La musicalité sémantique du penser-poème grec. Pour une eidétique du *prattein-poiein* dans le langage

par

Sophie KLIMIS
Facultés universitaires Saint-Louis de Bruxelles, Belgique

Introduction

Logos, Kairos, Koinônia, Polis et *Psychè* sont les cinq fils d'Ariane que Castoriadis avait choisis pour tisser la cohérence non systématique de son œuvre ouverte, *Les carrefours du labyrinthe*. Dès lors, il est frappant de constater la présence d'un *hapax* dans le sixième et dernier volume posthume. *Poièsis*, la « poésie », toujours à entendre selon son sens premier de « production », donc, comme *création* poétique, fait son apparition dans les *Figures du pensable*. Bien qu'il s'agisse d'une initiative des éditeurs, la remarque selon laquelle « Notes sur quelques moyens de la poésie » – le second des textes repris sous *Poièsis*, qui va ici nous intéresser – « est en gestation depuis presque vingt ans[1] », me semble justifier que l'on accorde à la réflexion de Castoriadis sur la poésie la même valeur fondatrice pour sa pensée que celles qui s'appuient sur la philosophie, les mathématiques, la politique, l'économie ou encore la psychanalyse. Dès lors, je voudrais ici chercher à comprendre ce qui fait l'originalité des vues de

[1] CASTORIADIS (C.), « Notes sur quelques moyens de la poésie », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, 1999, p. 35.

Castoriadis sur la poésie, ainsi que la manière dont cet « objet » vient occuper une place spécifique dans sa configuration générale de pensée.

Poièsis, sixième « catégorie » ou « rubrique » en langage ensembliste-identitaire : où l'on va traiter de poésie en l'analysant, en la commentant, en la disséquant. Théorie *de* la poésie. *Poièsis*, « sixième sens », selon la polysémie inhérente au langage poétique lui-même : où l'on va étudier comment la poésie peut produire du sens, créer ses propres figures du pensable qui sont *aussi* des figures du sensible affecté [2]. Les théoriser en les intuitionnant : question de « sixième sens », précisément, ouvert aux cinq autres – mystère du « corps » du poème, qui n'est pas qu'une métaphore : comment un poème peut-il donner à voir, à entendre, mais aussi à goûter, à humer, et surtout nous toucher, jusqu'au frisson, parfois ? Si l'on peut parler dans le cas du poème de « mise en forme affective des significations [3]», c'est en gardant présent à l'esprit que, pour Castoriadis, le poème est paradigmatique du processus de constitution du sens en général, comme le montre la définition suivante : « J'assimile le sens à *ce que nous éprouvons comme sens*. J'appelle sens, comme j'ai appelé signification pour nous, ce qui

---

2 CASTORIADIS (C.), « Anthropogonie chez Eschyle et autocréation de l'homme chez Sophocle », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, 1999, p. 30 : Castoriadis y commente les vers 352-356 de l'*Antigone* de Sophocle (« l'humain s'est enseigné à lui-même et la parole, et la pensée qui est comme le vent, et les passions instituantes »). Il souligne : « Aristote, un siècle plus tard, définira l'homme comme *zôon logon ekhon* et *zôon politikon* (« vivant pourvu de *logos* » et « vivant politique »). J'ose dire que le poète est ici plus profond, parce que plus radical que le très profond philosophe. L'homme n' « a » pas le *logos* comme une faculté « naturelle » ni comme un don – et son être politique non plus ne lui est pas simplement donné et acquis une fois pour toutes. L'homme s'est enseigné à lui-même – il a *créé* – la langue, la pensée et les *astunomous orgas* ». Je considère donc ici, avec Castoriadis, que les œuvres poétiques produisent une forme de réflexion sur le monde et sur l'humain qui peut rivaliser avec celle des philosophes, raison pour laquelle, d'ailleurs, Platon et Aristote se sont attaché à construire une frontière étanche entre poésie et philosophie, disqualifiant ou relativisant les prétentions à la connaissance de la poésie, tout en les réélaborant/métabolisant dans leurs propres discours.

3 RODRIGUEZ (A.), *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, 2003, à qui j'emprunte cette expression très juste pour ce qui concerne l'élucidation des modalités spécifiques selon lesquelles les œuvres poétiques construisent leurs figures du pensable.

combine les trois vecteurs : ce que nous pouvons nous représenter, ce qui est pour nous objet d'un désir, et ce qui est l'objet d'un investissement, d'un affect positif[4]. » Dès lors, il ne peut s'agir que de *produire la théorie du poème,* dans un chiasme qui brouille les frontières érigées par Aristote entre *theôria, praxis* et *poièsis*. Tout comme la psychanalyse est pour Castoriadis une activité practico-poiétique de transformation de soi[5], l'étude du poème pourrait elle aussi être considérée comme une activité practico-poiétique, voire, théorico-practico-poiétique : produire la théorie du poème, c'est déployer le *penser-poème* (faire voir la manière spécifique dont le poème construit ses figures du pensable) mais aussi l'*agir-poème* (le poème comme *praxis*, qui vise à une transformation du monde, voire, à la création d'autres mondes, ce en quoi le poème est toujours politique[6], même et

---

4 CASTORIADIS (C.), « Fenêtre sur le chaos », in *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, 2007, p. 166. C'est moi qui souligne.

5 CASTORIADIS (C.), « Epilégomènes à une théorie de l'âme que l'on a pu présenter comme science », in *Carrefours du labyrinthe*, I, Paris, Seuil, 1978, p. 33-80. Dans la cure analytique, il s'agit de la « visée d'un sujet (qui est le patient et qui pourtant n'est pas identique à celui-ci) » (p. 43). Pour le dire autrement, si toute « monade psychique » est peu à peu socialisée sur le mode de « l'individu » au sein de chaque société – l'individu étant donc une « signification incarnée » de cette société, celui qui porte et perpétue ses buts, ses significations et ses valeurs – ce n'est qu'au sein des sociétés visant l'autonomie, que cet individu social est en quelque sorte transcendé, et parvient à se créer lui-même comme subjectivité autonome : « l'*ergon* de l'analyse – comme celui de la pédagogie ou de la politique – est une *energeia* inexistante auparavant et cet *ergon* est de ceux « que la nature est dans l'impossibilité d'accomplir » (p. 46). Plus précisément, on devrait parler d'un processus d'entre-subjectivation des analysants, car « le psychanalyste n'est pas un observateur à distance, mais il est directement impliqué dans chaque cure, en tant qu'il y poursuit l'autotransformation commencée avec sa propre analyse. » (p. 44)

6 MESCHONNIC (H.), *Pour la poétique*, I, Paris, Gallimard, 1970 : « Théorie, lecture, traductions et poèmes se veulent une seule pratique et théorie de l'écriture, non un art, mais un langage, qui tende une pratique du continu vers une pensée du continu ». Dans toute son œuvre, Henri Meschonnic n'a cessé d'explorer l'intrication du politique et du poétique, dans l'horizon d'un processus d'autotransformation/autocréation du sujet qui me semble fort proche de celui visé par Castoriadis. Voir par exemple MESCHONNIC (H.) *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.

peut-être surtout là où il semble être le plus « lyrique [7] »). Cela implique « en miroir » pour la théorie d'assumer sa propre dimension poiétique, si soigneusement occultée par les philosophes, depuis Platon et Aristote [8]. Non pas vision contemplative, mais production active de figures du pensable. Non pas mime de la poésie, mais mise en œuvre d'une inventivité spécifiquement philosophique dans le langage [9]. Pour le dire encore autrement : produire la théorie d'un poème, c'est oser travailler « à bras le corps » le langage pour créer le discours singulier qui sera à même de comprendre ce que le poème *fait* au langage, non pas en actualisant des potentialités latentes dans la « Langue », mais en créant de nouveaux possibles qui transformeront le langage, cette institution symbolique originaire, matrice de toutes les autres.

I. Le *prattein-poiein* dans le langage, moment axial de la création social-historique et de son élucidation théorique

Dans « Notes sur quelques moyens de la poésie », Castoriadis s'attache à produire la théorie de quelques poèmes, parfois même d'un seul vers. En privilégiant de la sorte l'analyse micro-textuelle, Castoriadis met en œuvre un principe méthodologique actif aussi dans ses séminaires : « passer au corps à corps » avec une œuvre, « la prendre par un bout, revenir en allant plus loin, en retournant la chose, en faisant des digressions », « faire un travail en profondeur sur un texte déterminé. Qu'on se collette avec un texte pour voir ce que ça veut dire, travailler sur un texte véritablement [10]». En étudiant une série de

---

7 ADORNO (T.), « Discours sur la poésie lyrique et la société », in *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion (1936), 1984, p. 45-63. Voir GOURGOURIS (S.), « Dialectique lyrique », in *Europe*, n° 949, mai 2008, p. 119-137, pour une analyse éclairante de ce texte d'Adorno.

8 KLIMIS (S.), « Le style de la méthode chez Aristote », in *Le style des philosophes*, CURATOLO (B.) et POIRIER (J.), éd., Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2007, p. 215-225.

9 MESCHONNIC (H.), *Le langage Heidegger*, Paris, PUF, 1990, pour une étude critique du mime de la poésie dans l'écriture « poétisante » de Heidegger.

10 CASTORIADIS (C.), *Sur* Le Politique *de Platon*, Paris, Seuil, 1999, p. 28-29, pour l'ensemble de ces citations.

poèmes lyriques et tragiques de la Grèce ancienne [11], puis les deux célèbres monologues du *Macbeth* et de l'*Hamlet* de Shakespeare ainsi que l'épitaphe de Rilke, Castoriadis cherche à construire le cadre d'une comparaison différentielle entre la poésie grecque antique et la poésie européenne moderne [12]. En effet, il pose que « l'exploration comparative des ressources expressives des langues est un sujet essentiel pour l'élucidation des voies et moyens de la création social-historique [13]». Il faut ici brièvement rappeler ce que Castoriadis entend par « création social-historique », afin de pouvoir montrer en quoi le *prattein-poiein* dans le langage en constitue un élément central.

*A. Le social-historique, création et destruction de formes (*eidè*)*

En forgeant l'expression de « social-historique », Castoriadis vise à montrer que l'histoire s'identifie à l'autodéploiement de la société, à son auto-altération dans un processus de création et de destruction de formes, que Castoriadis qualifie plus précisément d'*eidè*. Ce choix terminologique n'est pas innocent : du point de vue de ce qu'il appelle « l'ontologie héritée », la « création et la destruction de formes est

---

[11] Les textes grecs étudiés par Castoriadis sont le fragment 52 (éd. Bergk) de Sappho ; les vers 89-90 du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle ; les vers 332-275 du premier *stasimon* et les vers 781-800 du troisième *stasimon* de l'*Antigone* de Sophocle ; le fragment 4 du poème de Parménide. Pour ce qui concerne l'*Antigone* de Sophocle, que je n'aborderai pas ici, je me permets de renvoyer à : KLIMIS (S.), « Antigone et Créon à la lumière du « terrifiant/extraordinaire (*deinotès*) de l'humanité tragique », in *Antigone et la résistance civile*, COULOUBARITSIS (L.) et OST (F.), éd., Bruxelles, Ousia, 2004, p. 63-102 ; ainsi que « Le lyrique dans la tragédie grecque : chants d'une pensée aporétique », in *Le chant et l'écrit lyrique : poétiques et performances*, RODRIGUEZ (A.) et WYSS (A.), éd., Berne, Peter Lang, 2009, p. 197-215.

[12] Il est clair que Castoriadis s'engage ici dans une démarche qui vise à mettre en évidence des *différences* plutôt qu'à rechercher des « essences » qui seraient comprises en termes d'invariants universels. Pour une démarche de ce type en littérature comparée, voir HEIDMANN (U.), « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », in *Mythe et Littérature,* PARIZET (S.) éd., collection « Poétiques comparatistes », Société française de littérature générale et comparée, Paris, 2008, p. 143-160.

[13] CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit*., p. 54.

impossible, inimaginable [14].» En tant que l'*eidos* est ce qui assure la spécificité – soit ce qui est propre et commun à tous les individus d'une même espèce – il est supposé être éternel (incréé et immortel). Bien plus, les catégories ensemblistes-identitaires de l'ontologie héritée ne permettent pas de rendre pensable la création en général, parce qu'elles réduisent les processus de création et de destruction à des processus de recomposition et de décomposition d'éléments préexistants. Selon Castoriadis, l'ontologie héritée a donc raté la compréhension de l'imagination envisagée en tant que *vis formandi* : « création *ex nihilo* de nouvelles formes d'être, capacité de créer une forme qui ne préexistait pas [15]». Le mode d'être du social-historique est par conséquent essentiellement dynamique, puisqu'il se réfère à la création d'un *eidos* primaire – le fait que la société se crée elle-même comme société – qui se configure selon une modalité singulière et unique pour chaque société, en articulant selon des rapports de cohérence, de complémentarité et de complétude des *eidè* secondaires : un magma de significations imaginaires sociales, des institutions, des intentions (les buts que la société se donne) et des affects (*Stimmungen*) [16]. Il faut insister sur l'importance accordée par Castoriadis à cette dimension de l'affectivité, que peu de philosophes prennent en considération, et, plus encore, au fait qu'il la pense en termes d'historicité [17]. Or, précisément, l'importance de ce soubassement affectif fait que l'être d'une entité social-historique n'est pas purement ni même essentiellement intelligible [18]. En principe, il devrait donc être impossible de rendre

---

[14] CASTORIADIS (C.), « Mode d'être et problèmes de connaissance du social-historique », in *Figures du pensable, op. cit.*, p. 263.

[15] CASTORIADIS (C.), « Imaginaire et imagination au carrefour », in *Figures du pensable, op. cit.*, p. 94-95.

[16] KLIMIS (S.), « Créer un *eidos* du social-historique selon Castoriadis », in *Affect, imaginaire et création sociale*, GELY (R.) et VAN EYNDE (L.), éd., Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, à paraître, pour plus de détails et notamment pour la proposition de penser la dynamique d'autoconstitution d'un *eidos* social-historique à partir de la notion de *rythme*.

[17] A la différence notable d'un Heidegger, qui, dans *Sein und Zeit*, érige en universel et donc déshistoricise des *Stimmungen* qui sont en réalité propres à l'institution social-historique dans laquelle il a vécu.

[18] Au sens de réductible à une compréhension strictement intellectuelle.

compte d'un *eidos* social-historique après qu'il ait été détruit [19]. Pourtant, c'est bien à la reconstitution d'un tel *eidos* que Castoriadis s'est attelé dans ses séminaires sur la Grèce ancienne.

B. Produire la théorie de la création social-historique grecque, c'est viser à se transformer

Je postule ici que produire la théorie de ce que les poèmes grecs performent et créent (*prattein/poiein*) dans le langage, constitue l'une des deux étapes vers la résolution de cette aporie. Cette théorie doit en effet être articulée à ce que Castoriadis dit de l'étude de la Grèce ancienne en général, lorsqu'il l'associe au projet de « se comprendre pour se transformer ». Étudier la société grecque, c'est pour Castoriadis « se demander comment, dans quelles conditions, par quelles voies la société humaine s'est montrée capable, dans un cas particulier, de briser la clôture moyennant laquelle, en règle générale, elle existe[20] ». Car cette attitude n'est aucunement universelle, mais tout à fait exceptionnelle dans l'histoire des sociétés humaines. La plupart d'entre elles sont en effet hétéronomes : elles ont refoulé le geste par lequel elles ont créé leurs institutions, en déléguant à des instances transcendantes le rôle de fondement ultime des significations (les Dieux, les Ancêtres, voire, aujourd'hui, le Marché ou la Croissance). « Autonome » (se donnant à elle-même ses propres lois), la société grecque aurait été la première à s'assumer comme source créatrice de ses institutions (donc de ses lois, mais aussi de l'ensemble de ses significations et de ses buts). Dès lors, Castoriadis situe son rapport aux Grecs bien au-delà de la simple interprétation. Il ne s'agit pas pour lui d'un travail d'érudition théorique mais d'un *acte politique* : « Quand nous abor-

---

19 CASTORIADIS (C.), « Mode d'être... », *op. cit*., p. 275. Ce texte se termine précisément par ces mots : « La tâche la plus difficile – et en principe, inaccessible – est la reconstruction du vecteur "affectif". Personne ne sera jamais capable de dire comment les Grecs vivaient leur religion, ce que l'initiation aux *mystèria* d'Eleusis signifiait pour un néophyte. Ici le cercle se ferme sur lui-même. Notre incapacité à revivre la *Stimmung* d'une société étrangère, en raison de l'unité essentielle de l'espace social défini par ces trois "vecteurs" ne rend pas vaine notre connaissance, mais la marque d'une lacunarité essentielle. »

20 CASTORIADIS (C.), « La *polis* grecque et la création de la démocratie », in *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe,* II, Paris, Seuil, 1986, p. 262-263.

dons la naissance de la démocratie et de la philosophie, ce qui nous importe, c'est notre propre activité et notre propre transformation (de la société et du sujet) [...] c'est la Grèce qui a créé la possibilité de ce projet de compréhension : comprendre sa propre histoire pour se transformer soi-même [21]. » Castoriadis vise donc à créer « un nouveau rapport au passé qui suppose de le faire revivre comme nôtre et indépendant de nous, c'est-à-dire d'être capable d'entrer en discussion avec lui tout en acceptant qu'il nous questionne [22]». Ainsi, les significations imaginaires de la Grèce ancienne seront non pas répétées, mais réélaborées, afin qu'elles « puissent investir le langage et les formes du présent le plus vivant, et de cette façon, atteindre les humains de tous les avenirs possibles [23] ».

C. Produire la théorie du penser-poème grec, c'est viser à se transformer

La *theôria* se voit ainsi intégrée dans le projet practico-poiétique de transformation de soi, tant de l'individu que de la société. Dès lors que les témoins privilégiés sur lesquels se fonde Castoriadis dans son étude de la Grèce ancienne sont les textes (il fait très peu de références aux sources iconographiques et aux vestiges archéologiques), il me semble nécessaire d'envisager la manière dont le langage est travaillé par les poètes, les philosophes et les historiens grecs pour configurer cet *eidos* de la création grecque. Les textes grecs ne sont en effet pas simplement des « dépôts », ni les lieux privilégiés du dévoilement de la création social-historique grecque. Car le langage n'est pas le simple *médium* d'une pensée ou de significations qui lui préexisteraient. Ces textes constituent intrinsèquement un *prattein-poiein*, un faire-agir-créer dans le langage, qui *est* la création social-historique elle-même – ou du moins l'un de ses aspects essentiels –, et ce, de plusieurs façons. A un premier niveau, chez les Grecs, la parole est dotée

---

21 CASTORIADIS (C.), *Ce qui fait la Grèce*, 1, *D'Homère à Héraclite*, Paris, Seuil, 2004, p. 52-53.

22 CASTORIADIS (C.), « Héritage et révolution », in *Figures du pensable, op. cit.*, p. 144.

23 *Ibidem.*

d'une efficacité politique, car les *erga*, les faits – actes et œuvres – sont toujours intimement liés à la parole, qu'il s'agisse de la puissance performative du discours d'un citoyen à l'assemblée, au tribunal ou encore d'un général face à ses troupes [24]. On pourrait même évoquer dans ce cadre l'action politique directe de certains « poèmes », comme les élégies de Solon : d'après Aristote, c'est dans une élégie que s'enracine le processus politique qui a permis d'éviter la guerre civile et de donner l'impulsion à la constitution de la démocratie athénienne [25]. A un second niveau, certains poèmes portent le témoignage de l'efficacité politique de la parole en la représentant dans une distanciation mimétique : on songera aux récits épiques des débats au sein de l'agora des guerriers dans l'*Iliade*. Mais les textes poétiques sont aussi autant de traces d'expériences passées qui sont promesses d'avenir, en tant qu'ils ont l'intempestivité des mondes créés dans le discours [26]. « Utopie », au sens de ce qui n'a pas de lieu dans le réel – le poème est l'atopique par excellence –, mais qui, pourtant, *est véri-*

---

[24] C'est bien sûr chez Thucydide qu'on en trouve les exemples les plus éclairants. On songera aussi au pouvoir de vie et de mort de la parole à l'Assemblée ou au tribunal, évoqué par Thucydide lorsqu'il rapporte un discours de Cléon « qui avait déjà emporté la précédente décision de mise à mort » (III, 36), et bien évidemment aussi par Platon dans son *Apologie de Socrate*. Dernier cas de figure : la subversion du langage en temps de guerre civile, ébranlement de l'institution symbolique originaire du langage, à juste titre soulignée par Thucydide comme l'un des effets pervers les plus graves de la *stasis* : « on changea jusqu'au sens usuel des mots par rapport aux actes, dans les justifications qu'on donnait » (III, 82). A ce sujet, voir LORAUX (N.), « Thucydide et la sédition dans les mots », in *La tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie*, Paris, Seuil, 2005, p. 81-107. Il me semble que Castoriadis réélabore les termes de l'analyse de Thucydide quand il critique la subversion du langage dans le système de la « stratocratie » soviétique. Voir CASTORIADIS (C.), « la destruction des significations et la ruine du langage », in *Devant la guerre*, Paris, Fayard, 1981, p. 230-237.

[25] ARISTOTE, *Constitution des Athéniens*, V, 2 : « On confia à Solon le soin d'établir la constitution quand il eut fait l'élégie qui commence ainsi : "Je le sais et, dans ma poitrine, mon cœur est affligé quand je vois assassinée la plus antique terre d'Ionie." Dans cette élégie, il combat et discute avec les deux partis dans l'intérêt de tous deux, et après cela il recommande aux uns et aux autres de mettre fin à leurs dissensions. »

[26] J'entends l'« intempestivité » au sens de l'*Unzeitgemässigkeit* de Nietzsche, que j'associerais ici au « *en logôi* » que Platon oppose au *en ergôi* (ce qui est, véritablement et à jamais, dans le discours, par opposition à ce qui existe réellement, dans « l'ici et maintenant » de l'action).

tablement, en tant qu'agissant/créant une dynamique de pensée et d'affect dans la *psychè* de chaque lecteur. En ce sens, tout poème constitue un maximum d'entre-subjectivation, en tant qu'il doit, pour être agissant, avoir transformé et créé son écrivain en s'écrivant, et toucher chacun au plus intime comme « soi » *et* comme partie du collectif anonyme, dans son adresse « à l'inconnu », « pour tous et pour personne [27] ». « Chacun » se voit alors libre de se réapproprier la force vive du poème (*vis verborum*), s'il choisit d'entrer dans le projet d'autocréation autonome.

Je voudrais donc repartir des pistes proposées dans « Notes sur quelques moyens de la poésie », afin de montrer que la justification *politique* de la démarche de reconstitution de l'*eidos* de la Grèce ancienne se double d'une justification *poiétique* : si produire la théorie des poèmes grecs doit contribuer d'une manière ou d'une autre à nous transformer, ce n'est pas assez de dire qu'ils ouvrent un monde possible, ni même qu'ils créent des mondes fictionnels. Car *l'œuvre du poème est le processus d'autoinstitution d'un monde singulier*, qui maintient agissantes les traces de son auto-configuration à partir d'un chaos originaire [28]. Selon Castoriadis, en effet, « le mode d'être spécifique de l'art est de "donner forme au chaos" [29] », et ce faisant, de « nous donner à *éprouver* le sens de l'a-sensé et l'a-sensé du sens [30] ». Or, rappelons que les significations imaginaires axiales de la création grecque présentent selon Castoriadis la particularité d'être des *vérités* qui disent toutes, précisément, que l'être est chaos, abîme, a-sensé [31]. Rappelons les deux facettes principales de cette « vérité ». *Primo*, le cosmos n'est fait ni pour ni contre l'homme : il se fait que ce dernier y

---

[27] CASTORIADIS (C.), « La musique abolit le monde », in *Fenêtre sur le chaos*, *op. cit.*, p. 87 : « L'étonnant, c'est qu'on crée et que, *en même temps*, il y a une légalité émergente de ce qu'on crée. Et c'est bien pour cela qu'on dit si souvent que le poème produit le poète. On crée, c'est totalement arbitraire ; et en même temps, bien entendu, il n'y a là rien d'arbitraire. »

[28] *Ibidem*, p. 82 : « L'œuvre d'art fait exister un monde qui est le sien propre, et en même temps [...] en se présentant elle-même, elle présente l'être, elle présente le Chaos, l'Abîme, le Sans-fond. Elle le présente sans symbolisation et sans allégorisme. »

[29] CASTORIADIS (C.), « Fenêtre sur le chaos », *op. cit.*, p. 133.

[30] *Ibidem*, p. 153.

[31] CASTORIADIS (C.), *Ce qui fait la Grèce, op. cit.*, p. 182-184.

naît – et cette advenue à l'existence particulière est perçue comme *hubris* et *adikia* – puis qu'il y meurt, et c'est tout. *Secundo*, il n'y a pas chez les Grecs d'illusion *post-mortem*. L'intention centrale qui émerge à partir, grâce, et contre ces vérités, est le projet d'autonomie réalisé collectivement dans l'action politique et dans le champ de la pensée. En effet, à partir du moment où le monde est saisi comme a-sensé, sans qu'une source transcendante ne vienne lui donner de justification, les humains entreprennent explicitement et lucidement de s'inventer leurs propres significations, étant entendu qu'il se fait que l'humain est cet animal qui a besoin de respirer du sens pour vivre. S'il n'existe pas d'ordre idéal prédéfini qui légitime la société, émerge aussi la visée explicite d'une institution de la société par elle-même. Il nous faut donc ici faire l'hypothèse que *chaque* poème grec s'affronte à ces « vérités », en les configurant selon un schème imaginaire singulier.

D. La Théogonie *d'Hésiode ou l'autoélaboration d'un cosmos à partir du chaos*

La *Théogonie* d'Hésiode a ici valeur paradigmatique. Premièrement, elle donne explicitement à voir l'organisation progressive du cosmos à partir du chaos-abîme originaire, tout en parvenant à porter à la représentation le fait qu'il s'agit d'un processus interminable : le chaos ne sera jamais totalement résorbé et s'il l'était, cela signifierait la mort du cosmos, car l'impossibilité de créer de nouvelles formes d'être. Selon Castoriadis, le poème exprime cette vérité dans une image : celle du cosmos plongeant ses racines dans le Tartare, où sont enfermés les Titans. « Le Tartare joue ici le rôle d'un chaos au sens second du terme [...] décrit comme "des lieux affreux et moisis, qui font horreur aux dieux, abîme immense dont on n'atteindrait pas le fond" [...] il est dit que dans ces lieux plongent les racines de tout ce qui existe, lieu qui donc en un sens nourrit ces existences, et qui en même temps est décrit comme désordre total, obscurité totale et terrifiante. On a donc là une image du fond de l'être ou des étants, qui est très clairement posée [32]. » Je voudrais prolonger cette analyse en mon-

[32] CASTORIADIS (C.), *Ce qui fait la Grèce, op. cit.,* p. 173-174.

trant que le poème réduplique ce processus de création du cosmos à partir du chaos dans son travail du langage [33]. En effet, au niveau syntaxique, le prologue « bégaie », recommençant à chanter à trois reprises les divinités, mais sous la forme de catalogues qui sont construits selon une syntaxe de plus en plus complexe. Ainsi, à une première énumération qui juxtapose des noms de divinités olympiennes et leurs épithètes homériques dans un désordre apparent, sans qu'aucun lien explicite ne justifie le passage d'un dieu à un autre (v. 11-21), succède la mise en récit de leur généalogie à partir d'un commencement *(arkhè*), l'union de Terre et de Ciel, « dont naquirent tous les dieux, puis Zeus, à son tour, le père des dieux et des hommes, puis la race des humains et celle des puissants géants » (v. 43-52). On voit donc l'élargissement à toutes les créatures du cosmos, par rapport à la première focalisation sur les seuls « nouveaux » dieux olympiens. Un troisième catalogue reprend cette généalogie en insistant sur les connecteurs temporels (*ta prôta, epeita*) qui ne sont pas agissants au niveau de l'éternité des dieux, mais de la construction du rythme du discours, amorçant la possibilité de son déroulement (v. 106-115). Et le poème peut alors véritablement commencer, entrant dans le vif du sujet pour la quatrième fois, avec un catalogue organisé par branches généalogiques, qui va s'étirer durant toute la durée du poème, devenant son ossature. Au niveau lexical, le poème crée au fur et à mesure de son déploiement les noms des divinités, qui sont toujours signifiants de leur être, voire même, qui *créent l'être de ces divinités*. Ainsi des Muses, qui sont nommées dans ce poème pour la première fois. Comme cela a été mis en évidence par plusieurs commentateurs [34], le catalogue des Muses des vers 77-79 est la cristallisation dans des noms des activités qui les ont caractérisées dans la narration qui a

---

[33] Pour plus de détails, je me permets de renvoyer à KLIMIS (S.), « Le poète, le philosophe et les Muses : (auto)création du discours inspiré », *Kairos*, Revue de philosophie de l'université de Toulouse, n° 24, 2005, p. 259-294. Voir aussi la très belle étude de LECLERC (M.C.), *La parole chez Hésiode. A la recherche de l'harmonie perdue*, Paris, Belles Lettres, 1993.

[34] LECLERC (M.C.), « Socrate aux pieds nus. Notes sur le préambule du *Phèdre* », *Revue de l'histoire des religions*, 200, 1983, p. 375, qui renvoie à SNELL (B.), « Die Welt der Götter bei Hesiod », *Hesiod*, Darmstadt, 1966, p. 709-712.

précédé [35]. Ainsi, c'est bien le déroulement de l'énonciation du poème qui crée les Muses, alors même que l'énoncé décrit au contraire la création du poète *par* les Muses.

Parce qu'il porte à la représentation la création d'un monde à partir de l'a-sensé originaire, et ce, dans un *prattein/poiein* langagier qui résulte d'une intense activité d'invention syntaxique et lexicale, le poème est donc bien véritablement autocréation d'une forme de monde, de l'*eidos* d'un *cosmos*. En ce sens, l'œuvre poétique participe toujours, d'une manière ou d'une autre, à l'autocréation d'un *eidos* social-historique. Dans une première approximation, il pourrait sembler que ce processus d'autocréation d'un *eidos* dans le poème s'étaie sur le monde social-historique prédonné, qui fonctionnerait alors comme un *analogon* de la strate naturelle pour la création social-historique « réelle » [36]. Or, les choses sont plus complexes. Ecoutons d'abord Castoriadis : « L'art nous confronte aussi avec un paradoxe extrême. Totalement autarcique, se suffisant à lui-même, ne servant à rien, il n'est aussi que comme renvoi au monde et aux mondes, révélation de celui-ci comme un à-être perpétuel et inexhaustible moyennant l'émergence de ce qui, jusqu'alors n'était ni possible ni impossible : de l'autre [...] l'œuvre est création d'un sens qui n'est ni Idée ni Raison, qui est organisé sans être logique et qui crée son propre référent comme plus « réel que tout réel » qui pourrait être « re-présenté [37]».

---

35 *Théogonie*, v. 65-67 : *En thalièis, ératèn* [...] *melpontai* [...] *kleiousin.*

36 Je rappelle que, pour Castoriadis, il existe des universels transhistoriques de la création social-historique, dont le premier est le nécessaire étayage de la société sur une strate naturelle. Afin d'assurer son maintien et sa reproduction, chaque société configure en effet son monde propre à partir d'un réel en lui-même chaotique et asensé, en sélectionnant les traits qui sont pertinents pour elle. On soulignera que ce premier universel transhistorique dépasse le cadre humain, et pourrait être considéré comme un universel pour le vivant en général, car, pour Castoriadis, le niveau le plus élémentaire du pour soi (la bactérie) configure déjà de la sorte son monde propre en sélectionnant ce qui est utile à sa survie et à sa reproduction. A ce sujet, voir notamment CASTORIADIS (C.), « L'étayage de la société sur la nature », in *L'institution imaginaire de la société* (abrégé *IIS*), Paris, Seuil, 1975, p. 313-324, ainsi que CASTORIADIS (C.), *Sujet et vérité dans le monde social-historique. Séminaires 1986-1987. La création humaine,* I, Paris, Seuil, 2002, p. 55-118.

37 CASTORIADIS (C.), « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos, op. cit*., p. 28.

Aussi, pour Castoriadis, l'art n'est-il jamais *mimèsis* : « il n'imite rien, mais utilise tout au plus des éléments du monde donné "comme une matière" [38]». Castoriadis se réfère à cet égard au *Château* de Kafka : « Si tout est pris dans le monde habituel, dès les premières pages nous savons que nous sommes entrés dans un monde autre [...]. Tout ce qui se passe dans *Le Château* est autre. Mais en même temps, dès que nous sommes entrés dans *Le Château*, nous percevons ce décalage inframillimétrique par rapport à la réalité, cette imperceptible torsion qui fait que ce monde, dont tous les morceaux pourraient être pris dans la réalité, ne sera jamais le monde de la réalité quotidienne ; et qu'il est plus réel que lui [39]. »

Si l'on revient à la création grecque, on peut trouver de nombreux exemples de ce que j'appellerais la *surréalité* de l'œuvre poétique : le fait que, dans la création radicale d'une forme, elle donne à voir un concentré du réel qui n'existe nulle part comme tel. De la *Théogonie* d'Hésiode, je n'évoquerai ici que le catalogue des Néréides, filles du Flot-Nérée : la simple énumération de cinquante noms, parfois assortis d'une épithète, parvient à circonscrire de manière exhaustive tous les aspects favorables selon lesquels l'humain peut envisager la mer, depuis le dégradé de ses couleurs (la Claire Glaukè, la belle Galatée Teint-de-Lait, Mèlitè, Toute-de-Miel), jusqu'à ses visages propices aux marins (Galènè, l'Embellie, Eulimènè, des Bons-Ports, Pontoporeia, des Longues-Traversées, Eupompè Bonne-Escorte), en passant par son inscription dans le paysage (Speiô, celle des Cavernes, Actaiè des Falaises, Nèsaiè, des Îles, Eionè des Grèves, Glauconomè des Espaces-Clairs) [40]. Ce catalogue offre ainsi un cadrage qui parvient à délimiter l'illimité, variation de la mise en monde du chaos. Par ailleurs, ce poème, qui n'est évidemment en rien une copie mimétique du réel, compte tenu de son caractère théogonique, renvoie pourtant bien au monde comme étant « à être ». Si on le relie au propos d'Hésiode dans les *Travaux et les Jours* – comment garantir l'ordre et la justice

---

38 CASTORIADIS (C.), « Fenêtre sur le chaos », *op. cit.*, p. 142.

39 *Ibidem*, p. 138.

40 *Théogonie*, v. 243-264. Toutes les traductions des noms des Néréides sont celles d'Annie Bonnafé, in BONNAFÉ (A.) *Théogonie. La naissance des dieux*, Paris, Rivages Poche, « Petite Bibliothèque », 2007, p. 77-78.

au sein du monde commun, et éradiquer ou à tout le moins *élaborer* la violence des « rois mangeurs de pain » ? – il me semble que l'on peut considérer la réussite du poème théogonique à s'autoconfigurer syntaxiquement et sémantiquement en monde ordonné, comme *l'espoir* qu'une telle auto-organisation est possible au sein du monde humain. Bien plus, le poème me semble être *la seule garantie concrète que le monde ait à être juste et ordonné*, alors que tout porterait à croire que la violence est souveraine parmi les hommes. Dès lors, la *Théogonie* d'Hésiode est un poème fondamentalement politique, en tant qu'il est un *acte de langage*, une puissance performative qui contribue à transformer et (re)créer le monde commun.

E. Remarques méthodologiques pour la constitution d'une eidétique du penser-poème

J'en viens maintenant au cœur de mon propos : esquisser une eidétique des modalités grecques du *prattein/poiein* dans le langage. Moins ensembliste-identitaire que « typologie », « eidétique » présente en outre l'avantage d'inscrire l'aspect practico-poiétique de la création social-historique au cœur du projet théorique. De son ancrage platonicien et husserlien, cette eidétique préserve le souci de dégager des formes universelles. En clin d'œil à la poiétique philosophique de Castoriadis, « eidétique » pourrait aussi sonner comme un diminutif, une formule condensée pour « figures du pensable », tout comme « ensidique » l'est pour « ensembliste-identitaire ». Toujours dans le sillage de Castoriadis, il s'agira de construire cette eidétique comme étant celle de formes universelles *et* singulières. Car tel est bien le propre des figures du pensable, aussi bien en philosophie qu'en poésie : elles sont des créations radicales et donc singulières, qui émanent de l'imagination d'un sujet singulier et en même temps, elles posent une règle ou une loi à valeur universelle. A ce propos, l'élargissement de la théorie kantienne du génie artistique proposée par Castoriadis me semble incontournable. Rappelons que pour Kant « le génie [...] consiste à produire ce dont on ne saurait donner aucune règle déterminée [...] l'originalité doit être sa première propriété [...] ses produits doivent en même temps être des modèles, c'est-à-dire exemplaires [...] ils doivent servir aux autres de mesure ou de règle de jugement [...] il ne peut décrire lui-même ou exposer scientifiquement comment il

réalise son produit [...] c'est en tant que nature qu'il donne la règle[41]». Réélaboré par Castoriadis, cela donne : « Un grand penseur pense au-delà de ses moyens. Ces moyens sont ce qu'il a reçu – et par définition, il pense autre chose que ce qui avait déjà été pensé : un autre objet, un autre aspect de l'objet [...] les formes, les types, les figures/schèmes/significations sont autres, de même que sont autres les problèmes, ce qui fait et ce qui ne fait pas problème.[42]» Dès lors, l'une des questions de fond qui sous-tend la tentative d'esquisser cette eidétique des figures du pensable poétique grec – le penser-poème grec – est celle d'une comparaison différentielle avec les figures du pensable philosophiques : où situer leurs points de recoupement, d'analogie mais aussi de divergence radicale ? Cette thématique pourrait faire l'objet d'un ouvrage à part entière. Je me contenterai donc ici d'en esquisser les lignes directrices, en ne développant qu'un seul des axes de cette eidétique : l'harmonie oscillante du penser-poème. Il va s'agir de mettre en évidence les jeux de tensions/subversions de la logique ensembliste-identitaire générés par les polysémies lexicales et celles des cas grammaticaux, mais aussi par les polyphonies syntaxiques, métriques et musicales.

II. L'harmonie oscillante du penser-poème ou la mise en risque de la logique ensembliste-identitaire

« Harmonie oscillante » est la traduction de Castoriadis pour l'expression grecque *palintropos harmoniè*, tirée du fragment B 51 d'Héraclite. Castoriadis le cite dans ses séminaires, en le glosant de la manière suivante : « Les hommes ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi-même, une harmonie oscillante qui a deux vecteurs opposés, comme celle de l'arc et de la lyre (pour tendre un arc, il faut en effet que jouent deux forces opposées). C'est ce que les hommes ne comprennent pas lorsqu'ils considèrent les contraires comme des entités fixes et séparées, et la contrariété

---

41 KANT (E.), *Critique de la faculté de Juger*, § 46-47, trad. A. Philonenko, cité par CASTORIADIS (C.), « Préface », in *Les carrefours du labyrinthe,* I*, op. cit*., p. 18.

42 *Ibidem*, p. 20-21.

comme négative et destructrice ; alors que (fr. 8) ce qui s'oppose s'accorde à soi, la plus belle harmonie est celle qui est produite par des entités en conflit, et tout advient selon l'*éris* discorde et dispute [43].». Je propose ici d'accorder une valeur paradigmatique, voire générique, pour la poésie grecque, à l'idée centrale exprimée dans ces deux fragments. Je vais d'abord la préciser dans le contexte héraclitéen, avant d'en venir à sa possible extension au poème en général.

A. La palintropos harmoniè *selon Héraclite*

Comme le souligne Marcel Conche « la composition musicale de sons et d'intervalles n'est qu'un assemblage parmi d'autres. L'*harmonia* est l'arrangement en un tout d'éléments mutuellement adaptés ; la plus belle *harmonia* est celle qui réalise le mieux la perfection de la chose considérée [44]». Conche en déduit que l'on ne peut pas traduire *harmonia* par harmonie, car la connotation musicale du terme en restreindrait le sens, et que les fragments B 8 et 51 ne se ramènent pas l'un à l'autre [45]. Évoquant aussi le contexte de transmission du fr. 51, il rappelle qu'Hippolyte vient de citer le fragment B 50 : « il est sage que ceux qui ont écouté non moi mais le *logos* disent en accord que tout est un ». Conche poursuit : « à ceux "ayant écouté" il a opposé ceux qui, "n'ayant pas écouté", "ne comprennent pas", sont "sans intelligence". De quoi n'ont-ils pas l'intelligence ? Du *logos*, du discours qui dit l'unité des contraires. Ils manquent de saisir l'unité de ce qui s'oppose à soi-même, et qui, s'écartant de soi (*diapheromenon*), se

---

43 CASTORIADIS (C.), *Ce qui fait la Grèce, op. cit.*, p. 235. CONCHE (M.), *Héraclite. Fragments*, Paris, PUF, 1986, p. 401 et p. 425, traduit de la manière suivante : « l'adverse, bénéfique ; à partir des différents, le plus bel assemblage » (fr. 8) et « ils ne comprennent pas comment ce qui s'oppose à soi-même s'accorde avec soi : ajustement par actions de sens contraire, comme de l'arc et de la lyre » (fr. 51).

44 CONCHE (M.), *op. cit.*, p. 403.

45 *Ibid.*, p. 402 : « a) il s'agit dans le fr. B 51 du « différent de soi-même » et dans B 8 des différents *entre eux* ; b) dans le fragment B 8, il s'agit de l'*harmonia* la plus belle – Bywater (p. 19) rapproche de B 124 où le « plus bel arrangement » est le monde, *o kallistos, o kosmos* ; c) le fragment 51 parle d'un ajustement par tension en sens contraire », le fragment 8 parle seulement de différents, non de contraires (les contraires étant, bien entendu des différents).

rejoint, est en accord avec soi. Les contraires sont ici les deux côtés d'un tout : le tout se scinde en ces deux côtés, et, dans et par cette scission même, réalise l'ajustement à soi. Cet exact ajustement a nom *harmoniè*[46]. »

Ces précisions de Conche sont judicieuses, mais il me semble néanmoins qu'on peut en tirer des conclusions différentes. Tout d'abord, si l'on garde bien présent à l'esprit le sens « d'assemblage des parties d'un tout », il est heuristiquement intéressant de garder la connotation musicale forte qu'a pour nous le terme « harmonie ». En effet, à suivre Anne-Gabrièle Wersinger, c'est bien un modèle musical qui sous-tend toute la pensée d'Héraclite[47]. Elle se base en cela sur une analyse du fragment B 10 : « conjoints entiers et non-entiers, ensemble séparé, chant consonant et dissonant de toutes choses Un et d'Un toutes choses [48]». Selon Wersinger, la « situation examinée par Héraclite pourrait être celle de l'heptacorde conjoint [...] censé naître de la jonction de deux tétracordes : il constitue la solution la plus ancienne au problème de l'articulation des tétracordes, avec la confection du système disjonctif, où les deux tétracordes sont séparés par un intervalle d'un ton pour former un octacorde. Le système conjoint (s*umèmenon*) est donc fondé sur la soudure "contre-ajustée" des deux tétracordes. On s'attendrait donc à ce que cette soudure soit concrétisée par l'union de deux cordes jusqu'à la fusion. En fait, l'union des tétracordes est invisible. En effet, tandis que trois cordes sont chevillées et nouées sur la droite, les quatre cordes suivantes le sont sur la gauche. Il y a donc une dissymétrie dans la répartition des nœuds qui fixent la valeur des notes de l'heptacorde. Mais cette dissymétrie est la contre-partie de la perfection de l'union des tétracordes, puisque le point d'union qui coïncide avec la mèse, centre exact de l'heptacorde, est invisible. En cela, on peut dire encore de l'heptacorde qu'il est un

---

46 CONCHE (M.), *op. cit.*, p. 425-426.

47 WERSINGER (A.G.), « Héraclite, l'harmonie invisible et le logos de l'Un-conjonction », in *La sphère et l'intervalle. Le schème de l'harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*, Grenoble, Millon, 2008, p. 99-141.

48 *Ibidem*, p. 129.

sumpheron ek tôn diapherontôn, "un accord fondé sur des différences" [49].»

La deuxième remarque importante de Wersinger est que «l'heptacorde en lui-même ne constitue pas une consonance (car il forme une septième et non une octave, la septième ne constituant pas une consonance). L'heptacorde est donc aussi l'ensemble (*sumpheron*) dissonant, non unifié, divisé (diaidon) de deux *diaphorai*. L'accord de septième, sans jouer la mèse intermédiaire, est dissonant, et avec la mèse, à partir des mêmes notes, il revient à deux consonances [50]». Enfin, Wersinger souligne que «l'heptacorde devient lui-même consonant (autrement dit, l'heptacorde devient un *sunaidon*) à la condition de faire intervenir l'harmonique invisible qui comble l'octave et par là-même confère à l'heptacorde la structure invisible d'un cercle [51]». La proverbiale «opacité» d'Héraclite, tout comme sa mystérieuse affirmation de «l'unité des contraires» s'éclairent donc à partir de cet exemple très concret. Ce sont les configurations dynamiques liées à un instrument de musique qu'Héraclite se serait efforcé de transposer dans le langage, depuis le processus de sa fabrication jusqu'à la manière d'en jouer, et par conséquent aussi, la gamme des sons qu'il est possible d'en tirer. Wersinger propose donc de définir l'harmonie comme étant «le contre-ajusté accordant à partir des différents [52]». Cette formule, en apparence absconse, constitue en réalité une *description technique précise* de l'*antixoun*, utilisé comme un terme générique pour désigner tout ce qui est «raclé, taillé, poli pour s'ajuster, mais aussi ce qui est adverse, opposé et ce qui est taillé à rebours, pour s'opposer, l'exemple classique étant celui de la mortaise et du tenon [53]». La *palintropos harmoniè*, chez Héraclite, désigne donc bien une harmonie oscillante, qu'il ne faudrait pas confondre avec «l'harmonie dissonante, autrement dit l'harmonie privée de consonance, l'harmonie qui en reste à la division sans union, et donc à

---

49 WERSINGER (A.G.), *op. cit.*, p. 130-131.

50 *Ibidem*, p. 131.

51 *Ibid.*

52 *Ibid.*, p. 118.

53 *Ibid.*

l'*apeiron* privé de *peras*[54]». L'harmonie oscillante, c'est l'harmonie *invisible* qui réalise l'unité et donc la consonance. Mais cette unification, *parce qu'elle est processuelle*, n'est pas une union qui aplanirait toutes les différences. Elle les « contre-ajuste », c'est-à-dire qu'elle les maintient, voire, *les intensifie tout en affirmant leur interchangeabilité*. L'harmonie oscillante est ainsi « l'unité mobile des contraires[55]».

B. L'harmonie oscillante du penser-poème, une figure du pensable pour articuler la théorie du langage et la théorie de la poésie de Castoriadis

Un problème de taille que l'on rencontre à vouloir « transposer » au poème grec en général une notion héraclitéenne est l'opposition explicite d'Héraclite à la tradition poétique. On sait en effet qu'Héraclite condamne la poésie orale, en prenant explicitement pour cibles Homère, Hésiode et Archiloque[56]. Toutefois, les analyses de Wersinger permettent de nuancer la radicalité apparente de cette condamnation. Selon elle, « l'Un-commun d'Héraclite correspond à une harmonie conforme à l'ancienne conception homérique du lien rabouté, qui le replace dans la tradition qu'il s'efforce aussi de modifier[57]». Cet « Un-commun » est en effet déjà pensé chez Homère comme étant le lien d'une multiplicité, sur le modèle du « cercle pensé de façon archaïque où le *sun* naît de l'attache commune qui relie un bout de la circonférence à l'autre[58]». Héraclite « poursuit donc la méditation inaugurée par Homère et ses émules sur la relation entre les deux harmonies traditionnellement relatives au cercle, l'harmonie visible et l'harmonie

---

54 WERSINGER (A.G.), *op. cit.*, p. 134. Selon Wersinger, c'est Platon qui a fait de l'harmonie chez Héraclite une harmonie dissonante, mésinterprétation qui « occulte l'harmonie invisible présupposée par Héraclite, s'interdisant de comprendre en quoi l'heptacorde réalise aussi une consonance d'ensemble ».

55 *Ibidem*, p. 107.

56 *Ibid.*, p. 99. Voir notamment les fragments B 40 et B 42 : « le grand savoir n'enseigne pas l'intelligence ; car c'est à Hésiode qu'il l'aurait enseignée, et encore à Xénophane et à Hécatée » ; « Homère mérite d'être renvoyé des concours à coups de bâton, et Archiloque pareillement » (trad. Conche)

57 WERSINGER (A.G.), *op. cit.*, p. 100-101.

58 *Ibidem*.

invisible et infinie. Mais Héraclite semble ne plus vouloir penser l'harmonie parfaite à partir de l'infini. Selon lui, l'harmonie invisible doit être considérée comme *une* et l'harmonie *une* signifie *l'unité circulaire des contraires*[59]. »

Un second problème réside dans le fait de vouloir construire une catégorie contemporaine d'analyse méta-discursive à partir d'une notion grecque. Pour n'en citer qu'un exemple, on connaît en effet les nombreuses différences, voire les oppositions, entre ce qui est désigné par le concept de « mythe » et les usages grecs du terme *mythos*[60]. Malgré toutes ces difficultés, je considère néanmoins que l'expression « harmonie oscillante » peut nous aider à relier la réflexion de Castoriadis sur la poésie grecque à sa conception générale du langage, lien que, à ma connaissance, il ne thématise jamais comme tel. « Harmonie oscillante » permet en effet de rendre pensable le fait que chaque poème *est* « l'unification mobile des contraires », « le contre-ajusté accordant à partir des différents », qui parvient à circonscrire une forme mouvante dans le magma du langage, sans le figer, comme le ferait une argumentation fondée sur la logique ensembliste-identitaire. Rappelons en effet que, dans *L'institution imaginaire de la société*, Castoriadis pose que le langage est un *magma* : « En tant que magma, les significations de la langue ne sont pas des éléments d'un ensemble soumis à la déterminité comme mode et critère d'être. Une signification est indéfiniment détermin*able* (et cet *indéfiniment* est évidemment essentiel) sans que cela veuille dire qu'elle est déterminée. Elle peut toujours être repérée, assignée provisoirement comme élément identitaire (ainsi dans la désignation), comme telle être "un quelque chose" en tant que point de départ d'une suite ouverte de déterminations successives. Mais ces déterminations ne l'épuisent, par principe, jamais[61]. »

Cela pour deux raisons : d'une part, d'un point de vue intralinguistique, « la signification dans le langage est la coappartenance d'un

---

59 WERSINGER (A.G.), *op. cit.*, p. 141.

60 CALAME (C.), « Mythe et rite en Grèce ancienne : des catégories indigènes ? », in *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble, Millon, 2008, p. 43-56.

61 CASTORIADIS (C.), *IIS*, p. 465.

terme et de ce à quoi il *renvoie*, de proche en proche, directement ou indirectement. Elle est un faisceau de renvois à partir et autour d'un terme. Ainsi, un mot renvoie à ses signifiés linguistiques canoniques, qu'ils soient "propres" ou "figurés", et à chacun d'eux sur le mode de la désignation identitaire. Ces signifiés sont ceux qu'un dictionnaire complet ou un Trésor enregistre pour un "état" du langage considéré comme donné ; un tel dictionnaire ne peut exister que pour un *corpus* fini et défini d'expressions linguistiques, donc pour une langue morte. La possibilité permanente d'émergence de signifiés linguistiques autres que ceux déjà enregistrés pour un état "synchronique" donné de la langue est constitutive d'une langue vivante. Le faisceau de ces renvois est donc *ouvert*. – Mais le mot renvoie aussi à son référent, ou à ses référents. Or ce référent n'est jamais une singularité absolue et séparée, n'est ni simple, ni autarcique – serait-il même *ousia*[62]. » Autrement dit, « le « nom d'un individu » – personne, chose, lieu ou quoi que ce soit d'autre – renvoie à l'océan interminable de ce que cet individu est ; il n'est son nom qu'en tant qu'il réfère virtuellement à la totalité des manifestations de cet individu le long de son existence, effectives et possibles (« Pierre ne ferait jamais cela »), et sous tous les aspects qu'il pourrait présenter[63]. Dès lors, pour Castoriadis, les distinctions entre sens propre et sens figuré, signification centrale et aura sémantique, dénotation et connotation « visent, sans pouvoir le formuler, la différence entre l'aspect identitaire-ensembliste du signifié, et la signification pleine. Et sous l'emprise de la logique identitaire et de l'ontologie qui lui est homologue, elles posent explicitement l'élément ensembliste-identitaire comme propre, central, dénotation de quelque chose d'assuré en soi[64]. »

Le langage est donc un magma, de par le caractère illimité et indéfini des renvois intralinguistiques qui font la signification d'un mot – mais sans tomber dans l'extrême qui consisterait à dire que chaque mot renvoie à tout le langage – et par le caractère tout autant illimité et indéfini du « référent » associé à ce terme. Ce que la logique ensembliste-identitaire *masque*, en cherchant à transformer le plus possible

---

62 CASTORIADIS (C.), *IIS*, p. 463.

63 *Ibidem.*

64 *Ibid.,* p. 466.

le langage en « code » : un « mot », à la signification claire et bien circonscrite, renverrait alors à une « chose » du monde, stable et bien définie. Or, ce « masque » de la logique ensembliste-identitaire est inéliminable, parce qu'il est nécessaire au bon fonctionnement de la société et permet sa perpétuation. Mais si la totalité du langage était réifiée en « code », nous vivrions dans une société robotique et totalitaire : « Il y a inséparabilité logique et réelle de ces deux aspects de la signification, le *peras* et l'*apeiron*, la définité – déterminité – distinction – limitation et l'indéfinité – indéterminité – indistinction – illimitation. Il est essentiel que le langage fournisse toujours la possibilité de traiter les significations qu'il convoie comme un ensemble formé par des termes déterminés, rigoureusement cernables, chacun identique à soi et distinct de tous les autres, séparables et séparés. Et il est essentiel qu'il fournisse toujours la possibilité que de nouveaux termes émergent, que les relations entre les termes existants soient redéfinies, donc aussi que les termes existants, inséparables de leurs relations, le soient. Cette possibilité, à son tour, repose sur le fait que les relations entre termes déjà donnés sont inépuisables et indéterminées, comme ces termes eux-mêmes, puisque par exemple à aucun moment on ne saurait représenter la position d'une nouvelle signification comme une addition extérieure, laissant en l'état ce qui était déjà là. Au-delà de tout ensemble qu'on pourrait en extraire ou y construire, les significations ne sont pas un ensemble ; leur mode d'être est autre, il est celui d'un magma [65]. »

Dans ce contexte, qu'en est-il de la poésie en général ? Le poème, pourrait-on dire, est la *respiration* du langage et *l'inspiration* du code : il est ce qui fait sourdre à nouveau le magma originaire et tressaillir, se brouiller, voire, dans les cas les plus extrêmes, s'affaisser les limites constitutives des discours de type ensembliste-identitaire. Or, rappelons que, depuis Parménide, ce sont les philosophes grecs, et singulièrement Aristote dans le livre *Gamma* de sa *Métaphysique* [66], qui ont travaillé à faire des principes logiques d'identité et de non-contra-

---

[65] CASTORIADIS (C.), *IIS*, p. 473-474.

[66] CASSIN (B.) ET NARCY (M.), *La décision du sens. Le livre* Gamma *de la* Métaphysique *d'Aristote, introduction, texte, traduction et commentaire*, Paris, Vrin, 1998.

diction le fondement du *logos*, c'est-à-dire de tout discours *sensé*[67]. Et les *Logoi* d'Aristote, comme l'a *entendu* Gilles Deleuze[68], sont taraudés par un *cri* philosophique, qui s'insurge contre l'asensé et l'illimité (*apeiron*) : « Il est nécessaire de s'arrêter et de tenir bon quelque part (*anangkè stènai*), sinon, on s'en irait à l'infini ». Il faut donc à Aristote un Dieu premier moteur immobile cause du mouvement, ainsi qu'un quadrillage des régions de l'être avec des frontières bien délimitées, afin d'en permettre la définition[69]. Les poètes grecs, eux, d'Homère aux Tragiques, se sont affrontés à l'a-sensé et à l'illimité, précisément en jouant de l'harmonie oscillante du penser-poème : fragile esquif d'une œuvre, qui s'assume comme configuration/mise en monde sur l'océan magmatique du langage et de l'être. Dès lors, il me semble que s'éclaire le statut privilégié accordé par Castoriadis à la poésie grecque, et à l'usage qu'elle serait parvenue à tirer de la polysémie originaire des mots de la langue grecque. Approchant du « surréel » – car *plus* que toute autre langue et pourtant comme en condensé de *chaque* langue – le grec ancien se caractérise par le caractère illimité, indéterminé et indistinct des renvois associés à ses mots mais aussi à leurs référents. Cela, parce que sa signification imaginaire axiale – d'une certaine façon, le référent ultime vers lequel pointent toutes ses mises en discours signifiants[70] – est précisément que *l'être est magma* (« ni un pur chaos désordonné ni un ensemble de choses bien séparées

---

67 CASTORIADIS (C.), *La cité et les lois,* Paris, Seuil, 2008, p. 222-223, parlant de l'invention du schème de la démonstration, souligne que « la dimension ensembliste-identitaire est dégagée et, tant que faire se peut, séparée du reste ; elle est, à dire vrai, recréée comme schème d'un monde où existent exclusivement des connexions nécessaires et cohérentes, ce qui est la caractéristique du domaine mathématique, de l'univers du logos comme démonstration et discours cohérent. Dans un tel monde, tout le reste devient scorie ou accident. Ce qui est donc créé là, c'est le schème imaginaire d'un logos intégralement soumis à l'exigence de la cohérence et capable d'y satisfaire. Or, il est immédiatement clair qu'il s'agit d'un fantasme. »

68 Deleuze (G.), « Cinéma et Pensée », cours 67 du 30 octobre 1984 », adresse du site : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4.

69 Selon la polysémie du verbe *diorizesthai*, qui signifie à la fois « délimiter » et « définir », ainsi que celle du nom *horos*, qui désigne la limite (par exemple, la frontière d'un champ) et la définition.

70 Le discours signifiant est donc plus vaste que le discours sensé des philosophes, puisque la signifiance englobe les mises en discours poétiques de l'asensé.

et bien placées dans un monde parfaitement organisé de soi[71]»). Bien que le grec ancien soit une langue morte – au sens où les faisceaux de ses signifiés sont codifiés de manière finie et limitée dans des dictionnaires – il demeure donc néanmoins un germe bien vivant. En témoignent les innombrables et incessantes réécritures de ses textes au cours des siècles, qui ont rendu et rendent aujourd'hui encore l'*Odyssée* ou l'*Antigone* interminables.

III. Les polysémies lexicales

Comme nous venons de l'évoquer, Castoriadis voit comme ressource propre et centrale de la poésie grecque – et comme sa *différence spécifique* par rapport à la poésie européenne moderne – l'utilisation créatrice d'une propriété du grec ancien[72] : la *polysémie indivisible originaire* des mots. Il s'agit de la cohabitation au sein d'un même mot de significations différentes qui sont parfois dérivées les unes des autres, parfois simplement apparentées, mais surtout, qui peuvent aussi être contradictoires[73]. Cette thèse appelle quelques commentaires. Il faut avant toute chose préciser que Castoriadis ne considère pas, à l'instar d'un Heidegger, que c'est la « Langue » qui serait en elle-même créatrice, poétique ou pensante et le poète son simple « berger », traversé passivement par sa parole. Toutefois, sa théorisation du rapport entre le poème et le langage n'est pas sans ambiguïté. En effet, parler des « possibilités sémantiques et expressives d'une langue primaire comme le grec [74] » et de « l'usage que la poésie a su en faire[75] », pourrait laisser supposer que Castoriadis envisage la langue comme un ensemble de « possibles » prédonnés, que le poème viendrait « actualiser ». Or, cela me semble constituer une va-

---

71 CASTORIADIS (C.), *IIS*, p. 459.

72 Qui n'est cependant pas propre à cette seule langue, mais qu'on retrouve dans la plupart des langues indo-européennes dites « primaires ». Castoriadis renvoie bien sûr aux travaux d'Emile Benvéniste, mais aussi à ceux de Roman Jakobson et à l'ouvrage de T. ZIELINSKI, *Wir und die Antike* (« Notes... », *op. cit.*, p. 59).

73 CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.*, p. 59.

74 *Ibidem*, p. 46.

75 *Ibid.*

riation – certes, moins radicale – de la thèse précédente. Mais en parallèle, Castoriadis offre le cadre pour penser le poème comme *création radicale*. En tissant une fois de plus une analogie entre l'activité du poème et celle de la psychanalyse, nous pourrions en effet paraphraser Castoriadis et dire du poème qu'il est « non pas simple mise en œuvre des facultés de la langue, mais actualisation d'une puissance au deuxième degré, d'un pouvoir pouvoir être, le poème, comme autotransformation du langage [76] ». En ce sens, ce sont Sappho et Eschyle qui « inventent » le grec –qui le découvrent, ou encore, qui le retrouvent en le créant –, plutôt que le grec ancien qui aurait « produit » Sappho et Eschyle [77]. Dès lors, si l'on peut dire que la langue grecque « conditionne » l'expression poétique, c'est uniquement à entendre cette condition *a posteriori* : c'est le poème qui crée des possibles non « préexistants » dans la langue, qui ne se révèlent tels – et donc « reproductibles » – qu'après leur actualisation originaire, qui était donc création radicale.

*A. La musique du sens du penser-poème, création radicale d'une forme organique (*eidos *et* zôon*)*

J'insiste ici sur la nécessité de parvenir à penser le poème grec ancien comme création radicale, bien que les différents « genres » de la poésie grecque aient été extrêmement codifiés et le plus souvent associés à des contextes rituels. Cela est notamment le cas pour la poésie dite « lyrique », que des interprétations récentes, comme celle de Claude Calame, ont voulu démanteler comme « genre littéraire » et donc création des Modernes, pour la rétablir en tant que poésie « mélique », c'est-à-dire poésie chantée et rituelle [78]. Cette appellation fait donc référence au mode d'exécution plutôt qu'à l'objet de ce type de poésie, ce qui permet à Calame de mettre en question le *topos* romantique de l'épanchement subjectif de sentiments intimes, et d'in-

---

[76] CASTORIADIS (C.), *Les carrefours du labyrinthe,* 1, *op. cit.*, p. 46.

[77] Je paraphrase ici Henri Meschonnic, lorsqu'il disait que « ce n'est pas l'anglais qui invente Shakespeare, c'est Shakespeare qui invente l'anglais ».

[78] CALAME (C.), « La poésie lyrique, un genre inexistant ? », in *Littérature*, n° 111, 1998, p. 87-110, repris dans *Sentiers transversaux, op. cit.*, p. 85-106.

sister sur l'importance de la dimension performative de cette poésie : « Attaché à une occasion cultuelle ou ritualisée précise, marqué par les nombreuses interventions de son locuteur à la première personne, dans le *hic et nunc* de l'exécution chantée, accompagné ou exécuté par un groupe choral, le poème mélique est avant tout action. Il ne se réduit pas à la description d'une action, mais, dans la mesure où son énonciation elle-même correspond à l'action rituelle chantée qu'il énonce, c'est un acte de parole [79]. » Et cet acte de parole fait partie intégrante de la séquence rituelle qui en fournit l'occasion (mariage, cérémonie funéraire, réjouissance, appel à un dieu ou adresse à un héros). Dès lors, Calame interprète l'utilisation récurrente de la première personne dans la poésie mélique, comme étant liée à l'autoréférence performative et rituelle, et non pas comme renvoyant à un je individuel et privé, ni à un je autobiographique [80].

On peut donc se demander comment il est encore possible de soutenir que le poème grec est une création radicale, si l'on reconnaît qu'il est un acte rituel et que la conception d'un « sujet/génie » créateur est une projection héritée du romantisme. Qui plus est, tout poème grec est constitué par un jeu complexe d'inter-dialogismes, ne serait-ce que parce que la langue d'Homère fait office de « langue grecque » pour la plupart des poètes ultérieurs (Hésiode, mais aussi Héraclite et Parménide). Même lorsqu'ils mettent cette langue homérique en question ou qu'ils la critiquent, c'est donc toujours en la travaillant *du dedans*. La solution à cette aporie me semble résider dans le croisement de la perspective de Castoriadis avec celle du linguiste et poète Henri Meschonnic. Comme le dit Castoriadis, une création radicale, pensée en termes de création *ex nihilo* n'est pas *cum nihilo*. Même si le poème emprunte des thèmes ou des formes de mise en langage à d'autres poèmes, voire, à d'autres formes de discours, il en fait quelque chose de radicalement *autre* et d'éminemment *singulier*. Et le « sujet » du poème, à suivre Meschonnic, s'il correspond jusqu'à un certain point à la personne réelle du poète, ne s'y réduit pas [81]. Le

---

79 CALAME (C.), *Sentiers transversaux, op. cit.*, p. 105.

80 *Ibidem*.

81 MESCHONNIC (H.), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 94-95.

sujet du poème, c'est le processus de subjectivation dans le langage, qui aboutit à la création d'un discours *unique et singulier, irréductible à tout autre.* Comme le dit Castoriadis, même isolés de leur contexte, on ne va pas confondre des vers de l'*Iliade* avec des vers du *Prométhée* d'Eschyle ou encore de l'*Antigone* de Sophocle. L'événement de langage et de pensée qui s'y produit, le penser-poème, est unique, dans sa dynamique vivante de constitution d'une signifiance qui présentifie en les rendant sensibles « l'a-sensé de tout sens et le sens de l'a-sensé [82]».

Comme on a déjà eu l'occasion d'y insister, la constitution de cette signifiance est indissociablement aussi création d'un *eidos*, au sens d'une forme mouvante caractérisée par l'harmonie oscillante qui contre-ajuste les contraires (sens/a-sensé) en les unifiant. Mais il y a dans « Notes sur quelques moyens de la poésie », une autre piste esquissée par Castoriadis qui me semble envisager cette forme du penser-poème à l'horizon de l'analogie platonicienne entre le discours (*logos*) et l'être vivant (*zôon*). Je rappelle l'injonction de Socrate, dans le *Phèdre* : « Tout discours doit être constitué à la façon d'un être vivant, qui possède un corps et à qui il ne manque ni tête ni pieds, mais qui a un milieu et des extrémités, écrits de façon à convenir entre eux et à l'ensemble [83]. » Voici maintenant l'analyse de Castoriadis, qui vise à définir ce qu'il appelle la *musique du sens* : « Par musique, je n'entends pas seulement la musicalité matérielle, la musicalité ryth-

---

[82] CASTORIADIS (C.), *Fenêtre sur le chaos, op. cit.*, p. 153. J'entends ici le terme « signifiance » selon la définition qu'en donne Meschonnic : « L'organisation du mouvement de la parole dans le langage, la transformation du discours et le discours lui-même comme transformation de la langue par un sujet, transformation d'un sujet par son discours – la subjectivation maximale d'un système de discours, son historicisation maximale, qui ne peut plus se penser par les concepts de la langue, tels ceux de mot, de sens, ou de double articulation du langage. » (MESCHONNIC (H.), « Penser Humboldt aujourd'hui », in *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, MESCHONNIC (H.), éd., Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1995, p. 22). Selon Meschonnic, la « langue » entendue comme somme de mots est une création artificielle des dictionnaires, raison pour laquelle il préfère parler du langage vivant et de ses mises en discours. Il me semble que la théorie du langage de Castoriadis va dans le même sens, raison pour laquelle son usage du terme « langue » et sa focalisation sur le mot plutôt que sur le discours, posent problème.

[83] *Phèdre*, 264c, trad. L. Brisson, *Phèdre*, Paris, GF-Flammarion, p. 153.

mique du mètre et sonore du choix des mots [...] mais la musique du sens qui se manifeste non seulement au niveau du *muthos*, mais au niveau du vers, de la succession des mots et même du mot singulier. Il y a une présentation et une articulation des significations ; il y a signification au niveau du *muthos*, de l'histoire qui est racontée, de l'objet qui est présenté globalement, mais *il y a aussi une articulation au sens propre, pareille à celle du corps, subdivisé en des membres qui ne sont pas séparés mais liés dans une synergie continue*. Et la subdivision n'est pas séparation de cette signification globale dans les parties de l'œuvre poétique, dans les strophes, les vers, les mots. Il y a présentation d'un sens poétique minimal au niveau du mot lui-même et certes encore plus au niveau de la connexion, de la liaison des mots, *éléments toujours plus vivants d'un sens englobant* [84]. »

C'est bien la dimension organique du poème que Castoriadis a ici en vue, la « vie/énergie » qui le constitue comme un tout unifié. Le poème semble donc être sens incarné (*logos enulos*), signification vivante (*logos embios*). L'expression *logos enulos* est utilisée par Castoriadis pour désigner « l'objet » (qui n'en est pas un) du travail psychanalytique [85], et constitue ainsi la réélaboration d'une expression empruntée au *De Anima* d'Aristote : « les passions ou affections de l'âme sont des discours dans la matière (*ta pathè logoi en hulèi eisin*) [86]. » Le contexte de cette citation insiste sur le fait que « les affections de l'âme sont données avec un corps : ardeur, douceur, terreur, pitié, audace, la joie aussi et l'amour comme la haine ; dans tous ces cas, le corps éprouve une certaine passion [...] en voilà une preuve encore plus manifeste : en l'absence de toute cause de terreur, on peut éprouver les affections mêmes qui caractérisent la terreur. Dans ces conditions, il est évident que les affections de l'âme sont des *logoi* engagés dans la matière [87]. » Dans l'entre-deux du pensable généré par Castoriadis relisant Aristote dans l'implicite platonicien, peut se glisser la compréhension du poème : si le corps est une métaphore si pertinente pour rendre compte de l'unité organique du poème, c'est bien

---

84 CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.*, p. 56. C'est moi qui souligne.

85 CASTORIADIS (C.), *Les carrefours du labyrinthe,* I, *op. cit.*, p. 42, note 7.

86 *De Anima*, I, 1, 403 a 25.

87 *Ibidem*, 403a 16-25.

parce que *le poème n'existe qu'à toucher au corps l'âme de son auditeur ou de son lecteur*. Le poème est en effet mise en forme affective des significations, c'est-à-dire qu'il ne représente pas nécessairement des affects, mais qu'il *est*, essentiellement, une affection du langage [88]. Le poème est un *pathos* inscrit dans la *hulè* du langage, et c'est cette inscription qui crée son *logos*, la rationalité propre à sa mise en discours spécifique.

Toutefois, il faut à nouveau souligner l'ambiguïté de Castoriadis. En effet, cette organicité ne semble pas tant être une propriété spécifique du poème, que de la langue grecque en général : « Des termes grecs comme *einai, logos, phainesthai*, et tant d'autres semblent bien avoir *incarné* dès le départ de la langue, et sans que l'on puisse décider d'une dérivation, des gerbes de significations au sein desquelles il paraît bien impossible d'établir un ordre génétique interne. S'ajoute à cela un autre fait, tout aussi important. Même dans le cas de la dérivation, les connexions internes des termes du lexique sont immédiatement visibles, *on les touche pour ainsi dire avec les mains* [89]. » Si l'organicité du poème permet de rendre compte de la multiplicité de ses singularités, l'organicité de la langue me semble au contraire pouvoir facilement dévier vers un retour à la thèse du « miracle grec », voire, à la sacralisation de la « Langue » grecque, seule à pouvoir penser et donner à ressentir d'une manière « authentique » [90]. Revenons donc à ce que Castoriadis nous dit de la musicalité du sens du poème en général (donc, pas spécifiquement du poème en grec ancien), afin

---

88 Nous verrons dans le cadre de l'analyse du poème de Sappho, que les affects peuvent être totalement absents au niveau du sens thématisé, et pourtant, omniprésents dans la signifiance.

89 CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.*, p. 59-60, c'est moi qui souligne. *A contrario*, dans les langues modernes, cette « vie » interne au langage semble avoir disparu : « Considérons les mots lune en français et *moon* en anglais. L'un et l'autre ne sont chargés d'aucune parenté lexicale, leurs connotations sont soit réelles soit littéraires ; ces mots ne renvoient pas à une matrice commune de sens d'où jaillirait un spectre de signifiants et de signifiés. Lune en français est de ce point de vue, si l'on peut dire, inorganique. »

90 Castoriadis aurait bien sûr rejeté cette projection heideggerienne, mais je pense que son oscillation entre la créativité du poème et celle de la langue, contient en germe ce possible-là, aussi éloigné qu'il soit de ses thèses.

de voir s'il parvient ainsi à contourner l'écueil de la « Langue » chef d'orchestre des significations.

B. De la musique du sens envisagée en termes de mélodie et d'harmonie, vers une prise en compte du rythme

Partant d'un triangle artistique esquissé pour la première fois par Platon, Castoriadis pose qu'il n'est pas possible de parler de poésie sans utiliser des métaphores empruntées à la peinture et à la musique, et vice-versa[91]. Si Castoriadis va privilégier la musique, c'est parce qu'il considère qu'elle peut seule rendre compte du « déploiement temporel qui anime le poème[92]». Se basant par ailleurs sur une remarque d'Aristote dans la *Poétique*, Castoriadis rappelle que le poète doit être beaucoup plus *muthopoios* que *metropoios*, créateur de mythes, d'histoires, plutôt que créateur de mètres, versificateur[93]. Cela est valable même pour la poésie lyrique, qui a toujours un référent, « un objet qui est représenté et qui se déroule dans le temps, même si ce déroulement est très bref[94]. » Ensuite, Castoriadis met en évidence que les deux aspects du poème, le mythe (ou plus généralement l'histoire) et les mètres (ou plus généralement les vers), se laissent eux aussi toujours appréhender selon deux dimensions. Au niveau du mythe, il s'agit de la narration et de la signification[95]. La narration, c'est l'argument, l'intrigue, ce qui peut être résumé sous forme d'une dépêche de presse, dont l'horizon extrême serait le fait divers. La signification, quant à elle, c'est « ce que nous faisons ressortir lorsque nous analysons le contenu, le sens de l'histoire racontée[96]», dont la radicali-

---

91 CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit*., p. 56.

92 *Ibidem*, p. 57.

93 *Ibid.*, p. 55.

94 *Ibid*., p. 55-56 : « La poésie lyrique n'est pas pure exclamation et ne se limite pas à des ah ! et des oh ! Elle a un objet : les états d'âme – représentations, affects, désirs – et cet objet, même saisi dans un instantané, ne peut pas être présenté comme un instant absolu, il est dans un temps, pris par ce temps, il fait exister, en avant et en arrière, un temps. »

95 *Ibid*., p. 57.

96 *Ibid.*

sation serait un système philosophique tel que celui de Spinoza[97]. Au niveau des mètres, c'est-à-dire de la musicalité sémantique, que Castoriadis distingue de la musicalité « matérielle » (phonétique et rythmique), les deux dimensions sont la mélodie et l'harmonie du sens[98]. En voici les définitions : « La mélodie du sens est le tissage ensemble de la "montée-descente" dans le registre de la signification et dans son niveau d'intensité. La signification de chaque mot module la signification du vers au fur et à mesure que celui-ci se déploie ; les variations de l'acuité ou intensité de l'expression créent une forme, un *pattern* [...] la mélodie du sens est le rapport horizontal des sens et des intensités des mots particuliers dans leur succession, qui déjà en elle-même contient une composante harmonique. Car, de même que lorsqu'on entend la fin d'une mélodie, sa substance musicale inclut ce qui l'a précédée, de même le déploiement du sens dans une phrase poétique, constituant en lui-même une forme temporelle, aboutit à un terme qui n'est ce qu'il est qu'en fonction de tout ce qui est venu avant[99].» L'harmonie du sens, quant à elle « paraît une expression illogique, puisque l'harmonie est la consonance de plusieurs voix et que le poème – plus généralement l'expression linguistique – semble monodique. Mais il y a harmonie parce qu'il y a des harmoniques de la signification des mots. Lorsqu'on frappe une touche du piano ou une corde du violon, un ut ou un sol, on n'entend pas seulement ce ton, mais en même temps ses harmoniques : l'octave, la quinte supérieure, etc. C'est ce qui fait la richesse et la couleur du son de chaque instrument. On peut considérer comme des harmoniques d'un mot tout ce que ce mot particulier fait résonner. Un mot est ce qu'il est, du point de vue du sens, moyennant toutes ses harmoniques, ses résonances et

---

97 CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.* Je ne suis ici précisément pas d'accord avec l'exemple choisi par Castoriadis, qui en reste à l'apparence logique, due à la forme axiomatisée, du système de Spinoza, alors qu'il y a dans l'*Ethique* un véritable travail sur les affects dans le langage, précisément pour dire « ce que peut un corps » et « qu'on ne sait pas ». Cela a conduit Henri Meschonnic à qualifier l'*Ethique* de « poème de la pensée ». Voir MESCHONNIC (H.), *Spinoza. Poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

98 *Ibidem.* Il me semble pour ma part difficile de séparer ces différentes facettes de la musicalité du poème, tant la musicalité du sens se constitue dans la musicalité phonétique et rythmique.

99 *Ibid.*, p. 58.

ses consonances, et ce que l'on appelle traditionnellement ses connotations, tout ce qu'il convoie et à quoi il renvoie. Cela est certes inséparable de l'auditeur, de l'auditoire concret, mais cela est aussi et surtout "impersonnellement" déposé dans le langage. Un mot ne peut fonctionner dans le langage que moyennant ces renvois indéfinis, dont chacun engage d'autres renvois. La richesse harmonique d'un vers est faite de la richesse des renvois des mots qui le composent [100]. »

Il me semble qu'articuler la théorie du langage et la théorie du poème à partir du *mot*, conduit Castoriadis à une contradiction insoluble : alors qu'il tente de faire échapper le poème à la logique ensembliste-identitaire et pointe les limites expressives de cette dernière, Castoriadis me semble néanmoins encore rester prisonnier de son cadre. En l'appelant « logique du signe » et en l'opposant au poème, Henri Meschonnic a en effet mis en évidence que la logique ensembliste-identitaire faisait du mot l'entité de base du langage. Or, pour Meschonnic, qui suit en cela Humboldt et Benvéniste, l'entité de base du langage n'est pas le mot, mais le discours : « le langage consiste seulement dans le *discours lié*, grammaire et dictionnaires sont à peine comparables à son squelette mort [101]» ou encore « dans la réalité, le discours n'est pas composé de mots qui le précèdent, mais les mots, au contraire, procèdent de l'ensemble du discours [102]». Il est donc étrange que Castoriadis survalorise à ce point le lexique, alors qu'il met par ailleurs en évidence la dimension magmatique du langage, et donc son irréductibilité à une saisie totalisante, comme celle des dictionnaires. Continuons à suivre le raisonnement de Meschonnic jusqu'au bout, pour saisir tout l'impact de la survalorisation du lexique au détriment de la syntaxe chez Castoriadis. Selon Meschonnic, la logique du signe transforme le langage en une somme de mots-signes dont chacun serait censé renvoyer à une chose. Or, par là, « le schéma du signe est le schéma même du sacré : une relation à l'Absent, à l'Autre [103]». En effet, le langage est alors pensé comme le fantôme, le simulacre, le

---

[100] CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit*.

[101] MESCHONNIC (H.), « Penser Humboldt aujourd'hui », *op. cit*., p. 19, la citation est de Humboldt.

[102] *Ibidem.*

[103] MESCHONNIC (H.), *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 48.

décalque du « vrai monde » – le réel, toujours manquant – et sa justification ultime serait d'y renvoyer, tout en n'y parvenant jamais que sous une modalité tronquée car le signe, jamais, ne pourra *être* la chose. Meschonnic peut alors poursuivre en ajoutant que « le sacré est en partie le besoin de l'unité [104]». La logique du signe, en posant le primat totalisant de la dénotation – par ailleurs aussi critiqué par Castoriadis – ne peut qu'être taraudée par le phantasme de la *disparition du langage*, ce « vêtement » imparfait et trompeur, et l'*épiphanie* concomittante de la « Chose » (qu'on en fasse, selon les prismes théoriques, le Divin, le Réel, la pensée, etc.).

A cette logique du signe, Meschonnic oppose celle du poème, qui est « un agir et une connaissance dans et par le langage [105]», « le renouvellement d'un rapport entre l'individu-langage et la société-langage [106]», car le poème prend acte de ce que « bien avant de servir à communiquer, le langage sert à vivre [107]». Insistons sur ce fait, qui permet de rapprocher la thèse de Meschonnic de ce que Castoriadis dit de la création social-historique : « La poésie est une *activité*, et en tant que telle, radicalement historique, empirique, comme tout le langage [108]. » Pour Meschonnic, il s'agit dès lors de « ne plus opposer le sujet et le social (comme Marx, qui fait du social le seul sujet, les "masses" », et du sujet individuel une illusion de l'idéologie bourgeoise). Par là, une recherche du rythme comme subjectivité est inséparable de la reconnaissance de la social-historicité de tout rythme du discours ; par là aussi une théorie du langage est une critique des théories du social. A l'individu de reconnaître la fonction sujet en lui. Et dans les autres. Peut-être, il n'accède indéfiniment au statut de sujet que s'il découvre, reconnaît, accepte ses propres rythmes, qu'il ne connaît pas d'avance, parce qu'ils ne sont pas seulement de nature, et de société. Ainsi les problèmes du rythme ne sont pas seulement de

---

104 MESCHONNIC (H.), *Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 50.

105 MESCHONNIC (H.), *Notes pour la poétique*, vol. V, Paris, Gallimard, 1970, p. 16.

106 *Ibidem*, p. 17.

107 *Ibid.* La citation est de Benvéniste.

108 MESCHONNIC (H.), *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 184.

théorie, mais aussi des pratiques. Où le corps est social sans métaphore [109]. »

Dès lors, la théorisation de la musicalité sémantique mise en évidence par Castoriadis se doit d'être prolongée par une théorie générale du *rythme – c'est-à-dire de la création social-historique dans le langage* – si on veut lui donner toute sa portée heuristique. La tension interne entre le « dire » et le « faire » du discours de Castoriadis – entre une critique explicite de la réduction du langage à sa seule dimension ensembliste-identitaire et l'impossibilité, dans l'analyse de la poésie, d'y échapper de par la seule prise en compte du lexique – risquerait autrement de dissoudre la « musicalité sémantique » en effet de surface métaphorique, réaffirmant le primat de la logique ensembliste-identitaire et comme l'impossibilité d'en sortir dans un discours théorique. Nous sommes donc ici à nouveau confrontés à l'une de nos apories de départ : *comment produire la théorie du poème*, puisque la « théorie » a toujours été sous-tendue par la logique ensembliste-identitaire ? Comment, tout en s'y maintenant, la faire craquer, grincer, travailler, par des failles magmatiques ? Il s'avère donc crucial de poursuivre l'étude de ce que la poésie fait au magma du langage – comment elle parvient à le mettre en forme tout en résistant à sa clôture dans le prisme ensembliste-identitaire.

Afin de les mettre en travail dans une étude de « cas » (Sappho, Eschyle, Parménide) qui s'affrontent à ces questions tout en prolongeant les analyses que leur a consacrées Castoriadis, je pose donc ici les éléments de méthode à partir desquels je propose de réélaborer son cadre d'analyse : *primo*, partir d'une théorie du langage centrée sur le discours et non sur le mot. Dès lors, l'apparente aporie de l'harmonie du poème se résout d'elle-même : tout discours est polyphonique, car constitué par les renvois illimités à d'autres mises en discours. *Secundo*, articuler la mélodie et l'harmonie du sens à une étude du rythme, tel que défini par Henri Meschonnic : « Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance : c'est-à-dire les valeurs

[109] MESCHONNIC (H.), *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 160.

propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les "niveaux" du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du "sens" au lexical, la signifiance est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle, qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. Ainsi, les signifiants sont autant syntaxiques que prosodiques. Le "sens" n'est plus dans les mots, lexicalement [...] organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours [110]».

C. Sur un fragment de Sappho qui dit l'a-sensé de l'existence humaine

La lune s'est couchée
Et les Pléiades, c'est le milieu
De la nuit les heures passent
Et moi je dors seule [111].

Dans ces quelques vers qui constituent l'un des sommets de la poésie dite « lyrique », aucun sentiment ou affect n'est explicitement thématisé. Bien plutôt, le *muthos*, l'histoire racontée pourrait s'apparenter à une chronique : c'est le milieu de la nuit, la lune et le nuage d'étoiles qui constituent les Pléiades sont déjà couchées. « C'est l'exactitude des poètes anciens que l'on ne retrouve que rarement chez les Modernes : à partir de cette indication, on pourrait presque dater la composition du poème. Un contemporain ne réalise pas que, puisque la lune

---

[110] MESCHONNIC (H.), *Critique du rythme, op. cit.,* p. 216-217.

[111] CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.,* p. 36, telle est la traduction présentée comme « littérale » du fragment Bergk 52, à partir de laquelle Castoriadis travaille. Pour ma part, je traduirais plutôt :

Elle a plongé, la lune
Et les Pléiades, au beau milieu
De la nuit les heures passent
Et moi je suis étendue, seule.

est couchée avant minuit, on est entre la nouvelle lune et le premier quart, c'est donc le début du mois lunaire (mesure du temps pour les peuples antiques)[112]. » Par ailleurs, si les Pléiades sont aussi couchées avant minuit, c'est qu'on est « au printemps, car c'est au printemps – et même au début du printemps que les Pléiades sont couchées avant minuit ; plus l'année avance, plus elles se couchent tard. Sappho est couchée, et l'*ôra* passe[113] ». Au cœur d'un *muthos* se rapprochant de la narration pure, du bulletin météorologique, cette inscription forte de la temporalité, du moment de l'année, dans la simple mention du coucher des Pléiades avant minuit, est la clé astronomique qui va permettre de le lire en tant que poème lyrique.

En effet, l'harmonie du sens repose ici sur la polysémie du terme *hôra* : heure comme subdivision de la durée de la journée, saison, moment où une chose est à son heure, où elle est vraiment bonne et belle, pour les humains, l'*acmè* de la jeunesse[114]. Selon Castoriadis, « Le sommet de la force de ce poème est ce mot qui conjoint plusieurs significations sans vouloir ni avoir à choisir entre elles : la saison de l'année, le printemps – le nouveau départ de l'année après l'hiver, la saison des amours –, l'heure qui s'en va et la jeunesse de Sappho qui se consume en vain puisqu'elle n'a personne dans son lit[115]. » Castoriadis nous donne un exemple des « harmoniques » suscitées en lui par ce terme, qui montre que l'acte de réception d'un poème est partie prenante de la constitution de sa signification, qui est donc « ouverte ». Car la structure magmatique sous-jacente au poème entre en interaction avec l'imaginaire du lecteur, en créant des configurations et des réseaux de significations à chaque fois différents et en principe illimités. L'*ôra* du poème de Sappho est ainsi « harmonisée » avec l'*ôra* d'Alcibiade, évoquée par ce dernier dans le *Banquet* de Platon : « Lorsqu'Alcibiade raconte comment il a tenté de coucher avec Socrate, mais s'est levé le matin n'ayant pas été plus molesté que s'il avait dormi avec son père ou son frère, il conclut : Socrate est un *hubristès*, un homme qui insulte les autres, tellement il a méprisé mon

---

112 CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.*, p. 37.
113 *Ibidem*.
114 *Ibid.*
115 *Ibid.*, p. 38.

ôra, il a dédaigné ma jeunesse, ma beauté, le fait que j'étais mûr à cueillir comme un beau fruit érotique [116]. »

Par ce lien tissé entre deux mises en discours de l'*ôra*, les situations décrites s'éclairent l'une l'autre : l'absurdité d'être étendus à deux sur le même lit, la nuit, sans qu'il ne se passe rien est comme l'écho déformé et bouffon [117] de l'absurdité d'être étendue, seule, une nuit de printemps, plus propice que toute autre aux amours. Le rapprochement de ces deux textes n'a d'ailleurs peut-être rien de fortuit. Rappelons que dans le *Phèdre*, Socrate réfute la thèse du rhéteur Lysias selon laquelle « il vaut mieux accorder ses faveurs à celui qui n'aime pas plutôt qu'à celui qui aime », en invoquant « les anciens sages, hommes aussi bien que femmes, qui ont parlé et écrit au sujet des choses de l'amour ». Lorsque Phèdre, son interlocuteur, demande à Socrate de les identifier, ce dernier lui répond que « pour l'instant, je ne suis pas à même, comme cela, de te renseigner. Ce qui est clair, c'est que j'en ai entendu : est-ce la belle Sappho, le sage Anacréon ? Ou même quelque prosateur ? Sais-tu d'où j'en ai l'indice ? J'ai le cœur, je ne sais comment, plein à craquer, ô démonique, une telle plénitude, que je sens que je pourrais soutenir le parallèle, en termes différents, sans demeurer en dessous ! Or, ce n'est pas par moi-même que j'ai dans l'esprit ces choses-là, je le sais bien, conscient de mon ignorance ! » (235c-d). Or, ce dont il est question dans ce dialogue, c'est de transfigurer l'amour (*erôs*) en *événement* fondateur du philosopher : non pas « amour platonique » au sens banal du terme, mais réélaboration, canalisation de la force du désir amoureux en moteur de la recherche philosophique. Selon Socrate, dans ce dialogue, la satisfaction sexuelle du désir « tue » l'amour, mais sa sublimation perpétuelle l'accroît, en ouvrant l'espace infini du pensable. De cette « vérité » de l'amour, l'Alcibiade du *Banquet* est tout à fait inconscient, bien qu'il l'expérimente : dans la frustration de son désir physique inassouvi, réside la force qui le fera improviser son éloge de

[116] CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.*, p. 37-38.

[117] C'est le jeune qui désire ici le vieux, inversion comique de la structure socialement acceptée de la relation entre éraste (l'aimant est un homme adulte) et éromène (l'aimé est un jeune garçon), encore complexifiée par le fait qu'Alcibiade semble déjà être un homme adulte, « qui a du poil au menton ».

Socrate. Dépassant et transfigurant la relation éraste/éromène, qui avait pour fonction d'initier et d'intégrer le jeune homme aux cadres et aux valeurs de la société, la relation érotique initiée par Socrate fait entrer chacun de ses « amants » dans l'autotransformation interminable d'un devenir-philosophe. Sappho, quant à elle, aurait été l'une des premières à percevoir l'ampleur du pouvoir de l'Erôs, non pas tant sentiment qu'événement, pour le dire avec Hannah Arendt [118]. En effet, pour Sappho, vivre, en tant qu'humain, c'est aimer, et ne pas aimer ou être aimée, c'est mourir : « car moi, je serai amoureuse [...] aussi longtemps qu'il y aura souffle en moi [...] ce sera mon souci [119]». L'homme est un animal dont la raison est folie d'amour, aurait pu être la définition poétique de l'humain par Sappho.

Il me semble possible de prolonger l'interprétation de Castoriadis en posant que la mélodie du sens, quant à elle, module son intensité dans un *decrescendo* et un *ralentendo* du mouvement exprimé dans les verbes : depuis l'astre qui plonge (*deduke*, le mouvement est vif et fort) jusqu'à l'immobilisation de l'humaine étendue, presque gisante. En une nuit, on a le rythme d'une vie, avec un départ fracassant, une *akmè* dont le caractère éphémère est mis en évidence : la vie est passée avant qu'on s'en soit rendu compte, et il reste l'éternité du gésir dans la mort. Cette fragilité est encore mise en relief par le fait que la rapidité du plongeon lunaire est en réalité inscrite dans la perpétuité des cycles du mouvement astral qui s'oppose au temps de vie limité de l'humain. Si l'on suit ce fil jusqu'au bout : la polysémie du terme *ôra* configure un *muthos* qui n'en est presque *pas* un – il tend à s'identifier à la forme télégraphique du seul axe de la narration – et qui est paradoxalement comme l'*eidos* de toute vie humaine : une brève apparition, fugitive, éphémère, qui atteint son *akmè* puis disparaît, dans un monde, qui, lui continue à perdurer, sans s'apercevoir de son apparition, ni de sa présence, ni de sa disparition. Absurdité, non-sens de

---

[118] ARENDT (H.), *Journal de pensée, I, juin 1950-février 1954*, trad. S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 2005, p. 63-65.

[119] SAPPHO, fr. 88 (Bergk). Fragment 74 dans l'édition Reinach-Puech aux Belles Lettres. Voir aussi : « Une troupe de cavaliers, disent-ils, ou de soldats à pied, une escadre de navires, rien n'est plus beau sur la terre bleue et sombre. Mais moi, je dis : c'est pour chacun celle qui est aimée d'amour » (fr. 27 dans l'édition Reinach-Puech).

l'existence humaine, aussi rapide et fugitive que l'éclair d'un plongeon, redoublée par le fait que l'*hôra* se fane : le « meilleur moment », dans cette temporalité insignifiante de la vie humaine, n'est pas « cueilli », puisqu'il n'y a pas d'amour. L'*ôra* « pourrit » sur place, immobilisant la vie humaine sur un lit, qui est comme l'annonce d'une couche funéraire. Faisant vaciller la frontière entre les vivants et les morts, celle qui parle pour dire qu'elle dort seule, est une morte en devenir, une qui va bientôt « plonger », comme la lune : la vie humaine est une mort en sursis, voire une mort latente, lorsque la vie est désertée par l'amour. Et pourtant, l'*ôra* « cueillie » serait tout autant a-sensée : pour une femme, l'union d'amour est en effet subordonnée à la nécessité d'enfanter [120]. Or, en Grèce ancienne, enfanter, c'est souvent mourir soi-même pour assurer la reproduction de l'espèce – ce qu'Aristote avait nommé la strate naturelle de la vie biologique (*zèn*), par différenciation de la strate politique du bien vivre (*euzèn*). C'est aussi et surtout nécessairement condamner à mourir tout nouveau-né. Car même à supposer que notre finitude de mortels puisse être transfigurée, cueillir l'*ôra*, dans l'idéal de vie du guerrier épique qui prévaut encore à l'époque de Sappho, c'est pour un homme mourir sur le champ de bataille et acquérir ainsi une gloire immortelle. Tout comme l'*Iliade*, le poème de Sappho nous fait ressentir et frissonner l'a-sensé ultime de tout sens que l'humain chercherait à donner à son existence [121].

---

[120] Rappelons qu'en Grèce ancienne, il y trois stades dans la vie d'une femme : la vierge (*parthenos*), la jeune épousée ayant une vie sexuelle mais pas encore d'enfant (la *numphè*) et la femme proprement dite, identifiée à celle qui a enfanté (la *gunè*), définissent l'identité féminine uniquement en fonction de l'enfantement.

[121] Cela prend d'autant plus de relief si l'on songe que la poésie de Sappho était chantée dans le contexte social d'hétairies, dont on ne sait pas avec certitude s'il s'agissait d'une société de femmes, analogues aux sociétés d'hommes (des hétairies qui réunissent des compagnons de même milieu social, qui partagent les mêmes orientations politiques et qui sont des camarades de combat), ou bien d'une association religieuse unie dans le culte d'Aphrodite et des Charites, ou bien encore d'une sorte d'école où Sappho aurait enseigné la poésie et la musique à des jeunes filles en vue de les préparer au mariage. Voir CALAME (C.), *L'erôs dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996.

D. Sur deux vers du Prométhée enchaîné *d'Eschyle ou comment le penser-poème fait ressentir la dimension magmatique du langage et du monde*

Dans *La cité et les lois*, Castoriadis remarque qu'il « dirait volontiers que le *Prométhée* est *le* sommet de la langue tragique poétique [122]». Pourtant, c'est le *muthos*, l'intrigue de cette tragédie que Castoriadis interprète dans les pages qui suivent, et pas sa musicalité sémantique. C'est le sens posé dans l'énoncé, et pas le rythme de l'énonciation qu'il analyse, même s'il commence par donner la précision capitale selon laquelle « les noyaux de significations présentés dans la pièce *ne sont pas du tout des thèses, mais plutôt des pôles, des schèmes* permettant de percevoir le monde et de lui donner sens et autour desquels tout s'organise. On peut en dégager au moins cinq. Le premier concerne la religion, et en particulier le caractère précaire de la divinité. Le deuxième dénie au pouvoir toute dimension morale, tout caractère de justice [...]. En troisième lieu nous avons toute une série de considérations sur la nature du pouvoir en général, traitées à travers le pouvoir par excellence, c'est-à-dire celui de Zeus. Le quatrième noyau concerne l'essence de l'humanité [...]. Enfin, nous trouvons l'opposition de la pure force, de la force brute d'un côté, et de la pensée de l'autre [123]». Étrangement, la très courte analyse que Castoriadis consacre à la musicalité sémantique de deux vers de cette pièce dans « Notes sur quelques moyens de la poésie », semble totalement déconnectée de ces cinq noyaux de sens. Je rappelle le passage en question :

> [...] Pontiôn te kumatôn
> Anèrithmon gelasma,
>
> [...] des vagues de la mer
> (le) rire innombrable.

Castoriadis évoque de façon très circonscrite le contexte dans lequel s'insèrent ces vers : « Lorsque Prométhée cloué sur son rocher convoque en témoin des souffrances qu'il subit injustement (v. 89 et

---

[122] CASTORIADIS (C.), *La cité et les lois, op. cit*., p. 229.
[123] *Ibidem,* p. 229-230.

suivants) la Terre sa mère, le divin éther, les sources des fleuves et les souffles des vents, il appelle aussi "des vagues de la mer le rire innombrable" [124]». Son commentaire est très court : « Négligeons la richesse des tropes (il y a ici à la fois prosopopée et hypallage) pour nous fixer sur le mot *gelasma*. On ne peut le traduire que par rire, mais un Grec ancien, en entendant ou en lisant le vers, ne pouvait pas ne pas percevoir dans le mot l'autre sens de *gelaô*, que l'on trouve dans l'épithète de *Zeus geleôn*, Zeus de la lumière, ou dans la tribu ionienne des *Geleontes*, les illustres, les brillants. Il y a donc une harmonie très forte de *gelasma*, et probablement une parenté étymologique avec *gelas*, brillance, scintillement. Nous disons encore aujourd'hui : comme cette journée est riante. Elle est riante parce qu'il y a du soleil, parce qu'elle est brillante. Lorsqu'on est sur la mer, surtout la mer Egée, on voit de ses yeux, aujourd'hui comme au temps d'Eschyle, ce rire innombrable, cette interminable scintillation des vagues de la mer sous le soleil de midi [125]. » Le commentaire s'arrête là. Le *gelasma* d'Eschyle n'est à nouveau évoqué que dans les pages de conclusion, comme exemple de l'organicité du faisceau des significations conjointes dans les mots grecs, qui se différencient des mots des langues modernes, comme *lune* ou *moon*, qui, eux, « ne renvoient pas à une matrice commune de sens d'où jaillirait un spectre de signifiants et de signifiés [126]. »

Ces deux vers d'Eschyle semblent donc avoir pour seule fonction d'exemplifier un trait général de la langue grecque, chez un Castoriadis pris d'un accès de lyrisme pour le moins inaccoutumé, soudain tout vibrant de *pathos* pour les beautés de la mer grecque [127]. Pourtant, si on repart de ses implicites, ce commentaire ouvre des perspectives

---

[124] CASTORIADIS (C.), *« Notes... », op. cit.*, p. 38.

[125] *Ibidem*, p. 38-39.

[126] *Ibid.*, p. 60.

[127] Un lecteur critique et un peu ironique répliquerait à Castoriadis qu'il est ici lui-même tombé dans le piège de la réduction du poème lyrique à des « oh ! et des ah ! », *et il aurait raison.* Je voudrais donc montrer en quoi la description/narration que nous fait ici Castoriadis montre la nécessité d'un *muthos* du poème lyrique, comme « voile apollinien », mise en forme ensidique minimale nécessaire pour ne pas se laisser engloutir par « l'enchantement » du poème lyrique, sa fascination « merveilleuse » (comme ici pour la beauté de la mer) n'étant que l'envers de sa monstruosité (l'a-sensé originaire, on va le voir).

abyssales. Commençons par tenter de comprendre le « *pathos* lyrique » de Castoriadis. Que nous dit-il, sinon qu'il est possible d'entrer en communication affective, voire, de s'identifier, avec le représentant d'un *eidos* social-historique définitivement disparu [128] ? Alors qu'il avait fait des affects envisagés comme *spécifiques* à un *eidos* social-historique le point-limite de sa reconstitution, voici au contraire que Castoriadis semble nous dire qu'il existe des *affects transhistoriques, donc généraux/génériques* : du temps d'Eschyle comme au XXe siècle, la mer sous le soleil serait également et sans reste « rire innombrable des vagues ». Non pas simple perception du monde, mais toujours déjà son *ressentir affectif*. Lorsqu'on rapproche cette affirmation de la thèse centrale de Castoriadis selon laquelle toute société s'étaye sur une strate naturelle, « de telle sorte que ce sur quoi même il y a étayage est altéré par la société du fait même de l'étayage [129]», on ne peut manquer d'être perplexe, tant Castoriadis semble ici se contredire. On en évoquera pour preuve l'exemple archi-connu des multiples nuances que prend la neige pour les Esquimaux [130]. La neige dans laquelle vivent les Esquimaux et celle que peut voir, occasionnellement, un Européen du Sud, *n'est donc pas la même*, à suivre l'*IIS*. Alors que pour la mer, d'Eschyle à nous, rien n'aurait changé ? Verrait-on ressurgir ici les fantômes de l'ethnocentrisme et d'un privilège accordé à la Grèce ancienne, qui ont souvent été reprochés à Castoriadis [131]? Cette question de la possible transhistoricité de certains affects exprimés dans des textes grecs me semble importante, car elle recoupe la problématique affirmation de Castoriadis selon laquelle les significations imaginaires de cette création social-historique sont des *vérités*. Nous allons y revenir.

---

128 CASTORIADIS (C.), *« Notes... », op. cit.*, p. 38-39. Je souligne plus particulièrement, dans le texte cité les expressions suivantes : « un Grec ancien [...] ne pouvait pas ne pas percevoir dans le mot l'autre sens de *gelaô* », ainsi que « lorsqu'on est sur la mer, surtout la mer Egée, on voit de ses yeux, aujourd'hui comme au temps d'Eschyle, ce rire innombrable ».

129 CASTORIADIS (C.), *IIS*, p. 475.

130 LE BRETON (D.), *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridien-Klincksieck, 1985, p. 134, ainsi que *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 31.

131 Voir les textes de Stéphane Vibert et de Philippe Caumières dans le présent volume pour plus de détails.

Second implicite : ce n'est que lorsqu'il envisage le grec ancien dans *l'a contrario* des langues modernes, que Castoriadis recourt à deux métaphores et parle d'une « *matrice* commune de sens d'où jaillirait un *spectre* de signifiants et de signifiés » pour qualifier la polysémie originaire des mots du grec ancien. Lorsqu'il en parle directement, c'est étrangement en occultant la strate originaire de la « matrice ». La polysémie des mots grecs est alors pensée comme ce qui « correspond à des *spectres* sémantiques, le terme spectre étant pris au sens physico-mathématique [132]». Selon le dictionnaire *Petit Robert*, « spectre » entendu en ce sens désigne des « images *juxtaposées* formant une suite ininterrompue de couleurs, et correspondant à la *décomposition* de la lumière blanche par réfraction (prisme) ou par diffraction (réseau) ». Je pense qu'il est possible de décoder ces deux métaphores par le biais du couple magma (pour « matrice ») / ensembles (pour « spectres »), et ainsi de relier la réflexion de Castoriadis sur la poésie grecque à sa conception générale du langage, comme nous l'avons vu précédemment. C'est la capacité du penser-poème grec à configurer et à cadrer selon une forme mouvante le magma originaire du langage, qui permet de comprendre en quoi les deux vers apparemment très « innocents » que discute Castoriadis, constituent en réalité un paradigme de ce que l'inventivité poétique peut accomplir pour sublimer (au sens de porter à son paroxysme d'intensité) le caractère magmatique de la langue grecque.

Revenons donc au contexte d'énonciation des deux vers dans le *Prométhée enchaîné* – cela constituant notre troisième implicite à dénouer. Castoriadis ne le dit pas, mais ce passage peut être rattaché aux pôles de significations qu'il a par ailleurs pointés, *précisément* lorsqu'on prend en considération sa musicalité sémantique. En effet, du point de vue du *muthos*, ce passage suit directement le prologue, où l'on a vu le corps de Prométhée être enchaîné par Force et Pouvoir. Il faut souligner que ces deux serviteurs de Zeus n'ont pas d'individualité propre, mais sont comme des « émanations » du jeune roi des dieux, envisagé dans son unilatéralité transitoire. On pourrait encore les gloser comme étant des « attributs » personnifiés, prédicats analytiques qui ne développent que du Même et de l'Un, sans encore

[132] CASTORIADIS (C.), *Notes sur quelques moyens, op. cit.*, p. 59.

d'ouverture possible à l'altérité. Car c'est bien la force brute et la violence aveugle du pouvoir de Zeus qui sont ici montrés : cercle vicieux du pouvoir, de par son caractère absolu, qui n'est *rien que* force brute et violence aveugle. Cela, parce que Zeus est encore fermé à la persuasion et à la pitié, qui seront nécessaires pour le faire « évoluer » vers sa plénitude de roi des dieux, garant de la justice du monde *parce que* ouvert à l'interrelation avec tous les autres êtres du cosmos et y assignant à chacun sa place. Face au pouvoir de Zeus, se dresse donc Prométhée, ou plus précisément le *corps souffrant* de Prométhée enchaîné, qui réduit le titan à n'être plus qu'un *pathos incarné* : « voyez (*idesthe*) ce que moi, un dieu, je souffre (*paskhô*) par les dieux ! » (v. 92) Telle est la lamentation, presque le cri, qui suit l'énumération des divinités que Prométhée a invoquées pour être les témoins de ses souffrances. Dans cette énumération, le « rire innombrable des vagues de la mer » tient en quelque sorte le milieu. Avant lui, il y avait « l'Ether divin, les souffles des vents au vol rapide, les sources des fleuves » (v. 88-89). Après lui, « la Terre mère de toutes choses, et le disque du soleil qui voit tout (*ton panoptèn kuklon hèliou*)» (v. 90-91).

On peut raisonnablement supposer que Prométhée vise à susciter la pitié de toutes ces divinités. Rappelons en effet que, lorsqu'il encouragera par la suite Iô à raconter son histoire aux Océanides, c'est en lui affirmant que « pleurer, gémir sur ses maux, quand on doit obtenir des pleurs de qui vous écoute, mérite le temps qu'on y donne » (637-639). J'ai développé ailleurs l'hypothèse selon laquelle se formule ici poétiquement le fait que le noyau le plus originaire de l'intersubjectivité réside dans les pleurs [133]. En effet, ces derniers ne sont pas simplement expressifs d'un état interne, mais toujours déjà adressés à autrui [134].

---

[133] KLIMIS (S.), *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003, p. 110-115 et p. 182-183.

[134] *Ibidem*, p. 214. En ce sens, Eschyle pourrait être lu dans le prolongement de Rousseau, qui thématise dans l'*Emile* (livre second) le fait que les pleurs constituent le premier stade du langage : « Quand les enfants commencent à parler, ils pleurent moins. Ce progrès est naturel : un langage est substitué à un autre » (in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1969, p. 299). Rousseau poursuit : « Quelque mal qu'un enfant se fasse, il est très rare qu'il pleure quand il est seul, à moins qu'il n'ait l'espoir d'être entendu » (*ibid.*). Pour une réflexion stimulante sur le statut des larmes, voir CHRÉTIEN (J.L.), « L'humanité des larmes », in *Promesses furtives*, Paris, Minuit, 2004.

Lorsque la parole défaille – comme pour Iô rendue folle par Héra, qui ne peut plus que meugler ou Prométhée débordé par un trop plein de souffrance –seuls les pleurs sauvent de l'enfermement dans le cri animal, en retissant du lien, et donc, la possibilité d'une réinsertion dans l'échange langagier. Dès lors, la mention du « rire » des vagues, qui semble aussi immuable qu'elles, sonne de façon discordante, par rapport à ce contexte de plainte et de lamentation. *Qu'est-ce, en effet, qu'en appeler à la pitié du rire ?* Explorons plus avant cette dissonance apparente entre le rire et les pleurs. En transformant son *pathos* en vision, Prométhée se constitue lui-même en spectacle (*idesthe*) pour les autres divinités. Il les transforme donc *de facto* en spectateurs de sa souffrance, créant une mise en abyme qui réduplique sur scène la configuration du théâtre de Dionysos.

Je propose de considérer que, par un effet de synecdoque centré sur « le rire innombrable des vagues » – « la partie pour le tout » – cette mise en abyme dévoile que le rire pourrait être l'attitude fondamentale de l'existant, de ce qui, simplement, en soi et par soi, « est », « avant » toute possibilité d'interrelation [135]. Je précise que cet « avant » n'est pas temporel mais en quelque sorte logique : Eschyle donne à voir quelque chose qui n'est pas réel, mais qui rend pensables les conditions de possibilité du réel. Il s'agit donc d'un cas de figure analogue à celui que Castoriadis avait mis en évidence dans son analyse de la « pré-humanité » avant l'intervention de Prométhée. L'état de ces « créatures » nous disait Castoriadis, est « totalement irréaliste [...] d'un point de vue biologique, ces êtres sont monstrueux et radicalement inaptes à la vie [...] et pourtant la description d'Eschyle donne à voir quelque chose qui est plus important que le réel : l'état de l'homme « avant » ou « en dehors » de l'institution sociale [...] je prétends que cette abstraction est plus importante que la réalité, car elle seule nous permet de comprendre tout ce qui, chez l'homme, provient de ce qui est au-delà des données psychiques primaires et se rapporte à

[135] HORKHEIMER (M.) et ADORNO (T.W.), « Ulysse ou mythe et raison », in *La dialectique de la raison*, Paris, (1944) 1974, p. 89, sur l'ambivalence du rire qui anticipe sur le thème d'une pitié du rire : « Même si le rire a été jusqu'à nos jours le signe de la violence, de l'irruption de la nature aveugle et endurcie, il contient cependant l'élément opposé : dans le rire, la nature aveugle prend conscience d'elle-même en tant que telle et se libère ainsi de toute violence destructrice. »

la dimension sociale[136]». Le rire innombrable des vagues ouvre donc un espace intermédiaire entre le réel et la fiction, l'espace atopique du pensable, qui dévoile le rire de l'être. Allons plus loin. La caractéristique des vagues est de ne pas pouvoir être considérées comme des « parties » de la mer, de ne pas être elles-mêmes divisibles en « parties » : les vagues échappent à la numération, il est impossible de les compter, puisqu'elles sont précisément innombrables (*anèrithmon*). Dès lors, je pose que *les vagues sont une figure visible du magma originaire de l'être*. Et l'hypallage, dans ce contexte, doit être interrogé comme figure rendant pensable le magma : qu'est-ce qu'un « rire innombrable » ? Un rire depuis toujours déjà là, sempiternel ? Un rire inextinguible ? Un rire « inquantifiable », donc, qui échappe au nombre, figure clé de la logique ensembliste-identitaire ? *Le rire serait-il donné à ressentir comme la tonalité affective spécifique du magma* ?

Pour compliquer encore un peu plus les choses, il faut préciser que tant les vagues que le rire résistent à ce que j'appellerais « l'opération de synecdoque » : il n'est pas possible d'isoler ou de circonscrire une « partie » du rire ou des vagues de la mer. Le rire et les vagues figureraient donc un magma tel, qu'il résiste à sa mise en forme dans des ensembles. Dès lors, le rire innombrable des vagues est un rire subversif dans son être même, car il menace à tout moment d'engloutir les contours du monde posé par la logique ensidique. Si l'on revient au contexte de la tragédie, le rire pourrait-il nous apparaître comme l'*ancrage profond du tragique*, et pas simplement comme son double difforme ou son bouffon, rôle secondaire auquel on l'a trop souvent réduit ? Car à bien les entendre, les tragédies athéniennes sont habitées par une multiplicité de rires, du plus solaire au plus sinistre, du plus réjouissant au plus grinçant. Ainsi, souvent chez Sophocle, le rire de soulagement du chœur précède l'effondrement dans la catastrophe du héros. *Rythmes du rire*. Dans le *Prométhée*, si le rire des vagues est constitué *par une impossible synecdoque* en « spectateur générique », est-ce pour donner à ressentir la fragilité de cette position de « spectateur » – toujours en train de s'effacer *pour* réapparaître, comme le scintillement de la mer ? Et par extension, si le spectateur

[136] CASTORIADIS (C.), « Anthropogonie... », *op. cit.*, p. 18-19.

est lui-même une synecdoque du citoyen, lequel serait une synecdoque de l'humain, cette fragilité ne serait-elle pas ultimement celle de l'humanité *politique* [137]? C'est-à-dire de l'humanité auto-configurée en monde organisé, victorieuse de son chaos intérieur (l'*orgè*, toujours susceptible de dégénérer en *hubris*), grâce à son autolimitation par la création de la vie en cité (*polis*), dont le théâtre serait la synecdoque ultime ?

Que nous dévoile alors l'appel à la pitié du rire innombrable des vagues par Prométhée souffrant ? Il me semble, quelque chose comme une vérité, au sens fort du terme : l'expérience affective/affectée d'une passivité transitoire – celle de la pitié (*éléos*) ressentie par qui accepte de se laisser convoqué/interpelé pour *voir* le *pathos* d'autrui – est l'une des conditions de possibilité de l'autocréation d'un monde politique (c'est-à-dire d'un monde en quête de justice et d'autonomie). Car être touché par la vision du *pathos* d'autrui, c'est vivre l'expérience imaginative de la réversibilité possible du Soi et de l'Autre. C'est entrer en empathie, c'est-à-dire, sortir des limites peut-être trop figées de son identité (de citoyen athénien mâle spectateur), pour *s'ouvrir à ce qui est autre*, non pas absolument mais relativement (le *pros hèn* d'Aristote) – les vagues, l'Ether et la Terre, sont des divinités tout comme Prométhée ; les plantes, les animaux, les enfants, les femmes et les Barbares, font tout autant partie du cycle dionysiaque de la mort intégrée dans la vie, que les citoyens adultes mâles. *La pitié comme rempart/limite au rire innombrable du chaos, la pitié comme instigatrice d'un monde, la pitié comme affect fondateur du politique* [138]. Le théâtre, dès lors, se dévoile microcosme de la cité, où, du-

---

[137] CALAME (C.), « « Mythe » et « rite » en Grèce : des catégories indigènes ? », *op. cit.*, p. 58-59 : « Le recours à l'un des traits distinctifs du rite pour en désigner l'ensemble, par un processus de synecdoque de la partie pour le tout, est une constante dans le système grec de la désignation des occasions rituelles [...] à ces nombreuses désignations de la célébration religieuse par synecdoque, il faut encore ajouter celles qui font référence non seulement à un acte constitutif particulier, mais aussi à l'atmosphère qui l'entoure. » Il me semble important de souligner cette constante dans l'approche anthropologique des rituels grecs et de leur tonalité affective, qui peut ici prendre un écho particulier dans le cadre du rituel tragique en l'honneur de Dionysos qui était *aussi* un acte politique.

[138] CASTORIADIS (C.), *La cité et les lois, op. cit.*, p. 179-180, sur *philia* et *eleos* comme « affects fondateurs typiques concernant les rapports entre individus [...],

rant un temps limité, fragile et pourtant interminable, les citoyens s'appellent réciproquement à la pitié pour contrer la lame de fond du grand rire de la violence et de la démesure.

Nous tenons peut-être ici un fil permettant de comprendre pourquoi Castoriadis affirme que, si « le mode d'être d'une œuvre d'art est de donner forme au chaos », alors « l'attitude du sujet face à l'œuvre est *Zaubertrauer*, enchantement-deuil [139]». Castoriadis n'explicite pas ce qu'il entend par la conjonction de ces deux termes en apparence opposés. Il glose seulement : « Zauber, c'est bien sûr la magie ou l'enchantement, mais aussi le fait d'être frappé par quelque chose qui dépasse le cours normal des événements [140]. » Tentons de comprendre l'*enchantement* ou le terrifiant/extraordinaire du *Prométhée*, son *thaumazein* tout autant que sa *deinotès*. Au sein de la fiction, exultation (Force et Pouvoir) ou désolation (Océanides, Héphaïstos) sont les réponses affectives à la vision du *pathos* de Prométhée, qui outrepasse toutes les limites du supportable. Par un jeu de forces antagonistes contre-ajustées, le *pathos* pur de Prométhée est enchaîné à la *praxis* pure de Zeus, ce que la tragédie nous dévoile être synonyme de violence brute. Pour qu'il y ait réellement *praxis* politique, la suite de la trilogie devra développer la possibilité d'un agir pour Prométhée [141] et d'un pâtir pour Zeus [142]. Dès lors, pour la communauté des citoyens assemblés en spectateurs de cette pièce, « l'enchantement » est à double face. D'une part, il consiste en une plongée dans la terreur (*phobos*). Comme Castoriadis y insiste dans *La cité et les lois*, ce qu'Eschyle montre, c'est le caractère intrinsèquement arbitraire, voire injustifiable du pouvoir [143]. Dès lors, si seule la force prévaut, la tragédie fait planer la menace suprême de la dislocation du sens politique : ce dernier pourrait bien n'être qu'un leurre, un effet de surface, ou pire

---

eleos, c'est le fait de se mettre à la place d'autrui et de pâtir, métaphoriquement, de ce dont il pâtit, de ne pas rester impassible devant son malheur » (p. 180).

139 CASTORIADIS (C.), *Fenêtre sur le chaos, op. cit.,* p. 133.

140 *Ibidem.*

141 Qui sera avant tout un acte de langage : la menace qu'il fait peser sur Zeus en connaissant le secret de sa possible destitution par l'un de ses fils.

142 La terreur de Zeus face à l'inconnaissable, le mystère du secret, qui résiste à sa toute-puissance.

143 CASTORIADIS (C.), *La cité et les lois, op. cit*., p. 233.

encore, une autojustification du pouvoir de la force. *La tragédie vise-t-elle à faire porter à la cité le deuil d'une justice qui n'existerait pas* ? Cet aspect effroyable est encore accentué par la structure annulaire de la pièce. En effet, le *Prométhée enchaîné* se termine par une invocation analogue à celle qui nous occupe, dans laquelle Prométhée prend à nouveau les dieux à témoin : « Ô majesté de ma mère et toi Ether, qui fais rouler autour du monde la lumière offerte à tous, voyez-vous bien les iniquités que j'endure ? (v. 1091-1093) » sont les derniers vers de la pièce et *paskhô* son dernier mot. Le *pathos* de Prométhée sera-t-il donc éternel, soumis à de multiples mais incessantes variations ? Ceci signifierait que la violence de Zeus est l'équivalent d'un chaos pur, inorganisable en cosmos. Or, la structure trilogique prouve qu'il n'en est rien : la violence de Zeus va être traversée et élaborée [144].

Dès lors, la tragédie fait ressentir en même temps que la menace du deuil, l'espoir d'un enchantement : celui d'une violence maîtrisée. Pourtant, ultimement, le génie de la tragédie est de colorer le deuil et l'enchantement l'un par l'autre : toujours, comme une dissonance dans l'harmonie *réalisable* du cosmos, on trouvera un « reste », l'irréductible violence, (*orgè*), qui menace de destruction tout ordre établi. Toujours, comme la note au diapason de laquelle est rappelée à la réalité l'illusion d'une institution harmonieuse *car* stable et définitive, l'irréductible violence, *orgè,* fait entendre que *c'est elle* qui est la racine de la loi. Comme deux facettes d'une même vérité, nous sont ainsi dévoilées que le cosmos *est* l'auto-élaboration du chaos (il ne suffit plus de dire que le chaos est son origine) et que la loi *est* l'auto-élaboration de la violence [145]. La mise en monde du cosmos et la mise en justice de la loi sont donc deux *processus,* dont la dynamique est par définition interminable. La mise en penser du poème *aussi*. Selon le dictionnaire Bailly, *gelasma*, aurait d'abord signifié « lumière », puis « rire » de manière dérivée, « à cause de la joie qui illumine le visage. » Ainsi, dans « le rire innombrable des vagues », il y a

---

144 KLIMIS (S.), *Archéologie du sujet tragique, op. cit.*, p. 123-135.

145 CASTORIADIS (C.), « Fenêtre sur le chaos », *op. cit.*, p. 157 : « Le cosmos est l'autre du chaos et n'est pas l'autre du chaos, puisque le chaos est précisément une *vis formandi*, c'est la puissance de donner forme, de faire surgir des formes, et que ces formes toutes ensemble, à tout instant, forment une superforme, qui est cosmos. »

« enchantement » de et par la mer, et Castoriadis, personnage conceptuel de son propre discours, s'y est laissé prendre : pure joie d'éternité, sortilège d'un présent distendu par son aspiration à l'infini ; dissolution du sujet et de son ancrage social-historique, pris dans le scintillement des vagues. Mais ce (sou)rire de lumière, ce peut être aussi celui des *kouroi* archaïques. Sourire d'éternité qui est, dit-on, celui de la mort sereine. Et le rire innombrable des vagues contient toujours en lui la menace d'une tempête... Ainsi, au cœur du catalogue des divinités que Prométhée prend à témoin de ses souffrances, la présence discrète du « rire innombrable des vagues de la mer » témoigne à son tour, dans sa musicalité sémantique, de ce que le poème tragique nous fait ressentir « l'a-sensé de tout sens et le sens de l'a-sensé ».

IV. La polysémie des cas grammaticaux : l'exemple du fr. 4 du poème de Parménide

A côté de la polysémie originaire des mots, Castoriadis évoque une autre ressource sémantique du grec ancien : la polysémie des cas grammaticaux. C'est un fragment du poème de Parménide qui sert de point d'appui à son analyse, preuve, s'il en était encore besoin, que c'est le « faire » (agir/créer) dans le langage qui intéresse Castoriadis, et pas l'élucidation de l' « essence » de la poésie au sens restreint du terme [146]. Dans ce contexte, le choix de ce poème philosophique n'est d'ailleurs pas anodin. On sait que c'est dans ce texte que le principe logique d'identité ou de non-contradiction a pour la première fois été exprimé – « l'être est, le non être n'est pas » –, principe au fondement de la logique ensembliste-identitaire et du développement de tout discours argumenté. Or, cela a lieu dans un poème dont l'organisation d'ensemble est au contraire subordonnée à la logique de l'ambivalence – A *et* non A – grâce à l'usage d'un schème spatial, qui est celui

[146] CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.*, n. 7, p. 59, le dit d'ailleurs explicitement : « Si l'on fait abstraction des exigences d'une métrique rigide [...] toute grande prose présente une musicalité "matérielle" et une musicalité sémantique. On pourrait citer à titre d'exemple une foule de passages de Thucydide, dont évidemment l'Oraison funèbre, comme aussi une foule de passages de Proust [...] ; Zola en fournit des exemples splendides. »

du chemin [147]. Lorsque la Déesse révèle quels sont les chemins de recherche à penser pour atteindre la vérité, elle pose : « l'un que est et que n'est pas ne pas être, c'est le chemin de la persuasion, car il suit la vérité ; l'autre que n'est pas et qu'est besoin de ne pas être, celui-là, je t'indique que c'est un sentier dont on ne peut rien savoir car tu ne saurais connaître ce qui, en tout cas, n'est pas (car on ne peut en venir à bout) [148] ». Inconnaissable, car impensable et indicible, le non-être peut pourtant être « dit » et « pensé » obliquement, grâce au schème du chemin. Ainsi, d'une certaine façon, « le non-être est », au cœur même du poème qui vise à éradiquer cette possibilité pour poser la plénitude de l'être. Par ailleurs, ce poème, écrit en hexamètres dactyliques comme l'épopée homérique, est volontairement « archaïsant », afin de prendre position contre les Ioniens, qui écrivaient en prose. Parménide propose en effet une nouvelle physique dualiste, basée sur le mélange de la terre et du feu, qui s'oppose à la physique moniste des Ioniens. Le choix d'une forme poétique a donc d'emblée une valeur critique et polémique, qui est partie prenante de la constitution du sens de ce discours.

Mais ce n'est pas tout. Il faut aussi rappeler la belle analyse de Barbara Cassin, selon laquelle le poème de Parménide est « le récit du grec, la manière dont, forme après forme, la morphologie d'une langue et sa syntaxe s'installent, en mode réflexif ou décidé, aux yeux de tous. Le poème est d'abord un métadiscours sur la grammaire. Il y va de la collusion "naturelle" entre grammaire et ontologie : on assiste à la constitution progressive du substantif et du substantiel, à son détachement, à son autonomisation [149]». En effet, « l'Être » est constitué au fil du poème comme entité et « sujet » de plus en plus stable, à partir de la case vide du premier « *esti* » qui n'a pas de sujet (le « que est » du fr. II), jusqu'à la forme substantivée du *to eon*, l'article conférant à l'être/étant substantivé du fr. VIII sa « définitive plénitude de sujet [150]».

---

147 COULOUBARITSIS (L.), *Mythe et philosophie chez Parménide*, Bruxelles, Ousia, (1986), 1990.

148 CASSIN (B.), *Parménide ou sur l'étant. La langue de l'être ?*, présenté, traduit et commenté par B. Cassin, Paris, Points Essais, 1998, p. 77, fr. II, traduction légèrement modifiée.

149 CASSIN (B.), *op. cit*., p. 30.

150 *Ibidem*, p. 38.

Au point, d'ailleurs, que l'Être en deviendrait le héros d'une nouvelle *Odyssée,* « "sans naissance et sans trépas", "seul de sa race", "sans tremblement" [...] un héros extrême, auquel s'appliquent les prédicats héroïques, mais sur le mode de la privation, un anti-héros [...] c'est-à-dire le héros des héros [151]». Ainsi, les interlocuteurs/rivaux de Parménide sont multiples, et son poème, s'il s'oppose d'un côté à la physique moniste thématisée en prose par les Ioniens, vise d'un autre côté à « dépasser » Homère dialectiquement, en quelque sorte en « l'ingérant » et en réélaborant tout autant la langue que certains motifs-clés de l'épopée sur une nouvelle scène. On voit donc que ce poème est un texte privilégié pour qui veut étudier la « musicalité sémantique ».

Nous pouvons maintenant en venir au fragment 4, discuté par Castoriadis :

> *Leusse d'homôs apeonta noôi pareonta bebaiôs*
> Considère comment les absents (neutre : les choses absentes) sont présents avec certitude totale (*bebaiôs* = sur des fondements inébranlables) *noôi.*

C'est le *noôi*, datif de *noûs*, qui retient l'attention de Castoriadis. Il commence par une analyse lexicale de ce nom, qui lui permet au passage de critiquer l'interprétation de Heidegger : *noos* veut en effet dire « la pensée et l'esprit » depuis Homère et il a indubitablement pour Castoriadis ce sens ici. Heidegger le rend par *Vernehmen*, « perception », ce qui est un sens possible de ce nom, mais qui dans ce contexte, « devient absurdité immédiate : comment les choses absentes peuvent-elles être présentes moyennant la perception, dont par définition, l'objet est une chose simplement et directement présente ? [152]» Pour Castoriadis, « *noos* est dans le vers de Parménide la capacité de

---

[151] CASSIN (B.), *op. cit.*, p. 54. Barbara Cassin montre aussi combien l'image d'Ulysse se superpose à celle de l'Être, ainsi par exemple dans le fr. VIII : « Le palimpseste superpose l'immobilité d'Ulysse lié au mât par ses compagnons dans l'épisode des Sirènes, et l'immobilité de ce qui sera la sphère, retenue par une nécessité puissante dans les liens de la limite : l'un comme l'autre "reste ici même solidement planté dans le sol" (NB : c'est le même terme, *empédon* qui est utilisé dans les deux textes). » CASSIN (B.), *op. cit.*, p. 55.

[152] CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.*, p. 45.

se rendre présent avec une certitude totale ce qui n'est pas là[153]», les *apeonta* pouvant être d'ordres divers[154]. Le *noos* recouvre dès lors aussi bien la pensée que l'imagination et la mémoire[155]. Se pose ensuite la question de savoir comment traduire ce datif, qui conjoint tous les usages de ce cas, dans une langue comme le français qui ne possède pas de déclinaisons : « Ce datif est instrumental : c'est par le moyen du *nous* que les absents deviennent présents ; il est locatif : ils le deviennent dans le *nous* ; il est charistique (pour la grâce de, *for the sake of*) : les absents deviennent présents "pour" le *nous* ; il est datif de complément d'objet : ce "se rendre présent" vise le *nous* ; et il est bien entendu éminemment subjectif : les choses absentes sont présentes "au" *nous*, non pas au sens du lieu mais du sujet devant lequel les absents deviennent présents[156]. »

Une fois de plus, se pose donc le problème de la « décision du sens » pour la traduction. Nous avons été formatés pour traduire terme à terme, en choisissant « un seul sens », mais comme le dit Castoriadis, « choisir un seul de ces usages, *ce n'est pas traduire*, c'est interpréter en mutilant[157]». Une fois de plus, la difficulté à traduire nous confronte au poids de la logique ensembliste-identitaire, et à son incapacité à rendre compte de la structure magmatique du penser dans le langage. Une fois de plus, le poème grec, lui, parvient *à en jouer, à s'y jouer* : que cela soit dans le jeu des multiples renvois aux usages d'un cas condensés dans la déclinaison d'un nom, ou bien dans le jeu des multiples renvois inter-textuels à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*, aux exposés en prose de la physique des Ioniens, à la physique d'Héraclite aussi, ainsi qu'à celle de Xénophane ou encore des Pythagoriciens, et à d'autres encore, peut-être non identifiés. Autant de « vagues » dans l'Océan magmatique du langage, qui nous dévoilent que toute mise en langage repose sur un fonds en principe illimité de renvois et d'échos

---

153 CASTORIADIS (C.), « Notes... », *op. cit.*, p. 46.

154 *Ibidem* : « Un souvenir, un visage absent, un théorème mathématique, l'existence de gens en des temps immémoriaux. »

155 *Ibid.*

156 *Ibid.*

157 *Ibid.,* c'est moi qui souligne.

à d'*autres* mises en langage [158], que cela soit au niveau des textes ou de la parole vive, consciemment ou inconsciemment toujours portés par celle(s) des autres(s) : la pluralité des vivants, des morts mais aussi de ceux qui sont à venir.

V. Les polyphonies syntaxiques

Je voudrais maintenant prolonger les analyses de Castoriadis en quittant le niveau de la polysémie du *mot* pour passer à celui de la polyphonie du *discours*. En effet, Castoriadis ne prend pas en considération l'importance de la syntaxe ni celle de la métrique dans ses analyses de la poésie grecque, car il focalise toute son attention sur l'étude des mots isolés (le lexique). Nous avons vu précédemment les apories de la logique du signe, ou le piège sacralisant d'une conception du langage centrée sur le mot. Dès lors, il s'avère crucial de poursuivre l'étude de ce que la poésie fait au magma du langage en examinant comment elle parvient à le mettre en forme, tout en résistant à sa clôture dans le prisme ensembliste-identitaire. Lorsqu'on quitte le registre du mot pour celui du discours, on peut constater qu'une autre ressource importante de la poésie grecque est la possibilité de créer des polyphonies syntaxiques. Le grec ancien permet en effet qu'une phrase puisse se lire selon plusieurs constructions syntaxiques. Je n'en donnerai ici qu'une seule série d'exemples, empruntés au monumental travail que Serguei Mouraviev a consacré aux fragments d'Héraclite.

A. Les polyphonies syntaxiques chez Héraclite

Commençons par envisager la première partie du fragment B 62 dans l'édition Diels-Kranz : *athanatoi thnètoi thnètoi athananoi*. Dans cette « simple » suite, il n'y a pas de verbe exprimé, seulement deux « mots » répétés deux fois (*athanatoi* et *thnètoi)*, qui peuvent être des

[158] HEIDMANN (U.), « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique* 154, 2008, p. 33-54, pour cette conception de l'inter-textualité et la vision d'un texte comme forcément « dialogique », en « réponse » à une multiplicité d'autres.

noms et des adjectifs. Selon Mouraviev, cet « exemple devenu presque classique de plurivocité syntaxique [...] se prête, selon divers calculs, à entre huit et douze interprétations syntaxiques différentes [159]». Il poursuit : « toutes ces interprétations supposent d'ailleurs tacitement que les deux membres sont syntaxiquement parallèles, alors qu'ils pourraient être inversés [160], que nous avons affaire à une ou deux attributives à copule sous-entendue, alors qu'il peut s'agir d'un inventaire-démonstration : des immortels, des mortels (encore) des mortels (encore) des immortels [...] ou d'une énumération d'états successifs et/ou alternant : immortels, (puis) mortels, mortels (puis) immortels [...] et enfin, que l'interprétation doit être uniforme pour les deux membres, alors qu'on pourrait comprendre par exemple : les (hommes) immortels (sont) des mortels : (ce sont) des mortels immortels, et ce n'est pas, de loin, la seule lecture asymétrique possible. Si bien que nous sommes fort embarrassés pour chiffrer le nombre exact d'interprétations syntaxiques possibles [161]. »

Tout semble donc indiquer qu'Héraclite parvient, avec deux mots, à nous plonger dans le magma du langage, puisqu'en réalité, les interprétations syntaxiques sont innombrables : comme les vagues de la mer selon Eschyle, il est impossible de les dénombrer avec exactitude. Le résultat de cette opération sur le langage est par contre, lui, très précis : il empêche de penser le rapport entre mortels et immortels dans les termes ensemblistes-identitaires d'une dichotomie stricte. Mouraviev pose toutefois une question qui met en péril cette interpré-

---

[159] MOURAVIEV (S.), *Heraclitea*, II.3.A, *Recension : Fragmenta. A. De sermone Tenebrosi praefatio*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2002, p. 369-370. Voici les huit lectures traditionnellement proposées, reconstituées par Mouraviev : « 1. Les immortels (sont) mortels, les mortels (sont) immortels ; 2. Les mortels (sont) immortels, les immortels (sont) mortels ; 3. Les mortels immortels (sont) des immortels mortels ; 4. Les immortels mortels (sont) des mortels immortels ; 5. Les immortels (sont) des mortels, les mortels (sont) des immortels ; 6. Les mortels (sont) des immortels, les immortels (sont) des mortels ; 7. Les (hommes) immortels (sont) des (hommes) mortels, les (hommes) mortels (sont) des (hommes) immortels ; 8. Les (hommes) mortels (sont) des (hommes) immortels, les (hommes) immortels (sont) des hommes (mortels).»

[160] *Ibidem*, p. 370 : « 9. Les immortels (sont) mortels, mortels (sont) les immortels ; 10. Les mortels (sont) immortels, immortels (sont) les mortels, etc. »

[161] *Ibid.*

tation, sans y répondre : « avons-nous réellement le droit de postuler ici une syntaxe ? Ces innombrables interprétations qui s'entre-excluent, s'entre-détruisent, s'entre-déstructurent ne nous prouvent-elles pas que nous n'avons ici qu'une pure juxtaposition de termes syntaxiquement autonomes ? [162]» Avant de tenter de répondre à cette question, examinons d'abord un autre cas de figure, presque inverse, celui du fragment B 26. Ce texte nous a été transmis par un seul manuscrit, les *Stromates* de Clément d'Alexandrie, mais sans la ponctuation. Cela donne :

> Anthrôpos en euphrosunèi phaos aptetai hèautôi apothanôn aposbestheis opseis zôn de aptetai tethneôtos eudôn aposbestheis opseis egrèrorôs aptetai eudontos.

Mouraviev précise que ce fragment ne suggère spontanément aucune structure syntaxique, et que plus de cinquante leçons différentes en ont été proposées depuis Schleiermacher. Pourtant, Mouraviev considère que ce fragment possède « quand même en réalité une telle structure, *et une seule*, laquelle est déterminée, paradoxalement, non par des opérateurs ou des marqueurs syntaxiques inexistants, ni même par la simple juxtaposition de ses mots, mais par *sa structure tactique intégrale* [163]». C'est donc en découpant le texte en fonction du parallèlisme morphologique et lexical qui s'y observe, qu'il est possible de mettre au jour cette structure syntaxique univoque [164] :

Anthrôpos	en euphrosunèi	phaos	aptetai	hèautôi
apothanôn	aposbestheis opseis	zôn de	aptetai	tethneôtos
eudôn	aposbestheis opseis	egrèrorôs	aptetai	eudontos

Voici enfin la traduction de Mouraviev : « L'homme la nuit s'embrase une lueur avec soi. "Mort", yeux éteints, mais vivant, il s'embrasse avec du mort. "Endormi", yeux éteints, (mais) éveillé, il

---

[162] MOURAVIEV (S.), *op. cit.*

[163] *Ibidem*

[164] *Ibid.*, p. 371 pour cette schématisation.

s'embrasse avec du dormant [165]. » En gardant présent à l'esprit, comme un écho, le poème de Sappho, il serait tentant d'interpréter ce fragment de la façon suivante. « Éveillé/endormi » et « vivant/mort » sont deux couples qui apparaissent de façon récurrente dans les fragments d'Héraclite. Or, précisément, il ne les fait pas « travailler » selon le rapport d'opposition stricte qui les caractérise dans le cadre de la logique ensembliste-identitaire. Il ne faudrait pas non plus entendre la fameuse « unité des contraires » qu'on évoque toujours à propos d'Héraclite comme l'effacement des différences et des oppositions. Comme le souligne Anne-Gabrielle Wersinger, ce n'est pas l'identification entre la vie et la mort qu'Héraclite s'efforce de rendre pensable, mais leur *interchangeabilité* [166]. Elle évoque à ce propos « l'harmonie invisible et circulaire [167]» du *logos* chez Héraclite : « Dans un cercle, il y a bien une origine et une fin, mais l'harmonie les assemble de sorte qu'ils forment communauté. L'unité des limites du cercle correspond à la circularité, plus inextricable que l'infinité du cercle [168]. » Le *logos*-un – figure du penser-poème – exprimé dans les fragments, se doit alors de réactiver dans le langage cette dynamique du cercle, celle de « l'unité mobile des contraires [169]» dont l'unité se réalise donc dans le mouvement. Ainsi le cycle de la vie *et* de la mort est ici précisé comme cycle inscrivant la mort *dans* la vie – le sommeil, mais aussi, métaphoriquement, la « mort-vie » que constitue l'ignorance – *et* la vie *dans* la mort – puisque tout vivant dormant est un mort en sursis.

---

165 MOURAVIEV (S.), *op. cit.*

166 WERSINGER (A.G.), *op. cit.*, p. 140.

167 *Ibidem*, p. 138.

168 *Ibid.*, p. 106.

169 *Ibid.*, p. 107.

On peut encore évoquer pour terminer le célèbre fragment 53, consacré à *polemos* [170] :

I.	*Polemos*	Combat
	Pantôn ***men*** *patèr esti*	de tous est père,
	Pantôn ***de*** *basileus*	de tous roi ;
II.	*Kai tous* ***men*** *theous edeixe*	et ceux-ci a désignés dieux,
	Tous ***de*** *anthrôpous*	ceux-là hom*mes ;*
III.	*Tous* ***men*** *doulous epoièse*	ceux-ci a faits esclaves ;
	Tous ***d'****eleutherous.*	Ceux-là libres.

Mouraviev commence par mettre en évidence les parallèlismes internes à chacun des trois segments. Dans le segment I, il y a une coïncidence grammaticale quasi parfaite des deux syntagmes corrélés par les particules *men* et *de (*« d'une part, d'autre part »). La seule variable, c'est le sens des substantifs (« père » / « roi »). Or, ce sont précisément entre ces deux termes que le parallèlisme est établi, et appelle à établir une corrélation. Selon Mouraviev, d'après le sens de ces deux termes, mais aussi le fait que les deux *pantôn* désignent le même ensemble universel, il semble que « *men* et *de*, n'opposent rien à rien mais ne font que souligner l'anaphore. Les concepts déjà proches de « père » et de « roi » sont rapprochés encore davantage, au point de fusionner en tant qu'appellations différentes d'un même rapport entre Combat et tous [171]». La structure des segments II et III ressemble à celle du I. Dans chacun, est répété le pronom *tous*, mis en corrélation par les mêmes particules *men/de*, mais cette fois, la variable du sens des noms (grammaticalement semblables) rend à ces particules leur sens adversatif : « dieux » s'oppose en effet à « hommes » dans le II et « esclaves » à « libres » dans le III. Dès lors, le rapport que chacun de ces deux segments établit entre les entités désignées par les noms semble être un rapport contradictoire : « les uns sont dieux, les autres hommes, les uns sont libres, les autres esclaves [172]». Il y a donc un

[170] MOURAVIEV (S.), *op. cit.*, p. 348-349.
[171] *Ibidem*, p. 348.
[172] *Ibid.*

parallèlisme presque parfait de la construction grammaticale [173], mais un désaccord, sur le plan du contenu sémantique, entre le rôle de *men/de* dans le segment I (identification des noms en tant que quasi-synonymes) et leur rôle dans les segments II et III (opposition des noms, confrontés en tant qu'antonymes incompatibles). Dès lors, « la similitude grammaticale cache la contrariété sémantique [174]». Ce constat se vérifie avec force lorsqu'on envisage les segments II et III. Leur identité grammaticale et syntaxique est totale. Au plus sémantique, les choses se compliquent. En effet, « les uns et les autres (*oi mèn/oi de*) » du segment II semblent renvoyer aux « tous » (*pantes*) du fragment I, ce « tous » comprenant les dieux et les hommes. Mais « les uns et les autres (*oi mèn/oi de*) » du segment III, semblent quant à eux renvoyer à un « *tous* » qui ne comprendrait que les seuls humains, puisqu'on y distingue les « libres » des « esclaves ». Or, comme le souligne Mouraviev, « le parallèlisme des quatre *tous* et des deux *pantôn* suggère une autre solution [175]» que celle de l'usage ordinaire des termes « libres » et « esclaves ». En effet, « à en juger par leur disposition dans les segments II et III, les dieux sont mis en parallèle (c'est-à-dire identifiés) avec les esclaves, et les hommes sont mis en parallèle (c'est-à-dire identifiés) avec les libres ! Ainsi, bien que cela ne soit affirmé nulle part, la structure parallèle, par sa seule présence, estompe les distinctions entre dieux et hommes, entre esclaves et libres, bref, elle dément le contenu superficiel du fragment, sans le supprimer pour autant [176]».

Mais ce n'est pas tout. Selon Mouraviev, « si, inversément, nous projetons les segments II et III sur le segment I, nous aboutissons au contraire à la nécessité de distinguer entre les *pantes men* dont *polemos* serait père et les *pantes de* dont il serait roi. Ce qui donnerait qu'il est père des dieux et des esclaves et roi des hommes et (?) des libres [177]». Mouraviev conclut en se posant une question analogue à

---

[173] MOURAVIEV (S.), *op. cit.* : « Coïncident entre eux 1) le sujet 2) les particules *men/de* 3) l'ordre des parties du discours : pronom – substantif – verbe – substantif et 4) l'ordre des syntaxèmes fondamentaux.

[174] *Ibidem.*

[175] *Ibid.*

[176] *Ibid.*, p. 349.

[177] *Ibid.*

celle qui avait terminé son analyse du fragment B 62 : faut-il vraiment accorder de l'importance, et surtout, du *sens* à toutes ces subtilités ? « En elles-mêmes, peut-être non, car les différentes interprétations ainsi obtenues s'entre-neutralisent et engendrent leur propre contraire. Mais les *oscillations sémantiques* qui en découlent, l'effet de miroitement, de moiré, de dédoublement de l'unité et de fusion des couples, voilà, semble-t-il, le vrai sens du fragment, l'effet recherché, car *il nous montre polemos à l'œuvre* : faisant et défaisant hommes et dieux, esclaves et êtres libres [178]».

B. La logique ensembliste-identitaire, malin génie pour le théoricien du poème

On peut donc à nouveau constater l'omniprésence de la logique ensembliste-identitaire dans la « voix » intérieure de l'interrogation indirecte que l'interprète (Mouraviev) s'adresse à deux reprises. C'est elle qui nie le travail sur la syntaxe du fragment B 62, en la réduisant à une « simple » juxtaposition insignifiante et asignifiante. C'est elle aussi qui fait des multiples lectures du fragment B 53 de l'insignifiant/asignifiant : en se neutralisant réciproquement et en engendrant leurs contraires, ces lectures subvertissent les principes logiques d'identité et de non contradiction. Elles ne pourraient donc qu'être rejetées comme non valides, voire, absurdes. C'est, ironiquement, encore la logique ensidique qui fait tomber les interprètes dans le vertige de la surinterprétation infinie du fragment B 26. Car l'absence de ponctuation, cette respiration subtile et souvent invisible du sens, les a fait coller au seul sens thématisé, et négligé la signifiance qui était déposée dans les parallèlismes morphologiques. En miroir, lorsqu'on « décolle » de ce prisme ensidique, et Mouraviev y parvient, notamment dans la conclusion de son analyse du fragment B 53, on constate une fois de plus la capacité du poème à réactiver la structure magmatique du penser dans le langage.

Grâce au fragment B 62, nous découvrons ainsi que la « simple » juxtaposition pourrait bien être l'un des jeux les plus risqués du poème avec le langage, car il s'agit d'un geste *délibéré* qui contient la possi-

[178] MOURAVIEV (S.), *op. cit.*, c'est moi qui souligne.

bilité de son propre effacement en tant que poème. *Deinotès* de l'autocréation humaine dans le langage : s'auto-créer est toujours accompagné comme son ombre de la possibilité de s'auto-détruire. L'énumération en guise de syntaxe renvoie par ailleurs encore à un nœud de questions abyssales. On sait que la liste est le principe d'organisation le plus originaire du discours-*logos* grec. Le « catalogue » ou *kata-legein* – littéralement, « dire les choses les unes à la suites des autres » – correspond à une description détaillée (le catalogue des vaisseaux dans l'*Iliade* d'Homère) [179]. Pourtant, aucune liste ne procède à une énumération « au hasard », chacune contient toujours un principe d'ordre, d'organisation des éléments ainsi énumérés, qui les organise en « monde » [180]. Ainsi, la syntaxe est toujours déjà présente dans la juxtaposition et l'autoconfiguration en discours (*logos*) dans la simple liste. Grâce au fragment B 26 nous est donné à ressentir que le lien vivant–éphémère–mortel–mourant–mort, n'est pas articulable selon les oppositions structurantes de la logique ensembliste-identitaire (mortel/immortel, vivant/mort, éveillé/endormi), qui sont aussi celles qui structurent l'organisation de toute institution sociale. Pourtant, ce lien existe et *tout est un* dans ce lien circulaire [181]. Dès

---

[179] PERCEAU (S.), *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'Epopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002.

[180] KLIMIS (S.), *Archéologie..., op. cit.*, p. 95-110, auquel je me permets de renvoyer pour une tentative d'élucider le principe d'organisation progressive du rapport au monde, dans l' « énumération » des dons du Titan Prométhée aux mortels dans le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle. Je postule qu'un tel principe est *toujours* sous-jacent dans les textes grecs de type catalogique, et qu'il faut à chaque fois l'élucider dans la spécificité de sa mise en discours. *Contra* WERSINGER (A.G.), *op. cit.,* p. 138 considère quant à elle que « le catalogue peut se limiter à n'être qu'une énumération de choses, et, dans ce cas, on peut lui faire correspondre une liste paratactique de différences ».

[181] WERSINGER (A.G.), *op. cit.*, p. 138, rappelons-le, parle « d'harmonie invisible et circulaire » du *logos* chez Héraclite, qui serait exprimée essentiellement dans des chiasmes parfaits, comme par exemple dans le fr. B 62. La première partie de ce fragment, discutée ci-dessus, correspond en effet à un chiasme qui « dessine une structure très simple (ABBA), dans laquelle une répétition externe embrasse une répétition interne. La structure embrassée des répétitions crée un anneau qui relie les extrémités. Le chiasme de la deuxième moitié du fragment établit le cercle entre deux contraires rapprochés grammaticalement (*zôntes/tethneôtes et thanaton/bion*). Héraclite explicite lui-même la signification du mécanisme présent dans le chiasme qui se trouve quasiment défini à la fin du fragment B 88 : « Car ces

lors : *une seule syntaxe* – à retrouver dans ce qui apparaît comme un magma, mais qui se laisse diviser en ensembles de parallèlismes morphologiques et lexicaux – dit le cycle de la vie et de la mort, effaçant tout en les maintenant ces cadres ensemblistes-identitaires. Enfin, grâce à l'analyse du fragment B 53, nous pouvons constater que la maximalisation du sens d'un poème est atteinte *dans la performance de sa déprise* : c'est lorsque le poème « se fait » la guerre, dans l'entre-destruction syntaxique de toutes les lectures « stabilisantes » / « ontologisantes », que le sens « thématisé » peut véritablement irradier, car *polémos*, le combat, la guerre, n'est jamais au repos mais toujours *à l'œuvre*. Et cette œuvre, son agir/créer, c'est de *détruire*. Une fois de plus, le poème nous fait voir/ressentir/penser l'asensé de tout sens et le sens de l'asensé.

VI. Les polyphonies métriques et musicales : l'oxymore du péan du mort dans les *Choéphores* d'Eschyle

La quatrième et dernière forme d'utilisation par le penser-poème des ressources polysémiques de la langue grecque me semble résider dans les polyphonies générées à partir de la métrique, et donc aussi de la forme musicale. Rappelons en effet que toute la poésie grecque était versifiée et chantée. Or, la métrique et la musique peuvent entrer en tension, voire en contradiction, avec le sens qui est énoncé dans le chant, ce « sens » pouvant déjà lui-même être polysémique, comme nous venons de le voir dans plusieurs exemples. Bien évidemment, nous sommes là au cœur de la question de la mise en forme affective des significations dans le poème : ce sont les tonalités affectives associées à tel mètre ou à tel mode musical qui sont mobilisées par les poètes. L'harmonie oscillante du penser-poème me semble alors atteindre le maximum de son intensité, lorsque le sens énoncé par la parole, le timbre et l'intensité de la voix, son rythme, ainsi que l'accompagnement instrumental, composent l'unité mouvante des

choses s'étant renversées sont celles-là, et celles-là s'étant renversées en retour, celles-ci ». Le renversement décrit le mécanisme du chiasme qui troque les places des termes différents afin de marquer leur unité [...] précisons que le chiasme ne consiste pas à identifier, au sens où il réduirait les différences. » (p. 138-139).

contraires, « l'ensemble-séparé » d'un chant. Ce domaine de recherche est infini, aussi me limiterai-je à un seul exemple, emprunté à la tragédie. C'est en effet dans les tragédies que ces polyphonies sémantiques sont les plus utilisées, et avec des audaces inouïes, puisqu'on y entend parfois plusieurs registres de diffraction/complexification du sens, ce « mélange » pouvant aller jusqu'à subvertir les genres poétiques/musicaux préétablis.

Dans son livre sur *L'insignifiance tragique*, Florence Dupont a mis en évidence ce type de phénomènes musicaux [182]. Toutefois, il me semble qu'elle n'en exploite pas toutes les ressources sémantiques, puisque sa thèse de base est précisément celle de l'*insignifiance* de la tragédie. S'opposant, à juste titre, à la survalorisation du texte des tragédies alors qu'il s'agissait avant tout de spectacles musicaux, Florence Dupont me semble rester prisonnière d'une conception étroite du sens, qui le réduit, une fois de plus, à sa dimension ensemblisteidentitaire. Je voudrais donc prolonger ses analyses en vue de mettre à jour *l'asignifiance* tragique, que Castoriadis résume en une phrase : « la tragédie affirme constamment, non pas d'une façon discursive et raisonnante, mais par la présentation de la chose, elle donne à voir à tous que l'être, c'est le chaos [183]». Cette « manière » spécifiquement tragique de présenter le chaos en le rendant *audible*, le péan d'Agamemnon dans les *Choéphores* [184] d'Eschyle va nous permettre de mieux l'appréhender. Revenons à l'analyse de Florence Dupont, qui met bien en évidence en quoi donner à entendre « le péan d'un mort est un oxymore [185]». En effet, ce chant crée une musique complexe, qui mélange deux traditions rituelles chorales pré-existantes [186]: le thrène, chant traditionnellement associé aux morts, qui est une lamentation de deuil, et le péan, qui est un hymne triomphal à Apollon, un chant de joie et de victoire, par exemple dans un contexte guerrier ou de concours sportif.

---

[182] DUPONT (F.), *L'insignifiance tragique*, Paris, 2001.
[183] CASTORIADIS (C.), *La cité et les lois, op. cit.*, p. 139.
[184] ESCHYLE, *Choéphores*, v. 151-161.
[185] DUPONT (F.), *op. cit.*, p. 66.
[186] *Ibidem*.

Revenons au contexte du *muthos* pour comprendre cet oxymore. Electre enjoint le chœur des choéphores à « entonner le péan du mort » avec elle, suite à la demande insoutenable car *a-sensée* de Clytemnestre : ayant fait un rêve de mauvais augure, la reine a demandé à sa fille d'aller verser des libations pour apaiser l'âme d'Agamemnon. Ainsi, c'est celle-là même qui a assassiné Agamemnon sans permettre que le rituel du deuil soit accompli, qui veut s'attirer les bonnes grâces du mort, grâce à la seule personne qui a porté ce deuil au point d'en devenir l'incarnation. Comme les analyses de Nicole Loraux et de Florence Dupont l'ont montré, Electre est figée dans un deuil éternel, elle *est*, dans sa chair, la plainte du deuil, à perpétuité [187]. La tragédie construit donc une situation aporétique, chaotique, où tous les repères se brouillent. Electre accomplit en effet la demande de sa mère, tout en implorant que surgisse un vengeur et « que les meurtriers meurent à leur tour » (v. 142-145). Le rituel de deuil des libations, interdit/demandé par Clytemnestre – qui accomplit par cet oxymore une première subversion par rapport à la structure traditionnelle du rituel – est donc à son tour subverti par Electre. Mais cette seconde « subversion » n'a pas la valeur d'un rétablissement de l'ordre : Electre distord en effet elle aussi le sens du rituel, en demandant la mort de sa commanditaire. Dans cette figure de l'(in)audible, oxymore musical inextricable, l'*acmè* dans le ressentir de l'a-sensé du sens réside dans le fait que c'est *précisément* le *nomos* – qui signifie tout à la fois la loi et l'usage établi – qu'Electre associe à son péan subversif : « Que quelque heureuse chance ramène ici Oreste ! Voilà ma prière : ô père, entends-la. Et à ta fille accorde un cœur plus chaste que celui de sa mère et des mains plus pieuses. Tels sont mes vœux pour nous ; mais pour nos ennemis, que surgisse enfin ton vengeur, père, et que les meurtriers meurent à leur tour : ce sera justice ! [...] mais aux coupables seuls va l'imprécation de la mort ; à nous, au contraire, envoie la joie du fond de l'ombre, avec l'aide des dieux, de la Terre, de la Justice triomphante ! Voilà les vœux sur lesquels je verse ici mes libations. A vous, *selon l'usage établi (nomos)*, de les couronner de gémissements, en entonnant le péan du mort. » (v. 135-151).

---

[187] LORAUX (N.), « Electre, encore et toujours », in *La voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999, p. 53-57, suivie par DUPONT (F.), *op. cit.*

Il me semble qu'un autre oxymore se superpose à celui du péan du mort, une « pelote de pensées [188]» aussi inextricable que celle du rêve, dont il faut pourtant tenter de dénouer quelques fils. Traduire *nomos* par « usage établi », comme dans les Belles Lettres, risquerait de masquer la connotation politique forte de ce terme, qui est évoquée ici par Eschyle. Comme le rappelle en effet Castoriadis à propos de l'*Antigone* de Sophocle et de l'interprétation la plus courante de sa référence à la loi divine : « Cette opposition entre droit humain et droit divin oublie une chose : enterrer les morts a toujours été, chez les Grecs comme partout, une loi humaine aussi bien que divine [189]. » Il me semble aussi que c'est bien ici à une *loi humaine et divine* qu'Electre se réfère. Mais en même temps qu'elle pose ce cadre, elle le subvertit, puisque le *nomos* serait d'entonner un thrène, et pas un péan. Je pense donc que la référence au *nomos* permet à Eschyle d'explorer les intrications complexes entre le rituel religieux et la politique. En suivant une seconde strate de signification, il me semble qu'Electre en appelle au pouvoir *instituant* du chœur, dès lors envisagé comme s'il était un groupe politique de citoyens, alors qu'il est composé de femmes, qui plus est esclaves car captives de guerre. Dans la fiction créée par ce « comme si », il s'agirait, pour un groupe de « citoyens », de rétablir la « loi » bafouée par le « tyran » Clytemnestre. Mais ce « rétablissement » est en réalité, comme on l'a déjà dit, une *création* : le péan pour le mort est une *stasis musicale*, une révolution contre un ordre injuste/distordu, une *stasis agie et créée dans la musique*. Or, ce péan, qui se réclame du *nomos*, est un appel à l'homme en armes, à la vengeance, à la destruction, bref, à ce qui n'est *pas* le *nomos*, mais l'*orgè*, sa racine constituante qui se serait déprise du cadre de son autolimitation... Le péan du mort se dévoile donc comme n'étant pas du tout une simple curiosité musicale, mais un *acte* politique, au sens fort du terme, posé par et pour l'ensemble de la communauté des citoyens. « Deuil–enchantement » d'une musi-

---

188 FREUD (S.), *Die Traumdeutung, G.W.*, II, p.116, n.1, cité et commenté par CASTORIADIS (C.), « Epilégomènes à une théorie de l'âme que l'on a pu présenter comme science », in *Carrefours du labyrinthe*, I, *op. cit.*, p. 60, n. 19.

189 CASTORIADIS (C.), *La cité et les lois, op. cit.*, p. 142.

que qui réjouit l'âme tout en la faisant tressaillir au cri de l'asensé sur lequel repose tout *cosmos* institué par l'humain...

Conclusion

Au terme de ce parcours, j'espère être parvenue à montrer en quoi thématiser le continu de la poésie et de la politique est l'un des éléments essentiels pour parvenir à penser la création social-historique, en élucidant l'articulation réciproque entre l'autotransformation de la société et celle de l'individu. Je rappelle à cet égard les dernières lignes de *L'institution imaginaire de la société* : « L'autotransformation de la société concerne le faire social – et donc aussi politique, au sens profond du terme – des hommes dans la société et rien d'autre. Le faire pensant, et le penser politique – le penser de la société comme *se* faisant – en est une composante essentielle [190]. » Si le « faire » est pour Castoriadis une catégorie générique qui conjoint les deux dimensions de l'agir (*praxis*) et du « produire/créer » (*poièsis*), alors le « faire social », est indissociablement « agir/produire–créer » social. Si Castoriadis a essentiellement étudié le faire social du côté de l'action politique, il nous reste à penser et à écrire l'articulation du faire pensant et du penser-poème, ce dont le présent article a tenté de tracer une esquisse possible.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO (T.), « Discours sur la poésie lyrique et la société », in *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, (1936), 1984.

ARENDT (H.), *Journal de pensée,* 1, *juin 1950-février 1954*, trad. S. Courtine-Denamy (S.), Paris, Seuil, 2005.

ARISTOTE, *Constitution des Athéniens*, Paris, Belles Lettres, texte établi et traduit par G. Mathieu et B. Haussoullier, (1922), 2003.

ARISTOTE, *De l'âme*, Paris, Belles Lettres, texte établi par A. Jannone, traduction et notes par E. Barbotin, (1966), 1996.

[190] CASTORIADIS (C.), *IIS,* p. 498.

BONNAFÉ (A.), *Théogonie. La naissance des dieux*, Paris, Rivages Poche, « Petite bibliothèque », 2007.

CALAME (C.), *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble, Millon, 2008.

CALAME (C.), *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 1996.

CASSIN (B.) et NARCY (M.), *La décision du sens. Le livre Gamma de la Métaphysique d'Aristote, introduction, texte, traduction et commentaire*, Paris, Vrin, 1998.

CASSIN (B.), *Parménide ou sur l'étant. La langue de l'être ?,* présenté, traduit et commenté par B. Cassin, Paris, Points Essais, 1998.

CASTORIADIS (C.), *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

CASTORIADIS (C.), « Epilégomènes à une théorie de l'âme que l'on a pu présenter comme science », in *Carrefours du labyrinthe*, 1, Paris, Seuil, 1978.

CASTORIADIS (C.), *Devant la guerre*, Paris, Fayard, 1981.

CASTORIADIS (C.), « La *polis* grecque et la création de la démocratie », in *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe*, II, Paris, Seuil, 1986.

CASTORIADIS (C.), « Anthropogonie chez Eschyle et autocréation de l'homme chez Sophocle », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, 1999.

CASTORIADIS (C.), « Notes sur quelques moyens de la poésie », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, 1999.

CASTORIADIS (C.), « Imaginaire et imagination au carrefour », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, 1999.

CASTORIADIS (C.), « Héritage et révolution », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, 1999.

CASTORIADIS (C.), « Mode d'être et problèmes de connaissance du social-historique », in *Figures du pensable. Les carrefours du labyrinthe*, VI, Paris, 1999.

CASTORIADIS (C.), *Sur* Le Politique *de Platon*, Paris, Seuil, 1999.

CASTORIADIS (C.), *Sujet et vérité dans le monde social-historique. Séminaires 1986-1987. La création humaine*, I, Paris, Seuil, 2002.

CASTORIADIS (C.), *Ce qui fait la Grèce,* 1, *D'Homère à Héraclite*, Paris, Seuil, 2004.

CASTORIADIS (C.), *La cité et les lois. Ce qui fait la Grèce,* 2, Paris, Seuil, 2008.

CASTORIADIS (C.), « Transformation sociale et création culturelle », in *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, 2007.

CASTORIADIS (C.), « La musique abolit le monde », in *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, 2007.

CASTORIADIS (C.), « Fenêtre sur le chaos », in *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, 2007.

CHRÉTIEN (J.L.), *Promesses furtives*, Paris, Minuit, 2004.

CONCHE (M.), *Héraclite. Fragments*, Paris, PUF, 1986.

COULOUBARITSIS (L.), *Mythe et philosophie chez Parménide*, Bruxelles, Ousia, (1986) 1990.

DELEUZE (G.), « Cinéma et Pensée », cours 67 du 30 octobre 1984, adresse du site : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4.

DUPONT (F.), *L'insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2001.

ESCHYLE, *Prométhée enchaîné*, Paris, Belles Lettres, texte établi et traduit par P. Mazon, 1953.

GOURGOURIS (S.), « Dialectique lyrique », in *Europe*, n° 949, mai 2008.

HEIDMANN (U.), « La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique*, 154, 2008.

HEIDMANN (U.), « Comment comparer les (r)écritures anciennes et modernes des mythes grecs ? Propositions pour une méthode d'analyse (inter)textuelle et différentielle », in *Mythe et littérature*, PARIZET (S.), éd., Paris, collection « Poétiques comparatistes », Société française de littérature générale et comparée, 2008.

HÉSIODE, *Théogonie*, Paris, Belles Lettres, texte établi et traduit par P. Mazon, (1928), 1996.

HORKHEIMER (M.) et ADORNO (T.W.), *La dialectique de la raison*, trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard (1944), 1974.

KANT (E.), *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1993.

KLIMIS (S.), *Archéologie du sujet tragique*, Paris, Kimé, 2003.

KLIMIS (S.), « Antigone et Créon à la lumière du "terrifiant/extraordinaire" (*deinotès*) de l'humanité tragique », in *Antigone et la résistance civile*, COULOUBARITSIS (L.) et OST (F.), éd., Bruxelles, Ousia, 2004.

KLIMIS (S.), « Le poète, le philosophe et les Muses : (auto)création du discours inspiré », in *Kairos. Revue de philosophie de l'université de Toulouse*, n° 24, 2005.

KLIMIS (S.), « Le style de la méthode chez Aristote », in *Le style des philosophes*, CURATOLO (B.) et POIRIER (J.), éd., Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2007.

KLIMIS (S.), « Le lyrique dans la tragédie grecque : chants d'une pensée aporétique », in *Le chant et l'écrit lyrique : poétiques et performances*, RODRIGUEZ (A.) et WYSS (A.), éd., Berne, Peter, Lang, 2009.

KLIMIS (S.), « Créer un *eidos* du social-historique selon Castoriadis », in *Affect, imaginaire et création sociale*, GELY (R.) et VAN EYNDE (L.), éd., Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, à paraître.

LE BRETON (D.), *Corps et sociétés. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridien-Klincksieck, 1985.

LE BRETON (D.), *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006.

LECLERC (M.C.), « Socrate aux pieds nus. Notes sur le préambule du Phèdre », *Revue de l'histoire des religions*, 200, 1983.

LECLERC (M.C), *La parole chez Hésiode. A la recherche de l'harmonie perdue*, Paris, Belles Lettres, 1993.

LORAUX (N.), *La voix endeuillée*, Paris, Gallimard, 1999.

LORAUX (N.), « Thucydide et la sédition des mots », in *La tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie*, Paris, Seuil, 2005.

MESCHONNIC (H.), *Pour la Poétique,* vol. I, Paris, Gallimard, 1970.

MESCHONNIC (H.), *Le signe et le poème,* Paris, Gallimard, 1975.

MESCHONNIC (H.), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

MESCHONNIC (H.), *Les états de la Poétique*, Paris, PUF, 1985.

MESCHONNIC (H.), *Le langage Heidegger*, Paris, PUF, 1990.

MESCHONNIC (H.), *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.

MESCHONNIC (H.), « Penser Humboldt aujourd'hui », in *La pensée dans la langue. Humboldt et après*, MESCHONNIC (H.), éd., Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1995.

MESCHONNIC (H.), *Spinoza. Poème de la pensée*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

MOURAVIEV (S.), *Heraclitea. II.3.A. Recension : Fragmenta. A. De Sermone Tenebrosi Praefatio*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2002.

PERCEAU (S.), *La parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Louvain, Peeters, 2002.

PLATON, *Phèdre*, traduction L. Brisson, Paris, GF-Flammarion, (1989) 1997.

RODRIGUEZ (A.), *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Liège, Mardaga, 2003.

ROUSSEAU (J.J.), L'*Émile*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1969.

SAPPHO, *Fragments*, texte établi et traduit par T. Reinach avec la collaboration de A. Puech, Paris, Belles Lettres (1937), 2003.

SNELL (B.), *Hesiod*, Darmstadt, 1966.

SOPHOCLE, *Antigone*, texte établi et traduit par P. Masqueray, Paris, Belles Lettres, 1922.

WERSINGER (A.G.), *La sphère et l'intervalle. Le schème de l'harmonie dans la pensée des anciens Grecs d'Homère à Platon*, Grenoble, Millon, 2008.