ! Corruption. / PHILIPPE : Des dieux ? / LYCON : Des prêtres. Cet oracle vient d'eux. Les aristocrates ont été pendant des années tes opposants. Ils ont pu corrompre les prêtres pour qu'ils nomment un homme qui te gênerait. / CYRUS : Et ils ont réussi. / LYCON : Ils réussiront encore davantage si tu ne te débarrasses pas de lui immédiatement.)

*thousand deaths. Let him live, and there will be a civil war for sure. Let him die, and we may avert the civil war*¹.

mort ou dix mille morts. Laisse-le vivre et il y aura à coup sûr une guerre civile. Laisse-le mourir et nous pourrions éviter la guerre civile.

Jugé redoutable, Socrate apparaît tel l'ennemi public numéro un qu'il faut à tout prix faire disparaître. Le plan est machiavélique : le soir même, Socrate est attendu chez Agathon pour un banquet ; les soldats entoureront la maison et interviendront après minuit, quand les invités seront trop ivres pour se révolter, et compteront sur le soutien d'Anytus qui fera partie des convives². Tout ne se déroule cependant pas comme prévu à la scène suivante, car ce ne sont pas les soldats qui font irruption dans la maison, mais le trublion Alcibiade. Il est ivre comme dans le *Banquet* de Platon, alors il pense que Socrate est déjà en prison puisqu'il a aperçu des soldats placés à l'extérieur de la maison. On propose à Socrate de fuir par le jardin, il refuse, sûr de lui : il y aura bien un procès, ce ne sera cependant pas le sien, mais celui de ses accusateurs³. De force on l'emmène dans le jardin quand on entend de nouveau frapper à la porte. Les soldats entrent dans la maison, la trouvent vide, s'assoient et...se mettent à boire. Socrate discrètement rentre dans la maison et discute avec eux. Comme ils sont dans le noir, il leur raconte l'allégorie de la caverne pour leur expliquer pourquoi c'est un philosophe qu'ils doivent arrêter, c'est-à-dire un prisonnier qui s'est détaché de ses chaînes pour voir la lumière extérieure et indique ensuite aux autres prisonniers la voie à suivre⁴. Puis il conclut :

Many people prefer the safety of their chains to the dangers of that strange trip out to the fresh air and the sunshine. People are lazy. Even Athens herself is often very lazy ; a nice old cow, all dressed up for some ceremonial occasion ; chewing her cud, and wanting to lie down and rest. We have to goad her along before her udder bursts. Well, the best way to goad an old cow, if she's too lazy to move herself, is with a gadfly. And the gadfly of Athens is Socrates.

Beaucoup de gens préfèrent la sécurité de leurs chaînes aux dangers de cet étrange voyage vers l'air frais et le soleil. Les gens sont paresseux. Même Athènes elle-même est souvent paresseuse ; une belle vieille vache, très bien habillée pour une grande occasion ; mastiquant son herbe ruminée, et voulant rester allongée et se reposer. Nous devons l'aiguillonner avant que ses pis n'éclatent. Eh bien, la meilleure façon d'aiguillonner une vieille vache, si elle est trop paresseuse pour se mouvoir seule, est de le faire

1 I, 2, p. 34. Lors de l'entrée en scène des magistrats à la scène précédente, une didascalie précisait rapidement leur personnalité : « *The chief magistrate is Philip, always conscientious, and too often perplexed. On his right is Cyrus, too old for ideals, too clever for wisdom, and too cynical for comfort.* » (I, 1, p. 16 : Le chef des magistrats est Philippe, toujours consciencieux, et trop souvent perplexe. À sa droite se trouve Cyrus, trop vieux pour des idéaux, trop intelligent pour la sagesse et trop cynique pour le confort.)

2 Son double jeu est clairement expliqué par Cyrus, il devrait même donner davantage de poids à l'accusation : « *He has been secretly on our side for many months. Anytus, in fact, will act as our third accuser. I think the Assembly will be much struck by this courageous and unexpected action.* » (I, 2, p. 35 : Il a été secrètement de notre côté depuis plusieurs mois. Anytus, en fait, agira en tant que notre troisième accusateur. Je pense que l'assemblée sera vivement frappée par cette action courageuse et inattendue.)

3 II, p. 55.

4 II, pp. 59-61. Cf. Platon, *République*, livre VII, 514a-517a.

*She doesn't like it, of course ; who would ? So she tries to squash it to pieces with her switching tail. That's you ; you're the gadfly swatter*¹.

avec un taon. Et le taon d'Athènes est Socrate. Elle ne l'aime pas, bien sûr ; qui l'aimerait ? Alors elle essaie de l'écraser avec sa queue. C'est vous ; vous êtes la tapette à mouche du taon.

Après cet aveu, Socrate se rend lui-même aux soldats. Son procès pour blasphème et sédition² a lieu le lendemain. Bien que Socrate soit conduit dans une prison secrète³, ses amis parviennent à le retrouver pour lui proposer de s'évader ; on connaît la suite : il refuse, parle de la mort, boit le poison et s'éteint. La complexité de l'accusation mise en scène par Lister Sinclair s'inscrit dans le contexte d'écriture de la pièce : elle a pour but de dénoncer la nouvelle inquisition qui a lieu aux États-Unis pour traquer ceux qui pensent autrement, différemment, librement, ici assimilés à Socrate. Cette complexité donne également lieu à une intrigue extrêmement riche dont on se dit d'ailleurs qu'elle doit être difficile à mettre en scène : non seulement la pièce s'ouvre sur une scène de foule, mais ensuite la scène du banquet se déroule autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la maison avec enfin ce passage dans l'obscurité au cours duquel Socrate conte l'allégorie de la caverne. Certes le noir au théâtre favorise l'imaginaire qui peut se mettre au service de la réflexion mais il y a bien là un pari scénique audacieux.

1 II, p. 61. L'image du taon se rencontre dans l'*Apologie de Socrate* écrite par Platon, 30e.

2 « *Sedition and blasphemy* », III, 1, p. 67 ; cette accusation est encore répétée p. 68. Notons que l'acte III s'ouvre directement sur la défense de Socrate qui va notamment questionner ses accusateurs au sujet des termes employés ; voir p. 71 au sujet du blasphème et p. 73 pour ce qui est de la sédition.

3 Cyrus a en effet peur que Socrate prenne la fuite ; le vote a été serré, ce qui signifie qu'il peut compter sur de nombreux appuis qui tenteront sûrement de le faire évader. Voir III, p. 82.

Socrate le démocrate ?

On pourrait imaginer que Socrate, qui incarne les figures du libre-penseur et du résistant à la barbarie et à l'oppression soutienne bec et ongles la démocratie, régime censé garantir notamment la liberté de penser et la justice. Or il n'en est rien. D'ailleurs, bien que certaines pièces aient réécrit l'histoire, ce n'est pas la tyrannie qui a mis à mort Socrate mais bel et bien la démocratie. Y a-t-il ici paradoxe ? Déroutant, atypique, insaisissable, Socrate n'en est pas à un paradoxe près. Néanmoins, pour qui défend des valeurs associées à la démocratie, dans un contexte qui en outre met en avant la démocratie athénienne pour l'opposer à la dictature spartiate, il faut affronter le paradoxe et le résoudre. Plusieurs pièces de théâtre de notre corpus au XX^e siècle mettent alors en scène un Socrate accusé par la tyrannie, mais sauvé par la démocratie qui renverse la tyrannie, puis une fois la démocratie instaurée, accusé par cette même démocratie.

Maxwell Anderson, Barefoot in Athens (1951)

Toujours dans le contexte de propagande anticomuniste, Maxwell Anderson, un important dramaturge américain de la première moitié du XX^e siècle¹, voit dans la mort de Socrate un sujet d'actualité. Sa pièce intitulée *Barefoot in Athens* est jouée au Martin Beck Theater de New York en octobre 1951 et éditée la même année². Elle fait quinze ans plus tard l'objet d'un film télévisé dans le cadre d'une série historique *Hallmark Hall of Fame*, (saison 16, épisode 1 – la série existe toujours aujourd'hui), dans une adaptation de Robert Hartung, et sous la direction de George Schaefer³. Au théâtre la pièce fut un échec, elle eut un peu de succès à la télévision et elle en a davantage de nos jours semble-t-il puisqu'elle a notamment fait l'objet de représentations à Harriburg (Pennsylvanie, États-Unis) en 2010⁴ et à New Delhi

1 Voir notamment Russell Dinapoli, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's works in the american theater*, València, Biblioteca Javier Ciy, 2002. Sa pièce consacrée à Socrate est rapidement mentionnée, pp. 43-44.

2 New York, William Sloane Associates, 1951.

3 En raison des critiques négatives parues dans la presse, la pièce a dû s'arrêter après trente représentations, cf. Russel DiNapoli, *op. cit.*, p. 43. Pour ce qui est de l'adaptation télévisuelle, cf. par exemple cette critique négative écrite par Bernie Harrison, parue dans *Washington, D. C.* du 15 novembre 1966 au titre explicite : « *"Barefoot in Athens" Disappointing* » : « *To tell 'er the truth, I never cared for Maxwell Anderson's "Barefoot in Athens" in its entirety, on stage, and the "Hall of Fame's" abbreviated version of it last friday on NBC shott off some sparks, but never enough to light up the trial scene that made it worth all the interminable talking and posturing.* » (*"Barefoot in Athens"* Décevant : Pour dire la vérité, je ne me suis jamais senti concerné par *"Barefoot in Athens"* de Maxwell Anderson dans son ensemble, sur scène, et sa version abrégée pour *"Hall of Fame's"* vendredi dernier sur NBC a déclenché quelques étincelles, mais jamais assez pour éclairer la scène du procès qui n'a fait valoir que que d'interminables conversations ainsi que du cabotinage.)

4 Un article de presse écrit par Lewis Silvermann, paru le 11 novembre 2010 dans *The Patriot News* et intitulé « *Theater review: Strong 'Barefoot in Athens' cast keeps you on your toes* » (accessible à l'adresse Internet suivante http://blog.pennlive.com/go/2010/11/theater_review_strong_barefoot.html, consulté en août 2016)

(Inde, lors du Bharat Rang Mahotsav ou Festival National de Théâtre organisé par l'École Nationale de Théâtre) en janvier 2015, dans une traduction en hindi de Veda Rakesh¹. Maxwell Anderson reprend le parallèle entre la Guerre Froide et la rivalité entre Sparte la communiste et Athènes la démocrate². Voyant en Socrate un vrai démocrate qui ne critique sa cité que pour l'améliorer³, il explique sa condamnation par une mauvaise coïncidence qui a fait qu'il a été vu au mauvais moment en compagnie de la mauvaise personne (le tyran de Sparte lors de la révolution démocratique athénienne) et montre que la démocratie peut commettre des injustices qui ne sont cependant ressenties comme telles que parce que la cité est une cité démocratique, dans laquelle règne la justice. Autrement dit, ce n'est que parce qu'Athènes était une démocratie que la mort de Socrate a été ressentie comme une injustice. Anderson rappelle d'ailleurs que les votes étaient serrés et que la peine de mort n'était sûrement pas la sentence initialement prévue, mais étant donné l'attitude de Socrate qui refusait malgré le vote à se déclarer coupable, il n'y avait qu'une issue possible pour le tribunal s'il voulait sauver la face : condamner Socrate à mort - impossible effectivement de

écrit même : « *Let's get right to the point: If you choose to see only one theater production this season, then make it "Barefoot in Athens", the latest offering of the Harrisburg Shakespeare Company under the aegis of the Gamut Theater Group in Strawberry Square.* » (Allons droit au but : si vous choisissez de ne voir qu'une création théâtrale cette année, alors il faut voir *"Barefoot in Athens"*, la dernière proposition de la Harrisburg Shakespeare Company sous l'égide du Gamut Theater Group à Strawberry Square.)

- 1 Un article de presse paru le 5 février 2015 dans *The Hindu* (et accessible à l'adresse Internet suivante : www.thehindu.com/features/friday-review/barefoot-in-athens-review/article6861424.ece, consulté en août 2016) montre d'ailleurs l'actualité de la pièce pour l'Inde d'aujourd'hui : « *During the performance, it was interesting to note how at certain dialogues would send a ripple of spontaneous applause through the audience, as if they had touched a deeper, more personal and contextual note. It is also not difficult to draw very real comparisons between ancient Greece and today's India. Socrates examines and re-examines the ideas and issues that remain, quite clearly, still unresolved. He speaks of democracy, of freedom, of religion. His time on stage is spent sparring with his companions, his questions exploring, taking apart and putting together notions they had taken for granted. Eventually, his trial too becomes a platform to further examine his life. He questions each absolute, and as his dissenters justify and explain, they hold up a kind of metaphorical mirror to the audience.* » (Pendant le spectacle, il était intéressant de noter comment à certains dialogues des vagues d'applaudissements spontanés ont envahi le public, comme s'ils avaient atteint un point plus profond, plus personnel et contextuel. Il n'est pas non plus difficile de dessiner des comparaisons entre la Grèce ancienne et l'Inde d'aujourd'hui. Socrate examine et ré-examine les idées et questions qui restent, assez clairement, non résolues. Il parle de la démocratie, de la liberté, de la religion. Il passe son temps sur scène avec ses compagnons à explorer ses questions, à prendre à part et mettre ensemble des notions qu'ils avaient considérées comme acquises. Finalement, son procès devient aussi une tribune pour approfondir l'examen de sa vie. Il questionne chaque absolu, et puisque ses contestataires justifient et expliquent, ils tiennent une sorte de miroir métaphorique au public.)
- 2 Préface intitulée « *Socrates and his gospel* », édition citée, p. xii : « *Our age is not the first which has seen democracy and communism in open conflict. The latter half of the life of Socrate was lived during a long quarrel between a communist state and a democratic state. Sparta was a complete, thorough and conscious communist society. Athens was the first conscious attempt at a democracy.* » (Notre ère n'est pas la première à voir la démocratie et le communisme en conflit déclaré. La moitié de la vie de Socrate s'est déroulée pendant une longue querelle entre un état communiste et un état démocratique. Sparte était une parfaite et consciente société communiste. Athènes fut la première tentative consciente de démocratie.)
- 3 Préface, p. xiv : « *He criticized his city because he loved it and wanted to keep it in line, not because he wanted to destroy it or even to change it in any fundamental fashion. To his way of life and his way of thought democracy was an absolute essential.* » (Il critiquait sa cité parce qu'il l'aimait et voulait la garder dans cette voie, non parce qu'il voulait la détruire ou même la changer fondamentalement en aucune manière. Pour sa façon de vivre et sa façon de penser, la démocratie était un absolu essentiel).

le sauver après l'avoir déclaré coupable. À Spartes ou dans la Russie contemporaine d'Anderson, la mort de Socrate serait passée complètement inaperçue, Socrate lui-même l'explique lors de son procès :

Please remember, citizens, when you vote, that it is my good luck to be tried in a democracy, where injustice, when it happens, is public and infrequent and therefore a cause for protest and astonishment. Under Critias there were thousands of political executions. If I had died under Critias nobody would have heard of me. In a despotism injustice is the usual thing and public opinion is not free to raise an outcry. But here in Athens my death would be first a nine-days' wonder, then a matter for controversy and recrimination – and then, in the end, if I am lucky in my friends and my times, my name and thoughts will last as long as our city's history ! Truly, I do not wish my city dishonored to do me honor¹.

S'il vous plaît, rappelez-vous, citoyens, quand vous votez, que c'est ma chance d'être jugé dans une démocratie, où l'injustice, quand elle a lieu, est publique et rare, et par conséquent un motif de protestation et d'étonnement. Sous Critias il y avait des milliers d'exécutions politiques. Si j'étais mort sous Critias, personne n'entendrait parler de moi. Dans un despotisme l'injustice est chose habituelle et l'opinion publique n'est pas libre de soulever un tollé. Mais ici à Athènes ma mort sera un sujet de conversation pour quelque temps, ensuite un sujet de controverse et récrimination – et après, à la fin, si je suis chanceux avec mes amis et mon époque, mon nom et mes pensées dureront autant que l'histoire de la cité ! Vraiment, je ne souhaite pas que ma cité soit déshonorée pour me faire cet honneur.

Le procès de Socrate a ainsi pour Anderson une longue histoire qu'il met en scène tout au long de sa pièce : avant la tyrannie de Critias, sous la démocratie, une accusation avait déjà été déposée contre Socrate pour impiété et corruption de la jeunesse². Socrate pour sa part se voulait optimiste quant à l'issue du procès, il se réjouissait même de sa tenue car il y voyait l'occasion rêvée de défendre enfin sa façon de vivre ainsi que ses idées et d'en finir une fois pour toutes avec les moqueries³. Le procès n'eut cependant pas lieu car Athènes perdit la guerre et fut à la merci de Sparte. Quelques mois plus tard, on retrouve Socrate en train

1 II, 2, p. 88. Cette réplique reprend le propos de la préface, p. xv : « *If [Socrates] had been executed in Sparta, where injustice was erected into a system, his death would have passed unnoticed. It was because Athens made an attempt at justice that this outstanding miscarriage of justice had so stunning an effect not only on Plato but on the world. If there arose a great philosopher in Russia today (supposing this possible), and he were put out of the way because his sayings became an offense to the authorities, no record of his sayings or his trial or his death would ever see the light. If Socrates had lived and died in Sparta (supposing this possible), he would never have been heard of by the world outside, nor could Plato, had he lived in Sparta, have written, any of his books, except perhaps The Laws.* »

2 Elle est rapportée précisément par Criton, I, 1, pp. 12-13 : « *We, three citizens of Athens, Meletos, Anytas, and Lycon, bring this charge against Socrates – that he is guilty of crime, first because he does not worship the gods of our city, but introduces new divinities of his own ; second, because he corrupts the thinking of our young men. We make this charge and demand an immediate trial. The penalty due is death.* » (Nous, trois citoyens d'Athènes, Méléto, Anytas et Lycon, apportons cette accusation contre Socrate – qu'il est coupable de crime, premièrement parce qu'il ne vénère pas les dieux de notre cité, mais introduit de nouvelles divinités qui lui sont propres ; secondement, parce qu'il corrompt la pensée de nos jeunes hommes. Nous déposons cette accusation et exigeons un procès immédiat. La sanction attendue est la mort).

3 I, 1, p. 14 : « *It's a heaven-sent opportunity to defend my way of life in open court. And Athens will laugh them into exile. In any other city there'd be doubt of the outcome. Here, among the clear heads of the merry Greeks it's unalloyed good fortune. I'll win and they'll pay and never hear the end of it.* » (C'est une opportunité envoyée du ciel que de défendre ma vie lors d'une audience publique. Et Athènes rira d'eux en exil. Dans une autre cité il pourrait y avoir un doute concernant le résultat. Ici, parmi les justes têtes des heureux Grecs c'est une véritable chance. Je gagnerai et ils paieront et n'en verront jamais la fin.)

de travailler avec notamment Phédon, Criton, Anytas, Lycon et Méléto à détruire l'enceinte qui fortifiait la cité athénienne. Le chef des Tyrans athéniens, Critias, montre l'avancée des travaux au roi de Sparte, Pausanias, et lui présente Socrate comme un pourfendeur de la tyrannie et un défenseur de la démocratie et de sa liberté¹. Comme pour punir sa résistance, Critias lui demande de juger Léon de Salamine coupable de désobéissance aux Tyrans et méritant à ce titre la peine de mort, sans qu'il y ait de procès ; Socrate refuse car les lois sont selon lui bafouées² et accuse les tyrans de tuer tous ceux qui par leur fortune pourraient nuire à leur pouvoir³ avant de se souvenir, nostalgique, d'une conversation qu'il a eue vingt-cinq ans plus tôt avec Alcibiade, Charmide et Critias lui-même qui évoquait la liberté comme la quête de l'homme et de l'État et qui avait donné lieu à un serment de la part de tous les participants⁴. Charmide a le premier trahi sa parole, suivi ensuite par Alcibiade et maintenant Critias. Comme eux Critias cependant va devoir mourir : quelques instants plus tard en effet, alors qu'il se rend en compagnie de Pausanias et du bourreau Satyros chez Socrate dans le but de le faire exécuter, c'est lui qui est finalement visé et qui meurt aussitôt. Sauf, Socrate peut s'entretenir librement avec Pausanias pour lui demander de rendre aux Athéniens leur

1 I, 2, p. 21, Critias parle de Socrate à Pausanias : « *At the moment the most outspoken and venomous of our opponents is this man Socrates whom you saw working here just now.* » (Pour le moment le plus véhément et malveillant de nos opposants est ce Socrate que tu vois travailler juste là.) Puis il s'adresse directement à Socrate : « *You attack us daily. You attack the present government and defend democracy !* » (même scène, p. 24 : Tu nous attaques tous les jours. Tu attaques l'actuel gouvernement et défends la démocratie !). Enfin, Pausanias s'entretient avec lui : « *PAUSANIAS : Democracy is as stupid as I am. / SOCRATES : As stupid as all of us put together, O King. But free !* » (même scène, p. 25 : PAUSANIAS : La démocratie est aussi stupide que moi. / SOCRATE : Aussi stupide que nous tous réunis, ô Roi. Mais libre !)

2 I, 2, pp. 26-27 : « *CRITIAS : There is, on the island of Salamis, a rich and unscrupulous man named Leon who openly defies Athens and has sworn that he will contribute nothing to the treasury while the Thirty are in power. The Thirty wishes you to sit in judgment at his trial. / SOCRATES : I am willing to act as a judge. He has been indicted under the laws ? / CRITIAS : His crimes are so open and flagrant that there seems no need for formal indictment. / SOCRATES : But how can a judge act if there is no indictment ? / CRITIAS : You have said that you will act. / SOCRATES : As a judge, according to the laws. / CRITIAS : We have been obliged to abrogate the usual laws and set up special panels for trying these cases. You would sit as a member of such a panel.* » (CRITIAS : Il y a, sur l'île de Salamine, un homme riche et peu scrupuleux nommé Léon qui défie ouvertement Athènes et a juré qu'il ne contribuera pas au trésor tant que les Trente seront au pouvoir. Les Trente souhaitent que tu sièges à son procès. / SOCRATE : Je suis prêt à agir en juge. Il a été accusé vis-à-vis des lois ? / CRITIAS : Ses crimes sont si francs et flagrants qu'il ne semble pas y avoir besoin d'accusation formelle. / SOCRATE : Mais comment un juge peut-il travailler s'il n'y a pas d'accusation ? / CRITIAS : Tu as dit que tu le ferais. / SOCRATE : En tant que juge, selon les lois. / CRITIAS : Nous avons été forcés d'abroger les lois usuelles et monter des jurys spéciaux pour juger ces affaires. Tu siègeras comme membre d'un tel panel.)

3 I, 2, p. 30 : « *SOCRATES : Leon is guilty of no crime. You wish to kill him to consolidate your power and to confiscate his fortune. You have killed many because they were rich and fat and tempting prizes.* » (Léon n'est coupable d'aucun crime. Vous voulez le tuer pour consolider votre pouvoir et confisquer sa fortune. Vous en avez tué beaucoup parce qu'ils étaient riches, lucratifs et attirants par leur prix).

4 I, 2, p. 30 : « *I will kill with my own hand, if I am able, any man who subverts the democracy of Athens, or who shall hold any office in the city after the democracy has been destroyed, or shall rise in arms to make himself a despot, or shall help a despot to establish himself. And if anyone else slay such an enemy of our democracy I will account the slayer holy before the gods and give him friendship and love* » (Je tuerai de ma propre main, si j'en suis capable, tout homme qui subvertira la démocratie d'Athènes ou qui exercera une charge dans la cité quand la démocratie sera détruite, ou prendra les armes pour devenir lui-même un despote, ou aidera un despote à s'établir. Et si quelqu'un d'autre tue un tel ennemi de la démocratie je tiendrai le tueur pour saint avant les dieux et lui donnerai amitié et amour.)

démocratie. S'ensuit une discussion comparant les deux régimes : Socrate pose comme à l'accoutumée des questions qui semblent naïves, issues de son ignorance – il n'a jamais voyagé et ne connaît pas bien le gouvernement spartiate. Les premières descriptions données par Pausanias lui font penser à un paradis qui se transforme progressivement en enfer. La méthode est connue en littérature : c'est celle qui consiste à détruire toute utopie, notamment dans les romans français du XVIII^e siècle : commencer par peindre un régime idéal pour mieux stigmatiser le fait que ce régime brime l'individu et que le bonheur individuel n'est pas possible dans un régime absolutiste. Il en va de même pour l'idéal libertaire, ici incompatible avec un régime totalitaire :

PAUSANIAS : Look – democracy is an ugly and disorderly form of government. [...]

SOCRATES : Do you know a better kind of government ?

PAUSANIAS : The one we have in Sparta.

SOCRATES : I've never traveled. What is it like ?

PAUSANIAS : Ah, there all men get the same wages and eat the same rations and – well, it's like a great army, every man is working for the common good.

SOCRATES : That sounds perfect !

PAUSANIAS : It is perfect. All property is in common, you see, and no man attempts to get ahead of the others, because he can't – and there's no unseemly scramble for wealth and honors such as you have here.

SOCRATES : Then you've invented paradise.

PAUSANIAS : I think we have.

SOCRATES : Who governs this paradise ?

PAUSANIAS : The ephors and the kings and the generals.

SOCRATES : These men are not elected, not chosen by the people ?

PAUSANIAS : No, we have a much better system. A small group of men take the whole burden of the government on themselves, so that the average citizen never has to worry about it all.

SOCRATES : Why, this gets better and better. The governing class does the worrying for everybody ?

PAUSANIAS : Yes, all of it.

SOCRATES : But then it does all the burdensome

PAUSANIAS : Regarde – la démocratie est une forme de gouvernement laide et tumultueuse. [...]

SOCRATE : Est-ce que tu connais une meilleure forme de gouvernement ?

PAUSANIAS : Celui que nous avons à Sparte.

SOCRATE : Je n'ai jamais voyagé. À quoi ça ressemble ?

PAUSANIAS : Ah, tous les hommes obtiennent le même salaire, mangent les mêmes rations et – eh bien, c'est comme une jolie armée, chaque homme travaille pour le bien commun.

SOCRATE : Ça semble parfait !

PAUSANIAS : C'est parfait. Toute la propriété est commune, tu vois, et personne ne tente de devancer les autres, parce qu'il ne le peut pas – et il n'y a pas de ruées indignes pour la santé et les honneurs comme vous en avez ici.

SOCRATE : Ainsi, vous avez inventé le paradis.

PAUSANIAS : Je pense que oui.

SOCRATE : Qui gouverne ce paradis ?

PAUSANIAS : Les éphores et les rois et les généraux.

SOCRATE : Ces hommes ne sont pas élus, pas choisis par le peuple ?

PAUSANIAS : Non, nous avons un bien meilleur système. Un petit groupe d'hommes prend en charge tout le poids du gouvernement, afin que le citoyen moyen n'ait jamais à s'en inquiéter.

SOCRATE : Tiens, c'est de mieux en mieux. La classe dirigeante s'occupe de ce qui est inquiétant pour tout le monde ?

PAUSANIAS : Oui, et tout le reste.

SOCRATE : Mais alors elle prend en charge toutes les pensées pesantes dans chaque domaine ?

thinking in every field ?

PAUSANIAS : *Yes, true.*

SOCRATES : *And the ordinary man's thoughts are rationed out to him just like his clothes and food ?*

PAUSANIAS : *Even so.*

SOCRATES : *And the ephors and kings and generals are so conscientious and self-sacrificing that they live on the same plain rations that are given to the workmen and soldiers ?*

PAUSANIAS : *They usually have some property.*

SOCRATES : *Oh, they do not live on the same plain rations as the workmen ?*

PAUSANIAS : *No. They deserve more and naturally they receive more than the commoners.*

SOCRATES : *And how do they keep their places ? Is there sometimes violence among them, a murder now and then when property or power is concentrated unfairly in the hands of a few ?*

PAUSANIAS : *It's been known to happen.*

SOCRATES : *It happens rather often ?*

PAUSANIAS : *Rather often.*

SOCRATES : *Then what you have is a governing class of freebooters and murderers, holding the population down by terror and strict controls¹ ?*

PAUSANIAS : Oui, exact.

SOCRATE : Et les pensées des hommes ordinaires sont-elles rationnées comme ses vêtements et sa nourriture ?

PAUSANIAS : Pareil, oui.

SOCRATE : Et les éphores et les rois et les généraux sont si consciencieux et ont tellement le sens du sacrifice qu'ils vivent sur les mêmes rations strictes que les travailleurs ?

PAUSANIAS : Ils ont généralement quelques propriétés.

SOCRATE : Oh, ils ne vivent pas sur les mêmes rations strictes que les travailleurs ?

PAUSANIAS : Non. Ils méritent plus et naturellement ils reçoivent plus que les roturiers.

SOCRATE : Et comment gardent-ils leurs places ? Y a-t-il parfois de la violence entre eux, un meurtre de temps en temps quand la propriété ou le pouvoir est injustement concentré dans les mains de quelques uns.

PAUSANIAS : C'est connu pour avoir lieu.

SOCRATE : Ça a lieu assez souvent ?

PAUSANIAS : Assez souvent.

SOCRATE : Alors ce que vous avez est une classe gouvernante composée de pirates et de meurtriers, retenant la population par la terreur et les contrôles stricts ?

Comme on s'en doute, l'entretien se conclut sur la préférence accordée par Socrate à la démocratie ; il réitère sa demande à Pausanias qui le met en garde : une fois rétablie, la démocratie le condamnera à mort comme elle voulait le faire juste avant la défaite d'Athènes. Au moment où Socrate réclame la démocratie à Pausanias, éclate la révolte contre Critias et Pausanias : les rebelles ont déjà appris la mort de Critias, ils cherchent maintenant Pausanias. Les amis et les enfants de Socrate viennent lui annoncer la nouvelle mais qui trouvent-ils à ses côtés ? Pausanias. Lycon veut tuer Socrate mais ce dernier lui ôte le poignard des mains ; Pausanias demande une dernière fois à Socrate si, sachant ce qui lui arrivera, il souhaite toujours le rétablissement de la démocratie. Socrate répond par l'affirmative et propose que Pausanias soit conduit au Sénat pour une cérémonie au cours de laquelle il remettra le pouvoir aux mains des citoyens².

Comme prédit par Pausanias, un procès est intenté à Socrate quelques temps plus tard. À l'impiété et à la corruption de la jeunesse notre auteur ajoute un troisième chef d'accusation rendant Socrate complice voire responsable de la tyrannie puisqu'il a été l'ami ou le maître des « plus grands ennemis d'Athènes³ ». Lors de son procès, Socrate, accusé, de manière générale,

1 I, 3, pp. 46-48.

2 Ibid., p. 53.

3 II, 2, p. 71 : « ANYTAS : [...] Third, by some fatality which cannot be chance, all the greatest enemies of Athens, those who have done her the most damage by means of treason, ill counsel, and demagoguery, have

pour sa façon de poser des questions prend Méléto et Anytas au piège de leur accusation. Il interroge d'abord Méléto et l'amène à se contredire : Méléto dit d'abord que la vérité et la liberté de parole ne peuvent pas faire de mal et qu'en conséquence il opine contre la censure. Puis, il explique qu'il veut censurer Socrate, mais Socrate seulement, avant de souhaiter censurer tous ceux qui seraient comme lui des impies. En quelques répliques seulement, Méléto est passé d'une opposition à la censure au souhait de l'appliquer puis de la renforcer¹. Ce passage qui réécrit l'entretien entre Socrate et Méléto, déjà présent dans l'*Apologie de Socrate* écrite par Platon fait donc directement usage de la théâtralité socratique² ; adapté à une accusation et un contexte nouveaux, il présente encore une fois un démocrate qui restreint la liberté au nom de la liberté elle-même. C'est précisément ce danger de la démocratie que met en avant la condamnation de Socrate.

C'est ensuite au tour d'Anytas de définir ce qu'est un impie : l'impie est celui qui ne sert pas les dieux et ne croit pas en eux, quand le pieux y croit et les voit. La définition étant double, Socrate lui demande que faire de ceux qui servent les dieux mais n'y croient pas ou du moins ont des doutes sur leur existence et de ceux qui, à l'inverse, y croient mais ne les servent pas. Anytas refuse de répondre à ce qu'il considère comme du charabia (*rigmarole*³), une question idiote (*asinine question*⁴) ou encore des stupidités (*silliness*⁵). Méléto reprend alors le rôle de l'interlocuteur et désigne comme coupable d'impiété l'homme qui croit aux dieux mais ne les sert pas. Comment cependant savoir ce que les dieux attendent des êtres humains ? Méléto, qui accuse Socrate d'impiété, est censé servir les dieux en le faisant ; or, il n'a pas reçu de signe de leur part avant de déposer son accusation, tandis que Socrate, qu'il traite d'impie n'a cessé sa vie durant d'obéir à l'oracle d'Apollon en posant des questions, questions essentielles selon lui à la vitalité de la démocratie :

The air of a democracy is only healthy when inquiry bites constantly at the heels of every proposal and every project, even at the foundations

L'air d'une démocratie n'est sain que lorsque le questionnement mord constamment aux talons de chaque proposition et de chaque projet, même aux fondations de notre mode

been his pupils and friends. He has taken no part in our politics but they have. » (Troisièmement, par une certaine fatalité qui ne peut pas être de la chance, tous les grands ennemis d'Athènes, ceux qui lui ont causé les plus grands dégâts au moyen de trahisons, mauvais conseils et démagogie, ont été ses amis et ses élèves. Il n'a pas pris part à nos politiques, mais eux, si.) Cette accusation est encore développée par Lycon, même scène, p. 81.

1 II, 2, p. 74, à la question posée par Socrate « *Then you would oppose censorship ?* » (Donc tu t'opposerais à la censure ?), Méléto répond « *I would* » (Je m'opposerais) / II, 2, p. 75, Méléto s'écrit : « *I would enforce censorship on people like you !* » (Je renforcerais la censure sur des gens comme toi !)

2 24d-27d.

3 II, 2, p. 76.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 77.

Le questionnement auquel il vient de soumettre Méléto acquiert ainsi valeur d'exemple dans la défense de Socrate mais il permet surtout de renverser l'accusation : si l'impie est d'après la définition donnée par Méléto lui-même celui qui croit aux dieux mais ne les sert pas, alors Socrate qui sert Apollon n'est pas coupable d'impiété alors que Méléto qui accuse Socrate sans se préoccuper de la volonté des dieux mais uniquement de son désir personnel est coupable² ! Lycon s'empresse de prendre la parole pour montrer que les questionnements de Socrate, tel celui qu'il vient de faire subir à ses deux complices, ne sont pas si innocents qu'il le prétend :

It's a murderous weapon, this little game ! You point it at patriotism and it degenerates into treason. You point it at a soldier and he begins to wonder why he should fight for his country. You turn it on morals and the robber begins to look like the honest man. You turn it on the gods and suddenly the gods are puppets that some fool imagined and set up long since on a barren mountain³.

C'est une arme meurtrière, ce petit jeu ! Tu le pointes sur le patriotisme et il dégénère en trahison. Tu le pointes sur un soldat et il commence à se demander pourquoi il devrait se battre pour son pays. Tu le tournes vers la morale et le voleur commence à ressembler à l'honnête homme. Tu le tournes vers les dieux et soudain les dieux sont des marionnettes que des imbéciles ont imaginé et installé sur une montagne aride.

L'art de la réfutation pratiqué ici par Socrate est bien une invitation à penser par soi-même, « arme meurtrière » selon Lycon parce qu'elle donne à remettre en cause, douter, réévaluer, mais salvatrice dans une démocratie selon Socrate où elle fait de chacun un citoyen capable de juger en conscience et libre de s'exprimer. Socrate accuse par conséquent Lycon de raisonner comme un tyran ou un dictateur ; Lycon quant à lui soupçonne Socrate de détester Athènes et les Athéniens, ce qui, une fois n'est pas coutume, lui fait perdre son calme légendaire :

*SOCRATES (angry for the first time) : You lie ! I love Athens – and had always loved Athens -
LYCON : Then why do you injure her ?
SOCRATES (to the magistrates) : Forgive me, sir ! One should not grow angry in a court, and I have not been angry before, but when I hear it said that I had no loved Athens I cannot answer calmly ! (To Lycon) And the thing I have loved most about my city is its freedom, its willingness*

SOCRATE (en colère pour la première fois) : Tu mens ! J'aime Athènes – et j'ai toujours aimé Athènes.

LYCON : Alors pourquoi lui nuis-tu ?

SOCRATE (aux magistrats) : Pardonnez-moi, messieurs ! On ne doit pas se mettre en colère dans un tribunal et je n'ai pas été en colère avant, mais lorsque j'entends qu'on dit que je n'ai jamais aimé Athènes, je ne peux pas répondre calmement ! (À Lycon) Et la chose que

1 *Ibid.*, p. 73. On notera que la métaphore canine remplace l'image du taon développée dans l'*Apologie* de Platon.

2 Socrate accuse ainsi Méléto en s'adressant aux juges : « *You see before you then, a man who is not sure of his faith but has tried hard to serve Apollo, and in his accusers you see men of complete faith who have not heard even a hint as to whether they are serving the gods or only themselves. By Meletos' own admission these men are more guilty than I.* » (II, 2, p. 78)

3 *Ibid.*, p. 82.

to look at all the evidence there is and live in the same world with it.

LYCON : Even if the evidence destroys it ?

SOCRATES : The evidence will not destroy a free city, Lycon. Far from destroying it, the truth will make and keep it free. A despotism dies of the truth, a democracy lives by it¹.

j'ai le plus aimé par rapport à ma ville est sa liberté, son empressement à regarder toutes les évidences qu'il y a et vivre dans le même monde avec.

LYCON : Même si l'évidence la détruit ?

SOCRATE : L'évidence ne détruira pas une cité libre, Lycon. Loin de la détruire, la vérité la rendra et la gardera libre. Un despotisme meurt de la vérité, une démocratie vit par elle.

Autant la réécriture des dialogues platoniciens était réussie et concentrait en quelques répliques l'art de l'*elenchos*, autant cette colère ne convient pas au sage grec ; elle lui fait perdre sa crédibilité, sa grandeur en même temps qu'elle diminue la force de ses idées. Après cette victoire sur Socrate, Lycon endosse donc le rôle de celui qui questionne en reprenant le dernier chef d'accusation, qui concerne la politique et notamment les relations entre Socrate et le scandaleux Alcibiade, ou encore les tyrans Charmide et Critias ; Socrate allègue encore et toujours la liberté :

Perhaps freedom offers temptations that some minds are not able to resist. When a man is free he is free to choose wrong or right. In a free city no man chooses for another. I did not choose for Alcibiades or Charmides or Critias. I have chosen only for myself. For myself I chose to fight for Athens at Potidea and to walk the streets of Athens seeking the truth².

Peut-être que la liberté offre des tentations auxquelles des esprits ne sont pas capables de résister. Quand un homme est libre, il est libre de choisir l'injuste ou le juste. Dans une cité libre, personne ne choisit pour personne. Je n'ai pas choisi pour Alcibiade ou Charmide ou Critias. Je n'ai choisi que pour moi-même. Pour moi-même j'ai choisi de me battre pour Athènes à Potidée et de marcher dans les rues d'Athènes à la recherche de la vérité.

Lycon, qui aurait pu être un disciple de talent, feint à son tour l'ignorance et pose une question qui cherche à lui tendre un piège : s'il avait eu à choisir entre Athènes et la recherche de la vérité, qu'aurait choisi Socrate ? Celui-ci répond qu'heureusement elles n'ont pas été dissociées ; ayant néanmoins compris l'objectif de la question, Socrate déclare la recherche de la vérité « plus sacrée que n'importe quel dieu, plus désirable que n'importe quelle femme, plus prometteuse que n'importe quel enfant, plus adorable que n'importe quelle cité³. » Socrate est, comme on peut s'en douter, condamné ; contrairement à la tradition, ce ne sont pas ici ses amis et disciples qui lui proposent de s'évader, mais le roi de Sparte, Pausanias, lui offrant ainsi une dernière opportunité de déclarer son amour à Athènes, à la démocratie et à la liberté :

I'm remaining in prison. [...] I prefer it to Sparta⁴.

Je reste en prison. Je préfère ça à Sparte.

1 *Ibid.*, p. 83.

2 *Ibid.*, p. 84.

3 « *More sacred than any god, more desirable than any woman, more hopeful than any child, more lovely than any city* » (*Ibid.*, p. 84)

Particulièrement intéressante pour ses aspects à la fois philosophiques et politiques, la pièce de Maxwell Anderson l'est également sur le plan dramaturgique ; elle oscille en effet sans cesse entre une scène domestique (comique) et une scène philosophique ou politique (sérieuse sinon tragique). S'appuyant sur une lettre que Xénophon aurait envoyée à Xanthippe après la mort de Socrate pour lui proposer une aide matérielle¹, Anderson peint un Socrate passant beaucoup de temps à la maison, s'occupant de ses enfants, et se révélant surtout très amoureux de sa femme devenue pour l'occasion très douce et même sensuelle. D'une manière aussi surprenante qu'originale, la pièce s'ouvre par exemple sur la question socratique du jour, des plus pragmatiques et qui désamorce à peine la tension qui couve : se raser ou ne pas se raser :

XANTIPPE : You may as well eat. We have no truck with etiquette in this house. He'll come to breakfast when he's thought it all over.

LAMPROCLES : He's thinking of shaving. Somebody made him a present of a bronze razor.

XANTIPPE : Shaving !

LYSIS : You think he will ?

LAMPROCLES : Well, why not ?

LYSIS : I hope he does.

XANTIPPE : Why ?

LYSIS : I just hope he does.

XANTIPPE : I hope he doesn't. Socrates ?

SOCRATES (off stage) : Yes, Xantippe ?

XANTIPPE : Are you shaving ?

XANTHIPPE : Vous pouvez aussi manger. Nous n'avons rien à faire de l'étiquette dans cette maison. Il viendra au petit-déjeuner quand il aura bien réfléchi à tout.

LAMPROCLÈS : Il pense au rasage. Quelqu'un lui a offert un rasoir en bronze.

XANTHIPPE : Rasage !

LYSIS : Tu penses qu'il le fera ?

LAMPROCLÈS : Eh bien, pourquoi pas ?

LYSIS : J'espère que oui.

XANTHIPPE : J'espère que non. Socrate ?

SOCRATE (hors-scène) : Oui,

4 *Ibid.*, p. 99.

1 La lettre est citée p. xv ; voici la traduction française d'Eugène Talbot in : *Œuvres complètes de Xénophon*, Paris, Hachette, 1859, t. 1, pp. 511-512 : « J'ai remis à Euphron de Mégare six chénices d'orge, huit drachmes et une exomide neuve, pour passer votre hiver. Acceptez-les et considérez Euclide et Terpsion comme d'excellents hommes, tout dévoués à vous et à Socrate. Si vos enfants veulent venir nous voir, ne les empêchez pas ; il n'y a pas loin pour venir de Mégare. Vous avez beaucoup pleuré, chère femme, mais c'est assez. Vous n'y pourrez rien gagner, et vous vous ferez mal. Rappelez-vous ce que disait Socrate, et cherchez à l'imiter dans ses habitudes et dans ses paroles. En prolongeant votre douleur, vous vous nuirez beaucoup à vous et à vos enfants. Les fils de Socrate sont encore bien jeunes, et nous ne devons pas seulement les nourrir, mais nous efforcer de leur rester. Si vous, si moi, si quelqu'un de ceux qui s'intéressent aux fils de Socrate qui n'est plus, nous venions à mourir, quelle perte pour eux, quand ils n'auraient plus là personne pour leur venir en aide et les élever convenablement ! Consentez donc à vivre pour vos enfants. Or, cela ne peut être que si vous vous procurez des moyens d'existence. La douleur semble être l'opposé de la vie, quand ceux qui vivent s'en laissent accabler. Apollodore, surnommé le débonnaire, et Dion, vous félicitent de ne vouloir rien accepter de personne et de dire que vous êtes riche. Vous faites bien. Tant que moi et vos autres amis nous serons en état de vous venir en aide, vous ne manquerez de rien. Courage donc, Xanthippe ; restez fidèle aux beaux principes de Socrate, convaincue que c'était quelque chose de bien grand qu'un pareil homme. En pensant à lui, songez comme il a vécu, et non comme il est mort. Pour moi, j'ai la conviction que sa mort a été grande et belle, quand on la considère du point de vue réel. Bonne santé. » L'authenticité des lettres de Xénophon, comme d'autres socratiques d'ailleurs semble douteuse. De plus, que les amis et disciples de Socrate aident financièrement Xanthippe et les enfants après la mort de Socrate signifie d'abord leur attachement à ce dernier. En déduire, comme le fait Anderson, que Xanthippe n'était pas la mégère dépeinte par la légende et que Socrate passait alors beaucoup de temps à ses côtés, à la maison, c'est peut-être surinterpréter le texte.

SOCRATES (off stage) : I'm thinking of it. I'm trying the edge on a few stray hairs.

XANTHIPPE : Leave it the way it is. At least part of your face is covered.

LYSIS : At the field they – ah-

XANTHIPPE : Yes ?

LYSIS : For a long while they didn't know he was my father. They made fun of his bare feet and his funny whiskers – and I didn't say anything. But now they know and...

(Socrates enters)

Aren't you going to shave, father ?

SOCRATES : I decided against. Fear of the unknown, I suppose. Who knows what's underneath ? It might be worse¹.

Xanthippe ?

XANTHIPPE : Tu te rases ?

SOCRATE : J'y pense. J'essaie la lame sur quelques poils épars.

XANTHIPPE : Laisse comme ça. Au moins une partie de ton visage est couverte.

LYSIS : Au terrain, ils – ah

XANTHIPPE : Oui ?

LYSIS : Pendant longtemps ils ne savaient pas que tu étais mon père. Ils se moquaient de ses pieds nus et de sa drôle de barbe – et je ne disais rien. Mais maintenant ils savent et...

(Socrate entre) Tu ne vas pas te raser, père ?

SOCRATE : J'ai décidé que non. Peur de l'inconnu je suppose. Qu'est-ce qui est dessous ? Cela pourrait être pire.

Les amis de Lysis se moquent de lui par rapport à son père parce qu'il porte la barbe et marche pieds-nus, ce qui explique d'ailleurs la périphrase reprise dans le titre de la pièce. Socrate néanmoins ne va pas se raser, ni porter de sandales, mais passer par un autre chemin tous les matins, pour que les amis de Lysis ne le voient pas et n'aient pas ainsi occasion de le ridiculiser. Tout de même jalouse, Xanthippe a senti une odeur de parfum féminin sur Socrate et se refuse à comprendre que sa seule rivale dans le cœur de son mari n'est pas une femme, mais Athènes, ce qui donne lieu à un quiproquo comique². Quand Théodote vient annoncer la victoire de Sparte sur Athènes, Xanthippe est uniquement préoccupée par l'odeur de parfum qu'elle reconnaît sur Théodote³. Tandis que les deux scènes suivantes montrent un Socrate s'opposant au roi de Sparte, Pausanias, et au tyran athénien, Critias, le premier acte se clôt sur une nouvelle discussion entre Xanthippe et Théodote au sujet des parfums utilisés par cette dernière, le parfum devenant alors comme un leitmotiv, voire une intrigue secondaire liant les deux femmes⁴. Le deuxième acte qui comprend le procès et la mort de Socrate commence à son tour par une scène du quotidien, du cadre familial, qui s'apparente en outre à une mise en abîme : les enfants de Socrate et Xanthippe sont occupés à constituer un tribunal pour juger un insecte et savoir s'il s'agit d'une tique ou d'un scarabée⁵. L'imminence du procès de Socrate fournit ensuite à Xanthippe et Socrate l'occasion de se déclarer leur amour, de passer un

1 I, 1, pp. 1-2.

2 I, 1, pp. 10-11.

3 *Ibid.*, pp. 15-16.

4 I, 3, pp. 54-55.

5 II, 1, pp. 57-59.

moment tendre : Xanthippe, qui a mis du parfum, enlace Socrate, lui caresse les cheveux et lui inspire un hymne à Pan¹, hymne qu'ils réciteront ensemble à la toute fin de la pièce pour que Xanthippe s'en souvienne après le mort de Socrate et puisse le redire en guise d'hommage².

À l'image de la fureur qui s'empare de Socrate lors de son procès, la pièce donne à voir une image peu habituelle du couple Socrate – Xanthippe, mais lui laisse le temps de se développer afin d'apporter comme un peu de légèreté, de trivialité pour contrebalancer la gravité d'autres passages, ou les rendre davantage audibles à des oreilles peu habituées à entendre de la philosophie sur scène. Moins dépareillé mais aussi moins légendaire, le couple a également davantage de chance de susciter l'identification des spectateurs. Socrate : un père de famille et un mari attentionné injustement condamné à mort pour des motifs politiques pourtant très éloignés de ses préoccupations quotidiennes. Le portrait de Socrate, comme scindé en deux, peut paraître irréconciliable ; l'échec de l'œuvre dans les années cinquante est peut-être à mettre au compte de ce trop grand décalage entre l'imaginaire construit autour de Socrate, porté par le mythe, et le personnage de la pièce, trop commun. Bien qu'il stimule la théâtralité du personnage, lorsque le dialogue devient quotidien, il semble atteindre une limite et contredire le personnage mythique.

Ernst Walter Schmidt, Der Tod des Sokrates (1960)

Une pièce allemande de 1960, écrite par Ernst Walter Schmidt et intitulée *Der Tod des Sokrates, Schauspiel in 4 Akten*, exploite encore la même rivalité entre Athènes la démocrate et Sparte la tyrannique³. À la différence toutefois de la pièce de Maxwell Anderson, celle de Schmidt commence directement sous la dictature avec le refus de Socrate d'aller chercher

1 *Ibid.*, pp. 67-70. Pour montrer la différence avec les autres pièces mettant en scène le couple, citons un extrait, p. 69 : « XANTHIPPE : *Would you, before the trial, lie with your head in my lap the way you did long ago – and I'll sit and look into the distance and think of what it was all like then ?* / SOCRATES : *Yes. Of course it's morning.* / XANTHIPPE : *Tonight will do as well.* / SOCRATES : *But why not in the morning ? Sometimes it's good to break precedents.* XANTHIPPE : *I have work to do.* / SOCRATES : *Well ; so have I, but sit and let's try how it is.* (She sits. He lies with his head in her lap. She looks into the distance and strokes his air.) *By the dog, I almost feel young ! When did you take to wearing perfumes ?* / XANTHIPPE : *Only lately. Do you like it ?* » (XANTHIPPE : Voudrais-tu, avant le procès, t'allonger avec ta tête dans mes genoux de la façon dont tu le faisais avant – et je m'assiérai et regarderai au loin et penserai que tout était pareil alors ? / SOCRATE : Oui. Bien sûr c'est le matin. / XANTHIPPE : Ce soir ce sera bien aussi. / SOCRATE : Pourquoi pas le matin ? Parfois il est bon de casser les habitudes. / XANTHIPPE : J'ai du travail. / SOCRATE : Eh bien, moi aussi, mais assieds-toi et essayons comment ça fait. (Elle s'assied. Il se couche avec sa tête dans ses genoux. Elle regarde au loin et caresse ses cheveux.) Par le chien, je me sens presque jeune ! Depuis quand t'es-tu mise à porter du parfum ? / Seulement récemment. Tu aimes?)

2 II, sc. 3 et dernière, pp. 100-101.

3 Karlsruhe, Der Karlsruher Bote, 1960. Au sujet de l'éternelle opposition entre Athènes et Sparte, on peut par exemple citer cette réplique d'Anytos, I, 1, p. 7 : « *Athen war immer der Hort der Freiheit, Sparta war immer Militärdiktatur !* » (Athènes a toujours été le havre de la liberté, Sparte a toujours été une dictature militaire.)

Léon de Salamine. Il ajoute cependant une intrigue avec le fils d'Anytos, intrigue tout à fait légitime au vu des sources anciennes certes¹, mais Schmidt réinvente l'histoire pour mieux la lier au contexte politique du procès qu'il met en scène : un partisan de la dictature, Talthybios, a organisé chez lui un banquet auquel il a convié le tyran Critias, le démocrate Anytos ainsi que le philosophe Socrate, car on ne s'ennuie jamais au cours d'une soirée à laquelle il participe². Et effectivement la conversation s'enflamme vite quand chacun exprime ses positions politiques : Socrate refuse de choisir entre le parti d'Anytos et celui de Critias ; le seul parti auquel il appartienne est celui de la vérité et de la justice³. Ne supportant pas d'entendre de tels propos, Anytos décide s'en aller ; Critias pour sa part souhaite démontrer toute l'étendue de son pouvoir en ordonnant à Socrate d'agir pour son compte en allant chercher Léon de Salamine avec quatre autres personnes déjà désignées :

SOKRATES : Das werde ich nicht tun. Ich bin freier Bürger, kein Büttel, kein Henker, auch kein Henkersknecht

KRITIAS : Du wirst es tun, wenn dir dein Leben lieb ist.

SOKRATES : Mir sind Gerechtigkeit und Wahrheit lieber als mein Leben, du aber lebst in der Lüge. Macht ist dir alles, Gerechtigkeit ist dir nichts⁴ !

SOCRATE : Cela je ne le ferai pas. Je suis un citoyen libre, pas un larbin, pas un bourreau, ni même le valet d'un bourreau.

CRITIAS : Tu le feras, parce que ta vie t'es chère.

SOCRATE : À moi la justice et la vérité me sont plus chères que ma vie, mais toi tu vis dans le mensonge. Le pouvoir est tout pour toi, la justice n'est rien !

Détestant qu'on lui résiste, Critias jette son dévolu sur la danseuse Laïs, la fiancée d'Elpenor, fils d'Anytos ; à l'instar du *Banquet* rapporté par Xénophon⁵, des danseuses sont en effet chargées des divertissements. Critias exige que Laïs soit à lui. Bien qu'elle proteste en arguant

1 Xénophon, *Apologie de Socrate*, § 29-31 : « On raconte aussi que [Socrate, juste après son procès] dit en voyant passer Anytos : "Voilà un homme bien fier, comme après un grand et noble exploit, d'être cause de ma mort, parce que, voyant la cité l'honorer des plus hautes charges, j'ai dit qu'il ne devait pas enseigner à son fils le métier de tanneur. Quel piètre personnage ! Ajouta-t-il ; il ne sait pas, apparemment, que celui de nous deux dont les actions demeureront à jamais les plus utiles et les plus belles est le véritable vainqueur. Mais, poursuivit-il, tout comme ceux de ses personnages auxquels Homère a attribué au moment de leur mort la prescience de l'avenir, je veux moi aussi prophétiser. J'ai un peu fréquenté le fils d'Anytos, et son esprit ne m'a pas semblé dépourvu de vigueur. Je le déclare donc, il ne persistera pas dans le métier servile qu'il tient de son père. Mais faute d'avoir un conseiller vertueux, il tombera dans quelque honteuse passion, et il ira loin dans le chemin du vice." Ce ne furent pas des paroles mensongères, car le jeune homme ayant pris goût au vin ne cessa plus de boire ni le jour ni la nuit, si bien qu'à la fin il ne valut plus rien ni pour la cité, ni pour ses amis, ni pour lui-même. Quant à Anytos, à cause de la lamentable éducation donnée à son fils et à cause de son manque de jugement, sa mauvaise réputation persiste maintenant encore après sa mort. » (François Ollier (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1961, pp. 110-111.) Ce passage constitue d'ailleurs l'intrigue d'une pièce de théâtre d'Henri Bressolette intitulée *Socrate et le fils d'Anytos*, pièce en cinq actes, Montpellier, chez l'auteur, 1986.

2 C'est ainsi qu'il est présenté dans les toutes premières répliques de la pièce, I, 1, p. 5.

3 I, 4, pp. 13-15 : « *Ich gehöre keiner Partei an. [...] Ich kann weder mit dir noch mit Anytos gehen, ich muss mit der Wahrheit gehen. Die Wahrheit ist weder bei dir noch bei Anytos. [...] Ich bin Parteigänger der Gerechtigkeit.* » (Je n'appartiens à aucun parti.[...] Je ne peux pas aller avec toi ni avec Anytos, je dois aller avec la vérité. La vérité n'est ni chez toi, ni chez Anytos. [...] Je suis partisan de la justice.)

4 I, 1, p. 15.

5 II, 1-22 ; VII, 2-5 ; IX, 1-6.

qu'elle n'est pas une prostituée mais une danseuse, que son amour lui appartient et qu'elle en d'ailleurs gratifié Elpenor, il la fait emmener dans ses appartements ; Elpenor assiste à la scène, impuissant, comme Socrate. Il se dit cependant que son père a raison : c'est en démocratie seulement qu'on peut être libre. Pour Socrate néanmoins, on est libre quand on est libéré de ses humeurs ou passions (« *Launen* ») ; on peut ainsi être libre même dans les chaînes de la tyrannie¹.

Avec le changement d'acte vient le changement de régime : dans l'affrontement entre tyrans et démocrates, Critias est blessé, amené chez Talthybios, là où se trouvent, comme au premier acte, Socrate et d'autres. Arrivent Anytos accompagné de Méléto et Lycon, tous trois fervents artisans de la révolution, qui sont à la recherche de Critias. La présence de Socrate à ses côtés ne plaide pas en sa faveur lorsqu'Anytos proclame la mort aux ennemis de la liberté. Socrate néanmoins tente de l'avertir :

Freunde, fügt zu dem erlittenen Unrecht nicht neues Unrecht ! Ihr wollt doch besser sein als die eben gestürzten Tyrannen. Bestraft die wirklichen Verbrecher ! Die ändern aber, die nichts Böses taten, nur nicht den Mut hatten, den Tyrannen zu widersprechen und ihnen zuwiderzuhandeln, lasst unbehelligt ! Schreibt nicht Rache, sondern Versöhnung auf eure Fahnen² !

Amis, n'ajoutez pas à l'ancien injuste un nouvel injuste ! Vous voulez être meilleurs que les tyrans renversés. Punissez les vrais coupables ! Ceux qui changent mais qui n'ont rien fait de mal, qui n'ont seulement pas eu le courage de contredire les tyrans et de leur contrevenir, laissez-les tranquilles. Pas de vengeance mais de la réconciliation autour de nos drapeaux !

Ne prêtant pas même une oreille aux propos de Socrate, Anytos envoie sur le champ Talthybios en prison et Laïs la fiancée de son fils dans la rue, la traitant comme Critias l'avait fait auparavant, telle une prostituée, malgré les protestations de son fils chassé à son tour de la maison familiale. Malgré la pauvreté de sa demeure, Socrate propose d'accueillir le jeune couple chez lui. L'accusation autant politique que personnelle se met donc rapidement en place. Cependant il est impossible d'accuser Socrate d'être un ennemi de la démocratie, il pourrait facilement s'en défendre d'autant qu'on l'a souvent entendu critiquer les Tyrans. Il est encore impossible de le poursuivre pour ne pas avoir rempli son devoir à la guerre ; il convient par conséquent de l'incriminer pour des motifs moins politiques comme l'impiété et la corruption de la jeunesse, cette dernière pouvant être liée à l'influence exercée par Socrate sur Elpenor³. Au tribunal toutefois les vraies raisons ne sont pas voilées : Anytos accuse clairement Socrate d'avoir été le maître de Critias et d'avoir soutenu la tyrannie :

Was Sokrates dachte, hat Kritias nur in die Tat umgesetzt.[...] Wir haben die Stadt von Kritias und

Ce que Socrate pensait, Critias n'a fait que l'accomplir dans les actes. [...] nous avons

1 I, 4, p. 16 : « *Der wahrhaft Freie bleibt auch in den Ketten der tyrannis frei.* »

2 II, 3, p. 23.

3 II, 2, pp. 29-30.

*seinen Mityrannen befreit. Wir müssen auch von Sokrates befreien*¹.

libéré l'État de Critias et des autres tyrans.
Nous devons aussi le libérer de Socrate.

Socrate quant à lui explique que Critias a fait le contraire de ce qu'il lui avait enseigné² et répète qu'il n'appartient à aucun parti sinon celui de la vérité³. Notons que la mise en scène du tribunal est particulièrement intéressante puisque le public est assis à la place des juges et parmi les spectateurs se trouvent des acteurs ; ainsi le public est partie prenante du procès par un effet de théâtre dans le théâtre ; se sentant davantage impliqué, on imagine qu'il se montre également plus attentif à ce qui se passe sur scène, et notamment aux discours des accusateurs et de l'accusé⁴. Politique dans son propos, la pièce tente ainsi de l'être également dans son esthétique, faisant coïncider le public de théâtre et le peuple de la démocratie. Rendus coupables de la mort du héros, les spectateurs pourront, semble-t-il, davantage questionner leur pouvoir et leur façon de l'exercer. C'est la première fois que nous rencontrons cette proposition dramaturgique dans notre corpus alors même que l'assimilation entre l'assemblée des juges et l'assemblée des spectateurs paraît évidente, au regard notamment de la démocratie ancienne.

La scène de la prison se révèle remarquable elle aussi dans la mesure où elle développe le refus de Socrate de s'évader, beaucoup plus que dans les autres pièces, et même davantage que dans le *Criton* de Platon que notre auteur semble prendre beaucoup de plaisir à réinventer. Socrate invoque le respect des lois mais lorsqu'il a refusé d'aller chercher Léon de Salamine, n'a-t-il pas désobéi à Critias et à ses lois ? De même, les démocrates qui ont renversé Critias n'ont-ils pas enfreint les lois pour y parvenir ? Socrate rétorque que la loi qui l'a condamné n'est pas une loi tyrannique mais démocratique :

Kritias war ein Tyrann, ein Verbrecher, der die

Critias était un tyran, un criminel qui
pervertissait les lois de l'État et mettait

1 III, pp. 41-42.

2 III, p. 35.

3 III, pp. 33-34, Socrate vient de mentionner l'oracle qui l'a déclaré le plus sage de tous les hommes et explique alors sa mission : « *Ich riss den Menschen die Maske vom Gesicht, und so wurde ich allen verhasst : den Freunden der Volksherrschaft, weil ich ihnen zeigte, wie dumm, gedankenlos, selbstgefällig und eitel ihre Beschlüsse oft waren ; den Tyrannen, weil ich ihnen sagte, dass sie Sklaven ihres Machthungers, ihrer grausamen Herrschgier geworden seien. [...] Mich hassten die Aristokraten und die Demokraten, weil ich keiner Partei anschliessen wollte, sondern auf ihre Gebrechen den Finger legte ; den einen bin ich zu konservativ, den anderen zu fortschrittlich : als ob die Wahrheit nicht je nachdem einmal mit dem bewährten Alten, ein andermal mit den Neuland Suchenden gehen müsste.* » (J'enlevais aux êtres humains les masques de leur visage, et ainsi j'étais détesté de tous : les amis de la démocratie parce que je leur montrais combien leurs décisions étaient souvent stupides, irréfléchies, suffisantes et vaniteuses ; les tyrans, parce que je leur disais qu'ils étaient esclaves de leur soif de pouvoir, de leur cruelle envie de régner. [...] Les aristocrates et les démocrates me détestent parce que je ne voulais pas m'impliquer dans un parti mais je pointais du doigt leurs défauts ; pour les uns je suis trop conservateur, pour les autres trop progressiste : comme si la vérité ne pouvait pas aller une fois du côté de ce qui a été éprouvé, une autre du côté de la recherche d'une cité nouvelle.)

4 Cf. la didascalie acte III, p. 32.

*Gesetze der Stadt verdarb und Willkür an die Stelle von Recht setzte. Jetzt aber haben wir wieder wirkliche Gesetze. Es wird ordnungsmässig Recht gesprochen, und ich bin ordnungsmässig zum Tode verurteilt worden*¹.

l'arbitraire à la place du droit. Mais maintenant nous avons à nouveau de vraies lois. La justice est rendue de manière réglementaire et je suis condamné à mort de manière réglementaire.

Socrate montre ainsi un profond respect pour la démocratie dont il ne veut pas enfreindre les lois quand bien même elles le condamnent à mort injustement. Socrate explique lui-même qu'il se situe entre deux époques, deux mondes, qu'il appartient déjà au nouveau, qu'il est en quelque sorte en avance sur son temps ; prophète de la vérité, il est condamné parce qu'il n'a pas été compris, si bien qu'il envisage sa mort comme un sacrifice avec l'espoir que la vérité, le seul parti politique digne de ce nom, puisse un jour triompher². Théâtralement, cette pièce, en s'inspirant à la fois de Xénophon et de Platon croise l'intrigue tragique d'un fils renié par son père, avec une contextualisation politique qui permet de confronter tyrannie et démocratie, des passages de dialogue socratique interrogeant ces deux régimes, un effet de distanciation au cours du procès donnant aux spectateurs le rôle des juges de Socrate pour qu'il éprouvent les dangers de la démocratie, sans oublier bien sûr le comportement toujours héroïque de Socrate. On le voit, l'importance pour les dramaturges de diversifier leurs sources quand la communauté scientifique accorde tout son intérêt au seul Platon donne lieu à des intrigues riches, variées qui ne cessent de renouveler et d'enrichir la théâtralité de la figure de Socrate, jugée dans les siècles précédents, on le rappelle, anti-théâtrale.

Doros Alastos, Socrates tried (1966)

Dans une interprétation semblable à celles d'Anderson et Schmidt, mais avec un ressort dramaturgique original, l'analepse ou retour en arrière, Doros Alastos, de son vrai nom Evdoros Ionnidis, écrivain chypriote, également traducteur de deux pièces d'Aristophane en anglais (*Peace*, La Paix, et *Lysistrata* en 1953) consacre en 1966 une pièce au procès et à la mort de Socrate : *Socrates tried, Drama reconstruction (Socrate jugé / à l'épreuve, Drame reconstruction / reconstitution)*³. Alors qu'il est, comme à l'accoutumée, au marché, Socrate se

1 IV, sc. 1, p. 49.

2 *Ibid.*, p. 51 : « Gerade durch meinen Tod will ich für meine Wahrheit kämpfen. Siehst du : Ich stehe zwischen zwei Welten. Die Wahrheit, die ich bringe, sprengt die alten Formen, und darum glauben die Menschen, ich sei ein Zerstörer; weil die neuen Formen für meine neue Wahrheit nicht geschaffen sind. » (Justement, par ma mort je veux me battre pour ma vérité. Vois-tu : je me trouve entre deux mondes. La vérité que j'apporte fait éclater les anciennes formes, et c'est pourquoi les gens croient que je suis un destructeur, parce que les nouvelles formes pour ma nouvelle vérité ne sont pas créées.)

3 London, Zeno Publishers, 1966.

voit accusé par Méléto d'être, entre autres griefs, un ennemi de la démocratie¹. Dans l'attente du procès, de nombreux témoignages favorables à Socrate sont déposés auprès de l'archonte, Basileus, qui doute alors de sa réussite. De surcroît, il lui semble que la démocratie, quand elle accuse Socrate sous prétexte qu'il est dangereux², se rapproche d'une dictature privant une personne du droit de s'exprimer :

ANYTUS : [...] *A dictatorship can put a label on such people and clamp them down by administrative action. Democracy has to have recourse to law.*
 ARCHON : *In order to do precisely the same thing*³.

ANYTUS : [...] Une dictature peut mettre une étiquette sur de telles personnes et les stopper par une action administrative. La démocratie doit recourir à la loi.
 ARCHON : Dans le but de faire exactement la même chose.

Parce que le comportement de Socrate fut plusieurs fois exemplaire sous la tyrannie, l'archonte tient à le rappeler. Il ne va cependant pas raconter mais montrer ce qui s'est passé, puisque la scène suivante propose une analepse ou un flash-back, cinq ans plus tôt : Socrate était venu demander à Critias d'arrêter de tyranniser la population :

*I came to warn you and plead with you to put an end to your persecutions and exactions. You have done incalculable harm to individuals and to the city. You are a man who has practiced philosophy for years. You know more than any one else the wrong you are doing. Stop it before you ruin both yourself and the city*⁴.

Je suis venu te prévenir et te supplier de mettre fin à tes persécutions et exactions. Tu as fait un mal incalculable aux individus et à la cité. Tu es un homme qui as pratiqué la philosophie pendant des années. Tu sais mieux que quiconque le mal que tu es en train de faire. Arrête avant qu'il te ruine toi en même temps que la cité.

1 Sc. 1, p. 46 : « *Socrates, before these two witnesses, Atis and Cleonicus, I solemnly accuse you (takes papyrus from belt ; reads) : of being an enemy of the State, of undermining belief in the true gods of the city and of introducing new, alien gods, of corrupting the minds of the young, of being an enemy of democracy and of the people of Athens.* » (Socrate, devant ces deux témoins, Atis et Cléonicus, je t'accuse solennellement (*il prend le papyrus de sa ceinture ; lit*) : d'être un ennemi de l'État, d'ébranler la croyance dans les vrais dieux de la cité et d'introduire des dieux nouveaux, étrangers ; de corrompre les esprits des jeunes, d'être un ennemi de la démocratie et du peuple d'Athènes.)

2 L'accusation est notamment précisée en ce sens par Anytus, sc. 2, p. 51 : « *The man [Socrates] is dangerous. Dangerous in a special sense and must be gagged. We are a mortally sick state, Archon. Defeated, oppressed, lacerated with memories of evil done to us by our own kith and kin, humiliated, poor. We want to give our people food, homes and hope. How can we do it except by united effort ; by adherence to the tested principles of the past which made our city great ; by relying on the generous impulse of the young ; by holding onto some steady beliefs ? Can we achieve this when we have Socrates daily poisoning the mind of youth with doubt ?* » (L'homme [Socrate] est dangereux. Dangereux dans un sens particulier et doit être bâillonné. Nous sommes un État mortellement malade, Archonte. Battus, opprimés, lacérés avec les souvenirs du mal qui nous a été fait par nos propres proches, humiliés, pauvres. Nous voulons donner à notre peuple de la nourriture, des maisons et de l'espoir. Comment pouvons-nous le faire si ce n'est par un effort conjoint ; par l'adhésion aux principes essayés par le passé qui ont ennobli notre cité ; en comptant sur la grande impulsion des jeunes ; en gardant des croyances solides ? Pouvons-nous réussir cela quand nous avons Socrate qui empoisonne quotidiennement l'esprit de notre jeunesse avec le doute ?)

3 Sc. 2, p. 52.

4 Sc. 3, p. 54.

Critias décida aussitôt d'interdire Socrate de parler en public, et spécialement à la jeunesse, puis il lui ordonna d'aller chercher Léon de Salamine, ce qu'il refusa¹. Critias lui laissa quarante-huit heures pour réfléchir et obéir ; Socrate, qui ne changea pas de position, fut sauvé par Anytus et la révolution démocratique. Bien qu'elle l'ait secouru, la démocratie n'est pas exempte de critiques de la part de Socrate qui lui reconnaît néanmoins d'être capable de progresser, de s'améliorer ; c'est ce qu'explique Socrate lors de son procès pour répondre à l'accusation d'anti-démocratisme². Il est intéressant de remarquer que Socrate questionne notamment la citoyenneté athénienne qui ne concerne ni les esclaves, ni les femmes³. De manière également originale, la pièce ne s'achève pas sur la mort de Socrate mais sur la fin de son procès, et ses derniers mots alors qu'il se sait condamné : une ultime fois, il met en garde la démocratie contre le risque de devenir une tyrannie, comme si les deux régimes étaient réversibles. Son procès qui le condamne non pour des actes mais des pensées révèle un régime désirant contrôler les esprits en prônant le conformisme. Dans ce temps suspendu qui offre, dit-on, au condamné pouvoir de divination, Socrate prédirait-il l'avenir de la démocratie ? Le nôtre ?

SOCRATES : Tyranny, Gentlemen, fears the mind and every effort to control the mind becomes tyranny. Enslave man's mind and you have an obedient captive. Enslave his body and usually you have a defiant and proud man. Phaedo slave is, with his independent mind, Phaedo free ; but Lycon here, mentally subservient to the other prosecutors, is

SOCRATE : La tyrannie, Messieurs, craint l'esprit et tout effort pour contrôler l'esprit devient une tyrannie. Asservissez l'esprit de l'homme et vous avez un prisonnier obéissant. Asservissez son corps et vous avez généralement un homme provocant et fier. Phédon est un esclave, avec son esprit indépendant, Phédon est libre ; mais Lycon, ici, mentalement subordonné aux autres

- 1 Sc. 4, p. 58 : « *You have forgotten my dictum : well-doing is the highest pursuit of man. And man is he who puts honour and justice above all else. I will not share in your crimes. I refuse to obey your order, Kritias.* » (Tu as oublié mon dicton : faire le bien est la plus haute quête de l'homme. Et l'homme est celui qui place l'honneur et la justice au-dessus de tout. Je ne partagerai pas tes crimes. Je refuse d'obéir à ton ordre, Critias.)
- 2 Sc. 5, p. 95 : « *SOCRATES : Do you think that tyranny and dictatorship are capable of improvement ? / ANYTUS : Once they start improving they will cease to be tyranny and dictatorship. [...] / SOCRATES : But democracy is capable of improvement. / ANYTUS : Yes. / SOCRATES : That, of course, inexorably implies that there are areas in democracy which are not good.* » (SOCRATE : Est-ce que tu penses que la tyrannie et la dictature sont capables de progrès ? / ANYTUS : Dès qu'elles commencent à progresser elles cessent d'être une tyrannie ou une dictature.[...] / SOCRATE : Mais la démocratie est capable de progrès. / ANYTUS : Oui. / SOCRATE : Ce qui, bien sûr, implique qu'il y a des domaines dans la démocratie qui ne sont pas bons.)
- 3 Sc. 5, p. 98 : « *SOCRATES : And who makes up the Assembly ? / [...] ANYTUS : The free Athenians. / SOCRATES : The male Free Athenians. Do you think that if our house-servants and our slaves had the right to legislate they would have enacted laws identical to our own ? / ANYTUS : I don't follow you. / SOCRATES : You do very well. It is a hot subject for a politician to touch. It is conceivable that they should legislate their enslavement for our benefit ? Our women, too. They are mothers, wives, sisters, sweethearts, but in law they are wards or bedfellows. They are less free than Spartan women, just to point out a parallel. Would it have been the same if they made the laws ?* » [le terme écrit en gras l'est dans le texte original.] (SOCRATE : Et qui compose l'Assemblée ? / [...] ANYTUS : Les Athéniens libres. / SOCRATE : Les hommes Athéniens Libres. Penses-tu que si nos domestiques et nos esclaves avaient le droit de légiférer, ils auraient ordonné des lois identiques aux nôtres ? / ANYTUS : Je ne te suis pas. / SOCRATE : Tu me suis très bien. C'est un sujet délicat pour un politicien. Il est concevable qu'ils devraient légiférer leur asservissement pour notre bénéfice ? Nos femmes aussi. Elles sont mères, épouses, sœurs, chéries, mais dans la loi elles sont des pupilles ou des compagnes. Elles sont moins libres que les femmes spartiates, juste pour indiquer un parallèle. Est-ce que ce serait pareil si elles faisaient les lois ?)

not. This does not mean that I consider Meletus and Anytus to be free. What you began here today will, unfortunately, trail its way down the aeons, with this difference. You were uncertain ; you hesitated. They will be full of deadly certainties and they will not hesitate. Countless Socrates will suffer.

A JUDGE : And rightly so.

SOCRATES : Perhaps. But they will come on again and again. Still, it may be only a dream and well soon wake up. I sincerely hope life will prove me wrong¹.

accusateurs, ne l'est pas. Cela ne veut pas dire que je considère que Méléteus et Anytus sont libres. Ce que vous avez auguré aujourd'hui suivra malheureusement son chemin à travers les siècles, avec cette différence. Vous étiez incertains ; vous hésitez. Ils seront pleins de certitudes meurtrières et ils n'hésiteront pas. D'innombrables Socrates souffriront.

UN JUGE : Et justement.

SOCRATE : Peut-être. Mais ils reviendront encore et toujours. Cependant ce n'est peut-être qu'un rêve et dont on va se réveiller bientôt. J'espère sincèrement que la vie me démentira.

En renvoyant sans cesse dos à dos la tyrannie et la démocratie, la figure de Socrate dans le contexte de la Guerre Froide permet en quelque sorte de ne pas prendre parti, ou plus exactement de s'élever au-dessus de l'opposition : aucun régime n'est parfait même s'il y en a un (la démocratie) qui semble moins pire que l'autre. Toutefois dans cette période de tension, la démocratie tend à s'apparenter à une tyrannie dans la mesure où elle restreint les libertés, notamment celle, fondamentale pour la démocratie, de parole, c'est-à-dire de critique. Socrate qui a vécu dans l'Antiquité sous les deux régimes, qui les aurait critiqués tous les deux devient dans ces pièces un personnage conceptuel au sens où l'entendaient Deleuze et Guattari, c'est-à-dire qu'il est celui qui permet à nos auteurs de penser l'affrontement entre les États-Unis et l'URSS. Une pièce aurait été écrite en URSS pendant cette période mais nous n'avons malheureusement pas réussi à nous la procurer : Edvard Radzinsky, *Conversations with Socrates*, 1975².

Sara Strassberg-Dayán, Sócrates (1967)

Loin de démentir le Socrate de Doros Alastos, Sara Strassberg-Dayán, auteur dramatique et enseignante, qui est née à Montevideo en Uruguay, a grandi en Argentine et vit actuellement en Israël, a écrit dans les années 1966-1967 un drame en trois actes intitulé en espagnol *Sócrates*³. Il a reçu plusieurs prix en Argentine⁴, a fait l'objet d'une lecture radiophonique⁵ et a

1 Sc. 7, pp. 114-115.

2 Elle a pourtant fait l'objet d'un article de Lance Gharavi, « *Everything is corrected : corruption, terror, intelligentsia, and the state in Edvard Radzinsky's Conversations with Socrates* », in : *Modern Drama*, 52:2, Summer 2009, pp. 168-191.

3 La pièce a été éditée pour la première fois en 1971, elle a depuis été rééditée de nombreuses fois ; nous avons consulté l'édition de Buenos Aires, Libros en Red, 2012 qui comprend une autre pièce *El trigal y los cuervos* mettant en scène le peintre Vincent Van Gogh. *Sócrates* se trouve pp. 10-116.

4 Mention spéciale au concours organisé par le théâtre municipal Gral. José de San Martín de Buenos Aires (1967) ; Faja de Honor de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores, 1971) ; prix « Manuel José de Lavardén » de l'association des gens de lettres d'Argentine (1971).

5 Le 6 octobre 1968 à Radio Nacional dans le cycle « Las dos carátulas » (= les deux couvertures / pochettes)

été adapté en hébreu et lu lors d'un festival de théâtre à Tel Aviv en 2001¹. Il utilise le même procédé de retour en arrière que la pièce précédente puisqu'il débute par un prologue qui situe le procès avant que la défense de Socrate laisse sa vie se dérouler à nouveau². Elle remonte à sa jeunesse, le jour de la victoire athénienne sur Samos. Ce jour-là Socrate a vu les murs d'Athènes tachés de sang ; il a compris plus tard pourquoi : la guerre, la peste, la tyrannie sont arrivées. Socrate refuse d'obéir au tyran Critias quand il lui ordonne d'aller chercher Léon de Salamine, quand il lui interdit de parler à la jeunesse³ ou encore quand il lui demande de soutirer des informations au sujet de la révolution démocratique qui se prépare⁴. Prêt à mourir pour faire acte de résistance et entrer dans l'histoire, Socrate ne craint pas les menaces de Critias quand il lui laisse une journée pour accepter ou être tué :

Es necesario luchar. Critias está envenenado y contagia a los demás. Hay que destruirlo. Mañana, mi ejecución será también un acto de lucha ; mi manera de decir no. (Pausa.) Yo estaba equivocado. Creía que alcanzaba con educar. Por eso me quedé. Pero no, al mismo tiempo hay que obrar, cambiar lo malo. Al menos, hacerlo menos malo. No respetar sino lo que queremos salvar. (Pausa.) Sí, debemos

Il est nécessaire de lutter. Critias est empoisonné et contagieux pour les autres. Il faut le détruire. Demain, mon exécution sera aussi un acte de lutte ; ma manière de dire non. (Pause.) Je me suis trompé. Je croyais qu'il suffisait d'éduquer. C'est pour ça que je suis resté. Mais non, en même temps, il faut œuvrer, changer le mal. Au moins, faire le moins de mal. Ne respecter que ce que l'on

sous la direction de María del Pilar Lebrón.

- 1 Précisément le 13 juillet 2001 au festival de Beit Tami ; c'est l'auteur elle-même qui a écrit l'adaptation, bien que la pièce ait déjà fait en 1990 l'objet d'une traduction en hébreu par Tal Nitzan.
- 2 Sur un rideau est inscrite l'accusation (impiété et corruption de la jeunesse) : « *Se acusa a Sócrates, hijo de Sofronisco, de no reconocer como dioses a los dioses de la ciudad, y de introducir nuevos dioses. Se le acusa también de corromper a la juventud. Se pide pena de muerte.* »
- 3 II, 4, p. 81 : « *ATENIENSE : Te negaste a cumplir la orden de los Treinta de matar a León de Salamina. Nadie comprendo cómo es que Critias no te ha hecho ejecutar. Al principio, creíamos que estabas con él, pero... / SÓCRATES : ¿Pero qué ?, concluye. / ATENIENSE : Estas últimas semanas, es claro que lo estás provocando. Discutes sus decisiones, te burlas de sus medidas. Llamas a todos a opinar sobre lo que pasa, cuando sabes que está prohibido que se hable de los asuntos públicos. Y enseñas, aunque sabes que está prohibido dar clases a los jóvenes.* » (ATHÉNIENS : Tu as refusé d'obéir à l'ordre des Trente de tuer Léon de Salamine. Personne ne comprend comment Critias ne t'a pas fait exécuter. Au début, nous croyions que tu étais avec lui, mais... / SOCRATE : Mais quoi ? Concluez. / ATHÉNIENS : Ces dernières semaines, il est clair que tu le provoques. Tu critiques ses décisions, te te moques de ses mesures. Tu appelles chacun à donner son avis sur ce qui se passe quand tu sais qu'il est interdit de parler de sujets politiques. Et tu enseignes, alors que tu sais que c'est interdit de donner cours aux jeunes.)
- 4 II, 4, pp. 84-87 : « *CRITIAS : Necesito tu ayuda, Sócrates. Escúchame. Sabemos que Anito y sus amigos han salido de Tebas con su gente. No conocemos la fecha en que atacarán ni cuál es el número real de sus fuerzas. Han matado a todos nuestros espías. Sé que Critón es tu amigo, y Querefón, y también los hermanos Simmias y Cebes, que les han dado dinero y armas. Tú puedes conseguirme esos datos, Sócrates. Ellos no sospecharán de ti. Tendrás lo que quieras : casa, joyas, oro, poder. ¿Qué me dices ? Pon un precio. / [...]* SÓCRATES : La libertad de Atenas. / CRITIAS : [...] ¡Libertad ! No sabes lo que pides. / S : Atenas ha crecido libre. Un pueblo que ha conocido casi un siglo de libertad no podrá olvidarla jamás ; nunca será subyugado. / CRITIAS : ¿Entonces, no nos ayudarás ? / SÓCRATES : Sabes la respuesta. » (CRITIAS : J'ai besoin de ton aide, Socrate. Écoute-moi. Nous savons qu'Anito et ses amis sont partis de Thèbes avec leurs gens. Nous ne connaissons pas la date à laquelle ils attaqueront ni quel est le nombre réel de leurs forces. Ils ont tué tous nos espions. Je sais que Criton est ton ami, et Chéréfon, et aussi les frères Simmias et Cébès, qui leur ont donné de l'argent et des armes. Tu peux obtenir ces informations, Socrate. Ils ne te soupçonneront pas. Tu auras ce que tu veux : maison, bijoux, or, pouvoir. Que me dis-tu ? Donne un prix. / [...] SOCRATE : La liberté d'Athènes. / CRITIAS : [...] Liberté ! Tu ne sais pas ce que tu demandes. / SOCRATE : Athènes a grandi libre. Un peuple qui a connu presque un siècle de liberté ne pourra jamais l'oublier ; jamais il ne sera soumis. / CRITIAS : Alors tu ne nous aideras pas ? / SOCRATE : Tu sais la réponse.)

hacer algo para que esto no se olvide, y que alguna vez, si los hombres seguirán teniendo jefes como Critias, que tomen como bandera la desigualdad de los hombres y legitimen la explotación de unos por otros... ; ¡ recuerden cómo Atenas supo luchar por la dignidad humana, y por la libertad¹ !

veut sauver. (Pause.) Oui, nous devons faire quelque chose pour que cela ne soit pas oublié, et qu'une fois, si les hommes continuent d'avoir des chefs comme Critias qui prennent comme bannière l'inégalité des hommes et l'exploitation des uns par les autres... ; qu'ils se souviennent comment Athènes a su lutter pour la dignité humaine, et pour la liberté !

La révolution démocratique a lieu juste à temps pour sauver Socrate, mais elle ne sauve pas Athènes dont les murs pour Socrate restent tachés de sang. Il se sent comme une relique des temps passés qui a survécu à beaucoup trop de drames. Depuis qu'il avait décidé quarante ans plus tôt qu'il devait agir pour le bien de sa cité, rien n'a changé. La révolution n'a rien amené de mieux : on ne pense toujours pas, on veut juste gagner de l'argent². Fatigué, usé, Socrate se sent malgré tout revivre lorsqu'il apprend qu'une accusation a été déposée contre lui pour impiété par Anito, et Méléto : si on l'accuse, c'est qu'on a peur de lui, c'est qu'il représente encore quelque chose, autrement dit qu'il y a de l'espoir. Anito vient expliquer à Socrate son accusation :

Tú criticas todo, haces dudar a la gente. Nadie sabe con quién estás. Luchas por la libertad, pero criticas la democracia. Estás contra la tiranía, pero hablas del gobierno de los mejores. ¿Quién te entiende ? La democracia necesita orden, tranquilidad. Tú no estás con ningún partido. Sólo traes dudas. Eso es malo³.

Tu critiques tout, tu fais douter les gens. Personne ne sait avec qui tu es. Tu luttas pour la liberté, mais tu critiques la démocratie. Tu es contre la tyrannie mais tu parles du gouvernement des meilleurs. Qui te comprend ? La démocratie nécessite ordre, tranquillité. Tu n'es d'aucun parti. Tu apportes seulement des doutes. C'est mal.

Toutefois Socrate pense qu'Anito et lui se ressemblent ; ils désirent tous les deux le bien d'Athènes mais pour y arriver suivent deux voies différentes : Anito traite les Athéniens comme des enfants alors que Socrate les considère comme des êtres pensants⁴. Le procès

1 II, 4, p. 89.

2 III, 1, p. 94 : « Han vuelto las antiguas leyes, y lo principal para cada uno es ganar dinero, hacer negocios, y buscar su provecho. Restauración, recuperación, son las palabras de moda. Y no pensar, no preocuparse por mejorar. ¿Cuánto hace ? ¿Cuarenta años ? Sí, por lo menos, desde que en este mismo lugar decidí que debía hacer algo. Cuarenta años. Y ahora veo que no di un paso. Ahí está Atenas. Y yo aquí. Lejos. Atenas y sus sombras, la ciudad de las sombras. También hay sombras vivas. ¿Has pensado en eso ?, los que son como todos, los que piensan como todos, los que viven como todos. » (Les anciennes lois sont revenues, et le principal pour chacun est de gagner de l'argent, faire des affaires, et chercher son profit. Restauration, récupération sont les mots à la mode. Et ne pas penser, ne pas se soucier pour s'améliorer. Ça fait combien ? Quarante ans ? Oui, au moins, depuis qu'en ce même lieu j'ai décidé que je devais faire quelque chose. Quarante ans. Et maintenant je vois que je n'ai pas fait un pas. Athènes est là. Et moi ici. Loin. Athènes et ses ombres, la cité des ombres. Il y a aussi des ombres vivantes. Tu as pensé à ça ? Ceux qui sont comme les autres, ceux qui pensent comme les autres, ceux qui vivent comme les autres.)

3 III, 1, pp. 98-99.

4 Nous reprenons ici la réplique suivante, prononcée par Socrate qui s'adresse à Anito : « Queremos lo mismo, pero tú tratas a los atenienses como niños ; yo quiero que se decidan a ser hombres. »

initié lors du prologue reprend, il condamne Socrate qui refuse la proposition d'évasion de Criton et meurt. Par sa mort, Socrate veut laver les tâches de sang qu'il a vues en songe sur les murs de sa cité. Il a fait face à la tyrannie, il a été accusé par la démocratie. Loin d'être un paradoxe, cette condamnation pointe le péril que court toute démocratie si elle n'accepte pas l'existence d'un Socrate, d'un infatigable questionneur, d'un libre-penseur, d'un humaniste. La démocratie peut à tout moment devenir une tyrannie, c'est la leçon que semblent délivrer toutes ces pièces mettant en scène le comportement de Socrate sous ces deux régimes. Opposé à la tyrannie, Socrate ne critique la démocratie que parce qu'il l'aime ; ses critiques sont non seulement destinées à l'améliorer mais plus simplement à la faire vivre ; la démocratie reste une démocratie tant qu'elle rend possible, sinon légitime, sa propre critique.

À la manière de Brecht : Enrique Llovet, *Sócrates* (1972)

Mais la tyrannie peut aussi parfois rêver de démocratie. C'est le message qu'Enrique Llovet fait porter à Socrate dans une pièce assez atypique, inspirée de la dramaturgie brechtienne, en 1972¹. Intitulée *Sócrates* et mise en scène par Adolfo Marsillach qui jouait également le rôle de Socrate ; elle connut un vrai succès et fut comprise dans l'Espagne franquiste comme une

1 Notre corpus au XX^e siècle compte une autre pièce atypique, *The Tragedy of Socrates*, de Michael Beals (Philadelphia, Dorrance & Company, 1971), qui s'inspire d'un autre très grand nom du théâtre, non pas Brecht, mais Shakespeare. Nous ne l'étudierons cependant pas car si le pastiche est intéressant, Socrate pour sa part semble s'être éloigné : dans une cité athénienne totalement corrompue, un meurtre est commis ; on demande à Socrate son aide mais celui-ci refuse le jeu de la vengeance et veut croire qu'il est encore possible d'amener le coupable devant la loi. Alors que Socrate découvre rapidement son nom, Mélitus et Anytus, les deux commanditaires du meurtre tuent leur homme et achètent des juges pour condamner Socrate à mort lors d'un procès pour impiété et corruption de la jeunesse.

incitation au changement de régime qui eut effectivement lieu quelques années plus tard¹. Pendant la période dite de transition démocratique, elle tint ensuite lieu d'avertissement sur les dérives de la démocratie.

La pièce s'ouvre sur un prologue dans lequel les acteurs expliquent au public l'histoire qu'ils vont lui raconter ainsi que son enjeu :

ACTOR I. En el año trescientos noventa y nueve antes de Cristo un hombre fue juzgado en Atenas por decir lo que pensaba.

ACTOR II. Se llamaba Sócrates y...

ACTOR III. Era hijo de un escultor y una comadrona.

ACTOR IV. Casado y padre de tres hijos...

ACTOR V. El juicio de Sócrates abre un terrible prólogo a la aventura de la conquista de la libertad del hombre.

ACTOR VI. Aún no alcanzada dos mil trescientos setenta y dos años después...

ACTOR VII. Mis compañeros y yo, debidamente autorizados, como es lógico.

ACTOR VIII. Vamos a representar los pasajes críticos de ese momento histórico.

ACTOR IX. Documentado por Platón, Jenofonte y Diógenes Laercio.

ACTOR X. La luminosa mañana en que comienza nuestra acción es también la del negro día en que, para vergüenza de todos, se inauguró el largo y

ACTEUR I. En l'an trois cent quatre-vingt-dix-neuf avant Jésus Christ un homme fut jugé à Athènes pour avoir dit ce qu'il pensait.

ACTEUR II. Il s'appelait Socrate et...

ACTEUR III. Il était le fils d'un sculpteur et d'une sage-femme.

ACTEUR IV. Marié et père de trois enfants...

ACTEUR V. Le procès de Socrate ouvre un terrible prologue à l'aventure de la conquête de la liberté de l'homme.

ACTEUR VI. Même pas atteinte deux mille trois cent soixante-deux ans plus tard...

ACTEUR VII. Mes camarades et moi-même, dûment autorisés, comme il est normal.

ACTEUR VIII. Nous allons représenter les passages critiques de ce moment historique.

ACTEUR IX. Documenté par PLATON, XÉNOPHON ET DIOGÈNE LAËRCE.

ACTEUR X. La matinée lumineuse au cours de laquelle commence notre action est aussi celle du jour noir au cours duquel, pour la honte de tous, a débuté le long et douloureux processus de l'humiliation de l'homme.

1 Nous avons consulté la pièce in : *Teatro español 1972-1973*, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 295-340. Elle fut créée le 17 novembre 1972 au Théâtre de la Comédie de Madrid. En 2015, Mario Gas et Alberto Iglesias ont à leur tour proposer une pièce consacrée au procès et à la mort de Socrate, *Juicio y muerte de un ciudadano* ; si nous n'avons pu nous procurer le texte de la pièce ni même la voir, les critiques parues dans la presse la comparent au *Sócrates* de Llovet devenue une référence incontournable et préférée semble-t-il, de loin, à la proposition contemporaine, cf. par exemple l'article de José Manuel Villafaina paru dans le *Periódico extremadura* du 11/07/2015 et consulté sur Internet le 24 août 2016 à l'adresse suivante : http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/extremadura/socrates-poco-gas_881229.html « *Lo que si he percibido es un disimulado intento de copiar la intención social y política del drama Sócrates estrenado en Madrid en 1972, que fue una de las creaciones más originales de Enrique Llovet, centrado en la persona, las ideas y el final del gran filósofo griego, en donde el autor revela su peculiar profundidad crítica y Adolfo Marsillach su arte como director y actor. Recuerdo que en aquel Sócrates, que sí era una pieza teatral, se estaba gritando --literaria y artísticamente-- la urgencia del cambio del régimen franquista : el sistema democrático y las libertades políticas, que la cultura griega, su filosofía y su teatro, defendían desde hacía siglos.* » (Ce que j'ai perçu est une tentative dissimulée de copier l'intention sociale et politique du drame *Sócrates* créé à Madrid en 1972, qui fut l'une des créations les plus originales d'Enrique Llovet, centré sur la personne, les idées et la fin du grand philosophe grec, dans lequel l'auteur révèle sa profondeur critique particulière et Adolfo Marsillach son art de metteur en scène et d'acteur. Je me rappelle de ce Socrate qui, s'il était une pièce de théâtre, était en train de crier – littérairement et artistiquement – l'urgence du changement du régime franquiste : le système démocratique et les libertés politiques, que la culture grecque, sa philosophie et son théâtre ont défendu il y a déjà des siècles.)

Le message de la pièce est clair : Socrate a été condamné pour sa liberté de pensée inaugurant une longue époque de privation des libertés, or il n'est pas trop tard pour inverser le cours de l'Histoire. Si la pièce qui consiste essentiellement dans la représentation du procès de Socrate, inspirée principalement des dialogues de Platon (*Euthyphron*, *Apologie*, *Criton*) ainsi que de quelques extraits des *Mémoires* de Xénophon (la conversation avec le tyran Chariclès au sujet de la loi interdisant Socrate de parole, qu'on a déjà évoqué dans ce chapitre, ou encore la conversation avec le sophiste Antiphon au sujet de la manière de vivre de Socrate, I, 6), des références à l'actualité viennent sans cesse la ponctuer comme cette question oratoire qui termine la chanson proposée juste après le prologue :

*¿Qué hombre,
qué ciudad puede
avanzar hacia la dicha
si se vilipendia la justicia
y se olvida la razón ?*

Quel homme,
quelle ville peut
avancer jusqu'au bonheur
si la justice est vilipendée
et la raison oubliée² ?

Véritable incitation à la révolte, elle laisse ensuite le procès se mettre en place avec l'arrivée des accusateurs, puis celle de l'accusé, Socrate et de ses disciples. Pour saluer son arrivée une nouvelle chanson entonne alors :

*Ya no quedará encadenada
la lengua de los mortales.
Libre es ya la voz
de hablar cuanto quiera³.*

Elle ne restera plus enchaînée
la langue des mortels.
Libre est maintenant la voix
de parler quand elle veut.

Plein d'espoir, Socrate s'amuse de l'inquiétude de ses disciples, rencontre Euthyphron qui lui demande ce qu'il lui arrive et sereinement, répond à Criton qui le presse de songer à sa défense :

1 Édition citée, pp. 295-296 (la pièce ne comporte qu'un acte unique et pas de division en scènes). De nombreuses pièces de Brecht comportent ce type de prologue, parmi les plus connues citons *Maître Puntilla et son valet Matti* ou encore *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*. Pour donner un exemple d'un court prologue prononcé par tous les acteurs, citons celui de la pièce didactique *L'Exception et la règle* : « LES ACTEURS : Nous allons vous rapporter / L'histoire d'un voyage. Un exploiteur / Et deux exploités l'entreprennent. / Observez bien le comportement de ces gens : / Trouvez-le surprenant, même s'il n'est pas singulier / Inexplicable, même s'il est ordinaire / Incompréhensible, même s'il est la règle. / Même le plus petit acte, simple en apparence / Observez-le avec méfiance ! Surtout de ce qui est l'usage / Examinez la nécessité ! / Nous vous en prions instamment : / Ne trouvez pas naturel ce qui se produit sans cesse ! / Qu'en une telle époque de confusion sanglante / De désordre institué, d'arbitraire planifié / D'humanité déshumanisée, / Rien ne soit dit naturel, afin que rien / Ne passe pour immuable. » (Bernard Sobel, Jean Dufour (trad.), Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1974, t. 3, p. 7)

2 P. 296. Notons que les chansons caractérisent également l'écriture brechtienne ; nous avons d'ailleurs cité en note (*supra*, p.153) une chanson de *Mère Courage et ses enfants*, faisant référence à Socrate.

3 P. 297.

*Además, amigo, hay algo que no quiero ni pensar... Si me vuelvo tan odioso a los jueces solo por exponer mis ideas, prefiero morir a rogar servilmente por mi vida...*¹

En plus, mon ami, il y a quelque chose que je ne veux même pas penser... Si je me suis rendu si odieux aux juges pour le seul fait d'exposer mes idées, je préfère mourir plutôt que de supplier servilement pour ma vie.

Le procès commence ensuite : Socrate est accusé d'impiété et corruption de la jeunesse. Méléto prend la parole pour la répéter. Anytos quant à lui fait référence à Alcibiade et Critias, deux disciples que Socrate auraient corrompus. Lycon quant à lui n'a rien à ajouter mais souhaite aux autres philosophes d'être plus heureux que Socrate (il reprend les propos que Xénophon prête dans ses *Mémoires* au sophiste Antiphon). En ce qui concerne la défense de Socrate, elle suit principalement l'*Apologie* de Platon. Pour conclure l'entretien avec Méléto, Socrate explique qu'il n'est pas coupable de ce dont il est accusé, prend de la hauteur historique, suivant assez fidèlement le propos du Socrate platonicien ; néanmoins il ajoute une référence à la liberté de penser qui ne se trouve pas dans le texte source². Puis, à Anytos qui revient sur l'accusation de corruption de la jeunesse en montrant combien Socrate leur enseigne à mépriser les lois, il répond :

La leyes de la Naturaleza son inalterables y no pueden violentarse son peligro... A la hora de obligarnos a respirar la Naturaleza ni distingue entre griegos y no griegos... ¡Pero las leyes humanas ! ¿Qué quieres hacer cuando esas dos clases de leyes entran en colisión ? Solo hay una cosa posible, Anytos... reconsiderar las nuestras...

ANITOS : *Tú no puedes discutir las leyes de Atenas...*

SÓCRATES : *Claro que puedo. Yo debo someterme en mi comportamiento a la voluntad de la comunidad, es decir a la ley. Pero soy absolutamente libre para opinar lo contrario y para tratar de cambiar esa ley. Ese fue el humanismo de Pericles, ese es el*

Les lois de la Nature sont inaltérables et ne peuvent être violées sans danger.. Au moment de nous obliger à respirer, la nature ne distingue pas les grecs des non-grecs... Mais les lois humaines ! Que veux-tu faire quand ces deux types de lois entrent en collision ? Il n'y a qu'une chose possible, Anytos... reconsidérer les nôtres...

ANYTOS : Tu ne peux pas discuter les lois d'Athènes...

SOCRATE : Bien sûr que si. Je dois me soumettre dans mon comportement à la volonté de la communauté, c'est-à-dire à la loi. Mais je suis absolument libre de penser le contraire et d'essayer de changer cette loi. Ce fut

1 P. 300.

2 P. 311 [nous soulignons l'ajout] : « *Está claro, atenienses, que no soy culpable de los crímenes de que se me acusa. Tan claro como que soy una víctima del odio, la calumnia y la envidia... ¡Viejas causas de muchas muertes !... ¡Y las que vendrán ! Después de Méléto y de Anytos vivirán otros hombres que harán perecer a muchos seres humanos **por...**, **por pensar**. Este no va a ser el único proceso de su género... Os digo que la idea gustará y que habrá mucha más, muchísimas más víctimas...* » (Il est clair, Athéniens, que je ne suis pas coupable des crimes dont on m'accuse. Aussi clair que je suis une victime de la haine, la calomnie et l'envie... Vieilles causes de beaucoup de morts !... Et de celles qui viendront ! Après Méléto et Anytos d'autres hommes feront périr d'autres humains **pour...**, **pour avoir pensé**. Celui-ci ne sera pas le seul procès de ce genre... Je vous dis que l'idée plaira et fera beaucoup plus, vraiment beaucoup plus de victimes...) Voici pour comparaison ce que Platon fait dire à son Socrate, *Apologie*, 28a-b, Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 78 : « Cela établi, Athéniens, il n'est pas besoin d'une défense plus longue pour prouver que je ne suis pas coupable de ce dont m'accuse Méléto dans sa plainte ; ce que je viens de dire suffit. Mais j'ai aussi dit tout à l'heure que je m'étais attiré beaucoup d'inimitié de la part de beaucoup de gens ; c'est la vérité, sachez-le bien. Et ce qui est susceptible de me faire condamner, si je suis condamné, ce n'est ni Méléto ni Anytos, mais la calomnie transmise par beaucoup de gens et leur jalousie. C'est là, en vérité, ce qui a fait condamner beaucoup d'hommes de bien et qui en fera condamner sans doute encore. Il serait bien étrange que cela s'arrêtât à moi. »

*pensamiento de Protágoras, y eso es lo que yo quiero nombrar con la palabra "democracia"*¹.

l'humanisme de Périclès, c'est la pensée de Protagoras, et c'est ce que je voudrais nommer avec le mot "démocratie".

Pendant le vote, revient à nouveau Euthyphron comme une sorte de personnage qui équivaut à un leitmotiv dramaturgique ; il annonce qu'il intente un procès à son père pour impiété. L'ordre des dialogues platoniciens est ici malmené, puisque chez Platon, Socrate rencontrait Euthyphron au moment où il apprenait qu'une accusation avait été déposée contre lui. Dans la pièce, voyant Socrate converser calmement avec Euthyphron, comme si de rien n'était, ses accusateurs semblent pris de doute, notamment Anytos qui explique que c'est à cause de ce qui est arrivé à son fils, sans en dire cependant davantage². Condamné, Socrate doit ensuite proposer une contre-peine. Lorsqu'il affirme ne pas pouvoir répondre à l'injonction, n'ayant commis aucun mal, Euthyphron prend la parole pour accuser Socrate ; il dénonce des paroles blasphématoires au sujet des dieux mais Socrate a simplement demandé à Euthyphron qui se vantait de piété en poursuivant son propre père en justice comment il pouvait être aussi sûr de connaître les pensées des dieux. Socrate condamné à mort, la pièce suit ensuite la trame du *Criton* de Platon avec l'annonce du retour du bateau parti en pèlerinage à Délos et l'ultime proposition d'évasion. Après la mort de Socrate, reprise de la toute fin du *Phédon* de Platon, une sorte d'épilogue, mettant en scène un coryphée à l'antique, répond au prologue du début de la pièce délivre la leçon :

1 P. 314.

2 P. 322 : « ANITOS : Continúa discutiendo... La verdad es que... hay que respetar a Sócrates. / MÉLETO, sorprendido : Entonces, ¿ por qué le persigues ? / ANITOS, serio : Creo sinceramente que si la juventud seguiese tu ejemplo, Atenas moriría... / MÉLETO, suave : ¿ solo te guía una intención política o hay algo más ? / ANITOS, bajo : Hay... algo más... Un recuerdo... El de mi hijo... » (ANYTOS : Il continue de discuter... La vérité c'est que... il faut respecter Socrate. / MÉLÉTOS, surpris : Alors, pourquoi le poursuis-tu ? / ANYTOS, grave : Je crois sincèrement que si la jeunesse suivait ton exemple, Athènes mourrait... / MÉLÉTOS, doux : C'est seulement une intention politique qui te guide ou bien y a-t-il autre chose ? / ANYTOS, bas : Il y a... autre chose... Un souvenir... Celui de mon fils...)

ACTORES. (Alineados.) Después de la muerte de Sócrates, la admirable ciudad que había matado al más admirable de sus ciudadanos reaccionó ejemplarmente. El dolor, el arrepentimiento y la vergüenza cerraron las palestras y los gimnasios.

Meleto fue lapidado.

Anitos bebió la cicuta.

Licon se exilió.

Lisippo labró una estatua en bronce de Sócrates y los atenienses la colocaron en el Pompeo.

La limpia ciudad de Atenas entendió muy pronto que aquel juicio y aquella muerte constituían el crimen mayor...

... el pecado más grave...

... el error más terrible...

que se puede cometer en este mundo :

suprimir la voz de un hombre¹.

ACTEURS, alignés : Après la mort de Socrate, l'admirable cité qui avait tué le plus admirable de ses citoyens réagit de manière exemplaire. La douleur, le repentir et la honte fermèrent les palestres et les gymnases.

Mélétos fut lapidé.

Anytos but la ciguë.

Lycon s'exila.

Lysippe façonna une statue en bronze de Socrate, et les athéniens l'installèrent dans le Pompeo.

La cité d'Athènes nettoyée comprit très vite que ce procès et cette mort constituaient le crime le plus grand...

...le péché le plus grave...

...l'erreur la plus terrible...

*qui se peut commettre en ce monde :
supprimer la voix d'un homme.*

La référence au repentir des Athéniens que l'on trouve chez Dioègene Laërce était omniprésente dans notre corpus du XVIII^e siècle, elle l'est beaucoup moins au XX^e, cette pièce exceptée. Très politique, elle veut transmettre un message d'espoir : Socrate avait raison, et comme lui, il faut se battre pour retrouver la liberté de penser dès qu'elle est menacée².

Plus politique que philosophique, la pièce dans sa dramaturgie use de l'effet de distanciation brechtien. À la suite d'Erwin Piscator, Brecht prône en effet un théâtre politique ; après avoir lu *Le Capital* de Marx, il a l'idée que le théâtre doit lui aussi permettre d'analyser les conflits sociaux. Pour cela il invente la distanciation, ce procédé qui consiste à mettre le théâtre à distance du public, en refusant que les spectateurs soient hypnotisés par l'illusion théâtrale. Son modèle de théâtre c'est ce qu'il appelle « la scène de la rue »³. Un accident a eu lieu, un témoin le raconte à un groupe de badauds. Le témoin ne montre pas la scène en direct, il présente au contraire un événement qui a déjà eu lieu, autrement dit il répète l'accident. Pour cette raison, Brecht n'a pas besoin de réalisme, il lui suffit de représenter, de symboliser quelques gestes et d'ajouter quelques explications. Le fait que le témoin raconte l'accident de cette manière introduit immédiatement une distance critique chez les spectateurs : s'ils avaient assisté à l'accident en vrai, ou si le théâtre avait présenté l'accident de manière réaliste, les spectateurs auraient été sous le choc de l'émotion ; au contraire l'accident tel qu'il est montré par le témoin a perdu beaucoup de sa dimension émotionnelle et

1 P. 340.

2 Cf. aussi les propos de l'auteur parus dans la presse le jour même de la première: « *Yo he pretendido decir que ahora la duda del ser que piensa no es sólo un derecho simple y natural, sino un deber ético, a veces amargo, a veces incómodo, que nada, absolutamente nada, puede contrariar.* » (A.B.C. Viernes 17 de noviembre de 1972, p. 91 : J'ai prétendu dire que désormais le doute de l'homme qui pense n'est pas seulement un droit simple et naturel mais un devoir éthique, parfois amer, parfois incommode, que rien, absolument rien, ne peut contrarier.)

3 Bertolt Brecht, Jean Tailleur et Guy Delfel (trad.), *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, pp. 86-96.

permet alors aux spectateurs de se faire une opinion : quelles sont les causes de l'accident ? Qui est responsable ? L'accident aurait-il pu être évité ? Malgré l'anachronisme, on peut dire que Platon et Xénophon usent du même effet de distanciation lorsqu'ils racontent ou font raconter par d'autres personnages les entretiens de leur maître, Socrate.

Enrique Llovet et son metteur en scène, Adolfo Marsillach, refusent également toute illusion théâtrale : leur décor est constitué par un plateau nu, habillé de blanc comme les personnages, pour ne pas détourner l'attention des mots et de leur valeur.



Adolfo Marsillach representando el Sócrates de Enrique Llovet en el teatro Principal de Zaragoza durante la transición... 1975 - Antonio Herranz © Taller De Imagen

Pour suggérer les différents espaces du procès puis de la prison, ils ont utilisé des cubes que l'on peut apercevoir en arrière-plan sur la photographie et que portent et disposent les acteurs eux-mêmes¹. Les juges sont enfin « joués » par le public, ce qui les implique dans l'intrigue tout en les matérialisant dans une distance scène-salle².

Au prologue et à l'épilogue qui portent la visée politique de l'œuvre, s'ajoutent également des chansons qui scandent la pièce, réunissent tous les acteurs, accusateurs comme accusés, au son des mêmes paroles, empêchant ainsi toute identification avec les personnages, en plus des avantages du recours à la musique comme le rythme qui fait battre les cœurs à l'unisson ou la mélodie, et avec elles les paroles, qui se gravent facilement dans l'esprit. De même le rôle de Socrate n'est pas toujours joué par Socrate, il est parfois pris en charge par les disciples, par exemple, lors de la rencontre avec Euthyphron :

1 Cf. La didascalie initiale, p. 295 : « Varios cubos que compondrán diversos espacios a manera de estrados. »

2 Ibid. : « El "Consejo de los 500" da frente a la escena. Es decir, los espectadores ocupan el lugar teórico de los jueces, y a ellos, directamente, se dirigen cuantos hablan. »

Los discípulos asumen el papel de Sócrates. Es decir, cuando se indique "Sócrates 1º" habla Critón; como "Sócrates 2º" actúa Simmias; Fedon será el "Sócrates 3º", y Platón el "Sócrates 4º".

Les disciples assument le rôle de Socrate. C'est-à-dire quand il est indiqué "Socrate 1º" parle Criton ; comme "Socrate 2º" joue Simmias ; Phédon sera le "Socrate 3º", et Platon le "Socrate 4º".

À l'inverse d'autres petits rôles peuvent être pris en charge par le même acteur / personnage; par exemple c'est Simmias qui va jouer le rôle des trois témoins appelés à la barre pendant le procès (Cratyle, Zénon et Alexamenos)² – alors que dans l'*Apologie*, le Socrate de Platon mentionnait seulement qu'il pourrait avoir beaucoup de personnes prêtes à témoigner en sa faveur (33d-34b). Empêchant le public de s'identifier au personnage et de rester en quelque sorte prisonnier des émotions suscitées, ce principe permet aussi aux acteurs de se détacher de la sacro-sainte incarnation du personnage et d'explorer un autre jeu.

Par cette opposition entre le corps et l'esprit la dramaturgie de la pièce de Llovet inspirée de celle de Brecht paraît tout à fait platonicienne. Ainsi que le fait remarquer Michèle Foucher qui a notamment mis en scène le *Banquet* et le *Ion* de Platon, il existe une vraie proximité entre Brecht et Platon :

Chez Brecht, il y a du débat d'idées. On émet des idées contradictoires et on en parle. Chez Platon, on est *dedans*. Socrate est dans la ville. Il questionne, il interroge et fait parler les gens. Il provoque de la pensée...

La Cité a besoin de cela pour exister. Peut-être le théâtre pourrait-il servir directement cette cause-là. Le théâtre du moins, qui se construit sans les artifices habituels. Du théâtre-matériau ouvert, libre. Une sollicitation immédiate d'individu à individu, de citoyen à citoyen. Une provocation à penser comme chez Godard. On n'est pas forcément tout de suite séduit mais on est amené à se poser des questions : pourquoi a-t-il fait comme ça ? Et moi, j'aurais fait quoi ? C'est cet état de questionnement direct que je trouve intéressant. Mettre des idées en résonance chez d'autres. Qu'est-ce que c'est que l'art de convaincre ? Qu'est-ce que c'est, la rhétorique ? Comment se fabrique une opinion³ ?

Comme on l'a vu, ce que restitue Platon (et Xénophon aussi, utilisé également par Llovet), c'est le mouvement de la pensée, mouvement que Brecht, et Llovet ici qui s'en inspire souhaitent faire à leurs spectateurs dans un aller-retour entre ce qui se passe sur scène et leur propre expérience. Ce mouvement de la pensée apparaît dans les pièces de notre corpus, à l'instar même de celle de Llovet, comme essentiel à une cité démocratique ; aussi plusieurs pièces de notre corpus tentent-elles non seulement de défendre son existence mais surtout de le retrouver et le mettre en scène. On a vu qu'il ne s'agissait pas seulement pour nos auteurs de s'inspirer des informations (actions, faits mémorables) que fournissent Platon et Xénophon au

1 *Ibid.*, P. 299.

2 *Ibid.*, pp. 321-322.

3 Fiche pédagogique du spectacle *Platon/G...*, p. 4, propos recueillis par Dominique Landré. Nous reparlerons de Michèle Foucher plus tard, pp. 573-575.

sujet de Socrate, comme ce pouvait être le cas aux XVIII^e et XIX^e siècles, mais aussi et surtout de prendre leur manière d'écrire pour modèle, de réécrire leurs dialogues socratiques, voire de les réinventer. Comme si les dramaturges reprenaient le genre du dialogue socratique à leur compte et en inséraient des morceaux dans leurs pièces, offrant un heureux mariage entre théâtre et philosophie, entre des passages purement philosophiques et d'autres basés sur une action dramatique à proprement parler. Les pièces que nous venons de passer en revue diversifient leurs sources d'inspiration au contraire de la communauté savante qui a tendance à réduire Socrate au Socrate des dialogues de Platon et en particulier aux dialogues dits de jeunesse, comme elles semblent multiplier les occasions de théâtraliser la figure de Socrate : la politisation du propos donne à voir un Socrate engagé, porteur d'un message, d'une idéologie qui permet de contraster avec le Socrate interrogeant sans nécessairement le contredire ; les scènes de foule présentant Socrate au marché si elles sont toujours difficiles à tenter sur scène fournissent une belle entrée en matière, vivante, dynamique, sûre de capter son auditoire ; le passage du banquet inspiré plus souvent semble-t-il par celui de Xénophon que celui de Platon offre un moment de divertissement, une respiration, sorte d'entr'acte entre deux moments de dialogue philosophique ; la présentation d'un Socrate quotidien, intime, avec sa femme, ses enfants donnent lieu à une action dramatique plus conventionnelle, réaliste, pouvant prêter au comique, et facilitant, mais pour un temps seulement, l'identification des spectateurs ; le procès et la mort restent enfin compris comme une proposition tragique, même si l'émotion reste souvent contenue par l'effet de distanciation propre au dialogue philosophique. Nos auteurs paraissent en définitive saisir toutes les chances de porter Socrate à la scène pour capter l'attention du plus grand nombre, et peut-être comme la mise en situation des dialogues décrites par Victor Goldschmidt qui invite les interlocuteurs à la réflexion¹, ces scènes variées cherchent-elles à entamer le dialogue avec Socrate. Parce que le théâtre du XX^e se sent libéré de toute contrainte formelle, textuelle ou scénique, il peut expérimenter les nombreuses possibilités du théâtre à partir d'une figure jusqu'alors souvent considérée rebelle à toute tentative de théâtralisation. Les expériences vont plus loin encore quand il s'agit de proposer au sein de la pièce un dialogue socratique presque autonome voire de la pièce tout entière un dialogue socratique.

1 Cf. notre introduction, pp. 12-13.

*Socrate, critique de la démocratie,
Quand les pièces de théâtre deviennent des dialogues socratiques*

Quelques pièces approfondissent la critique dite interne de la démocratie, critique qui ne remet pas en cause l'idéal démocratique mais cherche constamment à l'améliorer, proposant ainsi de véritables passages de dialogue socratique ou devenant dans leur intégralité des dialogues socratiques, non plus destinés à la lecture comme ceux de Platon, mais à la scène.

Clifford Bax, Socrates, 1930

Clifford Bax, un écrivain britannique, fait jouer *Socrates (a play in six scenes)* en 1930 au sein de la Stage Society, une compagnie de théâtre londonienne dont l'objectif est de représenter les pièces novatrices, expérimentales, celles également des jeunes auteurs ou encore des auteurs étrangers que les autres théâtres n'ont pas les moyens ou l'audace de programmer¹. Si l'intrigue de *Socrates* ressemble à celles précédemment étudiées (Socrate dénonce une injustice que s'apprête à commettre le gouvernement tyrannique ; il est menacé. Heureusement, le régime est renversé et la démocratie de retour, mais de nouveau Socrate est inquiété, et condamné comme penseur anti-démocrate), elle comprend aussi un long passage qui s'apparente à un authentique dialogue socratique sur un thème cher au Socrate platonicien : la question des compétences. Si la démocratie est un régime dans lequel les gouvernés sont également les gouvernants, cela suppose que tous sont capables de gouverner, que tous possèdent une certaine compétence politique ; mais est-ce réellement le cas ? Au moment où Méléty, fervent démocrate, accompagné de Lycon et Anytos, qui partagent ses vues politiques, vient annoncer à Socrate la chute de la tyrannie et le rétablissement de la démocratie, la discussion s'engage au sujet de cette dernière forme de gouvernement :

MELETUS : We hold that democracy is the only form of government which is tolerable to self-respecting citizens.

LYCON : And we should be glad indeed if we might say that the great Socrates is of our opinion.

SOCRATES : One form of government is not better than another. Everything depends on the persons

MÉLÉTUS : Nous considérons que la démocratie est la seule forme de gouvernement acceptable pour le respect des citoyens.

LYCON : Et nous serions heureux si nous pouvions dire que le grand Socrate est de notre avis.

SOCRATE : Une forme de gouvernement n'est pas meilleure qu'une autre. Tout dépend des personnes ou de la personne au pouvoir.

¹ La pièce a également été éditée en 1930 : London, Victor Gollancz LTD. Nous avons consulté sa réédition en 1933, chez le même éditeur, au sein d'un recueil : *Six Plays. Socrates* se trouve pp. 461-577. La première représentation eut exactement lieu le 23 mars 1930. Au sujet de la compagnie, voir *The Incorporated Stage Society, Ten Years 1899 to 1909*, London, Chiswick Press, 1909 ; l'ouvrage présente les objectifs de la compagnie avant de rappeler le programme des pièces représentées ; les premières pièces de George Bernard Shaw ont par exemple été représentées dans le cadre de cette compagnie et la première pièce aussi de la compagnie fut une pièce de Shaw : *You never can tell, a pleasant play in four acts*, au Royalty Theatre, le 26 novembre 1899.

or the person in power.

MELETUS : But of course you approve the democratic principle ?

SOCRATES : Perhaps Lycon will tell me what it is ?

LYCON : Democracy is the government of men by their own consent. It is based upon universal respect for man.

ANYTUS : If every man is required to fight for his country, every man should have an equal voice in making his country worth fighting for.

MELETUS : Democracy means the end of privilege and oppression.

SOCRATES : How magnificent ! ... I wonder, though, whether, in my usual manner, I may ask a few questions ?

XANTIPPE (within) : Socrates !

SOCRATES : It is only my wife announcing dinner.

LYCON : We must apologize...

SOCRATES : I assure you, I would much rather talk than eat.

MELETUS : Then what are your questions ?

SOCRATES : So simple that I am almost ashamed to ask them. If you are fervent democrats, you must have found the answers a long time ago.

LYCON : Perhaps.

SOCRATES : I will begin with Meletus. Knowing me better, he will be more patient with my stupidity.

MELETUS : I am at your service.

SOCRATES : You specialise, I believe, in military matters.

MELETUS : Yes.

SOCRATES : An army differs from a rabble ?

MELETUS : I should say so !

SOCRATES : By reason of its organisation and discipline ?

MELETUS : Yes.

SOCRATES : Every man in an army is a law to himself ?

MELETUS : Of course not.

SOCRATES : An army, then, is composed of privates and officers, and each man must absolutely obey the man above him ? It was so in my time.

MELETUS : It is so still.

SOCRATES : At the head of them all is one man ?

MELETUS : The Commander-in-Chief. Really, Socrates-

SOCRATES : Is he chosen by the whole army ?

MELETUS : No, by the Government.

SOCRATES : Have the rank and file any means of judging the capacity of a general ? Or, if the choice lay with them, would they choose the man who made them the most liberal promises ?

MELETUS : I daresay they would.

SOCRATES : And if you are at war, you want the

MÉLÉTUS : Mais bien sûr tu approuves le principe démocratique.

SOCRATE : Peut-être que Lycon va me dire ce que c'est ?

LYCON : La démocratie est le gouvernement des hommes par leur propre consentement. C'est basé sur le respect universel de l'homme.

ANYTUS : Si un homme est appelé à se battre pour son pays, chaque homme doit avoir une même voix pour faire de son pays ce pourquoi il vaut la peine de se battre.

MÉLÉTUS : La démocratie signifie la fin des privilèges et de l'oppression.

SOCRATE : Comme c'est fantastique !... Je me demande cependant si, à ma façon habituelle, je peux poser quelques questions ?

XANTHIPPE (à l'intérieur) : Socrate !

SOCRATE : Ce n'est que ma femme annonçant le dîner.

LYCON : Nous devons nous excuser...

SOCRATE : Je vous assure, je préfère parler plutôt que manger.

MÉLÉTUS : Alors, quelles sont tes questions ?

SOCRATE : Si simples que j'ai presque honte de vous les poser. Si vous êtes de fervents démocrates, vous devez avoir trouvé les réponses depuis longtemps.

LYCON : Peut-être.

SOCRATE : Je vais commencer avec Mélétus. Comme il me connaît le mieux, il sera plus patient avec ma stupidité.

MÉLÉTUS : Je suis à ton service.

SOCRATE : Tu te spécialises, je crois, dans les questions militaires.

MÉLÉTUS : Oui.

SOCRATE : Une armée se distingue-t-elle de la foule ?

MÉLÉTUS : Je dirais que oui.

SOCRATE : En raison de son organisation et de sa discipline ?

MÉLÉTUS : Oui.

SOCRATE : Chaque homme dans une armée est sa propre loi ?

MÉLÉTUS : Bien sûr que non.

SOCRATE : Une armée, alors, est composée de simples soldats et d'officiers, et chaque homme doit absolument obéir à l'homme au-dessus de lui ? C'était ainsi de mon temps.

MÉLÉTUS : Ça l'est toujours.

SOCRATE : À la tête de tous il y a un homme ?

MÉLÉTUS : Le Commandant en chef. Vraiment, Socrate -

SOCRATE : Est-ce qu'il est choisi par l'armée tout entière ?

MÉLÉTUS : Non, par le gouvernement.

SOCRATE : Est-ce que les hommes de troupe ont les moyens de juger les compétences d'un général ? Ou, si le choix leur était laissé, est-ce qu'ils choisiraient l'homme qui leur ferait le plus

best possible man to lead the army ?

MELETUS : Obviously.

SOCRATES : *Or would it be wiser to ask five hundred generals to lead it ?*

MELETUS : *That would be absurd.*

SOCRATES : *In an emergency, then, you trust to one man : and you rely upon a few men to put him in control ?*

MELETUS : Yes, but-

SOCRATES : *And you agree with Anytus that if all men must fight for their country, all men should have a hand in its government ?*

MELETUS : Undoubtedly.

SOCRATES : *All men fight equally well ? Is that why they should have equal civil power ?*

MELETUS : Well, no.

SOCRATES : *And a plain soldier might be wiser in civil affairs than his general ?*

MELETUS : Possibly.

SOCRATES : *Then it does not seem sensible to give all men equal power, either in the army or in the State... Anytus, you are a tanner ?*

ANYTUS : I am.

SOCRATES : *You have men who work for you ?*

ANYTUS : Twelve.

SOCRATES : *It was they chose you to manage your business ?*

ANYTUS : No.

SOCRATES : *Really ? If they were free to choose, would they appoint the cleverest business-man or a man who would give them the highest wages and require the least work ?*

ANYTUS : A shop is not a State.

SOCRATES : *A State, however, is a shop.*

ANYTUS : *All this means that you do not believe in democracy ?*

SOCRATES : *I am trying to find out whether I ought to do so... Now, Lycon, you will agree that trade is a complicated matter and that the management of an army is also complicated ?*

LYCON : Certainly.

SOCRATES : *The management of a State includes the control of trade and of the army and of a great many other things.*

LYCON : Of course.

SOCRATES : *It is important that a State should be managed by its wisest men ?*

LYCON : I agree.

SOCRATES : *We cannot choose them by drawing lots ?*

LYCON : No, indeed !

SOCRATES : *But rather by giving a vote to every citizen ?*

LYCON : Exactly.

de promesses libérales ?

MÉLÉTUS : Je suppose que oui.

SOCRATE : Et si tu es à la guerre, tu veux le meilleur homme possible pour commander l'armée ?

MÉLÉTUS : Évidemment.

SOCRATE : Ou bien serait-il plus sage de demander à cinq cents généraux de la commander ?

MÉLÉTUS : Ce serait absurde.

SOCRATE : En cas d'urgence, donc, tu fais confiance à un homme : et tu comptes sur quelques uns pour le mettre sous contrôle ?

MÉLÉTUS : Oui, mais -

SOCRATE : Et tu conviens avec Anytus que si tous les hommes doivent se battre pour leur pays, tous les hommes doivent être impliqués dans son gouvernement ?

MÉLÉTUS : Sans aucun doute.

SOCRATE : Tous les hommes se battent également bien ? C'est pour ça qu'ils doivent avoir un pouvoir civil égal ?

MÉLÉTUS : Eh bien, non.

SOCRATE : Et un simple soldat devrait être plus sage dans les affaires civiles que son général ?

MÉLÉTUS : Possible.

SOCRATE : Alors il ne semble pas raisonnable de donner à tous les hommes un pouvoir égal, dans l'armée comme dans l'État... Anytus, tu es tanneur ?

ANYTUS : Oui.

SOCRATE : Tu as des hommes qui travaillent pour toi ?

ANYTUS : Douze.

SOCRATE : C'est eux qui t'ont choisi pour gérer tes affaires ?

ANYTUS : Non.

SOCRATE : Vraiment ? S'ils étaient libres de choisir, est-ce qu'ils auraient nommé l'homme d'affaires le plus intelligent ou un homme qui leur aurait donné le plus de salaires et demander le moins de travail ?

ANYTUS : Un commerce n'est pas un État.

SOCRATE : Un État toutefois est un commerce.

ANYTUS : Tout cela signifie que tu ne crois pas en la démocratie ?

SOCRATE : Je suis en train d'apprendre si je dois le faire... Maintenant, Lycon, tu seras d'accord qu'un commerce est une affaire compliquée, et que le commandement d'une armée est aussi compliqué.

LYCON : Certainement.

SOCRATE : La gestion d'un État inclut le contrôle du commerce et de l'armée et de beaucoup d'autres choses.

LYCON : Bien sûr.

SOCRATE : Il est important que l'État soit dirigé par ses hommes les plus sages ?

LYCON : Je te l'accorde.

SOCRATE : On ne peut pas les choisir par tirage au

SOCRATES : So that the stupid man shall have equal power with the wise man. And the result will be that the wisest of all is chosen ?

LYCON : We rely on the common sense of the people.

SOCRATES : A State is more complex than a shop or an army. I am sure you will assent to that. The rank and file, then – though not capable of managing a shop or an army- are somehow capable of managing the State ?

LYCON : What are you leading up to ?

SOCRATES : My difficulty in accepting your view. You see ; if an army, without a supreme head becomes a rabble, and if the cleverest man should control the output of any trade, I cannot understand how an entire State can best be governed by the whole populace. If everyone were as wise as the leader, they would require no leader. If they are not, they will obstruct his wisest actions because they will not appreciate him. A general who was chosen by the whole army would be powerless to do anything but what the whole army could understand.

MELETUS : Then you do not resent the oppression of the poor by the rich ?

SOCRATES : I don't think we have to choose between the poor and the rich, but between the wise and the foolish.

XANTIPPE (within) : Socrates !

SOCRATES : Xanthippe can never believe that I prefer conversation to a dish of lentils. Excuse me a moment. (He goes out, back¹.)

sort ?

LYCON : Non, effectivement !

SOCRATE : Mais plutôt en donnant un vote à chaque citoyen ?

LYCON : Exactement.

SOCRATE : De telle sorte que l'homme stupide a le même pouvoir que l'homme sage. Et le résultat sera que le plus sage est choisi ?

LYCON : Nous comptons sur le bon sens du peuple.

SOCRATE : Un État est plus complexe qu'un commerce ou une armée. Je suis sûr que vous acquiescerez à ça. Les hommes de troupe, donc – bien qu'incapables de diriger un commerce ou une armée – sont curieusement capables de gérer l'État ?

LYCON : Où veux-tu en venir ?

SOCRATE : À ma difficulté d'accepter votre opinion. Vous voyez ; si une armée, sans une tête suprême devient une foule, et si l'homme le plus intelligent doit contrôler le rendement d'une affaire, je ne comprends pas comment un État entier peut être mieux gouverné par tout le peuple. Si chacun était aussi intelligent que le chef, ils n'auraient pas besoin de chef. S'ils ne le sont pas, ils vont entraver ses plus sages actions parce qu'ils ne l'apprécieront pas. Un général qui serait choisi par l'armée tout entière serait incapable de ne rien faire sauf ce que l'armée pourrait comprendre.

MÉLÉTUS : Alors tu ne désapprouves pas l'oppression des pauvres par les riches ?

SOCRATE : Je ne pense pas que nous ayons à choisir entre les pauvres et les riches, mais entre les sages et les idiots.

XANTHIPPE (à l'intérieur) : Socrate !

SOCRATE : Xanthippe n'arrive pas à croire que je préfère une conversation à un plat de lentilles. Excusez-moi un instant. (*Il sort, au fond.*)

La mise en place du dialogue est typique de nombreux dialogues écrits par Platon : outre les deux interventions de Xanthippe qui encadrent l'entretien et le définissent comme nourriture spirituelle (Socrate préfère parler plutôt que manger), le dialogue est théâtralement contextualisé ; la tyrannie vient d'être renversée, trois partisans de la démocratie se rendent chez Socrate lui annoncer la bonne nouvelle. En effet, le renversement de la tyrannie signifie l'arrêt des poursuites lancées contre lui par les tyrans. La discussion s'engage alors sur la démocratie ; on demande à Socrate son avis. Il n'en a cependant pas car, fidèle à sa déclaration d'ignorance qui lui a d'ailleurs permis d'être déclaré par l'oracle « le plus sage de tous les hommes »², il ne sait pas ce qu'est la démocratie. Toutefois, il a la chance d'avoir pour

1 Sc. 3, édition citée, pp. 514-518.

2 Comme dans l'*Apologie de Socrate* écrite par Platon, dans la pièce de Clifford Bax, Socrate y fait référence, sc. 5, pp. 542-543.

interlocuteurs trois personnes qui, soutenant ce régime, doivent le savoir. Pour reprendre la structure des dialogues de Platon mise à jour par Victor Goldschmidt, on pourrait dire que la question initiale consiste à savoir si le rétablissement de la démocratie est une bonne nouvelle, et la question préalable à définir ce qu'est la démocratie¹.

Le dialogue commence alors comme de nombreux dialogues de Platon en quête d'une définition (bien qu'il s'agisse plus souvent chez Platon d'une définition morale concernant une vertu que d'une définition politique concernant un régime en particulier) par la posture ironique de Socrate : il feint d'ignorer ce qu'il sait déjà et il feint de reconnaître le savoir que ses interlocuteurs croient, à tort, posséder². Socrate fait donc semblant de ne pas savoir ce qu'est la démocratie et de penser que ses interlocuteurs pourront le lui apprendre. De plus, en s'exclamant « comme c'est fantastique ! » après les premiers éléments définitionnels apportés, Socrate feint encore de partager l'avis de ses interlocuteurs. En les flattant ainsi il les fait accepter facilement de s'entretenir avec lui et se place dans la position de celui qui pose des questions, y compris des questions qu'il qualifie lui-même de « stupides ». Alors qu'Anytos explique combien il est logique que des citoyens qui partent en guerre défendre leur pays prennent eux-mêmes la décision de ce départ. Socrate interroge Méléty, le spécialiste des questions militaires. Il se renseigne sur le fonctionnement d'une armée, lui fait convenir qu'elle doit être commandée par un chef et non par tous les soldats la composant avant de pointer une contradiction dans les propos de Méléty : si les soldats sont incapables de diriger l'armée, comment peuvent-ils prendre des décisions concernant la guerre à l'Assemblée et détenir une voix, comme ceux qui les commandent ? Méléty ne semble pas véritablement convaincu puisqu'il répond évasivement « Possible » à la conclusion de Socrate ; il n'éprouve ni honte ni même gêne comme cela arrive parfois aux interlocuteurs du Socrate platonicien³. Il semble plutôt ne pas reconnaître la contradiction ou alors il fait comme s'il ne l'avait pas

1 Pour les définitions de ces deux notions, nous renvoyons à notre introduction, p. 13.

2 Cf. par exemple le dialogue intitulé *Euthyphron* : le personnage éponyme est devin, il vient au tribunal déposer une accusation pour impiété contre son père et croise Socrate qui, lui, est accusé d'impiété par Méléty. Ainsi Euthyphron se vante savoir ce qu'est la piété si bien que Socrate demande à être son élève : « SOCRATE : Mais toi, Euthyphron, au nom de Zeus, crois-tu donc connaître ce qu'il en est du divin, de même que des choses pieuses et impies, avec une telle exactitude, que, les événements s'étant déroulés comme tu le dis, tu ne crains pas de poursuivre ton père sans être, à ton tour, en train de commettre un acte impie. / EUTHYPHRON : Je ne serais bon à rien, Socrate, et Euthyphron ne se distinguerait en rien de la masse des hommes, si je n'avais pas une connaissance exacte de toutes ces choses. / SOCRATE : Dans ces conditions, admirable Euthyphron, n'est-il pas pour moi préférable de devenir ton élève et de soumettre à Méléty la proposition suivante avant l'ouverture du procès qui m'oppose à lui ? Je lui dirai que par le passé je faisais grand cas de connaître les choses divines et que maintenant, vu qu'il soutient que je suis dans l'erreur du fait que j'improviser et innove en ces matières, je suis donc devenu ton élève. » (4e-5a, Louis-André Dorion (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, pp. 399-400.) Sur la déclaration d'ignorance et l'ironie qu'elle appelle chez le Socrate platonicien, voir Louis-André Dorion, *Socrate*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2004, pp. 43-47.

3 On a déjà mentionné à ce sujet les propos d'Alcibiade dans *Le Banquet*, 216a-c et ceux du personnage éponyme du *Ménon*, 79e-80b.

vue. Pour faire progresser la pensée, Socrate change d'interlocuteur¹ et questionne Anytus qui, même s'il connaît moins Socrate, semble avoir compris sa méthode et parvient ainsi directement à la conclusion : « [Socrate] ne croi[t] pas en la démocratie. » Néanmoins Socrate réussit à faire reconnaître à Anytus que ses employés, s'ils avaient eu un pouvoir démocratique au sein de son entreprise de tannage de peaux, ne l'auraient sûrement pas choisi lui mais lui auraient préféré quelqu'un leur promettant plus d'avantages et moins de travail. À partir des deux prémisses acceptées par Méléty puis Anytus (une armée ne peut être dirigée par l'ensemble des soldats qui la composent, une entreprise ne peut être dirigée par les employés qui y travaillent), il revient à Lycon de conclure le raisonnement : Socrate lui fait d'abord convenir que l'État qui comprend et même dirige armée et commerce fonctionne de manière analogue à une armée ou un commerce, mais de façon plus complexe. Il lui fait également accorder qu'il doit être en conséquence commandé, comme l'armée, comme un commerce, par ses citoyens les plus sages, avant de lui faire constater le désaccord avec la réalité : « Les hommes de troupe, donc – bien qu'incapables de diriger un commerce ou une armée – sont curieusement capables de gérer l'État ? » À nouveau les interlocuteurs de Socrate feignent de ne pas comprendre que Socrate les a amenés à la contradiction ; ils refusent donc de remettre en cause la confiance absolue qu'ils placent dans la démocratie quand Socrate, qui paraissait l'admirer au début de l'entretien, émet désormais quelques réserves. Toutefois, cela n'empêche pas le lecteur / spectateur d'éprouver la contradiction à la place des interlocuteurs de Socrate. Ceux-ci d'ailleurs la ressentent clairement même s'ils ne le montrent pas car c'est suite à cet entretien qu'ils vont tenter un procès à Socrate². Plutôt que d'avouer leurs doutes, ils préfèrent faire taire Socrate, sa méthode étant jugée trop subversive. Il est en effet extrêmement difficile de voir ainsi, en quelques minutes d'entretien, ses certitudes et sa foi vaciller. Car le questionnement de Socrate, considéré ici dans son versant élenctique³, n'est pas que pure rhétorique, il se veut aussi une profonde incitation à la

1 Ce principe se retrouve également dans les dialogues de Platon comme par exemple dans le *Gorgias* où Socrate s'entretient d'abord avec le personnage éponyme puis avec Polos, ensuite Calliclès, pour enfin terminer seul.

2 On peut penser qu'ils y font subtilement référence lorsqu'ils terminent leur accusation : « *And one last word ! He has gained this influence over young men by his eloquence. When he addresses you, be on you guard !* » (sc. 5, p. 540 : Et un dernier mot ! Il a acquis cette influence sur les jeunes hommes par son éloquence. Quand il s'adresse à vous, soyez sur vos gardes !)

3 La réfutation, ou *elenchos*, telle que la reprend ici notre dramaturge, est notamment définie par Platon dans *Le Sophiste*, 230 b-c, sauf que la « libération » n'a pas lieu ici pour les interlocuteurs de Socrate : « Ils interrogent un homme sur les points dont il se peut figurer qu'il en parle pour dire quelque chose, alors qu'il en parle pour ne rien dire ; en suite de quoi, ces opinions, en tant qu'elles sont celles d'individus dont la pensée est flottante, ils les soumettent sans difficulté à un examen, et, les rassemblant dans leurs propos en un même groupe, ils les mettent ainsi les unes contre les autres ; puis, en faisant cela, ils font voir qu'elles sont en même temps, sur les mêmes sujets, ayant un même objet, en contradiction sous les mêmes rapports elles-mêmes avec elles-mêmes. Ce que voyant, les personnages interrogés se fâchent contre elles-mêmes, tandis qu'elles s'adoucissent à l'égard d'autrui, et c'est justement de cette manière qu'elles sont libérées des opinions puissantes et solides dont leur propre esprit est investi : libération qui, de toutes, à la fois est la plus agréable

réflexion¹. Le théâtre, en intégrant un nouveau dialogue socratique d'inspiration platonicienne, prend évidemment des risques, puisque l'action dramatique est totalement assujettie à la parole et à l'idée, puisque le spectateur est transformé en penseur ou en élève. Le risque pourtant est pris en toute conscience par le dramaturge qui a pour mission d'engager à une réflexion du spectateur en cherchant à transporter le spectacle au-delà du quatrième mur : désormais, le spectateur est invité à l'introspection.

Stéphane Tsanev, La Dernière Nuit de Socrate, 1986

Ce projet d'inciter à la réflexion, à la connaissance de soi et à la remise en cause de ses certitudes est à l'origine de l'intrigue d'une pièce de Stéphane Tsanev, *La Dernière Nuit de Socrate*, créée en Bulgarie, à Sofia, en 1986, traduite en français en 1998 et jouée dans le monde entier avec succès². Tsanev imagine un face à face entre Socrate et son gardien lors de la dernière nuit qu'il passe en prison avant de boire le poison. Le gardien qui, dans l'immense majorité des pièces consacrées à la mort du sage grec, n'avait qu'un petit rôle, même s'il s'agissait d'un rôle important notamment du point de vue de l'émotion, à l'instar du canevas proposé par Diderot, acquiert ici le rôle de l'interlocuteur privilégié des ultimes questions de Socrate³. Il a en effet renvoyé les disciples pour être l'unique témoin des dernières paroles du condamné afin de pouvoir les monnayer dès le lendemain. Sauf que Socrate ne semble pas décidé à parler : il dort et rêve de la belle Myrtho. Alors le gardien le réveille ; Socrate, d'abord maussade, va peu à peu s'intéresser à lui et, dans la discussion, éveiller sa conscience jusqu'à en faire un vrai philosophe socratique, capable de prendre sa place.

pour l'assistant qui l'écoute, et celle dont les effets possèdent, pour celui qui en est l'objet, la plus solide certitude. » (Léon Robin (trad.), Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1950, p. 278)

1 C'est d'ailleurs ce qu'explique Phédon tandis que l'accusation contre Socrate se met en place, sc. 4, p. 528 : « *You [Socrates] have spent your life in trying to make people think of something bigger than their contemptible little selves : and what is the result ? They are plotting to suppress you.* » (Toi [Socrate] tu as passé ta vie à essayer de faire penser les gens à quelque chose de plus gros que leur méprisable petit soi : et quel est le résultat ? Ils sont en train de comploter pour te supprimer.)

2 Edmonde Chauvel et Miglen Mirtchev (trad.) in : *Théâtre en Coulisses* n°23, Paris, Crater, 1998.

3 Cf. Platon, Phédon, 116d, Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 1238 : « Que de courtoisie, dit [Socrate], chez cet homme [le gardien] ! Pendant tout le temps que j'ai passé ici, il venait me voir, et parfois nous parlions ensemble ; c'était le plus aimable des hommes. »

Très vite, la conversation s'oriente politiquement vers la démocratie qui a condamné Socrate. Rappelant le thème choisi par Clifford Bax pour son pastiche de dialogue socratique et reprenant les étapes essentielles d'un raisonnement extrait du *Criton* de Platon¹, elle questionne le principe de la majorité : son opinion est-elle digne de confiance ? Ou faut-il lui préférer la compétence du spécialiste ?

SOCRATE : Si toi, par exemple, tu étais en train de faire de la gymnastique et que survienne ton professeur qui est plus expérimenté que toi dans cette discipline, qu'il te fasse un reproche ou un compliment, ou encore te donne un conseil, que devrais-tu faire ? Croire ce qu'il te dit ou non ?

GARDIEN : Je le croirais.

SOCRATE : Mais si, délibérément ou non, la majorité qui t'observe avec curiosité parce qu'elle n'a jamais pratiqué la gymnastique, si cette majorité te disait le contraire, l'écouterais-tu ou non ? (*Le gardien réfléchit.*) L'écouterais-tu ou non ?

GARDIEN : Il ne faudrait pas.

SOCRATE : Mais si, contrairement à la raison tu écoutais non pas le seul à connaître son sujet mais la majorité ignorante, y aurait-il des effets nocifs pour toi, oui ou non ? Un mauvais conseil peut-il estropier le corps du gymnaste ou non ?

GARDIEN : Il pourrait l'estropier.

SOCRATE : Et vivre avec un corps estropié, est-ce bien ou n'est-ce pas bien ?

GARDIEN : Bien sûr que non, comment cela pourrait-il être bien ?

SOCRATE : Je te remercie, mon brave gardien pour le service que tu viens de me rendre.

GARDIEN : Je t'en prie.

SOCRATE : Tournons-nous maintenant vers les poètes et vers toute autre activité de l'âme et non du corps. Si, malgré son incompetence en la matière, nous suivons les conseils de la majorité, allons-nous estropier notre âme ?

1 47b-48a ; voici le passage pour comparaison : « SOCRATE : Celui qui s'entraîne et dont c'est l'occupation, fait-il cas de la louange, du blâme ou du jugement, que lui adresse le premier venu ou bien seulement de l'avis d'une seule et unique personne, qui trouve être un médecin ou un entraîneur ? / CRITON : D'une seule et unique personne. / SOCRATE : Les blâmes qu'il doit redouter et les éloges qu'il doit rechercher, ce sont les éloges et les blâmes d'une seule et unique personne et non pas de tout un chacun, n'est-ce pas ? / CRITON : Évidemment. / SOCRATE : Par conséquent, pour savoir comment faire ce qu'il a à faire, s'entraîner, manger et boire, il prendra l'avis d'un seul individu, celui qui s'occupe de lui et qui s'y connaît, et non pas celui du grand nombre en bloc. / CRITON : C'est clair. / SOCRATE : Bien. S'il désobéit à cette unique personne et s'il dédaigne son jugement et ses louanges, et s'il fait plus de cas des avis du grand nombre qui n'y connaît rien, il en résultera un mal, sans aucun doute ? / CRITON : Je ne vois pas comment il en irait autrement. / SOCRATE : Quel genre de mal ? Sur quoi portera-t-il ? Et où sera lésé celui qui désobéit ? / CRITON : En son corps, évidemment, car c'est à son corps qu'il fera subir un dommage. / SOCRATE : Tu as raison. Et il en va ainsi, Criton, pour tout le reste, sans qu'il soit besoin de se lancer dans une énumération, et notamment pour le juste et l'injuste, le laid et le beau, le bien et le mal, dont nous sommes en train de délibérer. Est-ce le jugement des gens que nous devons suivre et que nous devons redouter, ou est-ce le jugement d'un seul individu qui s'y connaît, s'il en est un, le seul qui doive nous faire honte et que nous devons redouter plus que tous les autres en bloc ? J'entends l'individu dont nous ne pourrions pas ne pas suivre les conseils, sans corrompre et abîmer ce qui, tu le sais, s'améliore par la justice et se détériore par l'injustice. Ou bien, ne sont-ce là que paroles vaines ? / CRITON : Je pense comme toi, Socrate. / SOCRATE : Poursuivons donc. Si ce qui s'améliore par un régime sain, et qui se détériore par un régime malsain, cette chose nous l'endommageons en ne donnant pas notre assentiment à l'opinion de ceux qui s'y connaissent, est-ce que la vie vaudra d'être vécue, une fois que cette chose sera corrompue ? Or, cette chose c'est le corps, n'est-ce pas ? / CRITON : Oui. / SOCRATE : Eh bien, la vie vaut-elle d'être vécue avec un corps en loques et en ruines ? / CRITON : Non, assurément. / SOCRATE : Mais la vie vaut-elle d'être vécue quand, ce qui en nous est ruiné, c'est ce que l'injustice abîme et ce à quoi la justice profite ? Ou bien allons-nous attribuer au corps plus de valeur qu'à cette partie de nous-mêmes, quelle qu'elle soit, que concernent l'injustice et la justice ? / CRITON : Non certes. / SOCRATE : N'est-elle pas au contraire plus précieuse ? / CRITON : Beaucoup plus, assurément. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, pp. 277-278.)

GARDIEN : Logiquement, oui.

SOCRATE : Et d'après toi, est-il plus facile de vivre avec une âme estropiée qu'avec un corps estropié ? N'est-ce pas plus terrible ?

GARDIEN (*après un moment de réflexion*) : C'est plus terrible.

SOCRATE : Ainsi, mon excellent gardien, grâce à toi nous sommes parvenus à quelle conclusion ?

GARDIEN : Laquelle ?

SOCRATE : Que la majorité est capable de nous perdre. Est-ce ainsi, oui ou non ?

GARDIEN : Toi... que veux-tu dire ? Que les scélérats sont en majorité et qu'il y en a plus que de braves gens ? C'est ça, mais moi je te donne tout de suite la coupe !

SOCRATE : Non, mon gardien, les hommes bons et les scélérats représentent peu de monde ; les plus nombreux sont ceux qui sont au milieu.

GARDIEN : Le démos, veux-tu dire ?

SOCRATE : Appelle-le comme tu veux. On va l'appeler différemment selon les époques, mais ce n'est pas là le plus important.

GARDIEN : C'est quoi, alors ?

SOCRATE : Le plus important, c'est qu'ils font le bien s'ils suivent les bons, mais qu'ils peuvent aussi faire le mal s'ils se rallient aux mauvais. Dans les deux cas ils deviennent une grande force. L'humanité aura beaucoup à pâtir de cette histoire...

GARDIEN : Et pourquoi devrait-elle en pâtir ? L'humanité n'est pas stupide à ce point. Elle suit les bons et c'est tout !

SOCRATE : Si seulement cela se passait ainsi ! Hélas, mon gardien, cette majorité est semblable à l'homme auquel tu donnes une pièce d'or -il va mordre dedans pour s'assurer qu'elle est vraie. Tandis que si tu lui jettes un sac de fausse monnaie, il s'en saisit sans vérifier. C'est là-dessus que se base... Comment l'as-tu appelée tout à l'heure ?

GARDIEN : La démocratie... (*il n'achève pas le mot et regarde autour de lui.*)

SOCRATE : La démagogie, mon brave gardien, se base là-dessus, tu as raison¹.

Si dans le dialogue de Platon qui a inspiré ce passage, l'objectif de Socrate était de montrer à Criton que les raisons alléguées pour le faire évader ne sont pas bonnes, puisqu'elles s'appuient sur des propos de la majorité (par exemple on dira que Criton qui a pourtant de l'argent et de l'entregent n'a pas voulu aider son meilleur ami à fuir une condamnation des plus injustes), le propos du Socrate de Tsanev est différent ; il s'agit pour lui de questionner la démocratie qui vient de le condamner et le principe de la majorité sur lequel elle repose pour finalement définir la démocratie comme une démagogie ; on notera à ce propos le jeu des dernières répliques du passage cité, qui témoigne assez bien de l'écriture à la fois humoristique et caustique de Tsanev. Accusé d'anti-démocratisme par son gardien, Socrate se défend en disant qu'il ne critique pas la démocratie, seulement « la mauvaise démocratie² ». En effet si la majorité ne suit pas nécessairement ce qui est juste, elle va suivre le discours ou la personne qui saura la flatter, qui ira dans le sens de ses intérêts. Quant au démagogue lui-même, il ne peut éprouver de scrupules à agir ainsi puisque sa responsabilité est noyée au milieu de la majorité. Ainsi Socrate donne le conseil suivant à son gardien, dans l'espoir qu'il le transmette dès le lendemain :

SOCRATE : Entre une bonne démocratie et une bonne monarchie, choisis la bonne démocratie.

GARDIEN : Ça, c'est clair.

1 Édition citée, pp. 16-18 (La pièce n'est pas découpée en actes ni en scènes.)

2 P. 18.

SOCRATE : Mais entre une mauvaise démocratie et une mauvaise monarchie, choisis la mauvaise monarchie.

GARDIEN (*effrayé*) : Allons donc, comment ça ?

SOCRATE : Parce qu'un homme mauvais peut faire beaucoup de mal, mais que peut faire l'union d'un grand nombre de mauvaises gens ? Plus ou moins de mal¹ ?

Quand on pense que la pièce a été écrite en 1985 en Bulgarie, un pays satellite de l'URSS qui fera le choix quatre ans plus tard de la démocratie, les paroles de Socrate acquièrent une autre résonance. Comme si Tsanev voulait prévenir son pays des dangers de la démocratie. Le sujet de Socrate dont on a souvent au théâtre critiqué le manque d'action dramatique renoue désormais avec l'action, mais une action d'un autre ordre, qui dépasse la scène : l'action politique. De même, lorsque Socrate, ou son gardien, évoquent la tyrannie, et ses exécutions en masse qui ont exigé « tout ce qu'Athènes contenait de ciguë² », on ne peut s'empêcher de faire le lien avec le régime soviétique. D'ailleurs l'auteur a été confronté à la censure qui lui a demandé d'ancrer davantage son texte dans l'histoire athénienne. Ainsi il a ajouté des noms à chaque fois que Socrate ou son gardien prononcent les mots « tyran » et « démagogue » comme « le tyran Criton³ » ou encore « le démagogue, Anytos par exemple⁴ », qui, probablement mis en avant par le jeu des acteurs, ont donné lieu à des éclats du rire dans la salle, le public n'étant pas aussi dupe que pouvaient l'imaginer les censeurs⁵. On peut encore lire une autre mise en garde de l'auteur destinée à ses compatriotes lorsque le gardien se plaint du changement de régime qui n'a pas diminué son travail comme il l'avait espéré : la démocratie, comme la tyrannie, met en place une sorte d'épuration contre les dirigeants et partisans de l'ancien régime⁶.

On le voit dans l'extrait cité plus haut, le gardien (l'homme du peuple, l'homme-peuple) prend peu à peu confiance en lui. Le dialogue socratique, dans son versant non plus élenctique mais maïeutique est celui qui permet à quelqu'un qui se dit ignorant de comprendre qu'il possède en lui les ressources pour dépasser cette ignorance. Socrate fait ainsi remarquer à son gardien :

1 P. 19.

2 P. 27 : « GARDIEN : Pendant le règne des Trente Tyrans, sais-tu combien de personnes le tyran Criton a envoyées ici en seulement dix mois ? Mille cinq cents athéniens, les plus nobles ! Et plus de trois mille émigrés, les plus riches ! Quinze à vingt personnes par jour ! Tout ce qu'Athènes contenait de ciguë, je l'ai arrachée, il n'en est pas resté une seule feuille. »

3 On en a eu un exemple dans la citation ci-dessus. Notons que Criton n'apparaît pas dans la liste des Trente tyrans donnée par Xénophon dans ses *Helléniques* (livre II, ch. III, § 1), mais qu'il est un ami, sinon le meilleur ami de Socrate, prêtant d'ailleurs son nom à un dialogue de Platon. Peut-être y a-t-il ici confusion volontaire avec Critias, qui a été lui aussi proche de Socrate.

4 P. 20.

5 Cf. Anelia Yaneva, « "Anathema" and "Glory be" to Stefan Tsanev » in : Kalina Stefanova (dir.), *Contemporary Bulgarian Theatre 2*, New York, Routledge, 2013 (1998 pour la première édition), p. 24.

6 P. 27 : « Ensuite, le vent a tourné ! Donne maintenant du poison aux tyrans et aux amis des tyrans – si j'avais pu imaginer que les tyrans avaient autant d'amis ! Je suis descendu jusqu'à Épidaure pour chercher de la ciguë ! » (Il s'agit de la suite de la citation donnée dans la note n° 2 ci-dessus.)

Tu dis des choses que tu n'avais jamais pensées. Non parce que tu ne les connaissais pas – tu les connaissais. L'Homme naît avec une connaissance innée, puis il oublie cette connaissance originelle de la justice et de la bassesse, de l'ignominie et de la grandeur. C'est en discutant avec moi que tu t'es souvenu de ces choses oubliées et ce n'est que le début¹.

La méthode socratique ne consiste pas à déverser des connaissances d'un cerveau à un autre selon le principe des vases communicant², mais d'amener l'autre à une transformation de lui-même ; c'est ce qui arrive effectivement au gardien. Néanmoins, ce que Socrate n'avait pas prévu, c'est que le gardien, devenu philosophe à son tour, veuille devenir Socrate et échanger sa place avec lui. Alors qu'arrive Xanthippe, venue faire évader son mari, le gardien, avec qui elle a préparé le plan d'évasion, échange ses vêtements avec Socrate pour qu'il puisse sortir facilement de la prison. Le pas des archontes se fait cependant entendre ; pour que le délit de fuite ne puisse être constaté, et comme la pièce est partagée en deux par une rangée de barreaux³, le gardien joue à être Socrate aux côtés de Xanthippe. Endossant pleinement le rôle de Socrate, le gardien viole Xanthippe sous les yeux horrifiés de son mari. Puisqu'il avait précédemment raconté son histoire, comment de condamné il était devenu gardien, on comprend qu'il fait subir à Socrate ce que lui-même a connu : une sorte de rituel initiatique pour devenir « féroce⁴ » et être capable de donner la mort, même à des innocents. À la fin de la pièce, on ne sait d'ailleurs plus très bien qui est Socrate car les deux personnages se

1 P. 29. Cf. Platon, *Théétète*, 150d, passage déjà cité note n° 4, p. 14. Dans la pièce, précisons que Socrate explique dans les répliques suivantes pourquoi il n'a pas écrit de livres, parce qu'il veut que son discours reste vivant. Cf. là encore Platon, *Phèdre*, 276e-277a, passage également cité note n° 2, p. 14.

2 Cf. Platon, *Le Banquet*, 175d : « AGATHON : Viens ici t'installer près de moi, pour que, à ton contact,, je profite moi aussi du savoir qui t'est venu alors que tu te trouvais dans le vestibule. [...] SOCRATE : Ce serait une aubaine, Agathon, si le savoir était de nature à couler du plus plein vers le plus vide, pour peu que nous nous touchions les uns les autres, comme c'est le cas de l'eau qui, par l'intermédiaire d'un brin de laine, coule de la coupe la plus pleine vers la plus vide. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 108.)

3 Cf. la didascalie initiale, p. 9 : « Une grille de fer partage la scène en deux parties. » Le décor donne d'ailleurs lieu à un échange de répliques plutôt comique au début de la pièce, p. 23 : « GARDIEN : C'est toi qui es derrière les barreaux ! / SOCRATE : Ah, bon ? Tiens, regarde, de mon point de vue, c'est toi qui est derrière les barreaux, te voilà là ! / GARDIEN : C'est toi qui est derrière les barreaux ! / SOCRATE : C'est toi qui est derrière les barreaux ! / GARDIEN : C'est toi qui est derrière les barreaux ! / SOCRATE : C'est toi qui est derrière les barreaux ! »

4 P. 27. Le gardien raconte ainsi son parcours, pp. 26-27 : « GARDIEN : J'ai été condamné, Socrate, comme traître à la patrie pour avoir ourdi un complot pour la libération de la Ionie, tu saisis ? Et on m'a amené ici. / SOCRATE : Ici même ? / GARDIEN : Ici, dans cette même cellule. J'étais assis sur le même banc sur lequel tu es assis maintenant. J'étais assis et j'attendais le troisième chant du coq. / SOCRATE : Et quand il a chanté ? / GARDIEN : Lorsqu'il m'a donné la coupe, le gardien m'a regardé dans les yeux et m'a dit : "Eh bien, mon garçon, tu ne la chéris pas, ta vie ?" "Si, je la chéris", lui ai-je dit. "Bon, alors il y a une possibilité pour toi de ne pas boire le poison", me dit-il. / SOCRATE : Quelle possibilité ? / GARDIEN : "Bien, que tu la donnes à boire aux autres !", me dit-il. / SOCRATE : Comme cela, aux autres ? / GARDIEN : "Ben, comme moi !", dit-il. "Je ne veux pas", lui ai-je dit. "Bon, si tu ne veux pas, alors bois !" "Ça, je ne veux pas non plus", lui ai-je répondu. "Tu as une femme ?", me demanda-t-il. "J'en ai une." "Fais-la donc venir ici." "Veux-tu sauver ton mari ?", dit-il à ma femme. "Je veux", répondit-elle. "Soulève ton péplos ! Et toi, regarde !", me dit-il. Moi, j'ai crié, puis serré les dents jusqu'à les casser pour ne pas crier et je ne pouvais m'empêcher de crier, et lui, il disait : "Crie, crie, quand j'aurai terminé, toi, tu seras à point ! Parce que la première condition pour devenir gardien, c'est d'être humilié et de devenir féroce. Quand tu deviendras aussi féroce qu'une bête, tu ne crieras plus !" » Le viol de Xanthippe a lieu pp. 36-37.

revendiquent Socrate jusqu'à s'étrangler¹. C'est alors Xanthippe qui, de manière inhabituelle dans notre corpus, fait entendre la voix de la sagesse, comme si le salut devait venir de la femme, non pas ici Ève pécheresse, mais juge entre Abel et Caïn :

Jusqu'à quand, oh, dieux ? Jusqu'à quand, les gens s'entre-tueront-ils ? Qui a semé dans l'âme humaine cette haine mortelle de l'homme ? Vous, les hommes, quel est le prix de votre philosophie, de votre poésie et de vos connaissances concernant la nature et le cosmos, si vous vous entre-tuez comme des bêtes ? Et encore, pourquoi insulter les bêtes ? Le loup ne tue pas le loup, le serpent n'étrangle pas le serpent. Les bêtes ne tuent pas leurs semblables. Seuls, les hommes s'entre-tuent !! Pourquoi ? Pris individuellement, l'homme est bon, il aime et chérit ses enfants, il se révolte contre l'assassinat commis par autrui et personne ne désire la guerre. Nous parlons tous de paix et il n'y a pas un seul jour de paix sur cette terre et les guerres se poursuivent sans arrêt ! L'auto-extinction insensée de l'humanité n'a pas de cesse, et elle dure depuis déjà tellement de siècles ! Jusqu'à quand durera-t-elle encore ? Jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que deux hommes sur terre ? Mais, eux aussi, ils finiront par se prendre le cou, comme le font ces deux-là, et ils ne trouveront pas de paix sous ce ciel que lorsqu'ils se seront étranglés ! Est-ce là la grande mission du seul être intelligent de l'Univers ? Le seul à n'avoir pas assez d'intelligence pour se sauvegarder lui-même ! Mais, peut-être, l'Homme n'a-t-il pas vraiment de place sur cette terre puisqu'il ne sait pas se ménager lui-même ? Il ne ménagera pas plus la terre que les autres créatures qui l'habitent ! Avant de créer la charrue, nous avons forgé l'épée ; avant de pétrir le pain, nous avons composé le poison ! Avant de nous fabriquer des ailes pour voler, nous avons fait des flèches pour tuer ! Pourquoi ? Nous tuons au nom de la vie, nous nous battons au nom de la paix, nous faisons de la démagogie au nom du peuple, nous tyrannisons au nom de la liberté ! Jusqu'à quand² ?

Après ce discours doté d'une force autant rhétorique autant que philosophique, tandis qu'ils disent vouloir la féliciter tous deux, Socrate et le gardien étreignent Xanthippe dans leurs bras jusqu'à l'étouffer et l'étrangler et partagent ensuite la coupe de ciguë. Originale voire déconcertante, l'intrigue de Tsanev met en avant la capacité de chaque être à devenir un Homme mais renvoie à nouveau dos à dos la tyrannie et la démocratie comme incapables de laisser les hommes exprimer ce qu'ils sont et se termine sur un échec avec la mort des trois personnages. Que peut-on alors en conclure ? Pour dépasser l'apparence atroce de cette clôture, une fois encore fions-nous à Socrate :

L'idée renaît à travers les paroles de tout homme et chacun a le sentiment que c'est lui qui a conçu l'idée et il est prêt à se battre et à mourir pour elle ! Ce que Socrate a dit sur l'Homme, personne ne le saura, mais tout le monde saura que Socrate a été le premier à parler de l'Homme. Dorénavant, ce sera à qui parlera le mieux de l'Homme et partout on opposera à tout pouvoir injuste l'idée socratique de l'Homme³ !

1 Notons que la liste des personnages précisait, p. 8 : « GARDIEN qui devient SOCRATE. / SOCRATE qui devient GARDIEN. » À la toute fin de la pièce, ils ne sont plus désignés que par les expressions « L'UN », « L'AUTRE » (p. 56).

2 Pp. 53-54.

3 P. 29.

Au pouvoir d'Hosni Moubarak en Égypte, Ahmed Etman oppose à son tour la philosophie de Socrate. Profonde réflexion sur les dérives de la démocratie qu'il ne confronte cependant pas comme de nombreux autres auteurs de notre corpus au XX^e siècle avec la tyrannie, la pièce d'abord écrite en arabe, puis traduite en anglais en 2008, s'intitule *A Belle in the prison of Socrates*¹. Qui est cette mystérieuse « Belle » (Beauté en français) ? Il ne s'agit pas de l'une des femmes de Socrate mais de Démocratia, personnification du régime démocratique, plus précisément décrite comme « chef de l'État et leader démagogique élu² ». La pièce dénonce ainsi les rouages d'une démocratie devenue démagogie contre laquelle s'élève Socrate.

La pièce s'ouvre telle une comédie sur une dispute entre Socrate et Xanthippe : elle veut lui acheter une paire de chaussures et de nouveaux vêtements pour assister aux festivités des Dionysies qui se préparent, mais il refuse. Fidèle à sa légende, Xanthippe déverse une cruche d'eau chaude sur Socrate, quand arrive Chéréphon rapportant l'oracle selon lequel Socrate est le plus sage de tous les hommes. Survient ensuite Démocratia pour proposer à Socrate de collaborer au sein du gouvernement mais il refuse, ne voulant pas croire à l'oracle. Conformément au récit de l'*Apologie* écrite par Platon, Socrate veut vérifier l'oracle et se met alors à interroger différentes personnes afin de mesurer leur savoir³ : il rencontre d'abord un sculpteur, plus exactement un fabricant de statues des dieux (*maker of god's statues*) et le questionne : s'il n'a jamais vu les dieux, pourquoi alors les imagine-t-il et en conséquence les représente-t-il sous forme humaine ? Le sculpteur a l'impression que Socrate veut sa ruine puisqu'il émet l'hypothèse que les dieux sont peut-être immatériels et n'ont, dans ce cas, pas à être représentés sous forme matérielle. Alors qu'il le menace avec l'un de ses outils, Socrate est défendu par ses disciples qui l'emmènent de l'autre côté de l'Agora, où il rencontre Ion, le rhapsode en train de chanter un hymne à Pénélope, la fidèle épouse d'Ulysse (notons qu'il l'a

1 Fawzia El-Sadr (trad.), Cambridge Scholars Publishing, 2008.

2 I, 1, lors de son entrée en scène, édition citée, p. 14 : « *Chief of the State and elected demagogic leader* ». La liste des personnages précise quant à elle, p. 3 : « *She represents the city of Athens and its political system ; she is a middle-aged woman of moderate beauty and intelligence.* » (Elle représente la cité d'Athènes et son système politique ; c'est une femme d'âge mûr d'une beauté et d'une intelligence moyennes.)

3 *Ibid.*, p. 15 : « *I'll challenge this oracle... I'll try to discover someone wiser than myself... I'll roam the streets of Athens to dialogue with everyone I come across... and how I wish I'd find someone wiser than myself to go to Delphi with a clear evidence.* » (Je défierai cet oracle... J'essaierai de découvrir quelqu'un de plus sage que moi... J'errerais dans les rues d'Athènes pour dialoguer avec tout celui que je rencontrerai par hasard.... Et comme je le souhaite je trouverai quelqu'un de plus sage que moi pour aller à Delphes avec une preuve nette.) Cf. Platon, *Apologie de Socrate*, 21b-c : « Longtemps je me demandai ce que le dieu pouvait bien vouloir dire. Enfin, non sans avoir eu beaucoup de peine à y parvenir, je décidai de m'en enquérir en procédant à peu près de cette manière. J'allai trouver un de ceux qui passent pour être des savants, en pensant que là, plus que partout, je pourrais réfuter la réponse oraculaire et faire savoir ceci à l'oracle : "Cet individu-là est plus savant que moi, alors que toi tu as déclaré que c'est moi qui l'étais." » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 92.)

rebaptisée Pénélopeia, en hommage à Démocratia). Comme dans le dialogue de Platon intitulé justement *Ion*, Socrate demande au rhapsode loué pour son talent à faire revivre les textes d'Homère en les déclamant s'il est effectivement le mieux placé pour comprendre son auteur, s'il sait tout ce que sait l'auteur lui-même ou bien si, comme le laisse supposer l'injonction à la muse de la poésie avec lequel il débutait son hymne à Pénélopeia, il n'est qu'un relais de l'inspiration divine ou pire, un perroquet (« *parrot*¹ »). Soutenu par son auditoire, Ion se met à chanter contre Socrate et de nouveau ses disciples l'éloignent pour le défendre et écouter le discours de Démocratia qui entend déclarer la guerre à Sparte la totalitaire. Socrate ne manque pas de dénoncer l'erreur de cette guerre et de l'ajouter à une longue liste de reproches qu'il adresse constamment à la démagogie : élections truquées, pots-de-vin, promesses non tenues. Pour faire cesser ses critiques, Démocratia propose à Socrate de se présenter sur sa liste aux prochaines élections, proposition qu'il décline. Après ces trois courts dialogues socratiques, rappelant toujours le récit fait par Socrate dans l'*Apologie* de Platon, et dans lesquels Socrate a réfuté un artisan, un poète et un politique, la pièce revient à la comédie avec une conversation entre Xanthippe et sa domestique, Hedone – remarquons au passage que la pauvreté ne qualifie pas le mode de vie de Xanthippe bien que Socrate lui-même refuse de vivre richement². Hedone complimente sa maîtresse et souhaite même interroger l'oracle à son sujet afin de savoir si elle est la plus belle femme d'Athènes. Après avoir tourné l'oracle en dérision, c'est au tour de Socrate et ses disciples d'être ridiculisés, puisque l'auteur les met en scène figés dans leur pensée (à l'instar de ce que rapportent les sources anciennes³) sous le regard médusé de la servante et celui, plus amusé, de Xanthippe qui de nouveau déverse des casseroles d'eau chaude sur les têtes des disciples qui s'enfuient et de Socrate dont Xanthippe profite de l'état semi-conscient afin de lui enfiler ses nouveaux vêtements et chaussures. Oscillant ainsi entre la comédie et le dialogue philosophique la construction de cette pièce fait penser à celle de Théodore de Banville, *Socrate et sa femme* (1885), même s'il est difficile de savoir si l'auteur égyptien, professeur de littérature comparée, spécialiste de l'Antiquité, à l'Université du Caire, a pu en avoir connaissance.

Avec sa nouvelle apparence vestimentaire, Socrate est prêt pour aller assister aux Dionysies en compagnie de sa femme, et spécialement de la comédie d'un jeune poète : *Les Nuées* dont la représentation se déroule à l'intérieur de la pièce (acte I, scène 4) donnant ainsi lieu à une scène de théâtre dans le théâtre. Avant de revêtir le masque de Socrate, Aristophane explique œuvrer pour le bien de la cité ; le passage mis en scène fait dialoguer Socrate et un

1 I, 2, p. 24.

2 Signalons que Xanthippe dans la pièce est désignée par son nom de famille, Xanthula, et qu'elle se présente comme étant issue d'une famille aristocratique (II, 1, p. 57)

3 Nous les avons déjà citées, voir *supra*, note n° 7, p. 10.

paysan (qui pourrait être le Strepsiade des *Nuées*) afin de l'initier à sa philosophie en lui montrant notamment un exemple avec l'opposition du raisonnement injuste et du juste. Si dans la pièce originale d'Aristophane l'injuste l'emportait, les deux ici finissent par se mettre d'accord, symbole d'une démocratie corrompue que Socrate, assis dans le public ne manque pas de relever, quitte à interrompre la représentation :

*Democracy today... fake... for the inside it is rotten... all the parties are seeking the office... it is the ultimate end and lofty goal. As for the patriotic welfare, this is the only vehicle they use and it is the media propaganda that they exploit. We have no real opposition... Athenian democracy, Aristophanes, is over... it is difficult to save it*¹.

La démocratie aujourd'hui... imposture... elle est pourrie de l'intérieur... tous les partis cherchent leur fonction. C'est la fin ultime et le noble objectif. Quant à l'aide sociale, c'est le seul moyen qu'ils utilisent et le média de propagande qu'ils exploitent. Nous n'avons pas vraiment d'opposition... La démocratie athénienne, Aristophane, est perdue... c'est difficile de la sauver.

Excédé par les interventions de Socrate qui viennent perturber le bon déroulement de la pièce, Aristophane demande au public de se prononcer pour ou contre le départ de Socrate du théâtre. La réponse, on s'en doute, est positive. Le changement d'acte laisse s'écouler quelque temps puisqu'on attend maintenant le retour de la guerre contre Sparte ; Xanthippe craint que Socrate n'ait sali l'honneur militaire de sa famille. Il a effectivement déserté, Athènes a perdu, et la démocratie avec. S'il a décidé de rendre les armes, c'est parce que la guerre menée n'était pas une guerre pour la paix et la liberté mais une guerre despotique qui n'avait d'autre but que l'expansion². Un procès lui est alors intenté pour athéisme, corruption de la jeunesse et résistance au système démocratique³. Lors du procès, la corruption de la jeunesse est étonnamment mise en lien avec la montée de la toxicomanie : Socrate a en effet pour habitude de rester plongé dans ses pensées, des heures durant parfois sans bouger ; pour l'imiter et atteindre cet état de méditation, les jeunes ont commencé à fumer des plantes que les anciens

1 I, 4, p. 50.

2 I, 2, pp. 61-62 : « *This war in which Athens was defeated where did it take place ? At the far north, at the Chalkidie Gulf... Athens and Sparta – the former in the middle of the Greek mainland, and the latter – in the south, and war between them going on the north... this quick geographical glimpse at things reveal that it is not a war for peace or freedom... it is one of despotism... of expansion... each of the neighboring states aspires to control the Hellenic world... and he, who seeks to impose his will with force, is not democratic. And from the moment when Athens got involved in this war, it was no longer a democratic state... since then, and not just now, it's pathetic.* » (Cette guerre dans laquelle Athènes a été battue, où a-t-elle eu lieu ? Loin au nord, dans le Golfe Chalcidique... Athènes et Sparte – l'ancienne cité du milieu du continent grec, et la dernière – au sud, et la guerre entre elles continue vers le nord. Ce rapide aperçu géographique des choses révèle que ce n'est pas une guerre pour la paix et la liberté... c'est une guerre du despotisme... de l'expansion... chacun des états voisins aspire à contrôler le monde grec... et celui qui cherche à s'imposer par la force n'est pas démocratique. À partir du moment où Athènes s'est engagée dans la guerre, elle n'a plus été un état démocratique... depuis là, et non pas seulement maintenant, c'est pathétique.)

3 I, 2, p. 63 : « *atheism, [...] corrupting youth, and resisting the democratic system.* » Lors du procès l'accusation est présentée et développée par Démocratia, II, 2, pp. 65-66.

n'utilisaient jusqu'alors que dans un intérêt thérapeutique. La demande de ces plantes a augmenté, elles ont été interdites et un marché noir auquel participent même les politiques et la police s'est mis en place. Socrate responsable des narcotrafics ! il fallait oser¹.

Le théâtre réinvente les causes du procès de Socrate, s'adaptant aux actualités qui le mobilisent. Les votes en faveur de l'innocence ou de la mort sont toutefois à égalité, c'est celui de Démocratia qui dans ce cas permet de trancher ; elle avait choisi la mort. Socrate est conduit en prison, mais le peuple se soulève contre l'injustice², et fait de Socrate un Dieu³. Démocratia vient rendre visite à Socrate en prison ; elle ne peut revenir sur le verdict qu'elle a elle-même déterminé ; elle propose alors à Socrate de fuir. Elle reconnaît qu'il avait vu juste sur la situation politique de la cité, avoue qu'elle a elle-même inventé l'oracle, et lui demande conseil. Comme dans les dialogues de Platon, quand il n'est plus possible de dialoguer, quand la raison échoue, quand l'auditeur n'est pas prêt, quand il faut lui parler comme à un enfant, Socrate passe du *logos* au *mythos*, du discours rationnel au discours mythique⁴. Dans sa pièce, Ahmed Etman fait agir Socrate comme dans les dialogues ; puisque Démocratia semble incapable de comprendre non pas tant son raisonnement que son comportement, Socrate lui raconte une histoire, un apologue dont la morale est de faire confiance aux autres :

SOCRATES : The tale says that in a very ancient state... which is the most ancient in the world... maybe Egypt... corruption abided and souls degenerated as is the case we are having now, or even worse.

DEMOCRATIA (interrupting) : I don't think there's worse than our state.

SOCRATES (adding) : The ruler went and walked among the people, dialogued with them, the bribed one told him : "Why should I refuse a bribe ? I take it because if I don't... it'll go to someone else". The embezzler told him : "Do you expect me to leave the money that someone else may steal ?". The oppressor told him : "He who doesn't oppress people will himself be oppressed". The private tutor who charges huge fees for his private lessons

SOCRATE : Le conte dit que dans un très ancien État... qui est le plus ancien au monde... peut-être l'Égypte... la corruption demeurait et les âmes dégénéraient comme c'est le cas maintenant, ou pire encore.

DÉMOCRATIA (*l'interrompant*) : Je ne pense pas que ça puisse être pire que notre État.

SOCRATE (*reprenant*) : Le chef de l'État allait et venait au milieu des gens, dialoguait avec eux, le soudoyé une fois lui dit : "Pourquoi devrais-je refuser un pot-de-vin ? Je le prends parce que si je ne le fais pas... il ira à quelqu'un d'autre". L'escroc lui dit : Tu t'attends à ce que je laisse l'argent que quelqu'un d'autre peut voler ?". L'opresseur lui dit : "celui qui n'opresse pas les gens sera lui-même opprimé". Le précepteur privé qui prend des honoraires énormes pour ses leçons privés et ne travaille pas dur dans son

1 Voir II, 2, pp. 76-78.

2 II, 3, p. 85 : les scènes d'émeute sont violentes et plongent la cité dans le chaos, l'Aréopage a notamment été brûlé et Chéréphon retrouvé mort chez lui.

3 *Ibid.*, p. 87 : « DEMOCRATIA : Socrates... you are a god, Socrates. / SOCRATES (smiling) : A god ! Don't forget you were at the the head of the court that convicted me of atheism and what you say now could put you in the same convictions' cage, and with the same accusation ! (Laughs) / DEMOCRATIA : Socrates... the people's love for you has raised you to the status of deities. » (DÉMOCRATIA : Socrate... tu es un dieu, Socrate. / SOCRATE (*souriant*) : Un dieu ! N'oubliez pas que vous étiez à la tête du tribunal qui reconnu coupable d'athéisme et ce que vous dites maintenant pourrait de même vous envoyer derrière les barreaux et avec la même accusation ! (*Rires*) / DÉMOCRATIA : Socrate : l'amour que te porte le peuple t'a élevé au statut de divinité.)

4 C'est notamment ce que fait Socrate dans le *Phédon* de Platon (107a-115b) lorsqu'à la fin du dialogue sur l'immortalité de l'âme, Simmias continue de douter. Cf. sur l'usage du mythe chez Platon, l'introduction à l'anthologie proposée Jean-François Pradeau, *Les Mythes de Platon*, Paris, GF Flammarion, 2004, pp. 9-32.

and doesn't work hard in his school said : "Why should I work hard... to stop private lessons... while someone else is compiling money, built high buildings out of private lessons ? I myself pay a lot of money to my children's tutors." And so answered the rest of the people.

DEMOCRATIA : And that's exactly what is happening here.

SOCRATES : The ruler returned to the castle... thought deeply into the matter... and announced to the people the outcome he had reached. He offered them three months to reconsider... then decided on a certain hour on a certain day... to the point that every person stopped being afraid of the other... that each man would stop committing mistakes unto others... for one single whole day... the national discipline day... he called it conscience day. Everybody responded, trying that "conscience day"... when no bribes were taken... no embezzling or any illegal trespasses... and each one of them felt safe with the other... things at governmental circle and elsewhere went on fine.

DEMOCRATIA : And what happened then ?

SOCRATES : The ruler spoke to them, asked them if they wished that everyday of the year would be as "conscience day". They unanimously agreed. It is said that this ancient state whether it was Egypt or elsewhere, was redressed and its civilization prospered¹.

école dit : "Pourquoi devrais-je travailler dur... pour arrêter les leçons privées... pendant que quelqu'un d'autre collectionne l'argent, construit de hauts bâtiments sur les leçons privées ? Je donne moi-même beaucoup d'argent aux précepteurs de mes enfants." Et ainsi répondaient tous les autres gens.

DÉMOCRATIA : Et c'est exactement ce qui se passe ici.

SOCRATE : Le chef retourna dans le château... pensa profondément à tout ça... et annonça au peuple la solution qu'il avait trouvée. Il leur proposa trois mois pour revenir en arrière... et décida une certaine heure un certain jour... que chaque personne arrêterait d'être effrayée par les autres... que chaque homme arrêterait de mépriser les autres... pour un seul jour... le jour de discipline nationale... il l'appela jour de conscience. Tous répondirent présents, essayant le "jour de conscience"... où on ne prenait aucun pot-de-vin... où on ne faisait aucune escroquerie ni violation illégale de propriété... et chacun d'eux se sentait bien avec les autres... les affaires dans le cercle gouvernemental et ailleurs allaient bien.

DÉMOCRATIA : Et que s'est-il passé alors ?

SOCRATE : Le chef leur parla, leur demanda s'ils souhaitaient que chaque jour de l'année soit comme ce "jour de conscience". Ils furent unanimement d'accord. On dit que cet ancien État, que ce soit l'Égypte ou ailleurs s'est redressé et que sa civilisation a prospéré.

Socrate propose aux hommes d'apprendre à vivre ensemble en respectant les lois, et surtout en se respectant soi-même et en respectant les autres. Il veut alors donner l'exemple en obéissant à la loi qui l'a condamné et en buvant la ciguë. Sa mort est ainsi envisagée comme un sacrifice au nom de la démocratie, pour que ce régime puisse se purifier de la corruption, de la démagogie et redevenir vertueux² : un Christ politique mis en scène par un dramaturge égyptien - le théâtre serait le lieu de toutes les réconciliations ? mais aussi un personnage malléable à tous les mythes de la modernité. Ajoutons que la référence à la possible origine égyptienne du mythe est aussi sa destination : c'est pour son pays qu'Ahmed Etman fait symboliquement mourir Socrate sur scène.

¹ II, sc. 3, pp. 91-92.

² Voici les dernières paroles qu'il prononce en levant la coupe de ciguë : « *In the name of the homeland... in the name of true democracy... in the name of the law, I drink this cup to the last sip, I am not less grieved than anyone who leaves life, but the call of duty is stronger to me than any other call... so farewell... so farewell...* » (Acte II, sc. 3, p. 100. Il s'agit des derniers mots de la pièce : Au nom de ma patrie... au nom de la vraie démocratie... au nom de la loi, je bois cette coupe jusqu'à la dernière gorgée, je ne suis pas moins peiné que quiconque de quitter la vie, mais l'appel du devoir est plus fort chez moi qu'aucun autre appel... alors adieu... adieu...).

C'est aussi pour que la vraie démocratie puisse exister et que l'on tire une leçon de la mort de Socrate que Zarina Khan le fait revenir parmi nous. Sa pièce créée et publiée en 2007 s'intitule en effet *Socrate le retour*, œuvre en 4 actes¹ ; ce titre peut s'entendre dans plusieurs sens. Tout d'abord, il peut signifier que Socrate est de retour : Socrate, personnage historique du V^e siècle avant J.-C. revient parmi nous, grâce au truchement du théâtre, ou encore le théâtre actualise Socrate, et pose la question : que/qui serait un Socrate d'aujourd'hui ? Dans un second sens on peut comprendre que Socrate fait retour : sur sa vie à lui, comme il le fait par exemple dans l'*Apologie* écrite par Platon où il explique quelle a été sa vie, et pourquoi ; sur ce qui s'est passé depuis sa mort, depuis l'an 399 avant J.-C. C'est bien sur cette polysémie du mot « retour » que joue le titre de Zarina Khan, même si le dernier sens dégagé ici est certainement le plus important. Elle fait revivre le procès de Socrate, et comme Platon et Xénophon, elle prête à Socrate une qualité de visionnaire² ; alors que la condamnation à mort vient d'être prononcée,

Les voix graves du Stabat Mater de Pergolesi envahissent le silence. Socrate s'élève, traversé par les images du futur. Le chef Seattle, Gandhi, Martin Luther King, les résistants qui se sont dressés contre l'injustice au prix de leur vie et tous ceux qui n'ont pas de nom, victimes et héros d'une histoire encore inachevée.

SOCRATE : J'ai entendu, ô vous qui m'avez condamné et voici ce que j'ose vous prédire. Car je suis précisément dans le temps suspendu où les hommes déploient l'avenir pour le lire, à l'heure de quitter la vie. En me condamnant, c'est vous-même que vous condamnez, et vos enfants, et les enfants de vos enfants, à une peine infiniment plus lourde que la mort³.



- 1 Mirabel, Volk éditions, 2007. La première a eu lieu le 2 février 2007 à l'Espace Capellia, à la Chapelle-sur-Erdre (44).
- 2 Platon, *Apologie de Socrate*, 39b-c : « Cela étant, j'ai bien envie de faire une prédiction vous concernant, vous dont les votes m'ont condamné. J'en suis, en effet, à cette heure de la vie où les êtres humains sont le plus aptes à faire des prophéties, au moment où ils vont mourir. Je vous prédis en effet, citoyens, vous qui m'avez condamné à mort, que vous aurez à subir, tout de suite après ma mort, un châtiment beaucoup plus pénible, par Zeus, que celui auquel vous m'avez condamné en me condamnant à mort. » (Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 89.) Xénophon, *Apologie de Socrate*, § 30, nous l'avons cité *supra* note n° 1, p. 501, au sujet de la prédiction faite par Socrate sur le fils d'Anytos.
- 3 Actes I, II et III, édition citée, pp. 51-57 (les actes ne comportent pas de division en scènes). La photo se trouve p. 53.

Ce n'est pas seulement Socrate qui est condamné, mais le monde entier : « La nuit va tomber sur le monde », répète inlassablement Socrate au cours de l'acte III intitulé « La Condamnation ». Le procès de Socrate signifie ce que d'autres événements dans l'histoire signifieront plus tard. Socrate est identifié à la figure du Christ par le biais de la musique : le texte *Stabat mater* (qui en latin veut dire : la mère des douleurs se tenait debout) date du XIII^e siècle, il raconte la souffrance de Marie lors de la crucifixion de Jésus. La musique de Pergolèse, qui date quant à elle du XVIII^e siècle, évoque cette souffrance de manière assez intense. Ce passage remplit l'acte II intitulé « L'inhumanité » car, à travers Socrate, c'est l'humanité qu'on assassine, au double sens du mot humanité : l'ensemble des êtres humains, et l'essence qui fait qu'un homme est un homme, cette capacité à reconnaître l'autre comme son semblable et à le traiter avec respect et bienveillance. Socrate est alors comparé à d'autres grandes figures qui ont œuvré pour le bien de l'humanité : Seattle, ce chef amérindien qui refusa de vendre les territoires indiens au gouvernement ; Gandhi, ce sage qui œuvra pour l'indépendance de l'Inde en prônant la non-violence ; Martin Luther King, ce pasteur qui passa sa vie à combattre le racisme. La pièce se veut donc un hommage, à travers Socrate, à toutes les figures de résistants et de sages de l'Histoire¹. Il les incarne et à la fois leur donne naissance grâce à l'art de la maïeutique :

Je suis revenu, Athéniens, mes amis, mes frères, je suis revenu sous mille formes différentes, façonné, refaçonné par les mains de mille pères, sorti du ventre tiède de mille mères, et je reviendrai encore, à travers vous, à travers chacun d'entre vous².

Par les idées qu'il peut incarner mais surtout par sa méthode philosophique, Socrate est le résistant dont notre monde moderne a besoin, ainsi que l'écrit l'auteure dans sa note d'intention :

À l'heure où le monde se déchire autour de croyances et de dieux intolérants, où l'économie se déguise en extrémismes religieux, où la jeunesse se fait insaisissable, entourée de ses dogmes et ses modes, le retour de la parole d'un homme qui croit que chaque être est un trésor et qui le prouve en accouchant du trésor de chacun et en le rendant visible à tous, est une nécessité. Socrate, soldat et sculpteur, devenait par le dialogue « sage-femme », accoucheur de la connaissance qui est en chacun. Dans l'actualité tragique du monde, faire résonner sa parole est urgent³.

La maïeutique est au cœur de la pièce et peut s'entendre dans un double sens : il s'agit pour chacun d'accoucher de lui-même, et pour tous, ensemble, d'accoucher d'une cité ; devenir l'être que l'on est en naissant à soi-même est la condition pour qu'un homme puisse être le

1 La pièce est dédiée entre autres « à tous les résistants qui viendront à naître », p. 1.

2 III, p. 64.

3 P. 2.

citoyen d'une démocratie¹. La philosophie socratique est un art de la maïeutique, mais elle n'est pas le seul ; le théâtre peut aussi agir en ce sens. Nos pièces du XX^e siècle peut-être même tentent de fonctionner selon cette maïeutique, au point qu'on pourrait avancer l'hypothèse selon laquelle le genre dramatique éprouve sa capacité à la maïeutique, c'est-à-dire à accoucher de spectateurs – penseurs, qui remplacerait la *catharsis* traditionnelle née des modèles dramatiques grecs, encore actifs dans le théâtre classique. Après que Lysias a rapporté l'épisode de l'oracle dans un passage inspiré du récit fait par le Socrate de l'*Apologie* écrite par Platon, Socrate souhaite raconter un autre événement important de sa vie, un souvenir qui remonte à son enfance :

J'avais quatorze ans lorsque je suis allé voir un soldat qui, disait-on, avait su le premier, rassembler toute la cité sous le ciel étoilé d'Épidaure. Je l'ai trouvé assis par terre, en train de graver sur la pierre. Il salua simplement et avec respect l'adolescent inconnu que j'étais. Je m'enhardis alors et le questionnai : "Que fais-tu ?" "J'écris." "Es-tu auteur ?" Il rit. "L'appellation de ce que je fais a peu d'importance. Je suis plutôt couturier des âmes, ou artisan de la conscience ou femme en train de donner la vie." "Comment fais-tu cela ?" "Je donne à la Cité naissante, à la balbutiante démocratie un frère jumeau." "Un frère jumeau que tu accouches sur la table de pierre ?" "Oui." Ses mots tombaient comme le burin sur la pierre, clairs et précis. "L'enfant qui paraît dans les sillons des mots se nomme Théâtre, du nom de Dieu Théos, et de l'astre qui en chacun rutille." "Théâtre, l'astre de Dieu ?" "Oui, c'est un espace sacré, c'est le miroir de l'être, qui le révèle à lui-même, qui donne à voir les conséquences des crimes, de la dispersion des idées, des tentations malsaines, pour nous en préserver. C'est le frère qui prendra la jeune démocratie par la main pour réunir tous les frères citoyens, riches et pauvres de la cité, et pleurer ensemble et rire et partager les faiblesses et les beautés qui font humanité, et grandir." Mes amis l'ont reconnu. Le soldat s'appelait Eschyle. Il leva les yeux bleus sur moi. "Et toi, comment te nommes-tu ?" "Socrate" "Alors n'oublie pas, mon petit, la parole est sacrée, l'art est l'écrin de la conscience. En vain, les hommes essaieront de le cadénasser, l'astre de Dieu toujours rayonne. Va, va faire grandir notre cité." Eschyle est tombé peu après, simple soldat, à la guerre en Sicile. Aujourd'hui, c'est dans un théâtre que se déroule mon procès. J'en sais gré à mes plaignants qui ici nous ont rassemblés et je prends ce procès dans un théâtre comme un signe heureux de la destinée².

Indéfectiblement liés sont le théâtre, la démocratie et la philosophie. C'est pourquoi la pièce de Zarina Khan engage également une réflexion sur l'état de la démocratie qui, bien qu'elle s'ancre dans le contexte du procès de Socrate, peut aussi résonner aujourd'hui :

-
- 1 I « Le Procès », pp. 22-23 : « Comment accoucher d'une cité dont le corps est composé de milliers d'êtres si vous n'accouchez pas tous les jours l'être que vous êtes, à sa force, à sa conviction, à la beauté d'être ? Avez-vous oublié les rêves que vous avez faits ? Vos désirs d'accoucher d'un monde meilleur où chacun, membre du même corps, tout à la fois, enfant et parent de la Cité, entrerait en politique, c'est-à-dire participerait à la vie de la Cité, pour que la démocratie, l'autorité du peuple, soit aussi vraie et effective que l'acte de respirer pour demeurer en vie. » Pour ce qui est de l'accouchement à soi-même, on peut citer le passage suivant : même acte, page suivante (p. 24) : « Lorsque la sage-femme coupe le cordon ombilical et nous sépare à jamais de notre mère, une part du cordon demeure en nous pour nous attacher à nous-mêmes, pour que nous ne perdions pas le trésor que nous sommes. Il appartient à chacun, à partir de ce cordon intérieur, à partir de toutes les expériences que la vie nous donne à vivre, de toutes les matières qui envahissent nos sens, des pensées qui en nous voyagent, il appartient à chacun de tisser une échelle de cordage qui permette de nous dresser, debout à l'intérieur et d'escalader les échelons de nous-mêmes pour aller au-delà des conditionnements, des haines et des violences et être enfin, dépassés de nous-mêmes, au sommet de notre être. »
- 2 I, p. 37-38.

SOCRATE : [...] Méléto*s* ici représente les poètes, Anyto*s* les politiques et les artistes, Lyco*n* les orateurs. Ces hommes ont transgressé toutes les lois du sacré qui devaient nous réunir. Ils se sont divisés en corporations, en castes, en catégories, de façon à se partager ainsi les monopoles et fermer les portes de la poésie, de la politique, de l'art et de la parole à chacun d'entre vous, pour mieux garder dans leurs mains serrées, les rênes de la cité !

*Brouhaha véhément de Méléto*s*, Anyto*s* et Lyco*n*.*

LE CHŒUR : C'est vrai, ce n'est pas le pouvoir de tous mais d'une poignée !

Et ce sont toujours les mêmes clans qui dirigent !

Ils se répartissent le gâteau entre eux !

Les citoyens sont exclus de la cité par le pouvoir qui les manipule !

SOCRATE : Or, chacun d'entre vous est porteur de la parole poétique, de la parole politique, chacun d'entre vous est acteur de sa vie, auteur, metteur en scène de sa vie et créateur d'une parole unique qui doit s'ajouter à chaque autre pour faire véritablement Cité !

ANYTOS : Faites le taire ! Il nargue le pouvoir des politiques ! Nul n'a le droit de le faire !

LYCON : Que serait donc une Cité gouvernée par tous et par chacun ?

SOCRATE : Ce serait une démocratie et non ce fatras de flatteries et d'incompétences que vous lui substituez aujourd'hui. Démocratie. Avez-vous oublié le sens de ce mot et le rêve qu'il porte ? À quoi bon les rêves si vous n'en faites pas réalité ?

LE CHŒUR : Flatteries, incompétence...

Nos rêves, qui a fait un rêve ?

J'ai fait un rêve, c'est vrai !

Qu'avons-nous fait de la cité ?

Tout va bien, les pouvoirs sont en place.

LYSIAS : Il a raison, nous avons perdu le chemin et le rêve. Le peuple dort debout et le pouvoir s'enrichit !

[...] LE CHŒUR : Il n'a pas tort.

Il a raison, nous avons oublié ces données.

La parole, nous avons perdu la parole !

Et l'art est pris en otage par l'État !

La culture est à l'État comme les dieux !

La démagogie a pris la place de la démocratie¹ !

Pour redonner la parole au peuple, l'esthétique de la pièce se propose, à l'instar du théâtre grec antique, de placer le théâtre au cœur de la cité de sorte que la maïeutique socratique puisse opérer à chaque nouvelle représentation. Zarina Khan dit ainsi de son œuvre qu'elle est « socratique² ». En effet, elle ne cherche pas seulement à faire passer le message selon lequel il faudrait retrouver la liberté de parler et d'être d'un Socrate mais elle tente de faire retrouver cette liberté au public. Pour cela, certains personnages ne sont pas joués par des acteurs professionnels mais des personnes volontaires, habitant le lieu où la pièce est jouée, et formées lors d'ateliers précédents le spectacle³. On pourrait justifier cela en invoquant les conditions matérielles du spectacle vivant aujourd'hui, (cela coûte moins cher de travailler avec des amateurs qu'avec des professionnels) mais au-delà, il y a l'idée sincère d'intégrer la représentation dans la cité : une représentation unique, propre à chaque lieu et qui n'appartient donc qu'à chaque lieu. S'implanter dans la ville ou le village d'accueil du spectacle, c'est

1 I, pp. 39-43.

2 « Le concept même de cette œuvre théâtrale est socratique » écrit-elle dans sa note d'intention précédant l'édition du texte pour Volk éditions, 2007.

3 Zarina Khan l'explique dans sa note d'intention, p. 2.

vouloir comme Socrate être au cœur de la vie bouillonnante de l'Agora. Les acteurs amateurs assument le rôle du chœur¹, ils sont placés dans le public qui prend en conséquence véritablement part au procès de Socrate, d'autant que la scénographie le situe comme partagé entre Socrate d'un côté (qui occupe la scène) et ses accusateurs de l'autre (qui prennent place à la régie)². Le chœur, véritable émanation du public, obéit dans la pièce à plusieurs fonctions, notamment d'explicitation, il peut reprendre ce qu'un personnage vient de dire afin de clarifier son propos ou de lui demander directement une explication, par exemple :

ANYTOS : Les chefs d'accusation retenus contre l'homme qui se tient devant vous et qu'on appelle Socrate sont au nombre de trois. Le premier point, fondamental pour moi, Anytos, en tant que représentant des politiciens de ce pays, est que Socrate ne reconnaît pas les dieux de l'État.

LE CHŒUR : Les dieux maintenant sont à l'État ?
Dieux de l'État³ ?

Le chœur est également un commentateur du procès de Socrate et réagit alors souvent de manière spontanée voire triviale, par exemple :

SOCRATE : Depuis que la parole a frayé son chemin entre mes lèvres, je vous appelle à vous connaître, à entreprendre le seul voyage qu'il nous est demandé de faire sur cette terre, le voyage vers nous, au cœur de nous, pour nous connaître, pour naître à nous avec les autres.

[...] LE CHŒUR : Je suis né depuis longtemps, vieux fou, comment veux-tu que je naisse à nouveau ? Socrate veut nous faire naître ! Et connaître⁴ !

Le chœur fait donc le lien entre les acteurs et les spectateurs. Il les amène tout d'abord à suivre Méléto, Anytos et Lycon, puis Socrate ; le chœur évolue tout au long de l'acte I, il passe de l'erreur (les accusateurs de Socrate) à la vérité (Socrate). La didascalie initiale précise que le chœur est disséminé dans le public mais à la fin de l'acte I, une didascalie dit : « *Toute la salle debout est pétrifiée* » incluant donc le public dans le chœur. On imagine en effet que si les acteurs du chœur sont répartis dans le public, celui-ci peut facilement, par ce qu'on appelle un mouvement de foule, suivre leur position mais surtout, comme eux, questionner le procès auquel ils assistent.

1 Comme dans le théâtre antique, cf. Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, « Chœur », Paris, Larousse-Bordas, 1998, pp. 335-36, qui fait en outre le lien avec la démocratie : « Les chœurs furent [...] étroitement associés à la gestion démocratique de la cité. Le poète candidat à un concours "demande un chœur" à l'archonte. S'il est sélectionné, il se voit attribuer un chorège, citoyen désigné, en raison de sa fortune, pour subvenir aux frais de la représentation. Le chorège recrute les chanteurs qui seront instruits par le poète lui-même (qui porte le nom de *didascalos*). Mais tous les frais sont assumés par le chorège : prise en charge des chanteurs durant le temps des répétitions (environ un mois), décors, costumes, à l'exception du poète et des acteurs rémunérés directement par l'État. Les choreutes sont de simples citoyens amateurs alors que le poète et les acteurs sont des professionnels. »

2 Cf. la didascalie initiale, p. 9 : « *On découvre Socrate seul sur scène. Il fait face à ses accusateurs qui sont en haut de l'amphithéâtre, à la régie son et lumière, maîtres de la technique. Le chœur est parmi le public, dispersé dans la salle, pris comme un fleuve entre Socrate et ses accusateurs.* »

3 I, p. 11.

4 I, pp. 19-20.

De la même manière sont remis aux spectateurs à l'entrée dans le théâtre un papier et un crayon ; Socrate à la fin de l'acte III, après avoir été condamné à mort et après s'être projeté dans le futur pour découvrir les visages des Socrates de l'histoire, demande à chacun d'écrire ce qu'il souhaite. Il lit ces mots dans l'acte IV intitulé « la parole de la cité ». Tel Socrate, l'acteur sera contraint d'improviser, puisqu'il découvrira les textes au fur et à mesure de sa lecture, accompagné par un musicien¹.

L'œuvre théâtrale de Zarina Khan peut être définie de façon méta-théâtrale par référence à cette réplique de Socrate comme une œuvre de résistance :

Devant, tout devant, le résistant s'arrête, et sourit.

Son sourire seul dessine un espace immense dans lequel la pensée afflue et chante et l'eau irrigue à nouveau la terre.

Amis, je vous salue, je salue ici tous les résistants qui viendront à naître et je m'incline devant l'espace inattaquable de leur sourire, devant la liberté de l'être².

Le théâtre étant situé hors du temps, il permet à l'auteure, à ses acteurs professionnels comme amateurs, ainsi qu'à son public, de s'arrêter, et de sourire. Précisons que Zarina Khan joue elle-même le rôle de Socrate. Faire porter la parole du sage grec à une femme c'est aussi introduire la distance nécessaire pour que « la pensée afflue ». En outre son texte est bien un sourire tant il est poétique ; rappelons que nous l'avons déjà mentionné pour le comparer à la traduction dramatisée de l'*Apologie* de Diderot et en montrer toute la modernité. Réciproquement, comme celui de Diderot, le texte de Zarina Khan est empreint d'émotion et de sensibilité. Notons que l'art de la poésie appartient aux seules répliques de Socrate : comparons par exemple les deux répliques qui ouvrent la pièce, l'une du philosophe, l'autre de son accusateur :

SOCRATE : Athéniens, si nous sommes réunis ici, en ce jour de l'hiver 399, qui annonce inéluctablement le printemps, ce n'est pas, comme nous en avons la grande habitude, pour converser et explorer les choses de la vie. Ce n'est pas pour accoucher une fois de plus, dans l'échange, de nos vérités éphémères. Ce n'est pas pour fermer les yeux une fois encore et imaginer le ciel étoilé de tous les yeux qui nous regardent, pour ouvrir les yeux ensuite et constater que le ciel est, que son scintillement accompagne chacune de nos respirations. Ce n'est pas pour reconnaître, une fois encore, en grande jubilation, que tout est en chacun, que le très grand est dans le tout petit, et qu'il nous suffit de plonger en nous-mêmes pour remonter du tréfonds de notre puits commun la connaissance nécessaire, celle qui éclaire les nuits violentes de l'ignorance, celle qui abreuve, nourrit et grandit notre être.

LYCON : Si nous sommes réunis ici en ce jour d'hiver qui annonce inéluctablement le printemps, c'est pour juger l'homme qui se tient devant vous et qu'on appelle Socrate³.

1 IV, p. 69 : « Toute la salle écrit, spectateurs et chœur confondus dans cet instant d'écriture personnelle et solitaire, ensemble dans l'acte même d'écrire. Socrate s'approche pour la première fois du public. Les enfants lui apportent les textes de la salle. Socrate les lit, l'un après l'autre, tous. Un musicien doucement accompagne sa voix qui restitue la parole de la Cité. »

2 III, p. 65.

3 I, pp. 9-10.

Bien que les deux répliques fonctionnent en anaphore en commençant toutes les deux par interpeller le public, la première fait pénétrer le lecteur / spectateur dans le monde de la poésie grâce au recours aux images, au lyrisme de la nature, au pouvoir de la description quand la seconde le ramène à la réalité puisque Lycon parle de faits, clairement et brièvement. Socrate s'exprime en effet à l'aide de tournures négatives et Lycon, de tournures positives ; c'est Lycon qui annonce donc le procès quand Socrate, nostalgique prévient de ce qui n'aura pas lieu. Pourtant la maïeutique sera à l'œuvre et ensemble, acteurs et spectateurs, pourront « plonger en [eux]-mêmes » et accoucher, ne serait-ce que le temps d'une soirée, d'une idée de la cité démocratique dans laquelle circule librement la parole.

Socrate le retour constitue ainsi une vraie réussite qui n'embarrasse pas le procès de Socrate d'une intrigue supplémentaire avec des personnages annexes, des histoires d'amour et de trahisons de ses disciples ou des disputes avec sa ou ses femmes, mais qui, dans une certaine forme d'épuration poétique, paraît retrouver l'élan de la pensée socratique pour le transmettre au public. Déclaration d'amour sincère à l'humanité, l'œuvre de Zarina Kahn nous invite à prendre conscience de ce que nous sommes et à changer pour devenir authentiquement nous-mêmes et réaliser le rêve démocratique de nos pères.

Adaptations et mises en scène des dialogues de Platon

Pour terminer cette étude sur la survivance et adaptation du mythe socratique dans le théâtre moderne et contemporain, l'éclosion d'une véritable dramaturgie socratique est à mettre en lien avec l'importance croissante que prennent les adaptations scéniques des dialogues de Platon. La notion d'adaptation peut être comprise au sens large comme la réécriture d'un texte considéré comme simple matériau ; beaucoup de libertés sont dans ce cas permises et en ce sens toutes les pièces mettant en scène Socrate peuvent presque être considérées comme des adaptations des dialogues de Platon, ce dernier étant en effet l'une des sources antiques privilégiées, avec Xénophon, et Aristophane pour notre connaissance de Socrate, les pièces du XVIII^e siècle mises à part, excepté le canevas de Diderot. Dans un sens proche, l'adaptation peut être définie comme une traduction (étant convaincue que toute traduction est une trahison, *traduttore-traditore*) ; en ce sens toute mise en scène d'un dialogue qui ne se fait pas en grec ancien, quand bien même elle n'opère aucun changement au texte de Platon, est déjà une adaptation. Nous employons néanmoins le terme d'adaptation dans un sens plus précis, la transposition d'un texte d'un genre à un autre, c'est-à-dire le passage d'un dialogue de Platon qui appartient au genre littéraire des dialogues socratiques en un genre

théâtral, susceptible d'être porté à la scène devant un public nombreux¹. Si l'adaptation ainsi définie peut aller de la plus grande fidélité à une liberté davantage assumée, que signifie être fidèle à Platon ? S'agit-il de lire son texte comme il le suggère lui-même quitte à le mettre en musique ainsi que le propose Erik Satie ? S'agit-il, à l'instar du travail mené par la Compagnie des Amis de Platon dirigée par Marie-Ange Matthieu de proposer une mise en scène des dialogues épurée, tendant au réalisme historique et n'opérant que quelques coupes² ? Ou bien s'agit-il plus précisément de retrouver la pensée vivante, l'élan socratique qui a suscité l'écriture des dialogues de Platon ?

Erik Satie, Socrate, 1920

Si le canevas proposé par Diderot à partir du *Phédon* de Platon constitue la première adaptation au sens strict du terme, c'est, au sein de notre corpus (qui n'a pas prétention à l'exhaustivité) dans le drame symphonique d'Erik Satie, *Socrate* (1920) que nous retrouvons la suivante³. Particulièrement intéressante par rapport à la position platonicienne vis-à-vis du théâtre⁴, elle est conçue comme une lecture d'extraits de dialogues de Platon, dans la traduction de Victor Cousin, *Banquet, Phèdre et Phédon*.

En 1916, Jane Bathori, une cantatrice, présente Erik Satie à la Princesse de Polignac, qui tient l'un des plus brillants salons musicaux de Paris⁵. Celle-ci commande une œuvre à Satie, tout en lui laissant l'entière liberté du choix du sujet : Satie choisit Socrate. Peut-être est-ce là une nouvelle farce de Satie qui, après le scandale de *Parade*, entend déconcerter la critique. Peut-être le musicien s'identifie-t-il au philosophe : comme lui, il vit dans la pauvreté, comme lui il vient d'être accusé injustement : la première représentation de *Parade* (musique : Satie, livret : Cocteau, chorégraphie : Massine, décors et costumes : Picasso) le 18 mai 1917 sur la scène du théâtre du Châtelet fit scandale : en cette période de guerre, on accusait les œuvres

1 Nous empruntons ces trois définitions de l'adaptation à Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/ éditions sociales, 1987, pp. 32-33.

2 Pour en savoir plus sur le travail mené avec sa compagnie « Les Amis de Platon », voir leur site internet : <http://www.ciedesamisdeplaton.fr>

3 Nous avons consulté l'édition du livret avec la partition, Paris, éditions Max Eschig, 1988. Plus tard, la musique de *Socrate* a été réarrangée par John Cage pour deux pianos, l'un reprenant la partition de l'orchestre et l'autre celle du texte, et pour des chorégraphies de Merce Cunningham : *Idyllic Song*, un solo, en 1944 reprend le premier moment du drame de Satie, et en 1970, ils retravaillent ce solo et y ajoutent un duo (correspondant au 2^e moment chez Satie) et une chorégraphie de groupe (3^e moment) et l'intitulent alors *Second Hand*. D'après Romaric Gergorin, (*Erik Satie*, Arles, Actes Sud, « Classica », 2016, pp.124-130), c'est grâce à John Cage que Satie a acquis l'importance qu'il a aujourd'hui au sein de l'histoire de la musique du XX^e.

4 À ce sujet, voir notre introduction, *supra*, pp. 20-22.

5 Sur l'histoire de l'œuvre, voir Anne Rey, *Satie*, Paris, Seuil, 1974, 1955, pp. 103-119 ou encore Romaric Gergorin, *op. cit.*, pp. 88-89.

qualifiées d'innovations esthétiques, de collaboration avec l'ennemi ; elles avaient pour but de mettre à mal la culture française et ainsi éloigner les Français de leur patrie. À l'un de ses critiques, Jean Poueigh, Satie répondit par une missive injurieuse et fut convoqué en correctionnelle : il fut condamné à huit jours de prison et à une amende de mille francs. Ses amis (à l'instar de Criton pour Socrate) firent les démarches nécessaires pour faire appel et adoucir sa peine, afin que ce scandale ne détruise pas sa carrière. Comme Socrate enfin, Satie était entouré de jeunes disciples séduits par la nouveauté et le bruit que suscita justement *Parade* : Georges Auric, Louis Daurey, Arthur Honegger, Germaine Taillefer, Darius Milhaud, Francis Poulenc. Satie engagea donc Platon comme librettiste, dans la traduction de Victor Cousin :

Platon est un collaborateur parfait, très doux et jamais imposteur. Un rêve quoi ! J'ai écrit à ce sujet à la bonne princesse. Je nage dans la félicité. Enfin, je suis libre, libre comme l'air, comme l'eau, comme la brebis sauvage. Vive Platon ! Vive Victor Cousin ! Je suis libre ! très libre ! Quel bonheur¹ !

Satie travailla un an et demi sur *Socrate*, il fut terminé en 1918 et représenté pour la première fois en public en 1920. Il en existe deux versions : une avec piano créée le 14 février, et une autre avec orchestre créée le 7 juin. L'œuvre est sous-titrée « Drame symphonique » et comporte trois parties : la première est extraite du discours d'Alcibiade dans le *Banquet* (215a-222e) ; c'est une sorte d'introduction qui sert à présenter Socrate ; Alcibiade le compare en effet aux silènes et au satyre Marsyas. Ce portrait est conclu par une courte réplique de Socrate. La deuxième partie reprend le début du *Phèdre* (229a-230c) : Satie n'a retenu que la promenade de Socrate et Phèdre le long des bords de l'Illysus avant que le dialogue proprement philosophique au sujet de la rhétorique et de l'amour se mettent en place. La troisième et dernière partie est composée de différents extraits du *Phédon* (59d-60b ; 83d ; 84d-85a ; 88e-89b ; 116a-118a). Satie a gardé le récit que fait Phédon de la mort de Socrate et la mise à distance introduite par ce récit. En effet la mort qui a déjà eu lieu a été vécue dans un temps qui n'est pas celui du discours ; elle n'a donc pas lieu sur scène. Satie a malgré tout choisi les passages du *Phédon* qui constituent les moments d'action et n'a pas du tout traité, comme Diderot avant lui, le dialogue sur la crainte de la mort et l'immortalité de l'âme. Satie n'a opéré qu'un choix de passages et quelques coupes dans la traduction de Victor Cousin pour écrire son livret². Il souhaite ainsi la mettre en valeur jusque dans sa mise en scène :

Quatre femmes habillées en robes blanches Directoire, se rencontrant dans un salon et relisant

1 Erik Satie, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, éditions de l'IMEC, Paris, 2000, p 277. Il s'agit de la lettre à Valentine Gross du 18 janvier 1917. Toutes les autres citations empruntées à la correspondance de Satie sont issues de cet ouvrage.

2 Voir en annexe notre comparaison du livret et du texte de Cousin, pp. 613-617.

tout haut la traduction de Victor Cousin¹.

Pour Satie, ce qui importe, est le texte de Platon ; il voit son *Socrate* comme une lecture : au dessus du texte, il est précisé « Récit (en lisant) » ; on y voit souvent un rapprochement avec le *Sprechgesang*, le récitatif allemand et peut-être le *Pierrot lunaire* de Schönberg mais on ignore si Satie en a eu ou non connaissance.

Nous désirons que l'effet des quatre voix soit réservé. Données ainsi ces auditions conservent une intimité de lecture à laquelle nous tenons, la Princesse et moi².

Comme si le texte se suffisait à lui-même :

Cet ouvrage [*Socrate*] – chose curieuse - n'est nullement rasant. [...] *Socrate* est écrit en trois parties, d'après les dialogues de Platon (traduction Victor Cousin). J'en ai donné plusieurs auditions devant des artistes. J'ai eu la veine de ne point "barbifier"³ le pauvre monde convié à écouter mon "boulot". Je tiens là ma bonne étoile⁴.

Le *Socrate* de Satie n'est donc pas un opéra ; il n'y a pas de personnages bien que les deux premières parties soient dialoguées. Le seul personnage que l'on puisse admettre c'est Platon, ou plus exactement son livre. Socrate, Alcibiade, Phèdre et Phédon sont des rôles masculins, or ils sont confiés à des voix de femmes (mezzo-soprano pour Alcibiade, et soprano pour Phèdre, Phédon et Socrate). Les voix sont en quelque sorte interchangeables ; ce que souhaite Satie, c'est retrouver la blancheur et la pureté de l'Antiquité⁵. On est très loin du réalisme, on est davantage dans du symbolisme. Les voix des cantatrices doivent signifier cette blancheur et cette pureté, comme si elles devaient nous élever à la philosophie. La mise en scène proposée par Satie renforce cette idée : les robes Directoire sont directement inspirées de l'Antiquité, elles peuvent ressembler à des toges. Leur couleur est le blanc, ainsi les quatre interprètes sont telles des lignes qui s'élèvent vers le ciel, qui font le pont entre nous et la philosophie ; elles ne sont que des interprètes au service d'un texte. Elles peuvent même faire penser à de jeunes vierges, elles sont innocentes, c'est pourquoi Satie demande à ce qu'il s'agisse d'une lecture, c'est-à-dire d'une découverte. Lorsqu'il lit un texte, le comédien doit essayer d'être le plus neutre possible, il ne peut pas, en effet, avant de commencer à travailler un texte, mettre des sentiments ou des intentions là où il n'y en a peut-être pas. Le théâtre

1 Il ne s'agit que d'une proposition de mise en scène, Satie ne l'a pas réalisée ; souvent même il n'y eût qu'une seule cantatrice. Cette proposition aurait été apportée par Jane Bathori ; elle est citée par Anne Rey, *Satie*, éditions du Seuil, Paris, 1974 et janvier 1995, p. 105.

2 Lettre à Pierre Bertin du 14 mai 1919, p. 367.

3 Barbifier signifie ennuyer.

4 Lettre à Henri-Pierre Roché du 1^{er} décembre 1918, p. 347.

5 « Je m'occupe de la vie de Socrate ; j'ai une frousse de rater cette œuvre que je voudrais blanche et pure comme l'Antique. » Lettre à Valentine Gross du 6 janvier 1917, p. 273. Il convient cependant de préciser ici que Satie est victime de la croyance, présente à l'époque, de la blancheur des statues et des temples grecs. Cette conception a notamment été mise en avant par J.-J.-Winckelmann, *Histoire de l'art antique*, 1764 ; nous savons désormais que les temples resplendissaient de couleurs.

défini comme *mimesis* (Aristote, *Poétique* : « imitation de gens en train d'agir et de réaliser quelque chose¹ ») ne peut pas pour Satie nous amener à cette élévation ; autrement dit, les décors, les costumes, les sentiments des personnages, le jeu des comédiens, sont des éléments « impurs ». La lecture doit opérer pour Satie comme une mise à distance des affects afin de correspondre à l'idéal ascétique qu'il se fait de la philosophie ancienne. Quant à la musique, elle refuse de même tout sentimentalisme et particulièrement tout tragique pour raconter la mort de Socrate. Unique en son genre, la musique de Satie ne peut d'après Paul Collaer qu'être comparée à la peinture décorative, notamment celle de Puvis de Chavanne dont Satie se sentait assez proche puisqu'elle en reprend les grands principes : l'absence de contrastes marquants, la répétition de plusieurs motifs communs à l'œuvre mais aussi particuliers à chaque partie, une certaine uniformisation de la mélodie². Lors de la première représentation, le public a ri³, certainement déconcerté par la monotonie de l'œuvre, et par l'absence d'action (au sens où le théâtre représente des personnages en action). Aujourd'hui encore d'ailleurs, l'œuvre reste souvent mal comprise⁴. Pourtant Valentine Hugo rapporte qu'elle a eu le privilège avec quelques proches du compositeur de découvrir l'œuvre dès 1918, chantée par la cantatrice Jane Bathori, chez elle, et que la réaction avait été bien différente :

Ce fut inoubliable... la belle voix émouvante de la chanteuse, la beauté bouleversante de cette œuvre unique... Nous étions tous en larmes⁵.

Véritable invitation à la philosophie par la sérénité qui s'en dégage, grâce à la musique, l'œuvre de Satie semble obéir à une dramaturgie toute platonicienne : loin d'être destinés à être joués, l'illusion théâtrale étant par nature trompeuse, les dialogues de Platon ne peuvent

1 1448a20-25.

2 Paul Collaer, *La Musique moderne*, Paris-Bruxelles, éditions Meddens, 1963, pp. 147-148.

3 « Lors de l'audition à notre Conservatoire, pour la "Société Nationale", ma musique a été assez mal acceptée, ce qui ne m'étonna pas ; mais je fus surpris de voir la salle rire du texte de Platon. Oui. Étrange n'est-ce pas ? » Lettre à Paul Collaer du 16 avril 1920, p. 407.

4 Cf. Jean Roy, *Musiques françaises, présences contemporaines*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1962, p. 44 : « Or, si l'on chante quelquefois Socrate, on ne le chante presque jamais dans le style que demande cette œuvre qui est parmi les plus difficiles à interpréter. D'abord, c'est un non-sens que d'accompagner Socrate au piano et trop souvent on l'entend sous cette forme. Et c'est pourquoi je dis que cette œuvre célèbre est pratiquement inconnue. » Il conseille toutefois l'enregistrement réalisé chez Cépédic par Anne Laloë avec un orchestre sous la direction d'Henri Sauguet.

5 Valentine Hugo, « Le Socrate que j'ai connu », in : *Aimer Satie, Portraits, témoignages et analyses contemporaines du compositeur*, Philippe Olivier (éd.), Paris, Hermann, 2005, p. 33. Notons qu'elle compare Satie à Socrate notamment pour leurs échanges, p. 27 : « Bien avant qu'il ne découvre le *Socrate* de Platon, j'avais été très émue par nos longs dialogues que je ne pouvais m'empêcher de trouver "socratiques". J'y tenais une très modeste part, mais je savais l'écouter. Je venais de terminer un grand texte, perdu depuis, sur la danse grecque qui devait être la suite de celui que j'avais publié sur la danse égyptienne et je connaissais bien le rythme et le fond des conversations anciennes. Souvent alors me revenaient à l'esprit ces paroles de Socrate qui furent pour moi une ligne de conduite assez difficile : "Quand on me tient de longs discours, je perds de vue le sujet de la discussion... Resserre donc tes réponses, et fais-les plus courtes, si tu veux que je te suive." »

faire l'objet que d'une lecture¹. Néanmoins on peut regretter que Satie n'ait pas choisi de passage à proprement parler philosophique, il présente davantage le portrait et la mort de Socrate que sa philosophie. Contrairement à lui cependant, d'autres artistes, d'autres auteurs désobéissent à la réglementation platonicienne qui bannit le théâtre de la cité pour transformer les dialogues en authentiques pièces de théâtre.

Laurence Housman, The Death of Socrates (1925)

Alors qu'il déplore leur manque de théâtralité, Laurence Housman, dramaturge anglais, propose en 1925 une adaptation théâtrale des dialogues de Platon, *Criton* et *Phédon* : *The Death of Socrates, a dramatic scene, founded upon two of Plato's Dialogues, the 'Crito' and the 'Phaedo', adapted for the stage*². Doutant que son œuvre puisse trouver un public qui ne soit pas seulement scolaire ou universitaire, il tente néanmoins l'entreprise en recourant à quelques astuces voire en contournant l'obstacle :

*So, while I have retained as much as possible of the dialogue, I have so arranged it at a given point, where the action has turned to pure discussion, the scene may close and re-open again upon the final development of the argument. And though I hope that audiences do exist [...] where the whole of the shortened dialogue will prove acceptable, I have thus provided a way out for those other audiences whose main interest, like fox-hunters, is to be 'in at the death'*³.

-
- 1 Signalons rapidement qu'une adaptation du *Phédon* destinée à une diffusion radiophonique, par Édouard Dujardin entre 1935 et 1940, *La Mort de Socrate*, garde également l'idée du récit chère à Platon pour faire de la mort de Socrate un événement raconté et non pas joué (Ms, BNF – Richelieu, 4-YA RAD-8213).
 - 2 London, Sidgwick & Jackson Ltd, 1925. Notons que son frère, A. E Housman était un poète assez connu dont le premier poème aurait concerné la mort de Socrate. Cf. William White, « "The Death of Socrates": A. E. Housman's First Published Poem » *PMLA* 68, n° 4, 1953, pp. 913-916 ; l'article reproduit le texte du poème. Au sujet du manque de théâtralité des dialogues et notamment du *Phédon*, citons cet extrait de la préface, p. v : « *Plato's great dialogue of the death of Socrates presents, by reason of its length and complexity, a somewhat formidable obstacle to a dramatisation of the event. [...] The 'Phaedo', as it stands in bulk, is not and cannot be made dramatic for practical use.* » (Le grand dialogue de Platon sur la mort de Socrate présente, en raison de sa longueur et de sa complexité, un obstacle assez redoutable pour une dramatisation de l'événement. [...] Le *Phédon*, comme il apparaît en gros, n'est pas et ne peut pas être dramatique pour un usage pratique.)
 - 3 Préface, p. vi : Ainsi, alors que j'ai conservé autant que possible le dialogue, je l'ai arrangé pour qu'à un moment donné, où l'action tourne à la pure discussion, la scène puisse se fermer et se rouvrir à nouveau sur le développement final de l'argument. Et bien que je souhaite qu'un tel public existe, [...] là où l'ensemble du dialogue se révèle acceptable, j'ai fourni une porte de sortie pour les autres publics dont l'intérêt principal est comme des chasseurs de renard, est d'être présent "dans la mort". Ruby Blondell, *op. cit.*, ch.1, p. 1 fait remarquer que certaines traductions de Platon à l'instar de l'adaptation de Laurence Housman omettent des éléments ou passages soit dramatiques soit philosophiques (elle montre que les études platoniciennes ont été scindées en deux : études littéraires d'un côté, philosophiques de l'autre puisque son propos à elle est de les réconcilier) : « *This emerges vividly from the way Cornford omitted certain "dramatic" elements from his translations of Plato, whereas Livingstone printed dialectical passages of Phaedo in smaller type "so that they can be either read or omitted."* » Voici les références de ces traductions : Livingstone, *Portrait of Socrates*, Oxford, 1938 / Cornford, *The Republic of Plato*, Oxford, 1941.

Une didascalie initiale précise que la scène est divisée en trois parties avec, au centre, la prison et, de chaque côté, des couloirs¹, ce qui permettra de mettre en scène plusieurs actions dans des espaces différents en même temps, ou, plus exactement, de mettre en scène par exemple le dialogue philosophique dans la prison, et une action dans l'un ou l'autre des couloirs. Voilà une des « astuces » dont nous parlions précédemment ; elle suppose toutefois que le dialogue philosophique ne peut par lui-même acquérir une dimension théâtrale.

Le texte suit d'abord le *Criton* de Platon, en ajoutant dès le début du texte un peu d'action dans les couloirs avec le passage d'une sentinelle, que le gardien, acquis à la cause de Criton pour faire évader Socrate, essaie de tenir à distance de la prison². Il supprime quelques passages : les raisons alléguées par Criton pour ne pas avoir réveillé Socrate (43b), le songe de Socrate au sujet de l'imminence de sa mort (44a-b) ; résume l'argumentation de Criton pour tenter de faire évader Socrate, les réponses de ce dernier ainsi que la prosopopée des Lois. Alors que Criton semble comprendre le refus de Socrate, Housman ajoute une transition pour faire le lien avec le *Phédon* : deux envoyés des Onze viennent annoncer à Socrate que le jour de sa mort est arrivé et lui détachent ses chaînes, avant l'arrivée de Xanthippe et des enfants qui entrent dans la prison, puis des disciples qui attendent, abattus et silencieux, dans le couloir. Si *Criton* était un dialogue direct, le *Phédon* est, comme nous l'avons déjà souligné, un discours indirect ; Housman supprime donc toute référence à ce contexte discursif. En outre, tandis que Platon fait renvoyer Xanthippe pour accueillir au plus vite les disciples (60a-b), Housman développe ce passage : le couple s'explique entre pardons, regrets et reproches toujours caustiques, apportant une note à la fois pathétique et comique à l'œuvre. Monique Dixsaut, dans son introduction à la traduction du *Phédon* explique justement que le renvoi de Xanthippe et de ses pleurs signifie le renvoi du pathétique³. Pour le dramaturge qu'est Housman, il s'agit à l'inverse d'ajouter du *pathos* tout en le mêlant à un peu de comique afin de donner naissance à une émotion originale puisque Xanthippe fait mine de comprendre que

1 P. 1 : « *The scene is divided into three parts, where the cell stands central between outer corridors* »

2 P. 1 (la pièce ne comporte pas de division en actes ni en scènes), l'action vient illustrer les propos de Criton : « *CRITO : [The jailor] has got to know me. Also I have done him a service for which he is grateful. (A few moments later across the inner corridor passes the jailor ; he stops, looks in, nods to Crito, and passes out of view. Almost immediately he reappears in the outer corridor, and signals for the sentry. He speaks, and the sentry goes. After a few moments of attention to the voices within, the Jailor goes also.)* » (CRITON : Le gardien a eu l'occasion de me connaître. De plus je lui ai rendu un service pour lequel il est reconnaissant. (Quelques moments plus tard, à travers le couloir passe le Gardien, il s'arrête, regarde à l'intérieur, fait signe à Criton et disparaît. Presque immédiatement il réapparaît dans le couloir extérieur et signale la présence de la sentinelle. Il parle, et la sentinelle part. Après quelques instants à prêter attention aux voix à l'intérieur, il sort aussi.)) La réplique de Criton se trouve dans le dialogue en 43a, Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 272 : « Nous nous connaissons bien lui et moi, Socrate, en raison de mes fréquentes visites, et notamment parce que je me suis montré généreux envers lui. »

3 Paris, GF Flammarion, 1991, p. 15, passage déjà cité page note n° 1, p. 239. C'est à cette édition que renverrons dans ce paragraphe les citations du *Phédon*.

Socrate a refusé de s'évader parce qu'en mourant il avait enfin la possibilité de se débarrasser d'elle¹. Xanthippe dit adieu à Socrate au moment où les disciples pénètrent dans la prison, le texte retrouve alors la trame du *Phédon* qui se voit cependant résumée : après la fable sur la peine et le plaisir et le conseil donné à Évenus de le suivre, Socrate explique à ses disciples pourquoi il ne se révolte pas face à son sort : en tant que philosophe il s'est toute sa vie entraîné à séparer son âme de son corps, c'est-à-dire à ne pas être l'esclave des désirs de son corps, or la mort est la même chose : une séparation de l'âme et du corps. Comparons les deux textes² :

1 P. 13 : « XANTHIPPE : *Socrates, you break my heart.* / SOCRATES : *You flatter me ! I have not the power.* / XANTHIPPE : *You hate me ! You hate me !* / SOCRATES : *Far from it.* / XANTHIPPE : *You are glad to be rid of me ! You said yourself you had the chance of escape. You are dying to get quit of me ! You have no other reason. What other reason have you ?* » (XANTHIPPE : Socrate, tu me brises le cœur. / SOCRATE : Tu me flattes ! Je n'en ai pas le pouvoir. / XANTHIPPE : Tu me détestes ! Tu me détestes ! / SOCRATE : Loin de là. / XANTHIPPE : Tu es heureux de te débarrasser de moi ! Tu as dit toi-même que tu avais une chance de t'enfuir. Tu meurs pour me quitter ! Tu n'as pas d'autre raison. Quelle autre raison as-tu ?)

2 Nous citons la traduction de Monique Dixsaut, édition citée, pp. 213-218.

Platon, <i>Phédon</i> , 64c-67c	Laurence Housman, pp. 19-22	Traduction
<p>-[...] La mort, pensons-nous que c'est quelque chose ?</p> <p>- Oui, assurément, fut la réponse de Simmias.</p> <p>- Se peut-il qu'elle soit autre chose que la séparation de l'âme avec le corps ? C'est bien cela, être mort : le corps séparé d'avec l'âme en vient à n'être que lui-même en lui-même, tandis que l'âme séparée d'avec le corps est elle-même en elle-même ? Se peut-il que la mort soit autre chose que cela ?</p> <p>- Non, c'est bien cela dit-il.</p> <p>- Examine alors, mon cher, s'il te paraît possible de partager les opinions qui sont les miennes : car je crois que c'est à partir d'elles que nous en saurons plus sur ce qui reste à examiner. Est-ce que cela te paraît être le propre d'un homme qui est philosophe que de prendre au sérieux ce qu'on appelle des plaisirs, l'espèce de plaisirs que l'on prend, par exemple, à la nourriture et à la boisson ?</p> <p>- Pas du tout, Socrate, dit Simmias.</p> <p>- Et aux plaisirs charnels ?</p> <p>- Non plus.</p> <p>- Et tous les autres soins que l'on donne au corps ? Crois-tu qu'un homme de ce genre leur accorde quelque importance ? Par exemple acheter des manteaux et des chaussures qui soient distingués, ou des accessoires servant à embellir le corps, crois-tu qu'il y accorde quelque importance ? Ou au contraire aucun, pour autant du moins qu'il n'est pas absolument obligé d'en prendre sa part ?</p> <p>- Pour moi, je crois qu'il n'y accorde aucune importance, dit-il, en tout cas celui qui, vraiment est philosophe.</p> <p>- Ton opinion, dit Socrate, est donc que, en général, la préoccupation d'un tel homme n'est pas de se soucier du corps, mais de s'en éloigner autant qu'il en est capable et de se tourner vers l'âme ?</p> <p>- Selon moi, oui.</p> <p>- C'est donc d'abord en de telles circonstances que l'évidence s'impose : le philosophe délirant son âme, autant qu'il le peut, de toute association</p>	<p><i>SOCRATES : [...] Do you believe, Simmias, that there is such a thing as death ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : Why, surely !</i></p> <p><i>SOCRATES : And what is it, then, if not the separation of body and soul ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : That is what it appears to be.</i></p> <p><i>SOCRATES : And thereupon, while the body remains, the soul disappears.</i></p> <p><i>SIMMIAS : Quite.</i></p> <p><i>SOCRATES : Now until that happens, what has your philosopher been doing with them : cultivating the body, or cultivating the soul ? To which has he been devoting his attention ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : To the soul, Socrates.</i></p> <p><i>SOCRATES : And so, rejecting the pleasure of eating and drinking, and the interests of the body, he has cared only for the interests of the soul.</i></p> <p><i>SIMMIAS : True.</i></p> <p><i>SOCRATES : Trying all he knows how to separate soul from body.</i></p> <p><i>SIMMIAS : Yes ?</i></p> <p><i>SOCRATES : But the many, who hold the contrary opinion that only the body is worth cultivating, regard such a life as no better than death, and would rather die than endure it.</i></p> <p><i>SIMMIAS : They would say so, Socrates.</i></p> <p><i>SOCRATES : So your true philosopher has never cared much for the body, from which</i></p>	<p>SOCRATE : [...] Est-ce que tu crois, Simmias, qu'il existe une chose telle que la mort ?</p> <p>SIMMIAS : Eh bien, sûrement !</p> <p>SOCRATE : Et qu'est-elle, alors, sinon la séparation du corps et de l'âme ?</p> <p>SIMMIAS : C'est ce qu'elle semble être.</p> <p>SOCRATE : Et sur ce, alors que le corps reste, l'âme disparaît.</p> <p>SIMMIAS : Tout à fait.</p> <p>SOCRATE : Maintenant en attendant que cela arrive, que fais notre philosophe avec eux : il cultive le corps, ou il cultive l'âme ? Auquel consacre-t-il son attention ?</p> <p>SIMMIAS : À l'âme.</p> <p>SOCRATE : Et alors, rejetant les plaisirs de manger et de boire, ainsi que les intérêts du corps, il n'a soin que des intérêts de l'âme.</p> <p>SIMMIAS : Vrai.</p> <p>SOCRATE : Essayant tout ce qu'il sait pour séparer l'âme du corps.</p> <p>SIMMIAS : Oui ?</p> <p>SOCRATE : Mais beaucoup qui soutiennent l'avis contraire que seul le corps mérite d'être cultivé, considère une telle vie pas meilleure que la mort et préféreraient mourir plutôt que l'endurer.</p> <p>SIMMIAS : C'est ce qu'ils diraient.</p> <p>SOCRATE : Alors ton vrai philosophe ne s'est jamais vraiment préoccupé du corps dont la mort veut le séparer.</p>

<p>avec le corps, d'une façon qui le distingue de tous les autres hommes ?</p> <p>- Oui.</p> <p>- Et sans doute, Simmias, aux yeux de la plupart des gens, l'homme à qui ce genre de plaisirs ne fait aucun plaisir et qui juge bon de ne pas en prendre sa part doit estimer que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue ; au contraire, celui qui n'a que faire des plaisirs – de ceux que le corps procure – doit tendre à leurs yeux vers un état passablement proche de la mort.</p> <p>- Tu dis la pure vérité !</p> <p>- Bon. Et quand il s'agit de se mettre à penser ? Le corps fait-il, ou non, obstacle, quand, poursuivant une recherche, on s'avise de l'y associer ? Je veux dire à peu près ceci : la vue, ou encore l'ouïe, comportent-elles pour les hommes une vérité quelconque ? Ou, au moins, est-ce que cela ne se passe pas comme même les poètes ne cessent de nous le rebâcher : nous n'entendons rien, ne voyons rien avec exactitude ? Or, si parmi les perceptions du corps, ces deux-là ne sont ni exactes ni claires, ne parlons pas des autres. Car elles sont toutes, j'imagine, plus imparfaites que celles-là. N'est-ce pas ton avis ?</p> <p>- Si, tout à fait, dit-il.</p> <p>- À quel moment donc, dit Socrate, l'âme saisit-elle la vérité ? Chaque fois en effet qu'elle se sert du corps pour tenter d'examiner quelque chose, il est évident qu'elle est totalement trompée par lui.</p> <p>- C'est vrai.</p> <p>- Alors ? N'est-ce pas dans l'acte de raisonner, et nulle part ailleurs, qu'en vient à se manifester à elle ce qu'est réellement la chose en question ?</p> <p>- Oui.</p> <p>- Et, je suppose, l'âme raisonne le plus parfaitement quand ne viennent perturber ni audition, ni vision, ni douleur, ni plaisir aucun ; quand au contraire elle se concentre le plus possible en elle-même et envoie poliment promener le corps ; quand, rompant autant qu'elle en est capable toute association comme tout contact avec lui, elle aspire à ce qui est ?</p> <p>- Oui, c'est ainsi.</p>	<p><i>death comes to separate him.</i></p> <p><i>SIMMIAS : No.</i></p> <p><i>SOCRATES : And the body has been the obstacle. ... Then what about knowledge ? In that has the body helped or hindered ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : It may have done both.</i></p> <p><i>SOCRATES : Nay ; but I mean, are our senses such sure guides that they can show us things as they really are, or only as they seem ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : Only as they seem.</i></p> <p><i>SOCRATES : And that is not the same thing, is it, Simmias ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : By no means.</i></p> <p><i>SOCRATES : So true life is best revealed, not by the senses but by thought.</i></p> <p><i>SIMMIAS : We think so.</i></p> <p><i>SOCRATES : For the mind thinks best left to itself, when the senses do not trouble it.</i></p> <p><i>SIMMIAS : Usually.</i></p> <p><i>EUCLEIDES : Always. But Simmias tries never to admit anything.</i></p> <p><i>APOLLODORUS : No, if you tell him of a cow with four legs, he will only say it is possible.</i></p> <p><i>AESCHINES : Apollodorus, don't chatter. Please go on, Socrates.</i></p> <p><i>SOCRATES : And to the philosopher, thought is all that makes worth having.</i></p> <p><i>SIMMIAS : Yes.</i></p> <p><i>SOCRATES : So here again you have him dishonouring the body and running away from it.</i></p>	<p>SIMMIAS : Non.</p> <p>SOCRATE : Et le corps a été l'obstacle. Alors que dire à propos du savoir ? Est-ce que le corps l'a favorisé ou gêné ?</p> <p>SIMMIAS : Il peut avoir fait les deux.</p> <p>SOCRATE : Non ; je veux dire, est-ce que nos sens sont des guides sûrs pour nous montrer les choses telles qu'elles sont, ou seulement telles qu'elles paraissent ?</p> <p>SIMMIAS : Seulement telles qu'elles paraissent.</p> <p>SOCRATE : Et ce n'est pas la même chose, n'est-ce pas, Simmias ?</p> <p>SIMMIAS : En aucun cas.</p> <p>SOCRATE : Donc la vraie vie est mieux révélée, non par les sens, mais par la pensée.</p> <p>SIMMIAS : On pense ainsi.</p> <p>SOCRATE : Car l'esprit pense mieux laissé à lui-même, lorsque les sens ne le troublent pas.</p> <p>SIMMIAS : Habituellement.</p> <p>EUCLIDE : Toujours. Mais Simmias essaie de ne jamais rien admettre.</p> <p>APOLLODORE : Non, si tu lui parles d'une vache avec quatre jambes, il te dira seulement que c'est possible.</p> <p>ESCHINE : Apollodore, ne bavarde pas. S'il te plaît Socrate, continue.</p> <p>SOCRATE : Et pour le philosophe la pensée est tout ce qui vaut la peine d'avoir.</p> <p>SIMMIAS : Oui.</p> <p>SOCRATE : Donc à nouveau ici tu l'as fait</p>
--	---	---

<p>- Et c'est donc aussi à ces moments-là que l'âme du philosophe accorde le moins d'importance au corps, s'évade de lui et cherche à se concentrer en elle-même ?</p> <p>- Oui.</p> <p>- Bien ; et maintenant, Simmias, ceci encore : affirmons-nous qu'il existe quelque chose de juste en soi, ou le nions-nous ?</p> <p>- Par Zeus, certes.</p> <p>- Et quelque chose de beau, de bon... ?</p> <p>- Sans aucun doute.</p> <p>- En fait, une chose de ce genre en as-tu encore jamais vu, de tes yeux vu ?</p> <p>- En aucune façon, dit-il.</p> <p>- Mais ces choses, alors, tu les as saisies par une perception différente de celles qui ont le corps pour instrument ? Je veux parler de ce qui, pour chaque chose (par exemple la grandeur, la santé, la force, bref toutes choses sans exception) constitue son essence : ce que chacun se trouve être. Est-ce que c'est par l'intermédiaire du corps qu'est considéré ce qu'il y a de plus vrai en elle ? Est-ce que ce n'est pas plutôt de cette manière : celui de nous qui sera le mieux, et avec le plus grand souci de précision, préparé à réfléchir sur ce qu'est, en elle-même, chacune des réalités qu'il examine, ne serait-il pas, lui, sur la bonne voie, et au plus près de connaître chacune de ces réalités ?</p> <p>- Si, absolument.</p> <p>- C'est donc lui qui mènerait cette activité de la façon la plus pure, en ayant, le plus possible, recours à la réflexion seule pour aller vers chaque réalité, sans faire, quand il réfléchit, intervenir ce qu'il voit, sans traîner avec lui aucune sensation d'aucune sorte quand il est en train de raisonner ? Se servant au contraire de la réflexion en elle-même et sans mélange, c'est ainsi qu'il comprendrait de faire la chasse à ce que chacun des êtres est en lui-même et sans mélange. Cela, en se séparant autant qu'il peut de ses yeux, de ses oreilles, et pour ainsi dire de son corps tout entier, car il penserait que c'est le corps qui trouble l'âme et l'empêche, toutes les fois qu'elle est associée à lui, d'acquiescer vérité et pensée ? Si</p>	<p><i>SIMMIAS : As far as he can do so -without dying.</i></p> <p><i>SOCRATES : And why does he do so, Simmias ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : I am waiting to hear.</i></p> <p><i>SOCRATES : It is not because he believes that real things are absolute ? That there is absolute truth, absolute beauty, absolute justice ; and that these comprise an absolute good to which his mind is eternally attracted.</i></p> <p><i>SIMMIAS : I suppose it is that, Socrates.</i></p> <p><i>SOCRATES : But did he – or did you – ever behold of any of these with your eyes, or come within reach of them by any of your senses ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : No ; never.</i></p> <p><i>SOCRATES : Therefore that which he most desires and most surely believes, his body hinders – depriving him of them.</i></p> <p><i>SIMMIAS : What you say is curiously true, Socrates.</i></p> <p><i>SOCRATES : And so -taught by experience – will not the philosopher be inclined to say that thought has led him to this conclusion – that while we are in the body, and while our souls are in contact with the evils of the body, we shall never gain our goal, which is truth. For he will trace to the body all the diseases from which men suffer – the passions, the cravings, the fears, the fancies, the endless foolishness ; the wars also, and strife, and division. And</i></p>	<p>déshonoré le corps et s'en échapper.</p> <p>SIMMIAS : Autant que possible – sans mourir.</p> <p>SOCRATE : Et pourquoi fait-il cela, Simmias ?</p> <p>SIMMIAS : J'attends d'entendre.</p> <p>SOCRATE : N'est-ce pas parce qu'il croit que les choses réelles sont absolues ? Qu'il y a une vérité absolue, une beauté absolue, une justice absolue, et que celles-ci comprennent un bien absolu vers lequel l'esprit est éternellement attiré.</p> <p>SIMMIAS : Je suppose que c'est ça, Socrate.</p> <p>SOCRATE : Mais a-t-il – ou as-tu – jamais contemplé chacune d'elles avec tes yeux, ou atteintes avec n'importe quel autre sens ?</p> <p>SIMMIAS : Non, jamais.</p> <p>SOCRATE : Donc ce qu'il désire le plus et ce en quoi il croit le plus sûrement, son corps le lui cache et l'en prive.</p> <p>SIMMIAS : Ce que tu dis est curieusement vrai.</p> <p>SOCRATE : Et alors – d'après l'expérience – le philosophe ne sera-t-il pas enclin à dire que la pensée l'a amené à cette conclusion – que lorsque nous sommes dans le corps et tant que nos âmes sont en contact avec les maux du corps, nous n'atteindrons jamais notre but, qui est la vérité. Parce qu'il suivra le corps dans toutes les maladies dont les hommes souffrent – les passions, les envies irrésistibles, les craintes, les</p>
---	--	---

<p>quelqu'un doit réussir à atteindre ce qui est, qui serait-ce Simmias, sinon cet homme-là ?</p> <p>- C'est extraordinairement vrai, ce que tu dis, Socrate, répondit Simmias.</p> <p>- La conséquence nécessaire de tout cela, reprit Socrate, est que les philosophes authentiques en viennent à se former une opinion de ce genre, et même à échanger entre eux des propos de ce genre : « <i>Peut-être bien y a-t-il comme un raccourci capable de nous mener droit au but, dès lors que le raisonnement suivant nous guide quand nous sommes au milieu d'une recherche : tant que nous aurons le corps, et qu'un mal de cette sorte restera mêlé à la pâte de notre âme, il est impossible que nous possédions jamais en suffisance ce à quoi nous aspirons ; et, nous l'affirmons, ce à quoi nous aspirons, c'est le vrai. Le corps en effet est pour nous source de mille affairéments, car il est nécessaire de le nourrir ; en outre, si des maladies surviennent, elles sont autant d'obstacles dans notre chasse à ce qui est. Désirs, appétits, peurs, simulacres en tout genre, futilités, il nous en remplit si bien que, comme on dit, pour de vrai et pour de bon, à cause de lui il ne nous sera jamais possible de penser et sur rien. Prenons les guerres, les révolutions, les conflits : rien d'autre ne les suscite que le corps et ses appétits. Car toutes les guerres ont pour origine l'appropriation des richesses. Or ces richesses, c'est le corps qui nous force à les acquérir, c'est son service qui nous rend esclaves. Et c'est encore lui qui fait que nous n'avons jamais de temps libre pour la philosophie, à cause de toutes ces affaires. Mais le comble, c'est que même s'il nous laisse enfin du temps libre et que nous nous mettons à examiner un problème, le voilà qui débarque au milieu de nos recherches ; il est partout, il suscite tumulte et confusion, nous étourdissant si bien qu'à cause de lui nous sommes incapables de discerner le vrai. Pour nous, réellement, la preuve est faite : si nous devons jamais savoir purement quelque chose, il faut que nous nous séparions de lui et que nous considérions avec l'âme elle-même les choses elles-mêmes. Alors, à ce qu'il me semble, nous appartiendra enfin ce que nous désirons et dont nous affirmons que nous sommes amoureux : la pensée. Cela, une fois que nous aurons cessé de</i></p>	<p><i>he will see that to have any pure knowledge, must come inevitably to one of two conclusions : either true knowledge is unattainable, or, if it all, only after we are dead. These are the things, Simmias, which all true lovers of knowledge must either say or think. Do you not agree ?</i></p> <p><i>SIMMIAS : I think I do, Socrates.</i></p> <p><i>SOCRATES : Then my friend, if this be true, have I no good reason to hope that going where I do now, I shall find that waiting at the finish for which all my life I have searched ? - therefore must go rejoicing ?</i></p> <p><i>SIMMIAS, concedingly : Yes, yes, Socrates.</i></p>	<p>fantaisies, la sottise sans fin ; les guerres aussi, et la lutte, et la division. Et il verra que pour obtenir un pur savoir, il doit inévitablement arriver à l'une de ces deux conclusions : soit le vrai savoir est inatteignable, ou, s'il est, il ne l'est qu'après la mort. Ce sont les choses, Simmias, que les vrais amoureux du du savoir doivent ou dire ou penser. Tu n'es pas d'accord ?</p> <p>SIMMIAS : Je pense que si, Socrate.</p> <p>SOCRATE : Alors mes amis, si cela est vrai, n'ai-je pas de bonne raisons d'espérer qu'en allant là où je vais, je devrais trouver la fin que j'ai attendue et pour laquelle j'ai cherché toute ma vie ? - Et alors y aller en me réjouissant ?</p> <p>SIMMIAS, concédant : Oui, oui, Socrate.</p>
--	--	---

vivre, et non pas, tel est le sens du raisonnement – de notre vivant. Car s'il est impossible, en la compagnie du corps, de rien connaître purement, de deux choses l'une : ou bien il n'existe aucune manière possible d'acquérir le savoir, ou bien c'est une fois qu'on en aura fini, puisque c'est alors que l'âme, elle-même en elle-même, sera séparée du corps, mais pas avant. Et tout le temps que nous vivons, nous nous approcherons au plus près du savoir lorsque, autant qu'il est possible, nous n'aurons ni commerce, ni association avec le corps, sauf en cas d'absolue nécessité ; lorsque nous ne nous laisserons pas contaminer par sa nature, mais que nous en serons purifiés, jusqu'à ce que le dieu lui-même nous ait déliés. Alors, oui, nous serons purs, étant séparés de cette chose insensée qu'est le corps. Nous serons, c'est vraisemblable, en compagnie d'êtres semblable à nous, et, par ce qui est vraiment nous-mêmes, nous connaissons tout ce qui est sans mélange – et sans doute est-cela, le vrai. Car ne pas être pur et se saisir du pur, il faut craindre que ce ne soit pas là chose permise. » Voilà, je crois, Simmias, ce que doivent nécessairement se dire entre eux, voilà ce que doivent croire tous ceux qui, droitement, sont désireux d'apprendre. N'est-ce pas aussi ton opinion ?

- Oui, entièrement Socrate.

- Donc, reprit-il, se tout cela est vrai, ami, il y a grand espoir, pour qui est arrivé là où je me rends maintenant, d'acquérir en suffisance, et là-bas plus que partout ailleurs, ce qui a été pour nous le but d'un si grand effort tout au long de notre vie passée. Aussi ce voyage, celui qui à présent m'est prescrit, s'accompagne-t-il d'une noble espérance, et cela vaut pour tout homme qui estime que sa réflexion est prête à s'exercer, puisqu'elle est comme purifiée.

En dehors du passage assez naturel des « dit-il » à « Socrate », on peut dégager de ce tableau quelques principes d'adaptation : si la marche du raisonnement est gardée, les répliques quant à elles sont résumées. Alors qu'elles sont développées, précisées, détaillées, nuancées dans le texte de Platon, Housman va à l'essentiel et la plupart de ses répliques ne consistent alors qu'en une phrase ; il s'agit peut-être non pas tant de simplifier le propos, ce qui pourrait signifier un propos vulgarisé, voire dans certains cas caricaturé, que de le clarifier. La tirade finale de Socrate au sujet du corps et de l'âme, trop longue pour passer l'épreuve de la scène, est grandement réduite même si la substance du propos demeure. L'échange devient en outre plus rythmé ; il existe alors un moins grand déséquilibre entre les répliques de Socrate et celles de son interlocuteur. D'ailleurs Housman ajoute quelques commentaires émanant des autres disciples à ce sujet, une manière de faire une pause et de donner davantage d'importance au personnage de Simmias en faisant remarquer le rôle qu'il joue. Enfin le langage est simplifié : les phrases sont courtes, les propositions, qu'elles soient subordonnées ou coordonnées, sont évitées au maximum, et le vocabulaire choisi appartient de même à un niveau courant.

Pendant tout ce dialogue qui a lieu dans la prison, on assiste en même temps, dans l'un des espaces situés à côté de la prison, à la préparation de la ciguë¹. Ensuite, Housman laisse le choix au metteur en scène de poursuivre assez fidèlement le dialogue de Platon, ou d'en supprimer un passage, comme il l'indiquait dans sa préface :

From this point to page 34 the dialogue may, for acting purposes, be omitted : the scene closing and opening again as for a second act².

Le passage qui peut ou non être coupé concerne la démonstration de l'immortalité de l'âme (*Phédon*, 70c-83e) : certes l'âme se sépare du corps au moment de la mort mais que devient-elle alors ? la vie s'oppose à la mort, mais les contraires se suivent : la mort suit la vie comme la vie doit suivre la mort : en faisant appel à la théorie de la réminiscence, Socrate montre d'abord que l'âme existait avant la naissance, il en déduit ensuite qu'elle ne peut pas ne pas continuer de vivre après la mort.

1 P. 23 : « *While [Socrates] is speaking the prison attendant has come to the fountain in the outer corridor, bringing with him the utensils necessary for the preparation of the poison, and stands waiting. To him enters the jailor, followed by a servant, and with a certain amount of official ceremony hands him the exact measure of hemlock prescribed by the law. The jailor sees it placed under the strainer of the larger vessel, which is then closed, and the attendant, after crushing, pours in water and sets the poison to strain. All is done slowly and in silence.* » (Alors que Socrate est en train de parler, l'esclave est venu à la fontaine dans le couloir extérieur, apportant avec lui les ustensiles nécessaires à la préparation du poison et il attend. Près de lui entre le gardien, suivi d'un serviteur, et avec une certaine dose de cérémonie officielle il lui tend l'exacte mesure de ciguë prescrite par la loi. Le gardien s'occupe de la placer sous le filtre d'un grand récipient qui est alors fermé, et l'esclave, après broyage, verse de l'eau et installe le poison pour le filtrer. Tout est fait lentement et en silence.)

2 P. 25.

Dans l'optique d'une représentation théâtrale qui supprimerait ce passage, le deuxième acte s'ouvre au moment où Simmias et Cébès, les deux interlocuteurs de Socrate, s'expriment à voix basse pour conclure qu'ils ne sont pas convaincus par l'argumentation de Socrate, mais que ce n'est pas le moment de poursuivre plus loin le chemin. Housman imagine ici un dialogue qui n'est que suggéré dans le texte de Platon¹. Socrate cependant les entend et propose de poursuivre en laissant Simmias développer son objection, si bien qu'elle convainc les autres disciples qui se trouvent alors abattus par la pensée que l'âme meurt avec le corps, et que, par conséquent, celle de Socrate ne va pas tarder à mourir. La philosophie se manifeste alors visiblement sur les personnages, elle devient même action théâtrale puisque juste après, dans les deux textes, Socrate caresse la chevelure de Phédon et propose qu'on la coupe à l'instant si son raisonnement échoue face aux objections de Cébès et Simmias². Cependant Housman n'a conservé que l'objection de Simmias concernant l'analogie avec la lyre et l'harmonie, toujours en résumant le propos et simplifiant le langage : pour Simmias le raisonnement de Socrate concernant la relation du corps et de l'âme reviendrait à dire que l'harmonie survit à l'instrument qui l'a fait naître ; Socrate montre ensuite que l'analogie n'est pas valable avant d'enchaîner sur le devenir de l'âme après sa séparation d'avec le corps³ ; comme le Socrate platonicien, celui d'Housman recourt à un mythe (encore une fois résumé) qui se termine de la même manière sur l'idée que l'immortalité de l'âme est de l'ordre pour Socrate d'une croyance, d'un pari. Housman développe ensuite une scène qui n'est encore une fois que suggérée par Platon, dans laquelle il fait dialoguer les disciples au sujet de Socrate – une façon de faire son portrait, et de développer un peu d'action dramatique ; les disciples

1 « Cébès et Simmias dialoguaient à voix basse. », 84c, Monique Dixsaut (trad.), p. 251. Dans l'adaptation d'Housman, pp. 35-36 : « *CEBES : Socrates has spoken well, Simmias. / SIMMIAS : He always does, Cebes. / CEBES : Are you satisfied ? / SIMMIAS : No ; but I will not tell him so. / CEBES : Why not, Simmias ? / SIMMIAS : Because he is satisfied ; and this is his last hour. / CEBES, sighing : You are right, Simmias.* » (CÉBÈS : Socrate a bien parlé, Simmias. / SIMMIAS : Il parle toujours bien, Cébès. / CÉBÈS : Es-tu satisfait ? / SIMMIAS : Non, mais je ne vais pas lui dire. / CÉBÈS : Pourquoi pas, Simmias ? / SIMMIAS : Parce qu'il est satisfait ; et que c'est sa dernière heure. / CÉBÈS, *soupirant* : Tu as raison, Simmias.)

2 *Phédon*, 89a-c ; Housman, pp. 37-38.

3 L'objection de Cébès propose une autre analogie (l'âme serait comme un vêtement que plusieurs personnes vont porter, elle finirait alors par périr d'usure, ainsi dire que l'âme préexiste au corps ne signifie pas son immortalité) et exige une réponse de Socrate beaucoup plus développée, *Phédon*, 95a-107a. Toutefois dans les deux textes, les disciples de Socrate, bien que n'ayant plus aucune objection à faire au raisonnement de Socrate, restent dubitatifs et continuent de craindre la mort, raison pour laquelle Socrate recourt au mythe : *Phédon*, 107a-b, p. 292 : « - C'est que moi non plus, dit Simmias, je ne vois pas, à partir de ce qui vient d'être dit, le moyen de ne pas être convaincu. Pourtant, la grandeur du problème que nous traitons et le peu de considération que j'ai pour la faiblesse humaine font qu'il m'est impossible de ne pas éprouver au fond de moi une certaine réticence à croire aux affirmations précédentes. » ; Housman, p. 42 : « *SIMMIAS : No, I have no more to say, Socrates ; at least, no reasons that I can urge. But I still feel, and cannot but feel, uncertain in my own mind, when I consider the greatness of the subject and the feebleness of man.* » (SIMMIAS : Non, je n'ai plus rien à dire Socrate ; du moins, pas de raisons que je puisse faire comprendre. Mais je me sens encore, et ne peux que me sentir incertain sur ma propre opinion, quand je considère la grandeur du sujet et la faiblesse de l'homme.) On remarquera de nouveau combien la formulation de Housman est syntaxiquement plus simple que celle de Platon.

apportent notamment de quoi manger mais Socrate refuse de partager le repas avec eux car son corps qu'il va bientôt quitter n'a plus aucun besoin ; Socrate pendant ce temps fait ses adieux à Xanthippe dans une autre pièce où il prend en même temps son bain, on entend cependant les pleurs et les lamentations de Xanthippe, ce qui amène ce que Platon, lui, avait refusé, à savoir du pathétique¹. L'adaptation de la fin du *Phédon* fait un peu penser à celle de Diderot avec un travail insistant sur les actions et l'émotion².

-
- 1 *Phédon*, 116a-b : « Sur ces mots, il se leva et alla dans une autre salle pour s'y baigner. Criton le suivit et nous pria d'attendre. Nous attendions donc, parlant entre nous de ce qui s'était dit et reprenant l'examen, mais, par moments, nous recommencions à nous étendre sur la grandeur du malheur qui nous frappait : cela, pensions-nous, revenait purement et simplement à perdre notre père, et à être orphelins tout le reste de notre vie. Quand Socrate se fut baigné, on lui apporta ses enfants (il avait deux fils encore petits, et un autre déjà grand), puis les femmes de sa famille arrivèrent. Il s'entretient avec elles en présence de Criton et leur fit part de ses dernières volontés. Ensuite, il dit aux femmes et aux enfants de s'en aller, et revint alors auprès de nous. » ; Housman, p. 45 : « *XANTHIPPE* weeping, who having now returned, is waiting for a last interview. [...] *O Socrates ! Socrates !* [...] (They pass from view into another chamber, from which presently an attendant comes and fetches water.) » On voit ensuite Xanthippe aller chercher les enfants, p. 48 : « *XANTHIPPE*, reappears in the corridor, beckoning excitedly : *Come ; come ; come !* (The children run to her ; she takes them in. Crisis of lamentation follow.) » (*XANTHIPPE, réapparaît dans le couloir, faisant des signes avec agitation : Viens ; viens ; viens ! Les enfants courent vers elle ; elle les fait entrer. Suivent des crises de lamentation.*), le départ se passe également dans les larmes et les cris, p. 49 : « Then the children come out and go back the way they entered. Xanthippe follows, wailing and beating her breast. » (*Ensuite les enfants sortent et repartent par là où ils sont entrés. Xanthippe suit, gémissant et se frappant la poitrine*). On peut rapprocher ce départ de celui qui a lieu chez Platon au début, et non à la fin, du texte, 60a-b, p. 205 : « Pendant que des serviteurs de Criton l'emmenaient, [Xanthippe] continuait de crier et de se frapper la poitrine. »
- 2 Citons par exemple, pp. 52-53 : « *SOCRATES* : (As he drinks some of his disciples break into loud weeping. Others bow their heads and cover faces. Socrates give back the cup to the attendant.) *Friends ! What is this for ? I would not let the women come for this reason, lest they should so offend. May not a man die in peace ? Be quiet ; have patience. It will not be long now.* (He tries to stand up, but fails. The attendant helps him to his feet.) *O Asclepius, divine physician, this a good cure ! I shall be ... on your debt... sooner than I ... expected. / ATTENDANT : Will you walk sir ? / SOCRATES : Yes, friend, as far as I am able. / Attendant : Now, sir: (Socrates moves slowly across the cell followed by the attendant, watchful to support him if necessary.) Now again, sir: (He crosses back again, and pausing, rests his hands for a moment on Phaedo's bowed head.) / SOCRATES : Farewell, Phaedo ! (Phaedo, with head still bowed, reaches up his hands and lays them on those of Socrates.) / ATTENDANT : Try once more, sir. (Socrates returns, and rests his hands on the shoulders of Crito.) / SOCRATES : Farewell, Crito. I am escaping now, even as you wished me. Farewell, all of you. (As he moves away his feet fail. Assisted by the attendant he sits down on the couch.) / SOCRATES : What now ? / ATTENDANT : Only to lie down. You will be all right then, sir. » (*SOCRATE : Comme il boit, certains de ses disciples se mettent à pleurer bruyamment. D'autres inclinent la tête et se cachent le visage. Socrate rend la coupe au serviteur.) Mes amis ! Qu'est-ce ceci ? Je ne voulais pas laisser les femmes venir pour cette raison de peur qu'elles viennent ainsi nous déranger. Un homme ne peut-il pas mourir en paix ? Soyez rassurés, soyez patients. Ce ne sera pas long maintenant. Il essaie de se lever mais n'y arrive pas. Le serviteur l'aide à se remettre debout. Ô Asclépios, médecin divin, ceci est un bon remède ! Je serai... redevable... plutôt que je... l'attendais. / SERVITEUR : Marchez-vous, monsieur ? / SOCRATE : Oui, mon ami, autant que j'en suis capable. / Serviteur : Maintenant, monsieur. Socrate se déplace doucement dans la prison, suivi par le serviteur, vigilant pour le soutenir si nécessaire. Encore, monsieur. Il repart en arrière, et marquant une pause, met ses mains un instant sur la tête inclinée de Phédon. / SOCRATE : Adieu Phédon ! Phédon, avec la tête toujours inclinée, lève ses mains et les pose sur celles de Socrate. / SERVITEUR : Essayez encore une fois, monsieur. Socrate repart, et pose ses mains sur les épaules de Criton. / SOCRATE : Adieu Criton. Je m'échappe maintenant, comme tu me le souhaitais. Adieu vous tous. Comme il bouge, ses pieds s'affaiblissent. Aidé par le serviteur, il s'assoit sur sa couche. / SOCRATE : Que faire maintenant ? / SERVITEUR : Seulement rester allongé. Vous serez bien, monsieur.) Le passage de Diderot se trouve *supra*, pp. 250-251.**

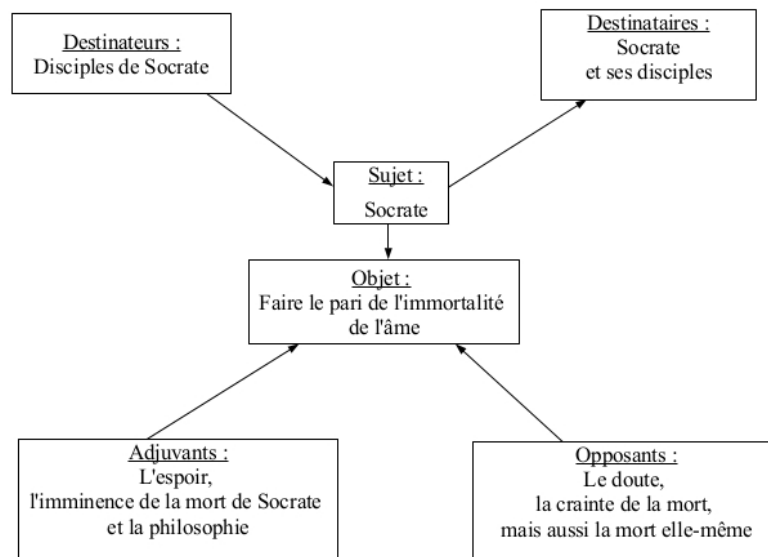
Si Laurence Housman doute de la théâtralité des dialogues de Platon et propose par conséquent des pistes de mise en scène permettant d'occulter la philosophie, Jean-Claude Carrière qui a notamment travaillé avec Peter Brook et Jean-Louis Barrault sur de nombreuses autres adaptations, comme celle, célèbre, du *Mahabharata*, estime que les dialogues de Platon contiennent une authentique théâtralité. Celle-ci n'appartient toutefois pas au registre dramatique mais métaphysique ; elle est en outre sous-jacente, cachée et il appartient au dramaturge de la révéler. Dans le *Phédon*, elle consiste plus précisément en un « suspense métaphysique » ; ce qui peut tenir en haleine un public ce n'est pas de savoir si Socrate va ou non mourir, mais si Socrate peut réussir à convaincre ses disciples de l'immortalité de l'âme. Si Socrate s'entretient en effet avec ses disciples de l'immortalité de l'âme c'est parce qu'ils ne comprennent pas, non seulement que Socrate soit aussi serein à l'approche de sa mort, mais qu'il ait en quelque sorte choisi de mourir, étant donné sa défense lors de son procès, étant donné également son refus de s'évader. La leçon est ancrée dans une situation concrète et le maître qui disserte sur la mort va ensuite mourir, comme s'il passait de la théorie à la pratique, de l'idée à sa réalisation ; le maître est celui qui donne la leçon tout en faisant l'objet ; cette situation donne aux propos de Socrate une gravité qu'ils perdraient sans doute dans un autre contexte. Lors d'un entretien sur le métier d'auteur et d'adaptateur accordé à Sylvie Florian-Pouilloux, Jean-Claude Carrière explique ainsi son projet d'adaptation du *Phédon* :

Socrate dit : "je vais mourir mais mon âme va vivre, rassurez-vous, je vais rejoindre de très bons amis, des dieux" etc. Ce qui vaut pour Socrate vaut évidemment pour les autres, un jour ou l'autre. Alors, chaque fois que ses adversaires lui donnent un argument contre l'immortalité de l'âme... aïe, aïe, aïe, tout le monde tremble : est-ce qu'il va pouvoir répondre ? Parce que s'il ne peut pas répondre, cela veut dire qu'il va partir dans le néant et nous aussi, un jour. Quand Socrate répond victorieusement, ah, bon, on respire. Voilà un intérêt dramatique assez formidable avec lequel jouer pendant une heure et demie, il est unique. À vrai dire Socrate lui-même n'a pas de réponse : je le saurai dans quelques heures, je le saurai dans un petit moment mais je ne le saurai que si j'ai raison. Si j'ai tort je ne le saurai jamais, puisque je serai dans le néant. Et c'est magnifique. Il est entouré de ses jeunes élèves qui ont vingt-cinq ans, qui ont encore toute une vie devant eux, et qui lui demandent de se défendre à tout prix, et de gagner, pour lui et pour eux, dans l'argumentation sur cette immortalité, c'est comme un rêve¹.

Le dialogue de Platon laisse apparaître une réelle dramaturgie de la pensée avec des péripéties, des conflits, des nœuds et des résolutions, des adjuvants, des opposants. L'action n'est pas une action au sens où on entend habituellement ce terme ; l'action est philosophique, spirituelle, dialectique ; on peut néanmoins en dégager le schéma actantiel suivant² :

1 Jean-Claude Carrière, *Giroise*, suivi de *La Porte* et un entretien avec Jean-Claude Carrière, Vayrac, Tertium éditions, « Théâtre en poche », 2013, pp. 60-61.

2 Le modèle actantiel a été défini par Algirdas-Julien Greimas dans un ouvrage intitulé *Sémantique structurale* à propos du récit ; nous reprenons celui proposé par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, éditions sociales, 1977, ch. 2 « Le modèle actantiel au théâtre », p. 64.



Quant à l'émotion suscitée, il s'agit d'une émotion différente, de l'ordre du rationnel, comme celle acceptée par Platon ; parce que cette émotion qui naît des aventures de la pensée est difficile à définir, il laisse Phédon tenter de la décrire au début du dialogue :

Rien qui ressemblât le moins du monde à de la pitié ne me venait, comme on eût pu l'attendre de la part de qui assiste à un malheur. Je n'éprouvais cependant pas non plus un plaisir semblable à celui que je prenais lorsque, comme nous en avons l'habitude, nous étions plongés dans de la philosophie – car telle était bien la nature des discours que nous échangeions. Non, sincèrement, j'étais envahi par un sentiment déconcertant, curieux mélange où entraient certes du plaisir, mais aussi de la douleur quand me revenait à l'esprit que cet homme-là, tout à l'heure, allait cesser de vivre. Et nous tous qui étions présents nous trouvions à peu près dans le même état, tantôt riant, parfois pleurant¹.

Notons que le personnage de Xanthippe qui principalement concentre tragique et pathétique est absent du livret originel, bien qu'il ait été ajouté lors du passage à la scène de l'opéra, ce qui a sûrement plu à une partie du public avide de divertissement, mais peut-être entravé l'intrigue métaphysique.

D'abord destiné semble-t-il à la télévision, le livret de Jean-Claude Carrière donne en effet lieu en janvier 1998 à un opéra représenté à l'Opéra-Comique, *Le Dernier Jour de Socrate*, sur une musique de Graciane Finzi et une mise en scène de Stephan Grögler². Le « suspense métaphysique » dont parle Carrière, retrouvé dans les dialogues de Platon, est véritablement révélé dans le livret. Notons en outre que les principes d'adaptation définis à propos du travail de Laurence Housman (résumé du raisonnement, simplification du langage) restent valables pour celui de Carrière. Lorsque Socrate et Simmias tentent une première définition de la mort comme séparation de l'âme et du corps (c'est le passage que nous avons cité à propos de l'adaptation de Housman), Carrière, pour conclure, rappelle que Socrate, comme Simmias, ne

1 59a, p. 203.

2 Paris, Mario Bois, 1997.

peut savoir si sa définition est pertinente mais que, puisqu'il va mourir, il « va [...] avoir une réponse] »¹. Aura-t-il eu raison de se préparer à la mort en essayant le plus possible de se séparer de son corps, c'est-à-dire d'éviter d'être soumis à ses désirs, envies, besoins ? Aura-t-il eu raison de vivre en philosophe ? C'est le vrai procès de Socrate ici qui commence. La mort n'est pas la majorité de la démocratie ; c'est un juge impartial, impitoyable. L'analogie avec ce second procès est présente dès le *Phédon*² ; il importe davantage à Socrate de convaincre ses disciples de sa défense de l'immortalité de l'âme qu'il ne lui a importé de convaincre ses juges de son innocence lors de son procès. L'enjeu du texte, bien que métaphysique, si nous gardons le terme de Carrière, est donc bel et bien présent.

À chaque étape du raisonnement, ou presque, le doute survient à nouveau et envahit jusqu'à Socrate. Conscient que l'immortalité de l'âme n'est pas un savoir mais quelque chose de l'ordre d'une croyance, d'un pari, d'un espoir, Socrate n'ignore pas qu'il peut se tromper, et avec la plus grande lucidité, que traduit le recours à un registre familier, déclare :

SOCRATE : Ces notions invisibles, beauté, chaleur, lumière, égalité, ces essences, ces idées, si elles existent, ont existé avant nous, hors de nous.

Et notre âme existait aussi avant notre naissance. Sinon nous ne pourrions pas les connaître.

CEBES : Et si ces idées n'existent pas ?

SOCRATE : Alors tout mon raisonnement est fichu par terre³.

Cependant, bien qu'il sache qu'il ne sait pas et qu'il ne pourra savoir, Socrate refuse de « renoncer à s'interroger⁴ ». Après que les objections de Simmias et Cébès ont déstabilisé toute l'assemblée, Socrate avoue à nouveau son ignorance, et, serein, la réaffirme même :

SOCRATE : On dirait que tu as peur, Phédon ?

PHÉDON : Oui. Peur que tu ne répondes pas.

SOCRATE : Si je ne pouvais pas répondre, cela voudrait dire que mon âme n'est pas immortelle ?

PHÉDON : Oui. Que tu vas partir dans le néant, à tout jamais, et nous aussi, au jour de notre mort. *(En souriant, Socrate caresse les longs cheveux de Phédon qui tombent jusqu'à ses épaules. Et il lui demande :)*

SOCRATE : Demain, tu vas prendre le deuil ? Tu vas couper tes beaux cheveux ?

PHÉDON : Oui. Dès demain matin.

SOCRATE : Coupe-les dès maintenant. Et moi je couperai les miens, ceux qui me restent. Coupons-les ensemble, veux-tu ?

1 Pp. 40-41 : « SIMMIAS : Si le corps nous égare et nous trouble, seule la pensée peut nous diriger. / SOCRATE : Elle seule. Sans la gêne du corps. L'âme seule peut voir les vraies réalités. Quand cela sera-t-il possible ? *(Un silence)* Après la mort. Et là seulement. / CRITON : Tu dis cela pour nous consoler. Car tu sais que nous sommes tristes. / SOCRATE : C'est aujourd'hui que je vais avoir une réponse. Je vais boire le poison, je vais mourir. Mon âme va se délivrer de mon corps. Et tu voudrais que je me révolte ! Les vrais philosophes n'ont qu'un désir, que leur âme soit enfin seule avec elle-même. Ils savent que la vraie sagesse, s'il y en a une, est dans la mort. »

2 63b, p. 210 : « Et faisons en sorte que notre défense soit plus persuasive à vos yeux qu'elle ne l'a été pour les juges. » Dans le texte de Carrière, p. 40 : « C'est donc un autre tribunal ? Très bien. [...] Je vais plaider ma cause devant vous. Mieux, j'espère, que je l'ai fait devant mes juges. »

3 P. 45.

4 P. 45 : « SOCRATE : Quand on parle des dieux, d'une autre existence, il est difficile de connaître la vérité dans cette vie, presque impossible. Mais est-ce une raison pour renoncer à s'interroger ? »

PHÉDON : Mais pourquoi ?

SOCRATE : À cause d'un autre deuil. Le deuil de notre raisonnement. Car peut-être avons-nous parlé pour ne rien dire.

APOLLODORE : Notre raisonnement pourrait mourir ?

SOCRATE : Oui, comme notre intelligence. Oui, nous pouvons toujours nous décourager de penser.

Aujourd'hui, là, en face de la mort, je me demande encore : est-ce que ce que je dis est juste ? Ou bien est-ce qu'à tout prix je veux avoir raison ? J'aimerais tant me persuader moi-même. Car si ce que je dis est vrai, tant mieux. Mon âme survivra, quelle belle journée ! Et s'il n'y a rien après la mort, au moins je ne vous aurai pas ennuyés par mes lamentations funèbres. D'ailleurs... *(Il jette un coup d'œil à la fenêtre, où l'ombre couvre maintenant les trois quarts de la surface visible.)*

... Cette incertitude ne durera plus très longtemps.

PHÉDON : Tu crois peut-être il n'y a rien après la mort ?

(Socrate le regarde un instant sans répondre. Phédon insiste :)

Tu crois que c'est possible ?

SOCRATE : Si je me trompe, je ne le saurai pas.

PHÉDON : Pourquoi ?

(Socrate reste silencieux. Il est comme absent, perdu dans ses pensées. C'est Simmias qui explique à Phédon, en baissant un peu la voix :)

SIMMIAS : S'il se trompe, il sera devenu néant. Il n'aura plus aucune conscience.

CEBES : Il ne saura jamais qu'il s'est trompé.

SIMMIAS : Jamais¹.

À la fin du raisonnement, les disciples ne sont pas les seuls à ne pas être totalement convaincus, Socrate lui-même convient de ses incertitudes, mais explique combien il est important de parier sur l'immortalité de l'âme pour mener une vie de philosophe, une vie libérée du corps et de ses désirs, une vie sage, vertueuse et, en conséquence, heureuse :

SIMMIAS : Je ne suis pas tout à fait convaincu.

SOCRATE : Moi non plus, Simmias, je ne suis pas sûr.

(Une vive surprise accueille cette phrase, prononcée en baissant la voix. Ils regardent tous Socrate, qui ajoute, son regard fixé à la porte :)

Personne ne connaît la mort...

(Un silence très attentif et très tendu s'installe.)

Une chose est sûre : si l'âme est immortelle, il faut prendre soin d'elle.

PHÉDON : Tu peux nous dire ce qui nous attend après la mort ?

SOCRATE : Je n'en sais rien. Je ne connais que les fables qu'on raconte. Mais il faut vivre bien. Il faut tout faire pour parvenir à la sagesse dans cette vie. D'abord parce que la vie en est meilleure. Ensuite parce que l'espérance est grande. Répétons-nous ces paroles magiques : l'âme ne peut pas mourir, et l'âme vertueuse ira au bonheur. Il faut nous enchanter nous-mêmes².

1 Pp. 46-47.

2 P. 50. Voici, pour comparaison, ce que dit le *Phédon*, 106a-c, p. 292 : « - C'est que moi non plus, dit Simmias, je ne vois pas, à partir de ce qui vient d'être dit, le moyen de ne pas être convaincu. Pourtant, la grandeur du problème que nous traitons et le peu de considération que j'ai pour la faiblesse humaine font qu'il m'est impossible de ne pas éprouver au fond de moi une certaine réticence à croire aux affirmations précédentes. / - Non seulement tu as raison de dire cela à leur propos, Simmias, dit Socrate, mais aussi à propos des hypothèses qui nous ont servi de point de départ : même si elles sont convaincantes à nos yeux, il faut cependant les examiner avec un souci de clarté encore plus grand. Si vous explorez ces hypothèses suffisamment à fond, vous pourrez ensuite, j'en suis sûr, aller aussi loin que vous conduira le discours de la raison, autant qu'il est possible à un homme de le faire. Et ce discours-là devient tout à fait clair, vous ne chercherez pas plus avant. / - C'est vrai, ce que tu dis, répondit-il. / - Mais voici un point, reprit Socrate, qui en toute justice mérite encore réflexion : si vraiment l'âme est immortelle, elle réclame certainement qu'on prenne soin d'elle non seulement pour ce temps que dure ce que nous appelons vivre, mais pour la totalité du temps, et il y aurait dès lors, semble-t-il, un risque terrible à ne pas prendre soin d'elle. »

Au sein de ce suspense non tragique mais métaphysique, Socrate apparaît encore plus paisible ; l'aveu de ses doutes, qui a pour corollaire une confiance sans bornes dans la vie qu'il a menée et l'attitude qu'il adopte encore devant la mort, lui confèrent une grandeur inégalable. Ici sa mort ne peut être envisagée comme un sacrifice, elle est la suite logique, la conséquence naturelle de sa façon de vivre et de penser ; sa mort semble même constituer l'heureuse réponse qu'il attend depuis si longtemps à ses interrogations. Alors qu'il a déjà bu le poison et, suivant les recommandations de l'esclave qui lui a apporté le poison, marche dans la pièce afin qu'il puisse produire son effet, il réexplique clairement la situation dans laquelle il se trouve :

De deux choses l'une : ou bien celui qui est mort est réduit au néant...

(une pause brève)

Il glisse alors dans un très long sommeil sans rêve que je trouve presque attirant...

(une autre pause)

Ou bien mon âme va se retrouver devant ses juges véritables. Et je ne crains rien. Je suis rassuré... Je vais pouvoir parler avec Orphée, avec Homère... Je questionnerai ceux de là-bas, comme ceux d'ici... pour voir lesquels sont vraiment sages, et lesquels croient l'être...

(Il a souri en disant cette dernière phrase. Il sourit encore en ajoutant :)

Pour ça, au moins, là-bas, je ne serai pas condamné à mort...¹

Il ne s'agit pas d'un dilemme, le choix n'est pas à faire. Mort, Socrate connaît – ou non – la réponse. Nous qui sommes encore vivants, restons dans l'attente ; le suspense métaphysique ne se termine pas avec la fin de la pièce, mais reste entier pour les disciples comme pour les lecteurs / spectateurs. Le théâtre continue à être actif en nous après le tomber de rideau, il continue à être opératoire, en ce sens que nous continuons à nous interroger.

Dominique Paquet. Au bout de la plage... Le Banquet (1995)

Si on se tourne maintenant vers d'autres dialogues de Platon, celui qui remporte les suffrages est sans surprise puisqu'on l'a déjà souvent rencontré dans nos autres pièces de théâtre, le *Banquet* de Platon. Il est d'ailleurs étonnant que celui de Xénophon, très utilisé également par les dramaturges de notre corpus n'ait, à notre connaissance du moins, pas encore fait l'objet d'une adaptation scénique. *Le Banquet*, de Platon donc, semble plus facile à mettre en scène que ses autres œuvres car n'est pas véritablement un dialogue mais une suite de discours ; le dialogue philosophique n'a lieu qu'à la fin, lorsque Socrate prend la parole.

Nous étudierons ici l'adaptation proposée par Dominique Paquet intitulée *Au bout de la plage... Le Banquet*. Après des études de philosophie, elle est revenue plusieurs fois dans sa carrière d'auteure et de comédienne sur cette œuvre ; nous travaillerons sur la version qu'elle

1 P. 52.

nous a aimablement confiée et qui date de 1995². Pour elle la théâtralité n'est pas à déceler car le *Banquet* se présente comme une petite comédie sur un thème inépuisable : l'amour. La structure du dialogue permet de penser un découpage du texte en cinq actes, avec un prologue et un épilogue, trois intermèdes, une petite comédie à l'intérieur de la grande comédie et un coup de théâtre. Le prologue consiste d'abord à fixer la règle du banquet (174a-176e) et en définir le programme (177a-178a) : un banquet (*symposion*) dans la Grèce antique n'était pas un banquet au sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais un rituel au cours duquel, si l'on buvait et festoyait, ce n'était pas dans le but d'organiser une orgie mais de prononcer des éloges sur un thème choisi par les invités. Notons qu'un éloge est un discours dit et non pas écrit, il contient donc les marques de l'oralité nécessaire au théâtre, d'autant que dans le cadre d'un banquet, chaque discours est improvisé puisque le sujet n'est pas connu à l'avance, mais décidé le soir même. Un éloge recourt en outre souvent au lyrisme, c'est-à-dire à un langage qui se laisse porter par l'émotion et qui en conséquence est construit selon une alternance de mouvements d'enthousiasme et de silences. C'est ce rythme qui peut être intéressant pour le jeu de l'acteur, de même que l'idée que les protagonistes boivent un peu afin de parler plus facilement et plus librement. Le banquet est organisé par Agathon pour fêter sa victoire au concours de tragédies ; Phèdre propose le thème de l'amour, chacun des participants devra prononcer tour à tour un discours en sa faveur. Lors de ce prologue, Socrate fait également une entrée en scène particulièrement remarquée puisqu'il reste figé quelques instants sous le porche des voisins avant d'entrer (175a-b).

C'est Phèdre qui le premier prend la parole pour s'exprimer en digne élève de l'orateur Lysias : Amour est l'un des dieux les plus anciens, et cette lointaine origine a pour conséquence de pousser les hommes à faire le bien. Phèdre illustre son discours par de nombreux exemples tirés de la mythologie, Alceste, Orphée et Achille (178a - 180b). Pausanias, l'amant d'Agathon, enchaîne en se demandant pourquoi, si Amour est un Dieu si bon, il existe un mal relatif à l'amour (violence, haine, jalousie). Il faut donc convenir qu'il existe deux Amours, l'Amour Céleste, amour homosexuel qui n'est pas seulement amour des

2 Le texte est en effet inédit, Dominique Paquet a travaillé avec la traduction de Léon Robin établie pour les éditions Gallimard, « coll. La Pléiade », Paris, 1950, c'est dans cette traduction que nous la citerons également. Cette version a notamment été reprise le 27 janvier 2009 à l'Espace culturel Boris Vian des Ulis. Mentionnons rapidement d'autres propositions d'adaptation dont nous n'avons malheureusement pas pu nous procurer les textes ni assister aux représentations : Michèle Foucher, *Platon/G...*, d'après l'*Odyssée* d'Homère, *Le Banquet* de Platon et *Le Mépris* de Godard, texte non édité [Théâtre National de Strasbourg, mars 1997 ; des ébauches de ce travail avaient été présentées en 1993 et 1994 au Festival d'Avignon] ; Juliette Deschamps, *Le Banquet de Platon* [Louvre, 8 mars 2007] ; Jacques Vincey, *Le Banquet*, dans la traduction de Luc Brisson, avec seulement trois comédiens [Studio Théâtre de la Comédie Française, 25 mars 2010]. Signalons également l'ouvrage de Michael Groneberg, "*Salut Socrate!*", *Le Symposion de Platon adapté pour la scène*, Lausanne, Centre de Traduction Littéraire, 2010 né à partir d'un double projet de mise en scène du texte de Platon et d'organisation de banquets à l'antique. Il s'agit cependant davantage d'une traduction dramatisée que d'une réelle adaptation théâtrale.

corps mais également des âmes, et l'Amour Vulgaire, amour hétérosexuel et homosexuel quand il n'a en vue que le plaisir des corps ; c'est uniquement du premier que l'on doit faire l'éloge (180c-185c). Après ces deux premiers discours qui constituent le premier acte, vient un premier intermède : Aristophane, le poète comique, rit tellement de ses compagnons qu'il est pris de hoquet et passe son tour de parole (185d-e). Éryximaque, le médecin, soigne doublement ce hoquet, en donnant des conseils pour l'arrêter et en parlant à la place d'Aristophane pour qu'il puisse appliquer les conseils comme celui de retenir sa respiration. Éryximaque aborde donc le sujet en scientifique, il applique la distinction proposée par Pausanias dans la médecine, la musique et l'astronomie, pour prononcer un éloge de la tempérance (186a-189c). Débarrassé de son hoquet, Aristophane peut intervenir pour proposer une comédie sur l'origine de l'amour, homosexuel comme hétérosexuel¹, dont le message serait le suivant : l'être aimé est en réalité la moitié de nous que nous avons perdue. Parce qu'ils ont commis le péché d'*hybris* (orgueil) en prétendant se mesurer aux dieux, les êtres humains, qui à l'origine étaient de type sphérique (le cercle représentant la perfection) ont été, pour punition, coupés en deux par les dieux ; Aristophane prend ainsi plaisir à décrire avec force précisions et détails les modifications physiques engendrées par cette opération (189a-193d). Après ce long discours d'Aristophane qui compose avec celui d'Éryximaque le deuxième acte, le texte marque une sorte de pause ou d'entracte en laissant chacun des convives s'exprimer sur ce qui a déjà été dit et douter qu'il soit encore possible de discourir, tant de choses ayant déjà été dites (193e-194d). La parole passe néanmoins, pour l'acte III, à Agathon, le poète tragique qui prononce un discours très emphatique, plein de contradictions (194e-197e) que Socrate ne manque pas de révéler dans un entretien dialectique avec lui (199c-201c), après avoir, dans ce qui constitue un troisième intermède, déclaré son embarras de ne savoir que dire, son ignorance sur le sujet après autant d'éloges (198a-199b). La parole donc enfin à la philosophie pour ce quatrième acte composé de la réfutation d'Agathon et d'un discours que Socrate dit rapporter d'une prêtresse Diotime de Mantinée pour expliquer que l'amour n'est amour ni des corps, ni des âmes, mais du Beau en soi, ce Beau qui se suffit à lui-même et qui n'est pas la beauté d'une personne ou d'une chose en particulier (201d-212c).

À son acmé philosophique, le texte aurait pu s'arrêter là, mais c'est sans compter sur un véritable coup de théâtre, l'irruption d'Alcibiade dont nous avons déjà parlé ; ivre, il détourne la règle pour faire non l'éloge de l'amour, mais celui de l'être qu'il aime, Socrate ; il montre alors concrètement comment le chemin évoqué dans le discours précédent peut s'accomplir, notamment lorsqu'il évoque sa nuit passée avec Socrate, nuit en laquelle il avait placé tous ses

1 Plutarque dans ses *Propos de table* (VII, 7, 710A) notait déjà que l'intervention d'Aristophane dans le *Banquet* de Platon constitue une scène de comédie.

espoirs mais qui s'est déroulée comme s'il avait dormi avec un père ou un grand-frère. L'évocation de cette nuit sous forme dialoguée entre Alcibiade et Socrate suggère une petite scène de théâtre dans le théâtre (215a-223a). Après le discours d'Alcibiade arrive un petit groupe de fêtards dirions-nous aujourd'hui qui fait partir Éryximaque, Phèdre et quelques autres ; certains s'endorment, sauf Socrate, Agathon et Aristophane qui continuent de discuter. Aristophane s'endort à son tour, puis Agathon ; resté seul, Socrate s'en va. On voit souvent dans cet épilogue une confrontation entre le théâtre représenté pour la comédie par Aristophane et pour la tragédie par Agathon et la philosophie incarnée par Socrate, confrontation qui se termine sur la victoire de la philosophie (223b-223d)¹. Le texte de Platon se présente donc bien comme une comédie philosophique, mettant en scène le personnage comique par excellence, Aristophane, et progressant de manière dialectique avec, d'abord, un long prélude composé des premiers éloges de Phèdre, Pausanias, Éryximaque, Aristophane et Agathon exprimant chacun le point de vue de l'orateur, de l'amant, du médecin, du poète comique et du poète tragique, puis l'entrée en scène de la dialectique avec la prise de parole de Socrate, la réfutation d'Agathon, la maïeutique exercée par Diotime sur Socrate, puis celle exercée à son tour par Socrate sur Alcibiade. En outre le texte n'est pas seulement discours mais il est aussi action puisque l'amour est une réalité pour les personnages : Agathon et Pausanias forment un couple, de même que Socrate et Diotime ou encore Socrate et Alcibiade.

Néanmoins, Platon refusant toujours l'illusion théâtrale, il est nécessaire de passer par un travail d'adaptation qui vise d'abord à passer du discours rapporté au discours direct ; *Le Banquet* se présente en effet comme un discours rapporté : Apollodore, le narrateur, semble s'adresser à un auditoire anonyme, il raconte que quelques jours plus tôt, il rencontra Glaucon qui le pressa de lui raconter ce fameux banquet. Or Apollodore lui-même n'y était pas, mais Aristodème lui en avait fait le récit. Autrement dit Aristodème raconte le banquet à Apollodore qui le raconte à Glaucon et qui nous raconte enfin ce qu'il a raconté à Glaucon. Si le fait d'introduire un narrateur est une technique théâtrale fréquente qui consiste à rompre l'illusion théâtrale, à montrer aux spectateurs qu'ils sont au théâtre et que ce qu'ils vont voir n'est pas la réalité, il semble ici plus simple de supprimer les narrateurs et de présenter un dialogue direct. Si l'on compare le texte du *Banquet* et celui de l'adaptation, on constate quelques changements. Dominique Paquet a décidé que son banquet à elle se passerait sur une plage ; Elle nous a expliqué lors d'un entretien que le lieu revêtait une importance capitale

1 Ce résumé du banquet qui insiste sur sa théâtralité est inspiré par celui de Dominique Paquet elle-même dans le dossier pédagogique qu'elle a constitué pour la pièce et qu'elle nous a gentiment transmis. Notons toutefois que Léon Robin dans sa traduction du *Banquet* mentionne une composition du dialogue en trois parties (et non en cinq actes) mais suggère la présence des prologues, épilogue et intermèdes.

pour son inspiration : elle commence toujours par imaginer ce lieu, cet espace pour ensuite y développer une scène. D'après Anne Ubersfeld en effet, « le texte de théâtre a besoin pour exister d'un lieu, d'une spatialité où se déploient les rapports physiques entre les personnages. [...] Grossièrement on peut dire que spatialiser le monde, c'est non seulement le rendre compréhensible, mais le rendre théâtralisable.¹ » La plage est un lieu qui peut favoriser l'imaginaire, un lieu situé hors du quotidien qui permet que s'y déroulent des événements inhabituels, un lieu qui connote également la détente, la fête et qui convient ainsi très bien à l'atmosphère ancienne du banquet. Notre auteure aurait très bien pu imaginer un banquet à l'antique mais elle a préféré le moderniser en trouvant un contexte qui s'adresse à l'imaginaire moderne. Il ne s'agit pas d'ancrer le texte dans l'actualité, l'adaptation de Dominique Paquet garde une certaine universalité ; disons plutôt qu'en ne choisissant pas une scénographie historique, elle a arraché le texte de son contexte ancien pour le faire davantage accéder à l'intemporalité. Le choix de la plage possède de plus un sens philosophique : le banquet commence à l'aube, après une nuit de fête, bien arrosée, ainsi au fil des discours le jour se lève et le soleil apparaît, soleil qui chez Platon symbolise le Bien². Son apparition progressive illustrant la progression du dialogue vers la dialectique. La pièce se termine à midi, quand le soleil est au plus haut dans le ciel. On notera dans les photographies suivantes les effets de lumière qui rendent compte des différents moments de la matinée : avec le bleu on imagine la nuit encore présente, avec les couleurs plus chaudes de la photographie centrale, on sent que le jour commence à arriver³.



La mise en scène, signée Patrick Simon, propose un décor de plage qui n'a rien de réaliste : un tissu beige recouvre le sol et le fond de scène laissant imaginer une plage à perte de vue et des chaises de couleur bleue (faisant penser à la fois au ciel, à la mer, à la couleur des volets des

1 *Lire le théâtre*, ch. 4 « Le théâtre et l'espace », Paris, Éditions Sociales, 1977, pp. 122-158.

2 Cf. Platon, *République*, livre VI, 507b-509b.

3 Les photos qui suivent ont été prises par le Groupe 3.5.81 pour lequel Dominique Paquet a écrit cette adaptation, groupe qu'elle codirige également ; on peut les retrouver sur son site internet : www.groupe3581.com.

maisons provençales, etc.) sont posées ça et là pour servir tantôt de chaise, mais aussi pour représenter par exemple, sous la forme d'une pile, un arbre. Ainsi les chaises peuvent être utilisées comme accessoires symboliques par les acteurs, ne représentant rien de précis et pouvant pour cette raison tout représenter – un peu comme les cubes blancs du *Sôcrates* de Enrique Llovet et Adolfo Marsillach.

Le texte doit lui aussi faire référence au contexte de la plage ; si chez Platon, Socrate reste un instant sous le porche des voisins, immobile, pour réfléchir, dans l'adaptation proposée par Dominique Paquet, c'est les deux pieds dans l'eau, le pantalon retroussé qu'il reste figé et voici comment ses camarades le décrivent :

ERYXIMAQUE : Tel un bouchot tapissé de coquillages... c'est très inconfortable !
[...] Il m'inquiète. Cinq heures qu'il est posté dans l'eau froide, le pantalon retroussé. Je ne le savais pas amateur de bains de mer !...
[...] La pensée n'est pas soluble dans l'eau froide. [...] J'ignorais en revanche les vertus médico-spéculatives de la Mer Egée.
[...] ARISTOPHANE : D'ici là, il aura rédigé un traité de métaphysique thalassothérapie ! Massages logico-mathématiques... remue-méninges à remous... douche filiformelle, jakusi transcendental...¹

Comme pour les adaptations du *Phédon*, le langage est simplifié, mais les changements ne sont pas conséquents puisque, comme nous l'avons souligné, le texte de Platon a déjà en vue une certaine oralité : il s'agit surtout d'enlever toute référence au discours rapporté, et de raccourcir le propos en allant directement à l'essentiel. Les discours prononcés par chacun des convives, des éloges, de longues tirades donc dans le texte de Platon, sont résumés, ils ne sont pas dits d'une traite mais entrecoupés des réactions des uns et des autres. Ceux-ci posent en fait les questions que le public peut se poser, ils lui ménagent un temps de réflexion et amènent également l'orateur à préciser son propos. Prenons par exemple le discours d'Aristophane :

ARISTOPHANE : La nature humaine n'a pas toujours été telle que nous la connaissons. Il y a des millions d'années, l'espèce comprenait trois genres et non pas deux comme aujourd'hui : le mâle, la femelle et l'androgynie, sorte de mixte des deux autres.
PHÈDRE : Mmmm ! Socrate ne va pas aimer ce genre de puzzle.
ARISTOPHANE : Donc... l'androgynie était une boule d'une seule pièce avec un dos et des flancs en cercle : quatre bras, quatre jambes, un cou tout rond, une seule tête avec deux visages identiques opposés l'un à l'autre : quatre oreilles, deux sexes...
(Lazzi. Les autres essaient de dessiner l'androgynie sur la pierre ou sur le sable.)
AGATHON : Comment figures-tu cela ?
PHÈDRE : Moi non plus je n'y arrive pas.
PAUSANIAS : Les moitiés sont-elles dos à dos ou face à face² ?

1 Pp. 3-4.
2 P. 29.

On ne peut véritablement comprendre ce passage que si l'on se représente concrètement comment était l'humanité à son origine, c'est pourquoi Agathon, Phèdre et Pausanias tentent de le dessiner ; ils posent à Aristophane les questions que le spectateur se pose lui aussi. Un *lazzi* est une improvisation burlesque qui peut être constituée de gestes ou de paroles et qui vient de la *Commedia dell Arte*.

Quant à l'entretien entre Socrate et Agathon, il est de même résumé (le début a même été supprimé) ; les répliques sont courtes, les questions de Socrate vont à l'essentiel et ne sont pas, comme c'est souvent le cas chez Platon ; reformulées pour être développées, précisées ou nuancées. On ne peut cependant pas dire que le propos, en étant ainsi simplifié, soit caricaturé ; il est davantage clarifié, rendu compréhensible en vue d'être non plus lu mais joué sur scène. Ce que la reformulation dans le texte de Platon suggère peut ainsi être donné par le jeu de l'acteur qui met en valeur tel ou tel mot ou expression :

Platon, <i>Banquet</i> , 199e - 201d	Dominique Paquet, <i>Au bout de la plage... Le Banquet</i>
<p>[...] Amour est-il amour de rien ? Ou bien de quelque chose ?</p> <p>- Hé ! De quelque chose, absolument !</p> <p>- Eh bien ! Voilà dans ce cas, poursuit Socrate, un point auquel tu dois veiller attentivement, gardant par devers toi le souvenir de ce dont Amour est amour : tout ce que je te prie de me dire, c'est si ce dont Amour est amour, il en a envie ou non.</p> <p>- Absolument, oui ! dit Agathon.</p> <p>- Est-ce le fait de posséder ce dont il a envie et qu'il aime qui lui donne ensuite envie et amour ? Ou bien est-ce le fait de ne pas le posséder ?</p> <p>- Le fait de ne pas le posséder, répondit Agathon, ainsi que cela est au moins vraisemblable !</p> <p>- Examine donc, reprit Socrate, si, à la place d'une vraisemblance, ce n'est pas ceci qui est forcé : qu'on a envie de ce dont on est dépourvu, ou bien que, quand on n'en est pas dépourvu, on n'en a pas envie ; c'est merveille en effet, Agathon, à quel point, dans mon idée c'est une chose forcée !</p> <p>- Dans mon idée aussi, déclara-t-il.</p> <p>- Parfait ! Donc quelqu'un de grand souhaiterait-il être grand ? Ou quelqu'un de fort, être fort ?</p> <p>- Impossible, en partant de ce dont nous sommes convenus !</p> <p>- En effet, puisqu'il a ces qualités, il ne saurait, je suppose, en être dépourvu !</p> <p>- En vérité !</p> <p>- En effet, reprit Socrate, s'il arrivait à quelqu'un de fort de souhaiter être fort, à quelqu'un de rapide, de</p>	<p>SOCRATE : Dis-moi. L'amour est-il amour de quelque chose ou de rien ?</p> <p>AGATHON : De quelque chose évidemment.</p> <p>SOCRATE : Est-ce que l'amour a envie de ce dont il est amour ?</p> <p>AGATHON : Absolument oui. Mon amour a envie de Pausanias.</p> <p>SOCRATE : Est-ce le fait de posséder Pausanias qui te donne envie et amour de lui ? Ou plutôt est-ce le fait de ne pas le posséder ?</p> <p>AGATHON : De ne pas le posséder.</p> <p>SOCRATE : Donc tu as envie de ce dont tu es dépourvu ? Quand tu le possèdes, tu n'en as pas envie ?</p> <p>AGATHON : Obligatoirement.</p> <p>PAUSANIAS : Comment, obligatoirement ? Tu n'as pas envie de moi quand tu me possèdes ?</p> <p>SOCRATE : Dis-moi encore. Quelqu'un de grand souhaite-t-il être grand ?</p> <p>AGATHON : Non. (<i>Rires</i>)</p> <p>SOCRATE : Quelqu'un de fort souhaite-t-il être fort ?</p> <p>AGATHON : Socrate, tu t'amuses !... Non, bien sûr !</p>

souhaiter être rapide, à quelqu'un de bien portant, de souhaiter être bien portant..., car peut-être se persuaderait-on que ces qualités-là et toutes les qualités analogues, ceux qui sont tels que je disais, qui possèdent ces qualités, ont envie aussi des qualités même qu'ils possèdent. Ce que je dis là en effet, c'est pour nous éviter de nous laisser duper. Car, si tu y réfléchis, Agathon, ces gens-là possèdent forcément, bon gré, mal gré, chacune de ces qualités dans le moment où ils la possèdent ; de celle-là au moins, qui d'entre eux, certes, pourrait en avoir envie ? Mais, quand il arrive à quelqu'un de dire : Moi qui suis bien portant, je souhaite aussi être bien portant ! Moi qui suis riche, je souhaite aussi être riche ! J'ai envie de cela même que j'ai ! À ce quidam, nous tiendrions ce langage : Toi, mon brave, qui es en possession de la richesse, de la bonne santé, de la force, c'est pour l'avenir aussi que tu souhaites en être possesseur, car au moins dans l'instant présent, ces avantages, tu les possèdes, bon gré, mal gré ! Ainsi, lorsque tu dis avais envie de ce que tu as présentement, demande-toi si tes paroles n'ont pas seulement cette signification-ci, que tu souhaites avoir présents encore dans l'avenir, les bien qui te sont présents maintenant. Pourrait-il ne pas en convenir ? »

Agathon approuva.

« Mais, reprit alors Socrate, n'est-ce pas là justement aimer la chose dont on ne dispose pas encore, dont on n'a pas non plus la possession, que d'en souhaiter pour soi, dans l'avenir, la conservation et la présence ?

- Absolument, oui ! dit-il.

- Ainsi donc, aussi bien cet homme-là que quiconque d'autre a envie de quelque chose, c'est de ce dont il ne dispose pas qu'il a envie, c'est de ce qui n'est pas présent ; et ce qu'il ne possède pas, ce que personnellement il n'est pas, ce dont il est dépourvu, voilà en gros de quelle sorte sont les objets de son envie, de son amour.

- Oui, absolument ! dit-il.

[...]

Voici en effet à peu près comment je crois, tu t'es exprimé : les querelles des Dieux, disais-tu, ont été réglées grâce à l'amour des choses belles, car des choses laides il ne saurait y avoir amour. N'était-ce pas là, à peu près ton langage ?

- C'est en effet ce que j'ai dit ! répondit Agathon.

- Voilà qui est bien, camarade ! repartit Socrate. Et s'il en est bien ainsi, Amour ne doit être amour que

SOCRATE : Mais si Agathon dit : "Moi qui suis en bonne santé, je souhaite aussi être en bonne santé" ou "moi qui suis riche je souhaite aussi être riche" ou "moi qui possède Pausanias je souhaite encore le posséder. J'ai envie de ce que j'ai"... tu souhaites ce que tu as déjà ? Tu souhaites en réalité posséder dans l'avenir ce que tu as ?

AGATHON : Oui.

SOCRATE : Pourtant, n'est-ce pas aimer ce dont on ne dispose pas encore que de souhaiter le posséder dans l'avenir ?

AGATHON : Oui... d'après ce que nous venons de dire.

SOCRATE : Donc, quiconque a envie de quelque chose ne le possède pas. Voilà ce qu'il aime ! Ce qu'il n'a pas, il le désire !

AGATHON : Oui, absolument !... Non ! Ah ! Tu m'embrouilles, je le vois bien.

Je crois que je ne suis pas capable de soutenir la controverse. Mettons qu'il en soit comme tu dis.

SOCRATE : C'est contre la vérité, mon bien-aimé que tu n'es pas capable de soutenir la controverse car contre Socrate, cela n'offre aucune difficulté. Tu as dit aussi : l'amour est

<p>de la beauté, mais non de la laideur ? » Agathon l'accorda. « Or, ne nous sommes-nous pas mis d'accord, que ce dont on est dépourvu et qu'on ne possède pas, c'est ce qu'on aime ? - Oui, répondit-il. - Donc Amour est dépourvu de beauté, et il ne la possède pas. - Forcément, dit-il. Mais quoi ? Ce qui est dépourvu de beauté, ce qui, d'aucune façon, ne possède la beauté, est-ce que de cela tu dis, toi, que c'est beau ? - Non, certes ! - Après cela, supposé qu'il en soit ainsi de ces choses, accordes-tu encore qu'Amour soit beau ? - Il y a chance, repartit Agathon, que je n'aie rien compris à ce que je disais alors ! [...] - Contre toi, Socrate, je ne serais pas, moi, capable de soutenir la controverse ! Allons ! Mettons qu'il en soit comme tu dis ! - Non, repartit Socrate, non ! C'est contre la vérité, Agathon, mon bien-aimé, que tu n'es pas capable de soutenir la controverse ; car, contre Socrate au moins, cela n'offre aucune difficulté¹ !</p>	<div data-bbox="831 141 1402 235" style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> beau. S'il en est ainsi, l'amour doit être amour de la beauté non de la laideur ? </div> <p>AGATHON : Oui. SOCRATE : Mais nous sommes tombés d'accord pour dire que l'on aime ce que l'on ne possède pas ! Donc l'amour n'est pas beau, puisqu'il aime la beauté...</p> <p>AGATHON : Oui. Non. Je vois bien que je n'ai rien compris à ce que je disais².</p>
---	---

On constate aisément que le propos a été drastiquement réduit en passant du dialogue à la scène ; néanmoins il demeure le même et l'art de la réfutation de Socrate s'exerce d'une façon semblable dans les deux textes qui suivent le même déroulé, le commentaire final d'Agathon, qui n'appartient déjà plus au raisonnement, excepté. D'ailleurs Dominique Paquet a souvent repris le vocabulaire et même les tournures syntaxiques de la traduction de Léon Robin tout en transformant des phrases souvent longues et complexes en phrases simples et courtes, composées d'une seule proposition, voire deux. Elle apporte également un peu de comique à ce texte qui pour elle constitue une vraie comédie, avec la réplique de Pausanias, et les rires d'Agathon qui trouve les questions de Socrate ridicules par leur banalité. Ces rires, légitimes, mettent alors en valeur le résultat d'un raisonnement qui s'appuie sur le sens commun, Agathon en est d'autant plus confus.

1 Léon Robin (trad.), édition citée, pp. 731-733.

2 Pp. 41-43.

Diotime, que Socrate fait intervenir suite à cet entretien avec Agathon, est devenue un personnage en chair et en os ; si cela permet d'éviter à Socrate de rapporter son discours, cela permet surtout à une femme de s'exprimer, au milieu de tous ces hommes, sur l'amour, et de les y initier¹, encore une fois, nous trouvons un personnage féminin porteur de sagesse dans ce théâtre « socratique ». Bien qu'elle ait supprimé beaucoup de texte, Dominique Paquet en a aussi ajouté, au début et à la fin de sa pièce : au début, pour expliquer le rituel du banquet, elle a utilisé un texte des *Lois* qui parle de l'usage des vins dans les banquets (Livre II, 665a-c). Elle a changé la fin de la pièce ; après l'éloge de Socrate par Alcibiade, Socrate prend une dernière fois la parole pour faire l'éloge du délire d'amour qui se trouve dans le *Phèdre* (249d-257a).

Pour résumer, cette adaptation semble jouer sur deux types de théâtralité, l'une que l'on pourrait qualifier de dramatique qui a trait au rituel du banquet, de la fête, qui plus est alcoolisée ainsi qu'à la présence de personnages très caractérisés notamment Aristophane le poète comique ou Alcibiade le trublion, et une théâtralité philosophique qui se dévoile progressivement, permettant au spectateur de s'éveiller doucement à la philosophie.

Michèle Foucher, *Ion* (1990)

Outre *Le Banquet* et les dialogues concernant le procès et la mort de Socrate, d'autres textes de Platon sont adaptés au théâtre ; nous nous intéresserons à un dialogue qui traite du théâtre, et plus spécifiquement de l'art de l'acteur, *Ion*, déjà repris dans la pièce d'Ahmed Etman². Comme Jean-Claude Carrière, comme Dominique Paquet, Michèle Foucher éprouve la théâtralité du dialogue et a souhaité la spatialiser à l'aide d'un escalier, qui fait alors penser à l'image de la dialectique donnée par Diotime dans *Le Banquet* et qui progresse par échelons : de l'amour d'un beau corps en particulier, à celui des beaux corps, puis des belles occupations, des belles connaissances pour arriver au Beau en soi³. L'escalier matérialise la dialectique, lui confère une certaine matérialité qui ancre le dialogue dans une réalité à la fois

1 Remarquons que Michael Groneberg, *op. cit.*, fait également apparaître le personnage de Diotime, et féminise en outre d'autres personnages (Aristodème, Aristophane et Éryximaque) afin « de dégager les discours sur l'amour de leur contexte exclusivement masculin et homoérotique, non dans le but d'éliminer le côté "gai", mais dans le but d'ouvrir le jeu pour toutes les combinaisons possibles. » (introduction, p. 13).

2 Cf. *supra*, pp. 531-532.

3 *Banquet*, 211c, Luc Brisson (trad.), in : Platon, *Œuvres complètes*, édition citée, p. 145 : « C'est en prenant son point de départ dans les beautés d'ici-bas pour aller vers cette beauté-là, de s'élever toujours, comme au moyen d'échelons, en passant d'un seul beau corps à deux, de deux beaux corps à tous les beaux corps, et des beaux corps aux belles occupations, et des occupations vers les belles connaissances qui sont certaines, puis des belles connaissances qui sont certaines vers cette connaissance qui constitue le terme, celle qui n'est autre que la science du beau lui-même, dans le but de connaître finalement la beauté en soi »

concrète et symbolique tout en permettant à l'imaginaire de concourir avec la raison à la quête socratique de la vérité. C'est en 1990 au Théâtre de l'Athénée, dans le cadre de la manifestation des Acteurs Producteurs Associés (les A.P.A.) sur le thème « Conversations d'artistes » que Michèle Foucher a mis en scène le dialogue intitulé *Ion*. Dans le texte de Platon, Socrate rencontre par hasard Ion, alors que celui-ci rentre des fêtes d'Épidaure où il vient de remporter le concours de rhapsodie. Socrate semble admiratif de Ion et lui demande une démonstration. Ion accepte avec plaisir, et Socrate alors la refuse pour lui préférer quelques questions. Quel est au juste l'art du rhapsode ? En quoi consiste-t-il ? Est-ce vraiment un art ? La rhapsodie c'est l'interprétation de la poésie, Ion par exemple est spécialiste d'Homère ; on peut alors comparer le rhapsode au comédien. Si ces derniers sont amenés à parler de tout, dans tous les domaines (aussi bien dans l'art de la guerre que celui de la divination ou la médecine) est-ce que cela veut-dire qu'ils sont compétents dans ces domaines ou qu'ils sont sous l'effet d'une possession divine ? Pour répondre à ces questions, Michèle Foucher a décidé de placer sa pièce à la sortie d'un spectacle ; puisqu'elle l'a créé dans le cadre d'un festival elle pouvait profiter de véritables sorties de spectateurs pour faire apparaître au sein de la foule Ion et Socrate, ce qui a dû on l'imagine surprendre les spectateurs. Néanmoins cela a certainement suscité leur curiosité et en conséquence leur intérêt et Socrate a pu jouer ce rôle de taon¹, qui vient réveiller des spectateurs habitués à certains codes théâtraux. Le spectacle a ensuite été repris pour une tournée, et Michèle Foucher a demandé à Michel Deutsch d'écrire un texte sur le même thème, *L'Empire* : son héroïne qui s'appelle Théa (comme Théâtre) devient à la sortie des spectateurs Ion. Encore une fois la parole socratique se féminise, le rôle de Socrate étant également pris en charge par une comédienne. Michèle Foucher a parlé de sa mise en scène lors d'une interview réalisée justement par Dominique Paquet, sous le titre « Jouer Platon aujourd'hui ? » pour *Les Papiers du collège international de philosophie*². Bien qu'elle ne donne pas tous les détails de son travail elle explique avoir été contrainte de repenser sa façon de mettre en scène un texte et de diriger des acteurs ; elle explique même avoir dû être Socrate pour faire accoucher ses actrices du jeu juste :

La proposition que j'ai faite aux actrices – c'était un travail titanesque, elles ont frôlé la folie ! – c'était tourner autour du langage, de la voix avec les mots de la traduction qui était comme lorsque Ion cherche à définir au plus près puisque Socrate le traque, le retranche dans sa démonstration. L'actrice devait elle aussi être sous l'effet de l'épée, vouloir définir au plus proche le mot.

[...] Il a fallu que je sois Socrate, que je fasse accoucher du mot. La chose paraît facile. Non je l'ai rendue volontairement difficile. Le texte prononcé pour la première fois est quelque chose

1 Défini dans l'*Apologie de Socrate* de Platon, 30e.

2 N°15, « Thespis et Socrate. Philosophies du théâtre, théâtre de la philosophie. », pp.64-71.

d'étranger, loin de soi pour arriver à formuler le plus correctement possible et arriver à trouver l'énoncé le plus juste pour préciser la pensée. C'est ce que fait Socrate mais moi de mon côté, j'ai aussi conduit les actrices à faire ce travail parce qu'autrement ça devenait banal. Ça a été très douloureux. Devant les spectateurs, ça a été le bonheur, mais tout au long du travail, c'était le malheur, la douleur¹.

Ce qui l'a alors intéressée c'est « à chaque fois à l'intérieur du mouvement de ce dialogue qui est terriblement porteur de théâtre de laisser venir le mouvement en fonction de l'espace² ».

Grégoire Ingold et Anatoli Vassiliev, « Il reste Platon »

Pour terminer sur les adaptations des dialogues de Platon dont nous avons choisi les exemples les plus porteurs de sens, il semble que la philosophie prêtée à Socrate par Platon soit par elle-même théâtrale, bien que cette théâtralité échappe parfois au lecteur lambda comme à l'universitaire³. Le théâtre de Platon est ainsi un théâtre de la pensée, plus précisément de la dialectique qui donne à voir des conflits d'idées, des actions verbales, des péripéties spirituelles, des reconnaissances idéologiques, et qui procure une émotion rationnelle, mélange de peine et de plaisir. Pour Grégoire Ingold qui a mis en scène plusieurs dialogues de Platon (*Gorgias*, 2002 ; *Hippias majeur*, 2012 ; *La République de Platon*, dans la traduction d'Alain Badiou, 2013 ; *La République, livre I – Qu'est-ce que la justice ?, Lachès – Qu'est-ce que le courage ?, 2016*⁴), travailler sur Platon c'est retrouver une sorte d'état brut du théâtre. Invité à parler de sa mise en scène de *La République de Platon*, dans la traduction d'Alain Badiou par le labo LAPS (Laboratoire des Arts et Philosophies de la Scène), il explique :

Que reste-t-il ? Platon. Qu'est-ce que j'entends par "Il reste Platon" ? S'il n'y a plus de situation ni de personnage, il reste un état de texte qui fait exister dans le dialogue un conflit qui n'est aucunement inscrit dans une situation. Il n'y a pas de personnage mais des *identités qui sont à la tête de partitions*. Il serait absurde de demander à un acteur de travailler la partition de Socrate à partir du "personnage Socrate" ? Ceci n'est d'aucun effet. Cela ne mène nulle part. Il n'y aucune épaisseur psychologique possible. De même, les situations décrites par Platon – au bord de la rivière, dans une cour... - sont des cadres. Ces décors n'ont pas de fonction utilitaire. Cela n'aiderait en rien le comédien si le metteur en scène décidait de mettre en scène la rivière. La seule chose qui subsiste dans un dialogue de Platon est le conflit, qui a sa propre dramaturgie – c'est le degré 1 du théâtre. Quant on a tout enlevé, il reste cela⁵.

1 *Ibid.*, pp. 66-70.

2 *Ibid.*, p. 68.

3 Cf. Jean-Claude Carrière, entretien avec Sylvie Florian-Pouilloux, édition citée, p. 61 : « Quand on destine un texte au jeu, on trouve des choses que jamais aucun universitaire, aucun philosophe, aucun commentateur n'a trouvées. Rapports secrets entre les gens, rapports d'ordre dramatique. C'est complètement passionnant. Une autre manière de lire. On trouve des choses auxquelles les autres commentateurs ne s'attachent pas. Ils passent. Ce n'est pas ça qui les intéresse, mais c'est ce qui m'intéresse, moi. Les relations secrètes. »

4 Précisons que ces trois dialogues sont repris sur la saison 2016/2017.

5 Le compte-rendu de la séance est accessible sur le site du laboratoire : <http://labo-laps.com/compte-rendu-de-la-seance-avec-gregoire-ingold/>, consulté le 8 août 2016. On retrouve le même genre de propos dans un

Travailler sur un dialogue de Platon c'est revenir au conflit qui selon Grégoire Ingold constitue la base du théâtre. En effet si le théâtre est apparu avec lorsqu'un acteur a commencé à dialoguer avec un chœur, c'est-à-dire lorsque deux personnages se sont fait face sur scène, ce qui fait théâtre c'est bien le rapport de force qui s'instaure entre ces deux personnages. Le conflit des idées serait alors un état brut, pur ou encore idéal du conflit, la Forme ou l'Idée du conflit si l'on est platonicien. Mais ce conflit au théâtre n'est pas une théorie, une abstraction, car il est appelé à s'incarner dans les corps des acteurs, à être matérialisé, le théâtre refusant la dichotomie corps/esprit qui, selon Platon toujours, caractérise la philosophie. Paradoxalement Grégoire Ingold retrouve le théâtre que Platon refusait à partir du conflit des idées mis en scène dans ses dialogues.

Grégoire Ingold rejoint cependant ici Anatoli Vassiliev, metteur en scène russe, né en 1942 qui a fondé le Théâtre - École d'art dramatique de Moscou, conçu davantage comme un laboratoire que comme une école, et au sein duquel il a notamment enseigné, au début des années 1990, le théâtre à partir des dialogues de Platon qu'il considère comme des « textes purs » pour deux raisons essentielles : l'absence de psychologie des personnages platoniciens ainsi que la poétique de la forme dialoguée¹. Fortement influencé par la méthode de Stanislavski dite de l'analyse active, ou encore étude, qui entend redonner vie au texte théâtral², et qu'il a lui-même reçue lorsqu'il était étudiant au GITIS (Institut d'État d'Art Théâtral), Vassiliev commence par remplacer le personnage par une personne, c'est-à-dire qu'il introduit un écart entre l'acteur et le personnage, refuse que le premier se laisse envahir par les émotions du second afin de « témoigne[r] d'un autre monde, d'une idée cherchant une

article de Grégoire Ingold, « Le Dialogue dans le conflit des idées », in : Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette (dir.), *Dialoguer, Un nouveau partage des voix*, vol. I, *Dialogismes*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2004/2005, pp. 56-62, et plus spécialement le paragraphe intitulé « La Philosophie en dialogue, ou l'incarnation de la pensée », pp. 60-62.

- 1 Au sujet de la pédagogie de Vassiliev, voir *Anatoli Vassiliev, Tradition, Pédagogie, Utopie*, revue *Théâtre / Public*, n° 182, 2006, publiée par le Théâtre de Gennevilliers, et Stéphanie Lupo, *Anatoli Vassiliev, Au cœur de la pédagogie théâtrale, Rigueur et anarchie*, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, et particulièrement le paragraphe intitulé « Platon : apprendre la structure du dialogue », pp. 180-192. L'expression « textes purs » à propos des dialogues de Platon est reprise d'un entretien inédit accordé par Vassiliev à Alessio Bergamo, cité p. 181. Précisons qu'Anatoli Vassiliev a également donné des stages en France à l'ARTA (Association de Recherche des Traditions de l'Acteur, La Cartoucherie, Paris) et l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, Lyon).
- 2 Cette méthode n'est pas la plus connue de Stanislavski (nous avons trop souvent tendance à réduire Stanislavski à l'Actor Studio), il s'agit d'une méthode de travail autour d'un texte qui consiste à retrouver la structure, la dynamique de la pièce ; dès qu'un moment est défini, il fait l'objet d'une improvisation sur le plateau par les acteurs, l'analyse se fait alors comme dit Vassiliev « par les jambes », et le texte est ainsi découvert petit à petit et rendu à la vie théâtrale (Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, Martine Néron (trad.), Première Leçon, p. 61). Notons que Grégoire Ingold dans l'entretien cité plus haut fait également référence à cette méthode.

incarnation, d'un contenu à la recherche d'une forme¹ » et voit dans le texte de théâtre ce qu'il appelle une « structure ludique », c'est-à-dire une structure de jeu, d'action guidée non par les aventures ou le destin d'un ou plusieurs personnage(s) mais les idées et le sens philosophique de l'œuvre² ; il adopte ainsi une vision quasi dialectique du texte de théâtre, c'est pourquoi les dialogues de Platon se trouvent pour lui des outils pédagogiques parfaits. Ils présentent en effet une action dialectique dont il est relativement aisé de découvrir les différentes étapes et met en scène des personnages qui progressent ensemble, par un jeu de questions/réponses vers la révélation d'une idée.

Au terme de notre parcours, après la comédie ancienne qui a ridiculisé Socrate, après les dialogues socratiques qui ont mis en œuvre une autre théâtralité, philosophique, après les tragédies et drames sérieux des XVIII^e et XIX^e siècles qui ont fait de Socrate le porte-parole de l'idéologie de leur auteur, après les comédies qui ont à nouveau cherché à se moquer du sage grec ou des contemporains pouvant y être comparés, après un retour à la forme des dialogues socratiques comme source d'inspiration poétique, il reste donc Platon, le dramaturge-philosophe qui, quoiqu'il ait lui-même obstinément refusé le théâtre, donne naissance à un autre théâtre, celui dont l'intrigue est constituée du mouvement dialectique, dont les personnages sont conceptuels pour reprendre la notion de Gilles Deleuze et Felix Guattari et dont l'objectif, maïeutique, est de permettre à chacun de se rapprocher le plus possible de la vérité.

Mais Aristophane n'est pas loin

S'il reste Platon, n'oublions cependant pas Xénophon et Aristophane, nos deux autres sources directes pour la connaissance de Socrate. Bien que Xénophon ait inspiré beaucoup de nos pièces de théâtre du XX^e siècle, et que son *Banquet* notamment, par les divertissements qu'il propose, semble mettre en jeu une théâtralité tout à fait intéressante, il ne semble pas encore avoir fait l'objet d'adaptations théâtrales comme Platon, mais cela ne saurait peut-être tarder puisque ses écrits réhabilités, retraduits, réédités, vont pouvoir plus largement encore inspirer les dramaturges. Quant à Aristophane, progressivement réhabilité quant à lui dès le

1 Stéphanie Lupo, *op. cit.*, p. 149.

2 Anatoli Vassiliev, *Sept ou huit leçons de théâtre*, édition citée, Première Leçon, pp. 20-58. Le système ludique se différencie du système psychologique ; pour bien faire comprendre cette distinction, Vassiliev applique ces deux systèmes d'interprétation à un même texte, un extrait de *La Mouette* de Tchekhov, pp. 55-57, repris sous la forme d'un tableau très clair par Stéphanie Lupo, *op. cit.*, p. 171.

XIX^e siècle, qu'est-il devenu au XX^e siècle ? Après la réécriture policée des *Nuées* par Hippolyte Lucas en 1844, d'autres metteurs en scène ont-ils osé représenter le texte original ? Aristophane n'aurait-il pas inspiré au XX^e siècle, comme aux siècles précédents quelques œuvres tendant à démythifier la figure socratique sur les planches ?

Les Nuées ont tout d'abord été réécrites et mises en scène par Sacha Guitry sur une musique de M. E. Bellamy au Théâtre des Arts le 29 décembre 1906¹ mais la fin encore une fois a été transformée : Strepsiade ne met pas le feu au pensoir comme dans la pièce d'Aristophane, mais au moment où il cherche à se venger, il tombe nez à nez avec une Nuée qui l'accuse encore d'impiété et l'invite à s'immoler par le feu en plus de lui conseiller de se venger sur lui-même car il est le seul responsable de ce qui lui arrive : si son fils en effet se met à le rouer de coups c'est parce qu'il a appris auprès de Socrate comment faire triompher le raisonnement injuste ; qui l'a envoyé au pensoir ? Strepsiade lui-même. Citons cette fin qui s'adresse également au public, rompant l'illusion théâtrale et suggérant que la visée de la comédie n'était que le divertissement :

STREPSIADE : Ah ! Socrate... tu veux être payé... tu vas l'être ! Où est-il ?... Et le disciple qui m'a entraîné, où est-il ? (*Il fait des moulinets et finit par se trouver face à face avec la Nuée.*)

PREMIÈRE NUÉE :
Viellard, ne cherche pas :
Le coupable, il est là !
Puisque tu veux taper sur quelqu'un, Strepsiade,
Applique-toi la bastonnade
Et mets ton corps en feu
Pour avoir renié les dieux !

STREPSIADE, *tombant assis* : C'est donc le châtiment !

PREMIÈRE NUÉE :
Mais il ne faut pas que tu pleures,
On pourrait te le reprocher
Car il est l'heure
Pour tous de s'en aller coucher.
Tu n'y penseras plus demain !
Lève-toi ! Levez-vous !
Donnons-nous
Tous
La main
Venez... Venez... Venez...
Courbons le nez
Comme ceci !...
N'oubliez pas, Socrate, et toi petit vieillard,
Qu'ils ont souri
De toutes vos bizarreries
Et que c'est très gentil
De leur part².

1 Elle est restée à l'affiche jusqu'au 25 janvier 1907.

2 Sacha Guitry, *Les Nuées d'Aristophane*, in : *Théâtre complet*, Paris, Librairie académique Perrin, 1973,

On rencontre ensuite une mise en scène de Léon Guillot de Saix (1910 représentation partielle, 1928 représentation intégrale) ; une autre, qui se voulait une recreation de la comédie grecque, de Mario Meunier (1952 à la Comédie Française) ; celle de Michel Berto (1970 au Théâtre de Bourgogne)¹ ; une adaptation radiophonique de Bernard Zimmer en 1960² et plus récemment une mise en scène de la traduction de Pascal Thiercy par le théâtre de l'Orage (2007)³ ainsi qu'une lecture de l'actualisation de Serge Valletti sous le titre *Idées fumantes* aux Nuits de Fourvière (Lyon, 2015). Pour comparer avec l'adaptation de Sacha Guitry, un siècle plus tôt, citons également la fin - on notera l'actualisation des noms des personnages, du langage ainsi que des effets comiques :

M. LATOUPIE⁴ : Une torche, vite, que quelqu'un me passe une torche ! Ils aiment les idées fumeuses, ils vont être gâtés, c'est moi qui vous le dis.

M. Latoupie donne des coups de hache dans la porte d'entrée de l'École.

L'APPARITEUR⁵, ouvrant la porte : Hé là, eh oh ! Qu'est-ce qui vous prend ?

M. Latoupie monte sur le haut de la porte et grimpe sur le toit.

M. LATOUPIE : Poussez-vous de là.

L'APPARITEUR : Faut pas monter là-dessus. Qu'est-ce que vous faites ?

M. LATOUPIE, donnant des coups de hache sur le toit : Qu'est-ce que je fais ? Je vais entamer un dialogue déconstructif avec vos murs porteurs mon ami.

Du toit, M. Latoupie lance une torche allumée dans l'École.

L'APPARITEUR : C'est un malade. Vous êtes fou.

SOCRATE, *off* : Qui est-ce qui met le feu ?

M. LATOUPIE : C'est moi, votre élève, je viens vous payer le reliquat de mes frais d'inscription.

L'APPARITEUR : Il casse tout.

SOCRATE, *apparaissant* : Il va nous assassiner !

M. LATOUPIE : Bien sûr. C'est ce que je veux. Vous rayer complètement de la carte en commençant par le haut.

SOCRATE : Descendez immédiatement de mon toit.

M. LATOUPIE : Votre toit, je vais vous le descendre, vous inquiétez pas.

La fumée commence à se propager partout.

p. 111. La pièce se trouve pp. 63-111, elle était jusqu'alors inédite.

1 Nous n'avons pas réussi à nous procurer les textes de ces mises en scène, nous faisons confiance au recensement de Romain Piana, thèse déjà citée, Annexe « Représentations d'Aristophane en France », t. 2, p. 729.

2 On en retrouve le texte dans l'édition de ses *Adaptations du théâtre antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1968, t. 2, pp. 313-390 Il propose d'accompagner la pièce de la musique de Debussy, *Nuages*, puis *Tonnerre*. L'adaptation radiophonique a été réalisée par Roger Dathys et la pièce se termine bien sur l'incendie du pensoir.

3 On peut retrouver cette traduction dans le *Théâtre complet d'Aristophane*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, pp. 167-265.

4 Strepsiade.

5 Un disciple de Socrate. Dans son introduction, Serge Valletti explique plus précisément son rôle : « La difficulté de l'adaptation pour ce texte résidait surtout dans le choix du statut de ces Nuées qui sont indiquées comme un chœur de femmes parlant. [...] Et ce qui a attiré mon attention c'est que le personnage principal, Strepsiade, que j'ai appelé M. Latoupie, ne voit rien d'autre que de la fumée – il cherche à apercevoir sans succès ces femmes qui lui parlent. J'ai donc imaginé que quelqu'un, l'appariteur de l'école, faisait fonctionner hors de sa vue une machine à fumée et un vieux magnétophone pour embobiner le héros et lui faire croire à quelque chose qui n'existe pas, en fait, si l'on peut dire, lui faisait une sorte de théâtre pour l'impressionner. Tactique bien connue de tous les responsables des sectes ou d'écoles de pensée pour convaincre les trop naïfs nouveaux venus. » (*Toutaristophane*, t. V, Nantes, L'Atalante, 2014, pp. 9-10.)

SOCRATE : Voulez-vous bien venir ici !
M. LATOUPIE : Attendez, vous voyez pas que je discute avec les nuages ?
L'APPARITEUR : Au secours ! J'étouffe !
SOCRATE : Je peux plus parler.
L'APPARITEUR : De l'air, de l'air !
SOCRATE : J'ai les pieds qui commencent à rôtir.
M. LATOUPIE : C'est bien fait pour vous. Vous passiez votre temps à étudier les astres. Eh bien, maintenant vous avez plus qu'à étudier le désastre !
La fumée envahit toute la scène.
VOIX OFF DE L'AUTEUR : Vas-y toi ! Frappe, détruits [*sic*], abats, défonce et montre-leur ce que c'est que de se moquer de Dieu !
Eh bien, voilà, ça y est. La pièce est terminée.
Je sais pas, vous, cher public, mais moi j'ai l'impression que j'en ai assez dit pour aujourd'hui¹.

Le pensoir est incendié, le message de l'auteur clairement explicité. Néanmoins ce message traduit par la langue vulgaire de Serge Valletti semble lui aussi ridiculisé...

Une dernière adaptation de la comédie d'Aristophane mérite d'être mentionnée, celle de Maurice Pujo qui comme *Les Philosophes* de Palissot en 1760 actualise non pas tant la forme de la comédie que son propos en dénonçant non pas la philosophie socratique mais « les idées fausses du temps présent », c'est-à-dire pour Pujo, l'un des fondateurs de l'Action française, mouvement royaliste, nationaliste et antisémite, les idées révolutionnaires et républicaines². Ainsi le pensoir devient dans sa réécriture l'Union Jean-Jacques Rousseau³ ; Socrate quant à lui est remplacé par Ferdinand Broussaille peut-être en référence à l'expression argotique « être dans les broussailles » qui signifie être ivre, ou encore au sens botanique qui désigne péjorativement une touffe de plantes maigres et enchevêtrées, une façon de dire que le personnage qui porte ce nom ne sait pas ce qu'il dit, possède des idées confuses et pauvres.

1 *Ibid.*, pp. 121-122.

2 *Les Nuées, comédie contemporaine en trois actes imitée d'Aristophane*, représentée pour la première fois le 12 décembre 1907 au Théâtre d'Action française ; nous avons consulté la seconde édition de la pièce : Paris, Nouvelle librairie nationale, 1918. Elle est rapidement étudiée par Malika Bastin-Hammou, « La Réception française des *Nuées* d'Aristophane : quelques jalons », in : *Météorophistai, Contributions sur les Nuées d'Aristophane*, Cahiers du théâtre antique, Cahiers du GITA n°19, nouvelle série n°1, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015, pp. 145-157, et plus spécialement pp. 155-157, qui considère d'ailleurs qu'il s'agit de la seule adaptation / mise en scène digne d'intérêt de la période qui selon elle témoigne du déclin des *Nuées* au XX^e siècle qui semblent n'intéresser aujourd'hui plus que les spécialistes. La proposition de Serge Valletti et le succès que ses lectures semblent avoir remporté aux Nuits de Fourvière la démentira peut-être.

3 Voici la description donnée de l'école, didascalie acte II, p. 90 : « Une pièce assez vaste avec décoration art nouveau. Affiches morales : reproduction de tableaux préraphaélites, symbolistes, pointillistes, etc. Au milieu grande table couverte d'un tapis vert. Au fond de la salle, le buste de Jean-Jacques. » Et voici le programme du Théâtre d'Action française, reproduit en note dans l'Examen de la pièce, p. 26 : « Nous affirmons que de la satire vigoureuse du monde déliquescant d'aujourd'hui, du monde de Jean-Jacques Rousseau et de Tolstoï, peut jaillir un esprit neuf, un rire nouveau, plus irrésistible et plus communicatif que celui qui s'essouffle encore sur les têtes de Turcs de la vieille société. »

De même que Pujo réécrit *Les Nuées* à la manière de Palissot, Felix Guattari conçoit à la manière de Galiani et Lorenzi un Socrate imaginaire du XX^e siècle¹ ; les toutes premières répliques de la pièce rappellent ainsi les propos échangés par Don Tammaro et son épouse Dona Rosa dans le livret italien de 1775 :

GEORGES : *I am Socrates.*

CARMEN : *Now, now, here he goes again !*

GEORGES : *What ? What's wrong with this ? I am Socrates, big deal ! There's no need to make a mountain out of it² !*

GEORGES : Je suis Socrate.

CARMEN : Ça y est, ça y est, il recommence !

GEORGES : Quoi ? Qu'est-ce qui ne va pas ? Je suis Socrate, et alors ? Il n'y a pas de quoi en faire une montagne !

Quelques comédies mettent en scène le couple Socrate-Xanthippe et leurs incessantes disputes³ mais la plus intéressante est celle de Charles Samuel, intitulée *Le Banquet de Xanthippe* qui entend réhabiliter cette dernière et démythifier Socrate en opposant son *Banquet de Xanthippe* aux deux *Banquet* de Platon et Xénophon⁴ et en s'inspirant aussi un peu d'Aristophane, non des *Nuées* mais de *Lysistrata* : il n'y a pas que les hommes qui savent parler d'amour ; emmenées par Xanthippe, toutes les femmes des amis de Socrate qui ont l'habitude de passer leurs nuits à attendre le retour de leur mari de ces fameux banquets, organisent elles aussi leur banquet. La règle en est définie par Xanthippe :

Nous sommes ici réunies pour parler de l'Amour. Chacune de nous en parlera à sa manière, simplement, mais honnêtement, je veux dire avec sincérité : sans impudeur ni de pudeur excessive, librement, comme peuvent le faire des femmes libres... que nous ne sommes pas... mais que nous voulons être.

D'autres que nous ont très savamment parlé [de l'amour], il y a peu. Nous ne pouvons rivaliser en science avec eux qui font profession d'écrire comme Aristophane, de discourir et de plaider comme Lysias, de philosopher et d'enseigner comme ce cher Socrate ou comme Criton ou d'autres encore. Je ne peux les citer tous. Mais les idées qu'ils exposent ne sont pas forcément les nôtres et leurs vues sur l'Amour, nous sommes bien loin de les partager. Nous n'en savons d'ailleurs guère plus que ce qu'ils veulent bien nous dire, c'est-à-dire bien peu.

Je vous propose, je propose que chacune, à son tour, expose ce qu'elle sait de l'opinion des hommes sur l'amour. Et nous confronterons à cette opinion celle que nous pouvons avoir nous-mêmes⁵.

1 *Socrate*, représenté au Théâtre Ouvert de Paris, en 1988, dans une mise en scène d'Enzo Cormann, inédit en français mais traduit en anglais par Flore Garcin-Marou in : *Deleuze Studies*, 6.2, Edinburg University Press, 2012, pp. 170-186.

2 *Ibid.*, p. 173.

3 Citons par exemple : Robert Walter, *Die Grosse Hebammenkunst* (Le Grand Art de la maïeutique), Leipzig, Philipp Reclam, 1927; Conrad Seiler, *The Husband of Xanthippe*, in : *The Husband of Xanthippe and other short plays*, Walter H. Baker company, 1929, pp. 8-30 ; Heinz Steguweit, *Sokrates und Xanthippe, ein frohes Spiel*, Berlin, Theaterverlag Albert Langen / Georg Müller, 1938.

4 Le texte est inédit mais l'auteur nous l'a aimablement confié, il explique dans son avant-propos (non paginé) : « Il s'agit évidemment de démythifier et démystifier les personnages masculins des *Banquet* de Platon et Xénophon, et notamment celui de Socrate... et aussi réhabiliter Xanthippe ainsi que les femmes d'Athènes à qui était refusée, on l'a vu, toute comparaison favorable avec les hommes sur le plan de l'intelligence et de la force physique. »

5 Acte III, scène 2, p. 38.

Cette comédie réécrit de manière originale en les mêlant les œuvres de Platon et Xénophon, il s'agit d'une vraie comédie philosophique, socratique oserions-nous dire car elle offre aux femmes un espace de dialogue dans lequel elles s'initient librement à la philosophie et avec elles initient également leurs lectrices / spectatrices et probablement aussi leurs lecteurs / spectateurs. Socrate étant ridiculisé, Roger Scruton va plus loin que Charles Samuel et propose l'expression « dialogues xanthippiques »¹. Du personnage de la femme la plus acariâtre de toute l'histoire à l'incarnation d'une pensée socratique appelée à se passer de Socrate, la réception de Xanthippe parallèlement à celle de son mari est pour le moins surprenante.

Conclusion

Le théâtre du XX^e siècle, libéré de la forme et du genre, par cette liberté qu'il offre aux metteurs en scène comme aux auteurs, ne semble plus juger Socrate aussi sévèrement que les siècles précédents comme un sujet antithéâtral ; au contraire, grâce au Socrate des dialogues de Platon, le théâtre paraît même se retrouver. Expérimentant des voies nouvelles, du théâtre de l'absurde d'Europe de l'Est au théâtre politique de Brecht, de la technique plus souvent utilisée au cinéma ou dans les romans du flash-back ou analepse à la réécriture de dialogues socratiques à la manière de Platon mais destinés non plus à être lus mais joués, les pièces de notre corpus permettent de définir un théâtre de la pensée qui en met en scène paradoxalement le mouvement, l'élan. Le théâtre socratique dont nous avons questionné l'existence au début de notre enquête existe bel et bien, non parce qu'il se trouve un grand nombre de pièces portant à la scène le sage grec, mais bien plutôt parce que la dialectique telle que la pratique le Socrate des dialogues socratiques donne lieu à un théâtre qui, naissant à lui-même, accouche de spectateurs philosophes qui à leur tour interrogent le monde dans lequel ils vivent.

Bien que les pièces collent à l'actualité d'un siècle tragique, elles trouvent la distance juste pour parler du V^e siècle athénien tout en pointant le doigt vers le monde contemporain, ce qui explique alors que certaines pièces fassent l'objet de reprises plusieurs dizaines d'années après leur création. « Tant qu'il y aura des hommes, on parlera du procès de Socrate » a écrit Théodor Gomperz². Parce que tant qu'il y aura des hommes, il y aura des libertés menacées,

1 *Xanthippic Dialogues*, Bloomsbury Publishing, 2012. *Xanthippe's Republic* a même été représentée le 28 juin 1990 au Royal Court Theatre de Londres.

2 *Les Penseurs de la Grèce*, II, Paris, Felix Alcan/ Lausanne, Payot & Cie Libraires-Editeurs, Auguste Reymond (trad.), 2^e édition, 1908 (1^{ère} édition, langue allemande, 1902).

bafouées, à défendre. Il y a malheureusement tout lieu de penser que la liberté revendiquée par le résistant-philosophe Socrate, tel qu'il est peint dans ces pièces modernes, aura encore à s'exprimer sur les planches dans les années à venir.

Pour ouvrir une autre perspective, on peut imaginer un théâtre socratique qui ne s'enracinerait plus dans les dialogues de Platon et Xénophon mais en conserverait seulement la forme : Alexandre Jollien, handicapé de naissance et philosophe de formation, a par exemple imaginé dans *Éloge de la faiblesse* (paru en 1999, mis en scène en 2006/2007) recevoir la visite de Socrate en personne, lui raconter sa vie et le laisser l'interroger, apprenant ainsi à se connaître lui-même.

En définitive, cette seconde partie qui reprend comme la première une étude diachronique n'est pas sa copie. Certes dans ses grandes lignes elle donne à voir des portraits de Socrate semblables (Socrate chrétien vs. Socrate laïc, emblème des philosophes, Socrate romantique, Socrate nietzschéen, Socrate politique, Socrate de Platon) mais en focalisant sur le théâtre, elle ne le décrit pas seulement, elle le voit reprendre vie, s'animer jusqu'à faire de sa manière de dialoguer le fonds même du théâtre.

Conclusion

Cher Steinweg,

j'ai essayé avec un déplaisir croissant, de trier de cette boue de mots (la boue est mon fait) de nos discussions sur la pièce didactique (*Lehrstück*) quelque chose d'utilisable pour des tiers. Cet essai a échoué, je n'ai plus la moindre idée sur la pièce didactique. [...] Trêve d'opinions maigres sur l'art, de représentations pré-industrielles de la société : en 1977, je connais mon destinataire moins qu'autrefois ; aujourd'hui, plus qu'en 1957, les pièces sont écrites pour les théâtres non pour le public. Je ne vais pas me tourner les pouces jusqu'à ce qu'une situation (révolutionnaire) vienne à se présenter. Mais la théorie sans fondement, ce n'est pas mon métier, je ne suis pas un philosophe qui pour penser n'a besoin d'aucune raison, je ne suis pas non plus un archéologue et je pense qu'il nous faudra dire adieu à la pièce didactique d'ici le prochain tremblement de terre¹.

Ce texte est signé Heiner Müller, il sert de préface à sa célèbre pièce intitulée *Hamlet-machine*. Une pièce didactique, en allemand *Lehrstück* est une pièce qui enseigne, qui délivre un enseignement, un message, une pièce idéologique comme nous avons pu dire ou encore, en nous inspirant d'Antoine Vitez, une pièce à thèse. Mais pour Heiner Müller il n'y a plus rien à enseigner, plus rien à même à jouer ; l'interprète d'Hamlet dira ainsi dans la pièce :

Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a plus lieu. Derrière moi plantent le décor, des gens, que mon drame n'intéresse pas, pour des gens qu'il ne concerne pas. Moi non plus, il ne m'intéresse plus. Je ne joue plus².

Pourtant c'est bien dans une pièce de théâtre que le dramaturge allemand dresse ce constat. Si la pièce ne transmet pas de contenu positif (elle ne fait que déplorer la faillite des idées communistes), elle incite du moins le spectateur à se questionner. Il n'aura rien appris certes mais il ne sortira pas indemne de la lecture / représentation de la pièce. Notre étude ne portait pas sur le théâtre d'Heiner Müller mais ces quelques lignes pourraient résumer l'évolution dramaturgique du corpus de pièces de théâtre portant à la scène Socrate. Enthousiastes à l'idée

1 Heiner Müller « Adieu à la pièce didactique », Jean Jourdeuil et Heinz Schwartzinger (trad.), *Hamlet-machine précédé de Mauser et autres textes*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, pp. 67-68.

2 *Ibid.*, p. 75.

de diffuser leur philosophie au plus grand nombre, les Lumières transforment le théâtre en tribune, lieu d'édification morale du spectateur. La figure de Socrate élevée au rang de mythe incarne l'idée d'une sagesse laïque, pensée sans le secours des dieux et destinée à vaincre l'ignorance, les préjugés, le fanatisme, l'intolérance. Les dramaturges-philosophes voient dans le procès l'occasion rêvée pour placer de telles revendications dans la bouche de celui qui les symbolisent à travers l'image du philosophe persécuté, qui adopte la posture du martyr, n'ayant pas peur de se sacrifier pour ses idées. Sa mort des plus sereines vient comme prouver la vérité de sa philosophie si bien qu'il se voit, dans la plupart des pièces, sauvé, mais un instant trop tard, juste après avoir bu le poison, une façon de sauver aussi la fidélité historique (Socrate doit mourir) comme l'optimisme rationaliste (la vertu finit toujours par triompher).

Au XIX^e siècle, les pièces de notre corpus laissent apparaître certains changements : Socrate n'est pas toujours sauvé, les pièces se terminent alors sur sa mort qui, si elle lui donne accès à l'immortalité (de l'âme peut-être, de la renommée sûrement) constitue une sorte d'échec de sa philosophie, incapable d'être acceptée en ce monde, ou échec du monde lui-même, incapable d'accepter sa philosophie. Parallèlement à ce changement et en lien avec la naissance des études socratiques qui amènent un retour aux sources, principalement Platon et Xénophon, les auteurs font de plus en plus converser Socrate avec ses disciples, commençant même à réécrire, réinventer les dialogues socratiques, tendance qui se confirme au XX^e siècle donnant lieu à un riche portrait de Socrate en résistant qui se voit cependant très souvent accusé par la tyrannie comme par la démocratie. Comme si Socrate n'avait pas de propos philosophique à défendre, comme si son rôle était seulement de questionner, d'interroger chaque régime et surtout chaque gouvernant, chaque citoyen sur ses valeurs et sur l'aptitude du régime en place à les garantir.

Dans une courte pièce destinée aux enfants, *Socrate à l'école*, Michel Fustier fait dire à Socrate : « Je ne suis moi-même qu'une question en réponse à une question. »¹ Ce mouvement de l'interroger / répondre qui semble avoir caractérisé la philosophie de Socrate, du moins telle qu'elle nous a été transmise par le biais des dialogues socratiques signifie également un adieu à la pièce didactique. L'évolution du théâtre, comme celle des études socratiques accompagnent aussi une socratisation de la dramaturgie des pièces portant à la scène Socrate, socratisation qui va d'ailleurs de pair avec la démultiplication de Socrate qui sur scène fait des émules aussi vertueux que lui. Alors que les dialogues socratiques semblent être nés dans l'antiquité à l'écart de la scène, voire dans le refus du théâtre, la modernité donne naissance à

1 *Socrate à l'école*, comédie historique pour les enfants, 2004, accessible sur le site de l'auteur: <http://theatre.enfant.free.fr>

des œuvres théâtrales s'inspirant de cette théâtralité paradoxale pour renouveler la dramaturgie, donnant naissance à un authentique théâtre socratique. La pièce socratique n'enseigne pas quelque chose à son lecteur / spectateur mais elle tente de l'aiguillonner comme un taon (pièce réfutative) ou de l'amener, par le biais d'une introspection, à se découvrir lui-même, à accoucher de lui-même (pièce maïeutique). Il n'est alors plus lecteur ni spectateur mais il devient l'interlocuteur de l'œuvre conçue comme mise en espace d'une pensée appelée à se déployer devant lui, libre, vivante. Adieu donc à la pièce didactique, bonjour à la pièce socratique.

Annexes

- Présentation synthétique du corpus
- Du *Socrate* de Voltaire au *Procès de Socrate* de Collot d'Herbois : correspondance des scènes
- De *La Colère de Xanthippe* attribuée à l'abbé Parmentier à *La Maison de Socrate le sage* attribuée à Louis-Sébastien Mercier : correspondance des scènes
- Des *Mémorables* de Xénophon au *Sócrates* d'Esteban Martínez Hervas : correspondance entre les sources et les scènes / confrontation d'une scène et de sa source
- De Platon à Erik Satie, en passant par Victor Cousin : comparaison de la traduction des dialogues de Platon par Victor Cousin au livret d'Erik Satie

Présentation synthétique du corpus

<i>Figure(s) de Socrate</i>	<i>Œuvre</i>	<i>Genre</i>	<i>Auteur, Compositeur</i>	<i>Date création</i>	<i>Date édition</i>	<i>Résumé</i>
Comique, Stoïcien	<i>La Patienza de Socrate con due Mogli</i>	Farce dramatique en musique	Minato / Draghi	1680	1680	Socrate accepte patiemment et sagement les incessantes querelles de ses deux épouses, Xanthippe et Amitta, celles des prétendantes de Mélito, un prince athénien, les railleries d'Aristophane, ainsi que la sottise de l'un de ses disciples, Python.
Chrétien	<i>Socrates triumphant</i>		Anonyme		1716	Socrate, présenté comme un être divin qui n'a pris le costume humain que pour mieux guider les hommes, est condamné à mort lors d'une parodie de procès démagogique qui l'accuse de corrompre la jeunesse en lui enseignant la vertu.
Amoureux	<i>Alcibiade</i>	Comédie	Philippe Poisson	1731	1731	À la mort de son ami, Socrate s'est vu confié l'éducation d'une jeune et jolie orpheline, Timandre dont il semble secrètement amoureux. Triomphant de ce sentiment impropre à sa philosophie, il donnera sa main au bel Alcibiade.
Martyr stoïcien	<i>Der Sterbende Sokrates</i>	Tragédie	Nathanaël Baumgarten		1741	Dans cette pièce qui rapporte ses dernières conversations, Socrate, condamné pour ses propos sur la Divinité, semble si heureux d'offrir sa mort en exemple qu'on peut se demander s'il ne s'agirait pas davantage d'un suicide.
Chrétien	<i>The Heathen Martyr,</i>	Tragédie historique	George Adams		1746	L'intrigue ne se concentre pas seulement sur le procès de Socrate (Socrate meurt à la fin de l'acte III) mais aussi sur la période qu'inaugure la mort de Socrate : une période marquée par la maladie, la misère et le malheur à laquelle seuls la condamnation et l'exécution des accusateurs de Socrate mettront fin.
Chrétien	<i>The Death of Socrates</i>		Thomas Cradock		ms av. 1765	Accusé de blasphème envers les dieux de la cité, Socrate annonce la venue prochaine du Christ.
Comique	<i>I Filosofi Fanciulli</i>	Comédie	Appiano Buonafede		1754	Dans une comédie qui se veut l'héritière des <i>Nuées</i> d'Aristophane, Socrate est accusé d'avoir enlevé un beau jeune homme. Malgré son souhait de boire la ciguë, il est sauvé par sa méchante femme et découvre que le jeune homme est en réalité une femme.
Comique	<i>Socrate filosofo sapientissimo</i>	Tragi-comédie	Francesco Grisellini		1755	Les accusateurs de Socrate jouent de la jalousie de Xanthippe et du talent d'Aristophane pour faire accuser Socrate et le condamner à mort.
Comique	<i>Xantippe, of het Booze</i>	Comédie	Pieter		1756	Toujours très patient, Socrate doit composer avec le caractère acariâtre de sa

	<i>Wyf des Filosoofs Sokrates Beteugeld</i>		Langendijk			femme qui a trouvé en Diogène un parfait confident.
Saint laïc, mais aussi chrétien et newtonien	<i>Socrates</i>	Poème dramatique	Amyas Bushe		1758	Jusque dans sa prison, Socrate s'entretient avec ses disciples de la religion naturelle qu'il origine dans la science ; néanmoins l'auteur prend soin de préciser que la religion découverte par la seule raison correspond au christianisme.
Saint laïc	« <i>Mort de Socrate</i> »	Esquisse	Diderot		1758	S'inspirant du <i>Phédon</i> de Platon, Diderot dessine l'esquisse d'une pièce consacrée à la mort de Socrate, aussi pathétique qu'édifiante afin de la donner en exemple du genre nouveau qu'il est en train de créer : le drame et particulièrement le drame philosophique.
Déiste, emblème des philosophes	<i>Socrate</i>	Drame	Voltaire		1759	Dans ce qui ressemble à un pamphlet dramatisé destiné à défendre les philosophes représentés par Socrate plus qu'à une véritable pièce de théâtre, Socrate refuse de donner ses pupilles en mariage sans leur libre consentement, et offense alors Anitus, grand prêtre et Drixa, marchande influente. Pour se venger, ces derniers le font accuser à la fois d'hérésie, de déisme et d'athéisme.
Comique, satirique	<i>Les Philosophes</i>	Comédie	Palissot	1760	1760	La pièce, souvent comparée aux <i>Nuées</i> d'Aristophane ridiculise les Encyclopédistes sur scène ainsi que, à l'occasion d'une réplique, leur masque - symbole, Socrate, derrière lequel ils ont tendance à vite s'abriter pour crier à la persécution.
Emblème des philosophes	<i>Un disciple de Socrate aux Athéniens</i>	Héroïde	Marmontel		1760	Un disciple de Socrate rapporte la mort de son maître et en rend Aristophane (dans le contexte contemporain, Palissot) responsable.
Emblème des philosophes, Saint laïc	<i>La Mort de Socrate</i>	Tragédie	Billardon de Sauvigny	1763	1763	D'abord conçue comme une réponse à la comédie des <i>Philosophes</i> de Palissot, la pièce, censurée une première fois, ne lui répond plus que de manière indirecte mettant en scène un Socrate accusé pour impiété.
Saint laïc	<i>La Mort de Socrate</i>	Tragédie	Locquignol		ms. ap.1763	Indifférent aux agissements de ceux qui s'acharnent à vouloir le faire condamner ou le sauver, Socrate meurt heureux de se sacrifier pour le Dieu qu'il adore.
Emblème des philosophes, contre les philosophes	<i>Socrate</i>	Tragédie	Linguet		1764	Le fils de l'accusateur de Socrate est épris de la fille de Socrate, c'est donc une histoire d'amour qui est à l'origine du procès pour Linguet qui refuse la présence de la philosophie au théâtre.
Emblème des philosophes	<i>Socrate à ses amis</i>	Héroïde	La Harpe		1765	Avant de mourir, Socrate s'adresse une dernière fois à ses amis pour leur parler non seulement de l'immortalité de l'âme mais surtout pour les inciter à continuer sans lui la lutte contre les préjugés et le fanatisme
Comique,	<i>Socrate immaginario</i>	Opéra	Galiani,	1775	1775	Sous les traits de Don Tammario, qui se prend pour un nouveau Socrate, c'est

satirique		bouffe	Lorenzi / Paisiello			Saverio Mattei, un érudit contemporain qui est ridiculisé et l'érudition prétentieuse et vaine qui est dénoncée.
Saint laïc	<i>Il Socrate</i>	Tragédie	Antonino Galfo		1780	Mélito, grand-prêtre, voudrait épouser Argene, fille de l'archonte mais celle-ci est éprise de Ménèxène, le fils de Socrate qui l'aime également. Pour se venger du refus d'Argene, Melito fait condamner Socrate pour impiété
Comique	<i>La Colère de Xanthippe ou l'édit de deux femmes</i>	Poème dramatique	Parmentier		1784	Xanthippe croit que Socrate veut épouser sa jeune pupille, en devient follement jalouse avant de découvrir son erreur.
Parodique	<i>Socrate</i>	Parodie	Viani, Sauli, Mollo, Sanseverino		1788	Platon et Xanthippe tentent tour à tour de convaincre Socrate de se défendre à son procès ; il refuse obstinément et meurt. La pièce parodie le style tragique d'Alfieri en exagérant la simplicité qui le caractérise.
Saint laïc, mais aussi fanatique	<i>Socrate</i>	Tragédie	Pastoret de Calian		1789	Socrate apparaît à la fois comme un saint laïc et un fanatique qui plus est amoureux d'une jolie jeune fille. C'est ce mariage qui le conduit par trois fois en prison, il en est sauvé à chaque fois mais la dernière annonce a lieu après qu'il a bu le poison.
Révolutionnaire	<i>Le Procès de Socrate</i>	Comédie	Collot d'Herbois	1790	1791	Collot d'Herbois reprend la pièce de Voltaire pour transformer Socrate en révolutionnaire et le sauver juste à temps, avant qu'il ne boive la ciguë.
Saint laïc, défenseur de la liberté	<i>Socrate</i>	Tragédie	Luigi Scevola	1804	1804	Au faîte de sa gloire, Socrate est attendu au Prytanée et invité à devenir le conseiller du roi de Macédoine. Mais Anito son ennemi de toujours retourne l'opinion et fait condamner Socrate à mort.
Modèle de belle mort	<i>La Mort de Socrate</i>	Drame	Bernardin de Saint-Pierre		1808	En consacrant un drame à Socrate à la fin de sa vie, Bernardin de Saint-Pierre cherche à s'identifier à lui, à se défendre comme lui des critiques et à s'associer à sa sérénité.
Comique	<i>La Maison de Socrate le sage</i>	Comédie	Louis-Sébastien Mercier		1809	Bien que la pièce semble fortement s'inspirer de voire plagier la comédie de l'abbé Parmentier, Socrate apparaît comme un philosophe domestique qui ruse avec la jalousie de sa femme pour parvenir à ses fins, en ajoutant quelques références à l'actualité.
Romantique, Chrétien	<i>Socrates</i>	Poème dramatique	Andrew Becket		1806	Emprisonné pour impiété, Socrate refuse toutes les propositions d'évasion ou d'annulation de son procès qu'on vient lui soumettre rendant sa fille folle de désespoir et de vengeance au point d'en mourir.
Modèle de belle mort	<i>Les Derniers Moments de Socrate</i>	Fait historique	Pécard-Taschereau		1826	Écrite pendant la Terreur, cette pièce avait pour but d'après son auteur de redéfinir la vertu, lors de sa publication, l'auteur la dédie à ses enfants comme

						une sorte de catéchisme pour leur apprendre à mourir.
Romantique, Chrétien	<i>Socrates</i>	Poème dramatique	Henry Grover Montague		1828	Socrate est accusé d'impiété, comme sa fille victime d'un stratagème d'Alcibiade cherchant à la séduire.
Romantique, Chrétien	<i>Sokrates</i>	Tragédie	Adam Ehlenschläger	1835	1836	Prophète chrétien, Socrate se voit accusé d'impiété mais trouve en la personne d'Aristophane un nouvel avocat qui n'empêchera cependant pas sa condamnation à mort.
Saint laïc	<i>La Mort de Socrate</i>		S.		1837	Courte pièce qui, dans une esthétique très sobre, fait raconter le procès de Socrate par un disciple avant de mettre en scène sa mort pour des motifs à la fois religieux et politiques.
Saint laïc	<i>La Mort de Socrate</i>		Anonyme		1839	La même que la précédente, à peine plus développée.
Romantique, chrétien	<i>Socrates</i>	Tragédie	Francis Foster Barham		1842	La pièce retrace les grands moments de la vie de Socrate jusqu'à sa mort qu'elle fait intervenir dans sa jeunesse, et qui permet à Socrate, authentique figure romantique, de découvrir que l'inspiration poétique naît de la souffrance.
Comique	<i>Les Nuées</i>	Comédie	Hippolyte Lucas	1844	1844	Adaptation de la pièce d'Aristophane qui gomme les spécificités de la comédie ancienne et revalorise l'image de Socrate.
Romantique, chrétien	<i>La Mort de Socrate</i>		Meria-Felix		1853	Présenté comme un novateur religieux dont le sort est comparable à celui du Christ, Socrate est aussi un personnage romantique dans la mesure où il se caractérise par le sublime comme par le grotesque.
Chrétien	<i>Sokrates</i>	Tragédie	Ludwig Eckardt		1858	Prophète chrétien, Socrate semble incarner pour l'auteur l'espoir de faire renaître le sentiment religieux perdu sans lequel une société ne peut pour lui exister.
Comique	<i>La Mort de Socrate</i>	Opéra comique	Onquaire / Hocmelle	1858	1858	Un jeune homme qui va se marier se compare à Socrate au moment de boire la ciguë et réussit à éviter le mariage.
Romantique, chrétien	<i>Socrate</i>	Tragédie	Charles Chaubet		1860	Socrate rend à Platon sa fiancée en lui ouvrant les yeux sur Anytus et en lui montrant la voie du christianisme ; ne pouvant le supporter ce dernier fait condamner Socrate.
Historique	<i>La Mort de Socrate</i>	Étude	Edouard Goguel		1864	L'auteur entend replacer le procès de Socrate dans le contexte politique athénien de 399 avant J.-C. et propose non un traité mais une « étude historique et dramatique ».
Chrétien	<i>Mort de Socrate</i>	Tragédie	Charles Frémeaux		1877	Chrétien avant l'heure comme Pythagore, Aspasia ou encore Anaxagore, Socrate est condamné à mort pour impiété.
Saint laïc	<i>Le Dernier Jour de Socrate</i>	Drame	Joseph Joffroy	1877	1882	S'inspirant de Platon ainsi que de Diderot et plagiant quelques répliques de Sauvigny, la pièce présente un Socrate sublime à ses derniers instants.
Comique	<i>Socrate et sa femme</i>	Comédie	Théodore de	1885	1885	La jalousie de Xanthippe constitue le ressort comique de cette pièce qui réussit

			Banville			cependant le pari d'être une comédie à la fois philosophique et poétique.
Nietzschéen	<i>Hellas (Socrates)</i>	Pièce historique	August Strindberg	1922	1903	La cité athénienne décline et Socrate est présenté comme l'un des responsables de cette chute.
Tragique	<i>Socrate</i>	Scène tragique	Pio Gotran		1902	Après avoir refusé de s'évader, de céder aux pleurs de sa femme, et de renoncer à sa philosophie, Socrate boit la ciguë et meurt.
Comique	<i>Les Nuées d'Aristophane</i>	Adaptation	Sacha Guitry	1906	1973	Adaptation dans un langage moderne des <i>Nuées</i> d'Aristophane avec une fin cependant différente qui sauve Socrate de la vengeance de Strepsiade.
Révolutionnaire (1848)	<i>Der Sturmgeselle Sokrates</i>	Comédie	Hermann Sudermann	1903	1903	Socrate est le pseudonyme d'un ancien chef révolutionnaire de 1848 exilé à l'est de l'Allemagne qui se voit contraint de dissoudre sa confrérie, échouant à transmettre ses idéaux à ses enfants.
Comique	<i>Les Nuées</i>	Comédie	Maurice Pujo	1907	1908	Imitation des <i>Nuées</i> d'Aristophane destinée à ridiculiser les idées non de Socrate mais de Jean-Jacques Rousseau, c'est-à-dire pour l'auteur les idées révolutionnaires et républicaines.
Chrétien	<i>Socrate</i>	Pièce	Charles Richet	1907	1910	Accusé d'impiété et de corruption de la jeunesse, Socrate meurt parce qu'il sait que d'autres (le Christ, les martyrs chrétiens) viendront après lui et confirmeront ses intuitions.
Critique de la guerre	<i>Aux jardins d'Aspasie</i>		Perrier Martial		1916	En concentrant en une seule et même intrigue le banquet et la mort de Socrate (d'après Platon), et en insérant quelques critiques dirigées contre la guerre, Martial Perrier ajoute une dimension essentielle : la transmission. En effet Socrate dans sa jeunesse a eu une aventure avec Aspasie, de cette relation est née Myrtis, il apprend qu'elle est sa fille juste avant de boire la ciguë et meurt heureux en songeant à son héritière.
Amoureux de la vérité	<i>Socrates</i>	Pièce	Willis G. Sears		1918	Courte pièce qui rapporte le dernier entretien de Socrate avec un disciple, Criticlès, avant de mourir ; tout est résumé dans le sous-titre : <i>To develop a thought on truth.</i>
Nietzschéen	<i>Der Gerettete Alkibiades</i>	Pièce	Georg Kaiser	1920	1920	Parce qu'il se plante une épine dans le pied en essayant de finir le champ de bataille, Socrate sauve Alcibiade. Non seulement son héroïsme est tourné en ridicule mais en croyant sauver Alcibiade, il le porte à sa perte et avec lui la cité athénienne.
Pur comme l'antique	<i>Socrate</i>	Drame symphonique	Erik Satie	1920	1920	Mise en musique d'extraits de dialogues de Platon (<i>Banquet, Phèdre, Phédon</i>) destinés à être lus et non joués, incarnés par des personnages, pour retrouver la pureté de l'antiquité.
Défenseur de justice et de la	<i>Sócrates</i>	Drame, Théâtre de	Esteban Martinez		1921	Sur la place publique, c'est le régime politique (tyrannique) que Socrate dénonce, appelant le peuple à la révolte. Deux des tyrans interviennent,

liberté face à la tyrannie		lecture	Hervás			menacent le peuple et condamnent Socrate.
Platonicien	<i>The Death of Socrates</i>	Adaptation	Laurence Housman		1925	Adaptation de <i>Criton</i> et <i>Phédon</i> de Platon qui a tendance à contourner l'obstacle de la mise en scène d'un dialogue philosophique.
Libre-penseur	<i>Socrate</i>	Tragédie	Federico Valerio Ratti		1927	La démocratie vient de renverser la tyrannie, et les vainqueurs des tyrans sont justement les accusateurs de Socrate qui manipulent le peuple pour donner crédit à leur haine envers Socrate, personnage emblématique de la cité athénienne, mais un peu trop libre à leur goût.
Comique	<i>Die Grosse Hebammenkunst</i>	Comédie	Robert Walter		1927	Comédie qui a pour thème cependant le procès de Socrate au cours duquel il est notamment accusé d'avoir déshabillé en pleine rue une hétéro.
Comique	<i>The Husband of Xanthippe</i>	Courte pièce	Conrad Seiler		1929	Comédie qui met en scène les disputes du couple le plus dépareillé de l'histoire, Socrate et Xanthippe, lors d'un pique-nique, écho parodique peut-être des banquets de Platon et Xénophon.
Défenseur de la justice	<i>Socrates</i>		Bax Clifford		1930	Socrate dénonce une injustice que s'apprête à commettre le gouvernement tyrannique ; il est menacé. Heureusement, le régime est renversé et la démocratie de retour, mais de nouveau Socrate est inquiété, et condamné comme penseur anti-démocrate.
Platonicien	<i>La Mort de Socrate</i>	Scène radiophonique	Edouard Dujardin	1935	1935	Courte adaptation du <i>Phédon</i> de Platon destinée à la radiodiffusion.
Comique	<i>Sokrates und Xanthippe</i>	Comédie	Heinz Steguweit		1938	Comédie dont le ressort est constitué par les disputes entre Socrate le sage et Xanthippe la mégère.
Libre-penseur	<i>Sokrates</i>	Drame	John Knittel	1943	1941	D'abord interdit de parole, Socrate est ensuite condamné parce qu'il met en péril les fondements de la démocratie.
Résistant face au nazisme	<i>The Moon is down</i>		John Steinbeck	1942	1942	Le chef d'une ville occupée par l'ennemi, se souvient, au moment où il part pour être fusillé, de l' <i>Apologie de Socrate</i> de Platon. Alors qu'il les avait apprises à l'école et n'avait jamais réussi à les retenir par cœur, les paroles que Socrate aurait prononcées lors de son procès lui reviennent désormais en mémoire de manière très précise.
Résistant face au nazisme	<i>Le procès de Socrate</i>	Pièce	H.-U. Dorian	1947	1952	Si cette pièce ne mentionne aucune référence explicite à l'actualité, la dédicace de la pièce au frère de l'auteur, mort en déportation, lui confère une résonance hautement politique : réagir comme Socrate à son procès est la meilleure façon d'agir contre la barbarie, quelle qu'elle soit.
En guerre contre	<i>Barefoot in Athens</i>		Maxwell	1951	1951	L'auteur dresse un parallèle entre la Guerre Froide et la guerre entre Athènes la

le communisme			Anderson			démocrate et Spartes la communiste. Socrate est présenté comme un amoureux de la démocratie qui ne cesse de souhaiter son rétablissement.
En guerre contre la chasse aux sorcières	<i>Socrates</i>	Drame	Lister Sinclair	1952	1957	L'intrigue se concentre sur la mise en place de l'accusation qui résulte de complots et de trahisons et qui se voit déclenchée par l'oracle désignant Socrate comme l'homme le plus sage du monde.
En guerre contre le communisme	<i>Pallas Athene weint</i>	Opéra	Ernst Krenek	1955	1955	La déesse Pallas Athénée se désole de la défaite d'Athènes à la guerre du Péloponnèse, et de la mort de Socrate. Mais, depuis l'Élysée, Socrate, comme un avertissement ou un conseil, propose au public de lui relater les événements.
Libre-penseur	<i>Der Tod des Sokrates</i>	Pièce	Ernst Walter Schmidt		1960	Critiquant la tyrannie comme la démocratie qui lui fait suite, Socrate est accusé pour sa liberté de parole.
Platonicien	<i>Why so, Socrates?</i>	Adapation	I. A. Richards		1964	Adaptation théâtrale des dialogues de Platon concernant le procès et la mort de Socrate dans un souci pédagogique.
Mythique	<i>Ctésippe</i>		Jean Bloch-Michel		1964	L'auteur imagine que Socrate répond oui à la proposition d'évasion de ses disciples et amis, mais ceux-ci en sont mal à l'aise ; Socrate perd son aura s'il s'évade. La pièce permet ainsi de comprendre les rouages de la figure mythique.
Libre-penseur	<i>Socrates tried</i>	Drame - Reconstitution	Doros Alastos		1966	Bien que son comportement fut exemplaire sous la tyrannie, Socrate est accusé par la démocratie parce qu'il la critique ; sa défense consiste à définir la démocratie comme un régime capable de progresser, grâce à la critique, elle-même rendue possible par la liberté de parole.
Libre-penseur	Sócrates	Drame	Sara Strassberg-Dayán	1967	1971	Le jour de la victoire athénienne sur Samos, Socrate voit en songe les murs d'Athènes tachés de sang ; infatigablement, tout au long de sa vie, il tente de les laver, mais son seul espoir est de mourir pour que la démocratie apprenne à accepter en son sein un Socrate, c'est-à-dire quelqu'un qui sans cesse la questionne.
Shakespearien	<i>The Tragedy of Socrates</i>	Tragédie	Michael Beals		1971	Influencé par le modèle shakespearien, l'auteur imagine une cité athénienne totalement corrompue dans laquelle un meurtre est commis ; on demande à Socrate son aide mais celui-ci refuse le jeu de la vengeance et veut croire qu'il est encore possible d'amener le coupable devant la loi.
En guerre contre le franquisme, et pour la liberté de penser	<i>Sócrates</i>		Enrique Llovet	1972	1972	Dans une esthétique brechtienne, la pièce fait de Socrate le défenseur de la liberté de penser ; elle a été comprise comme une incitation au changement de régime.
Symbole de	<i>Sbohem Sokrate</i>		Joseph Topol		1977 éd.	Socrate est un corbeau qui s'est enfui de la maison qui pourtant l'avait apprivoisé

liberté (normalisation en Tchécoslovaquie)					clan- destine	et domestiqué. Au fur et à mesure de l'ouvrage, disparaît l'espoir de le voir revenir, devenant ainsi le symbole de la liberté perdue. Dans cette œuvre dramatique appartenant au genre de l'absurde, la disparition de Socrate correspond aussi à une perte de sens ou à une crise existentielle pour les personnages.
Éducateur de la jeunesse	<i>Socrate et le fils d'Anytos</i>		Henri Bressolette		1986	Construite à partir d'une anecdote rapportée par Xénophon dans son <i>Apologie de Socrate</i> , l'intrigue est resserrée autour d'Anthémion, le fils d'Anytos, partagé entre son père, le futur accusateur de Socrate, et son guide, Socrate, et permet alors de s'interroger sur les questions d'éducation et de transmission.
Résistant régime soviétique	<i>La Dernière nuit de Socrate</i>		Stéphane Tsanev	1986	1986	En prison, tête-à-tête entre Socrate et son gardien, qui, avec l'arrivée de Xanthippe, la première femme de Socrate, venue le faire évader, échangeront jusqu'à leurs places. Socrate a éveillé sa conscience pour en faire un homme, ensemble ils passeront en revue les différents régimes politiques que l'histoire a connus.
Comique	<i>Socrate</i>		Felix Guattari	1988		L'intrigue ne met pas en scène le personnage de Socrate mais un personnage nommé Georges qui se prend pour Socrate.
Comique	<i>Le Banquet de Xanthippe</i>	Comédie	Charles Samuel		ms. s.d.	L'auteur se propose d'écrire un Banquet de Xanthippe contre les Banquet de Platon et Xénophon pour réhabiliter Xanthippe et démythifier Socrate.
Platonicien	<i>Ion</i>	Adaptation	Michèle Foucher	1990		
Platonicien	<i>Au bout de la plage... le banquet</i>	Adaptation	Dominique Paquet	1995		Adaptation du <i>Banquet</i> de Platon dans un contexte moderne, voire intemporel, celui d'une plage.
Platonicien	<i>Platon / G...</i>	Adaptation	Michèle Foucher	1997		Adaptation du <i>Banquet</i> de Platon, de l' <i>Odyssée</i> d'Homère et du <i>Mépris</i> de Godard.
Platonicien	<i>Le Dernier Jour de Socrate</i>	Opéra	Jean-Claude Carrière	1998	1998	Adaptation du <i>Phédon</i> de Platon qui donne lieu selon l'adaptateur à une véritable théâtralité métaphysique.
Résistant face aux dictatures arabes	<i>The Last Days of Socrates</i>	Comédie musicale	Mansour Rahbani	1998		Raconter l'histoire du premier martyr de la justice et de la vérité pour inciter ou du moins redonner espoir à ceux qui veulent se battre pour ces valeurs.
Guide	<i>Éloge de la faiblesse</i>		Alexandre Jollien	2006	1999	L'auteur, handicapé de naissance s'imaginer recevoir la visite de Socrate, lui raconter sa vie et le laisser l'interroger, apprenant ainsi à se connaître lui-même.
Platonicien	<i>Gorgias</i>	Adaptation	Grégoire Ingold	2002		Adaptation du <i>Gorgias</i> de Platon
Résistant pendant la seconde guerre	<i>Il faut détruire Socrate</i>	Drame	André Tardieu		2002	Socrate est le nom d'un réseau de résistants dont le chef, face à la torture psychologique que lui infligent les occupants nazis, fait preuve d'une fermeté

mondiale						d'âme en tous points comparable à celle de Socrate.
Platonicien	<i>Platon, Les Derniers Jours de Socrate</i>	Adaptation	Michel de Vals		2003	Adaptation théâtrale des dialogues de Platon concernant le procès et la mort de Socrate dans un souci pédagogique.
L'emblème de la liberté de parole	<i>Socrate à l'école</i>	Comédie historique pour les enfants	Michel Fustier		2004	Courte pièce pédagogique qui présente Socrate comme celui qui sème le doute, remet en cause les connaissances qui semblent pourtant les plus assurées et finalement n'est qu'une « question en réponse à une question ».
Défenseur du droit à la satire	<i>Prolegomeni al Socrate immaginario</i>	Réécriture	Roberto de Simone	2005	2005	Nouvelle version du <i>Socrate immaginario</i> de Galiani / Lorenzi et Paisiello qui s'intéresse aux motifs qui ont conduit à interdire les représentations de l'oeuvre à Naples en 1775.
Platonicien	<i>Procès et mort de Socrate</i>	Adaptation	André Trabet		2005	Adaptation théâtrale des dialogues de Platon concernant le procès et la mort de Socrate dans un souci pédagogique.
Platonicien	<i>Le Banquet de Platon</i>	Adaptation	Juliette Deschamps	2007		Adaptation théâtrale du <i>Banquet</i> de Platon
Platonicien	<i>Socrates on Trial</i>	Adaptation	A.D. Irvine	2007	2007	Adaptation pour la scène et dans un langage moderne des <i>Nuées</i> d'Aristophane, de l' <i>Apologie de Socrate</i> , du <i>Criton</i> et du <i>Phédon</i> de Platon
Le Résistant	<i>Socrate le retour</i>	Œuvre en 4 actes	Zarina Kahn	2007	2007	Si les idéaux portés par Socrate sont adaptés à l'actualité du début du XXI ^e siècle (critique de la société de consommation, sauvegarde de l'environnement), la pièce se veut un hommage, à travers Socrate, à tous les résistants de l'Histoire. Et Socrate avant de mourir, incite une dernière fois ses concitoyens à prendre conscience de ce qu'ils sont et de ce qu'ils ont à faire sur Terre.
Résistant au régime dictatorial égyptien	<i>A belle in the prison of Socrates</i>		Ahmed Etman		2008	Démocratia, personnification du régime, invente l'oracle désignant Socrate comme le plus sage, le condamne ensuite, lui propose de s'évader, et accepte enfin de suivre ses conseils pour que la « vraie » démocratie survive à Socrate.
Le penseur de la démocratie ?	<i>La République de Socrate</i>	Théâtre	Florence Boulanger		2009	Cette pièce, à travers la mise en scène de l'ambitieuse conquête du pouvoir par Alcibiade interroge les fondements de la démocratie athénienne et par ricochet nous demande à nous, aujourd'hui, où nous en sommes.
Défenseur de la liberté entendue comme politique	<i>La Véritable Apologie de Socrate</i>	Adaptation	Mirush Kabashi	2009	2009	Adaptation d'un texte de Kostas Varnalis paru en Grèce en 1931 qui entendait faire la lumière sur le procès de Socrate, selon lui, essentiellement politique : Socrate avait compris que tout régime politique suppose un asservissement des gouvernés, c'est alors à rendre ses concitoyens plus libres qu'il ne cessait de travailler.
Platonicien	<i>“Salut Socrate!”, Le Symposium de Platon</i>	Adaptation	Michael Groneberg	2010	2010	Adaptation, ou peut-être plus exactement traduction dramatisée du <i>Banquet</i> de Platon, née à partir d'un double projet de mise en scène du texte de Platon et

	<i>adapté pour la scène</i>					d'organisation de banquets à l'antique.
Platonicien	<i>Le Banquet</i>	Adaptation	Jacques Vincey	2010		Adaptation du <i>Banquet</i> de Platon
Platonicien	<i>Hippias majeur</i>	Adaptation	Grégoire Ingold	2012		Adaptation de l' <i>Hippias majeur</i> de Platon
Platonicien	<i>La République de Platon</i>	Adaptation	Grégoire Ingold	2013		Mise en scène de <i>La République de Platon</i> dans la traduction actualisée d'Alain Badiou.
Comique	<i>Idées fumantes</i>	Adaptation	Serge Valletti	2015	2014	Adaptation des <i>Nuées</i> d'Aristophane
Incarnation de l'humanité	<i>Le Second Procès de Socrate</i>		Alain Badiou	2015	2015	Le second procès de Socrate semble être plus exactement le procès de ses trois avocats Maîtres Aristophane, Xénophon et Platon qui cependant présentent des portraits contradictoires de leur client. Absent de ce procès, Socrate apparaît pour rappeler qu'on ne le connaît pas, mais que pour cette raison justement il ne peut mourir, il reste vivant pour incarner l'idée d'humanité.
Platonicien	<i>République, Lachès</i>	Adaptation	Grégoire Ingold	2016		Adaptation du livre I de la <i>République</i> ainsi que du <i>Lachès</i> de Platon.

**Du *Socrate* de Voltaire au *Procès de Socrate* de Collot d'Herbois :
correspondance des scènes**

	<i>Socrate, Voltaire</i>	<i>Le Procès de Socrate, Collot d'Herbois</i>
Act e I		1 : Dromon se lamente sur le sort d'Agathon (chez Voltaire, Sophronime). Celle qui l'aime vient d'être nommée par l'Oracle épouse du prêtre de Cérés.
		2 : Dromon annonce la nouvelle à Agathon qui souhaite en avertir le plus vite possible Xantippe afin qu'elle arrange la situation. Mais Dromon lui apprend que cette dernière a d'autres projets derrière la tête, elle souhaite marier Agathon à Pallante(chez Voltaire Drixa) qui vient pourtant de se rapprocher de Mélitus, chef du tribunal des onze qui cherche depuis longtemps à arrêter Socrate. Agathon annonce qu'il va prévenir les jeunes athéniens des complots qui se trament sur Socrate.
		3 : Dromon à nouveau se lamente sur le sort d'Agathon.
		4 : C'est maintenant à Aglaé qu'il va annoncer la nouvelle.
	1 : Anitus annonce son futur mariage avec Aglaé et demande à ce qu'on lui fasse des offrandes généreuses.	5 : Arrive Anitus fier d'annoncer son mariage et qui demande pour cette grande occasion des offrandes généreuses.
	2 : Drixa, qui est pourtant la maîtresse d'Anitus, annonce à son tour son futur mariage avec Sophronime.	
	3 : Anitus s'entretient avec Socrate au sujet de son futur mariage.	
	4 : Aglaé refuse Anitus, non seulement parce qu'elle ne l'aime pas mais encore parce qu'elle n'épousera pas même celui qu'elle aime.	6 : Aglaé refuse Anitus, non seulement parce qu'elle ne l'aime pas mais encore parce qu'elle n'épousera pas même celui qu'elle aime.
		7 : Aglaé restée seule commente ce qui vient de se passer
	5 : Elle explique ce double refus à Sophronime.	8 : Elle explique ce double refus à Agathon.
	6 : Sophronime ne comprend pas le refus d'Aglaé, celle-ci s'en défend : elle n'a pas de dot. Xantippe elle-même lui a montré le testament qu'a laissé son père en la confiant à Socrate au moment de mourir. Mais celui-ci lui annonce qu'elle se trompe.	9 : Agathon ne comprend pas le refus d'Aglaé, celle-ci s'en défend : elle n'a pas de dot. Xantippe elle-même lui a montré le testament qu'a laissé son père en la confiant à Socrate au moment de mourir. Mais celui-ci lui annonce qu'elle se trompe.
		10 : On entend Xantippe qui s'exclame depuis l'intérieur de la maison. Socrate demande à Agathon et à Aglaé d'obéir pour l'instant à Xantippe.
	7 : Arrive Xantippe qui quant à elle souhaite que le mariage ait lieu entre Anitus et Aglaé.	11 : Arrive Xantippe en colère qui entend bien marier Aglaé à Anitus et Agathon à

		Pallante.
Acte II	1 : Socrate apprend à Sophronime qu'Aglaé est en réalité plus riche qu'elle ne le pense.	<i>(Le mariage entre Agathon et Aglaé a été conclu pendant l'entracte, c'est par la suite qu'on apprend grâce à quel événement il a pu l'être.)</i>
	2 : Aglaé remercie Socrate de lui avoir payé sa dot, le mariage est conclu avec Sophronime.	
	3 : Xantippe proteste et contre la dot, et contre le mariage	
	4 : Xantippe se lamente sur son sort d'épouse de Socrate	
	5 : Elle rencontre Drixa qui lui fait part de son désir de vengeance et court alors prévenir Socrate.	1 : Xantippe va pour prévenir Pallante de l'accord d'Agathon pendant que celle-ci lui annonce que le mariage a déjà été conclu entre Agathon et Aglaé. Xantippe demande à Pallante de voir si elle peut encore réparer la situation.
		2 : Xantippe restée seule fait part de ses espoirs en même temps qu'elle rappelle son amour pour Socrate.
		3 : Xantippe furieuse cherche Socrate et apprend à Agathon et Aglaé que c'est Socrate lui-même qui a payé la dot d'Aglaé, aux dépens bien sûr de Xantippe.
		4 : Arrive Socrate, les deux jeunes gens veulent refuser son cadeau, mais Socrate explique que là son plus grand bonheur, même Xantippe succombe.
		5 : Xantippe a compris ce que risquait Socrate et décide de l'en sauver avec Agathon et Aglaé.
		6 et 7 : Agathon part réunir la jeunesse athénienne.
		8 : Agathon croise Pallante et l'ignore
		9 : celle-ci crie à la vengeance
	6 : Drixa et Anitus mettent au point leur complot contre Socrate	10 : Pallante et Anitus mettent au point leur complot contre Socrate
		11 : Anitus se prépare à l'arrivée de Mélitus
	7 : Anitus s'assure auprès de quelques pédants que la rumeur est bien en train de se répandre.	
	8 : Il décide de faire cause commune avec celui qui est pourtant son pire ennemi, Mélitus	12 : Il décide de faire cause commune avec celui qui est pourtant son pire ennemi.
		13 : Les juges sont réunis pour arrêter Socrate
	9 : Profitant de la sortie des juges du tribunal, parmi lesquels se trouvent Mélitus, Anitus et ses compères mettent leur plan à exécution.	14 : Le peuple emmené par Anitus proteste contre Socrate. Socrate est emmené.
	10 : On vient chercher Socrate afin de l'emmener en prison	
		15 : apparaît Aglaé complètement perdue
	11 : Anitus redemande la main d'Aglaé à Socrate, en échange de sa libération.	16 : Anitus redemande sa main à Aglaé.
Acte III	1 : Socrate est interrogé par les juges, ceux-ci délibèrent rapidement, pressés d'aller dîner, et Socrate est condamné à mort.	1 : les juges discutent entre eux
		2 : L'un des juges s'inquiète de la présence d'Anitus, celui-ci n'a pas à siéger au tribunal, il sort.
		3 : Mélitus annonce les chefs d'accusation.

		4 : Socrate en répond, et les différents juges lui posent des questions.
		5 : les juges délibèrent et votent
		6 : Mélitus annonce à Socrate sa condamnation, quelques juges qui ont voté contre cette condamnation restent avec lui.
	2 : Socrate seul fait retour sur son sort, plutôt heureux à la pensée de mourir, mais malheureux à l'idée de la réaction de Xantippe.	7 : Socrate seul fait retour sur son sort et semble serein.
		8 : Le geôlier explique à Socrate comment ça va se passer et s'en excuse d'avance.
		9 : Socrate seul se réjouit de son sort.
	3 : Ses amis ainsi que sa femme viennent rendre à Socrate une dernière visite. Socrate boit la coupe.	10 : Ses amis viennent lui rendre visite.
		11 : Arrive à son tour Xantippe. L'exécuteur amène la coupe.
	4 : Aglaé et Sophronime annoncent que Socrate va être sauvé : le peuple crie au scandale et Anitus a pris la fuite. Mais il est trop tard, le poison ne va pas tarder à faire son effet.	12 : Arrive Agathon qui saisit la coupe et la jette, il annonce à Socrate qu'il est sauvé. La jeunesse athénienne retient Anitus et Mélitus en otage. Aglaé par contre en était devenue comme folle
		13 : Dromon s'est occupé d'elle, elle vient les rejoindre dans la prison.

De *La Colère de Xanthippe* attribuée à l'abbé Parmentier à *La Maison de Socrate le sage* attribuée à Louis-Sébastien Mercier : correspondance des scènes

	Abbé Parmentier, <i>La Colère de Xanthippe</i>	Louis-Sébastien Mercier, <i>La Maison de Socrate le sage</i>
Acte I		1: Monologue de Socrate : dans son cabinet, il lit.
	1: Socrate demande à sa jeune pupille, Myrto, l'époux qu'elle a choisi afin d'obéir à la loi qui veut que chaque jeune fille en âge de se marier le fasse afin de repeupler la cité décimée par les guerres et la peste.	2: Socrate demande à sa jeune pupille, Myrthoé, l'époux qu'elle a choisi afin d'obéir à la loi qui veut que chaque jeune fille en âge de se marier le fasse afin de repeupler la cité décimée par les guerres et la peste.
	2: Myrto s'entretient avec son esclave Lutèce au sujet de ce mariage.	3: Myrthoé s'entretient avec son esclave Lutèce au sujet de ce mariage.
	3: Monologue de Lutèce qui commente la situation	4: Monologue de Lutèce qui commente la situation
	4: Socrate annonce à Xanthippe le choix de Myrto : le prendre lui pour époux. Jalouse, Xanthippe révèle à Socrate qu'elle a découvert son secret : une Mégarienne vient lui rendre visite la nuit alors qu'il est interdit à tout citoyen mégarien de se rendre à Athènes sous peine de représailles.	5: Socrate annonce à Xanthippe le choix de Myrthoé : le prendre lui pour époux. Jalouse, Xanthippe révèle à Socrate qu'elle a découvert son secret : une Mégarienne vient lui rendre visite la nuit alors qu'il est interdit à tout citoyen mégarien de se rendre à Athènes sous peine de représailles.
		6: Monologue de Socrate qui montre combien il joue avec la jalousie de sa femme.
Acte II		1: Monologue de Socrate qui explique comment il compte parvenir à faire accepter à Myrthoé d'épouser celui qu'elle aime, Alcibiade.
	1: Socrate rapporte à Euclide les soupçons de Xanthippe.	2: Socrate rapporte à Euclide les soupçons de Xanthippe, tout en essayant de le rassurer : il lui fait lire le billet dans lequel Myrto explique pourquoi elle souhaite prendre Socrate pour époux : c'est une façon pour elle d'obéir à la loi sans y obéir vraiment.
	2: Entrée en scène d'Alcibiade venu demander la main de Myrto	
	3: Xanthippe en colère vient voir celle qu'elle nomme la Mégarienne et annonce qu'elle va la dénoncer.	
	4: Socrate essaie de rassurer Euclide, il lui fait lire le billet dans lequel Myrto explique pourquoi elle souhaite prendre Socrate pour époux : c'est une façon pour elle d'obéir à la loi sans y obéir vraiment.	

	5: Xantippe surprend la fin de leur conversation, intercepte le billet de Myrto, se méprend et déclare partir se venger immédiatement.	3: Xantippe surprend la fin de leur conversation, intercepte le billet de Myrto, se méprend et déclare partir se venger immédiatement.
	6: Socrate et Euclide commentent rapidement la situation avant que Socrate évoque la présence du sophiste Anaxandre dont il combat le polythéisme.	4: Socrate et Euclide reprennent leur leçon de philosophie, puis Socrate conseille à Euclide de descendre au jardin écouter les erreurs polythéistes du sophiste Anaxandre avant de s'enfermer dans un petit pavillon en attendant que la colère de Xantippe retombe.
		5: Entrée en scène d'Alcibiade dont Socrate critique le luxe et les mœurs tout en refusant de lui dévoiler et le choix et les sentiments de Myrthoé.
Acte III	1: Xantippe accepte de renoncer à dénoncer Euclide si Alcibiade et Myrto consentent à s'épouser.	1: Xantippe accepte de renoncer à dénoncer Euclide si Alcibiade et Myrthoé consentent à s'épouser.
	2: Myrto explique à Alcibiade son refus de l'épouser.	2: Myrto explique à Alcibiade son refus de l'épouser.
	3: Lutèce essaie de faire avouer à Myrto son amour pour Alcibiade.	3: Lutèce essaie de faire avouer à Myrto son amour pour Alcibiade.
	4: C'est Xanthippe qui parvient à faire renoncer Myrto à son projet d'épouser Socrate.	4: C'est Xanthippe qui parvient à faire renoncer Myrto à son projet d'épouser Socrate, en menaçant de brûler ses écrits.
	5: Lutèce ne comprend pas que Myrto renonce aussi à épouser Alcibiade.	5: Lutèce ne comprend pas que Myrto renonce aussi à épouser Alcibiade.
	6: Arrive Socrate qui vient d'être arrosé par Xantippe du contenu du pot de chambre, il demande à Myrto la clef de son appartement afin de s'y cacher et échapper à la fureur de sa femme.	6: Arrive Socrate qui vient d'être arrosé par Xantippe du contenu du pot de chambre, il demande à Myrthoé la clef de son appartement afin de s'y cacher et échapper à la fureur de sa femme.
	7: Myrto dit à Lutèce sa décision de faire taire la colère de Xantippe sans dévoiler toutefois les détails de son dessein.	7: Myrthoé dit à Lutèce sa décision de faire taire la colère de Xantippe sans dévoiler toutefois les détails de son dessein.
Acte IV	1: Myrto vient de demander à un notaire de lui rendre la somme qu'elle possède chez lui afin d'en doter quelqu'un qui se mariera à sa place ; ainsi Xantippe comme la loi seront satisfaites.	1: Myrthoé vient de demander à un tabellion de lui rendre la somme qu'elle possède chez lui afin d'en doter quelqu'un qui se mariera à sa place ; ainsi Xantippe comme la loi seront satisfaites.
	2: Entre un officier venu remettre à Socrate une convocation chez l'Archonte suite à la plainte déposée contre lui par Xantippe.	
	3: Lutèce expose ses craintes à Myrto en lui demandant d'agir au plus vite.	
	4: Arrive le notaire qui, tout en se présentant en honnête homme, explique à Myrto qu'elle possède beaucoup moins que ce qu'elle croit.	2: Arrive le tabellion qui, tout en se présentant en honnête homme, explique à Myrto qu'elle possède beaucoup moins que ce qu'elle croit.

	5: Myrto, désespérée, demande à Lutèce de la laisser seule.	3: Myrthoé, désespérée, demande à Lutécie de la laisser seule.
	6: Lutèce, à son tour, exprime sa peine.	4: Lutèce, à son tour, exprime sa peine tout en précisant qu'une Gauloise comme elle pardonnerait à Alcibiade.
	7: Arrive Alcibiade. Lutèce le somme de s'expliquer sur les nombreuses conquêtes féminines qu'on lui prête. Quant à Alcibiade, il lit un billet que Xantippe lui a remis, celui que Myrto avait destiné à Socrate pour lui exprimer son choix de le prendre pour époux. Alcibiade se méprend sur la teneur de ce billet croyant qu'il lui est adressé.	5: Arrive Alcibiade. Lutécie le complimente sur son pouvoir de séduction, quant à Alcibiade, il lit un billet que Xantippe lui a remis, celui que Myrto avait destiné à Socrate pour lui exprimer son choix de le prendre pour époux. Alcibiade se méprend sur la teneur de ce billet croyant qu'il lui est adressé.
		6: Lutécie, seule, commente brièvement la situation.
Acte V	1: Myrto se plaint à Socrate au sujet de sa donation qui, par manque d'argent, se révèle impossible. Socrate tente de la rassurer en lui conseillant de porter requête au Sénat.	1: Myrthoé se plaint à Socrate de sa situation : n'ayant plus l'argent qu'elle croyait, la donation sera impossible et elle sera contrainte d'épouser Alcibiade. En aparté, ce dernier annonce l'imminence d'un dénouement heureux.
	2: Arrive Lutèce, elle est tombée par hasard sur l'acte de donation de Myrto, elle vient l'en remercier. Myrto ne comprend plus rien.	2: Arrive Lutécie, elle est tombée par hasard sur l'acte de donation de Myrthoé, elle vient l'en remercier. Myrthoé ne comprend plus rien.
	3: Un officier de l'Aréopage vient fouiller la maison, à la recherche d'Euclide.	3: Un officier de l'Aréopage vient fouiller la maison, à la recherche d'Euclide.
	4: Myrto expose ses craintes à Socrate.	
	5: Xantippe conseille à l'officier d'aller visiter le pavillon. Socrate apaise sa colère en lui expliquant la donation de Myrto. Il laisse sous-entendre que la somme d'argent nécessaire a été donnée par Alcibiade.	4: Xantippe conseille à l'officier d'aller visiter le pavillon. Mise au courant de la donation de Myrthoé, elle reste fa [^] chée d'en avoir le pouvoir l'unir à Alcibiade. Socrate laisse alors sous-entendre que la donation est peut-être son œuvre.
	6: L'officier revient bredouille et s'en va.	5: L'officier revient bredouille et s'en va.
	7: Arrive le notaire qui demande à Myrto de confirmer que le billet qu'il tient dans ses mains a bien été écrit par elle afin de le déposer au Sénat.	6: Arrive le notaire qui demande à Myrto de confirmer que le billet qu'il tient dans ses mains a bien été écrit par elle afin de le déposer au Sénat.
	8: Arrive Euclide accompagné d'un officier de l'aréopage, il est de lui-même allé se dénoncer au Sénat. Reconnu comme un disciple de Socrate, il ne sera pas poursuivi. Xantippe se rend compte de sa méprise.	7: Arrive Euclide accompagné d'un officier de l'aréopage, il est de lui-même allé se dénoncer au Sénat. Reconnu comme un disciple de Socrate, il ne sera pas poursuivi. Xantippe se rend compte de sa méprise.
	9: Euclide annonce qu'Alcibiade ayant porté le billet de Myrto au Sénat, son maraige avec lui ne saurait tarder.	8: Euclide annonce qu'Alcibiade ayant porté le billet de Myrto au Sénat, son maraige avec lui ne saurait tarder.
		9: Un esclave d'Alcibiade vient annoncer à

		<p>Myrthoé son départ. Voulant satisfaire à son écrit qui demandait une relation chaste il préfère éviter sa présence afin de satisfaire à sa demande. Myrthoé, confuse, avoue qu'elle aimerait le voir ; avec transport, Alcibiade se jette à ses genoux.</p>
--	--	--

**Des *Mémorables* de Xénophon au *Sôcrates* d'Esteban Martínez Hervas :
correspondance entre les sources et les scènes**

	Esteban Martínez Hervas, <i>Sôcrates</i>	Sources
Acte I, Tableau I	Scène 1 : Entretien Socrate-Xénophon au sujet de Critobule qui n'a pu résister au plaisir d'embrasser le fils d'Alcibiade.	<i>Mémorables</i> I, 3, § 9-13.
	Scène 2 : Entretien Socrate-Aristippe au sujet de l'éducation, avec une scène de théâtre dans le théâtre lorsque Socrate fait référence à Prodicus et son œuvre sur Héraclès : la vertu et la volupté viennent en personnes s'adresser à Héraclès.	<i>Mémorables</i> II, 1.
	Scène 3 : Arrivée d'Aristarque, triste et préoccupé. Loge chez lui quatorze personnes de sa famille mais ne s'en sort pas financièrement, Socrate lui conseille de les mettre au travail.	<i>Mémorables</i> II, 7.
	Scène 4 : Entretien de Socrate avec les précédents, moins Aristarque, au sujet de la beauté de Théodote qu'on ne peut exprimer par des mots ; réponse de Socrate : il faut aller la voir.	<i>Mémorables</i> III, 11, § 1.
	Scène 5 : Arrivée d'autres disciples, non identifiés ; quelques mots de Socrate au sujet de la colère et de la tempérance.	<i>Mémorables</i> III, 13, § 1-3.
	Scène 6 : Entretien de Socrate avec un Athénien qui frappe son esclave.	<i>Mémorables</i> III, 13, § 4.
	Scène 7 : Entretien de Socrate avec Simmias, plus fatigué par son voyage que son esclave qui portait pourtant les bagages.	<i>Mémorables</i> III, 13, § 6.
Acte I, Tableau II	Scène 1 : Dans le salon de Théodote (suite de l'acte I, tableau I, scène 4), entretien de Socrate avec Aristippe au sujet du beau et du bien.	<i>Mémorables</i> III, 8, § 1-2.
	Scène 2 : Entretien de Socrate et plusieurs disciples au sujet du courage, de la sagesse, de la folie et de ce à quoi les hommes doivent dédier leur vie. Un personnage, absent du texte de Xénophon, a été ajouté ici, celui de Platon mais sa présence semble cohérente puisqu'il défend l'idée que le beau est égal au bien et que le savoir est nécessaire à la vertu.	<i>Mémorables</i> III, 9, § 16 ; 9, § 14-15.
	Scène 3 : Entretien de Socrate avec Glaucon qui veut gouverner l'État.	<i>Mémorables</i> III, 6.
	Scène 4 : Entretien de Socrate avec Théodote	<i>Mémorables</i> III, 11.
Acte II	Scène 1 : Conversation qui a pour but de présenter Socrate. Le portrait est orienté politiquement puisqu'on insiste sur l'opposition de Socrate au gouvernement.	Inspirée du contexte du début du <i>Banquet</i> de Xénophon, mais la conversation a été ajoutée.
	Scènes 2 et 3 : Présentation des invités du banquet.	
	Scène 4 : Dialogue Socrate – Charmide.	<i>Mémorables</i> III, 7.

	Scènes 5 et 6 : Arrivée de Philippe le Bouffon, mais personne ne rit de ses plaisanteries, désespéré, c'est de son désespoir et de la pitié des convives que l'on va finalement rire.	Xénophon, <i>Banquet</i> I, 11-16.
	Scène 7 : Divertissements, commentaires à leur sujet, puis la scène se termine avec une chanson des artistes reprise ensuite par tous les convives sous l'impulsion de Socrate.	Xénophon, <i>Banquet</i> II (avec des coupes) puis la fin de la scène est inspirée par <i>Banquet</i> VII.
	Scène 8 : Discussion sur le thème de l'amour	Xénophon, <i>Banquet</i> VIII.
	Scène 9 : Scène jouée par les artistes : mariage d'Ariane et de Dionysos.	Xénophon, <i>Banquet</i> IX.
Acte III	Scène 1 : Discussion Socrate – Lamproclès au sujet de Xanthippe et de l'amour que doit lui porter son fils malgré sa mauvaise humeur. Ingratitude d'un fils envers sa mère.	<i>Mémorables</i> II, 2.
	Scène 2 : Vague référence à l'affaire des Arginuses = Ingratitude d'un peuple envers son armée. Socrate essaie de pousser le peuple à la révolte contre la tyrannie. Apparaissent alors les tyrans Chariclès et Critias qui menacent le peuple de mort s'il continue à écouter Socrate. Une loi en effet l'a interdit de parole.	Le début de la scène a été inventé par l'auteur, la fin reprend les <i>Mémorables</i> I, 2, § 31-33.
	Scène 3 : Socrate questionne Critias et Chariclès au sujet de cette loi. Mais Socrate leur manifeste une opposition plus vive encore dans le texte théâtral que dans celui de Xénophon.	<i>Mémorables</i> , I, 2, § 31-38.
	Scène 4 : Discussion Socrate – Antiphon, le sophiste qui critique sa façon de vivre, pauvrement . On notera l'ajout de deux répliques par rapport au texte de Xénophon, concernant la politique afin de présenter Socrate en véritable opposant politique aux tyrans.	<i>Mémorables</i> , I, 6.
Acte IV	Scène 1 : Discussion Socrate – Hermogène : pourquoi Socrate n'a-t-il pas préparé de défense ?	Xénophon, <i>Apologie</i> , II.
	Scène 2 : Procès. Accusation de Méléto	<i>Mémorables</i> , I, 1, § 1 et I, 2, § 9 ;49 ;51 ;56.
	Défense de Socrate. Notons que juste avant que Socrate commence sa défense, Platon souhaite prendre la parole. Peut-être s'agit-il d'un indice laissé par l'auteur pour indiquer le changement de source.	<i>Apologie</i> de Platon, 17d, 19b, 20e, 23c, 26a, 27a, 28d-e, 29c-d, 30a-b, 30d-e, 31c-33a, mais l'auteur la suit beaucoup moins fidèlement que les textes de Xénophon ; étant donné la longueur du texte il est peut-être normal que les coupes soient plus nombreuses mais les phrases sont presque toutes reformulées alors que le texte de Xénophon est davantage reproduit à la lettre. Puis <i>Apologie</i> de Xénophon, II, 11-21.

	Sentence (un seul vote) puis dernier mot de Socrate.	<i>Apologie</i> de Xénophon, II, 11-13.
Acte V	Scène 1 : Monologue de Socrate, en prison.	
	Scène 2 : Socrate demande au gardien de voir sa femme, ses enfants et ses disciples.	
	Scène 3 : Visite de sa femme et de ses enfants, Xanthippe en veut à Socrate de les abandonner. Vraie conversation entre eux, Socrate ému.	Action inspirée du <i>Phédon</i> de Platon, 59e-60a.
	Scène 4 : Départ de Xanthippe, arrivée des disciples.	
	Scène 5 : Commence comme le <i>Phédon</i> de Platon avec la référence à la peine et au plaisir mais Socrate ensuite déclare préférer mourir justement plutôt qu'injustement puis s'entretient avec Aristodème au sujet de la divinité.	Platon, <i>Phédon</i> , 60b. Xénophon, <i>Apologie</i> , III, 28. <i>Mémorables</i> I, 4, § 4-19.
	Scène 6 : Arrivée de Xénophon qui veut sauver la vie de Socrate en l'aidant à s'échapper de la prison, comme s'il le remerciait de lui avoir sauvé la vie à Délion. Socrate refuse.	Action inspirée du <i>Criton</i> de Platon, sauf que Xénophon remplace le héros éponyme de Platon.
	Scène 7 : Le garde apporte le poison. L'entretien sur l'immortalité de l'âme rapportée par Platon dans le <i>Phédon</i> est remplacé par un discours politique engageant à débusquer les imposteurs. La pièce se termine toutefois sur la demande de sacrifice d'un coq à Esculape.	Platon, <i>Phédon</i> , 118a.

Des *Mémoires* de Xénophon au *Socrate* d'Esteban Martínez Hervas : confrontation d'une scène et de sa source

Esteban Martínez Hervas, <i>Socrate</i> , acte I, scène 1	Traduction en français	Source : Xénophon, <i>Mémoires</i> I, 3, § 9-13
<p><i>SÓCRATES : Dime, Jenofonte : ¿no has considerado hasta aquí a Critóbulo más bien como un joven prudente y reflexivo, que como un temerario ?</i></p> <p><i>JENOFONTE : Ciertamente.</i></p> <p><i>SÓCRATES : Pues bien ; considérale ahora come el más audaz, el más fogoso de los hombres, capaz de precipitarse sobre el hierro y de lanzarse a las llamas.</i></p> <p><i>JENOFONTE : ¿ Y qué le has visto hacer para que le califiques de tal manera ?</i></p> <p><i>SÓCRATES : ¡ No ha tenido el atrevimiento de abrazar al hijo de Alcibiades, al que no iguala nadie en gracia ni en belleza !</i></p> <p><i>JENOFONTE : ¡ Oh ! Si esa es su gran temeridad podría yo convertirme también en temerario.</i></p> <p><i>SÓCRATES : Desgraciado, ¿ prevés lo que te sucedería después de haber tomado un beso en una boca hermosa ? Piensa que de libre te harías un momento esclavo, te comprometerías en grandes gastos, adquirirías peligrosas voluptuosidades ; estando en la impotencia para hacer el bien y obligado a entregarte a cuidados indignos incluso de un insensato.</i></p> <p><i>JENOFONTE : ¡ Por Heracles ! Das al beso un terrible poder.</i></p>	<p>SOCRATE : Dis-moi, Xénophon, n'as-tu pas considéré jusque-là Critobule comme un jeune homme prudent et réfléchi plutôt que comme un téméraire ?</p> <p>XÉNOPHON : Sûrement.</p> <p>SOCRATE : Eh bien, considère-le maintenant comme le plus audacieux, le plus fougueux des hommes, capable de se précipiter sur le fer et se lancer dans les flammes.</p> <p>XÉNOPHON : Et que l'as-tu vu faire pour que tu le traites de cette manière ?</p> <p>SOCRATE : Il a eu l'insolence d'embrasser le fils d'Alcibiade, que personne n'égale ni en charme ni en beauté !</p> <p>XÉNOPHON : Oh ! Si c'est cela sa grande témérité, je pourrais bien moi aussi devenir téméraire.</p> <p>SOCRATE : Malheureux, prévois-tu ce qui arrivera après avoir pris un baiser dans une belle bouche ? Je pense que de libre tu te ferais un moment esclave, tu te compromettrais dans de grandes dépenses, tu contracterais une volupté dangereuse ; étant dans l'impuissance de faire le bien et obligé de te soumettre à des attentions indignes même d'un insensé.</p> <p>XÉNOPHON : Par Héraclès ! Tu donnes au baiser un terrible pouvoir !</p> <p>SOCRATE : Tu t'étonnes de cela. Ne sais-tu pas que</p>	<p>« Dis-moi, Xénophon, demanda [Socrate], ne comptais-tu pas Critobule au nombre des hommes modérés plutôt que des téméraires, des hommes prévoyants plutôt que des irréfléchis et des casse-cous ? - Tout à fait, répondit Xénophon. - Eh bien, tiens-le à présent pour une tête brûlée et un risque-tout : il n'hésiterait pas à faire le culbute entre des épées ou à plonger dans le feu. - Qu'as-tu donc pu lui voir faire pour le condamner ainsi ? demanda Xénophon. - N'est-ce pas lui, répondit-il, qui a eu l'audace d'embrasser le fils d'Alcibiade, ce garçon à l'apparence et à la jeunesse éclatantes ? - Eh bien, répondit Xénophon, si c'est là une entreprise risquée, il me semble que je pourrais bien, moi aussi, courir ce risque. - Malheureux, répondit Socrate, as-tu une idée de ce qui t'arrivera après avoir embrassé un joli garçon ? Ne sais-tu pas que de libre tu deviendras aussitôt esclave, que tu dépenseras des fortunes pour des plaisirs funestes, que tu seras privé du loisir de t'occuper de ce qui est beau et bon, et que tu seras contraint de t'appliquer à des choses auxquelles personne, pas même un fou, ne s'appliquerait ?</p> <p>- Par Héraclès, répondit Xénophon, comme est redoutable la puissance que tu attribues au baiser ! - Et tu t'en étonnes ? Reprit Socrate. Ne sais-tu pas que les tarentules, qui n'ont pas même la taille d'une</p>

<p><i>SÓCRATES : Te asombras de eso. ¿ No sabes que la araña que se llama falange, no es mayor que medio óbolo, y que solamente tocando el labio causa dolores mortales y priva de la razón ?</i></p> <p><i>JENOFONTE : Lo sé ; es porque al picar en las carnes inocular en ellos el veneno.</i></p> <p><i>SÓCRATES : ¡ Insensato ! ¿ No sabes qu una persona bella al dar un beso hiere con un invisible veneno ?</i></p> <p><i>La falange hiere cuando toca ; pero la otra sin tocar y sólo por el aspecto, lanza – aun desde muy lejos – un no sé qué, que nos arroja en el delirio.</i></p> <p><i>Jenofonte : te aconsejo cuando veas a una persona bella que huyas apartando la vista ; y a ti, Critóbulo, te exhorto a viajar un año entero ; todo ese tiempo apenas basta para curar tu herida¹.</i></p>	<p>l'araignée qu'on appelle « <i>falange</i> », n'est pas plus grande qu'une demi-obole et qu'en touchant seulement la lèvre elle causa des douleurs mortelles et prive de la raison ?</p> <p>XÉNOPHON : Je sais ; c'est pourquoi quand elle pique dans la chair, elle inocule le venin en elle.</p> <p>SOCRATE : Insensé ! Ne sais-tu pas qu'une belle personne quand elle donne un baiser blesse avec un venin invisible. La « <i>falange</i> » blesse quand elle touche, mais l'autre sans toucher et seulement par l'aspect, lance – même depuis loin – un je ne sais quoi, qui nous jette dans le délire.</p> <p>Xénophon : je te conseille quand tu verras une belle personne que tu t'enfuies pour en écarter la vue, et à toi, Critobule, je t'exhorte à voyager une année entière ; toute ce temps suffira à peine pour guérir ta blessure.</p>	<p>pièce d'une demi-obole, accablent les hommes de douleurs et les mettent hors d'état de réfléchir uniquement en les touchant de leur bouche ? - Si, par Zeus ! Répondit Xénophon. Les tarentules injectent en effet une substance au fond de leur morsure. - Espèce d'idiot, répondit Socrate, t'imagines-tu, parce que cela échappe au regard, que les beaux garçons n'injectent rien quand ils embrassent ? Ne sais-tu pas que cet animal farouche, que l'on dit beau et dans la fleur de l'âge, est beaucoup plus redoutable que les tarentules, dans la mesure où celles-ci agissent en vertu d'un contact, alors que l'autre n'en requiert même pas, puisqu'il suffit de l'observer pour qu'il vous injecte quelque chose, fût-ce de très loin, propre à vous faire perdre la raison ? Et la raison pour laquelle les Amours sont appelés "archers" est peut-être que les beaux corps infligent des blessures même de loin. Eh bien je te conseille, Xénophon, quand tu apercevras un beau garçon de t'enfuir sur-le-champ. Quant à toi, Critobule, je te conseille de t'exiler pour une période d'un an. C'est à peine, en effet, si la morsure se sera cicatrisée après un tel laps de temps². »</p>
---	--	--

-
- 1 Madrid, s. n., pp. 19-21. la scène est reproduite dans son intégralité, à l'exception de la fin de la dernière réplique de Socrate qui marque la transition avec la scène suivante ; Socrate aperçoit en effet Aristippe qui arrive au loin.
- 2 Louis-André Dorion (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 30-32.

De Platon à Erik Satie, en passant par Victor Cousin
Comparaison de la traduction des dialogues de Platon par Victor Cousin au
livret d'Erik Satie

Le texte correspond à celui du livret de Satie (édité avec la partition, Paris, éditions Max Eschig, 1988). Entre crochets sont indiqués les changements ou passages supprimés par Satie. Lorsque ses passages sont trop longs pour être cités, nous les résumons et indiquons qu'il s'agit d'un résumé par la mise en italiques. Notons que la plupart du temps, Satie indique lui-même avoir opéré une coupe en recourant aux points de suspension pour terminer la phrase précédant la coupe.

I – Portrait de Socrate (*Le Banquet*)

Récit (en lisant)

ALCIBIADE : Or, mes chers amis, afin de louer Socrate, J'aurai besoin de comparaisons : lui croira peut-être que je veux plaisanter ; mais rien n'est plus sérieux [je vous assure]. Je dis d'abord qu'il ressemble tout à fait à ces Silènes qu'on voit exposés dans les ateliers des sculpteurs et que les artistes représentent avec une flûte ou des pipeaux à la main, et dans l'intérieur desquels quand on les ouvre, en séparant les deux pièces dont ils se composent, on trouve renfermées des statues de divinités. Je prétends ensuite qu'il ressemble [particulièrement] au satyre Marsyas... [Quant à l'extérieur, Socrate, toi-même, tu ne contesteras pas que cela ne soit vrai ; pour les autres traits de ressemblance, écoute ce que j'ai à dire. N'est-il pas certain que tu es un effronté railleur ? Si tu n'en convenais pas, je produirais mes témoins.] Et n'es-tu pas aussi joueur de flûte ? Oui, sans doute, et bien plus étonnant que Marsyas. Celui-ci charmait les hommes par les belles choses que sa bouche tirait de ses instruments, et autant en fait aujourd'hui quiconque répète ses airs ; en effet, ceux que jouait Olympos, je les attribue à Marsyas son maître. [Qu'un artiste habile ou une mauvaise joueuse de flûte les exécute, ils ont seules la vertu de nous enlever à nous-mêmes, et de faire reconnaître ceux qui ont besoin des initiations et des dieux ; car leur caractère est tout-à-fait divin.] La seule différence, Socrate, qu'il y ait ici entre Marsyas et toi, c'est que sans instruments, avec de simples discours, tu fais la même chose... [Lorsque nous entendons tout autre discoureur, même des plus habiles, pas de nous n'en garde la moindre impression. Mais que l'on t'entende ou toi-même ou seulement quelqu'un qui répète tes discours, si pauvre orateur que soit celui qui les répète, tous les auditeurs, hommes, femmes ou adolescents, en sont saisis et transportés.] Pour moi, mes amis, n'était la crainte de vous paraître totalement ivre, je vous attesterais avec serment l'effet extraordinaire que ses discours m'ont fait et me font encore. En l'écoutant, je sens palpiter mon cœur plus fortement que si j'étais agité de la manie dansante des Corybantes, ses paroles font couler mes larmes, et j'en vois un grand nombre d'autres ressentir les mêmes émotions. [Tu ne saurais, Socrate, nier qu'il en soit ainsi, et je suis sûr qu'en ce moment même, si je me mettais à t'écouter, je n'y tiendrais pas davantage, et que j'éprouverais les mêmes impressions. C'est un homme qui me force de reconnaître que, manquant moi-même de bien des choses essentielles, je néglige mes propres affaires pour me charger de celles des Athéniens. Il me faut donc malgré moi m'enfuir bien vite en me bouchant les oreilles comme pour échapper aux sirènes, si je ne veux pas rester jusqu'à la fin de mes jours assis à la même place auprès de lui. Pour lui seul dans le monde, j'ai éprouvé ce dont on ne me croirait guère capable, de la honte en présence d'un autre homme : or il est en effet le seul

devant qui je rougis. J'ai la conscience de ne pouvoir rien opposer à ses conseils, et pourtant de n'avoir pas la force, quand je l'ai quitté, de résister à l'entraînement de la popularité ; je le fuis donc ; mais quand je le revois, j'ai honte d'avoir si mal tenu ma promesse, et souvent j'aimerais mieux, je crois, qu'il ne fût pas au monde, et cependant si cela arrivait, je suis bien convaincu que j'en serais plus malheureux encore ; de sorte que je ne sais jamais comment faire avec cet homme-là.] Tels sont les prestiges qu'exerce et sur moi et sur bien d'autres, la flûte de ce satyre... [*Alcibiade rapporte ici sa nuit passée aux côtés de Socrate avant de mettre en avant l'exemplarité de son comportement pendant la guerre*]

SOCRATE : Tu viens de faire mon éloge : c'est maintenant à moi de faire celui de mon voisin de droite...¹

II – Bords de l'Ilissus (*Phèdre*)

SOCRATE : Détournons-nous un peu du chemin, et, s'il te plaît, descendons le long des bords de l'Ilissus. Là, nous trouverons [pourrions trouver] une place solitaire pour nous asseoir où tu voudras.

PHÈDRE : Je m'applaudis, en vérité d'être sorti aujourd'hui sans chaussures car pour toi c'est ton usage. Qui donc empêche de descendre dans le courant même et de nous baigner les pieds tout en marchant ? Ce serait un vrai plaisir, surtout dans cette saison, et à cette heure du jour.

SOCRATE : Je le veux bien ; avance donc et cherche en même un lieu pour nous asseoir.

PHÈDRE : Vois-tu ce platane élevé ?

SOCRATE : Eh bien ?

PHÈDRE : Là, nous trouverons de l'ombre, un air frais, et du gazon, qui nous servira de siège, ou même de lit si nous voulons.

SOCRATE : Va, je te suis.

PHÈDRE : Dis-moi, Socrate, n'est-ce pas ici quelque part sur les bords de l'Ilissus, que Borée enleva, dit-on, la jeune Orithye ?

SOCRATE : On le dit.

PHÈDRE : Mais ne serait-ce pas dans cet endroit même ? Car l'eau est si belle, si claire et si limpide, que des jeunes filles ne pouvaient trouver un lieu plus propice à leurs yeux.

SOCRATE : Ce n'est pourtant pas ici, mais deux ou trois stades plus bas, là où l'on passe le fleuve [près du temple de Diane chasseresse]. On y voit un autel consacré à Borée.

PHÈDRE : Je ne me le remets pas bien. Mais dis-moi, de grâce, crois-tu donc à cette aventure fabuleuse ?

SOCRATE : Si j'en doutais, comme les savants, je ne serais pas fort embarrassé ; je pourrais subtiliser et dire que le vent du nord la fit tomber d'une des roches voisines, quand elle jouait avec Pharmacée, et que ce genre de mort donna lieu de croire qu'elle avait été ravie par Borée ; ou bien je pourrais dire qu'elle tomba du rocher de l'Aréopage, car c'est là que plusieurs transportent la scène... [Pour moi, mon cher Phèdre, je trouve ces explications très ingénieuses ; mais j'avoue qu'elles demandent trop de travail, de raffinement, et qu'elles mettent un homme dans une assez triste position ; car alors il faut qu'il se résigne aussi à expliquer de la même manière les Hippocentaires, ensuite la Chimère ; et je vois arriver les Pégases, les Gorgones, une foule innombrable d'autres monstres plus effrayants les uns que les autres, qui, si on leur refuse sa foi, et si l'on veut les ramener à la vraisemblance, exigent des subtilités presque aussi bizarres qu'eux-mêmes, et une grande perte de temps. Je n'ai point tant de loisir. Pourquoi ? C'est que j'en suis encore à accomplir le précepte de l'oracle de Delphes, Connais-toi toi-même ; et quand on en est là, je trouve bien plaisant qu'on ait du temps de reste pour les choses étrangères. Je renonce donc à l'étude de toutes ces histoires ; et me bornant à croire ce que croit le vulgaire, comme je te le disais tout à l'heure, je m'occupe non de ces choses indifférentes, mais de moi-même : je tâche de démêler si je suis en effet un monstre plus compliqué et plus furieux que Tyhon lui-même, ou un être plus doux et plus simple qui porte l'empreinte d'une nature noble et

¹ Nous avons consulté la traduction de Victor Cousin in : *Œuvres de Platon*, Paris, Pichon et Didier, 1831, t. VI, pp. 325-343. Le passage correspond à 215a-222e.

divine.] Mais à propos, n'est-ce point là cet arbre où tu nous conduis ?

PHÈDRE : C'est lui-même.

SOCRATE : Par Junon, le charmant lieu de repos ! Comme ce platane est large et élevé ! Et cet agnus cactus [agnus-castus] avec ses rameaux élancés, et son bel ombrage, ne dirait-on pas qu'il est tout en fleur, pour embaumer l'air ? Quoi de plus gracieux, je te prie que cette source qui coule sous ce platane, et dont nos pieds attestent la fraîcheur ? Ce lieu pourrait bien être consacré à quelque nymphe et au fleuve Achéloüs à en juger par ces figures et ces statues. Goûte un peu l'air qu'on y respire : est-il rien de plus suave et de si délicieux ? Le chant des cigales a quelque chose d'animé et qui sent l'été. J'aime surtout cette herbe touffue, qui nous permet de nous étendre et d'ereposer mollement notre tête sur ce terrain légèrement incliné. Mon cher Phèdre tu ne pouvais mieux me conduire¹.

III – Mort de Socrate (*Phédon*)

PHÉDON : Depuis la condamnation de Socrate, nous ne manquions pas un seul jour d'aller le voir. Comme la place publique où le jugement avait été rendu, était tout près de la prison, nous nous y rassemblions le matin, et là nous attendions, en nous entretenant ensemble, que la prison fut ouverte, et elle ne l'était jamais de bonne heure... [Aussitôt qu'elle s'ouvrait, nous nous rendions auprès de Socrate, et nous passions ordinairement tout le jour avec lui. Mais ce jour-là nous nous réunîmes de plus grand matin que de coutume. Nous avions appris la veille, en sortant le soir de la prison, que le vaisseau était revenu de Délos. Nous nous recommandâmes donc les uns aux autres de venir le lendemain au lieu accoutumé, le plus matin qu'il se pourrait, et nous n'y manquâmes pas.] Le geôlier qui nous introduisait ordinairement, vint au devant de nous, et nous dit d'attendre et de ne pas entrer avant qu'il appelât lui-même. [car les Onze, dit-il, font en ce moment ôter les fers à Socrate, et donnent des ordres pour qu'il meure aujourd'hui.] Quelques moments après, il revint et nous ouvrit. En entrant, nous trouvâmes Socrate qu'on venait de délivrer de ses fers, et Xanthippe, tu la connais, auprès de lui, et tenant un de ses enfants dans ses bras... [À peine nous eut-elle aperçus, qu'elle commença à se répandre en lamentations et à dire tout ce que les femmes ont coutume de dire en pareilles circonstances. Socrate, s'écria-t-elle, c'est donc aujourd'hui le dernier jour où tes amis te parleront, et où tu leur parleras ! Mais lui, tournant les yeux du côté de Criton : Qu'on la reconduise chez elle, dit-il : aussitôt quelques esclaves de Criton l'emmenèrent poussant des cris et se meurtrissant le visage.] Alors Socrate, se mettant sur son séant, plia la jambe qu'on venait de dégager, la frotta avec sa main, et nous dit... [en la frottant] L'étrange chose, mes amis, que ce que les hommes appellent plaisir, et comme il a de merveilleux rapports avec la douleur que l'on prétend contraire !...[*Dialogue concernant l'immortalité de l'âme*] N'est-ce pas [surtout] dans la jouissance et la souffrance que le corps subjugué et enchaîne l'âme ?... [*Suite du dialogue sur l'immortalité de l'âme, Satie reprend à un moment où le dialogue fait une pause et où les interlocuteurs de Socrate sont pris de doutes.*] À grand peine persuaderais-je aux [autres] hommes que je ne prends point pour un malheur l'état où je me trouve, puisque je ne saurais vous le persuader à vous-même... [et que vous craignez que je ne sois plus difficile à vivre maintenant qu'auparavant.] Vous me croyez donc, à ce qu'il paraît bien inférieur aux cygnes pour ce qui regarde le pressentiment de la divination. Les cygnes, quand ils sentent qu'ils vont mourir, chantent encore mieux ce jour-là qu'ils n'ont jamais fait, dans la joie d'aller trouver le dieu qu'ils servent... [*Reprise du dialogue sur l'immortalité de l'âme ; à nouveau Satie prend un passage qui se situe lors d'une pause, au cours de laquelle de nouveaux doutes sont émis.*] Bien que j'aie plusieurs fois admiré Socrate, je ne le fis jamais autant que dans [qu'en] cette circonstance... [Qu'il eût de quoi répondre, cela n'est peut-être pas étonnant le moins du monde ; mais ce que j'admirai le plus, ce fut premièrement avec quel air de bienveillance, avec quelles marques d'approbation il reçut les objections de ces jeunes gens ; ensuite avec quelle promptitude il s'aperçut de l'impression qu'elles avaient faites sur nous ; enfin avec quelle habileté il guérot nos frayeurs ; et, nous rappelant comme des fuyards et des vaincus, nous fit tourner tête, et nous ramena à la discussion. / Échécrate : Comment cela ? / Phédon : Je vais te le dire.] J'étais assis à sa droite, à côté du lit, sur un petit siège, et lui, il était

1 *Ibid.*, pp. 6-10, 229a-230c.

assis plus haut que moi. Me passant [donc] la main sur la tête, et prenant mes cheveux, qui tombaient sur mes épaules : ... [(c'était sa coutume de jouer avec mes cheveux en toute occasion)] Demain, ô Phédon, dit-il, [dit-il, ô Phédon!] tu feras couper ces beaux cheveux n'est-ce pas ?... *[Suite et fin du dialogue sur l'immortalité de l'âme]* Il se leva et passa dans une chambre voisine pour y prendre le bain ; Criton l'y suivit et Socrate nous pria de l'attendre... [Nous l'attendîmes donc, tantôt nous entretenant de tout ce qu'il nous avait dit, et l'examinant encore, tantôt parlant de l'horrible malheur qui allait nous arriver ; nous regardant véritablement comme des enfants privés de leur père, et condamnés à passer le reste de notre vie comme des orphelins. Après qu'il fut sorti du bain, on lui apporta ses enfants, car il en avait trois, deux en bas âge, et un qui était déjà assez grand ; et on fit entrer les femmes de sa famille. Il leur parla quelque temps en présence de Criton, et leur donna ses ordres ; ensuite il fit retirer les femmes et les enfants, et revint nous trouver ; et déjà le coucher du soleil approchait, car il était resté longtemps enrhumé.] En rentrant, il s'assit sur son lit, et n'eut pas le temps de nous dire grand'chose :... Car le serviteur des Onze entra presque en même temps, et s'approchant de lui : Socrate, dit-il, j'espère que je n'aurai pas à te faire le même reproche qu'aux autres : dès que je viens les avertir, par l'ordre des magistrats, qu'il faut boire le poison, ils s'emportent contre moi, et me maudissent, mais pour toi, [depuis que tu es ici,] je t'ai toujours trouvé le plus courageux, le plus doux et le meilleur de ceux qui sont jamais venus dans cette prison, et en ce moment je suis bien assuré que tu n'es pas fâché contre moi, mais contre ceux qui sont la cause de ton malheur, et que tu connais bien. Maintenant, tu sais ce que je viens t'annoncer. Adieu, tâche de supporter avec résignation ce qui est inévitable. Et en même temps, il se détourna en fondant en larmes, et se retira. Socrate, le regardant, lui dit : et toi aussi, reçois mes adieux ; je ferai ce que tu dis. Et se tournant vers nous : voyez, nous dit-il, quelle honnêteté dans cet homme : tout le temps que j'ai été ici, il m'est venu voir souvent, et s'est entretenu avec moi c'était le meilleur des hommes ; et maintenant, comme il me pleure de bon cœur ! Mais allons, Criton, obéissons-lui de bonne grâce, et qu'on m'apporte le poison, s'il est broyé ; sinon, qu'il le broie lui-même... [Mais je pense, Socrate, lui dit Criton, que le soleil est encore sur les montagnes, et qu'il n'est pas couché : d'ailleurs je sais que beaucoup d'autres ne prennent le poison que longtemps après que l'ordre leur en a été donné ; qu'ils mangent et qu'ils boivent à souhait ; quelques-uns même ont pu jouir de leurs amours ; c'est pourquoi ne te presse pas, tu as encore du temps. Ceux qui font ce que tu dis, Criton, répondit Socrate, ont leurs raisons ; ils croient que c'est autant de gagné : et moi, j'ai aussi les miennes pour ne pas le faire ; car la seule chose que je croirais gagner, en buvant un peu plus tard, c'est de me rendre ridicule à moi-même, en me trouvant si amoureux de la vie que je veuille l'épargner lorsqu'il n'y en a plus. Ainsi donc, mon cher Criton, fais ce que je te dis, et ne me tourmente pas davantage. À ces mots,] Criton fit signe à l'esclave qui se tenait auprès. L'esclave sortit, et, après être resté quelque temps, il revint avec celui qui devait donner le poison, qu'il portait toujours dans une coupe. Aussitôt que Socrate le vit : fort bien, mon ami, lui dit-il, mais que faut-il que je fasse ? Car c'est à toi de me l'apprendre. Pas autre chose, lui dit cet homme, que de te promener quand tu auras bu, jusqu'à ce que tu sentes tes jambes appesanties, et alors de te coucher sur ton lit, le poison agira de lui-même. Et en même temps, il lui tendit la coupe... [Socrate la prit avec la plus parfaite sécurité, Échécrate, sans aucune émotion, sans changer de couleur ni de visage : mais regardant cet homme d'un œil ferme et assuré, comme à son ordinaire : Dis-moi, est-il permis de répandre un peu de ce breuvage, pour en faire une libation ? Socrate, lui répondit cet homme, nous n'en broyons que ce qu'il est nécessaire d'en boire. J'entends, dit Socrate ; mais au moins il est permis et il est juste de faire ses prières aux dieux, afin qu'ils bénissent notre voyage et le rendent heureux ; c'est ce que je leur demande. Puissent-ils exaucer mes vœux ! Après avoir dit cela, il] Socrate porta la coupe à ses lèvres et la but avec une tranquillité et une douceur merveilleuse. Jusque-là, nous avions eu presque tous assez de force, pour retenir nos larmes mais en le voyant boire, et après qu'il eut bu, nous n'en fûmes plus les maîtres. Pour moi, malgré tous mes efforts, mes larmes s'échappèrent avec tant d'abondance que je me couvris de mon manteau pour pleurer sur moi-même ; car ce n'est pas le malheur de Socrate que je pleurais, mais le mien, en songeant quel ami j'allais perdre... [Criton, avant moi, n'ayant pu retenir ses larmes, était sorti ; et Apollodore, qui n'avait presque pas cessé de pleurer auparavant, se mit alors à crier, à hurler et à sangloter avec tant de force, qu'il n'y eût personne à qui il ne fit fendre le cœur, excepté Socrate : Que

faites-vous ? Dit-il, ô mes bons amis ! N'était-ce pas pour cela que j'avais renvoyé les femmes, pour éviter des scènes aussi peu convenables ? Car j'ai toujours ouï dire qu'il faut mourir avec de bonnes paroles. Tenez-vous donc en repos, et montrez plus de fermeté. Ces mots firent rougir, et nous retînmes nos pleurs.] Cependant Socrate, qui se promenait, dit qu'il sentait ses jambes s'appesantir, et il se coucha sur le dos, comme l'homme l'avait ordonné. En même temps, le même homme, qui lui avait donné le poison s'approcha, et après avoir examiné quelque temps ses pieds et ses jambes, il lui serra le pied fortement, et lui demanda s'il le sentait ; il dit que non. Il lui serra ensuite les jambes ; et portant ses mains plus haut, il nous fit voir que le corps se glaçait et se raidissait ; et le touchant lui-même, il nous dit que, dès que le froid gagnerait le cœur, alors Socrate nous quitterait... [Déjà tout le bas-ventre était glacé.] Alors se découvrant, Socrate dit : Criton, nous devons un coq à Esculape ; n'oublie pas d'acquitter cette dette... [Cela sera fait, répondit Criton ; mais vois si tu as encore quelque chose à nous dire. Il ne répondit rien, et] Un peu de temps après il fit un mouvement convulsif, alors l'homme le découvrit tout à fait : ses regards étaient fixes. Criton, s'en étant aperçu, lui ferma la bouche et les yeux... Voilà, Echécrates, quelle fut la fin de notre ami... [de l'homme, nous pouvons le dire, le meilleur des hommes de ce temps que nous avons connus, le] du plus sage et du plus juste de tous les hommes¹.

1 Paris, Bossange Frères, 1822, t. I, pp.189-191(59d-60b) / 245 (83d) / 248 (84d-85a) / 256-257 (88e-89b) / 317-322 (116a-118a).

Bibliographie

Outils bibliographiques

Sur la littérature et la critique littéraire

- CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Librairie Klincksieck, 1959.
- CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1965 (Tome I), 1966 (Tomes II et III).
- CIORANESCU Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1969, 3 volumes.
- DREHER S. et ROLLI M., *Bibliographie de la littérature française 1930-1939, Complément à la bibliographie de H.P. Thième*, Lille, Librairie Girard et Genève, Librairie E. Droz, 1948.
- DREVET Marguerite L., *Bibliographie de la littérature française 1940-1949 ; Complément à la bibliographie de H.P. Thième*, Lille, Librairie Girard et Genève, Librairie E. Droz, 1955.
- FÉREY Éric, *Bibliographie de la littérature française (XVI^e, XX^e siècles)*, Année 1999 à publiée par la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, PUF.
- FRENZEL Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur, ein Lexikon Dictungsgeschichtlichen Längsschnitte*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1970.
- PERNOO-BÉCACHE Marianne, *Bibliographie de la littérature française du Moyen Age à nos jours*, Années 1996 à 1998, *ibid.*
- QUÉRARD J.M., *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France, ainsi que des littérateurs étrangers qui ont écrit en français, plus particulièrement pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Firmin Didot père et fils, 1827-1839.
- RANCŒUR René, *Bibliographie littéraire*, Années 1953 à 1965, publiée par la *Revue*

d'Histoire Littéraire de la France, Librairie Armand Colin.

- RANCŒUR René, *Bibliographie de la littérature française du Moyen Age à nos jours*, Années 1966 à 1995, *ibid*.

- THIÈME Hugo P., *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930*, Paris, Librairie E. Droz, 1933, 2 volumes.

Sur le théâtre et les études dramatiques

- BEAUMONT WICKS Charles, *The Parisian Stage, Alphabetical Indexes of Plays and Authors 1800-1900*, University of Alabama Press, 1950 (Tome I), 1953 (Tome II), 1961 (Tome III), 1967 (Tome IV), 1979 (Tome V).

- BRENNER Clarence D., *A Bibliographical List of Plays in the French language, 1700-1789*, Berkeley, 1947.

- BRENNER Clarence D., *The Théâtre Italien, its repertory, 1716-1793*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961.

- *Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques*, publié par la S.A.C.D, 1859 - 1939.

- HEITNER Robert R., *German tragedy in the Age of Enlightenment*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1963 ; *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*, München, Verlag C.H. Beck, 2001.

- HORN-MONVAL M., *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger; du XV^e siècle à nos jours*, Paris, éditions du CNRS, 1958 pour le Tome I (théâtre grec antique), 1959 Tome II (Théâtre latin antique, médiéval et moderne), 1960 Tome III (Théâtre italien/opéras italiens (livrets)), 1961 Tome IV (Théâtre espagnol, de l'Amérique latine, portugais).

- JOANNIDES A., *La Comédie Française de 1680 à 1900*, New-York, Burt Franklin, 1901 (réédité en 1971).

- PETITOT, *Répertoire du théâtre français ou recueil des tragédies et comédies restées au Théâtre depuis Rotrou, avec des notices sur chaque auteur et l'examen de chaque pièce*, Nouvelle édition, Paris, Foucault Librairie, 1817, 25 volumes.

- RIFFAUD Antoine, *Répertoire du théâtre français imprimé entre 1630 et 1660*, Genève, Droz, 2009.

- TISSIER André, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution, Répertoire analytique, chronologique et bibliographique, de la Réunion des États Généraux à la Chute de la Royauté (1789-1792)*, Genève, Librairie Proz S.A., 1992.

- WEARING J. P. , *The London Stage. A Calendar of Productions, Performers and Personnel*

1900-1909, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014 (2nd edition).

Autour de la figure de Socrate

- MORRISON Donald D., *Bibliography of Editions, Translations and Commentary on Xenophon's Socratic writings, 1600-present*, Pittsburgh, Pennsylvania, Mathesis Publications, 1988.
- NAVIA Luis E., KATZ Ellen L., *Socrates, an annotated bibliography*, New-York and London, Garland Publishing Inc., 1988.
- PATZER Andreas, *Bibliographia Socratica : Die Wissenschaftliche Literatur über Sokrates von den Anfängen bis auf die neueste Zeit in systematisch-chronologischer Anordnung*, Allemagne, Freiburg / München, Verlag Karl Alber, 1985.

Chapitres ou bibliographies d'ouvrages

- ABMA Erik, *Sokrates in der deutschen Literatur*, Utrecht, Drukkerij Schotanus & Jens, pp. 166-167 (bibliographie des œuvres littéraires allemandes consacrées à Socrate).
- *Le Philosophe sur les planches : L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, pp. 347-355 (bibliographie des pièces mettant en scène des personnages de philosophe de 1680 à 1815).
- MONTUORI Mario, « Bibliography of the 18th century writings of Socrates » in : *De Socrate juste damnato*, Amsterdam, J.-C. Gieben, 1981, pp. 147-153.
- PUCHNER Martin, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford, University Press, 2010, pp. 199-208 (bibliographie des pièces de théâtre consacrées à Socrate, majoritairement anglophones).

Les sites Web

- Base Joconde du Ministère de la Culture, accessible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr
- Base de données iconographiques « Ut Pictura 18 » du Centre Interdisciplinaire d'Étude des Littératures d'Aix-Marseille, accessible à l'adresse : <http://utpictura18.univ-montp3.fr>
- Calendrier Électronique des Spectacles sous l'Ancien Régime et la Révolution (CÉSAR), accessible sur : <http://cesar.org.uk>
- Catalogue de la *Biblioteca nacional de España*, accessible sur : <http://www.bne.es>

- Catalogue de la *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, accessible sur : <http://www.bncf.firenze.sbn.it>
- Catalogue de la Bibliothèque Nationale de France, accessible sur : <http://www.bnf.fr>
- Catalogue de la Bibliothèque Nationale Suisse, accessible sur : <http://www.snl.admin.ch> et <http://www.snl.ch>
- Catalogue de la *British Library*, accessible sur : <http://www.bl.uk>
- Catalogue de la *Deutsche Nationalbibliothek*, accessible sur : <http://www.d-nb.de>

Corpus : les pièces de théâtre mettant en scène Socrate

(Avec classement par ordre chronologique. Entre crochets figure la date de la première représentation, quand le lieu n'est pas précisé, il s'agit de Paris.)

- MINATO Nicola (livret) et DRAGHI Antonio (musique), *La Pazienza di Socrate con due Mogli, scherzo drammatico per musica*, Prague, di Dobroslavina, 1680. Repris en 1721 par KÖNIG Johann Ulrich (livret) et TELEMANN Georg Philip (musique), *Der Geduldige Sokrates*.
- Anonyme, *Socrates triumphant, or the dangers of being wise in a common-wealth of fools, in : Military and other Poems upon severa occasions and to several persons (Socrates triumphant, etc.)* By an officer of the Army, London, Printed for the author, and sold by J. Browne, 1716, pp. 201-271.
- POISSON Philippe, *Alcibiade*, comédie en trois actes, Paris, Lebreton, 1731 [Comédie-Française le 23 février 1731].
- BAUMGARTEN Nathanaël, *Der Sterbende Sokrates, ein Trauerspiel*, 1741 ; édition consultée : Berlin, Schütz, 1746.
- ADAMS George, *The Heathen Martyr,; or, the Death of Socrates, an Historical Tragedy. In which is shewn, that the plague wich infested the people of Athens was stay'd by the destruction of the ennemies of that divine philosopher*, Londres, pour le compte de l'auteur, 1746.
- CRADOCK, Thomas Cradock, *The Death of Socrates*, manuscrit (datant d'avant 1765) édité par David Curtis Skaggs in : *The Poetic Writings of Thomas Cradock, 1718-1770*, Newark, University of Delaware Press / London and Toronto, Associated University Press, 1983, pp. 201-275.
- BUONAFEDE Appiano (pseud. Agatopisto Cromaziano), *I Filosofi fanciulli, Saggio di comedie filosfiche con ampie annotazioni*, Faenza, Benedetti, 1754.

- GRISELINI Francesco, *Socrate filosofo sapientissimo, tragicommedia, con un saggio dell'antica commedia greca d'Aristofane intitolata Le Nubi*, Venezia, Deregni, 1755.
- LANGENDIJK Pieter, *Xantippe of het Booze Wyf des Filozoofs Sokrates beteugeld*, Amsterdam, Duim, 1756.
- BUSHE Amyas, *Socrates*, London, Printed for the Author, and sold by R. and J. Dodsley in Pall Mall, 1758.
- DIDEROT Denis, [Canevas d'une mort de Socrate], in : *De la poésie dramatique*, ch. IV, « D'une sorte de drame philosophique » et ch. XXI « De la pantomime », 1758 ; édition consultée : *Œuvres complètes*, Laurent Versini (éd.), Paris, Laffont, 1996, t. 4 « Esthétique - Théâtre », pp. 1284-1285 et 1339-1342.
- VOLTAIRE, *Socrate*, ouvrage dramatique traduit de l'anglais de feu M. Tompson, Amsterdam, s. n., 1759 ; édition consultée : *Œuvres Complètes* de Voltaire, Paris, Furne, 1835, t. 1 « Théâtre », pp. 701-715.
- PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Les Philosophes*, 1760 ; édition consultée : *Œuvres complètes* de Palissot, Paris, Collin, 1809, t. I « Théâtre » [Comédie Française, 2 mai 1760].
- MARMONTEL Jean-François, *Un disciple de Socrate aux Athéniens*, héroïde, 1760, inédit, édité par James M. Kaplan, « Deux poèmes de Marmontel et leur relation avec Diderot », in : *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°20, 1996, pp. 115-139 ; l'héroïde figure pp. 124-132
- BILLARDON DE SAUVIGNY Louis-Edme, *La Mort de Socrate*, tragédie en trois actes et en vers, Paris, Prault, 1763 [Théâtre Français, 9 mai 1763].
- LINGUET Simon-Nicolas-Henri, *Socrate*, tragédie en cinq actes, Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1764.
- LOCQUIGNOL Marie-Charles Piérard, sieur du, *La Mort de Socrate*, tragédie en cinq actes et en vers, ms. BNF Richelieu, FR9282, folios 270 à 306.
- LA HARPE Jean-François de, *Socrate à ses amis*, héroïde, 1765, in : *Mélanges littéraires, ou épîtres et pièces philosophiques*, Paris, Duchesne, 1765, pp. 87-90.
- PAISIELLO Giovanni (musique), GALIANI Ferdinando et LORENZI Giambattista (livret), *Socrate immaginario*, 1775 ; édition consultée : Naples, s. n., 1780. [Teatro Nuovo, Naples, 1^{er} octobre 1775].
- GALFO Antonino, *Il Socrate*, Roma, Giunchi, 1780.
- PARMENTIER *La Colère de Xantippe ou l'édit de deux femmes, poème dramatique, par M*** secrétaire ordinaire de Monsieur, Frère du Roi, etc.*, Paris, Valleyre l'aîné, 1784.
- [Giorgio Viani, Gaspare Sauli, Gaspare Mollo et Giuseppe Sanseverino], *Socrate, di Vittorio Alfieri da Asti, Tragedia una*, Londra, G. Hawkins, 1788.
- CALIAN Pastoret de, *Socrate*, tragédie en 5 actes et en vers, Montauban, Vincent Teulières,

1789.

- COLLOT D'HERBOIS Jean-Marie, *Le Procès de Socrate ou Le Régime des anciens temps*, comédie en trois actes et en prose, Paris, Veuve Duchesne et fils, 1791. [Théâtre de Monsieur le 9 novembre 1790].

- SCEVOLA Luigi, *Socrate, tragedia*, Milan, Pirota e Maspero, 1804 ; édition consultée : in : *Anno teatrale in continuazione del Teatro moderno applaudito*, Anno Primo, Venezia, Antonio Rosa, 1804, t. VI, « Giugno 1804 », pp. 4-80 [Théâtre patriotique de Milan, 6 janvier 1804].

- BECKET Andrew, *Socrates, a dramatic poem written on the model of the ancient Greek tragedy*, 1806 ; édition consultée : *Dramatic and prose Miscellanies*, vol. 1, William Beattie (ed.), London, George Virtue, 1838, *Socrates* se trouve pp. 219-279.

- BERNARDIN DE SAINT-PIERRE Henri, *La Mort de Socrate, drame, précédé d'un essai sur les journaux, et suivi d'un discours académique*, Paris, Didot, 1808.

- MERCIER Louis-Sébastien, *La Maison de Socrate le sage, comédie en cinq actes, en prose*, Paris, Duminil Lesueur, 1809.

- PÉCARD-TASCHEREAU J.-J., *Les Derniers Moments de Socrate*, fait historique en un acte et en vers, Tours, Imprimerie de Mame, 1826.

- GROVER Henry Montague, *Socrates, a dramatic poem*, London, Longman / Rees / Orme / Brown / Green, 1828.

- ŒHLENSCHLÄGER Adam, *Sokrates, Tragödie*, 1835 ; édition consultée : *Werke*, Breslau, Josef Max und Komp, 1839, t. 9 « Dramatische Dichtungen », t. 7, pp. 1-137 [Théâtre royal de Copanahague, 6 décembre 1835].

- Anonyme, *La Mort de Socrate*, Langres, imprimerie de Dejussieu, 1837.

- S., *La Mort de Socrate*, Paris, Didot Frères, 1839.

- BARHAM Francis Foster, *Socrates, a tragedy in five acts*, London, William Edward Painter, 1842.

- LUCAS Hippolyte, *Les Nuées, comédie en deux actes imitée d'Aristophane*, Paris, C. Tresse / Pernin, 1844 [Odéon, 3 novembre 1844].

- MÉRIA-FÉLIX, *La Mort de Socrate*, Paris, N. Tresse, 1853.

- ECKARDT Ludwig, *Sokrates, Trauerspiel*, 1858 ; édition consultée : *Dramatische Werke*, Jena, Hochhausen's Verlag, 1859, t. I.

- ONQUAIRE Galoppe de (livret), HOCMELLE Pierre-Edmont (musique), *La Mort de Socrate*, opéra-comique, Paris, Lévy, 1858 [Salle Hertz, 7 février 1858].

- DESJARDINS Albert, *Socrate et Aspasia*, in : *Conférence La Bruyère 1858-1859* qui ne porte ni lieu ni nom d'édition. Nous ne possédons malheureusement aucune information au sujet de cet ouvrage, et n'avons pu consulter que les pages comportant la pièce (pp. 145-159).

- CHAUBET Charles, *Socrate*, étude antique, tragédie en cinq actes, Paris, chez l'auteur, 1860.
- GOGUEL Edouard, *La Mort de Socrate*, étude historique et dramatique en quatre tableaux, Colmar, Imprimerie Camille Decker, 1864.
- FRÉMEAUX Charles, *Siècle de Périclès, Mort de Socrate*, tragédie en cinq actes et en vers, Paris, Imprimerie Jules Claye, 1877.
- JOFFROY Joseph, *Le Dernier Jour de Socrate*, drame en un acte et en vers, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882, puis repris en 1884 (Nantes, Mellinet) sous la forme d'un opéra lyrique en un acte, intitulé *Socrate*. [Troisième Théâtre Français, 18 avril 1877]
- BANVILLE Théodore de, *Socrate et sa femme*, comédie en un acte et en vers, Paris, Calmann Lévy, 1885 ; édition consultée : in : *Théodore de Banville, Théâtre complet, édition critique*, Paris, Champion, 2012, établissement du texte, notices, variantes, notes et réception critique par Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, tome III, 1877-1893, pp. 131-174 pour le texte de la pièce et pp. 494-611 pour la documentation complémentaire [Comédie Française, 2 décembre 1885].
- STRINDBERG August, *Hellas (Socrates)*, 1903 ; édition consultée : Arvid Paulson (trad.) *World Historical Plays*, New York, Twayne Publishers / The American-Scandinavian Foundation, 1970, pp. 165-232 [Théâtre civique d'Hanovre, 1822].
- SUDERMANN Hermann, *Der Sturmgeselle Sokrates, Komödie in vier Akten*, Stuttgart, Cotta, 1903 ; édition consultée : Lauren Friesen (trad.), *The Storm Komrade Sokrates*, Lanham / Boulder / New York / Toronto / Oxford, University Press of America, 2003 [Lessing Theater, Berlin, 3 octobre 1903].
- GUITRY Sacha, *Les Nuées d'Aristophane* [Théâtre des Arts le 29 décembre 1906] ; édition consultée in : *Théâtre complet*, Paris, Librairie académique Perrin, 1973, p. 111. La pièce se trouve pp. 63-111, elle était jusqu'alors inédite.
- PUJO Maurice, *Les Nuées, comédie contemporaine en trois actes imitée d'Aristophane*, édition consultée : Paris, Nouvelle librairie nationale, 1918 (2e éd.) [Théâtre d'Action française, 12 décembre 1907].
- RICHET Charles, *Socrate*, pièce en vers, en 4 actes et 6 tableaux, Paris, G. Ficker, 1910. [Odéon 5 juin 1908].
- GUILLOT DE SAIX Léon, *Les Nuées, comédie en trois actes et en vers, d'après Aristophane* [1910 représentation partielle, 1928 représentation intégrale].
- PERRIER Martial, *Aux jardins d'Aspasie*, Paris, Dorbon aîné, 1916.
- KAISER Georg, *Der Gerettete Alkibiades, Stück in drei Teilen*, 1920 [Residenz-Theater de München, 29 janvier 1920] ; édition consultée : René Radrizzani (trad.), Georg Kaiser, *Théâtre. Du matin à minuit. Les Bourgeois de Calais. Alcibiade sauvé (1912-1919)*, Paris, L'Arche, 1994, pp. 155-239.

- SATIE Erik, *Socrate*, drame symphonique, 1920 ; édition consultée : Paris, éditions Max Eschig, 1988.
- MARTINEZ HERVÁS Esteban, *Sócrates, drama histórico dividido en cinco actos y el primero en dos cuadros*, Madrid, s.n., 1921.
- HOUSMAN Laurence, *The Death of Socrates, a dramatic scene, founded upon two of Plato's Dialogues, the 'Crito' and the 'Phaedo', adapted for the stage*, London, Sidgwick & Jackson Ltd, 1925.
- RATTI Federico Valerio, *Socrate*, tragedia, Firenze, Vallecchi, 1927.
- WALTER Robert, *Die Grosse Hebammenkunst*, Leipzig, Philipp Reclam, 1927.
- SEILER Conrad, *The Husband of Xanthippe*, in : *The Husband of Xanthippe and other short plays*, Walter H. Baker company, 1929, pp. 8-30.
- BAX Clifford, *Socrates, a play in six scenes*, London, Victor Gollancz LTD, 1930 ; édition consultée : *Six Plays*, London, Victor Gollancz LTD, 1933, pp. 461-577 [Stage Society, London, 23 mars 1930].
- DUJARDIN Édouard, *La Mort de Socrate*, Ms, BNF – Richelieu, 4-YA RAD-8213, v. 1935/1940 [création radiophonique].
- STEGUWEIT Heinz, *Sokrates und Xanthippe, ein frohes Spiel*, Berlin, Theaterverlag Albert Langen / Georg Müller, 1938.
- KNITTEL John, *Sokrates, Drama in vier Akten, der antiken Chronik nachgebildet*, Zürich, Orell Füssli Verlag, 1941 [Landestheater, Linz, 1943/1944].
- STEINBECK John, *The Moon is down*, New-York, Dramatists Play Service, 1942 [Martin Beck Theater, Broadway, 7 avril 1942]. La pièce a aussi été publiée sous la forme d'un roman, New-York, The Viking Press, 1942.
- DORIAN H.-U., *Le Procès de Socrate*, Paris, Les Éditions Universelles, 1952 [Création radiophonique, 26 août 1947]
- ANDERSON Maxwell, *Barefoot in Athens*, New York, William Sloane Associates, 1951 [Martin Beck Theater, New York, octobre 1951].
- MEUNIER Mario, *Les Nuées* [Comédie Française, 15 mai 1952].
- SINCLAIR Lister, *Socrates, drama in three acts*, Agincourt, The Book Society of Canada, 1957 [Royal Ontario Museum Theatre, Toronto, février 1952].
- KRENEK Ernst, *Pallas Athene weint, Oper in einem Vorspiel und drei Akten*, London, Schott & Co. / Vienna, Universal Edition A.G. / Mainz, Druck von B. Schott's Söhne, 1955. [Staatsoper, Hambourg, 17 octobre 1955].
- SCHMIDT Ernst Walter, *Der Tod des Sokrates, Schauspiel in 4 Akten*, Karlsruhe, Der Karlsruher Bote, 1960.

- RICHARDS Ivor Armstrong, *Why so, Socrates? A dramatic version of Plato's dialogues "Euthyphro", "Apology", "Crito", "Phaedo"*, Cambridge University Press, 1964.
- VAN HOECK Joseph, *Het Proces Socrates, toneelspel in twee delen*, Antwerpen, Uitgeverij De Sikkel N. V., 1966.
- ALASTOS Doros, *Socrates Tried, Drama reconstruction*, London, Zeno Publishers, 1966.
- BERTO Michel, *Les Nuées* [Théâtre de Bourgogne, Dijon, 7 avril 1970].
- STRASSBERG-DAYÁN Sara, *Sócrates, drame en tres actos*, 1971 ; édition consultée : Buenos Aires, Libros en Red, 2012 qui comprend une autre pièce *El trigal y los cuervos* mettant en scène le peintre Vincent Van Gogh. *Sócrates* se trouve pp. 10-116.
- BEALS Michael, *The Tragedy of Socrates*, Philadelphia, Dorrance & Company, 1971.
- LLOVET Enrique, *Sócrates*, [Théâtre de la Comédie, Madrid, 17 novembre 1972] ; édition consultée *Teatro español 1972-1973*, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 295-340.
- TOPOL Josef, *Sbohem Sokrate*, 1977 (édition clandestine) ; édition consultée : Praha, Torst, 2001.
- TSANEV Stéphane, *La Dernière Nuit de Socrate*, Edmonde Chauvel et Miglen Mirtchev (trad.) in : *Théâtre en Coulisses n°23*, Paris, Crater, 1998 [Sofia, 1986].
- GUATTARI Felix, *Socrate*, inédit en français mais traduit en anglais par Flore Garcin-Marou in : *Deleuze Studies*, 6.2, Edinburg University Press, 2012, pp. 170-186 [Théâtre Ouvert, 1988].
- SPERBER Manès, *Sokrates : Roman, Drama, Essay*, Wien, Europa Verlag, 1988.
- SAMUEL Charles, *Le Banquet de Xanthippe*, texte inédit, s.d.
- FOUCHER Michèle, *Ion*, [Théâtre de l'Athénée, 1990]. Nous pouvons avoir une idée de cette adaptation d'après l'interview réalisée par Dominique Paquet, sous le titre « Jouer Platon aujourd'hui ? » pour *Les Papiers du collège international de philosophie*, n°15, « Thespis et Socrate. Philosophies du théâtre, théâtre de la philosophie. », pp.64-71.
- PAQUET Dominique Paquet, *Au bout de la plage... Le Banquet*, 1995, texte inédit.
- CARRIÈRE Jean-Claude, *Le Dernier Jour de Socrate*, Paris, Mario Bois, 1997 [Opéra-Comique, janvier 1998].
- FOUCHER Michèle, *Platon/G...*, d'après l'*Odyssée* d'Homère, *Le Banquet* de Platon et *Le Mépris* de Godard, texte non édité [Théâtre National de Strasbourg, mars 1997 ; des ébauches de ce travail avaient été présentées en 1993 et 1994 au Festival d'Avignon].
- RAHBANI Mansour, *The Last Days of Socrates* (traduction du titre en anglais, le texte est en arabe), comédie musicale, 1998. Des extraits du spectacle sont visibles sur la plate-forme Youtube.
- INGOLD Grégoire, *Gorgias*, 2002.

- MILO Daniel S., *La Dernière Mort de Socrate*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- TARDIEU André, *Il faut détruire Socrate*, in : *Théâtre : Trois pièces à suspense*, Paris, édition des écrivains, 2002, pp. 7-76.
- VALS Michel de, *Platon, Les Derniers Jours de Socrate*, Paris, éditions Autrement, 2003.
- FUSTIER Michel, *Socrate à l'école*, comédie historique pour les enfants, 2004, accessible sur le site de l'auteur: <http://theatre.enfant.free.fr>
- TRABET André, *Procès et mort de Socrate*, drame en trois actes d'après les œuvres de Platon, Lyon, Aléas éditeur, 2005.
- DESCHAMPS Juliette, *Le Banquet de Platon* [Louvre, 8 mars 2007].
- KHAN Zarina, *Socrate le retour*, Mirabel, Volk éditions, 2007. [Espace Capellia, La Chapelle-sur-Erdre, 2 février 2007].
- THIERCY Pascal, *Les Nuées*, in : *Théâtre complet d'Aristophane*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, pp. 167-265 [Théâtre de l'Orage, 2007].
- ETMAN Ahmed, *A Belle in the prison of Socrates*, Fawzia El-Sadr (trad.), Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- BOULANGER Florence, *La République de Socrate*, théâtre, Bersée, Éditions Atria, D.L. 2009.
- GRONEBERG Michael, "Salut Socrate!", *Le Symposion de Platon adapté pour la scène*, Lausanne, Centre de Traduction Littéraire, 2010.
- VINCEY Jacques, *Le Banquet*, d'après la traduction de Luc Brisson [Studio Théâtre de la Comédie Française, 25 mars 2010].
- INGOLD Grégoire, *Hippias majeur*, 2012.
- SCRUTON Roger, *Xanthippe's Republic* [Royal Court Theatre, Londres, 28 juin 1990], édité in : *Xanthippic Dialogues*, Bloomsbury Publishing, 2012, pp. 13-45.
- INGOLD Grégoire, *La République de Platon*, dans la traduction / actualisation d'Alain Badiou (Paris, Fayard, 2012), 2013.
- VALLETTI Serge, *Idées fumantes*, traduction / actualisation des Nuées d'Aristophane, in : *Toutaristophane*, t. V, Nantes, L'Atalante, 2014, pp. 7-122 [Nuits de Fourvière, Lyon, 2015].
- BADIOU Alain, *Le Second Procès de Socrate*, Arles, Actes sud papiers, 2015 [création radiophonique, Studio 104, Maison de la Radio, 29 mai 2015].
- INGOLD Grégoire, *La République, livre I – Qu'est-ce que la justice ?, Lachès – Qu'est-ce que le courage ?, 2016.*

Pièces mettant en scène Aspasia, Alcibiade et Platon

- LA CHABEAUSSIÈRE et RABOTEAU, *Lasthénie ou Une journée d'Alcibiade*, comédie en un acte mêlée de vaudevilles, Paris, Goujon / Brunet, 1802.
- DUMOLARD H.-F. Dumolard (paroles) et TAIK (musique), *Une heure d'Alcibiade*, opéra-comique, Paris, Cavanagh, an XII (1804). [Théâtre des jeunes élèves, 1804]
- CUVÉLIER DE TRIE Jean-Guillaume-Antoine et BAROUILLET, J. Martin dit (paroles), PICCINNI Alexandre (musique), MILON Louis (ballet), *Alcibiade solitaire*, opéra en deux actes, Paris, J. N. Barba, 1814. [Académie Impériale de Musique, 8 mars 1814].
- CAMINADE-CHATENAY Augustin, *Alcibiade*, tragédie en cinq actes et en vers, Paris, Eymery / Delaunay, 1819.
- VIENNET Jean-Pons-Guillaume (livret), DAUSSOIGNE Louis-Joseph (musique), GARDEL Pierre (ballets), *Aspasie et Périclès*, opéra, Paris, Libraire des Menus-Plaisirs du roi, 1822 [Académie Royale de Musique, 17 juillet 1820].
- DROUET J.-B., *Un épisode de la Vie d'Alcibiade ou L'Époux volage dupe de lui-même*, comédie en un acte et en vers (Paris, chez les marchands de nouveautés, 1827.
- SCRIBE Eugène Scribe (livret), HANSSSENS C.L.J., *Alcibiade*, opéra ; édition consultée : *Œuvres complètes* d'Eugène Scribe, Paris, E. Dentu, 1875, vol. « Opéras - Ballets », pp. 159-187 [Grand Théâtre de Bruxelles, 30 octobre 1829].
- SAINT-YVES et CHOLER Adolphe, *La République de Platon*, vaudeville en un acte, édition non précisée [Théâtre des Variétés, juin 1848].
- GOZLAN Léon, *La Queue du Chien d'Alcibiade*, comédie en deux actes, Paris, Michel Lévy, 1850 [Théâtre-Français, 29 mai 1850].
- REMIGNARD Élie, *Le Chien d'Alcibiade*, comédie en un acte et en vers, Savenay, Charles Roy / Nantes, chez les principaux libraires, 1850 [représentée ; la liste des personnages indique la distribution mais ne mentionne ni la date ni le lieu de création].
- LA ROCHEFOUCAULD-LIANCOURT (marquis de), *Une Fantaisie d'Aspasie*, comédie en un acte, publiée in : *Œuvres choisies*, Paris, Morris et Cie, 1859, t. III, 5, pp. 1-72.
- CLAUDEL Alfred, *Alcibiade*, comédie en un acte et en vers, Épinal, Pinot et Sagaire, 1864.
- BORNET Jacques, *La Nouvelle Aspasie*, s. l., s. n. , 1872.
- MOUZIN Alexis (paroles), BONNET Louis (musique), *Le Chien d'Alcibiade*, opérette, Avignon, A. Roux, 1873.
- JOURDAN Louis, *Chez Aspasie*, in : *Rimes galantes et rimes rustiques*, Paris, Paul Dupont, 1897, pp. 91-128.
- LENTILLON, Jean-Marie, *Aspasie*, tragédie en 4 actes, Paris, Charles Amat, 1912 [Théâtre des Célestins, Lyon, 26 juin 1912]

Pour compléter ce corpus, ajoutons quelques ouvrages que nous n'avons pas réussi à nous procurer :

- BRUNAULT, *Alcibiade*, tragédie en 5 actes et en vers, 1763.
- LIGNE, Charles Joseph Prince de, *Alcibiade*, tragédie.
- DUCIS J.F., *La Colère de Xantippe*, 1781.
- GASTAMBIDE Raoul, VILLAIN Georges, *Le Démon de Socrate*, opérette, 1909.
- RADZINSKY Edvard, *Conversations with Socrates*, [Mayakovsky Theatre, Moscou, 4 avril 1975]
- RICCI Marcello, *Socrate l'Anarchico, Drama in due atti*, 1985.
- LALOU Nabyl, *Le Procès de Socrate*, 1996 pour la création au Maroc et 1997 pour l'édition.
- HATZAI Steve, *The Last Days of Socrates* [American Philosophical Society's Franklin Hall, Philadelphie, 31 août 2008]
- SACCOMANO Olivier, *Trois Songes* (Un Procès de Socrate), d'après le *Premier Alcibiade*, *Euthyphron* et *L'Apologie de Socrate* de Platon, mise en scène Olivier Coulon-Jablonka, « Festival Odyssées en Yvelines », 18 janvier – 7 avril 2016.
- GAS Mario et IGLESIAS Alberto, *Juicio y muerte de un ciudadano*, 2015.

La figure de Socrate dans les lettres et les arts

(La fortune de Socrate étant considérable, nous ne citons ici que les œuvres étudiées ou du moins mentionnées dans notre texte. Le classement reste chronologique.)

Dialogues

- FONTENELLE, Bernard Le Bouvier de, *Dialogues des morts*, « Socrate – Montaigne » ; édition consultée : *Œuvres Complètes*, Paris, Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1990, texte revu par Alain Niderst.
- STUBBES George, *A Dialogue on Beauty in the Manner of Plato*, 1731.
- VERNET Jacob, *Dialogues socratiques ou entretiens sur divers sujets de morale*, 1746.
- SPENCE Joseph, *Crito, or a Dialogue on Beauty*, 1752.
- HAMMAN Johan Georg, *Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publicums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile*, Amsterdam, 1759. (Ils ont fait

l'objet d'une étude et d'une traduction en anglais par James C. O'Flaherty, *Hamann's Socratic Memorabilia, a translation and commentary*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967.)

- WIELAND Christoph Martin Wieland, *Gespräch des Sokrates mit Timoclea, von den scheinbaren und wahren Schönheit*, 1756 ; *Die letzten Gespräche Sokrates und seiner Freunde*, Zürich, 1760.

- HEMSTERHUIS François Hemsterhuis, *Sophyle ou de la philosophie* (1778), *Aristée ou de la divinité* (1779), *Alexis ou de l'âge d'or* (1787), *Simon ou des facultés de l'âme* (publication posthume, 1792) (édition consultée in: François Hemsterhuis, *Œuvres philosophiques*, Paris, H. J. Hansen, 1792.)

- HELLER Wilhelm Friedrich, *Sokrates*, Frankfurt am Main, 1790.

Poèmes

- KLOPSTOCK Friedrich Gottlieb, *La Messiade*, 1748-1773, traduction française de Mme de Carlowitz, 1840, rééditée en 1997, Villers-Cotterets, éditions Ressouvenances.

- MARQUET DE MONTBRETON Jacques, baron de Norvins, *L'Immortalité de l'âme ou les quatre âges du religieux*, Paris, Ladvocat, 1822.

- LAMARTINE Alphonse de, *La Mort de Socrate*, Paris, Ladvocat, 1823.

- ALLETZ Edouard, *Nouvelle Messiade* (1830), Paris/ Lyon, Rusans, 1831, 3e éd.

- HÖLDERLIN Friedrich, « Socrate et Alcibiade », in : *Œuvre poétique complète*, texte établi par Michael Knaupp, traduit de l'allemand par François Garrigue, édition bilingue, Paris, éditions de la Différence, 2005, p. 381.

Romans, nouvelles

- MARMONTEL Jean-François, *Bélisaire*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, 1767, ch. XV.

- BRECHT Bertolt, « Socrate blessé » in : *Histoires d'almanach*, Paris, L'Arche, 1983, pp. 94-114, traduction de Ruth Ballangé et Maurice Regnaut (1953 pour l'édition allemande).

Divers

- *Le Spectateur ou Le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle*. Traduction française anonyme du *Spectator*, périodique anglais fondé et rédigé principalement par Richard Steele et Joseph Addison et qui paraît sous la forme de feuilles volantes entre 1711 et 1712.

- TOLAND John , *Pantheisticon or the form of celebrating the Socratic-society* 1720.
- HIRZEL Johann Caspar (ou Hans Kaspar), *Die Wirtschaft eines philosophischen Bauers* 1761, traduit en français dès 1762 sous le titre *Le Socrate rustique*.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Fiction ou Morceau allégorique sur la Révélation*, 1755-1757, publié par M. G. Streckeisen-Moultou, Œuvres et correspondance inédite de J.-J. Rousseau, Paris, Lévy, 1821, pp. 167-185; *Émile ou de l'éducation*, livre IV, « La Profession de foi du Vicaire Savoyard », 1762 (édition consultée ; Paris, Garnier-Flammarion, 1966).
- Anonyme, *Philippe d'Orléans, Socrate ami du peuple*, s. l., s. n., 1790.
- RIOUFFE Honoré, traduction de l'Apologie de Socrate in : *Mémoires d'un détenu, pour servir à l'histoire de la tyrannie de Robespierre*. Nous avons consulté l'édition parue dans la « Collection des mémoires relatifs à la Révolution Française », *Mémoires sur les prisons*, Tome I^{er}, Paris, Baudoin, 1823.

Tableaux

- ROSA Salvator, *Socrate sur le point de boire la ciguë*, 1649.
- DUFRESNOY Charles-Alphonse, *La Mort de Socrate*, 1650.
- DANDRÉ-BARDON Michel-François, *La Mort de Socrate*, 1753.
- WEST Benjamin, *Mort de Socrate*, 1756.
- CHALLE Charles-Michel-Ange, *Socrate condamné par les Athéniens à boire la ciguë, la reçoit avec indifférence, tandis que ses amis et ses disciples cèdent à la plus vive douleur*, 1761.
- ALIZARD Jean-Baptiste, *La Mort de Socrate*, 1762.
- BOUCHER François, *La Mort de Socrate*, 1762.
- CIGNAROLI Giambettino, *Mort de Socrate*, 1762.
- SAINT-QUENTIN Jacques Philippe Joseph de, *La Mort de Socrate*, 1762.
- SANÉ Jean François, *La Mort de Socrate*, 1762.
- GAMELIN Jacques, *La Mort de Socrate*, date inconnue.
- WATTEAU François Louis Joseph, *La Mort de Socrate*, 1780.
- DAVID Jacques-Louis, *La Mort de Socrate*, 1787.
- PEYRON Jean-François Pierre, *La Mort de Socrate*, 1787.
- SAINT-OURS Jean-Pierre, *La Mort de Socrate*, 1787.
- VAUCHER Gabriel-Constant, *La Mort de Socrate*, v. 1798-1799.

Les sources

Les sources grecques et leurs traductions

(Là encore nous ne citons que les traductions étudiées, mentionnées ou encore utilisées dans notre texte. Le classement reste chronologique.)

ARISTOPHANE

- Anne Dacier (Mlle Lefèvre), *Le Plutus et Les Nuées d'Aristophane, comédies grecques traduites en français avec des remarques et un examen de chaque pièce selon les règles du théâtre*, Paris, Thierry et Barbin, 1684.
- Père Brumoy, traduction des *Nuées*, in : *Le Théâtre des Grecs*, Paris, Rollin, 1730, t. 3.
- Johann Georg Hamman, *Die Wolken, ein Nachspiel Sokratische Denkwürdigkeiten*, 1761.
- Poincette de Sivry, *Théâtre d'Aristophane avec les fragments de Ménandre et de Philémon*, nouvelle édition, Paris, Desray, 1790.
- *Comédies d'Aristophane traduites du grec par M. Artaud*, 2^e édition revue et corrigée sur les éditions grecques, Paris, Lefèvre / Charpentier, 1841.
- Pascal Thiery (trad.), in : Aristophane, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1997, p. 534
- Jean-Claude Carrière, « L'Aristophane perdu. Une introduction aux trente-trois comédies disparues avec un choix de fragments traduits et commentés », in: *Le Théâtre grec antique : la comédie*, actes du 10^{ème} colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1^{er} et 2 octobre 1999, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2000, pp. 197-236.
- Hilaire van Daele (trad.), *Les Nuées*, Paris, Belles Lettres, 2009 (1^{ère} éd. 1923).

(On peut ajouter à cette liste, les traductions / adaptations qui ont donné lieu à des mises en scène des *Nuées* et qui ont été répertoriées dans le corpus.)

PLATON

- Henri Aristippe, *Ménon*, 1154 ; *Phédon*, 1156.
- Leonardo Bruni (1370-1444) traduit notamment l'*Apologie de Socrate*, le *Criton*, le *Phédon*, le *Gorgias*, le *Phèdre*.
- Marsile Ficini offre en 1484 la première édition complète de Platon en latin.

- Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour*, I, 1, Paris, Les Belles Lettres (édition bilingue latin/français), 2002, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens.

- Louis Le Roy, *Le Timee de Platon, traittant de la nature du monde, et de l'homme, & de ce qui concerne universellement tant l'ame, que le corps des deux : translaté de grec en françois, avec l'exposition des lieux plus obscurs & difficiles*, Paris, Michel Vascosan, 1551.

- Louis Le Roy, *Le Phedon de Platon traittant de l'immortalite de l'ame, présenté au Roy treschretien Henry ii. de ce nom, à son retour d'Allemagne. Le dixiesme livre de la Republique, en ce qu'il parle de l'immortalité, & des loiers & supplices eternalz. Deux passages du mesme autheur à ce propos, l'un du Phèdre, l'autre du Gorgias. La remonstrance que fait Cyrus Roy des Perses à ses enfants et amys un peu auparavant que rendre l'esprit, prise de l'huitiesme livre de son institution escrite par Xenophon : le tout traduit de grec en françois avec l'exposition des lieux plus obscurs & difficiles*, Paris, Sébastien Nyvelle, 1553.

- Louis Le Roy, *Le Premier, second et dixième livre de justice ou de la République de Platon. Quatre Philippiques de Démosthène. Sermon de Théodorite, evesque de Cyropoli, de la Providence et justice divine ; le tout traduit de grec en françois*, Paris, Sébastien Nyvelle, 1555.

- Louis Le Roy, *Le Sympose de Platon, ou de l'amour et de beauté, traduit de grec en François, avec trois livres de commentaires, extraicts de toute Philosophie & receuillis des meilleurs autheurs tant Grecs que Latins, & autres*, Paris, J. Longis et R. Le Mangnyer, 1558.

- Louis Le Roy, *Discours trespolegant et trespolegrave sur le grand et jadis renommé royaume des Perses, et la nourriture de leurs roys : aussi sur la moderation de liberté & de servitude qu'on doit garder es estats publics, à l'exemple desdits Perses et des Atheniens : dont les uns pour avoir trop asservi leurs sujets en monarchie, les autres pour avoir prins trop de liberté en democratie, furent corrompus et ruinez. Extraict du troisieme livre des Loix de Platon, & traduit de grec en françois*, Paris, Frederic Morel, 1562.

- Louis Le Roy, *La Republique de Platon, divisee en dix livres, ou dialogues, traduite de grec en françois, et enrichie de commentaires par Loys le Roy. Plus, quelques autres traictez platoniques de la traduction du mesme interprete, touchant l'immortalité de l'ame, pour l'esclaircissement du X. livre de ladicte rep. Le tout reveu et conferé avec l'original grec, par Fed. Morel lecteur et interprete du Roy. Oeuvre non encores mis en françois, et fort necessaire et profitable tant aux Roys, gouverneurs et magistrats, que à toutes autres sortes d'estats, et qualitez de personnes. Avec table suffisante des choses les plus remarquables*, Paris, Claude Morel, 1600.

- Jean-Nicolas Grou, *La République*, Paris, Brocas & Humblot, 1762 ; *Lois, Epinomis ou le philosophe*, 1769 ; *Dialogues de Platon*, Amsterdam, 2 volumes, 1770. [contient : *Théétète, Protagoras, Premier Hippias, Second Hippias, Gorgias, Ion et Ménon*]

- André Dacier, *Les Œuvres de Platon traduites en françois avec des Remarques et la Vie de ce Philosophe, avec l'exposition des principaux dogmes de sa philosophie*, Paris, Anisson,

1699 (*Premier Alcibiade, Second Alcibiade, Théagès, Eutyphron, Apologie de Socrate, Criton, Phédon, Lachès, Protagoras, Les Rivaux*). Ces traductions sont reprises dans la *Bibliothèque des anciens philosophes*, Paris, Saillant & Nyon, Pissot, Desaint, 1771, t. II-V, auxquelles on a ajouté les traductions de Maucroix, t. V (*Hippias majeur, Euthydème*, parus d'abord en 1683) ; de Racine et Mme de Rochechouart, t. V (*Banquet*, 1732, mais sans le discours d'Alcibiade) ; et de Grou, t. VI-IX (*Lois*, 1769 ; *Théétète, Protagoras, Hippias mineur, Hippias majeur, Gorgias, Ion, Philèbe, Ménon*, 1770).

- Floyer Sydenham, *The Greater Hippias : a Dialogue of Plato concerning the Beautifull*, 1759.

- Abbé Arnaud, *Traduction du dialogue de Platon intitulé Ion*, Mémoire lu le 2 juillet 1771, publié in : *Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres depuis l'année 1770 jusques et y compris 1772*, Paris, Imprimerie Royale, 1777, t. XXXII, pp. 249-278.

- Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Platons Werke*, Berlin, in der Realschulbuchhandlung, 1804-1828.

- Thomas Taylor, *The Works of Plato*, 1804.

- Victor Cousin, *Œuvres de Platon*, Paris, Bossange, 1822-1840.

- John Stuart Mill, *Protagoras, Phaedrus, Gorgias, The Apology of Socrates, Charmides, Euthyphron, Laches, Lysis, Parmenides*, publiés dans le *Monthly Repository* entre février 1834 et mars 1835, réédités sous le titre *Notes on Some of the More Popular Dialogues of Plato* dans *The Collected Works of John Stuart Mill*, Volume XI – *Essays on Philosophy and the Classics*, Toronto, University of Toronto Press ; London, Routledge and Kegan Paul, 1978.

- Lewis Campbell, *Plato's Sophist and Statesman*, Oxford, Clarendon Press, 1867.

- Benjamin Jowett, *The Dialogues of Plato translated into English with Analyses and Introductions*, 1871 (édition consultée: Oxford University Press / London, Humphrey Milford, 1892, 3e éd.)

- Maurice Croiset, Alfred Croiset, Léon Robin, Louis Méridier, Émile Chambry, Auguste Diès, Albert Rivaud et Joseph Souilhé (trad.), *Platon, Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1920-1930, 13 tomes

- Léon Robin avec la collaboration de M.-J. Moreau, *Platon, Œuvres complètes*, Paris, éditions de la NRF, « Bibliothèque de la Pléiade », 1940-1942, 2 vol.

- Monique Dixsaut, *Phédon*, Paris, GF Flammarion, 1991

- Luc Brisson, *Apologie de Socrate*, Paris, GF Flammarion, 1997.

- Luc Brisson et Jean-François Pradeau, *Le Politique*, Paris, GF Flammarion, 2003.

- Luc Brisson (trad. sous la direction de), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2011.

XÉNOPHON

- Leonardo Bruni (1370-1444), *Apologie de Socrate*.
- François Charpentier, *Les Choses mémorables de Socrate*, ouvrage de Xénophon traduit de grec en françois, Paris, Sommaville, 1657.
- Edward Bysshe, *The Memorable Things of Socrates written by Xenophon. The Life of Socrates, by Monsieur Charpentier. The Life of Xenophon, collected from several authors ; with some account of his writings*, 1712.
- Pierre-Charles Lévêque, *Les Entretiens mémorables de Socrate*, Paris, Didot et Debure, coll. « Moralistes anciens », 1782.
- J. B. Gail, *Mémorables*, 1795.
- Eugène Talbot, *Œuvres complètes de Xénophon*, Paris, Hachette, 1859.
- Paul Masqueray, *Anabase*, Paris, Les Belles Lettres, 1930
- Pierre Chambry, *Œuvres complètes de Xénophon*, Paris, Garnier frères, 1932-1935.
- Paul Lemaire, *Mémorables I et II*, traduction revue sur celle de Gail, Paris, Hatier, 1956
- Jean Guillon, *Mémorables*, Paris, Hatier, 1965 (il s'agit seulement d'extraits).
- François Ollier, *Banquet, Apologie de Socrate*, Paris, Les Belles Lettres, 1961.
- Louis-André Dorion, *Mémorables*, Introduction générale, Livre I, Paris, *Les Belles Lettres*, 2000 ; Livres II-IV, Paris, Belles Lettres, 2011, 2 tomes.

POLYCRATE

- Jean Humbert, *Polycratès, "L'Accusation de Socrate" et le "Gorgias"*, Thèse complémentaire présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Klincksieck, 1930.

THEMISTIUS

- Hubert Kesters, *Plaidoyer d'un Socratique contre le Phèdre de Platon, XXVI^e Discours de Thémistius*, Louvain, E. Nauwelaerts, et Paris, Béatrice Nauwelaerts, 1959.

ARISTOTE

- Michel Magnien, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, 1990.
- Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, *Métaphysique*, Paris, GF Flammarion, 2008.

PLUTARQUE

- Amyot, *Vies*, 1559 ; *Moralia*, 1574.
- Ricard , *Moralia*, 1783-1795 ; *Vies* 1798-1803.
- Robert Flacelière et Émile Chambry, *Vies*, Paris, Belles Lettres, 1969.
- François Frazier et Jean Sirinelli, *Propos de table*, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- Jean Hani, *Le Démon de Socrate*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

PHILOSTRATE

- Pierre Grimal, *La Vie d'Apollonius de Tyane*, in : *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

ATHÉNÉE

- Lefebvre de Villebrune, *Banquet des Savants par Athénée*, traduit, tant sur les textes imprimés, que sur plusieurs manuscrits, Paris, Lamy, 1789-1791.

ÉLIEN

- Johann Heinrich Samuel Formey, *Diversités historiques, traduites du grec et enrichies de remarques*, Berlin, Frederic Nicolai, 1764).
- Bon-Joseph Dacier en 1772, *Histoires diverses, traduites du grec, avec des remarques*, Paris, Moutard, 1772.

LUCIEN

- *Portraits de philosophe*, Paris, Les Belles Lettres, 2008 : *Démonax*, *Le banquet ou les Lapithes*, *Le rêve ou le coq*, *Vies de philosophes à vendre*, *Les ressuscités ou le pêcheur* / textes établis et traduits par Jacques Bompaire ; *Sur la mort de Pérégrinos*, *Hermotimos*, *Le navire ou les voeux* / textes traduits, introduits et annotés par Anne-Marie Ozanam .
- *Voyages extraordinaires*, Paris, Les Belles Lettres, 2009 : *Avant-propos ou Dionysos*, *Sur l'ambre ou sur les cygnes*, *Histoires vraies A et B*, *La traversée ou le tyran*, *Icaroménippe*, *Charon ou les observateurs* / textes établis et traduits par Jacques Bompaire ; *Ménippe ou la consultation des morts*, *sur les dipsades*, *Dialogues des morts* / textes traduits, introduits et annotés par Anne-Marie Ozanam

PAUSANIAS

- Gedoyn, *Description de la Grèce*, 1794.
- Jean Pouilloux, *Description de la Grèce*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

DIOGÈNE LAËRCE

- Fougerolles, *Le Diogène françois, tiré du grec, ou Diogène laërtien touchant les vies, doctrines et notables propos des plus illustres philosophes compris en dix livres. Traduit et paraphrasé sur le grec par M. François de Fougerolles, docteur médecin, avec des annotations et recueils fort amples aux lieux plus nécessaires*, Lyon, 1601.
- *Diogène Laërce, De la vie des philosophes*, traduction nouvelle par Monsieur B**** [Gilles Boileau], Paris, Guignard, 1668.
- Marie-Odile Goulet-Cazé (trad. sous la direction de), *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, Librairie générale française, 1999.

Les sources latines et leurs traductions

(Même principe que pour les sources grecques.)

CICÉRON

- *Tusculanes*, Jean Humbert (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1960.
- *Académiques*, José Kany-Turpin (trad.), Paris, Flammarion, 2010.

VALÈRE MAXIME

- *Faits et dits mémorables*, traduction de Claude Frémion, Clermont-Ferrand, Paléo, 2006.

SÉNÈQUE

- *Œuvres de Sénèque le philosophe, traduites en François par feu M. La Grange*, Paris, 1779.
- Alain Golomb, *Sénèque, Apprendre à vivre, Lettres à Lucilius*, Paris, Arléa, 2010.

ÉPICTÈTE

- Joseph Souilhé, *Entretiens*, Paris, Les Belles Lettres, 1943-1965, 4 t.

MARC-AURÈLE

A. I. Trannoy (trad.), *Pensées*, Paris, Les Belles Lettres, 1964

APULÉE

Jean Beaujeu (trad.), *Opusculs philosophiques et fragments*, Paris, Les Belles Lettres, 1973

AULU-GELLE

- *Les Nuits attiques d'Aulu-Gelle, traduites pour la première fois, accompagnées d'un commentaire et distribuées dans un nouvel ordre*, Paris, Dorez / Bruxelles, Boubiers, 1776-1777.

- René Marache, *Nuits attiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

TACITE

Henri Goetzler, *Annales*, Paris, Les Belles Lettres, 1923-1925, 3 t.

Les sources chrétiennes

-ATHÉNAGORE, *Supplique au sujet des Chrétiens*, Gustave Bardy (trad.), Paris, Cerf / Lyon, L'Abeille, 1943.

- CÉSARÉE Eusèbe de, *Contre Hiéroclès*, Paris, éditions du Cerf, 1986, Édouard Des Places (éd.) et Marguerite Forrat (trad.).

- FELIX Minucius , *Octavius*, Jean Beaujeu (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964.

- LACTANCE, *Des institutions divines*, Paul Valette (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

- ORIGÈNE, *Contre Celse*, Marcel Borret (trad.), Paris, éditions du Cerf, 1967.

-SAINT AUGUSTIN, *La Cité de Dieu in : Lucien Jerphagnon (trad.), Œuvres de saint Augustin, II*, Paris, Gallimard, 2000.

- SAINT JUSTIN, *Apologies I et II, Dialogue avec Tryphon*, Adalbert Hamman, Éditions de Paris, coll. « Littératures chrétiennes », 1958.

-TATIEN, *Discours aux Grecs*, Aimé Puech (trad.), Paris, Felix Alcan, 1903.

Anthologies

- FERGUSON John, *Socrates, a source book*, London and Basingstoke, the Open University,

1970.

- GIANNANTONI Gabriele, *Socratis et Socraticorum reliquae*, Roma, C.N.R. Bibliopolis, 1990, 4 vol., traduits en italien in : *Socrate, Tutte le testimonianze da Aristofane e Senofonte ai padri cristiani*, Bari, editori Laterza, 1971.

Les sources médiévales

- BEAUVAIS Vincent de, *Speculum Historiale*. Le texte ainsi qu'une base de recherche textuelle sont accessibles sur le site du Centre médiévistique Jean-Schneider de l'Université de Nancy: <http://atilf.atilf.fr/bichard/> consulté le 2 novembre 2016.

- BOÈCE, *Consolation de philosophie*, Jean-Yves Guillaumin (trad.), Paris, Les Belles Lettres, 2002.

- SALISBURY Jean de, *Entheticus*, Jan van Laarhoven (éd. et trad.), Leiden, Netherlands, New-York, E.J. Brill, 1987, 3 volumes.

- SALISBURY Jean de, *Policraticus* : les Livres I-III et V ont été édités par Charles Brucker, dans la traduction de Denis Foulechat (1372), Genève, Droz, 1994 et 2006 ; les Livres IV et VIII ont fait l'objet d'une édition commune aux éditions Ceres, Montréal, 1987.

Les sources renaissantes

- BOAISTUAU Pierre, *Histoires prodigieuses*, Stephan Bamforth et Jean Céard (éd.), Genève, Droz, 2010.

- ÉRASME, *Éloge de la folie ; Adages ; Colloques...*, Paris, Robert Laffont, 1992.

- ÉRASME, *Les Silènes d'Alcibiade (Adage 2201)*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, Jean-Claude Margolin (éd.).

- GUEZ DE BALZAC Jean-Louis, *Socrate chrétien*, in : *Œuvres*, publiées sur les anciennes éditions par L. Moreau, Paris et Lyon, Librairie Jacques Lecoffre, 1854, tome 2nd.

- MANETTI Gianozzo, *Vie de Socrate*, rééditée et traduite en anglais par Stefano U. Baldassarri et Rolf Bagemihl in : Gianozzo Manetti, *Bibliographical Writings*, Cambridge / London, The I Tatti Renaissance Librairie / Harvard University Press, 2003 (édition bilingue, latin/anglais) pp. 164-287 (préface, Vie de Socrate, Vie de Sénèque avec laquelle elle est comparée).

- MONTAIGNE, *Essais*, Pierre Villey (éd.), Paris, PUF/ Quadrige, 3^e édition corrigée, 1999.

Les sources dix-septiémistes

- LA BRUYÈRE, *Caractères*, Paris, Garnier Flammarion, 1965.
- CALLIÈRES François de, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes*, Paris, Aubin, 1688.
- CHARPENTIER François, *Vie de Socrate, nouvellement composée et recueillie des plus célèbres auteurs de l'Antiquité*, 1650.
- FLEURY Claude, *Discours sur Platon*, prononcé le 2 juin 1670, réédité in : *Traité du choix de la méthode et des études*, Paris, Aubouin / Emery / Clousier, 1687, pp. 291-348.
- PELLISON Paul, *Discours sur les œuvres de Monsieur Sarrasin* (1656), in : *L'Esthétique galante*, Collection des rééditions du XVII^e siècle publiée en supplément de la revue *Littératures classiques*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1989.
- PERRAULT Charles, *Le Siècle de Louis le Grand*, Paris, Coignard, 1687.
- PERRAULT Charles, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, nouvelle édition augmentée de quelques dialogues, Paris, Coignard, 1693
- RAPIN René, *Réflexions sur la poétique de ce temps, et les sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, seconde édition revue et augmentée, Paris, Barbin, 1675 (1^{ère} édition 1674).
- STANLEY Thomas, *The History of Philosophy, The Third Part, Containing the Socratick Philosophers*, London, Moseley / Dring, 1655.
- THOMASIUS Christian, *Das Ebenbild eines Wahren und ohnpedantischen Philosoph oder das Leben Sokrates, aus dem Französischen des Herrn Charpentier in Deutsche übersetzt*, 1696.
- VILLEDIEU Madame de, *Les Amours des Grands Hommes*, 1671, édition en ligne, sur le site du GRAC (Groupe Renaissance et Âge Classique, UMR 5037), <http://recherche.univ-lyon2.fr/grac/108-Les-Amours-grands-hommes-1671-Epistre-Roy.html>, consulté le 3 décembre 2013 ; « Les Amours de Socrate » in : *Œuvres Complètes de Marie-Catherine Hortense Desjardins, dite Madame de Villedieu*, vol. II, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

Les sources dix-huitiémistes

- BARTHÉLÉMY, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce dans le milieu du IV^e siècle avant l'ère vulgaire*, il a été publié pour la première fois en 1788. Édition consultée : Paris, Didier, 1843, 2 volumes.
- BRUCKER Johann Jacob, *Historia critica philosophiae*, 1742 ; version abrégée, *Institutiones Historiae Philosophicae*, 1747.

- CATHERALL Samuel, *Εικὼν Σωκρατική, or, a portaiture of Socrates, Extracted out of Plato, In blank Verse*, Oxford, 1717.
- COOPER John Gilbert, *The Life of Socrates*, 1749 ; édition consultée : London, Dodsley, 1750, 2nd edition; Traduction française, *La Vie de Socrate*, Amsterdam, par la Compagnie, 1751.
- *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson / David / Le Breton / Durand, 1751-1765.
- ENGEL Johann Jacob, *Versuch einer Methode die Vernunftlehre aus platonischen Dialogen zu entwickeln*, Berlin, 1780.
- DRESIG Siegmund Friedrich, *De Socrate iuste damnato*, 1738. Elle a été rééditée dans l'ouvrage du même nom de Mario Montuori, *De Socrate iuste damnato. The Rise of the Socratic problem in the eighteenth century*, Amsterdam, J.C. Gieben, 1981, pp. 101-114.
- FRAGUIER Claude François, *Dissertation sur l'Ironie de Socrate, sur son prétendu démon familier et sur ses mœurs*, lue le 14 mars 1713, In : *Mémoires de littérature, tirés de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres depuis l'année 1711 jusques et y compris l'année 1718*, tome IV, Paris, Imprimerie royale, 1746, pp. 360-380.
- FRÉRET Nicolas, « Observations sur les causes et sur quelques circonstances de la condamnation de Socrate » a été lu en 1736 et n'a été publié qu'en 1809 ; édition consultée : *Mémoires académiques* (1717-1749), Catherine Volpilhac-Augier (éd.), Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1996, pp. 127-221.
- GARNIER, *Premier Mémoire sur Platon, Caractère de la philosophie socratique*, (in : *Mémoires de littérature, tirés des registres de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, Paris, Imprimerie royale, 1768, t. XXXII, 1761-1763.
- MENDELSSOHN Moses, *Phaedon, oder Über die Unsterblichkeit der Seele, in drei Gesprächen*, 1767. Junker (trad.), *Phédon ou Entretiens sur la spiritualité et l'immortalité de l'âme*, Amsterdam, B. Vlam, 1773.
- ROLLIN Charles, *Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Mèdes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs*, Paris, Estienne, 1730-1738, 12 volumes.
- TENEMANN, *System der platonischen Philosophie*, Leipzig / Iena, 1792-1795.

Les études historiques et philosophiques

XIX^e siècle

- BOUTROUX Émile, *Socrate fondateur de la science morale*, paru pour la première fois en 1883 dans le compte-rendu de l'Académie des sciences morales et politiques, réédité in :

Émile Boutroux, *Leçons sur Socrate*, Jérôme de Gramont (éd.), Éditions universitaires, 1989, pp. 89-133.

- DITTENBERGER Wilhelm, *Sprachliche Kriterien für die Chronologie des platonischen Dialogue*, dans *Hermes*, XVI, 1861.

- DÖRING August, *Die Lehre des Sokrates als soziales Reformsystem, Neuer Versuch zur Lösung des Problems der sokratischen Philosophie*, München, 1895.

- FOUILLÉE Alfred, *La Philosophie de Socrate*, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1874.

- GROTE George, *History of Greece*, 1845-1856, Alfred Sadous (trad.), Paris, Librairie internationale / Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864-1867, 19 vol.

- HEGEL, *Leçons sur l'histoire de la philosophie, leçons professées entre 1805 et 1830, dont le texte a été établi et publié en 1833 par un auditeur et disciple de Hegel, Karl Ludwig Michelet*, Pierre Garniron (trad.), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1971.

- HERMANN Karl Friedrich, *Geschichte und System der platonische Philosophie*, Heidelberg, 1839, et *Platonis Opera*, Leipzig, 1851-1853.

- KIERKEGAARD Søren, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Thèse de doctorat en théologie soutenue le 29 septembre 1841 à l'Université de Copenhague, Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, (trad.), *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, édition, de l'Orante, 1975

- LABRIOLA Antonio, *La Dottrina di Socrate secondo Senofonte, Platone ed Aristotele*, Memoria premiata dalla R. Accademia de scienze morali et politiche di Napoli nel Concorso dell'anno 1869, Napoli, Stamperia della Regia Università, 1871.

- LUTOWLAWSKI Wincenty, *The origin and growth of Plato's logic, With an Account of Plato's Style and of the Chronology of His Writings*, Londres, Longmans, 1897.

- MUNK Eduard, *Die natürliche Ordnung der Platonischen Schriften*, Berlin, Dümmer's Verlagsbuchhandlung, 1857.

- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872), Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éd.), Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (trad.), Paris Gallimard, 1977; *Le Crépuscule des idoles ou comment on philosophe au marteau*, Henri Albert (trad.), Paris, Mercure de France, 1899, rééditée chez Denoël Gonthier, 1970 ; *Aurore, Pensées sur les préjugés moraux* (1881), Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éd.), Julien Hervier (trad.), Paris, Gallimard, 1970 ; *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Geneviève Bianquis (trad.), Paris, Gallimard, 1938.

- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, M.-D. Richard (trad.) *Introductions aux dialogues de Platon (1804-1828), Leçons d'histoire de la philosophie (1819-1823), suivies des textes de Friedrich Schlegel relatifs à Platon*, Paris, Les éditions du Cerf, 2004.

- SCHLEIERMACHER Friedrich Daniel Ernst, *Über den Werth des Sokrates als Philosophen*, conférence prononcée le 27 juillet 1815, publiée une première fois en 1818 dans *Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1814-1815*, pp. 50-68 ; le texte a été repris dans *Sämmtliche Werke, Dritte Abtheilung, Zur Philosophie, Zweiter Band*, Berlin, G. Reimer, 1838, pp. 287-308 ; il a été récemment réédité par Andreas Patzer, *Der Historische Sokrates*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 41-58.
- ZELLER Eduard, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*, Tübingen, Ludwig Friedrich Fues, 1844-1852.

XX^e siècle

- ANDRIEU J., *Le Dialogue antique, structure et présentation*, Paris, Belles Lettres, 1954.
- ARIETI James A., *Interpreting Plato, The Dialogues as drama*, Bollman Place Savage, Rowman & Littlefield Publishers, 1991.
- BRISSON Luc, *Lectures de Platon*, Paris, Vrin, 2000.
- BURNET John, *Introduction to Plato's Phaedo*, Oxford, 1911.
- BYL S. et COULOUBARITSIS L. (dir.), *Mythe et philosophie dans Les Nuées d'Aristophane*, Bruxelles, Ousia, 1994.
- CHROUST Anton-Hermann, *Socrates, Man and Myth, The two Socratic Apologies of Xenophon*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957.
- DIÈS Auguste, *Autour de Platon, Essais de critique et d'histoire*, Paris, Beauchesne, 1927, t. 1, *Les voisinages-Socrate*.
- DUPRÉEL Eugène, *La Légende socratique et les sources de Platon*, Bruxelles / Paris, 1922.
- GADAMER Hans Georg, Florence Vatan et Véronika von Schenck (trad.), *L'Éthique dialectique de Platon, interprétation phénoménologique du Philèbe*, Arles, Actes Sud, 1994 (1^{ère} édition, en allemand, 1931).
- GIGON Olaf, *Sokrates, sein Bild in Dichtung und Geschichte*, Bern, A. Francke A.G. Verlag, 1947.
- GOLDSCHMIDT Victor, *Les Dialogues de Platon, structure et méthode dialectique*, Paris, PUF, 1963, (1^{ère} édition 1949).
- HAVELOCK Eric A., *Preface to Plato*, Cambridge / London, The Belknap press of Harvard university press, 1963.
- HUMBERT Jean, *Socrate et les petits Socratiques*, Paris, PUF, 1967.
- JOËL Karl, *Der Echte und der Xenophontische Sokrates*, Berlin, R. Gaertner, vol. 1, 1893,

vol. 2, 1901 ; « Der λόγος Σωκρατικός », in : *Archiv für Geschichte der Philosophie*, VIII, Berlin, Georg Reimer, 1895, pp. 466-483.

- KAHN Charles H., *Plato and the Socratic dialogue, the philosophical use of a literary form*, Cambridge University Press, 1996.

- MAGALHÃES-VILHENA Vasco Manuel de, *Le Problème de Socrate : le Socrate historique et le Socrate de Platon*, Paris, PUF, 1952.

- MONTUORI Mario, *Physiology of a myth*, Amsterdam, J.-C. Gieben Publisher, 1981.

- PATZER Andreas, *Der Historische Sokrates*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

- POPPER Karl, *The Open Society and its Enemies*, 1945, traduction française de Jacqueline Bernard et Philippe Monod, *La Société ouverte et ses ennemis*, Paris, éditions du seuil, 1979 ; le tome I, consacré à Platon, s'intitule *L'ascendant de Platon*.

- ROBIN Léon, « Les *Mémorables* de Xénophon et notre connaissance de la philosophie de Socrate », in : *L'Année philosophique*, 1910, Paris, Alcan, 1911, pp. 1-47.

- STONE I.F., *The Trial of Socrates*, 1988 ; Ghislain Sartoris (trad.), *Le Procès Socrate*, Paris, Odile Jacob, 1990.

- TAYLOR Alfred Edward, *Varia Socratica, First Series*, Oxford, James Parker & Co, 1911.

- VLASTOS Grégory Vlastos, *Socrate, ironie et philosophie morale*, Paris Aubier, 1994, (Catherine Dalimier, trad.)

XXI^e siècle

- BLONDELL Ruby, *The Play of character in Plato's dialogues*, Cambridge University Press, 2002.

- BRISSON Luc et FRONTEROTTA Francesco (dir.), *Lire Platon*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2006.

- BRISSON Luc et PRADEAU Jean-François, *Dictionnaire Platon*, Paris, Ellipses, 2007.

- BURNYEAT Myles F., « L'impiété de Socrate », Michel Crubellier (trad.), *Methodos* [En ligne], 1 | 2001, mis en ligne le 05 avril 2004, consulté le 22 août 2013. URL : <http://methodos.revues.org/49> ; DOI : 10.4000/methodos.49.

- CHARALABOPOULOS Nikos G., *Platonic drama and its ancient reception*, Cambridge University Press, 2012

- COSSUTTA Frédéric et NARCY Michel (dir.), *La Forme dialogue chez Platon, évolutions et réceptions*, Grenoble, Jérôme Millon, 2001.

- DIXSAUT Monique, *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris,

Vrin, 2001.

- DIXSAUT Monique, *Platon*, Paris, Vrin, 2003.

- DORION Louis-André, « À l'origine de la question socratique et la critique du témoignage de Xénophon: l'étude de Schleiermacher sur Socrate (1815) » in : *Dionysius*, n°19, 2001, pp. 51-74.

- DORION Louis-André, *Socrate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2004.

- DUBELL Sandrine, « La voix de Socrate : Remarques sur le dialogue socratique comme forme dramatique » in : *Cahiers Forell* [En ligne], *Dialogue et Théâtralité / Lucien (de Samosate) et nous*, mis en ligne le 28 avril 2014, consulté le 17 octobre 2016, URL : <http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=226>.

- MACÉ Arnaud, *L'Atelier de l'invisible, Apprendre à philosopher avec Platon*, Alfortville, éditions Ère, 2010.

- PRADEAU Jean-François, *Les Mythes de Platon*, Paris, GF Flammarion, 2004.

- PUCHNER Martin, *The drama of ideas*, Oxford University Press, 2010.

- RENOUEAU Mael, « Platon, théâtre à venir? », conférence prononcée au colloque « Le dialogue ou les voies du dissensus : philosophie et théâtre contemporains », organisé par Alain Badiou et Dimitra Panopoulos, ENS Ulm, 28-29 avril 2007 et accessible sur le site personnel de l'auteur: <http://www.maelrenouard.com/platon-theatre-a-venir.html>, consulté le 25 octobre 2016.

- ROMÉYER-DHERBEY Gilbert et GOURINAT Jean-Baptiste (éd), *Socrate et les Socratiques*, Paris, Vrin, 2001.

- *Philosophie antique, problèmes, renaissances, usages*, n°1 « Figures de Socrate », Presses Universitaires du Septentrion, 2001.

- ROSSETTI Livio, *Le Dialogue socratique*, Paris, Belles Lettres, « Encre marine », 2011.

Autres ouvrages

Œuvres écrites par les auteurs du corpus

- ADAMS George, *The Tragedies of Sophocles*, Londres, 1729.

- BANVILLE Théodore de, *Comédies*, Paris, G. Charpentier, 1879.

- CAMINADE-CHATENAY Augustin, *Souvenirs. Feuilles éparses suivies de Marie Salmon, comédie-vaudeville, et de Gonzalve de Cordoue, tragédie*, Paris, Didier, 1853.

- CARRIÈRE Jean-Claude, *Giroise, suivi de La Porte et un entretien avec Jean-Claude*

Carrière, Vayrac, Tertium éditions, « Théâtre en poche », 2013.

- DIDEROT, *Correspondance*, Georges Roth (I à XVI) et Jean Varloot (XIV à XVI) éd., Paris, Les éditions de minuit, 1955-1970 ; *Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits, et sur les règnes de Claude et de Néron*, Paris, 1779 ; *Œuvres complètes*, Laurent Versini (éd.), Paris, Laffont, 1994-1997, 5 t.

- GALIANI Ferdinando, *Correspondance inédite*, Paris, Dentu, 1818.

- GOGUEL Edouard, *Aristophane et Socrate*, Reims, P. Dubois, 1859 ; *Xanthippe et Aspasia*, Montbéliard, Imprimerie Henri Barbier, 1869.

- KAISER Georg, « Das Drama Platons oder Der gerettete Alkibiades ; der Platonische Dialog » in : *Werke, III, Aufsätze*, Berlin / Weimar, Aufbau Verlag, 1979, pp. 531-532.

- LINGUET Simon Nicolas Henri, *Le Fanatisme des Philosophes*, À Londres, et se vend à Abbeville, chez De Vérité, 1764 ; *Histoire du siècle d'Alexandre, avec quelques réflexions sur ceux qui l'ont précédé*, Amsterdam, 1762 ; *Les Femmes-filles ou Les Maris battus*, parodie d'*Hypermnestre*, représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du roi, le 27 novembre 1758, et remise au théâtre le 26 décembre, Paris, Duchesne, 1759 ; *Mémoires*, Paris, s. n., 1775.

- MERCIER Louis-Sébastien, *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773.

- PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Le Cercle*, divertissement, 1755 ; *Dialogues historiques et critiques*, in : *Théâtre et œuvres diverses*, Paris, Duchesne, 1763, t. II, pp. 275-299 ; *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature depuis François I^{er} jusqu'à nos jours*, Paris, Gérard, 1803 ; *Petites Lettres sur les grands philosophes*, consultés in : *Œuvres complètes* de Palissot, Paris, Collin, 1809, t. I « Théâtre ».

- SATIE Erik, *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, éditions de l'IMEC, Paris, 2000.

- STEINBECK John, *Un artiste engagé*, Paris, Gallimard, 2003, Christine Rucklin (trad.).

- STRINDBERG August, *Hermione*, tragédie, 1869 ; consultée dans la traduction française de Carl-Gustaf Bjurström et André Mathieu in : *Théâtre complet*, I, Paris, L'Arche, 1982, pp. 89-165.

- TOPOL Josef, *Fin de Carnaval*, Paris, L'Avant-Scène, 1969, Milan Kepel (trad.).

- VOLTAIRE, *Correspondance*, texte établi et annoté par Théodore Bestermann, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963-1992 ; Dictionnaire philosophique in *Œuvres Complètes*, Paris, Furne, 1836, t. 8 ; *Mérope*, Paris, Barba, 1824, nouvelle édition conforme à la représentation ; *Œuvres Complètes* de Voltaire, Paris, Furne, 1835, t. 1 « Théâtre » ; *Traité de Métaphysique*, in : *Œuvres Complètes*, vol. 14, 1734-1735, Oxford, Voltaire Foundation, 1989 ; *Corpus des notes marginales de Voltaire*, t. 6 NADAL-PLATO, Natalia Elaguina (dir.), constitue le tome 141 des *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford,

Autres oeuvres littéraires et philosophiques citées

Arts, théâtre

- D'AUBIGNAC Abbé de, *La Pratique du théâtre, ouvrage très nécessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques, qui les récitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les représentations*, Amsterdam, Jean Frédéric Bernard, 1715 (1^{ère} édition 1657)
- ADDISON, *Cato*, The Hague, printed for T. Johnson, 1713, traduction en français par Abel Boyer a été publiée la même année, Amsterdam, chez Jacques Desbordes.
- ALFIERI Vittorio, *Bruto primo* (1787) et *Bruto secondo* (1789), traduites en français : *Œuvres dramatiques du Comte Alfieri*, traduites de l'italien, par C.-B. Petitot, Paris, Giguet et Michaud, 1802, t. III.
- BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746
- CADET DE BEAUPRÉ, *Les Philosophes de bois*, comédie en un acte et en vers, Paris, Baillard, 1760.
- BOILEAU, *Art poétique*, 1674.
- DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719 ; édition consultée : 6^e édition, Paris, Pissot, 1755.
- BRECHT Bertolt, Jean Tailleur et Guy Delfel (trad.), *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999.
- BRECHT Bertolt, Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdheuil (trad.), *Écrits sur le théâtre, I*, Paris, L'Arche, 1963, 1972.
- BRECHT Bertolt, Bernard Sobel, Jean Dufour (trad.), *Théâtre complet*, Paris, L'Arche, 1974.
- EURIPIDE, *Hippolyte* ; édition consultée : (Marie Delcourts-Curvers, trad.), *Tragédies complètes, I*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 238-239.
- EURIPIDE, *Palamède*, in : *Tragédies*, vol. 8, 2^e partie, *Fragments. De Bellérophon à Protésilas*, texte grec et traduction française de François Jouan et Herman Van Looy, Paris, Les Belles Lettres, 2000, pp. 487-507.
- FAVART, *Mémoires et Correspondance littéraire, dramatique et anecdotique*, Paris, Collin, 1808
- LA FONT DE SAINT YENNE, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en Province*, s. l., 1754.

- FONTENELLE, *Réflexions sur la poétique* (1742), in : *Œuvres de Fontenelle*, nouvelle édition, Paris, Bastien et Servieres, 1790, t. 3.
- GOLDONI Carlo, *Térence*, Traduction française in : *Chefs d'œuvre du théâtre italien : Goldoni*, Paris, Ladvocat, 1822 ; *Térence* occupe les pages 283-422.
- GRAFFIGNY Madame de, *La Fille d'Aristide*, drame en cinq actes, Paris, Duchesne, 1759 [Comédie Française, 29 avril 1758].
- HUGO Victor, *Préface de Cromwell* (1827), Paris, Larousse, 2004.
- LEGOUVÉ Gabriel, *Épicharis et Néron ou Conspiration pour la liberté*, Paris, Maradan, 1794.
- LEMIERRE Antoine-Marin, *Barnvelet*, 1790, *Théâtre*, France Marchal-Ninosque (éd.), Paris, Champion, 2006.
- LONGIN, *Traité du sublime*, traduit par Boileau, 1674-1701, édition consultée : François Goyet (ed.), Paris, Librairie Générale Française, 1995.
- MARMONTEL Jean François, *Réflexions sur la tragédie*, 1750, In : *Théâtre de Marmontel*, t. 1, Liège, Bassompierre, 1777.
- MAUCLAIR Camille, *Servitude et grandeur littéraire : souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900 : le symbolisme ; les théâtres d'avant-garde ; peintres, musiciens ; l'anarchisme et le Dreyfusisme ; l'arrivisme, etc.*, Paris, Librairie Ollendorf, 1922 (2^e édition).
- MILTON John, *Samson Agonistes*, 1671 ; *The Poetical Works of John Milton*, London, Johnson and others, 1809, vol. V, pp. 343-487.
- POINSINET DE SIVRY, *Caton d'Utique*, tragédie, Paris, chez Cailleau, 1789.
- POINSINET-LE-JEUNE, *Petit philosophe*, comédie en un acte et en vers libres, Paris, Prault, 1760.
- ROUSSEAU J.-J., *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), Paris, Flammarion, 2003.
- SEDAINE, *Le Philosophe sans le savoir*, drame en prose et en cinq actes, Paris, 1766. [Comédie Française, 2 décembre 1765]
- SHAKESPEARE William, *Macbeth*, consulté dans la traduction de Pierre Leyris, Paris, Aubier, 1977, édition bilingue.
- VASSILIEV Anatoli, *Sept ou huit leçons de théâtre*, Paris, P.O.L., 1999, Martine Néron (trad.).

Autres

- BERGSON Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Paris, Flammarion, 2012 (1^{ère} édition 1932).

- CHAUMEIX Abraham, *Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie et essai de réfutation de ce dictionnaire*, Bruxelles / Paris, Hérissant, 1758.
- CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, (1793-1794) édition électronique classiques.uqac.ca.
- CONSTANT Benjamin, *De la liberté des Anciens comparée à celle des modernes, discours prononcé à l'Athénée royal de Paris*, 1819, in : *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 589-619.
- FUSTEL DE COULANGES Numa Denys, *La Cité antique* (1864), Paris, Hachette, 1927. *La Cité antique* (1864), Paris, Hachette, 1927.
- KANT Emmanuel, *Was ist Aufklärung ?*, 1784, *Qu'est-ce que les Lumières ?* Jean Mondot (éd.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- KOTZEBUE August von, *Meine Flucht nach Paris im Winter 1790*, Leipzig, Kummer, 1791.
- NONOTTE Claude-Adrien, *Examen critique ou réfutation du livre des mœurs*, contre l'*Essai sur les mœurs de Voltaire*, Paris, Bordalet, 1757 ; *Les Philosophes des trois premiers siècles de l'Église ou Portraits historiques des philosophes païens, qui, ayant embrassé le christianisme, en sont devenus les défenseurs par leurs écrits, ouvrage avec lequel on fera aisément la comparaison de ces philosophes anciens, avec ceux d'aujourd'hui*, Paris, Crappart, 1789.
- PASCAL, *Pensées*, Paris, Seuil, 1962.
- RENAN Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Ch. 2 « Prière sur l'Acropole » (1ère édition 1883), Paris, Gallimard, 1983, p. 44.
- WIELAND Christop Martin, *Sokrates Mainomenos oder Die Dialogen des Diogenes von Sinope* (1770), *Socrate en délire ou Dialogues de Diogène de Sinope*, par le Comte F. Barbé-Marbois, Paris, Delalain, 1772.
- Gerhardt Steinhilber (éd.), *L'Affaire des Cacouacs, Trois Pamphlets contre les Philosophes des Lumières*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004 : « Avis utile » (Mercure de France, octobre 1757), Jacob-Nicolas Moreau, *Nouveau Mémoire pour servir à l'histoire des Cacouacs* (Amsterdam, 1757), Odet-Joseph Giry de Vaux, abbé de Saint-Cyr, *Catéchisme et décisions de cas de conscience à l'usage des Cacouacs, avec un Discours du Patriarche des Cacouacs, pour la réception d'un nouveau disciple* (Cacopolis, 1758).

Périodiques

- *Affiches, annonces et avis divers, ou Journal général de France*.
- *Archives littéraires de l'Europe*.

- Berthier, *Journal de Trévoux*.
- *La Chronique de Paris*.
- *Le Constitutionnel, journal du commerce, politique et littéraire*.
- *Critical review*.
- *Effemeridi Letterarie di Roma*.
- *The English Review*.
- *L'Esprit des journaux français et étrangers*.
- Fréron, *Année littéraire*, Amsterdam / Paris, Lambert, 1759 - ???
- *Giornale dell'Italiana Letteratura*.
- Grimm, Diderot, ... *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, édition revue sur les textes originaux par Maurice Tourneux, Paris, Garnier-Frères, 1877-1882.
- *The Hindu*.
- *Journal Encyclopédique*.
- *Journal général de France*.
- *Journal des débats*.
- *Journal de Paris*.
- *Lycée français ou Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Bureau du Lycée Français et alii.
- *Mercure de France*.
- *Moniteur universel*.
- *Monthly review*.
- *Neues Deutschland*.
- *The Patriot News*.
- *Periódico extremadura*.
- *Supplément à la Chronique de Paris*.
- *Washington, D. C.*

Ouvrages critiques

(Parmi les ouvrages critiques pourraient figurer toutes les études historiques et philosophiques mentionnées *supra*.)

Réception de Socrate

- ABMA Erik, *Sokrates in der deutschen Literatur*, Utrecht, Drukkerij, Schotanus & Jens, 1949.
- ALON Ilai, *Socrates Arabus*, Jerusalem, Hebrew University, 1995.
- ALON Ilai, *Socrates in medieval arabic litterature*, Leiden, E.J.Brill, 1991.
- BAUDART Anne, *Socrate et Jésus, Tout les sépare... Tout les rapproche*, Paris, Le Pommier-Fayard, 1999.
- BOWMAN Frank Paul, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973.
- COURCELLE Pierre, *Connais-toi toi-même, De Socrate à saint Bernard*, Paris, Études Augustiniennes, 1974 (vol. 1) et 1975 (vol. 2 et 3).
- DEMAN Thomas, *Le Témoignage d'Aristote sur Socrate*, Paris, Les Belles Lettres, 1942.
- DEMAN Thomas, *Socrate et Jésus*, Paris, L'artisan du livre, 1944.
- GONTIER Thierry et MAYER Suzel (dir.), *Le Socratisme de Montaigne*, Paris, Classiques Garnier, 2010
- HARNACK Adolf, *Sokrates und die alte Kirche, Rede beim Antritt des Rectorates*, Berlin, 1900.
- ISMARD Paulin, *L'Événement Socrate*, Paris, Flammarion, 2013.
- HULSE James W., *The Reputations of Socrates, The Afterlife of a gadfly* (New York, Peter Lang, 1995.
- JASPERS Karl, *Les Grands Philosophes, 1) Socrate, Bouddha, Confucius, Jésus-Christ*, Paris, Presses Pocket, 1989, Jeanne Hersch (trad.)
- KOFMAN Sarah, *Socrate (s)*, Paris, Galilée, 1989.
- LANE Melissa, *Plato's Progeny, How Plato and Socrates still captivate the modern mind ?*, London, Duckworth, 2001,
- LENOIR Frédéric, *Socrate, Jésus, Bouddha, Trois maîtres de vie*, Paris, Fayard, 2009.
- MARIAT Lora, *La Figure de Socrate dans les Caractères de la Bruyère*, mémoire de Master 1 Littérature, sous la direction de Bernard Roukhomovski. soutenu à l'Université Stendhal, Grenoble 3, année universitaire 2011/2012.
- ORSIER Joseph, *Le Phédon de Platon et le Socrate de Lamartine*, Paris, E. de Boccard, 1918.
- *Réceptions philosophiques de la figure de Socrate de l'Antiquité à la Renaissance, Diagonale Phi*, Revue de la Faculté de Philosophie de Lyon, n°2, 2006.

- SEZNEC Jean, *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, London, Oxford University Press, 1957.
- TROUSSON Raymond, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau. La Conscience en face du mythe*, Paris, Minard, « Lettres Modernes », 1967.
- TRAPP Michael Trapp (dir.), *Socrates from antiquity to the enlightenment, et Socrates in the nineteenth and twentieth centuries*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- WADE Ira O., *The "philosophe" in the French drama of eigtheenth century*, Princeton, University Press / Paris, PUF, 1926
- WILSON Emily, *The Death of Socrates*, Cambridge, Massachussetts, Harvard University Press, 2007.

Articles

- BERLAND K.-J.-H., « Socrates in eighteenth-century verse dramas », in : *Drama and Philosophy, Themes in Drama*, vol. 12, edited by James Redmond, Cambridge University Press, 1990.
- BLANC Mireille, « Entre Socrate et Dionysos ou le dialogue pendant la Renaissance Italienne », in : *Essais sur le dialogue*, Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1984, volume 2, pp. 108-144.
- CHARRUE Jean-Michel, « Plotin et Socrate », in : *Revue de Théologie et de Philosophie*, n°137 (2005), pp. 97-113.
- FEDOU Michel, « La Figure de Socrate selon saint Justin », in : *Les Apologistes chrétiens et la culture grecque*, Paris, Beauschne, 1998, pp. 51-66.
- GEOGER Joseph, « Giambettino Cignaroli's Death of Cato and Socrates », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München/ Berlin, Deutscher Kunstverlag GmbH, 59. Bd., H. 2 (1996), pp. 270-278.
- HOCH Philippe, « Moses Mendelssohn (1729-1786), le "Socrate de Berlin" », *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, 2005, accessible en ligne <http://hdl.handle.net/2042/33962>, consulté le 9 novembre 2016.
- JEAUNEAU Édouard, « Fulbert, notre vénérable Socrate », in : *Fulbert de Chartres, Précurseur de l'Europe médiévale ?*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.
- LAARMAN M., « Sokrates im Mittelalter » in : *Lexikon des Mittelalters*, vol. VII, München, Lexma Verlag, 1995, pp. 2030-31.
- LAPATIN Kenneth, « Picturing Socrates » in : Sara Ahbel-Rappe and Rachana Kamtekar (ed.), *A Companion to Socrates*, The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex, John Wiley and Sons, 2009, pp. 110-155.
- LUCCIANO Mélanie, « Socrate, paradigme éthique pour les penseurs latins », in :

Camenulae, n°2, juin 2008.

- MALINGREY Anne-Marie, « Le personnage de Socrate chez quelques auteurs chrétiens du IV^e siècle », in *Forma Futuri, Studi in Onore del Cardinale Michele Pellegrino*, Turin, Bottega d'Erasmio, 1975, pp. 159-178.

- MARGOLIN J.-C., « Le Roy, traducteur de Platon et La Pléiade », in : *Lumières de La Pléiade*, Paris, Vrin, 1966

- DAVIS Rose-Mary, « Thomson and Voltaire's Socrates », in : *Publications of the Modern Language Association of America*, volume XLIX, juin 1934, n°2, article XXI, pp. 560-565.

- MONOSON Sara, « The making of a democratic symbol : the case of Socrates in North-American popular media, 1941–56 » in : *Classical Receptions Journal*, Oxford University Press, Mai 2011.

- SALMON Alphonse, « Le "Socrate" de David et le "Phédon" de Platon », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1962.

- STIEG Gérald, « Le Philosophe comme héros : le Socrate de Manès Sperber », in : Christiance Chauviré (éd.), *Aspects de la philosophie en Autriche, Austriaca*, n°44, juin 1997, Publications de l'Université de Rouen, 1997, pp. 125-137.

- TODD R.B., « Socrates dramatised : Georg Kaiser and others », in : *Antike und Abenland*, 27, 1981, pp. 116-129.

- TRAVERSIER Mélanie, « De l'érudition à l'expertise : Saverio Mattei (1742-1795), "Socrate imaginaire" dans la Naples des Lumières », in : *Revue historique* 1/2007, n° 641, pp. 91-136.

- TROUSSON Raymond, « Diderot helléniste », in *Diderot Studies*, Otis Fellows and Diana Guiragossian (dir.), Genève, Droz, 1969, vol. 12, pp. 141-183. Le texte de la traduction de l'*Apologie de Socrate* par Diderot suit l'article, pp. 184-244.

- TROUSSON Raymond, « Un Socrate révolutionnaire : Collot d'Herbois », in : *Die Neueren Sprachen*, 1970, Band 69 (19 Neue Folge), pp. 416-420.

- WALL Ernestine van der, « Marmontel et la "Querelle Socratique" aux Pays-Bas » in : Kees Meerhoff et Annie Jourdan, *Mémorable Marmontel (1799-1999)*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi B.V., 1999, pp. 80-96.

Philosophie, histoire

- AVLAMI Ch. (éd.), *L'Antiquité grecque au dix-neuvième siècle : un exemplum contesté ?*, Paris, L'Harmattan, 2000.

- BALCOU Jean, *Fréron contre les philosophes*, Genève – Paris, Librairie Droz, 1975.

- BOUINEAU Jacques, *Les Toges du pouvoir, ou la révolution de droit antique, 1789-1799*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail et éditions Eché, 1986
- BOUVIER David, « Platon et les poètes comiques : peut-on rire de la mort de Socrate ? » in : Marie-Laurence Desclos (dir.), *Le Rire des Grecs, Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble, éditions Jérôme Millon, 2000, pp. 425-440.
- BOULAN Émile, *François Hemsterhuis : le Socrate hollandais*, Groningue, P. Noordhoff / Paris, Arnette, 1924.
- BRAGUE Rémi, *Au Moyen du Moyen Âge : philosophies médiévales en chrétienté, judaïsme et islam*, Chatou, Les éditions de la Transparence, 2006.
- BRÉHIER Émile, *Histoire de la philosophie*, Paris, PUF « Quadrige », 2004.
- BRISSON Luc, MACÉ Arnaud, THERME Anne-Laure (dir.), *Lire les présocratiques*, Paris, PUF, 2012.
- BURY E. et MEUNIER B. (éd.), *Les Pères de l'Église au XVII^e siècle*, actes du colloque de Lyon, 2-5 octobre 1991, Paris, Les éditions du Cerf, 1993.
- CANAT René, *La Renaissance de la Grèce Antique (1820-1850)*, Paris, Hachette, 1911; *L'Hellénisme des romantiques*, Paris, M. Didier, 1951 - 1955, 3 volumes.
- CANTO-SPERBER Monique (dir.), *Philosophie grecque*, Paris, PUF, 1998.
- CASSIRER Ernst, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966, Pierre Quillet (trad.), édition originale, 1951.
- DAVISON Rosena, *Diderot et Galiani : étude d'une amitié philosophique*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985.
- DELATTE Armand, *La Vie de Pythagore de Diogène Laërce, édition critique avec introduction et commentaire*, Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles, Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, Mémoires, Volume XVII, 1922.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991.
- DIXSAUT Monique (éd.), *Contre Platon I, Le Platonisme dévoilé*, Paris, Vrin, 1993
- LEAKE Roy E., *Concordance des Essais de Montaigne*, Genève, Droz, 1981.
- FAVRE Robert, *La Mort au Siècle des Lumières*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- GAY LEVY Darline, *The Ideas and Careers of Simon-Nicolas-Henri Linguet, A study in Eighteenth Century French Politics*, Urbana, The University of Illinois Press, 1980
- GILSON Étienne, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1944, 2^e édition revue.

- GOUHIER Henri, *Les Méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Vrin, 1984
- GOULET Richard, *Études sur les Vies de philosophes de l'Antiquité tardive – Diogène Laërce, Porphyre de Tyr, Eunape de Sardes*, Paris, Vrin, 2001.
- GOURINAT Jean-Baptiste, *Que sais-je ? Le Stoïcisme*, Paris, PUF, 2007, 3^e édition mise à jour, 2011
- GRUCKER Émile, *François Hemsterhuis, sa vie et ses œuvres*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, Durand, 1866.
- GUTAS Dimitri, *Greek philosophers in the arabic tradition*, Farnham, Ashgate, 2000.
- HADOT Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1995.
- HANKINS James, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden-New York – Köln, E.J. Brill, 1994.
- HEGGER E., *L'Hellénisme en France, Leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la langue et de la littérature françaises*, Paris, Librairie académique, Didier et Cie, 1869.
- HUGUES Carl S., *Kierkegaard and the staging of desire*, Fordham University press, 2014.
- JANET Paul, *Victor Cousin et son œuvre*, Paris, Calmann Lévy éditeur, 1885.
- LABRIOLLE Pierre de, *La Réaction païenne, étude sur la polémique antichrétienne du I^{er} au VI^e siècle*, Paris, L'artisan du livre, 1942, nouvelle édition légèrement corrigée (1^{ère} édition 1934)
- LAGRÉE Jacqueline, *Juste Lipse et la restauration du stoïcisme, Étude et traduction de divers traités stoïciens*, Paris, Vrin, 1994.
- LAGRÉE Jacqueline, *La Religion naturelle*, Paris, PUF, 1991.
- LAKS André, *Diogène d'Apollonie, la dernière cosmologie présocratique : édition, traduction et commentaire des fragments et des témoignages*, Lille : Presses universitaires de Lille / Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1983.
- LÉVY Isidore, *La Légende de Pythagore de Grèce en Palestine*, Paris, Champion, 1927.
- MARCEL Raymond, *Marsile Ficin* (Paris, Les Belles Lettres, 1958.
- MASSEAU Didier, *Les Ennemis des philosophes, l'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, 2000.
- MASSEAU Didier, *L'Invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1994.
- MASSON Pierre Maurice, *La Religion de J.-J. Rousseau*, « La Profession de foi de Jean-

Jacques », 2^e édition, Paris, Hachette, 1916.

- MAY Georges, *Lettre sur l'homme et ses rapports, avec le commentaire inédit de Diderot*, New Haven : Yale University Press / Paris, PUF, 1964.

- MOSSÉ Claude, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, Albin Michel, 1989.

- NESCHLE-HENTSCHKE Ada (éd.), *Images de Platon et lectures de ses œuvres, Les interprétations de Platon à travers les siècles*, Louvain / Paris, éditions Peeters, 1997

- NIATI S., *Voltaire confronte les journalistes. La Tolérance et la liberté de la presse à l'épreuve*, New York, Peter Lang, 2008.

- PRINCE Michael, *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment, Theology, Aesthetics, and the Novel*, Cambridge University Press, 1996.

- PROUST Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, Albin Michel, 1995 (1^{ère} édition, 1962).

- REYNOLDS L.D. et WILSON N.G., *D'Homère à Érasme, La Transmission des classiques grecs et latins*, Paris, éditions du CNRS, 1984, nouvelle édition revue et augmentée, traduite par C. Bertrand et mise à jour par P. Petitmengin.

- RIBARD Dinah, *Raconter, vivre, penser. Histoires de philosophes (1650-1766)*, Paris, Vrin, 2003.

- ROMILLY Jacqueline de, *Alcibiade ou Les Dangers de l'ambition*, Paris, Fallois, 1995.

- RUSS Jacqueline, *L'Aventure de la pensée européenne, une histoire des idées occidentales*, Paris, Armand Colin, 1995.

- SICARS Augustin, *Les Études classiques avant la Révolution*, Paris, Didier, Perrin et Cie, 1887.

- SIMON Jules, *Victor Cousin*, Paris, Hachette, 1887.

- STERN Michael, *Nietzsche's Ocean, Strindberg's Open Sea*, Berlin, Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität, 2008.

- TAMINIAUX Jacques, *Le Théâtre des philosophes, La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble, éditions Jérôme Millon, 1995.

- TROVATO Vincent, *L'Œuvre du philosophe Sénèque dans la culture européenne*, Paris, L'Harmattan, 2005.

- VERNANT Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, NRF Gallimard, 1989.

- VIDAL-NAQUET Pierre, *La Démocratie grecque vue d'ailleurs*, Paris, Flammarion, 1990.

- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Platon et l'idéalisme allemand*, Paris, Beauchesne, 1979

- VIEILLARD-BARON Jean-Louis, *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne*, Paris, Vrin, 1988.

Articles

- COPPOLA Sylviane Albertan, « Les *Préjugés légitimes* de Chaumeix ou l'*Encyclopédie* sous la loupe d'un apologiste » in : *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, année 1996, n°20, pp. 149-158
- BAERTSCHI Bernard, « L'athéisme de Diderot », in : *Revue philosophique de Louvain*, année 1991, vol. 89, n° 83, pp. 421-449.
- BRANDWOOD Leonard, « Stylometry and chronology » in *The Cambridge Companion to Plato*, edited by Richard Kraut, Cambridge University Press, 1992, pp. 90-120.
- CHAMOUX François, « Hermès Propylaïos » in : *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 140^e année, n°1, 1996, pp. 37-55.
- DAGEN Jean, « Voltaire lecteur de Platon » in : *Échos du théâtre voltairien*, Revue Voltaire n°7, Paris, PUPS, 2007, pp. 205-221.
- DANZIG Gabriel, « La prétendue rivalité entre Platon et Xénophon », in : *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2/2002, n°16, pp. 351-368, accessible en ligne : www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-idees-politiques1-2002-2-page-351.htm, consulté le 9 novembre 2016,
- EVANS III Frank B., « Thomas Taylor, Platonist of the Romantic Period », *PMLA*, vol. 55, n°4 (december, 1940), pp. 1060-1079.
- GAROUX Alain, « Simon Linguet : le philosophe, le sage, le politique et les Lumières », in : *Le Philosophe, le sage et le politique, de Machiavel aux Lumières*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2002, pp. 213-245.
- GASTON Colin, « Sur la véracité de Xénophon dans les *Helléniques* » in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 75^e année, n°4, 1931, pp. 343-349.
- GAY LEVY Darline, « Les Frontières transgressées : l'affaire de la comtesse de Béthune et de son avocat Simon Linguet dans les arènes de la justice du Paris pré-révolutionnaire », in : *Le Genre face aux mutations : Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 211-221.
- GRELL Chantal, « Cicéron à l'âge des Lumières » in : Jean-Pierre Néraudeau (dir.), *L'Autorité de Cicéron, de l'Antiquité au XVIII^e siècle*, actes de la table ronde organisée par le Centre de recherches sur les classicismes antiques et modernes, Université de Reims, 11 décembre 1991, Caen, Paradigme, 1993, pp. 133-151.
- MACÉ Arnaud, « L'origine du questionnement. À propos de la lecture de Platon et Aristote par Michel Meyer » in : *Revue internationale de Philosophie*, n° 3/2011, Paris, Vrin, pp. 17-46.

- MORTIER Roland, « Hemsterhuis (François), *Lettre sur l'homme et ses rapports, avec le commentaire inédit de Diderot* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1966, vol. 44, n° 2, pp. 606-609.
- NARCY Michel, « Le Platon libéral de Victor Cousin », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2013/1, n°37, pp. 35-37.
- NEHAMAS Alexander (Véronique Béghain, trad.), « Le visage de Socrate a ses raisons... Nietzsche sur " le problème de Socrate " », in : *Revue germanique internationale* [En ligne], 11 | 1999, mis en ligne le 07 septembre 2011. URL : <http://rgi.revues.org/705> Consulté le 14 novembre 2016.
- NESCHKE Ada, « Le degré zéro de la philosophie platonicienne, Platon dans *l'Historia critica philosophae* de J. J. Brucker (1742) », in : *Revue de Métaphysique et de Morale*, 97^e année, n°3, juillet-septembre 1992, pp. 377-400.
- POMEAU René, *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1956 (2^e édition revue et mise à jour, 1969).
- QUANTIN Jean-Louis, « Traduire Plutarque d'Amyot à Ricard », in : *Histoire, Économie, Société*, année 1988, volume 7, n°7-2, pp. 243-259.
- QUINTILI Paolo, « Lumières de la France, de Paris à Rome. Voltaire, Galiani, Diderot : arts, tolérance, droits de l'homme », in : *Les Lumières en mouvement, la circulation des idées au XVIII^e siècle*, Paris, ENS éditions, 2009.
- STEINDLER Larry et GEUS Jean-Michel, « Les principes d'Eduard Zeller concernant l'histoire de la philosophie » *Revue de Métaphysique et de Morale*, 97^e année, n°3, *La Doxographie antique* (juillet-septembre 1992), pp. 401-416.
- TANNERY Paul, « La stylométrie, ses origines et son présent » in : *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 47 (janvier à juin 1899), pp. 156-169.

Arts, théâtre, littérature

- Anatoli Vassiliev, *Tradition, Pédagogie, Utopie*, revue *Théâtre / Public*, n° 182, 2006, publiée par le Théâtre de Gennevilliers.
- ABIRACHED Robert (dir.), *Le Théâtre français du XX^e siècle, histoire - textes choisis – mises en scène*, Paris, L'avant-Scène théâtre, 2011.
- ANDRÈS Philippe, *Théodore de Banville, Un passeur dans le siècle*, Paris, Champion, 2009.
- BARUCH Daniel, *Linguet ou l'Irrécupérable*, Paris, F. Bourin, 1991.
- BIARD Michel, *Collot d'Herbois : légendes noires et Révolution*, Presses universitaires de

Lyon, 1995.

- BISMUTH Hervé, *Histoire du théâtre européen de l'Antiquité au XIX^e siècle*, Paris, Champion, 2005.

- BRUNEL Pierre(dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions du Rocher, 1998.

- BRUNEL Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974.

- BRUNEL Pierre, *Pour Électre*, Paris, Armand Colin, 1982.

- CAROCCI Renata, *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle (1758-1788)*, Fasano / Paris, Schena editore / A.-G. Nizet, 1988.

- CHAOUCHE Sabine, *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes, De l'action oratoire à l'action dramatique (1657-1750)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.

- COLLAER Paul, *La Musique moderne*, Paris-Bruxelles, éditions Meddens, 1963.

- CONNORS Logan J., *Dramatic Battles in eighteenth-century France. Philosophes, anti-philosophes and polemical theatre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2012.

- CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, « Chœur », Paris, Larousse-Bordas, 1998.

- CROW Thomas, *L'Atelier de David, Émulation et Révolution*, Paris, Gallimard, 1997, traduit de l'anglais par Roger Stuveras (publication originale : *Emulation, Making artists for Revolutionary France*, Londres, Yale University Press, 1995).

- CRUPPI Jean : *Un Avocat journaliste au XVIII^e siècle, Linguet*, Paris, Hachette, 1895.

- CUENIN Micheline, *Roman et société sous Louis XIV : Madame de Villeglé (Marie-Catherine Desjardins 1640-1683)*, thèse de 1976, numérisée, Copyright Honoré Champions, 2007.

- DALMEYDA George, *Goethe et le drame antique*, Paris, Hachette, 1908.

- DEKKER Nicholas John, *The Modern Catalyst : German Influences on the British Stage 1890-1918*, The Ohio State University, 2007.

- DELAFARGE Daniel, *La Vie et l'oeuvre de Palissot (1730-1814)*, Paris, Hachette, 1912.

- DELAPERRIÈRE Maria, *Absurde et dérision dans le théâtre est-européen*, Paris, L'Harmattan, 2003.

- DELON Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997

- DESROSIERS-BONIN Diane, *Rabelais et l'humanisme civil, Études Rabelaisiennes*, volume 27, Genève, Droz, 1992

- DINAPOLI Russell, *The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's works in the american theater*, València, Biblioteca Javier Ciy, 2002.

- DUCHEMIN Jacqueline, *L'AIΩN dans la tragédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1945.
- DURAND Frédéric, *Histoire de la littérature danoise*, Paris, Aubier / Copenhague, Gyldendalske Boghandel, 1967.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- FAZIO Mara et FRANTZ Pierre, *La Fabrique du théâtre, avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, éditions Desjonquères, 2010.
- FERRET Olivier(éd.), *Palissot, La Comédie des philosophes et autres textes*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002
- FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- FRANTZ Pierre, et MARCHAND Sophie (dir.), *Le Théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009.
- FUCHS Maximilien, *Théodore de Banville : Contributions à l'histoire de la poésie française pendant la seconde moitié du XIX^e siècle*, thèse pour le doctorat, Faculté des Lettres de Paris, 1910.
- GAIFFE Felix, *Le Drame en France au XVIII^e siècle* (Paris, librairie Armand Colin, 1910.
- GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1858-1859.
- GERGORIN Romaric, *Erik Satie*, Arles, Actes Sud, « Classica », 2016.
- GIRARD Gilles, *Louis-Sébastien Mercier, dramaturge*, Thèse pour le doctorat de 3^e cycle, Université d'Aix-Marseille, Faculté des Lettres, juin 1970.
- GOULBOURNE Russell ? *Voltaire comic dramatist*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006.
- HALLAYS-DABOT Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862.
- HALLBERG L.E., *Wieland, Étude littéraire*, Thèse pour le doctorat, Paris, E. Thorin, Libraire-éditeur, 1869.
- HARTMANN Pierre (dir.), *Le Philosophe sur les planches : L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Presses universitaires de Strasbourg, 2003.
- HENRY-DEBIDOUR Victor-Henry, *Aristophane par lui-même*, Paris, Seuil, 1962.
- HILSENBECK Fritz, *Aristophanes und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Verlag von Emil Ebering, 1908.
- HOLTERMANN Martin, *Der Deutsche Aristophanes : Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- HUBERT Marie-Claude, *Les Formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, 2006.

- HUBERT Marie-Claude, *Les Grandes Théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1998
- JAHN Bernhard, *Die Sinne und die Oper; Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung im Musiktheater des nord- und mitteldeutschen Raumes (1680-1740)*, Tübingen, Niemeyer, 2005.
- JOUANNA Danielle, *Aspasie de Milet : égérie de Périclès : histoire d'une femme, histoire d'un mythe*, Paris, Fayard, 2005.
- JULES DAVID J.-L., *Le Peintre Louis David, 1748-1825, Souvenirs et documents inédits*, Paris, Havard, 1880.
- KAHANE Martine, *Théodore de Banville et le théâtre*, Paris, Somogy éditions d'art, 2006.
- KALIFA D., et alii (dir.), *La Civilisation du journal, histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.
- KOTTE Andreas (dir.), *Theaterlexikon der Schweiz*, Zürich, Chronos Verlag, 2005.
- LANSON Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923.
- LAPLACE-CLAVERIE Hélène, LEDDA Sylvain, NAUGRETTE Florence (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008.
- LEMERCIER Népomucène Louis Lemercier, *Cours analytique de littérature générale*, Paris, P. Pourrat Frères, 1838.
- LÉONARD-ROQUES Véronique (dir.), *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2008.
- LEVEY Michael (Maryse Cohen, trad.), *Du Rococo à la Révolution, les principaux courants de la peinture au XVIII^e siècle*, Paris, Thames & Hudson, 1989 (1966 et 1977 pour l'édition originale)
- LOCHERT Véronique et SCHWEITZER Zoé (dir.), *Philologie et théâtre : traduire, commenter, et interpréter le théâtre antique en Europe (XV^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2012.
- LORD Louis E., *Aristophanes : His Plays and His Influence*, Boston, Marshall Jones Company, 1925.
- LOCQUIN Jean, *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785, Étude sur l'évolution des idées artistiques de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Thèse pour le doctorat, Paris, Henri Laurens éditeur, 1912.
- LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1990.
- LEGRAND Raphaëlle et WILD Nicole, *Regards sur l'opéra-comique. Trois siècles de vie théâtrale* (Paris, CNRS éditions, « Sciences de la musique », 2002.
- LUPO Stéphanie, *Anatoli Vassiliev, Au cœur de la pédagogie théâtrale, Rigueur et anarchie*, Vic la Gardiole, L'Entretiens éditions, 2006.

- MARCHAL France, *La Culture de Diderot*, Paris, Champion, 1999.
- MARCHAL-NINOSQUE France, *Images du sacrifice*, Paris, Champion, 2005.
- MARCHAND Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009.
- MARET François, *Sénèque, légende ou mythe ?*, Bruxelles, Aux armes de Minerve, 1966.
- MEUNIER Mario ? *Apollonius de Tyane ou le séjour d'un Dieu parmi les hommes*, Paris, Grasset, 1936.
- MICHEL Victor, C.-M. Wieland, *La Formation et l'évolution de son esprit jusqu'en 1772*, Paris, Boivin et Cie, 1938.
- MOINDROT Isabelle(dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la belle-époque*, Paris, CNRS éditions, 2006.
- MONTAIGLON Anatole de, *Procès-Verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1793*, tome VII, 1756-1768, Paris, Charavay Frères, 1886
- NARDI Tilde, *Sulle orme di Santippe, da Platone a Panzini*, Roma, edizioni di storia e letteratura, 1958.
- NGENDA HIMANA Anastase, *Les Idées politiques et sociales de Bernardin de Saint-Pierre*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., New-York, Paris, Wien, éditions scientifiques européennes, 1999.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PERCHELLET Jean-Pierre, *L'Héritage classique, La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- PIANA Romain, *La Réception d'Aristophane en France de Palissot à Vitez, 1760-1962*, thèse présentée et soutenue publiquement le 16/12/2005 à Paris 8, sous la direction de Patrice Pavis
- PITARO Francesco, *Saverio Mattei, letterato e giurista calabrese del XVIII secolo*, Vincenzo Daniele Editore, 1997
- PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, *Le Théâtre de société : un autre théâtre ?*, Paris, Champion, 2003
- PLAGNOL-DIÉVAL Marie-Emmanuelle, et QUÉRO Dominique (dir.), *Les théâtres de société au XVIII^e siècle*, éditions de l'Université de Bruxelles, 2005
- QUÉRO Dominique, *Momus philosophe, Recherches sur une figure littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1995.
- REY Anne, *Satie*, Paris, Seuil, 1974.
- ROY Jean, *Musiques françaises, présences contemporaines*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1962.

- RICHARD Lionel (dir.), *Encyclopédie de l'Expressionnisme*, Paris, Somogy, 1993.
- RICHTER G.M.A., *The Portraits of the Greeks*, London, Phaidon Press, 1965.
- RIVOIRE Jean-Alexis, *Le Patriotisme dans le théâtre sérieux de la Révolution (1789-1799)*, Thèse pour le Doctorat de l'Université présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, Gilbert et C^{ie}, 1950.
- ROBIC Myriam, *Hellénismes de Banville : mythe et modernité*, Paris, Champion, 2010.
- ROBINSON Michael (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge University Press, 2009.
- ROUGEMONT Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988.
- ROY Jean, *Musiques françaises, présences contemporaines*, Paris, Nouvelles Editions Debresse, 1962.
- SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (dir.), *Dialoguer, Un nouveau partage des voix*, vol. I, *Dialogismes*, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, 2004/2005.
- STEIN Meir, *"Le Testament d'Eudamidas", un chef-d'œuvre de Nicolas Poussin au Musée Royal des Beaux- Arts de Copenhague*, Traduit du danois, Copenhague, éditions Blondal, 1995.
- STEINER George, *La Mort de la tragédie* (1961), Rose Celli (trad.), Paris, Gallimard, Folio Essais, 1993.
- *Le Théâtre des Grecs du Père Brumoy*, revue *Anabases*, n° 14 | 2011, consacrée au Théâtre des Grecs du Père Brumoy et accessible en ligne : <http://anabases.revues.org/2137>, consulté le 9 novembre 2016.
- TOUDIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *L'Imaginaire nordique, représentations de l'âme scandinave (1890-1920)*, Paris, L'Improviste, 2005.
- TROUSSON Raymond, *Jean-Jacques Rousseau jugé par ses contemporains, du Discours sur les sciences et les arts aux Confessions*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- TROUSSON Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1976.
- TROUSSON Raymond, *Thèmes et mythes, questions de méthode*, éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- TROUSSON Raymond, *Voltaire*, Paris, Tallandier, 2008.
- TULARD Jean, *Le Mythe de Napoléon*, Paris, Armand Colin, 1971.
- TYSON Peter K., *The Reception of Georg Kaiser (1915-1945), Texts and analysis*, New York / Berne / Frankfurt on the Main / Nancy, Peter Lang, 1984, 2 vol.

- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977.
- VERSINI Laurent, *Denis Diderot alias Frère Tonpla*, Paris, Hachette, 1996.
- VICCHI Leone, *Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (Triennio 1778-1780)*, Fusignano, Morandi, 1885.
- VINCENT-BUFFAULT Anne, *Histoire des Larmes, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Rivages, 1986.
- VITEZ Antoine, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991.
- WALSH Philip Alexander, *Comedy and Conflict : The Modern Reception of Aristophanes*, Reproduction de sa thèse de doctorat, Brown University, ProQuest, 2008.
- YON Jean-Claude (dir.), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.
- ZAREMBA Michael, *Christoph Martin Wieland, Aufklärer und Poet, Eine Biographie*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 2007.

Articles

- ANDRÈS Philippe, « Pour une approche du théâtre banvillien : une marginalité esthétique ? », in : *Impossibles Théâtres, XIX^e et XX^e siècles*, Chambéry, éditions Comp Ac't, 2005.
- BASTIN-HAMMOU Malika, « Anne Dacier et les premières traductions françaises d'Aristophane : l'invention du métier de femme philologue », in : *Littératures classiques* 2/2010, n° 72, pp. 85-99, accessible en ligne : www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-2-page-85.htm, consulté le 9 novembre 2016.
- BASTIN-HAMMOU Malika, « La réception française des *Nuées* d'Aristophane : quelques jalons », in : Christophe Cusset et Marie-Pierre Noël (dir.), *Meteôrosophistai, Contribution à l'étude des Nuées d'Aristophane*, Cahiers du Théâtre Antique, Cahiers du GITA n° 19, nouvelle série n° 1, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2015, pp. 143-159.
- BERTHET Jules, « "La Maison de Socrate le Sage", de Louis-Sébastien Mercier, et "Socrate et sa femme" de Banville », in : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 20^e Année, n° 2, Paris, PUF, 1913, pp. 297-308
- BRÉCHET Christophe ? « Aristophane chez Plutarque » in : *Pallas, revue d'études antiques, Aristophane, Tradition des Moralia, Métallurgie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, pp. 11-23.
- FABRE Jacqueline, « Caton d'Utique ou le dernier des romains ; étude des pièces consacrées

au héros républicain entre 1789 et 1798 » in : *La Révolution Française et l'Antiquité*, Publications de l'Université de Tours, 1991, pp. 75-89.

- FLAMMARION Édith, « Brutus ou l'adoption d'un mythe romain par la Révolution Française », in : *La Révolution française et l'Antiquité*, édition citée, pp. 91-111.

- FRANÇON M., « La Condamnation de l'Émile », *Annales de la société J.-J. Rousseau*, XXXI (1946-1949), pp. 209-245.

- GORDON Paul, « *Martial Art : Benjamin West's "The Death of Socrates," Colonial Politics, and the Puzzles of Patronage* », in : *The William and Mary Quarterly*, Third Series, Vol. 65, N° 1, Jan. 2008, pp. 65-100.

- GOULBOURNE Russel, « La réception des comédies de Voltaire en Angleterre au XVIII^e siècle », in : *Revue Voltaire* n°7, *Échos du théâtre voltairien*, Paris, PUPS, 2007, pp. 21-35.

- LANGDON Helen, « The Representation of Philosophers in the Art of Salvator Rosa », in : Helen Langdon (ed.), *Representations of Philosophers*, papers presented at the annual meeting of the Renaissance Society of America, Venice 8th -10th April 2010, in: kunsttexte.de, Nr. 2, 2011, accessible à l'adresse: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-2/langdon-helen-4/PDF/langdon.pdf> (consulté le 20 novembre 2016) ;

- LOCQUIN Jean, « Notice sur le peintre Jean-François Sané (1732 ? - 1779) », in : *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1910, pp. 48-60.

- MARCHAND Sophie, « Voltaire et son théâtre au miroir des anecdotes dramatiques », in : *Le Théâtre de Voltaire, Œuvres et Critiques*, XXXIII, 2, Tübingen, Narr, 2008, pp. 47-60.

- MAZZONI Guido, « Tragedie per ridere » in : *In Biblioteca*, Bologna, Zanichelli, 1886, pp. 79-98.

- OLIVIER Philippe(éd.), *Aimer Satie, Portraits, témoignages et analyses contemporaines du compositeur*, Paris, Hermann, 2005.

- PARTINGTON Richard, « The Jupiter Theatre's Canadian Content and the Critics, 1951-1954 », in : *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, jan. 1997, accessible à l'adresse suivante: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7139/8198> et consulté le 19 août 2016.

- PRADÈRE Alexandre, « Les armoires à médailles de l'histoire de Louis XIV par Boulle et ses suiveurs », in : *Revue de l'art*, 1997, n°116, pp. 42-53.

- SELIER Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », in: *Littérature*, n°55, 1984, pp. 112-126.

- SHOWALTER English, « "Madame a fait un livre" : Mme de Graffigny, Palissot et *Les Philosophes* » in : *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, année 1997, vol. 23, n°1.

- SJÖNELL Barbro Ståhle, « The Plans, drafts and manuscripts of the historical plays in Strindberg's "Green Bag" », in : Birgitta Steene (ed.), *Strindberg and history*, Stockholm,

Almqvist & Wiksell International, 1992.

- TROUSSON Raymond, *J.P.G. Viennet : les romantiques au tribunal du dernier des classiques* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007, sur : <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/trousson140505.pdf>, consulté le 22 novembre 2016.

- YANEVA Anelia, « "Anathema" and "Glory be" to Stefan Tsanev » in : Kalina Stefanova (dir.), *Contemporary Bulgarian Theatre 2*, New York, Routledge, 2013 (1998 pour la première édition).

- ZABOROV Petr et NEGREL Dominique, « Le Théâtre de Voltaire en Russie au XVIII^e siècle », in : *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 9, n°2, avril-juin 1968, pp. 145-176.

Index nominum

Abel.....	535
Abradate.....	383
Achille.....	569
Acros.....	275
Adams George.....	181, 215, 219, 222, 594
Addison.....	137, 213, 215, 225, 272, 343, 344
Adimante.....	21, 374
Adry Jean Felicissime.....	268
Agathon.....	350, 351, 353-355, 357, 399-401, 406, 490, 569-571, 573-576, 604-606
Aglaé.....	203, 274, 276, 279, 331, 332, 334, 335, 351-355, 604-606
Aglaunice.....	87
Alastos Doros.....	186, 509, 512, 600
Al-Kindī.....	71
Albert Hartmeyer.....	463
Alceste.....	569
Alcibiade.....	16, 17, 19, 49, 76, 81, 82, 87, 88, 112, 113, 117, 122, 126, 181, 186, 188, 190, 224, 269, 280, 310-313, 318, 320, 322, 329, 339, 342, 381, 383, 387, 395, 399-403, 406, 412, 416, 426-432, 434-437, 440, 441, 444-450, 453, 454, 476, 485, 486, 489, 490, 495, 502, 518, 549, 550, 570, 571, 577, 594, 597, 598, 602, 608-612, 616, 618, 619
D'Alembert.....	283
Alexamenos.....	522
Alfieri Vittorio.....	341, 345, 596
Alizard.....	266
Almeida.....	89
Alphonse XIII.....	457

Amiclès.....	87, 88
Amyntas.....	398
Amyot.....	106
Anacharsis.....	120
Anaxagore.....	74, 75, 101, 308, 328, 374, 376, 432, 597
Anaxandre.....	318, 319, 609
Anaxarque d'Abdère.....	54
Anderson Maxwell.....	186, 190, 492-494, 502, 503, 505, 509, 599, 600
Anna.....	381-383
Antipater de Tarse.....	65
Antiphon.....	399, 402-406, 517, 518, 613
Antisthène.....	45, 49, 82, 166, 175, 367, 417, 460
Antonio.....	303
Anytos..... (Anite, Anito, Anytus, etc.).....	7, 121, 130, 132, 186, 203, 208, 232, 249, 271, 274-276, 279, 299, 324, 325, 329, 331-335, 336, 337, 342, 348, 351-356, 365, 366, 373-375, 377, 381, 390, 395, 397, 408, 412, 483, 489, 490, 495, 498, 506, 507, 510-512, 514, 518-520, 524-526, 528, 529, 533, 544, 545, 595, 596, 597, 601, 604-606
Apame.....	224
Apollodore.....	22, 52, 249, 250, 256, 367, 556, 567, 571, 621
Apollon.....	64, 65, 216, 221, 321, 381, 390, 498, 499
Apollonius de Tyane.....	62-65, 64, 67
Apulée.....	67, 195
Arnaud (abbé).....	100
Arcésilas.....	54
Archédamos.....	66
Arès.....	439
Argene.....	340, 341, 596
Arietti James.....	23
Ariste.....	283, 284
Aristide.....	86, 88, 182, 314, 335-338
Aristippe.....	45, 50, 70, 124, 127, 367, 612
Aristodème.....	22, 227, 400-402, 571, 614
Ariston.....	374
Aristophane.....	7, 10, 24, 72, 75, 88, 92, 94, 96, 108, 112, 120-124, 140, 150-155, 161, 168, 170, 171, 177, 178, 180-182, 184-186, 188, 189, 191, 192, 200-202, 204, 218, 282, 289, 291, 293,

295, 298-300, 307, 312, 313, 318, 321, 323, 339, 340, 342, 358, 365, 374, 385, 391, 392, 399, 400, 406, 415, 426, 442, 447, 449, 450, 453-455, 458, 474, 489, 509, 537, 538, 547, 570, 571, 573, 574, 577, 581, 582, 584, 585, 594, 595, 597, 598, 602, 603

Aristos.....381-384

Aristote.....8, 53, 70, 72, 94, 96, 111, 146-150, 158, 159, 166, 170, 172, 173, 176, 177, 208, 270, 396, 397, 551

Aristoxène de Tarente.....53

Arlequin.....293

Artaud Nicolas-Louis.....153

Aspasie.... 87, 126, 132, 138, 185, 190, 303, 376, 383, 387, 395, 426-429, 431-437, 441, 597, 598

Athénagore.....69

Athénée de Naucratis.....102, 108, 109, 112, 151, 181

Auger Jacques.....343

Aulu-Gelle.....73, 108

Auric Georges.....549

Badiou Alain188, 191, 192, 579, 603

Bacchis.....423, 424, 436

Banville Théodore de.....5, 184, 363, 413-416, 418, 419, 421, 424-426, 436, 454, 455, 537, 598

Barham Francis Foster.....183, 384-386, 389, 393, 597

Barrault Jean-Louis.....564

Barnevelt.....346-348

Barthes Roland.....18

Barthélémy (abbé).....119, 120, 127

Bathori Jane.....548, 551

Batteux (abbé).....206

Baumgarten.....181, 208, 210, 342, 594

Bax Clifford.....185, 524, 531, 599

Beals Michael.....186, 600

Beaufort.....261, 262

Beaumont Christophe de.....130

Beauvais Vincent de.....72, 73

Becket Andrew.....183, 378, 379, 596

Berland K.-J.-H.....228

Bernardin de Saint-Pierre Henri.....	183, 364, 367, 368, 596
Berquin-Duvallon.....	426
Berthet Jules.....	425
Berthier.....	271, 281
Berto Michel.....	582
Béthune comtesse de.....	329
Billardon de Sauvigny Louis-Edme.....	130, 131, 182, 322, 333, 339, 411, 595
Bismarck Otto von.....	462
Bloch-Michel Jean.....	186
Blondell Ruby.....	11
Boccace.....	77
Boèce.....	73, 74
Boileau Gilles.....	107, 259
Boucher.....	267
Bouineau Jacques.....	348
Boulanger Florence.....	188, 602
Boulle André-Charles.....	138
Boutroux Émile.....	149
Brague Rémi.....	76
Brecht Bertolt.....	22, 453, 454, 515, 520, 522, 586
Bressolette Henri.....	186, 601
Brissot.....	348
Brook Peter.....	564
Broussaille Ferdinand.....	584
Brucker Johann Jacob.....	101, 102, 181, 309
Brumoy.....	95, 122, 123, 291
Pierre Brunel.....	28
Bruni Leonardo.....	76, 77
Bruno Giordano.....	463
Brutus.....	44, 195, 261, 344, 345, 348, 359
Bryson d'Héraclée.....	51
Buonafede Appiano	181, 307, 308, 321, 594
Burnet John.....	169-171

Bushe Amyas.....	181, 225, 226, 228, 273, 365, 595
Byron.....	385, 393
Bysshe Edward	104, 181
Cadet de Beaupré.....	293
Caïn.....	535
Calandrino.....	301, 303
Caldara.....	89
Caligula.....	74
Callestris.....	374
Callias.....	406, 429, 483
Callimaque.....	439
Caminade-Chatenay Augustin	429
Campagne Jean-Victor.....	344
Campbell Lewis.....	144, 172
Campistron Jean Galbert de.....	426
Canius.....	74
Caphisias.....	66
Carrière Jean-Claude.....	187, 564-566, 577, 601
Cartaphilus.....	442, 443
Cassien Jean.....	73
Catherall Samuel.....	105
Catherine II de Russie.....	134
Catilina.....	463
Caton.....	44, 59, 81, 195, 199, 214, 215, 267, 343-345, 347-349, 359
Cébès.....	45, 51, 216, 245, 251, 256, 562, 566-567
Cécilius.....	70
Celse.....	69
Céphise.....	88
Cérès.....	274, 275, 277, 324, 351, 354, 366, 604
César.....	59, 214, 215, 343-345
Challe.....	266
Chambry Pierre.....	168
Charalabopoulos Nikos G.....	20, 23

Chariclès.....	478-480, 517, 613
Charmide.....	173, 190, 495, 502, 612
Charpentier.....	102-104, 111-113, 117, 127
Châtelet Mme du	284
Chaubet Charles.....	184, 369, 371, 372, 376, 377, 597
Chaumeix Abraham.....	281
Chélonis.....	380
Chérécrate.....	432
Chéréphon.....	18, 367, 488, 536
Chomos.....	281
Chroust Anton-Hermann.....	166
Chrysoglotius.....	81
Cicéron.....	51, 57, 59, 72, 81, 94, 108, 158, 181, 183
Cidalise.....	286, 287, 293-295
Cignaroli Giambettino.....	267
Cilla.....	303
Clairon Mlle.....	287
Claudé Alfred.....	430
Cléombrote.....	52
Cléon.....	374, 441, 443, 444
Cléone.....	426
Clisthène.....	139
Cocteau.....	548
Collaer Paul.....	551
Collé Charles.....	324
Collins Anthony.....	213
Collot d'Herbois.....	120, 131, 183, 203, 350-357, 359, 398, 592, 596, 604
Condorcet.....	229
Constant Benjamin.....	139
Cooper John Gilbert.....	115-118
Coquelin.....	416
Corinne.....	373-375
Cousin Victor.....	99, 141, 156, 157, 164, 548-550, 592, 618

Cradock Thomas.....	181, 215, 223, 225, 594
Cratès.....	70
Cratyle.....	173, 522
Créon.....	400
Cresfonte.....	207
Crispin.....	287, 291, 292
Critias.....	97, 119, 122, 126, 140, 172, 190, 220, 224, 388, 445, 478-480, 494, 495, 497, 502, 504, 506-508, 510, 511, 513, 514, 518, 613
Critobule.....	19, 370, 476, 612, 616, 617
Criton.....	18, 45, 49, 51, 76, 81, 105, 114, 126, 132, 141, 143, 145, 173, 184-188, 192, 216, 239, 241, 244-251, 256, 258, 259, 323, 325, 326, 331, 332, 334, 348, 356, 367, 370, 372, 373, 375, 383, 384, 407-411, 439, 468, 481, 495, 508, 515, 517, 519, 522, 531-533, 549, 552, 553, 585, 599, 602, 614, 620-622
Ctésippe de Péanée.....	52
Cudworth Ralph.....	116
Cymon.....	381-383
Cypris.....	420
Cyrus.....	383, 489, 490
Dacier André.....	99, 117, 135, 231, 232, 243, 253, 242
Dacier Anne.....	121
Daly Augustin.....	425
Damis.....	64, 286
Damon.....	398, 399
Dandré-Bardon.....	265, 267
Dante.....	77
Daurey Louis.....	549
Daussoigne Louis-Joseph.....	427, 428
David.....	184, 261, 267-269, 376
Deleuze Gilles.....	24, 25, 342, 460, 512, 581
Démocratie.....	536, 537, 539, 540, 602
Démocrite.....	69, 308, 309, 365
Démodocos.....	65
Démonax.....	60
Démosthène.....	439
Deschamps Juliette.....	188, 602

Desmarets de Saint-Sorlin.....	426
Desroys.....	344
Desvignes (Paraf) Yvonne.....	468
Deutsch Michel.....	578
Diderot.	96, 104, 110, 129, 131-135, 137, 138, 182-184, 189, 200, 230-243, 253-261, 265-272, 274, 277, 279, 282, 285-287, 291, 292, 294, 295, 297-299, 301, 302, 322, 324, 326, 327, 342, 348, 355, 360, 368, 379, 407-410, 412, 413, 530, 546-549, 563, 595, 597
Didot Félicité.....	368
Dieu.....	28, 64, 66, 67, 73, 81, 83, 84, 107, 113, 115, 116, 130, 136, 138, 156, 157, 210, 216, 219, 225-227, 245, 249, 270, 319, 322-324, 338-340, 365, 366, 371, 373, 375, 378, 382, 384, 390, 393, 404, 443, 446, 489, 539, 543, 569, 584, 595
Diogène.....	50, 55, 59, 60, 70, 82, 110, 111, 126, 137, 195, 320, 595
Diogène Laërce.....	47, 49, 53, 54, 72, 94, 102, 106, 107, 109, 135, 181, 182, 185, 186, 516
Dion.....	56, 536, 537, 613
Diotime.....	65, 342, 420, 434, 435, 570, 571, 576, 577
Dittenberger Wilhelm.....	172
Dixsaut Monique.....	18, 20, 242, 553
Domitien.....	63
Don Saverio.....	305, 306
Don Tammaro.....	301, 303, 306, 321, 584, 595
Dorditius.....	286, 294, 295
Dorian H.-U.....	186, 459, 599
Dorion.....	5, 178, 196
Döring August.....	150
Dracès.....	419, 420, 436
Draghi Antonio.....	88, 89, 594
Drixa.....	274, 275, 595, 604, 605
Dubell Sandrine.....	19
Duchâtel.....	348
Duclos.....	287, 294
Ducos.....	348
Dufresnoy Charles-Alphonse	262
Dujardin Edouard.....	185, 599
Dullin Charles.....	155
Durazzo comte.....	130

Eberhard Johann August.....	128
Echécrate.....	243, 622
Eckardt Ludwig.....	184, 392, 597
Edronica.....	88
Égiste.....	207, 285
Éleusis.....	385
Eliade Mircea.....	27
Élien.....	121
Elpenor.....	506, 507
Emilia.....	303
Empédocle.....	66
Engel Johann Jacob.....	105
Épicharis.....	44, 58, 195, 345, 346, 359
Épictète.....	82
Épigène.....	52
Mme d'Epinay Mme d'.....	287
Érasme.....	75, 76, 80, 82, 110, 291
Eros.....	434
Éryximaque.....	570, 571, 573
Esaü.....	442
Eschine.....	16, 45, 49, 50, 174, 460, 556
Esculape.....	114, 129, 251, 369, 451, 468, 614, 622
Ésope.....	244, 245, 308
Etman Ahmed.....	188, 536, 539, 540, 577, 602
Euclide.....	22, 45, 50, 51, 310, 311, 313, 318, 319, 398, 556, 608-610
Eudamidas.....	254-256
Euphorion.....	383
Eurydice.....	308
Eusèbe.....	73
Eusèbe de Césarée.....	64
Eusèbios.....	80
Euthydème.....	17, 18, 173, 366
Euthyphron.....	18, 136, 142, 186, 187, 192, 517, 519, 521

Évagore.....	126
Ève.....	220, 535
Événos.....	245
Falconet Étienne.....	134, 135, 138
Favart.....	130
Ferdinand IV.....	304
Ferrier-Caverivière Nicole.....	26
Feydeau Georges.....	402
Ficin Marsile.....	78, 98-100
Fielding S.	104
Finzi Graciane.....	565
Flemmer Christian.....	89
Fonfrède.....	348
Fontenelle.....	86, 211, 212
Foucher Michèle.....	187, 522, 577, 578, 601
Fouillée Alfred.....	148-150
Fort Paul.....	458
Fraguier Claude François.....	321
Franco.....	457
Freddie.....	464, 465
Frémeaux Charles.....	184, 376, 597
Fréret.....	96, 97
Fréron.....	279-281, 295, 299
Friesen Lauren.....	465
Frontin.....	293
Fulbert de Chartres.....	73
Fustel de Coulanges.....	139
Fustier Michel.....	589, 602
Galatée.....	420
Galaxiodoros.....	66
Galfo Antonino.....	182, 340, 596
Galiani.....	182, 187, 204, 300-306, 321, 322, 584, 595, 602
Gamelin.....	267

Gandhi.....	541, 542
Garnier (abbé).....	104
Gaston.....	413, 414
Gensonné.....	348
Geoffrin Mme.....	287, 295
Giannantoni Gabriele.....	177
Gillies John.....	155
Gilson Étienne.....	83
Giry.....	231, 232, 272
Glaucôn.....	22, 45, 51, 571, 612
Goethe.....	342
Goguel Edouard.....	184, 397, 399, 402, 406, 407, 424, 474, 481, 597
Goldhagen J. E.....	123
Goldoni.....	310
Goldschmidt Victor.....	12, 13, 24, 187, 523, 528
Goldzink Jean.....	205
Gorgias.....	18, 19, 76, 79, 169, 173, 187, 579, 601
Gotran Pio.....	184, 598
Goulet Richard.....	62
Guitry Sacha.....	154, 184, 582, 583, 598
Finzi Graciane.....	565
Gardel Pierre.....	427, 428
Graffigny Madame de.....	88
Grafios.....	281
Gravelot Hubert-François.....	266
Grimm.....	133, 287
Griselini Francesco.....	181, 309-312, 321, 594
Grögler Stephan.....	565
Groneberg Michael.....	188, 602
Grote George.....	144, 147
Grover Henry Montague.....	183, 381, 382, 384, 597
Gruppe Otto Friedrich.....	156
Guattari Felix.....	24, 25, 187, 342, 460, 512, 581, 584, 601

Guez de Balzac Jean-Louis.....	83
Gujer Jakob.....	137
Guillaume II.....	463
Guillot de Saix Léon.....	582
Hamman Johann Georg.....	123, 127, 128
Hartung Robert.....	492
Hedone.....	537
Hegel.....	140, 156, 158-161, 443
Heinze.....	104
Heller Wilhelm Friedrich.....	127
Helvétius.....	272, 281, 287, 293
Hemsterhuis François.....	103, 135, 136, 138
Héraclès.....	70, 102, 400, 612, 616
Héraclite.....	69, 101
Herder.....	105
Hermann Karl Friedrich.....	172
Hermès.....	450, 486
Hermione.....	439
Hermogène.....	52, 613
Herwig Johann Justus.....	123
Hiéroclès.....	64
Hipparete.....	383
Hippocrate.....	72
Hirzel.....	137
Hocmelle Pierre-Edmont.....	413
Hoffmann Heinrich.....	156
Hofstede Petrus.....	128
Hölderlin Friedrich.....	342
Homère.....	56, 239, 253, 365, 368, 384, 537, 568, 578, 601
Honegger Arthur.....	549
Housman Laurence.....	185, 552, 553, 555, 561, 562, 564, 565, 599
Humbert Jean.....	45
Hume.....	273

Victor Hugo.....	369, 393, 414, 426, 475
Ibrascha.....	349
Ingold Grégoire.....	187, 188, 579, 580, 601, 603
Ion.....	100, 187, 522, 536, 537, 577, 578, 601
Iphigénie.....	380
Ippolito.....	303, 304
Isaac.....	442
Ismard Paulin.....	457
Isocrate.....	168
Irvine Andrew D.....	188
Jacob.....	442
Jacques.....	470, 471, 473
Jésus Christ.	28, 61, 62, 64, 68, 69, 71, 81, 82, 92, 100, 127, 129, 130, 140, 156-158, 189, 192, 195, 196, 199, 201, 202, 203, 215, 225, 270, 363, 371, 377, 378, 393, 443, 516, 540, 542, 594, 597, 598
Joël Karl.....	165, 166
Joffroy Joseph.....	184, 408-413, 455, 597
Jourdan Louis.....	436
Jowett Benjamin	144
Juba.....	214
Judas.....	190, 225, 322
Julien Lessel.....	470
Kahn Charles H.....	176, 177
Kaiser Georg	185, 445, 446, 448-455, 598
Kant.....	229
Kaplan James M.....	297
Kevin Rouletabille.....	193
Khan Zarina.....	543
Kierkegaard.....	140, 160, 161, 392
Klopstock Friedrich Gottlieb	156, 368
Knittel John.....	186, 481- 484, 599
König Johann Ulrich.....	89
Kotzebue August von.....	358
Krenek Ernst.....	186, 484, 487, 600

Künzel.....	104
Kusenberg Klaus.....	462
La Bruyère.....	84, 91
La Font de Saint Yenne.....	265
La Grange.....	110
La Harpe Jean-François de.....	151, 182, 299, 354, 595
La Marck.....	287
Labiche.....	402
Labriola Antonio.....	149
Lachès.....	13, 18, 173, 188, 579, 603
Laïs.....	430, 431, 506, 507
Lamartine.....	156-158, 164, 184, 368, 369
Lamproclès.....	368, 503, 613
Lampsaque.....	368
Langhoff Thomas.....	462
Larousse Pierre.....	393
Lasaulx Ernst von.....	184
Lauretta.....	301
Le Brun.....	262
Le Roy.....	79, 80, 99
Léa.....	429
Legouvé Gabriel.....	345
Lemercier Népomucène Louis.....	151, 152
Lemierre Antoine-Marin.....	346
Lentillon Jean-Marie.....	432, 434, 438
Lenz Jakob Michael Reinhold.....	124
Lessing.....	105, 236
Levesque Pierre Charles.....	103, 135
Levi-Strauss Claude	27
Libanios.....	71
Liebscher Otto.....	453
Linguet Simon Nicolas Henri.....	131, 182, 327-331, 333-335, 595
Lipse Juste.....	109, 110

Littleton George.....	272, 273
Llovet Enrique.....	186, 515, 521, 522, 573, 600
Locquignol.....	182, 322, 339, 340, 595
Longin.....	259
Lorenzi Giambattista.....	182, 187, 204, 300-303, 321, 322, 584, 596, 602
Lucas Hippolyte.....	154, 184, 581, 597
Lucien.....	60, 86, 181, 309
Lucillus.....	442
Lukas Wolfgang.....	210
Lutèce, Lutécie.....	317, 320, 608-610
Lutowlawski Wincenty.....	172
Lycon, Lykon.....	7, 121, 218, 219, 221, 336, 337, 342, 365-367, 374, 390, 482, 483, 488, 490, 495, 497, 499-502, 507, 511, 518, 520, 524-527, 529, 544-547
Lycurgue.....	348
Lysias.....	365-367, 543, 544, 569, 585
Lysiclès.....	381, 432
Lysimaque.....	13
Lysis.....	102, 503, 504
Lysistrata.....	154, 509, 585
M. Carondas.....	292, 293
M. du Volcan.....	284
M. Latoupie.....	583
M. Propice.....	294
Macbeth.....	466
Macrobe.....	109
Magalhães-Vilhena V. de.....	27
Magnard Pierre.....	85
Maistre Joseph de.....	164
Malingrey Anne-Marie	68
Manetti Giannazzo.....	77
Marcel.....	344, 470, 471
Marcie.....	214
Marcus.....	214, 344, 463
Margolin Jean-Claude.....	79

Marmontel.....	127, 206, 207, 236, 260, 284, 297-299, 595
Marton.....	286
Marx.....	520
Marsillach Adolfo.....	515, 521, 573
Marsyas.....	16, 400, 401, 403, 549, 618
Martin Luther King.....	541, 542
Martinez Hervás Esteban.....	185, 475, 478, 481, 483, 598
Massine.....	548
Mattei Saverio.....	302, 304, 305, 596
Matthieu Marie-Ange.....	548
Maurice de Nassau.....	347
Maxime de Tyr.....	67
Maxime Valère.....	73, 181, 321
May Georges.....	135
William Charles Macready.....	384
McCarthy Joseph.....	484
McCarthy Justin Huntley.....	425
Méhul Étienne-Nicolas.....	428
Mélèsias.....	13
Mélétoś, Mélétoś, Mélite, etc.....	7, 71, 121, 132, 220, 222, 224, 225, 275, 311, 325, 326, 333, 335-338, 340, 342, 348, 350, 352, 358, 366, 374, 380, 381, 432, 483, 485-488, 495, 498, 499, 507, 510, 512, 514, 518, 520, 524-529, 544, 545, 594, 596, 604-606, 613
Mélissa.....	222
Mélitta.....	418, 423, 424, 436
Melli Giuseppe.....	185
Ménandre.....	122
Mendelssohn Moses.....	118, 125
Ménédeśe d'Érétrie.....	49, 51
Ménèxène.....	52, 340, 432, 596
Ménoñ.....	15, 17, 173, 184, 366, 465
Mercier Louis-Sébastien.....	183, 310, 313, 315-321, 413, 415, 424, 425, 592, 596, 608
Méria-Felix.....	184, 369, 371, 376, 597
Mérope.....	207, 285
Métastase.....	302, 341

Méton.....	485, 486
Meunier Mario.....	582
Milhaud Darius.....	549
Mill John Stuart.....	143
Milo Daniel S.....	187
Milto.....	432
Milton.....	132, 378, 393
Minato Nicola.....	88, 89, 181, 310, 313, 424, 594
Minerve.....	221, 275, 277, 337, 354, 381, 383
Minucius Felix.....	70
Mitford William.....	155
Mme Pernelle.....	276
Moïse.....	443
Molière.....	151, 152, 182, 270, 282, 284, 285, 289, 295, 296, 300, 307, 424
Montaigne.....	40, 76, 84-86, 91, 92, 199, 255
Monti Vincenzo.....	341
Moreau Jacob-Nicolas.....	272, 292
Moore Edward.....	286
Müller Heiner.....	588
Musset Alfred de.....	377, 476
Mussolini.....	457
Myrrhine.....	419-421, 423, 424, 436
Myrthe.....	335-338
Myrtho, Myrthoé, Myrto.....	87, 88, 315, 317-320, 368, 370 530, 608-611
Naigeon Jacques-André.....	110
Narbas.....	207
Néarque.....	74
Neide.....	104
Néoptolème.....	374
Nephalius.....	81
Néron.....	58, 133, 345, 346
Neschke Ada	101
Newton.....	284

Nicias.....	13, 441
Nietzsche.....	140, 162-164, 184, 185, 438, 441, 443, 445-447, 449, 450, 452
Nonotte Claude-Adrien.....	280
Nonoti.....	280
Nozeman Cornelis.....	128
Onquaire Galoppe d'.....	413, 595
Octavius.....	70
Omer.....	271, 337, 338
Omer Joly de Fleury.....	271
Orfeo.....	308
Origène.....	69
Orose.....	73
Orphée.....	308, 568, 569
Orphise.....	282-285
Œdipe.....	212, 222
Œhlenschläger Adam	183, 390, 391, 393, 597
Paisiello.....	182, 187, 204, 300-302, 322, 596, 602
Palamède.....	221, 222
Palissot de Montenoy Charles.....	123, 182, 204, 280, 282-289, 291, 292, 294-297, 299, 300, 302, 322-324, 360, 584, 595
Pallas Athénée.....	484, 600
Panthée.....	383
Paquet Dominique.....	187, 568, 571-574, 576-578, 601
Parmentier.....	182, 310, 313, 314, 316-321, 413, 415, 424, 425, 592, 596, 608
Pascal.....	83, 583
Pastoret de Calian.....	182, 327, 334, 335, 338, 339, 596
Patrick Simon.....	572
Pauline.....	58
Paulos.....	192
Pausanias.....	109, 495-497, 502, 504, 569-571, 573-576
Pavans Jean.....	469
Pelleporc Désirée de	367
Pénélope.....	536
Pénélopie.....	537

Pérégrinos.....	60
Pergolèse.....	542
Périclès.....	86, 138, 190, 339, 340, 376, 377, 387, 398, 400, 401, 427, 428, 431, 432, 441, 519
Perrier Martial.....	185, 598
Pétrarque.....	77
Pétrone.....	58
Peyron.....	269
Phédon.....	18, 21, 22, 45, 51, 52, 58, 59, 66, 76, 77, 79, 82, 105, 117, 118, 125, 143, 157, 169-171, 173, 181, 182, 184-188, 214, 224, 225, 230, 238, 242, 245, 254, 258, 268, 278, 297-299, 343, 344, 348, 349, 367, 384, 407-411, 451, 476, 480, 481, 483, 489, 495, 511, 519, 522, 548-550, 552-555, 561-567, 573, 595, 598, 599, 601, 602, 614, 620, 621
Phèdre. .	13, 18, 19, 76, 79, 80, 99, 173, 185, 187, 391, 548-550, 569, 571, 573, 574, 577, 598, 619, 620
Phidias.....	374, 441
Phidippide.....	10, 293
Philippe.....	87, 88, 181, 266, 310, 344, 358, 407, 426, 439, 483, 489, 490, 594, 613
Philippe d'Orléans.....	358
Philippe de Macédoine.....	439
Philostrate.....	62-64
Phocion.....	59, 86
Phryné.....	450
Picasso.....	548
Piscator Erwin.....	520
Piscicelli Giulia.....	305
Platon	5, 7, 8, 11-25, 27, 33, 39, 40, 44, 45, 49-54, 56, 58, 59, 65, 66, 69, 70, 72, 74-78, 80-82, 88, 92-94, 96-102, 104-106, 108, 110, 115, 117, 118, 125, 126, 129, 132, 134-137, 140, 141, 143-150, 157, 158, 160, 161, 163-165, 168-193, 195, 199-202, 205, 206, 209, 214, 216, 220, 222, 233, 238-243, 246, 253, 254, 256-260, 268, 269, 278, 291, 297-299, 301, 303, 307, 309, 322, 326, 331, 339, 342-344, 348, 349, 366-368, 373-375, 381, 382, 384, 391, 395, 397, 399, 402, 406-409, 411, 413, 416, 420, 426, 427, 429, 432-435, 440, 445-449, 451, 453-455, 457-461, 465, 466, 474, 476, 477, 480-483, 485, 488, 490, 498, 508, 509, 516-519, 521-524, 527, 528, 531, 532, 536, 537, 539, 541, 543, 547-553, 555, 561-565, 568, 571-574, 577-581, 585-587, 589, 592, 595-603, 612-614, 618
Plutarque.	40, 59, 66, 67, 72, 77, 85, 94, 95, 106, 109, 122, 181-183, 186, 188, 190, 314, 428, 431, 485
Plutus.....	124, 154, 155, 184
Poinsinet de Sivry Louis.....	123, 344
Poisson Philippe.....	87, 88, 181, 310, 594

Polifonte.....	207
Polycrate.....	395, 457
Poniatowski.....	463
Pope.....	118
Popper Karl.....	174, 175
Porphyre.....	78
Poueigh Jean.....	549
Poulenc Francis.....	549
Poussin.....	254-256
Prodicos.....	24
Protagoras.....	173, 440-442, 519
Puchner Martin.....	23
Pujo Maurice.....	185, 584, 598
Puvis de Chavanne.....	551
Pygmalion.....	134, 420
Pyrrhon.....	51, 54, 55
Pythagore.....	597
Pythagore.....	64-67, 69, 70, 195, 376, 399
Python.....	88, 594
Quinault Philippe.....	426
Rabelais.....	81, 120
Radzinsky Edvard.....	512
Rakesh Veda.....	493
Raphaël.....	268
Ratti Federico Valerio.....	185, 599
Raynouard François Just Marie.....	344
Rébecca.....	442
Reinhold.....	124, 464
Renan Ernest.....	139
Renouard Maël.....	9
Reutter.....	89
Ricard.....	106
Riccoboni Mme	287

Richards I. A.....	186, 600
Richet Charles	185, 598
Rigolette.....	414
Riouffe Honoré de.....	348, 349
Robin Léon.....	166-168, 304, 576
Robinson Michael F.....	304
Rodisette.....	88
Rollin Charles.....	113-116, 182, 183, 189, 265, 314, 315
Rosa.....	262, 303, 304, 584
Salvator Rosa.....	262
Rosenkranz Karl.....	156
Rousseau. 104, 128-131, 136, 156, 182, 206, 283, 287, 291, 292, 323, 324, 328, 364, 368, 378, 584, 598	
Rossetti Livio.....	8, 16, 20, 47, 177
Rötscher Heinrich Theodor.....	155
Saint Augustin.....	67, 73, 74
Saint Jérôme.....	73
Saint Justin.....	68, 69
Saint-Ours Jean-Pierre de.....	269
Saint Paul.....	71
Saint-Quentin.....	266
Saint-Victor Hugues de.....	73
Salamine Léon de.....	191, 495, 506, 508, 511, 513
Salisbury Jean de.....	75
Salutati Coluccio.....	76
Samson.....	378, 379
Samuel Charles.....	5, 187, 585, 601
Sané Jean-François.....	266, 267
Satie Erik.....	185, 548-552, 592, 598, 618-622
Saurin Bernard-Joseph.....	88
Sauvigny.....	130, 131, 182, 184, 189, 322-327, 330, 333, 339, 357, 411, 412, 595, 597
Schaefer George.....	492
Scevola.....	183, 395, 397, 596
Schleiermacher.....	104, 140, 141, 144-150, 160, 165, 177

Schmidt.....	186, 505, 506, 509, 600
Schönberg.....	550
Scruton Roger.....	585
Seattle.....	541, 542
Sedaine Michel.....	234
Sénèque.....	44, 58, 59, 71-74, 77, 92, 110, 111, 131, 134, 137, 181, 195, 346
Simone Roberto de.....	187, 305, 306, 602
Sinclair Lister.....	186, 190, 488, 491, 600
Scevola Luigi.....	183, 395, 596
Schlegel Friedrich.....	140
Schmidt Ernst Walter.....	186, 505, 600
Schütz Christian Gottfried.....	123
Sears Willis G.....	185, 598
Seiler Conrad.....	185, 599
Sextus Empiricus.....	54
Shakespeare.....	281, 314, 386, 393, 466, 475
Siegfried.....	464
Silène.....	81, 399, 434, 435
Simmias.....	45, 51, 66, 216, 217, 301, 522, 555-559, 561, 562, 565-567, 612
Simone.....	187, 305, 306, 471, 472, 602
Sofròsine.....	301
Solon.....	348, 395
Sophocle.....	222, 374, 389, 441
Sophonime.....	203, 274, 279, 353, 354, 604-606
Sophonisca.....	368
Sophyle.....	136
Soranus Baréa.....	58
Sostrate le Béotien.....	60
Sperber Manès.....	444, 445
Spinoza.....	103, 463, 464
Stanley Thomas.....	124
Stautembourg.....	347
Steguweit Heinz.....	185, 599

Steinbeck John.....	186, 466, 468, 469, 599
Steiner George	212
Stiedry Fritz.....	453
Stieg Gérald.....	445
Stobée.....	109
Strassberg-Dayán.....	186, 512, 600
Strepsiade.....	10, 11, 154, 293, 538, 582, 598
Strindberg August.....	184, 438-440, 443-445, 451, 598
Stubbes George	126
Sudermann Hermann.....	184, 462, 466, 598
Sydenham Floyer.....	143
Tacite.....	58
Taillefer Germaine.....	549
Talhybios.....	506, 507
Taminiaux Jacques.....	21
Tardieu André	187, 469
Tardieu de Saint-Marcel André-Philippe.....	344
Tarquin.....	345
Tartuffe.....	270, 276, 289, 300
Tatien.....	70
Taylor Alfred Edwards	169-171
Taylor Thomas.....	143
Télaira.....	395
Telemann Georg Philip.....	89
Télès.....	418
Tennemann.....	105
Terpandre.....	275
Tertullien.....	71, 73, 181
Teuth.....	308
Thalès.....	64, 159, 308
Théa.....	578
Théagès.....	65, 66
Théodore de Banville.....	5, 184, 363, 413, 414, 454, 537, 597

Théodote.....	113, 399, 504, 612
Théophraste.....	287
Thomasius Christian.....	113
Thomson James	182
Thraséa Pétus.....	58
Timandre.....	87, 88, 311-313, 594
Timon.....	430, 431
Titus.....	345
Toland John.....	137
Tomson.....	272, 273
Topol Josef.....	186, 472
Trabet André	187, 602
Trousseau Raymond.....	28, 29, 31, 128, 129, 133, 164, 231, 460
Tsanev Stéphane.....	187, 530, 532, 533, 535, 601
Tullie.....	345
Ubersfeld Anne.....	33, 572
Ulysse.....	193, 221, 536
Valazé.....	348
Valère.....	286, 287, 293, 295
Valletti Serge.....	188, 583, 584, 603
Vals Michel de.....	187
Vaucher Gabriel-Constant.....	269
Vassiliev Anatoli.....	579, 580
Vayssette Jean-Christophe.....	283
Vergniaux.....	348
Vernant Jean-Pierre.....	164
Vernet Jacob.....	125, 126
Versini Laurent.....	133
Viani.....	182, 341, 596
Viennet Jean-Pons-Guillaume.....	427, 428
Villedieu Madame de.....	84, 86-88, 91, 181
Vilar Jean.....	155
Vincey Jacques.....	188, 603

Vitez Antoine.....	23, 24, 155, 360, 459
Vlastos.....	173-175
Voltaire.....	92, 117, 126, 130, 182, 183, 200, 207, 270-274, 276-285, 287, 291, 292, 300, 307, 311, 322, 327, 330, 333, 342, 344, 351-357, 359, 360, 369, 460, 474, 592, 595, 596, 604
Volland Sophie.....	132
Walter Robert.....	185, 599
Warburton William.....	118
Washington.....	345
Watteau.....	267
Weiske.....	104
West Benjamin.....	265
Wieland Christoph Martin.....	104, 110, 111, 124, 126
Wittgenstein.....	173
Xanthippe.....	5, 35, 49, 81, 88, 89, 131, 132, 182, 185, 187, 203, 219, 220, 244, 253, 259, 276, 277, 301, 303, 313, 307-320, 324-326, 351, 353, 355-357, 359, 366, 367, 386, 387, 413, 415, 416, 418-421, 423-425, 427, 436, 448, 451, 452, 454, 480, 503-505, 525, 527, 534-538, 553, 554, 563, 565, 585, 586, 592, 594, 596, 597, 599, 601, 604-606, 608-610, 613, 614, 620
Xénophon.....	8, 12, 16-21, 23, 24, 40, 44, 45, 49, 55, 56, 65, 72, 75, 76, 88, 91, 92, 94, 96, 97, 101-106, 113, 115, 125, 127, 135, 140, 144-150, 160, 165-171, 173, 174, 176-181, 183-192, 196, 199, 201, 202, 205, 220, 222, 238, 307, 309, 339, 342, 347, 366, 386, 399, 402, 405-407, 412, 434, 448, 449, 455, 457, 458, 460, 474-477, 479, 481, 483, 503, 506, 509, 516-518, 521-523, 541, 547, 568, 581, 585, 586, 589, 592, 599, 601, 603, 612-614, 616, 617, 641, 649-651, 663
Ximénès Augustin-Louis de.....	345
Zeller Eduard.....	146-148, 150
Zénon.....	74, 522
Zimmer Bernard.....	583
Zola.....	475
Zoroastre.....	308

Table des matières

Remerciements.....	5
---------------------------	----------

Introduction

De la théâtralité des dialogues socratiques au théâtre socratique.....	7
La théâtralité des dialogues socratiques.....	8
Les dialogues socratiques : pourquoi ne sont-ils pas des pièces de théâtre ?.....	19
Un théâtre socratique : essai de définition.....	23
Du personnage historique à la figure mythique.....	25
Méthodologie, difficultés et problématiques.....	29
Plan de la thèse.....	34
Remarques.....	35

Première partie

La réception de la figure de Socrate et les conditions de création d'un mythe littéraire et philosophique.....	37
---	-----------

Introduction.....	39
-------------------	----

Chapitre I

Postérité de Socrate,

Des « dits mémorables » à la dialectique « divin/humain ».....	43
Introduction.....	43
Socrate, figure tutélaire de la philosophie ancienne.....	45
Postérité du maître de Platon au sein de l'Académie et du Lycée.....	53
Portrait de Socrate en philosophe sceptique.....	54
Portrait de Socrate en sage cynico-stoïcien.....	55
Socrate, saint païen.....	62
Socrate, prophète dans le monde arabe.....	71

Socrate, un stéréotype forgé au Moyen Âge.....	72
La Renaissance de Socrate.....	75
Les traductions.....	76
Saint Socrate.....	80
Le socratisme chrétien.....	83
Le Socrate de Montaigne, homme et non Dieu.....	84
Socrate amoureux.....	86
Socrate danseur.....	91
Conclusion.....	91
Chapitre II	
XVIII^e – XXI^e siècles : un Socrate laïc.....	93
Réinvestissement de la figure socratique au XVIII ^e siècle.....	95
Platon versus Xénophon	97
Multiplication des sources	105
Histoires et biographies.....	111
Aristophane, coupable ?.....	120
Références actualisées : vers le « socratisme ».....	125
La naissance des études socratiques au XIX ^e siècle.....	139
Traductions (enfin) complètes de Platon.....	140
La question socratique.....	144
La réhabilitation d'Aristophane.....	150
Le Socrate des romantiques.....	156
Le Socrate des philosophes.....	158
Quand Socrate = Platon au XX ^e siècle.....	164
Le rejet du témoignage de Xénophon.....	165
À la recherche du Socrate historique dans les dialogues de Platon	169
Une interprétation politique de Platon (et de Socrate ?).....	174
Prudence contemporaine	176
Conclusion.....	179
Les sources mentionnées par les auteurs du corpus.....	180
Conclusion.....	195
Deuxième partie	
Le Socratisme à l'épreuve des planches.....	197

Introduction.....	199
Chapitre I	
Le XVIII^e siècle ou la naissance du mythe.....	201
Introduction.....	201
Socrate peut-il être un personnage de théâtre ?.....	203
<i>Der Sterbende Sokrates</i> de Nathanaël Baumgarten ou l'homme juste qui passe du bonheur ou malheur (1741).....	208
Socrate, martyr chrétien en Angleterre.....	213
<i>Socrates triumphant</i> (1716).....	215
George Adams, <i>The Heathen Martyr</i> (1746).....	219
Thomas Cradock, <i>The Death of Socrates</i>	223
D'un Socrate chrétien à un Socrate laïc : Amyas Bushe, <i>Socrates</i> (1758).....	225
Socrate, philosophe des Lumières.....	229
Diderot, la pièce parfaite.....	230
L'esquisse de Diderot, sujet d'inspiration pour la peinture.....	261
Le Socrate de Voltaire, une machine de guerre.....	270
Les Socrates modernes et leurs nouveaux Aristophanes.....	282
La riposte des « philosophes » : <i>La Mort de Socrate</i> de Billardon de Sauvigny (1763).....	322
La contre-offensive : les <i>Socrate</i> de Linguet (1764) et Pastoret de Calian (1789).....	327
La Révolution française ou l'éclipse partielle.....	343
Conclusion.....	360
Chapitre 2	
Le XIX^e siècle, entre thème et mythe.....	363
Introduction.....	363
D'un siècle à l'autre : Bernardin de Saint-Pierre, <i>La Mort de Socrate</i> (1808).....	364
Socrate romantique.....	368
Socrate romantique en France.....	369
Socrate romantique outre-Manche.....	378
Socrate romantique outre-Rhin.....	390
Un thème, des œuvres diverses.....	394
Luigi Scevola, <i>Socrate</i> , 1804.....	395
Edouard Goguel, <i>La Mort de Socrate</i> , 1864.....	397
Joseph Joffroy, <i>Le Dernier Jour de Socrate</i> , 1877.....	407
Socrate comique : <i>La Mort de Socrate</i> d'Onquaire et Hocmelle et <i>Socrate et sa</i>	

<i>femme</i> de Théodore de Banville.....	413
Socrate et ses doubles.....	426
Socrate nietzschéen.....	438
August Strindberg, <i>Hellas (Socrates)</i> , 1903.....	438
Georg Kaiser, <i>Der Gerettete Alkibiades</i> , 1920.....	445
Conclusion.....	455
Chapitre 3	
Le XX^e siècle : l'âge d'or du mythe ?.....	457
Introduction.....	457
Socrate, symbole de la résistance face à la tyrannie et à la barbarie.....	461
Hermann Sudermann, <i>Der Sturmgesele Sokrates</i> (1903).....	462
John Steinbeck, <i>The Moon is down</i> (1942).....	466
André Tardieu, <i>Il faut détruire Socrate</i> (2002).....	470
Josef Topol, <i>Sbohem Sokrate</i> (1977).....	473
La vie, le procès et la mort de Socrate, une parabole historique.....	474
Socrate, Xénophon, la résistance à la tyrannie : un théâtre à lire : Esteban Martinez Hervás, <i>Sócrates</i> (1921).....	475
Socrate le libre-penseur.....	481
John Knittel, <i>Sokrates</i> (1941).....	481
Ernst Krenek, <i>Pallas Athene weint</i> (1955).....	484
Lister Sinclair, <i>Socrates</i> (1952).....	487
Socrate le démocrate ?.....	492
Maxwell Anderson, <i>Barefoot in Athens</i> (1951).....	492
Ernst Walter Schmidt, <i>Der Tod des Sokrates</i> (1960).....	503
Doros Alastos, <i>Socrates tried</i> (1966).....	507
Sara Strassberg-Dayán, <i>Sócrates</i> (1967).....	510
À la manière de Brecht : Enrique Llovet, <i>Sócrates</i> (1972).....	513
Socrate, critique de la démocratie,	
Quand les pièces de théâtre deviennent des dialogues socratiques.....	522
Clifford Bax, <i>Socrates</i> , 1930.....	522
Stéphane Tsanev, <i>La Dernière Nuit de Socrate</i> , 1986.....	528
Ahmed Etman, <i>A Belle in the prison of Socrates</i> , 2008.....	534
Zarina Khan, <i>Socrate le retour</i> , 2007.....	539
Adaptations et mises en scène des dialogues de Platon	545

Erik Satie, <i>Socrate</i> , 1920.....	546
Laurence Housman, <i>The Death of Socrates</i> (1925).....	550
Jean-Claude Carrière, <i>Le Dernier Jour de Socrate</i> (1998).....	562
Dominique Paquet, <i>Au bout de la plage... Le Banquet</i> (1995).....	566
Michèle Foucher, <i>Ion</i> (1990).....	575
Grégoire Ingold et Anatoli Vassiliev, « Il reste Platon ».....	577
Mais Aristophane n'est pas loin.....	579
Conclusion.....	584
Conclusion.....	587
Annexes.....	591
Présentation synthétique du corpus.....	593
Du <i>Socrate</i> de Voltaire au <i>Procès de Socrate</i> de Collot d'Herbois : correspondance des scènes.....	603
De <i>La Colère de Xanthippe</i> attribuée à l'abbé Parmentier à <i>La Maison de Socrate le sage</i> attribuée à Louis-Sébastien Mercier : correspondance des scènes.....	607
Des <i>Mémorables</i> de Xénophon au <i>Socrates</i> d'Esteban Martínez Hervas : correspondance entre les sources et les scènes.....	617
Des <i>Mémorables</i> de Xénophon au <i>Socrates</i> d'Esteban Martínez Hervas : confrontation d'une scène et de sa source.....	615
De Platon à Erik Satie, en passant par Victor Cousin Comparaison de la traduction des dialogues de Platon par Victor Cousin au livret d'Erik Satie.....	617
Bibliographie.....	623
Outils bibliographiques.....	623
Sur la littérature et la critique littéraire.....	623
Sur le théâtre et les études dramatiques.....	624
Autour de la figure de Socrate.....	625
Chapitres ou bibliographies d'ouvrages	625
Les sites Web	625
Corpus : les pièces de théâtre mettant en scène Socrate	626
Pièces mettant en scène Aspasia, Alcibiade et Platon.....	633
La figure de Socrate dans les lettres et les arts.....	634

Dialogues.....	634
Poèmes.....	635
Romans, nouvelles.....	635
Divers.....	635
Tableaux.....	636
Les sources.....	637
Les sources grecques et leurs traductions.....	637
Les sources latines et leurs traductions.....	642
Les sources chrétiennes.....	643
Les sources médiévales.....	644
Les sources renaissantes.....	644
Les sources dix-septiémistes.....	645
Les sources dix-huitiémistes.....	645
Les études historiques et philosophiques.....	646
XIXe siècle.....	646
XXe siècle.....	648
XXIe siècle.....	649
Autres ouvrages.....	650
Œuvres écrites par les auteurs du corpus.....	650
Autres oeuvres littéraires et philosophiques citées.....	652
Arts, théâtre.....	652
Autres.....	653
Périodiques.....	654
Ouvrages critiques.....	655
Réception de Socrate	656
Articles.....	657
Philosophie, histoire.....	658
Articles.....	662
Arts, théâtre, littérature.....	663
Articles.....	669
Index nominum.....	671
Table des matières.....	697