

Les pratiques chorales dans les *Lois* de Platon : Une éducation à caractère initiatique?

Claude Calame,
École des Hautes Études en Sciences
Sociales, Paris

S'il est un concept anthropologique qui fut à la mode durant la seconde partie du siècle dernier et auquel on hésite désormais à recourir dans le domaine de l'anthropologie historique de l'Antiquité, c'est bien celui de « rite de passage ». En particulier il convient de dénoncer les abus d'un usage sans nuance de la notion de « rite d'initiation tribale » en tant que catégorie englobant tous les rituels du passage collectif de l'adolescence à l'âge adulte ; en tant que rite de passage, un tel processus obéit au schéma ternaire des rites de séparation (de l'enfance), de marge (en coïncidence avec la puberté) et d'agrégation (à la communauté adulte). Non seulement le rite d'initiation tribale a été naturalisé puisqu'on l'a implicitement doté d'une essence universelle, comme cela a été successivement le cas pour le tabou, l'ordalie, le mythe ou l'opposition structurale nature/culture ; mais ce schéma élaboré à partir de pratiques rituelles a aussi été largement utilisé comme outil analytique et comme clé de lecture dans l'interprétation de différents récits héroïques et divins mettant en scène adolescentes ou adolescents ¹. Or il s'avère que la logique narrative ne présente pas d'homologie avec celle qui articule la séquence du rite de passage : dans les récits donnés comme initiatiques, le jeune homme ou la jeune fille protagoniste de l'action narrative n'accède souvent pas au statut d'adulte.

Ce n'est guère que dans une perspective étiologique que le récit considéré comme « mythique », inachevé dans son déroulement logique, peut conduire à l'institution de l'action rituelle. Ainsi en va-t-il par exemple du récit de l'adolescence du bel éphèbe Hyacinthos, aimé du dieu Apollon et tué par inadvertance par son éraste à l'occasion d'un lancement du disque ; la mort prématurée du jeune homme débouche sur l'institution, à Amyclées près de Sparte, du grand festival des Hyacinthies ; cette célébration civique apparaît en particulier comme le rituel de

¹ Voir Calame 2003 : 15-28 (déjà 1999 : 280-289) pour un retour sur et à la catégorie empirique élaborée par Arnold van Gennep, et Graf 2003 : 8-15, pour les croisements entre les notions de rite de passage et de rite d'initiation ; voir aussi Burkert 2002, et Calame 2009 : 281-284.

présentation à la communauté des jeunes gens et des jeunes filles parvenus au terme de leur éducation gymnique et musicale ; elle peut être interprétée comme la phase finale d'agrégation à l'issue un cursus d'initiation tribale ². Et du côté de la jeune fille on peut citer l'exemple d'Iphigénie telle que l'a mise en scène Euripide ; sacrifiée par son père Agamemnon dans un acte de mort symbolique mais sauvée par Artémis qui lui substitue une biche, la jeune fille est transportée dans la barbare Tauride par la déesse qui en fait sa prêtresse avant de l'instituer en gardienne de son propre sanctuaire à Braurôn, aux confins de l'Attique ; héroïsée en parèdre d'Artémis de même qu'Hyacinthos auprès d'Apollon, Iphigénie protège en particulier le « service de l'ours » qui, à Braurôn, se référait autant à l'adolescence sociale des jeunes Athéniennes qu'au sang menstruel. La référence est ainsi davantage aux rites individuels de la puberté virginale qu'aux rites collectifs de l'initiation tribale ³.

Ainsi, dans le temps du passé héroïque, l'acte narratif instituant et fondateur du rituel fixe le statut du protagoniste adolescent du récit au moment de sa disparition ; sa mort d'ordre narratif correspond à la phase de marge et de mort symbolique du rite d'initiation tribale ou de puberté, accompli dans le temps présent.

Comme j'ai tenté de l'indiquer à moult occasions, le processus de formation réservé dans les cités de la Grèce archaïque aux jeunes gens d'une part et aux jeunes filles de l'autre pour leur permettre d'endosser le statut d'adulte se caractérise en tout cas par deux traits communs et distinctifs : une éducation poétique et musicale dans des groupes choraux, des relations d'homophilie dans le décalage érotique entre adolescent et adulte ; il faut y ajouter les modalisations locales qu'entraînent des régimes politiques différenciés (entre aristocratie et premières formes démocratiques) et les distinctions de genre qu'impliquent un statut adulte masculin correspondant à celui du citoyen-hoplite et un statut féminin coïncidant avec celui de l'épouse de citoyen, mère d'une descendance mâle ⁴. Autant l'intégration des adolescents et des adolescentes dans des groupes choraux que la

² L'intrigue de l'histoire est donnée par Ps. Apoll. *Bibl.* 1, 3, 3 et 3, 10, 3 ; pour la relation avec le festival des Hyacinthies, voir notamment Paus. 3,1, 3 et 19, 3-4 ; cf. Calame 2001 : 174-185 et 260-261, ainsi que Sourvinou-Inwood 2005 : 121-125 (avec les indications bibliographiques de rigueur).

³ Cf. Eur. *IT* 1462-1468, avec le bon commentaire de Wolf 1992 sur la conclusion étiologique de la tragédie ; quant aux différents aspects des cultes rendus à Artémis Braurônia, on se référera en dernier lieu aux contributions publiées par Gentili & Perusino (eds) 2002.

⁴ Pour une tentative de distinction du point de vue des statuts sociaux de sexe dans l'éducation musicale et chorale grecque traditionnelle, voir Calame 2002 : 101-145, et 2009.

ritualisation, par l'expression poétique collective, des sentiments relatifs à des pratiques « homosexuelles » transitoires permettent d'interpréter ce long processus éducatif, d'un point de vue anthropologique, non pas en termes de rite d'initiation tribale, mais en termes de cursus pédagogique à caractère rituel et initiatique.

Dans la mesure où, dans les *Lois* de Platon, l'éducation musicale et gymnique tient un rôle central dans la formation du citoyen idéal, il convient de s'interroger sur l'influence du paradigme conçu dans le débat organisé par Aristophane comme « l'ancienne éducation » (*hē arkhaîa paideía*) sur les processus éducatifs proposés dans le dialogue ⁵. La perspective d'anthropologie historique et culturelle d'une telle interrogation est d'autant plus légitime que les interlocuteurs de l'Athénien sont dans les *Lois* un représentant de la tradition crétoise et un représentant du modèle spartiate. On sait que d'une part pour le contemporain de Platon qu'est l'historien Éphore, les coutumes crétoises d'éducation à la qualité d'homme qu'est le courage se distinguaient par l'enlèvement rituel par un aristocrate adulte d'un adolescent (rite de séparation); le jeune homme était entraîné dans un période de relations homoérotiques et de chasse hors de la communauté civique (période de marge) avant qu'il n'y soit réintégré par le don d'un bœuf signifiant la participation au sacrifice cultuel, d'une coupe renvoyant à l'intégration au symposion des citoyens et de l'armure hoplitique marquant l'accès du jeune homme au statut de citoyen-soldat (rites d'agrégation) ⁶. D'autre part, cet autre historien du IV^e siècle qu'est Xénophon rappelle dans sa *Constitution des Lacédémoniens* les épreuves de résistance auxquelles étaient soumis les adolescents spartiates sous la direction d'un pédonome ; elles s'accompagnaient des relations éducatives d'homophilie destinées à faire des jeunes gens. dans le rapport érotique et fiduciaire avec un adulte, des citoyens et des soldats à la fois disciplinés et courageux ⁷.

⁵ Voir en particulier Aristoph. *Nub.* 961-1002, avec le commentaire de Marrou 1965 : 74-86.

⁶ Eph. *FGrHist.* 70 F 149, 21 (transmis par Strab. 10, 4, 21) ; bibliographie à propos de cette description ethnographique souvent alléguée (cf. par exemple Brelich 1969 : 197-202) chez Calame 2001 : 245-249.

⁷ Xen. *Resp. Lac.* 2, 2-15, voir aussi le long développement que consacre aux coutumes éducatives spartiates Plut. *Lyc.* 16,7-17, 8, notamment en ce qui concerne l'*agogé* et le regroupement des adolescents spartiates en « troupes » très vite interprétés comme un système de classes d'âge ; voir en particulier Brelich 1969 : 113-191 ; bibliographie complémentaire commentée par Calame 2003 : 30-38. Pour le concept d'« homophilie » qui permet d'éviter la projection de nos propres conceptions de l'homosexualité sur les pratiques érotiques grecques, cf. Calame 2002 : 101-122.

Qu'en est-il donc du caractère initiatique dans l'éducation chorale telle qu'elle est présentée dans les *Lois* ?

1. Le prologue des *Lois* : une éducation chorale

Dans le prologue des *Lois*, les trois interlocuteurs de Sparte, de Crète et d'Athènes sont parvenus à s'entendre sur le rôle joué par les réunions symposiaques pour l'exercice commun de la tempérance – en contraste avec les coutumes spartiates et crétoises davantage centrées sur les pratiques du courage. Puis un premier long développement introductif est consacré au moyen pour parvenir à une telle maîtrise : ce sera l'éducation (*paideía*, 653b), entendue comme « première apparition de la vertu (*areté*) chez l'enfant ». Or, recouvrant tout le livre II, ce long développement s'achève sur une conclusion remarquable. « Pour nous l'art choral (*khoreía* ; 672e) dans son ensemble, c'était l'éducation dans son ensemble » – déclare l'Athénien, par référence probable et en écho à la fameuse affirmation initiale : « Ainsi donc pour nous l'homme sans éducation (*apaídeutos*, 654a) correspondra à celui qui n'est pas membre d'un chœur (*akhóreutos*) alors qu'il faut poser que l'homme éduqué est celui qui a reçu une formation chorale ». Et l'Athénien de préciser d'emblée que la bonne éducation chorale inclut aussi bien le chant que la danse (*aídein kai orkheísthai*, 654b) ; en conclusion, il ajoute que si autant la voix que les mouvements du corps sont marqués par les rythmes (métriques), le mouvement vocal se distingue du mouvement chorégraphique en ce que la voix est modulée par les harmonies entendues comme mélodies (*mélos*, 672e) et la danse marquée par l'attitude (*skhêma*). C'est cette distinction qui, placée sous le chapeau du rythme, conduit au partage essentiel entre musique et gymnastique : d'une part l'art des Muses qui correspond à l'éducation de l'âme à la valeur ; d'autre part la « jeu de la danse chorale » (*hē tēs khoreías paidiá*) pour la formation du corps à la même vertu compréhensive. De cette complémentarité il sera question plus loin et plus brièvement, dans le livre VII⁸. Nous y reviendrons rapidement.

⁸ Plat. *Leg.* 795d-796e. Pour le jeu de la danse chorale, cf. 657cd, avec les utiles remarques de Ceccarelli 1998 : 12-16, quant à cette conception compréhensive de la danse comme art musical avec une fonction pédagogique inscrite dans la morphologie et la sémantique du terme *paidiá*.

1.1. *Les trois groupes choraux*

Or ces remarques sur le caractère fondamentalement choral et musical de toute éducation sont encadrées par des allusions à la fameuse répartition de l'ensemble de la population d'une cité en trois groupes choraux. Dès le début du livre II la question de l'éducation correcte engage la nécessaire maîtrise des émotions, qu'il s'agisse du plaisir ou de l'affliction. Dans une perspective d'histoire de l'humanité quant à la naissance de la civilisation des hommes souvent évoquée par Platon, ce seraient les dieux qui auraient compensé les peines attachées à la mortalité du genre humain par des fêtes (*heortaí*, 653d) : des célébrations auxquelles participent les Muses, Apollon Musagète et Dionysos et qui permettent ainsi aux mortels de participer temporairement aux réjouissances divines. C'est cette allusion à l'histoire de l'humanité qui introduit les notions cardinales du rythme et de l'harmonie fondant la *khoreía*. Etymologiquement associée à la réjouissance qu'est la *khará*⁹, la pratique chorale dépend donc des dieux qui sont à la fois les chorèges et les *sugkhoreutaí* des hommes, par le chant et la danse donnés comme les fondements divins de l'éducation. Parvenu au terme de ce long échange sur les bases musicales de la *paideía* destinées à civiliser les hommes mortels, l'Athénien introduit sa conclusion sur les vertus pédagogiques de l'art choral associé à la gymnastique par une nouvelle allusion à Apollon, aux Muses et à Dionysos ; dans le souci bien grec de trouver une origine qui fasse fonction de cause, ces divinités sont à la fois celles qui ont initié et celles qui ont donné aux hommes le sens (*aísthēsis*, 672c) du rythme et de l'harmonie. En quelque sorte inscrit dans la nature de l'homme par la volonté des divinités de la musique, ce double sens, qui anime à la fois l'âme et le corps, sera développé par la pratique des arts des Muses et par celle des arts gymniques.

Quant à l'organisation en trois groupes choraux, elle joue donc un rôle central dans le processus éducatif qui s'adresse, dans le cadre d'une cité, en particulier aux enfants. Ce sont en effet leurs âmes qui, en raison de leur jeunesse et de leur tendresse, seront les plus sensibles aux charmes que les Grecs ont attribué dès Homère à la poésie. Si l'effet esthétique de la poésie est traditionnellement saisi en termes de *térpein* et de *thélgein* (« charmer » et « ensorceler »), Platon lui attribue la fonction d'incantation (*epáidein*, 664b). De même en va-t-il par exemple dans le savant *Éloge d'Hélène* composé par Gorgias, morceau d'habile prose poétique

⁹ Cf. Calame 2001 : 19 n. 3.

jouant constamment sur les rythmes de la matière phonique ; en apaisant les émotions les plus fortes et en provoquant la réjouissance (*khará*), les discours agissent comme des incantations inspirés et des formules magiques; ils envoûtent l'âme de l'auditeur en produisant le plaisir et en emportant la conviction ¹⁰. Et de même qu'à plusieurs reprises dans les dialogues socratiques les interlocuteurs préfèrent le récit (*mûthos*) au discours (*lógos*) pour développer un argument, de même dans la cité des *Lois* les chants choraux seront privilégiés pour parvenir à convaincre. Ainsi, à se présenter « au centre » (*es méson*, 664c) et à s'adresser à l'ensemble de la communauté civique, ce sera d'abord le chœur des enfants, inspiré par les Muses ; puis ce sera au tour du chœur des jeunes gens de moins de trente ans, sous l'égide du dieu Péan qui sera invoqué en raison de sa force de persuasion ; enfin intervient le groupe choral des hommes mûrs entre trente et soixante ans, consacré à Dionysos. Quant aux plus âgés, incapables désormais de chanter, ils auront le rôle des « mythologues » ; ils raconteront donc les récits qui jouissent d'une réputation divine ¹¹.

1.2. *L'essence de la khoreía : le mélos*

Car ce qui est en jeu dans ces performances chorales successives par le moyen du charme de la musique, c'est en fait le contenu des chants présentés à la communauté civique assemblée à l'occasion des fêtes qui marquent son calendrier. En effet l'institution des trois groupes choraux assurant l'éducation des citoyens se situe dans le contexte de la définition par le législateur de la vie pieuse et juste, et dans le contexte de l'adéquation entre vie agréable et vie juste (*dikaiótatos, hédistos bíos*, 662d) dans l'exercice du bien et du beau. C'est en raison de cette étonnante coïncidence entre la douceur d'un mode de vie qui rapproche les mortels des dieux et la justice de leurs actions qu'on assiste à la réhabilitation des poètes, sous le contrôle du législateur. Il semble en effet possible d'éviter aussi bien les mensonges des poètes sur les dieux que la théâtrocratie, écartés de la cité idéale dans la *République* ¹². Par un double jeu de mot, il convient de convaincre les âmes des

¹⁰ Gorg. *Hel.* 9-10 ; cf. Segal 1962.

¹¹ La place complexe réservée par Platon aux *mûthoi* entendus comme récits traditionnels fait l'objet de l'étude de Brisson 1994 : 114-143 (cf. 184-190 sur le sens de *muthológos*).

¹² Plat. *Resp.* 394d, 605cd et 607a ; voir à ce propos, par exemple, les commentaires de Murray, 1996 : 21-24, 171-179 et 223-229, ainsi que Giuliano 2005 : ••.

jeunes gens par les chants qui sont des incantations (*oidaí/epoidaí*, 659d) et les danses ludiques qui sont aussi éducatives (*paidiaí/paideía*, 659e) ; et, par analogie, il appartiendra au législateur droit « d'avoir recours à de belles paroles et à des mots d'éloge pour persuader (...) la gent des poètes de créer, en composant correctement, des attitudes rythmées (*skhémata*, 660a) d'hommes réfléchis, courageux et à tous égards bons ainsi que des mélodies (*méle*) marquées par l'harmonie ». Le poète reconnu par le législateur n'est plus ni le poète épique, ni l'auteur tragique, mais de fait le poète mélique, maître de l'art choral pour des poèmes qui sont eux-mêmes des actions chantées ¹³. L'Athénien le déclare d'emblée : la question est de savoir si, portant à la fois sur l'éducation et sur le divertissement (*paideía/paidiá*, 656c) par l'effet des Muses, les lois de chaque cité autoriseront les spécialistes de l'art poétique (*toîs poiêtikoîs*, 656c) à donner un enseignement choral aux enfants et aux jeunes gens uniquement sur le critère du charme exercé par un poème qui offre du rythme, de la musicalité (*mélos*) et de beaux mots: parole chantée sur une mélodie musicale (*mélos* au sens étroit du terme) et scandée par un rythme chorégraphique – il est difficile de mieux décrire le *mélos* au sens large du terme ¹⁴.

Ce sont donc des poèmes qui ne sont mimétiques ni au sens où l'entend Aristote dans la *Poétique*, ni au sens que conçoit Platon lui-même dans la *République* ; ni des poèmes narratifs qui, sous forme épique ou sous forme dramatisée, racontent, par la technique créatrice qu'est l'art poétique, les actions d'hommes meilleurs qu'ils ne sont dans la réalité ; ni ces compositions qui miment, par les moyens trompeurs et parfois mensongers de la poésie, des actions humaines qui ne sont elles-mêmes que de pâles imitations de la vérité ¹⁵. Dans la poésie chorale telle que la conçoit Platon à l'intention du législateur idéal des *Lois*, l'action

¹³ Pour cette conception des formes poétiques appartenant au genre *mélos* comme acte de chant et donc comme acte rituel, je me permets de renvoyer à mes deux études de 1998 et de 2006 où l'on trouvera à ce propos des exemples et de nombreuses indications bibliographiques ; dans sa contribution ici même, A. Hatzistavrou souligne que l'harmonie de l'art choral contribue à la maîtrise des plaisirs.

¹⁴ Pour le double sens de *mélos* comme mélodie (son vocal) et comme poème mélique, comparer par exemple, chez Platon lui-même, *Resp.* 398bd et 399c avec *Resp.* 400ac ; voir les nombreuses références que j'ai données en 1998 : 107-109. Pour la *khoreia* comme « unity of voice and body » déjà dans *L'Hymne homérique à Apollon*, voir Peponi 2009: 55-60.

¹⁵ Plat. *Resp.* 557d-599b et 602c-603c; cf. Murray 1996 : 197-198 et 213-214, avec de nombreuses références bibliographiques sur cette question des arts mimétiques comme représentations au troisième degré ; voir aussi la contribution de J.J. Cleary, ici même, sur les formes mimétiques purifiées admises dans la cité idéale.

de l'homme bon est en quelque sorte modelée par les figures de la danse et par l'harmonie de la musique. Il ne s'agit d'éliminer ni les rhapsodes ou les citharèdes, ni les comiques ou les tragiques, ni même les montreurs de marionnettes : à chacun son public propre, mais pour l'ensemble de la communauté civique les poèmes choraux ont cette vertu d'intégration quasi physique, par le plaisir esthétique, dans le rythme et l'harmonie, des valeurs qui animent les gens de bien. Ainsi le récit tiré du passé héroïque a également sa place dans la *khoreía* organisée par le législateur ; par exemple le *muthológēma* du geste fondateur de Cadmos qui tue le dragon sur le futur site de Thèbes et qui sème les dents du monstre dans le sol dont surgiront les Spartes, les premiers habitants autochtones de la cité. Sans doute un tel récit est-il invraisemblable (*apíthanos*, 663e : littéralement « non persuasif »), mais il appartient au législateur de trouver les moyens de le rendre persuasif. Cette règle est valable pour l'ensemble de la communauté qui, durant toute sa vie, doit être capable de s'exprimer vocalement « dans des chants, dans des récits, et dans des discours » (*én te oidaís kai múthois kai lógois*, 664a) ¹⁶.

On est ainsi subrepticement passé, dans un raccourci argumentatif qui a troublé de nombreux commentateurs, du poète au public, de celui qui compose le chant à ceux à qui le chant est destiné. Pour que ces derniers puissent vivre à leur tour le poème, l'intermédiaire est tout désigné : c'est la performance chorale qui superpose dans une même « matrice chorale » le moment de la production et le moment de la réception du chant poétique ¹⁷. De fait cette affirmation quant au contenu des récits poétiques introduit le développement sur les trois chœurs et sur leur effet d'incantation et d'envoûtement. Car ce qui est en jeu en définitive, c'est la vérité : cette vérité que garantit, dans le chœur intermédiaire, le dieu Apollon invoqué en tant que Péan ; cette vérité qui porte sur l'affirmation par les dieux de la coïncidence entre vie la plus plaisante et la vie la meilleure ; cette vérité que les Égyptiens ont inscrite dans une tradition millénaire et dont témoignent peintures et sculptures ; cette vérité qui fait correspondre les mélodies des poètes avec les

¹⁶ Cf. Bertrand 1999 : 400-405, qui conclut : « le chœur est à la fois, ainsi, destinataire et destinataire de ce qu'il chante, il s'enchanté lui-même selon les règles posées par le législateur, mais il sait aussi pouvoir enchanter la cité dans son ensemble ».

¹⁷ Voir ici même la contribution de A. E. Peponi qui montre que la réalisation de cette « matrice chorale paradigmatique » s'opère dans la coïncidence entre le plaisir de l'interprète et le plaisir éprouvé par le public.

attitudes (*shkémata*, 656d ; cf. 660a) reproduites dans les arts plastiques – la vérité de la vie juste et pieuse qui est une vérité de l'ordre du comportement et de la forme correcte donnée à l'action humaine. Tel est le sens physiologique de la *khoreía* comme pratique rythmique et mélodique du corps. Et il semble qu'en définitive la généralisation de l'éducation chorale puisse permettre de se passer des poètes, puisque « il faut que la cité dans son ensemble, adultes et enfants, hommes libres et esclaves, femmes et hommes, ne cesse de s'adresser à elle-même des incantations (*epáidousan*, 665c) (...) pour que ceux qui chantent ce que nous avons dit éprouvent un désir inextinguible des chants (*húmnoi*) tout en y trouvant du plaisir ». Par la performance choral il y en quelque sorte superposition du poète et du public.

La composante corporelle et rythmique de l'éducation par la *khoreía* donne un sens nouveau à la *mímesis*. Les pratiques chorales doivent en effet être considérées comme des imitations (*mimémata*, 655d) des « tournures » (*trópoi*), des manières d'être qui sous-tendent l'action ; et les paroles chantées, aussi bien que les mélodies et les figures chorégraphiques y concourent ; c'est-à-dire les trois composantes de l'art musical hellène. Ce sont là les prémisses d'une définition particulière de la représentation. Si dans le domaine de l'art des Muses, tout poème doit être considéré à la fois comme une imitation et comme une reproduction (*mímēsís te kai apeikasía*, 668bc), si la pratique musicale est comparable à l'imitation du beau, le beau naîtra moins du charme que de la rectitude de la représentation. Ce qui compte c'est donc la qualité esthétique de l'imitation elle-même, sa beauté. Non plus la représentation des actions des hommes appartenant au passé héroïque comme dans l'imitation narrative dénoncée dans la *République*, mais une fois encore la *mímesis* attachée à la performance chorale elle-même, à l'action chantée et dansée dans le *hic et nunc* de son exécution collective.

2. Les dispositions légales sur l'éducation chorale : devenir citoyen-ne

Mais qu'en est-il dans la partie du dialogue consacrée aux lois proprement dites ? On se souvient que l'ensemble du livre VII est dédié aux principes et aux différentes phases de l'éducation comprise comme *trophé* et comme *paideía* (788a), comme « première éducation » et comme « formation ». S'il apparaît d'emblée difficile de légiférer sur l'éducation dans la mesure où elle est faite d'une série d'actes privés relatifs à la vie de famille, en revanche son but ne fait pas le moindre doute :

« Il faut que l'éducation correcte et bien comprise soit capable de rendre les corps et les âmes les plus beaux et les meilleurs possible (*hōs kállista kai árista*, 788c) ». L'éducation des jeunes gens et des jeunes filles reste donc attachée à l'idéal classique du *kalòs kagathós*, du bel être de bien.

2.1. *Chants pour les dieux (Livre VII)*

Assortis de quelques exemples concrets, les principes de l'éducation destinée aux enfants de plus de six ans restent les mêmes que dans le prologue. L'instruction correspondant à l'éducation correcte est double : on formera les corps par la gymnastique et les âmes par l'art des Muses. Avec une double nuance : d'une part, même si jeunes gens et jeunes filles seront séparés, ils seront soumis au même double apprentissage ; d'autre part, la danse (*órkhēsis*, 795d) sera le trait d'union entre exercices gymniques et pratiques musicales puisqu'elle permet d'imiter la noblesse des Muses tout en imprimant, par le rythme, agilité et beauté aux mouvements du corps. Du côté de la gymnastique on préférera la lutte marquée par l'élégance des gestes et la force saine à des pratiques plus violentes telles qu'elles sont illustrées par les êtres monstrueux que sont Antée, Cercyon ou Amycos, tous trois rejetons de Poséidon. Du côté de la musique, ce sont à nouveau les pratiques chorales qui sont alléguées ; avec une préférence donnée, en relation probable avec le rôle d'intermédiaire joué par la danse, à différentes formes de danses armées.

Pour les arts des Muses, l'Athénien cite des exemples légendaires tirés des deux régions dont proviennent ses deux interlocuteurs dans ce qui se donne en son début comme une enquête ethnographique : pour la Crète (que l'Athénien désigne d'un geste caractérisé de deixis verbale puisque les trois interlocuteurs s'y trouvent actuellement : *tòn tópon tónde*, 796b) la danse des jeunes Courètes, illustrée pour nous par le fameux hymne de Palaikastro adressé à Zeus Couros ; pour Lacédémone, la danse des Dioscures à l'intention desquels le poète spartiate Alcman avait déjà composé un hymne¹⁸ ; quant à Athènes, en passant des « informateurs » à l'enquêteur-anthropologue, le modèle est constitué par la danse armée d'Athéna, la déesse jeune fille (*kóre*, 796b), la maîtresse de la cité : de même qu'Apollon dans l'*Hymne homérique* qui lui est dédié prend plaisir aux danses et aux

¹⁸ L'hymne épigraphique à Zeus Couros est commenté par Furley & Bremer 2001 : II, 1-20; Alcman fr. 2 et 12 Page-Davies = 2 Calame.

chants choraux que les représentantes et les représentants des cités d'Ionie exécutent en son honneur sur l'île de Délos, Athéna se réjouit quant à elle du divertissement éducatif que représente l'art choral (*hē tēs khoreías paidía*). De manière réflexive, la danse armée d'Athéna doit servir de modèle à imiter (*mimēsthai*, 796c) aux jeunes gens et aux jeunes filles quand ils honorent la déesse : propédeutique à l'activité guerrière, mais aussi en temps de paix pour la participation aux processions et aux célébrations des différents dieux (et des héros qui en sont issus), avec les concours musicaux que cela implique ¹⁹.

La conséquence pour les arts des Muses est double.

D'une part, dans les danses et les mélodies, l'activité chorale est attachée à la célébration des dieux. Cela signifie que danses et mélodies auront un caractère de consécration (*kathierōsai*, 799a) et que les différentes manifestations chorales seront organisées en un calendrier de fêtes. D'autre part, du point de vue des formes chorales impliquées, le chant assumera essentiellement la forme de l'hymne : l'hymne aux dieux, dans le sens restreint que donne Platon à ce terme dans la *République*, en contraste avec le sens large qu'il assume à l'époque archaïque pour désigner différentes formes de chant mélique. Il n'est donc plus question d'une taxinomie de genres poétiques comme c'est le cas par exemple dans l'*Ion* où sont tour à tour mentionnés le dithyrambe, l'encomion, l'hyporchème, mais aussi la poésie épique et l'iambe; mais le législateur privilégiera les chants (*ōidaí*, 799b) et les danses chorales à exécuter (*ephúmnesthai*, 799a) pour accompagner, avec des libations, les sacrifices honorant les dieux ²⁰. Dans cette mesure, les chants de lamentation funéraire seraient confiés à des groupes choraux étrangers et les chants d'éloge (*egkómia*, 801d) seront associés à des prières pour correspondre à des hymnes aux dieux. C'est dire que ni les thrènes ni les chants d'éloge tels les scolies ou les épinicioes ne peuvent être assumés par les chœurs civiques.

Le rôle assigné au poète est désormais bien défini : dans la perspective de la force d'empreinte conférée à la loi concernant les arts des Muses, « le poète ne doit rien composer (*poieîn*, 801c) d'autre que ce qui est conforme à la loi, juste, beau et bon dans le cadre de la cité ». Dès lors s'éclaire le sens profond du jeu de mot sur la

¹⁹ Cf. *HAp.* 146-167 ; pour la tradition de la danse armée d'Athéna et sur l'introduction du concours de pyrrhique aux Panathénées, voir Ceccarelli 1998 : 27-36

²⁰ Plat. *Ion* 535c. Le sens large et le sens restreint de *húmnos* sont explicités par Furley & Bremer 2001 : I, 8-14 ; cf. Plat. *Resp.* 607a.

racine commune des *paidiaí* et de la *paideía*: sacrifier, chanter (*áidonta*, 803e ; cf. aussi 797a) et danser sont des pratiques ludiques qui concourent à honorer les dieux et à repousser l'ennemi, et « jouer » c'est se soumettre à l'éducation civique. Par un autre jeu de mot étymologisant, les chants (*oidaí*, 799e) sont à considérer comme des « lois » par référence au sens que les anciens attribuaient à *nómoi* dans la désignation des modes mélodiques, notamment dans le domaine de la citharodie ²¹. À propos du dévoiement de la liberté première du citoyen en liberté démocratique d'une part et, du point de vue de la poésie, en « théâtrocratie » d'autre part, l'Athénien avait rappelé que les arts des Muses étaient organisés en genres et en formes (*eíde*, *skhémata*, 700a) ; parmi ces formes poétiques et ces types de chant (*oidé*), il faut compter la prière à la divinité que représente l'hymne, le thrène, le péan, le dithyrambe et finalement les nomes attachés à la forme citharodique. Il est aisé de reconnaître dans ces cinq formes poétiques les genres méliques qui, avec l'hyménée, semblent avoir eu une identité générique dès l'époque archaïque ²².

Mais ces formes musicales, dont la dernière mentionnée porte le nom de la loi, relèvent du passé ; elles appartiennent au temps des *palaioi nómoi* (700a). Dans le brouillage des règles de genre provoquée par l'extension de la démocratie, dans la licence musicale suscitée par l'introduction du théâtre, le plaisir se substitue à la rectitude (*orthótes*, 700e) et à l'ordre des Muses est bousculé par la violation dissonante des règles (*ámousos paranómia*, 700d). C'est pourquoi sans doute ne sera admis dans la nouvelle cité qu'un seul genre mélique, qu'un seul genre de poésie pratique, celui de l'hymne, élargi aux différentes formes d'adresse et d'offrande aux dieux. Il y aurait donc trois phases de développement dans l'art musical : un passé marqué par des formes définies, un présent troublé par la confusion dans les genres et un futur idéal soutenu par un genre hymnique unique.

2.2. **Célébrations musicales et cultuelles (Livre VIII)**

Au problème de l'éducation par les arts des Muses et du rôle joué par les formes musicales fait précisément suite la question de l'institution des fêtes (*heortaí*,

²¹ Pour ce double sens, musical et juridique, de *nómos*, cf. *Resp.* 531d, et probablement *Tim.* 29d, mais encore dans les *Lois* 722de (également par référence au chant citharodique) et 775b (à propos de l'éducation).

²² Quant à cette apparente taxinomie de formes méliques et quant à sa tradition, cf. Calame 2001 : 74-85 (avec l'article cité p. 74 n. 197).

828a); sur le conseil de l'oracle de Delphes il s'agit de déterminer quelles offrandes consacrer à quelles divinités. Dans le cadre de la cité idéale avec ses douze tribus, un calendrier sera établi instituant douze fêtes pour les douze dieux, eux-mêmes honorés chaque mois par des sacrifices accompagnés de manifestations chorales et de concours musicaux et gymniques. La pratique musicale est donc intégrée par la force de la loi dans la célébration des dieux de la cité.

Retour donc sur les pratiques musicales et poétiques avec quelques précisions. Soumis au contrôle des gardiens des lois et en particulier du responsable de l'éducation, les poètes seront appelés à composer les chants destinés aux dieux déjà largement mentionnés, mais aussi les poèmes qui louent ou qui blâment les hommes vainqueurs dans les concours gymniques ; ainsi que les *egkómia* ont été explicitement écartés, les épinicies sont réintroduites ici dans le cadre de la poétique de l'éloge et du reproche, avec un traitement égal pour les hommes et pour les femmes. Il convient en effet de prendre en compte la célébration musicale non seulement des pratiques de l'âme, mais aussi de celles du corps. Dans la *République* déjà n'étaient retenus, dans la création poétique destinée à la cité, que « les hymnes (*húmnoi*) pour les dieux et les chants d'éloge (*egkómia*) pour les hommes »²³.

Puis le développement consacré aux concours gymniques requiert encore quelques ajouts quant aux arts des Muses. Avec la question de l'insertion et de la répartition calendaire des concours musicaux en fonction des divinités concernées sont réintroduits les concours de rhapsodes, probablement par référence indirecte aux récitations rhapsodiques qui marquaient à Athènes les Grandes Panathénées²⁴. De là une nouvelle définition des concours musicaux qui incluent les paroles (le *lógos*, 835ab ; peut-être par référence aux récitations homériques et narratives des rhapsodes), les chants, l'harmonie musicale avec ses rythmes et les figures de danse ; avec cette définition élargie de l'art musical les concours sont intégrés, selon

²³ Plat. *Resp.* 607a ; les fondements de la poétique de l'éloge et du reproche sont bien illustrés par exemple par Nagy 1979 : 222-242. Pour l'éducation chorale et rituelle réservée aux femmes, voir la bonne étude de Bruit, 2009 : 114-120.

²⁴ L'organisation des concours gymniques et musicaux est prévue en 764c-765d ; voir la systématisation proposée à ce sujet par Piérart 2008 : 356-358. Pour la question de la rhapsodie, voir ici même la contribution de R. Martin.

les règles établies par les législateurs, dans l'ordonnancement des fêtes prévues pour la célébration des dieux et de ceux qui les accompagnent.

Enfin il est loin d'être indifférent de remarquer que les dispositions relatives aux concours musicaux qui permettent de réaliser l'éducation chorale des citoyens et des citoyennes débouchent sur la régulation des rapports entre jeunes gens et jeunes filles. Le biais est celui des désirs (*epithúmiai*, 835c) les plus forts. En effet le mode de vie consacré aux offrandes, aux fêtes et aux chœurs qui vient d'être organisé par le législateur risque de favoriser l'éclosion des désirs les plus pressants. Il convient donc de soumettre les relations érotiques au principe du contrôle de soi (*sōphroneîn*, 836a) et à la surveillance des magistrats, qu'il s'agisse des amours pédérotiques masculines et féminines ou des amours des femmes pour les hommes et des hommes pour les femmes.

Quand on connaît le rôle pédagogique privilégié que Platon accorde notamment dans le *Banquet* aux relations d'homophilie entre éraste et éromène (pour en faire allégoriquement un moyen d'accès à la vérité philosophique), on sera pour le moins surpris par la position que l'Athénien impose au législateur quant aux relations « homosexuelles »²⁵. Par référence aux pratiques attestées aussi bien en Crète qu'à Lacédémone, les relations avec les jeunes gens sont vivement condamnées. Sans la moindre référence au rôle joué par Éros, elles sont comparées aux relations sexuelles avec les femmes (*pròs meîxin aphrodísia*, 836c) et dans cette mesure elles sont déclarées « contre nature » (*mè phúsei*). C'est dire que, dans le domaine que nous appréhendons comme celui des rapports homosexuelles, la distinction grecque classique n'est plus valide ; effacée, la relation asymétrique et passagère entre un adulte et un adolescent valorisée pour l'éducation de ce dernier n'est plus opposée aux relations entre deux adultes du même sexe dans un rapport actif/passif qui est déprécié et qui peut conduire jusqu'à la prostitution masculine. Dans les *Lois*, le rapport érotique d'ordre pédagogique entre éraste et éromène est superposé au rapport d'un citoyen adulte avec un débauché au « large-cul » si

²⁵ Sur le concept d' « homophilie », cf. supra n. 7. ; quant au contrôle des passions érotiques par le biais du rythme impliqué par la danse chorale, voir les remarques pertinentes de Wersinger, 2011 : 183-193.

souvent moquée et dénoncé par Aristophane ²⁶; s'adressant au corps et non pas à l'âme, ces rapports « homosexuels » ne sauraient conduire à la valeur (*pròs aretén*, 836d).

Certes, dans le développement qui suit l'exposition de la thèse, seront pris en considération, dans leur nature, le rapport de réciprocité fiduciaire que représentent la *philía* (836e), le désir et les « amours » (*tèn tòn legoménon eróton phúsin*, 837a).

Si l'amitié est civilisée et partagée, le désir est divisé entre l'attirance pour le corps dans la fleur de sa saison et le respect religieux pour l'âme avec ses qualités de maîtrise, de courage, de grandeur et de réflexion ; quant à l'amour il ne peut être que celui de la valeur, accompagné du désir de rendre le jeune homme le meilleur possible. Les rapports sexuels seront donc strictement limités à ceux qui tendent à la procréation et à la reproduction de l'espèce. Adultère, concubinage (pour produire des enfants illégitimes), masturbation (déclarée « contre nature » : *parà phúsin*, 841d), amours entre hommes seront bannis de la cité ; n'y seront admis que les relations avec les épouses légitimes, avec « celles qui entrent dans la maison sous les auspices des dieux et du mariage célébré selon le rite ».

Cela conduit à un étonnant éloge de la chasteté : soit pour les athlètes dont l'abstinence sera compensée par la beauté d'une victoire entretenue par des récits héroïques, par des maximes et par des poèmes méliques (*en múthois te kai rhémasin kai en mélesin áidontes*, 840c), soit pour les jeunes filles qui attendront pudiquement le mariage rituel consacré par les dieux ! La sexualité réalisée dans l'unique cadre du mariage consacré par le rite sous le contrôle des dieux, tel est en définitive le fondement de la loi sur les relations sexuelles et sur les rapports érotiques (*perì aphrodisíon kai hapánton tòn erotikôn*, 842a).

3. Une éducation initiatique ?

De l'éducation musicale telle que la conçoit l'Athénien mis en scène par Platon dans les *Lois* la clé est en quelque sorte donnée dans la conclusion à l'ensemble du dialogue. En définitive tout dépend de la nature de l'âme qui est la chose « la plus ancienne et la plus divine » (*presbúton kai theióton*, 966d ; cf. 967d) de tout ce

²⁶ Les sarcasmes dont les invertis sont les victimes dans les comédies d'Aristophane et chez les orateurs du IV^e siècle sont nombreuses : références chez Calame 2002 : 150-159, par référence en particulier aux travaux de K. J. Dover et de D. M Halperin.

qui a été engendré et de tout ce qui est mouvement. Elle agit par l'intellect (*noûs*, 966e) qui a mis en ordre le tout, l'univers. L'ancienneté et l'immortalité de l'âme constituent toutes deux une invitation pour l'homme mortel au respect des dieux (*theosebê*, 967d) ; et la piété de rigueur dans la cité idéale s'appuie autant sur la connaissance des principes d'harmonie qui ordonnent l'univers régi par l'intellect que sur la fréquentation de ces savoirs par l'art des Muses. L'éducation musicale du citoyen idéal le préparera donc à la connaissance et à la pratique des principes intelligents gouvernant toute chose.

Dès lors quels rapports ce système éducatif conçu pour un législateur idéal entretient-il encore avec l'ancienne éducation, à caractère initiatique ? Dans la Sparte conçue selon la tradition par le légendaire Lycurgue, les poèmes composés par Alcman jouent un rôle essentiel ; composés à l'intention des groupes choraux de jeunes filles appartenant aux familles aristocratiques de la cité, ils font des rapports homoérotiques entre adolescentes et femmes parvenant à la maturité de l'adulte l'un des vecteurs essentiels d'un cursus éducatif fondé sur arts des Muses et pratiques gymniques ; l'éducation musicale des jeune Spartiates se réalise dans la performance même du poème, sous la conduite de la belle chorège et sous le contrôle du poète qui exerce la fonction de maître du chœur. Pour les jeunes gens, ce sont les poèmes « pédérotiques » consignés dans le second livre des *Théognidéa* par un probable effet de censure d'inspiration chrétienne qui illustrent pour nous la relation asymétrique entre éraste adulte et jeune éromène se développant dans le cadre du symposion ; la poésie en est l'animatrice qui lui confère sa dimension pédagogique, comme en témoignent les appels lancés au jeune destinataire des autres distiques du corpus à s'associer aux qualités du bel homme de bien ²⁷. On pourrait aussi évoquer la rôle d'éducation à la beauté de la maturité féminine, sous le signe d'Éros et d'Aphrodite, qu'assument certains poèmes de Sappho ; d'exécution probablement chorale, parfois dans le cadre d'un sanctuaire consacré à la déesse du désir érotique, ces compositions font de la relation amoureuse entre la femme adulte et une jeune fille une préparation rituelle au rôle de l'épouse épanouie qui est chantée dans les épithalames, tandis que les compositions d'un Anacréon nous

²⁷ Pour les *Parthénées* d'Alcman dans le contexte de la tradition de la poésie mélique homoérotique, cf. Calame 2001 : 244-263 et 2002 : 23-52; pour les *Théognidéa* en particulier, cf. Lewis 1985 ainsi que Bremer 1990 quant au contexte du symposion.

montrent que la relation homologue entre un homme adulte et un adolescent pouvait se développer au symposion, également par l'effet de la poésie mélique dans sa performance même ²⁸.

C'est dire que différentes formes de la poésie mélique en général chorale assument un rôle pragmatique essentiel dans l'éducation des adolescents et des adolescentes à leur rôle social de sexe respectif. Ce rôle éducatif se réalise dans l'expression poétique, collective et rituelle de l'émotion homoérotique, mais également dans le cadre culturel offert par les honneurs rendus aux divinités locales qui protègent le passage à l'âge adulte : Aôtis-Hélène chez Alcman, Aphrodite chez Sappho, toutes deux divinités favorisant l'éclosion de la beauté suscitant le désir amoureux dans toute sa fécondité. Le caractère asymétrique et éphémère d'une relation homoérotique conduisant, souvent sous l'égide d'une divinité, à un rapport réciproque d'ordre hétérosexuel démontre, dans la comparaison anthropologique, la fonction initiatique du rapport d'homophilie placé sous le signe des divinités de l'éducation amoureuse: renversement adolescent des relations sexuelles considérées comme normales pour accéder au statut de membre intégré dans la communauté adulte ²⁹.

Serait-ce à dire que dans les *Lois*, les trois chœurs seraient à situer dans une succession de grades initiatiques ? Le passage du chœur des *païdes* à celui des *néoi*, l'un protégé par les jeunes filles que sont les Muses, l'autre invoquant le jeune Apollon Péan, pourrait induire une telle interprétation ; de même l'aspect englobant de groupes choraux dont chacun semble représenter une catégorie entière de la population de la cité semble évoquer le trait de *communitas* qui, dans la définition anthropologique, définit les groupes d'adolescents et adolescentes soumis au processus rituel de l'initiation tribale ³⁰. Par ailleurs autant le recoupement implicite déjà signalé entre groupe choral et public de la cité que le caractère idéal d'un chœur qui réunirait les membres de plusieurs classes d'âge d'une entière communauté civique (allant bien au-delà des cinquante choreutes d'un chœur dithyrambique) montrent que Platon nous entraîne ici dans l'utopie d'une cité mise à bonne distance de la réalité historique qui semble l'inspirer ; non pas un retour en arrière vers des

²⁸ Le rôle joué par la sexualité dans groupe à caractère choral animé par Sappho sont bien définies par Williamson 1995 : 90-132; voir aussi Calame 1996b.

²⁹ Calame 2002 : 103-122 et 152-159.

³⁰ Le concept opératoire de *communitas* a été proposé par Turner 1969 : 131-165.

formes archaïques qui évoqueraient l'âge d'or, mais une organisation idéale qui prétend à l'universalité même si elle est nourrie de références à la culture athénienne passée et contemporaine.

Mais dans la modèle conçu par l'Athénien à l'intention du législateur c'est surtout la déconnexion de la sexualité et de l'homophilie par rapport au processus éducatif qui nous prévient de toute tentative interprétative en termes initiatiques. Comme j'ai essayé de le montrer ailleurs, la *khoreía* se révèle être en définitive un concept opératoire permettant de penser le processus éducatif idéal des citoyens et des citoyennes, pour le bien de leur corps et de leur âme au sein de la cité. À cet égard, il est significatif que dans la mise en scène initiale du dialogue, la référence aux coutumes archaïsantes des Crétois, puis des Spartiates soit peu à peu écartée pour accorder à l'Athénien le monopole de la réflexion sur l'organisation de la cité à l'Athénien. De la réalité historique et ethnographique on passe à la démonstration philosophique et anthropologique, dans une perspective beaucoup plus générale d'anthropopoiésis, de fabrication (normative) de l'humain. Il s'agit en quelque sorte de dépasser, de manière utopique, non seulement les désordres démocratiques de la « nouvelle musique » dénoncés dans la *République*, mais aussi le paradigme aristocratique de l'ancienne musique : à une éducation en petits groupes choraux regroupant les membres des familles aristocratiques, adolescents d'un côté, adolescentes de l'autre le législateur substitue une éducation musicale et un ordre choral concernant l'ensemble du corps civique, jeunes, adultes et vieux, hommes et femmes ³¹. Après les archaïsmes dépassés de l'ancienne éducation en Crète et en Laconie, après la confusion des genres musicaux dans l'Athènes des tragiques et des sophistes, l'ordre musical et éducatif pour tous, sous l'égide des dieux et dans un cadre rituel strictement organisé. On est loin de l'apologie d'Éros qu'aux convives mis en scène dans le *Banquet* présente le poète tragique Agathon : « De toutes les réunions qui nous rassemblent, telles celle-ci, il est l'organisateur ; il est notre guide dans les fêtes, au cours des danses chorales, pour les sacrifices ; de sauvages il nous rend civils ». On s'est surtout écarté de la conception initiatique d'Éros que Socrate, dans une mise en abyme significative, met dans la bouche de Diotime : l'accès par degrés successifs à la beauté désincarnée dans un cheminement qui

³¹ Voir mon étude de 2003 : 40-49, si on veut bien me concéder une ultime auto-référence... Pour la controverse sur la « musique nouvelle », voir en particulier Csapo 2004 : 235-245.

entraîne l'éraïste des beaux corps vers la science du beau, produisant de beaux discours et engendrant ainsi la vertu ; le guide susceptible d'inscrire ainsi la valeur dans la nature humaine – ajoute Socrate – c'est Éros ³².

C'est que, dans les *Lois*, ce n'est plus le Socrate historique qui s'exprime par la voix prêtée à la divinatrice de Mantinée, mais un Athénien sans nom, un Athénien générique qui monopolise la parole face à ses deux interlocuteurs ; le Spartiate et le Crétois sont réduits à la fonction de l'approbation pour une cité des Magnètes dont le nom, en conclusion au long dialogue, est explicitement effacé ³³. La poésie mélique érotique, avec sa fonction d'éducation initiatique, n'y a plus de place.

³² Platon, *Banquet* 197d, 211ae et 212b ; sur ces passages abondamment commentés, voir les références que j'ai consignées dans l'étude de 2002 : 206-217.

³³ Platon, *Lois* 969a ; cf. 704a sur l'importance relative du nom à donner à la cité représentée dans les *Lois*, puis 848d, etc., avec le commentaire de Piérart 2008: 7-13 et 530-532.

Bibliographie

- Bertrand, J.-M. (1999) *De l'écriture à l'oralité. Lectures des Lois de Platon*, Paris.
- Bremmer J. (1990) « Adolescents, Symposion, and Pederasty », in *Symptotica. A symposium on the Symposion*, ed. O. Murray, Oxford : 135-148.
- Brisson L. (1994) *Platon, les mots et les mythes: comment et pourquoi Platon nomma le mythe?* Paris (2^e éd.).
- Brelich, A. (1969) *Paides e parthenoi. Primo volume*, Roma.
- Bruit, L. (2009), « Les femmes et le religieux dans les *Lois* de Platon », in *Chemin faisant. Mythes, cultes et société en Grèce ancienne*, ed. L. Bodiu (et al.), Rennes : 114-124.
- Burkert, W. (2002) « "Iniziazione" ; un concetto moderno e una terminologia antica », in *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*, Pisa & Roma : 13-27.
- Calame, C. (1996a) *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Lausanne ; trad. angl. par D. W. Berman (2003) *Myth and History in Ancient Greece. The Symbolic Creation of a Colony*, Princeton & Oxford.
- (1996b) « Sappho's Group: An Initiation into Womanhood », in *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, ed. E. Greene, Berkeley – Los Angeles – London: 113-124.
- (1998) « La poésie lyrique grecque, un genre inexistant ? », *Littérature* 111 : 87-110 (= repris in 2008, *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble : 85-106).
- (2001) *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*, Lanham, Boulder, New York & Oxford (2nd ed.).
- (2002) *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris (2^e éd.); trad. angl. par J. Lloyd (1999) *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton.
- (2003) « Le rite d'initiation tribale comme catégorie anthropologique (Van Gennep et Platon) », *Revue de l'histoire des religions* 220 : 5-62 ; première version : (1999) « Indigenous and Modern Perspectives on Tribal Initiation Rites: Education According to Plato », in *Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society*, ed. M. W. Padilla, Lewisburg & London : 278-312.
- (2006) « Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives : pragmatique des genres "lyriques" (Goethe et Sappho) », in *Le savoir des genres*, eds. R. Baroni & M. Macé, Rennes : 35-55.
- (2009) « Coming of Age, Peer Groups, and Rites of Passage », in *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*, eds G. Boys-Stones, B. Graziosi and Ph. Vasunia, Oxford: 281-293.
- Csapo, E. (2004), « The Politics of the New Music », in *Music and the Muses. The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, eds P. Murray & P. Wilson, Oxford : 207-248.

- Ceccarelli, P. (1998) *La pirrica nell'Antichità greco-romana. Studi sulla danza armata*, Pisa & Roma.
- Furley W. D. & Bremer J. M. (2001) *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, Tübingen
- Gentili B. & Perusino F. (eds) (2002) *Le orse di Brauron. Un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Afrodite*, Pisa.
- Giuliano, F. M. (2005) *Platone e la Poesia : Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin.
- Graf, F. (2003) « Initiation : a concept with a trouble history », in *Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives : New Critical Perspectives*, eds D. B. Dodd & Ch. A. Faraone, London & New York : 3-24.
- Lewis, J. M. (1985) « Eros and the Polis in Theognis Book II », in *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, eds Th. J. Figueira & G. Nagy, Baltimore & London : 197-222.
- Marrou, H.-I. (1965) *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris (éd. or. : 1948).
- Murray, P. (1996) *Plato. On Poetry*, Cambridge.
- Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore – London.
- Piérart, M. (2008) *Platon et la cité grecque. Théorie et réalité de la Constitution des Lois*, Paris (1^{ère} éd. : 1972).
- Segal, Ch. (1962) «Gorgias and the Psychology of the Logos», *Harvard Studies in Classical Philology* 66 : 99-155.
- Sourvinou-Inwood, Ch. (2005) *Hylas, the Nymphs, Dionysos and Others. Myth. Ritual, Ethnicity*, Stockholm.
- Turner, V. W. (1969) *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London.
- Wersinger, A. G. (2011), « La danse et la pudeur (Platon, Lois, VI, 771e5-772a4) », in *Musiques et danses dans l'Antiquité*, ed. M.-H. Delavaud-Roux, Rennes : 183-195.
- Williamson, M. (1995) *Sappho's Immortal Daughters*, Cambridge Mass. – London.
- Wolff, C. (1992) «Euripides' Iphigenia among the Taurians : Aetiology, ritual, and myth», *Classical Antiquity* 11 : 308-334.