

ANAI DE FILOSOFIA CLÁSSICA

Homère en philosophe

De quelques scènes philosophiques primitives chez Homère

Barbara Cassin
CNRS Paris

RÉSUMÉ: Homère en philosophe : le texte homérique court sous un certain nombre de textes philosophiques et contribue à fabriquer ou à mettre en œuvre des concepts. On prend ici trois exemples : Ulysse lié à son mât sous l'étant de Parménide, le *pharmakon* d'Hélène sous la toute-puissance du *logos*, l'adresse d'Ulysse à Nausicaa comme invention du performatif. C'est finalement parce qu'il est le père des sophistes qu'Homère noue ainsi poésie et philosophie.

MOTS-CLÉ : Homère, Parménide, Gorgias, Austin, Ulysse, Hélène, Nausicaa, *pharmakon*, *to eon* performatif, palimpseste, poésie, philosophie, sophistique.

RESUMO: Homero como filósofo: o texto homérico corre sob um certo número de textos filosóficos e contribui para fabricar ou efetivar conceitos. Tomamos aqui três exemplos: Ulisses amarrado a seu mastro sob o ente de Parmênides, o *pharmakon* de Helena sob a onipotência do *logos*, Ulisses dirigindo-se a Nausicaa como invenção do performativo. Afinal de contas, é por ser pai dos sofistas que Homero entrelaça poesia e filosofia.

PALAVRAS-CHAVE: Homero Parmênides, Górgias, Austin, Ulisses, Helena, Nausicaa, *pharmakon*, *to eon*, performativo, palimpsesto, poesia, filosofia, sofística.

« Homère », nom propre de la culture grecque

La société du temps des philosophes grecs est une société qui se caractérise par la *paideia*, par la culture ; et cette culture est d'abord homérique. Au fond les philosophes, comme tous les Grecs, sont « homérophones », qu'ils le veuillent ou non : c'est Homère qui leur apprend à parler, c'est dans Homère qu'ils apprennent les *grammata*, à lire, à écrire et à penser, bref à *hellenizein*, par opposition à *barbarizein* ; c'est d'ailleurs Homère encore qui

« hellénise » les barbares —« Tout le monde ne voit pas le même ciel, mais même les Indiens connaissent Homère », dira Dion¹.

« Homère » est le nom propre de l'hellénisme, mais Homère n'est personne. Après les travaux de Gregory Nagy, nul ne peut plus croire qu'Homère est « le » poète qui a écrit *Illiade* et *Odyssée* telle que nous les connaissons. « J'ai demandé à Homère s'il était l'auteur des vers athétésés, et il les a revendiqués tous sans exception », confie Lucien au retour des Enfers². On se retrouve vite placé sous l'égide de Borges : « La forme moderne du fantastique, c'est l'érudition » : l'emblème de la culture grecque est un nom propre qui sert de couverture à une multiplicité d'auteurs produisant une série multiple et sans cesse réorganisée de vers dictés par la Muse —une fiction d'auteur produisant une fixation de texte.

Une culture de l'efficacité discursive et du palimpseste

Mais, à vrai dire, la raison fondamentale pour laquelle je m'intéresse ici à Homère tient à une phrase de Philostrate dans *La Vie des Sophistes* : Philostrate rappelle que Nicagoras appelle la tragédie « mère des sophistes », et il ajoute « Hippodromos corrige en améliorant : pour moi, dit-il, leur père c'est Homère »³. Qu'est-ce que cela veut dire, Homère père des sophistes ? Cela signifie, je crois, qu'Homère est celui qui enseigne à parler avec efficacité, celui qui enseigne à produire un monde en parlant. C'est cela même que je voudrais explorer avec vous : la manière dont les sophistes et les philosophes en tant qu'ils parlent, en tant qu'ils parlent avec efficacité, sont travaillés par Homère. Voilà qui pourrait nous conduire jusqu'à Austin par exemple, *How to do things with words ?* – Comment faire des choses avec les mots ?

Nietzsche a souligné les deux caractères essentiels du monde de la culture grecque qui se découvre ainsi. Premier trait, général et générique, que je reprends à son *Cours sur l'histoire de l'éloquence grecque* : « La prétention la plus illimitée de pouvoir tout comme rhéteur ou comme styliste traverse toute l'Antiquité de manière pour nous inconcevable »⁴ ; il s'agit véritablement d'une culture où la parole, le discours sont tout-puissants.

Deuxième trait : cette culture est essentiellement palimpsestique ; c'est d'ailleurs cela même que veut dire « culture » : à chaque fois, un texte ou un discours est un texte de textes, un discours de discours, il est tissé, entrecroisé de tous les discours qui se sont tenus, de tous

¹ Discours LIII, *Sur Homère*, 7-8.

² *Histoire véritable*, II, 20.

³ *Vie des sophistes*, 620.

⁴ Kröner, p. 201s.

les textes qui se sont écrits avant lui, comme le manifestent, hautement mais dans leur ordre, ces textes des doxographes, Diogène Laërce en particulier, que Nietzsche n'a cessé de détiiser, anecdote par anecdote. Mais c'est toute la grande philologie allemande, de Schleiermacher à Diels, qui est là impliquée. Aujourd'hui, quand nous lisons un texte grec, nous n'avons généralement plus les moyens de percevoir les citations. Nous, nous sommes habitués aux guillemets. Or, les guillemets appartiennent à l'époque moderne ; c'est le typographe Guillaume qui les a inventés. Avant Guillaume (1527), il n'y avait pas de guillemets. Il y avait, dit Schleiermacher, un mot, la reprise d'un rythme, parfois même une simple particule, qui étaient présents comme un index tendu vers l'autre texte, par-dessous : « La citation est une chose qui se cache. Parce que (de nos jours), tout est fait pour les yeux (du lecteur), nous sommes particulièrement habitués à nous servir de moyens de communication grossiers, de sorte que là où ceux-ci font défaut, principalement chez les Anciens, nous ne sommes que trop certains de passer par-dessus. C'est pourquoi il y a ici encore tant de découvertes à faire » ; et c'est pourquoi la citation relève finalement de l'histoire de l'art : « La main et son index doivent se trouver quelque part. Souvent une seule particule est une indication de citation cachée. Mais on doit certes d'abord s'être transposé dans la même sphère que celui qui discourt »⁵.

C'est sur ce fond que je voudrais tenter de travailler avec vous trois scènes philosophiques primitives, parmi d'autres, que j'ai rencontrées chez Homère. La première scène, liée à Ulysse, est « sous » Parménide. La seconde, liée au personnage d'Hélène, est « sous » bon nombre de textes depuis Gorgias. La troisième enfin, d'un autre ordre, nous entraînera directement jusqu'à Austin, qui nous permettra de la lire. Cette troisième scène est en quelque sorte la condition de possibilité de toutes les autres.

L'étant comme Ulysse : Homère sous Parménide

Première scène donc, entre Homère et Parménide. Si Homère est celui qui nous enseigne à parler grec, Parménide est celui qui nous enseigne que cette langue grecque est la langue de l'être.

Que fait Parménide dans son poème ? Pourquoi ce poème nous est-il arrivé si violemment, si fortement, tant de siècles après, au point que Heidegger puisse affirmer, en citant le fragment VIII : « Ces quelques mots sont là dressés comme des statues grecques archaïques. Ce que nous possédons encore du poème didactique de Parménide tient en un

⁵ *L'Herméneutique générale*, 1809-1810, trad. C. Berner, Paris, Cerf, 1987, §94, puis 95, p. 97.

mince cahier qui bien entendu réduit à rien les prétentions de bibliothèques entières d'ouvrages philosophiques qui croient à la nécessité de leur existence. »⁶ Ce diagnostic, que l'on soit d'accord ou non avec la pensée heideggérienne de la philosophie et de l'histoire de la philosophie, est vrai en cela du moins que Parménide inspire, comme les héros d'Homère justement, « le respect et la terreur »⁷. D'où tient-il donc cette force ? Ma réponse est : entre autres d'Homère et, peut-être, tout particulièrement d'Homère.

Je m'explique : il me semble que, dans le poème de Parménide, se déploie ce que j'appellerai l'« ontologie de la grammaire », c'est-à-dire que la langue grecque déploie toutes ses formes à partir d'un verbe, le *esti* premier, pour produire un sujet. Bien sûr la langue grecque existe avant Parménide. Mais la manière dont elle est fabriquée, et ce qu'implique cette manière d'être fabriquée, ne sont pas lisibles et encore moins thématiques, avant le poème : le poème de Parménide constitue la mise en acte des pouvoirs de la langue. On sait que le poème commence par l'énoncé de deux voies, de deux chemins. Le premier chemin, le seul que l'on puisse et doive suivre, s'énonce *estin* : que « est », troisième personne du singulier du présent du verbe être. A partir de ce premier verbe, une série d'opérations, à la fois syntaxiques et sémantiques, mène à un sujet. La voie passe notamment par la forme de l'infinitif (*esti gar einai*, « est en effet être ») et par celle du participe (*eon emmenai*, « c'est en étant que est », fr. VI, 1)⁸.

Or, au moment où, au fragment VIII, s'énonce enfin le sujet secrété par le verbe, sous la forme du participe substantivé *to eon*, « l'étant », voilà qu'on se retrouve dans Homère. Je lis le passage :

« Alors, immobile dans les limites de larges liens, / il est sans commencement, sans fin, puisque naissance et perte / sont bel et bien dans l'errance au loin, la croyance vraie les a repoussées. / Le même et restant dans le même, il se tient en soi-même, / et c'est ainsi qu'il reste planté là au sol [*empedon authi menei*], car la nécessité puissante / le tient dans les liens de la limite qui l'enclôt tout autour ; / c'est pourquoi il est de règle que l'étant [*to eon*] ne soit pas dépourvu de fin »

(VIII, 26-32)

Entendez-vous comme c'est étrange ? Tout à coup, quand on arrive après une longue route à ce *to eon*, « l'étant », et qu'enfin on le tient comme une identité stable identique à elle-même (*tauton t'en tautôi te menon kath'heauto keitai*, avec les termes qui serviront à dire l'*eidos* platonicien et l'*hupokeimenon* aristotélicien), on nous explique, avec des mots bien peu « métaphysiques », qu'il reste « planté là au sol » [*empedon authi menei*].

⁶ *Introduction à la Métaphysique*, cours du semestre d'été 1935, Niemeyer, 1952, trad. G. Kahn, Paris, Gallimard, p. 105.

⁷ Platon, *Théétète*, 183e.

⁸ Je me permets de renvoyer pour toute cette analyse à ma présentation du Poème dans *Sur la nature ou sur l'étant. La langue de l'être ?*, Paris, Seuil, Points bilingues, 1998¹, en particulier p. 30-48.

Eh bien ce sont les mots mêmes qui, dans Homère, décrivent Ulysse, quand il passe au large des Sirènes, au moment où elles chantent son identité (« Viens ici, Ulysse tant vanté, grande gloire des Achéens... », *Odyssée*, XII, 184s.). Vous vous souvenez de cette scène si célèbre où Ulysse le rusé a bouché avec de la cire les oreilles de ses rameurs; mais lui, Ulysse, qui veut garder les oreilles libres pour entendre, se fait attacher à son mât et serrer dans des liens puissants, pour ne pas se jeter à l'eau comme tous les marins qui vont mourir aux pieds des sirènes : « Liez-moi dans un lien douloureux pour que je reste planté là au sol [*empedon autothi mimnô*] »⁹, ordonne-t-il à ses compagnons. Cette scène magnifique, avec Ulysse ligoté droit sur l'emplanture, et les sirènes emplumées comme des oiseaux qui tombent à pic devant lui comme suicidées, est souvent représentée sur les vases¹⁰. Ainsi, les mots qui décrivent Ulysse, avec le même rythme et la même scansion, l'hexamètre dactylique, sont les mots mêmes qui servent à décrire l'étant, au bout du chemin du « est ».

J'en conclus qu'au moment où il s'agit de produire ce qui sera le philosophème majeur de l'histoire de la philosophie et de l'histoire de l'ontologie, à savoir « l'étant », *to eon*, Parménide a recours à Ulysse et à Homère. Pour le dire d'une phrase, l'étant est le héros de la philosophie exactement comme Ulysse est le héros de l'épopée. L'étant est comme Ulysse. Voilà la première scène, qui me paraît véritablement paradigmatique : il y a une *Aufhebung*, une « sursomption » ou un « dépassement » de la poésie dans la philosophie, et c'est ainsi que la philosophie rafle la mise. Elle s'approprie tous les discours qui la précèdent, transpose la force de la poésie en force de la pensée et du concept. Ulysse est devenu l'étant.

Le pharmakon d'Hélène : Homère sous Gorgias, Platon etc...

La deuxième scène montre Homère sous toute une série de textes fameux, qui passent par Gorgias et Platon. C'est la scène du *pharmakon*, concept illustré par Derrida lorsqu'il commente le *Phèdre*, dans « La Pharmacie de Platon »¹¹. Mais ce qui m'importe est qu'il s'agisse ici, plus que jamais, de pouvoir des discours.

Je vous rappelle l'ambiance de la scène : Hélène est revenue chez elle, dans son foyer ; elle a raccompagné son mari, qui l'a reprise à Troie. Et chez elle, bien installée comme une bonne maîtresse de maison, elle va marier ses enfants. C'est le dîner de fiançailles, et voilà qu'arrive Télémaque, et voilà que Télémaque, cherchant son père qui est le seul à ne pas

⁹ *Odyssée*, XII, 161

¹⁰ Par exemple « Ulysse et les sirènes au retour de Troie », Londres, British Museum, vase de style attique.

¹¹ Première version publiée dans *Tel Quel* (n°s 32 et 33), 1968.

encore être revenu, se met à pleurer, et va gâcher le plaisir du festin. C'est alors qu'Hélène a recours au *pharmakon* :

« La fille de Zeus, Hélène, eut son dessein. Soudain elle jeta une drogue, un *pharmakon*, au cratère où l'on buvait. Cette drogue, calmant la douleur et la colère, dissolvait tous les maux. Une dose au cratère empêchait tout le jour quiconque en avait bu de verser une larme, quand bien même il aurait perdu ses père et mère, quand bien même de ses propres yeux il aurait devant lui vu tomber sous le bronze un frère, un fils aimé. Remède ingénieux [*pharmaka métioenta*] [...]. »
(IV, 219-226, trad. Bérard, Belles Lettres, CUF, 1972⁸)

Pharmakon : remède / poison ; les mots exacts sont *pharmakon nepenthes t'akholon* - « une drogue qui calme la douleur et dissipe la colère ». Qu'est-ce donc que cette drogue égyptienne qu'Hélène verse dans le vin « pour dissoudre tous les maux »? Son efficacité tient à ce qu'elle permet de se laisser aller « au plaisir des discours » (*muthois terpesthe*). Et Hélène enchaîne : « Car je vais vous faire un récit ressemblant ».

Quel « plaisir des discours » est alors en jeu? Très étrange. Hélène raconte comment Ulysse s'est introduit dans Troie, comment elle l'a reconnu et ne l'a pas trahi, et Ménélas fait aussitôt un récit « en retour », « en réponse », qui met celui d'Hélène en bien dangereuse perspective. La scène décrite par Ménélas est d'ailleurs une scène qu'en général les éditeurs et autres homéologues coupent, en enlevant les vers-clefs. Ménélas raconte le cheval à l'intérieur de Troie. Les guerriers grecs sont à l'intérieur du cheval, cela fait dix ans qu'ils n'ont pas vu leur femme, quand soudain Hélène arrive suivie de son deuxième mari troyen, le frère de Pâris, Déiphobe - puisque Pâris est déjà mort. Voici le récit de Ménélas, dans lequel j'insère des crochets pour indiquer les vers supprimés, et je place en italiques les motifs du charcutage philologique, dû au par ailleurs très grand traducteur français Victor Bérard :

« Mais alors, tu survins, toi », dit Ménélas en parlant à Hélène, « en cet endroit quelque dieu t'amenait pour fournir aux Troyens une chance de gloire, [sur tes pas, Déiphobe allait beau comme un Dieu] — *athetèse, car « pourquoi Ménélas rappellerait-il par combien de bras Hélène est passée avant de lui être rendue », note Bérard qui a le sens des convenances*—, et par trois fois tu fis le tour de l'embuscade creuse en la touchant tout autour. Tu appelas, nom par nom, les meilleurs des Danaéens, [rendant ta voix semblable à celle des épouses de chaque Argien] — *athétèse unanime ; Bérard s'exclame « Quant au vers 279, il est pleinement incompréhensible : comment Hélène pourrait-elle imiter la voix de chacune des reines achéennes et pour quelle raison ? »*— [...] Moi, le fils de Tydée et le divin Ulysse, assis au milieu, nous t'entendions crier; tous les deux, nous n'en pouvions plus de désir, nous nous élancions pour sortir, mais Ulysse nous retint et mâta notre envie ».
(IV, 273-284)

Hélène fait trois fois le tour de l'embuscade creuse. Elle appelle chacun des guerriers grecs en imitant la voix de sa femme. Elle les nomme un par un, elle les appelle un par un par

leur nom avec la seule voix qui soit irrésistible pour chacun d'eux. Elle imite Pénélope pour dire « Ulysse ». Elle n'est elle-même que pour dire : « Ménélas ». Et tous les guerriers veulent se précipiter dehors pour rejoindre leur femme qui les appelle, mais Ulysse gronde : C'est Hélène, ne bougez pas !

Il me semble à moi que cette scène n'est que trop compréhensible. Comme dit Méphistophélès à Faust en lui faisant boire le philtre d'amour (*pharmakon*, encore !) : « Avec cette boisson dans le corps, tu verras Hélène en toute femme »¹². Voir Hélène en toute femme parce que Hélène, « la/une femme » dirait Lacan, les vaut toutes. Plus exactement ici, il s'agit d'entendre Hélène en toute femme : sont liés dans le *pharmakon* les discours, le plaisir des discours, la femme, Hélène, et la voix (*phônê*), la voix d'Hélène qui, comme la monnaie, cet équivalent général, vaut celle de toutes les autres femmes.

Cette scène-là sert de soubassement à un texte non moins magnifique et déterminant pour la suite des événements, l'*Eloge d'Hélène* de Gorgias, qui sera à son tour lisible sous Isocrate, Euripide, et jusque sous Offenbach et Claudel¹³. L'*Eloge* démontre l'innocence d'Hélène dans la mesure où Hélène est tout entière transie de discours : c'est la parole qui est la véritable puissance opérante. Gorgias explique successivement, selon la structure d'emboîtement des arguments que l'on retrouve dans le *Traité du non-être*, qu'Hélène est innocente, elle que tout le monde croit coupable, d'abord si c'est la fortune, « les intentions du sort, les volontés des dieux et les décrets de la nécessité », qui a décidé de son sort —c'est tout le côté *fatum*, Offenbach, la « fatalité... ! » ; si c'est la fatalité qui l'a faite coupable, elle n'est pas coupable. Ou bien, deuxième hypothèse, elle a été ravie de force, on l'a enlevée : la faute est au ravisseur mâle et barbare et, derechef, elle n'est pas coupable. Ou bien, troisième possibilité, elle a été « persuadée par les discours » et en ce cas, si elle a été séduite, elle est moins que jamais coupable. L'*Eloge d'Hélène*, modèle et paradigme de l'éloge, est d'abord un éloge du *logos*, des pouvoirs du *logos* :

« Si celui qui l'a persuadé, qui a fait illusion sur son âme, est le discours, il n'est pas difficile de la défendre. Le discours est un grand souverain, qui au moyen du plus petit et du plus inapparent des corps parachève les actes les plus divins, car il a le pouvoir de mettre fin à la peur, écarter la peine, produire la joie, pitié. Je vais montrer qu'il en va bien ainsi. »

(82 B 11 DK, §8)

Or, le pouvoir du *logos* vient de ce qu'il est, très précisément, un *pharmakon* :

¹² Goethe, *Faust*, I, v. 2604.

¹³ C'est ce que j'explore dans *Voir Hélène en toute femme -d'Homère à Lacan*, peintures de Maurice Matieu, Les Empêcheurs de penser en rond, 2000.

« Il y a le même rapport entre pouvoir du discours et disposition de l'âme, dispositif des drogues (*pharmaka*) et nature du corps. Comme telle drogue fait sortir du corps telle humeur, et que les unes font cesser la maladie, les autres la vie, ainsi parmi les discours, certains chagrinent, d'autres charment, font peur, mettent l'auditoire en hardiesse, et certains, par quelques mauvaises persuasions, droguent l'âme et l'ensorcellent. »

(*ibidem*, §14)

Le *logos-pharmakon* est ce remède/poison tout puissant, qui fait tout oublier.

C'est autour du *pharmakon* que via les Grecs et les Latins tourne la dispute entre philosophie et rhétorique. Il y a d'abord le Gorgias que Platon fait parler dans son *Gorgias*: quand Gorgias accompagne son frère médecin, c'est lui qui persuade le malade récalcitrant de boire son *pharmakon* ; de fait, dans une assemblée où l'on débat (*logôî diagônizesthai*, 456b), entre l'orateur et le médecin, c'est évidemment l'orateur qui sera élu médecin, mais cela veut dire simplement, souligne Gorgias, qu'il faut user de la rhétorique avec justice comme de tout art de combat (*têi agôniai*, 457 c). A quoi Socrate rétorque dans une violente analogie que « la rhétorique est à l'âme ce que la cuisine —et pas du tout la médecine— est au corps » (465 de), car la rhétorique et la sophistique ne sont jamais que des arts de flatterie. A quoi Protagoras, par la bouche de Socrate qui en fait l'« apologie » dans le *Thééthète*, rétorque à son tour que la seule tâche possible consiste à faire passer l'autre, individu ou cité, d'un état moins bon à un état meilleur : « or le médecin produit cette inversion par ses remèdes, le sophiste par ses discours » (*Thééthète*, 167 a). Tout l'enjeu de la philosophie, à partir de Platon, est finalement de savoir quel est, du *logos* ou de l'*epistémé*, le « meilleur *pharmakon* » (*Critias*, 106 b). On trouve la riposte ultime de la rhétorique grecque chez Ælius Aristide, dans son magnifique *Contre Platon pour défendre la rhétorique*, bien mal connu des philosophes : le *logos*, la rhétorique, est un *koinon pharmakon*, un remède « commun » pour tous et à tout ; c'est le nom du « lien social » (*sundesmos tou biou*), le « phylactère de la justice », qui permet de « repousser la violence » et de « rendre la vie vivable » en conduisant les maisons et les communautés à l'accord, à l'*homonoia*¹⁴.

Le *pharmakon* apparaît ainsi comme une manière de désigner la rhétorique comme force performante, capable non seulement de toucher et transformer l'auditeur, mais de toucher et transformer le monde lui-même. Comme le souligne Jean-François Lyotard dans *Le Différend* : « Il faudrait étendre l'idée de séduction [...] Ce n'est pas le destinataire qui est séduit par le destinateur. Celui-ci, le référent, le sens n'en subissent pas moins que le destinataire la séduction exercée »¹⁵.

¹⁴ Je paraphrase et cite les § 209-212, Behr.

¹⁵ Minuit, 1983, 6 148.

J'aimerais citer pour finir une phrase tout à fait contemporaine. Une phrase de Desmond Tutu, dans la préface qu'il a rédigée pour présenter le Rapport de la *Commission Vérité et Réconciliation* en Afrique du Sud —cette commission jetée comme un pont pour faire passer de la société d'*apartheid* au nouveau peuple arc-en-ciel. Car cette phrase pourrait être écrite par Gorgias lecteur d'Homère : « C'est un lieu commun de traiter le langage simplement comme mots et non comme actes [...] . La Commission souhaite adopter ici un autre point de vue. Le langage, discours et rhétorique, fait les choses [*Language, discourse and rhetoric, does things*] : il construit des catégories sociales, il donne des ordres, il nous persuade, il justifie, explique, donne des raisons, excuse. Il construit la réalité »¹⁶.

« *Revealing is healing* », « parler, c'est soigner », disaient les banderoles, élevant la psychanalyse à la hauteur d'une nation.

Le *logos* comme remède pour ôter à la haine son éternité, voilà un beau point d'aboutissement de la pharmacie homérique.

« *Je te prends les genoux* », ou la scène primitive du discours comme performatif

Je voudrais terminer par une troisième scène qui dit la vérité des deux autres, ou, plus exactement, qui est la condition de possibilité des deux autres. Cette scène peut conduire directement d'Homère à Austin : c'est la scène primitive du discours comme performatif, quelque chose comme la performance avant le performatif.

Cette scène, l'une des plus connues de l'*Odyssée*, décrit l'arrivée chez les Phéaciens. Ulysse est rescapé du naufrage, il s'endort épuisé dans un lit de feuilles près de la berge. Il est réveillé par les cris des filles qui ont fait tomber leur ballon dans la cascade. C'est le ballon de Nausicaa et de ses suivantes, qui jouent pendant que le linge sèche —ballon, *sphaira*, comme la sphère de l'être dans le *Poème* de Parménide. Et le divin Ulysse émerge des broussailles : « Sa forte main casse dans la dense verdure un rameau bien feuillu pour donner un voile à sa virilité. Il sort du bois, tel un lion des montagnes qui compte sur sa force, les yeux en feu, s'en va vers la pluie et le vent se jeter sur les bœufs ou les moutons [...], c'est le ventre qui parle. Tel en sa nudité Ulysse s'avancait vers ces filles bouclées, le besoin le poussait. Quand l'horreur de ce corps tout gâté par la mer leur apparut, ce fut une fuite éperdue »¹⁷. Seule Nausicaa fait face. Et voilà ma scène : Ulysse hésite, que va-t-il faire ? Va-t-il, selon le geste traditionnel du suppliant, s'agenouiller devant Nausicaa et lui prendre les genoux avec ses

¹⁶ *TRC Report*, III, § 124.

¹⁷ *Odyssée*, VI, 127-136, trad. Bérard mod..

bras (« genou », *gonu*, notons-le, est de la même famille que *gignomai*, « naître », *genos*, la « race », et *gunê*, « la femme », si bien que le geste s'adresse au siège de la puissance vitale¹⁸), ou va-t-il simplement lui parler ? Lui prendre les genoux, la toucher, risque de lui faire peur. Il décide donc de parler, et opte pour un *kerdaleon muthos*, nous dit Homère, c'est-à-dire « un discours plein de profit », un « discours qui gagne » :

« Ulysse hésita : ou bien supplier cette fille charmante et la prendre aux genoux [*gounôn lissoito labôn*], ou bien sans plus avancer n'user que de paroles douces comme le miel ? Il pensa tout compté que mieux valait rester à l'écart et n'user que de paroles douces comme le miel : l'aller prendre aux genoux [*gouna labonti*] pouvait la courroucer. Aussitôt il tint ce discours doux comme le miel et plein de profit [*meilikhion kai kerdaleon phato muthon*] : 'Je suis à tes genoux [*gounomai se*], maîtresse, que tu sois déesse ou mortelle ' »
(VI, v. 141-149, je souligne).

« Je suis à tes genoux », voilà le discours qui gagne. Et Ulysse poursuit : « car j'ai terriblement peur de te prendre les genoux » (v. 168-169). Au lieu de se jeter à ses genoux et de lui prendre les genoux, il lui dit « je te prends les genoux, car j'ai trop peur de te prendre les genoux ». Parler au lieu de faire, parler pour mieux faire, parler quand c'est la seule manière de faire. Quand dire, c'est faire. Le *muthos* gagnant que vient d'inventer Ulysse, c'est quelque chose comme le performatif : dire « je suis à tes genoux » au lieu d'y être, pour mieux y être comme il faut.

Je voudrais faire quelques remarques à propos de cette invention. Il me semble que c'est une invention païenne, à laquelle il faut tout le cosmos. Dans la scène, Ulysse est un lion des montagnes, un homme viril et nu, une épave d'écume ; Nausicaa est, au plus exact, le jeune fût d'un palmier : « jamais mes yeux —lui dit Ulysse— n'ont vu pareil mortel, ni homme ni femme, le respect [*sebas*] me tient quand je te regarde, à Délos un jour près de l'autel d'Apollon j'ai perçu [*enoêsa*] ainsi une jeune pousse de palmier qui montait » (VI, v. 160-164). Animal, plante, homme, femme, il faut tout cela pour pouvoir parler de la manière dont Ulysse parle. De quelle manière parle-t-il ? Il me semble qu'il parle comme s'il était un dieu, c'est-à-dire que son pouvoir de discours est un pouvoir d'auteur quasi divin. C'est cela un païen : quelqu'un, en toute perméabilité cosmique, qui peut être un dieu et pour qui celui qui vient en face peut être un dieu. « Que tu sois femme ou déesse » (v. 149), dit Ulysse à Nausicaa ; « il ressemble aux dieux des champs du ciel » dit Nausicaa (v. 242-243). Cela ne peut que cesser radicalement avec le monothéisme : celui qui arrive en face est peut être une image du dieu souffrant, mais à coup sûr il n'est pas un dieu —tout au plus, une fois et une

¹⁸ Cf. R.B. Onians, *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*, Cambridge U.P., 1951, p. 174-183 (trad. fr. *Les Origines de la pensée européenne*, Seuil, 1999).

seule, son fils. Comme dit Lyotard, à nouveau, « un dieu païen, c'est par exemple un narrateur efficace »¹⁹. La scène primitive du performatif est donc une scène où un auteur païen-cosmique, ne s'autorisant que de lui-même, profère un discours qui gagne : « Je te prends les genoux ».

Je ne peux résister à brosser à grands traits une histoire du performatif. Le deuxième temps n'aurait pas pour modèle « je te prends les genoux », mais pour modèle le performatif religieux « ceci est mon corps ». « Ceci est mon corps », ou « je te baptise », ne fonctionne que parce qu'il y a un dieu extérieur, Dieu, qui confère à celui qui parle l'autorité nécessaire pour produire un discours performant.

Le troisième âge du performatif serait celui qu'étudie Austin : à savoir le performatif médiatisé par la société. « La séance est ouverte », « Je nomme ce bateau *Queen Mary* » : pour que cela marche, ait du succès, il faut que je sois juge ou que je sois ministre de la marine, c'est-à-dire qu'il faut une position et des conditions conventionnellement garanties par la société.

Donc première époque, le performatif païen ; deuxième époque, le performatif chrétien, religieux, celui des sacrements, de la parole sacramentaire ; et troisième époque le performatif social, austinien. Mais à travers toutes ces époques, ce qui subsiste, c'est la force du discours, la manière dont un énoncé à la première personne du présent, « je te prends les genoux », est par lui-même un acte : « L'énoncé est l'acte »²⁰. Et l'un des motifs austiniens les plus intéressants, que je voudrais reprendre à mon compte pour cette investigation à travers les performatifs, c'est « la manière de mettre en pièce deux fétiches (que je suis assez enclin, je l'avoue, à maltraiter —poursuit Austin), à savoir le fétiche vérité/fausseté, et le fétiche valeur/ fait »²¹. Vérité/fausseté et valeur/fait, voilà en effet deux oppositions qui se trouvent démisées à l'aune de la performance et du performatif — comme dit Austin à la toute fin : « *I leave to my readers the real fun of applying it in philosophy* ».

Une dernière, et triste, remarque. Tout ce que j'ai raconté sur Homère ne peut pas, ou très difficilement, se lire à travers les traductions. Car, avec la traduction en espagnol de José Luis Calvo, par exemple, au lieu de lire « je te prends les genoux », on lit « je te supplie » (*A ti suplico, soberana*) ; et là, adieu !

¹⁹ Voir en particulier les pp. 43-49 des *Instructions païennes*, Galilée, 1977.

²⁰ Emile Benveniste, « La philosophie analytique et le langage », in *Problèmes de linguistique générale ?* Gallimard, 1966, p. 274.

²¹ J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad fr. et introd. par Gilles Lane, Seuil, 1970, 12ème et dernière conf., p. 153 [= 2nd ed. by J.O. Urmson and Marina Sbisa, OUP, 1975, p. 150] .

Homère père des sophistes ? Il est père des sophistes en tant qu'ils sont, comme disait Hegel, les maîtres de la Grèce, et les maîtres en deux sens : maîtres au sens d'instituteurs, maîtres de culture, et maîtres au sens de maîtres politiques, enseignant à faire de la politique, à créer du politique avec les mots. Nietzsche, dans *Humain, trop humain*, rappelle tout ce que les fondateurs d'Etat doivent à Homère. Où l'on comprend en quoi Platon lui-même, celui des *Lois* par exemple, est « vraiment païen », et comment le philosophe des philosophes revient, doit revenir, sous le joug d'Homère :

« Les Grecs offraient de temps en temps quelque chose comme des fêtes à toutes leurs passions et à tous leurs mauvais penchants, et [...] ils avaient même institué par voie d'Etat une sorte de réglementation pour célébrer ce qui était chez eux trop humain : c'est là ce qu'il y a de vraiment païen dans leur monde [...] l'égard universel à la réalité de tout ce qui est humain. —D'où les Grecs tiennent-ils cette liberté, ce sens du réel ? Peut-être d'Homère et de ceux qui l'ont précédé ; car ce sont précisément les poètes, dont la nature n'est généralement pas des plus justes ni des plus sages, qui ont en propre ce goût des choses réelles et effectives *sous toutes leurs formes*, et n'ont pas la prétention de nier complètement le mal : il leur suffit de le voir se modérer, renoncer à répandre la mort ou empoisonner les âmes —ce qui veut dire qu'ils sont du même avis que les fondateurs d'Etats en Grèce, dont ils ont été les maîtres et précurseurs »²².

Homère, via les sophistes, est ainsi maître et précurseur des fondateurs d'Etat à partir de la performance discursive —cela même qui lie poésie, philosophie et politique.

[Recebido em julho de 2010; aceito em julho de 2010.]

²² *Humain, trop humain* [1878-79], II, 220, *ibidem*, t. I, p. 777-78, trad. A.-M. Desrousseaux et H. Albert, rev. J. Lacoste.