

Michel Cardin

Professeur au Lycée de Montgeron

Art, image et imitation, un problème dans la *République*

La critique platonicienne de l'art et le problème de l'image

- **L'image comme *mimesis***

L'art, dans la *République*, apparaît selon deux statuts. Socrate lui donne une place éminente : il avoue à plusieurs reprises son « affection » et son « respect » envers les poésies d'Homère qu'il cite abondamment pour étayer ses propos ; mais il place aussi la musique au commencement de la formation du jeune gardien¹, et de l'élaboration des constitutions politiques elles-mêmes², il en fait l'image de l'harmonie de l'âme³, il lui fait accompagner l'ordre cosmique lui-même⁴, et il érige la théorie de l'harmonie au rang de la cinquième science propédeutique à la dialectique⁵. Cependant ce statut positif semble contraire à ses multiples efforts pour protéger ses interlocuteurs des charmes de l'art, et pour donner au philosophe la tâche d'en fixer les modèles pour prendre le contrôle de la production des œuvres. Car structurellement l'art est un **mensonge**⁶, et l'exclusion d'Homère de la cité juste, régulièrement annoncée, semble en être la conséquence logique : « Il se tient absolument à l'écart du vrai »⁷. C'est l'ignorance de la vérité et des modèles de référence qui constitue l'origine de ce mensonge, mais cette fausseté est aussi celle de l'œuvre : elle cache cette ignorance derrière une image donnant **l'apparence de la vérité** ; ainsi les récits mythiques trompent sur la nature des dieux, mais la font croire exacte.

La *République* opère donc une analyse de la fabrication de ces objets en ce qu'ils sont exemplaires de la puissance de l'illusion sur l'esprit. Car l'art est un **lieu** de fascination en utilisant des procédés **illusionnistes** dont les « enchantements » agissent sur la « vulnérabilité de notre nature »⁸ au plaisir de l'apparence ; ce qui menace de perversion toute âme, y compris celle des « gens de valeur »⁹, ces « meilleurs naturels » qui sont voués à être les « fondateurs de cité »¹⁰.

« **Le conflit entre la philosophie et l'art de la poésie** »¹¹ n'est donc pas un thème transversal dans le texte ; au contraire, par lui, se révèle la nature même de la pensée : elle n'existe effectivement qu'en affrontant les sources d'illusion, et donc aussi du mensonge de l'artiste, de l'image artistique et du plaisir pervers que les spectateurs y prennent ; la pensée naît justement du refus du mensonge parce qu'elle est la tension d'un être qui s'élève à l'être vrai et à sa propre vérité. Platon entreprend donc une déconstruction des modes d'expression artistiques pour en dénoncer les illusions et rompt ainsi avec la place qu'ils tiennent dans la culture grecque. Ce qui s'inscrit en plein dans sa réflexion métaphysique et justifie son articulation avec la politique. Car, par delà le rôle de grossissement méthodologique des trois parties de l'âme par les trois classes de la cité, la justice relève d'une pensée du politique : le philosophe-roi doit pouvoir instaurer à partir de la connaissance une constitution telle qu'elle donne aux hommes le pouvoir de réaliser la perfection dont ils sont capables¹², et donc le bonheur auquel ils aspirent¹³. Or pourrait-on être juste dans une cité qui ne l'est pas ? L'idée l'harmonie politique **répond** à l'effort de l'âme vers la réalisation vraie de son être. L'art apparaît ainsi dans un monde injuste et malheureux comme un symptôme et un facteur central de perversion de l'âme, car l'amour qu'on peut lui porter révèle comment l'injustice politique se lie à l'injustice intérieure : « Le thème

secret de la *République*, c'est que la justice et la pensée ne font qu'un, ce qui revient à dire que le domaine de l'injustice c'est la passion, - dissolution à la fois de l'esprit et de la puissance, par la fureur - », disait Michel Alexandre¹⁴. Le saisissement de l'âme qui, par le jeu de la belle apparence artistique, se fige dans l'opinion et les appétits, conforte le plaisir pris au sensible ; autrement dit l'articulation de la métaphysique et de la politique permet à Platon de s'attaquer à la confusion **entre être et paraître**¹⁵ où l'image domine l'âme et la cité.

Le jeu de l'apparence artistique est donc plus qu'une simple illustration de la première section de la ligne segmentée ou des ombres de la caverne, il est inscrit comme ennemi dans le combat majeur pour l'accès de l'âme à elle-même, pour la réappropriation de la pensée à l'Être, et donc pour la justice. Alors en prendre contrôle de l'art, c'est maîtriser la source de la tromperie : **l'image elle-même**. C'est donc sur une théorie de l'image qu'on peut comprendre comment l'art s'articule avec ce qui est ; car s'il ment, c'est parce que l'image est en elle-même le lieu où l'être et le paraître peuvent se confondre ; par conséquent l'art est une représentation et il ne se comprend que par **une théorie de l'imitation/mimesis**.

Car le principe de l'image est qu'elle est un **mime de ce à quoi elle se réfère**, et non une création dont une théorie de l'imagination créatrice rendrait compte¹⁶ : car, si seul le créateur des Formes mérite la qualité d'inventeur, l'artiste, lui, à l'inverse, n'invente pas d'images, il imite quelque chose, un original, lui substitue l'image qu'il véhicule dans des éléments physiques - sonorités, rythmes, harmonies, mots, peinture, marbre - jusqu'à un récepteur. Or c'est en pensant l'image comme une imitation sur le modèle de la peinture, que Platon peut alors distinguer deux formes de représentation : la **copie/eikon**, qui est posée explicitement comme figuration de quelque chose, et le **simulacre/eidolon** qui, lui, se substitue à son référent pour produire une illusion. C'est sur cette distinction que s'opère la critique de l'art : il produit un *eidolon*, un fantôme, une présence-absence de réel qui agit par magie sur les sens du spectateur puisqu'il lui fait croire que c'est sa propre présence qui est réelle et vraie. La théorie de l'image met donc nécessairement l'accent sur « la relation de l'image et de la chose dont elle est l'image, sur le rapport de ressemblance qui les unit et cependant les distingue »¹⁷.

La structure de l'image la renvoie donc toujours à un référent extérieur selon la triple modalité du rapport d'imitation : **la ressemblance, la différence et la mesure de la distance au référent**. Or si l'image artistique n'était qu'un miroir et **copiait son référent**, elle aurait une certaine vérité ; or elle trompe en ce qu'elle n'est qu'un jeu de miroir¹⁸ qui occulte ce qu'il « réfléchit » en apparaissant comme un réel : elle est donc imitation **de la** réalité et imitation **de** réalité. Elle produit un **rêve** : « car rêver ne consiste-t-il point en ceci que, soit dans le sommeil, soit à l'état de veille, on tient ce qui ressemble à quelque chose, non pour ressemblant à ce dont il a l'air, mais pour identique à lui ? »¹⁹. C'est le pouvoir de confondre qui définit le rêve : ses images ressemblent à quelque chose de réel, mais elles se font passer pour la réalité comme si elles l'étaient : « Le rêve confond d'abord l'être du sensible avec l'être sensible. »²⁰

Or si l'image agglutine réel et image, cela amène à la comprendre dans une **ontologie** qui permet de déterminer la nature, la place et la réalité de toute chose selon son statut d'imitation ou de modèle, et dans un ordre qui va de l'original à l'image. Jamais rien n'échappe, dans la *République*, au système d'imitation des niveaux d'être entre eux, et aux degrés des facultés de l'âme qui leur correspondent ; tout est imitation à partir d'un modèle ontologique, l'**eidos**, unité première et essentielle, accessible seulement à l'intelligence, et qui n'imité rien, mais est source de toute imitation. Plus on s'éloigne de la Forme, plus l'ignorance augmente, et l'imitation par l'image est donc plus pauvre en vérité et plus riche en mensonge, jusqu'à ce degré ultime, l'art. Ainsi l'artiste produit de l'illusion parce que sa représentation est imitation d'imitation. L'exemple du lit, au livre X, ne dit donc pas que l'art copie la réalité, mais qu'il **imité l'apparence des choses** : les effets de

trompe-l'œil de la peinture ²¹ en sont un exemple. L'artisan du lit fait apparaître une copie qui matérialise l'**eidos** ; l'artiste, lui, imite la copie sous forme d'image peinte. « Le poète qui fabrique le simulacre, l'imitateur, n'entend rien, disons-nous, à ce qui existe réellement, il ne connaît que ce qui relève de l'apparence »²² : l'*eidolon* artistique est donc en « **troisième position** par rapport à ce qui existe par nature »²³. Si l'art emprisonne dans l'image, c'est donc par l'illusionnisme du rêve : le peintre « ne produit pas ce qui est, il ne produit pas l'être, mais quelque chose qui, en tant que tel ressemble à l'être, mais qui n'est pas l'être »²⁴ ; cette ressemblance est la clé de la critique de l'art qui présente aux sens une image qui **semble être**.

C'est pourquoi l'analyse de l'image tient une telle place dans la *République* : elle explique pourquoi la situation des prisonniers dans la Caverne n'est pas celle d'une tromperie naturelle, mais plutôt un emprisonnement causé par des manipulateurs d'apparences, des « marionnettistes », qui fabriquent ce qu'il y a à voir et éduquent le regard à se contenter du sensible : « Dans la Caverne, il n'y a pas de nature : les ombres ne sont pas, comme c'était le cas dans la Ligne, les images de réalités sensibles dont les vivants faisaient partie ; ce sont les ombres d'objets fabriqués. »²⁵ C'est pourquoi les livres II et III expliquent comment les poètes et les musiciens **brouillent** les relations de référence et de ressemblance, et font passer ce qu'ils montrent pour des réalités : la critique consiste ainsi à « localiser » le mode d'apparition du simulacre, à établir une **topographie** des formes de récits, des modes musicaux, des procédés poétiques qui lui donnent corps ; et par là tenter de redonner, dans l'éducation du jeune gardien et l'écriture même de la *République*, une valeur pédagogique à l'image/*eikon* pour l'élever à un plan d'imitation plus vraie que celle de l'*eidolon*. C'est pourquoi elle s'inscrit pleinement dans **une ontologie gradualiste** où la *mimesis* est le principe d'organisation des plans de vérité entre eux. Ce qui suppose aussi que les deux formes d'image soient, en tant que degrés, des êtres.

Question centrale dans l'œuvre platonicienne : comment le simulacre, imitation d'apparence, peut-il avoir une quelconque **existence et consistance** et en plus une **action** effective sur les âmes ? Et plus largement, qu'**est-ce** qu'une image ? Nous ferons l'hypothèse que cette question de « **l'être** de ce qui imite » implique, dans la *République*, la nature et le sens de la critique menée contre l'art, mais aussi de la réorientation pédagogique imposée aux récits et à la musique. Car elle s'articule à la définition du rapport entre être et paraître dans une ontologie de l'imitation, c'est-à-dire au problème de l'articulation entre **l'intelligible et le sensible**.

- **La définition de l'art comme mensonge pose la question du statut ontologique de l'image**

Le pivot de la réponse à cette question de l'être de l'image amène Platon à définir l'*eidolon* comme **un moindre être** par rapport à un « moindre-être-plus-étant », l'*eikon* : il ne le pense donc pas comme un non être, mais comme le degré le plus éloigné de l'être de l'*idea*. Cela signifie d'abord que la *République* ne procède pas comme le fait le *Sophiste*.

Car ces deux formes d'image y sont posées comme imitations, mais sont rassemblées dans une ontologie du non-être ; car, pour les définir et cerner la nature du mensonge, il faut leur assigner un genre, or l'imitation est un « genre flottant », ou « glissant », puisqu'on ne peut jamais tracer la frontière entre les ressemblances et les différences²⁶ ; donc elles sont toujours « êtres autres que ce dont elles sont images », et, si on veut établir **comment elle relie l'être et le paraître**, il faut alors définir **toute** image selon le genre du non-être qui est. La stratégie du *Sophiste* consiste ainsi à rabattre l'*eidolon* sur l'*eikon* dans le même cadre ontologique pour enfermer le sophiste par l'idée d'être du mensonge. Ce qui est différent dans la *République*. Platon s'y attache à l'ontologie de l'image, en ne la pensant justement

pas comme non être, mais selon un principe de dégradation de l'*idea* en *eikon* et *eidolon*, ce qui donne à ces deux formes de représentation un statut ontologique ; par conséquent la définition de leur être s'opère selon la mesure de leur écart relatif à la *l'idea/Forme*, c'est-à-dire selon leur plus ou moins grand vide d'être. « Oui, [l'artiste produit] des apparences, mais certainement pas des êtres qui existent véritablement. »²⁷ Cette phrase ne dit pas que l'apparence est un non-être, mais elle pose l'existence pleine et véritable de la Forme en tant qu'elle est « un être qui est complètement ce qu'il est »²⁸, et un repère **absolu** pour tout ce qui pourrait l'imiter et serait donc « moindre plein être » : par là le questionnement ontologique sur les formes d'image dans la *République* ne conclut pas effectivement à une « existence véritable », mais à un être, relatif, appauvri, incomplet²⁹.

Alors elle est d'abord un mensonge en ce sens qui n'est pas celui d'un non-être. Alors en quoi l'*eidolon* artistique ment-elle ? Sa *mimesis* est fondée sur l'ignorance de l'être véritable et son contenu est ce que l'artiste croit être réel, car, s'il connaissait les modèles à imiter, il les copierait³⁰ ; ce qui signifie qu'il n'a pas l'**intention** de tromper. Or le texte dit qu'il ment : est-ce seulement parce qu'il dit l'erreur comme si elle était une vérité ? Le *Sophiste* semblerait, seul, pouvoir répondre à une telle formulation de la question du mensonge de l'image.

La *République* propose un autre angle d'attaque d'un tel mensonge ; sa cohérence mérite qu'on s'y attache pour elle-même, et non comme un état de la doctrine moins élaboré que ce qu'elle deviendra dans le *Sophiste*. Elle affronte même le problème de l'image et du mensonge de l'art de manière remarquable.

Le gradualisme de l'imitation est le premier élément de résolution de la difficulté du mensonge : l'artiste ment parce que, dans la production de l'œuvre, il « **s'écarte** »³¹ de l'être vrai, mais sa responsabilité est celle de son ignorance et non de sa volonté ; par conséquent l'image d'art est un dire faux de l'être et pourtant elle **est**, mais par écart. Alors sa fausseté n'est pas celle d'un non-être, mais elle est un dire « plus ou moins » proche de l'être vrai, pensable selon **une échelle des discours faux**, ou des mensonges, à partir d'un discours vrai dont la référence à l'ordre de la vérité est le garant. Ainsi « les fabricateurs d'histoires » qui « copient » les modèles faits par les « fondateurs », et font des « récits »³², sont comme les artisans qui font des lits, ils produisent des objets plus vrais que ceux que font les artistes ; mais tous « s'écartent », ou **mentent**, par rapport à l'être véritable et c'est en cela qu'ils sont.

C'est pourquoi l'image est pensée essentiellement, dans la *République*, selon son **effectivité de mensonge** : car elle existe en tant qu'elle agit sur la perception d'un spectateur et produit des effets d'erreurs en lui. C'est tout l'intérêt de son articulation avec l'analyse de l'art qui en montre la fabrication et l'action d'emprisonnement : **l'image d'art fausse l'aspiration de l'âme à être elle-même**. Si l'artiste ment par les images qu'il fabrique, c'est parce qu'il rend injuste : ainsi, au début du livre X, le principe des degrés d'écart entre lits ne porte sur leur vérité qu'autant qu'il permet d'évaluer le pouvoir de l'*eidolon* à ne toucher que la partie affective de l'âme. Si Homère ne mentait pas, alors il aurait « été en mesure de former des hommes et de les rendre meilleurs »³³. Mais il peint un dieu, ou un héros, « en conflit avec lui-même et engagé dans une lutte qu'il se livre à lui-même ». Cette représentation n'est pas fausse seulement par rapport à la réalité des dieux ou des héros, mais parce qu'elle s'écarte des modèles de justice que l'homme doit suivre pour que « son esprit s'accorde avec lui-même »³⁴. Alors elle est mensongère parce qu'elle empêche l'harmonisation de soi à laquelle l'homme aspire ; or l'image devrait pouvoir être « remède utile, capable de détourner [les hommes de la folie et le manque de jugement] »³⁵, en les éduquant.

Platon n'aborde donc pas la question de la vérité et de la fausseté de l'image d'art selon l'alternative logique et ontologique « ou bien être, ou bien non être », mais selon **la question : que désire véritablement l'âme ?**. D'où la double forme d'être du mensonge : il existe un mensonge intolérable : « Personne ne consent de son plein

gré à être trompé dans ce qui constitue la partie souveraine de soi-même et concernant les choses qui sont souveraines, mais qu'au contraire on craint par-dessus tout d'y introduire le mensonge. »³⁶ Ce mensonge est le mensonge à soi, c'est **l'ignorance de soi** ; or introduire « l'ignorance en son âme de celui qu'on a trompé » est le pire des actes ; le « mensonge véritable » produit, en celui qui le reçoit, un mensonge sur ce qu'il est, par la fausseté et la disharmonie du conflit avec soi-même. La seconde forme d'être du mensonge est le « mensonge en parole »³⁷, moins faux parce qu'il peut agir sur l'« accord de l'esprit avec lui-même », par exemple en ne lui disant pas certaines choses.

C'est la possibilité donnée à celui à qui l'on ment d'accéder ou non à soi **qui établit la mesure de l'écart entre les degrés de mensonge**, et non pas seulement leur écart - seconde ou « troisième position » - par rapport à la vérité.

Comment l'artiste procède-t-il et en quoi ment-il ? Cette question est traitée à l'inverse du *Sophiste* - qui « remonte » le mensonge du non être, qu'est le faux, au statut d'être du non être - ; la *République* montre que l'art « descend » par transformation de la copie en fantasme, « vide » la ressemblance à sa référence, **augmente** d'un degré supplémentaire l'écart entre l'être et son apparaître ; par là il **creuse** l'écart en l'homme par rapport à lui-même, il l'amène à se contenter du regard l'apparence sensible au lieu de le porter sur les choses. Ce qui suppose que la distinction entre « monde sensible » et « monde intelligible » n'a de sens que par rapport à ce regard : « en fait il n'y a pas deux mondes, mais **un même monde** : ce qui fait toute la différence, ce ne sont pas les objets eux-mêmes, mais bien les manières dont nous les connaissons »³⁸. Or l'intelligible est d'une réalité qui est non représentable dans le sensible ; et l'artiste et le public l'ignorent, la *République* s'attaque donc à ce regard qui « s'écarte » des choses mêmes et qui comprend pas ce qu'**est** l'image

« Tourner la tête » contre la « prison » et « lever son regard vers la lumière »³⁹, libérer l'âme, c'est là le sens de la **pensée**, le seul accès de l'âme à elle-même et à l'être plein. Mais cette libération suppose aussi celle des images ; c'est pourquoi la *République* procède avec autant d'attention et de minutie à l'examen critique des procédés de fabrication des images d'arts, et, pour le faire, élabore un **système de décodage** de leurs significations. Ce que l'auteur a « voulu dire », il ne le sait pas ; il ignore qu'il simule et ce qu'il dissimule ; alors seule une **sémiologie de l'image** doit pouvoir le formuler.

- **L'imitation, l'image et l'art : le problème de leur articulation**

Or nous nous poserons le problème suivant : cette sémiologie ne rencontre-t-elle pas **les limites de l'ontologie de l'imitation** ? Car elle doit affronter la possibilité pour l'image d'intervenir dans l'éducation de l'âme à la justice c'est-à-dire son ouverture à l'intelligible. Mais, en tant que mensonge, elle en est nécessairement séparée. Alors la nature de l'image pourrait-elle être autre que mimétique ? Ce qui pose une double question.

La première apparaît dans la prise de contrôle de l'art pour le rendre capable d'éduquer le jeune gardien, et dans l'écriture du texte lui-même : Platon y mobilise toutes les ressources de l'*eikon* en vue de la rendre pédagogique ; or comment la **sagesse** pourrait-elle être acquise si l'image n'était pas en quelque manière capable de faire apparaître quelque chose d'intelligible qui fasse aspirer l'âme à s'élever ? Platon affirme que cette éducation est nécessaire. Oui, mais l'image est une représentation par imitation, elle rencontre une butée « en haut » : le caractère inaccessible de l'intelligible au sensible.

La seconde question porte sur une butée « en bas » : l'image d'art ramenée à être un mensonge véritable **est** par sa place en bas de l'échelle ; et elle n'est rien d'autre que ce que l'analyse de sa signification en dit. Pourtant Socrate avoue finalement, après

avoir exclu Homère, au livre X, être encore sensible au **charme** des images artistiques, alors même lorsqu'il s'est libéré de leur mensonge. Cela pourrait-il indiquer que l'image résisterait à sa réduction au statut de *mimesis* ? Car d'abord Socrate admet qu'il accepterait **le retour** éventuel de la poésie si elle pouvait « fournir un argument justifiant qu'elle trouve sa place dans une cité soumise à de bonnes lois »⁴⁰ ? Or cela semble éminemment improbable, à ce moment du texte où la pensée triomphe de l'anti-pensée. Ce qui signifie que ce n'est pas sur le plan de la vérité que le problème se pose.

Car Socrate avoue ensuite qu'il perçoit encore le charme de la poésie et qu'il hésite sur l'attitude qu'il doit avoir face à la persistance d'un tel attrait. Quel est le sens d'une telle hésitation : comment peut-il **encore** être charmé alors qu'il est libéré de l'illusion du mensonge, harmonisé en lui-même, et maître de la signification des images ? Serait-ce que cet « amour de jeunesse », que ce charme lui rappelle, et dont il s'est apparemment détaché, ne serait paradoxalement pas annulé en lui et révélerait une faiblesse naturelle ?

On pourrait répondre de deux manières à cette question : Socrate comprendrait que l'intelligence ne possède jamais une position définitive dans l'ordre de la vérité et doit toujours être vigilante à la survivance, en l'âme, de l'enfant qui aime jouer avec les apparences, comme l'« activité puérile »⁴¹ de l'art l'y invite. Mais justement la pensée est cette vigilance même à aller plus loin et il semble étonnant que Socrate la pose comme une faiblesse, alors qu'elle est combat permanent pour s'élever. Alors ce moment d'hésitation pourrait marquer une difficulté que rencontre la théorie de l'image et de l'imitation : un autre regard sur l'art est **encore** envisageable parce que demeure un point d'irréductibilité. Cet amour de jeunesse serait un indice que l'entreprise de « capture » sémiologique de l'image, dans la structure référentielle de la *mimesis*, pourrait laisser échapper un « résidu » - exprimé par **le charme qui demeure** - où l'art peut **encore** agir même sur le spectateur averti. Or si ce ne peut plus être par la magie du mensonge, alors cela serait-il par l'innocence d'un **jeu** auto-référentiel des images prises pour elles-mêmes.

L'ontologie de l'imitation inscrivant tout ce qui est dans un système de gradation continu semble donc affronter, dans la *République*, une difficulté majeure : comment penser le statut de l'image ? D'une part qu'est-elle capable d'exprimer d'autre que du mensonge par rapport à l'inaccessibilité de l'intelligible ? Et, d'autre part, se réduit-elle à une mimétique ?

1. La condamnation des images artistiques et l'aspiration à la Beauté

a) La place de l'art dans les arts

Le décryptage du sens des images d'art éclaire la question de l'origine de la relation entre l'art et la réalité. C'est pourquoi il s'opère dans l'analyse de l'activité technique de fabrication d'objet. Dès le livre II, l'artiste n'est pas approché par l'inspiration, mais par son rapport à l'artisan, et c'est aussi à partir de ce rapport qu'Homère sera exclu au livre X. Or c'est en procédant à une première expulsion du poète, au livre III⁴², avec la pompe et les fanfares dignes d'un dieu ou d'un héros, que Socrate, ironiquement, le congédie. Mais ne serait-ce pas plutôt de l'image du poète inspiré qu'il se débarrasse ? Car l'artiste fabrique un objet mensonger, ce qu'il ne pourrait pas faire s'il était inspiré : « Il ne saurait donc se trouver dans un dieu rien d'un poète menteur »⁴³. La question est dans la *République*⁴⁴ : comment la tromperie s'inscrit-elle, par **fabrication**, dans l'image ?

C'est par la place de l'art dans les arts qu'on peut le comprendre : car chaque art est déterminé par sa fonction dans le **système d'échanges** de la cité. Dès le livre I⁴⁵, apparaît une définition préalable de l'« art » **en général** : il est une activité capable de produire un service, ou un objet adapté et dirigé en vue du besoin d'un usager.

L'explication de l'inspiration de l'artisan s'opère dans l'échange et donc l'articulation de trois « arts » : il existe « **pour chaque objet, l'art de s'en servir, l'art de le fabriquer, l'art de l'imiter** »⁴⁶. Que l'on soit un artisan qui fabrique, ou un artiste qui imite, on est toujours **déterminé**, dans son activité, par « l'art de s'en servir ». Cette distinction assigne l'origine du savoir de l'artisan à la **conformité** de l'objet au besoin de l'usager. L'unification de la notion d'art autour de la relation imiter-fabriquer-se servir permet en même temps d'opérer la distinction entre l'art de l'objet utile et l'« art du simulacre », car si l'artisan imite l'idée et fabrique selon elle un objet pour qu'on s'en serve, l'artiste fabrique une imitation d'objet pour qu'un public s'en serve. Mais si on peut comprendre le service du lit fabriqué, quel service attend-on d'une imitation ? Les usagers de l'imitation attendent bien quelque chose, mais ils en sont nécessairement ignorants parce qu'ils demandent des images, et non des objets concrets, plus utilisables qu'une image de lit par exemple.

Cette opération s'articule pleinement au récit de la **genèse**⁴⁷ de la société humaine au livre II qui analyse le mouvement et le développement historique de l'interdépendance des entraides entre les hommes⁴⁸, comme une transformation par multiplication et complexification croissante des besoins ? Ce qui explique l'évolution des arts les plus vitaux jusqu'à ceux qui s'occupent du **luxe** et donc de la production de simulacres. A commencer par la cuisine : elle est le symptôme du bariolage et du **brouillage** entre plans d'être, entre différences et identités des choses, entre ordres de valeur⁴⁹. Et lorsque le superflu devient l'indispensable, l'artifice le naturel et le complexe le simple, apparaissent « chasseurs en tout genre », « imitateurs » ou peintres, foule des musiciens, des poètes et de « ceux qui les entourent », acteurs, décorateurs, scénographes, tous vont avec « une cité gonflée d'humeur »⁵⁰.

Cette définition génétique et fonctionnelle des arts n'explique pas à elle seule leur nature mensongère ; il faut l'articuler à un classement hiérarchique des arts fondé **métaphysiquement** sur la capacité à s'ouvrir ou non à l'Être ; au livre VII, Platon construit ainsi une **échelle** de degrés continus et hiérarchisés des arts par rapport à **un type idéal** : la dialectique elle-même⁵¹. En tant qu'art référentiel, elle est l'exercice le plus haut de la pensée qui s'élanche vers les Formes éternelles, et son but n'est donc pas fixé de l'extérieur au dialecticien ; par conséquent les moyens qu'elle emploie pour se réaliser lui sont homogènes. Par cette plénitude dans l'acte, elle donne au désir sa pleine signification et sans qu'il ait à souffrir d'un **manque**. « Tous les autres arts », eux, souffrent de l'absence d'un objet pleinement satisfaisant puisqu'ils ne se placent pas dans l'élévation de l'intelligence à l'Être ; par là ils ne peuvent rendre raison de ce qu'ils font et les moyens qu'ils emploient sont extérieurs à leur but ; en ce sens ils **rêvent**, parce qu'ils n'ont pas la connaissance des choses elles-mêmes, mais s'en font des images plus ou moins exactes ; ce qui permet de distinguer les sciences rationnelles hypothétiques, qui ont un rapport à l'essence quand même, et les arts utiles, qui, eux, sont dans l'ordre sensible des appétits et des opinions, c'est-à-dire de l'utilité.

Mais on peut subdiviser encore cette distinction et y découvrir la place exacte de l'artiste par rapport aux artisans - si l'on suit la traduction de Leroux - en répartissant les arts utiles selon leurs buts : « ils s'orientent en fonction des opinions ou des désirs des hommes, **ou alors** se placent dans la perspective du devenir et de la composition des êtres, **ou alors** en fonction du soin à donner aux êtres qui croissent naturellement ainsi qu'aux choses qui sont produites artificiellement ». Certains arts pourraient donc n'avoir rapport qu'aux « opinions » et aux « désirs des hommes » sans que la dimension de l'utilitaire intervienne. Alors s'ils appartiennent encore à l'art en général, ils **imitent** les artisans qui, eux, ont rapport à l'utilitaire.⁵²

Si on relie cette échelle des arts à l'histoire des objets de besoins, on comprend pourquoi l'artiste appartient à la domination des opinions et appétits de luxe : c'est son rapport à **la foule** qui devient le creuset de sa production de simulacres ; « un

bourgeoisement de besoins anormaux »⁵³ exige des imitations, et le regard abandonne l'être pour se contenter d'une réalité en image.

L'origine sociale et historique de l'art s'articule donc à la théorie métaphysique de l'image en tant que **mimesis** pour expliquer que « ces imitateurs ne créent en effet que des fantasmagories, et non des êtres réels »⁵⁴. Telle est la puissance de l'opinion qui fantasma son savoir alors qu'elle est « l'instinct et [les] plaisirs d'une multitude hétérogène réunie en assemblée, qui se met à juger de peinture, de musique ou même de politique »⁵⁵. Sa structure de fonctionnement est celle de l'écho : les hommes se persuadent que « leurs huées et leurs éloges » fondent la certitude de leurs paroles lorsqu'ils se les renvoient les uns aux autres par la réverbération du son dans les assemblées⁵⁶. Les besoins de la foule portent donc sur des images qui miment le savoir. C'est donc « **ce qui semble beau au grand nombre et à ceux qui ne savent pas** »⁵⁷ que répond l'art.

Cette référence à la Beauté apparaît fondamentale en ce qu'elle révèle comment l'image d'art s'articule à l'ignorance et, en même temps, l'entretient par le mensonge qu'elle introduit dans l'âme. Car l'artiste fabrique-t-il autre chose que des **effets** qui « excitent » l'élément qui est disposé à une imitation multiple et bariolée »⁵⁸ dans notre âme ? Or ces effets sont appelés beaux par ceux qui les reçoivent et ce n'est pas la Beauté néanmoins ; alors l'ignorance de soi apparaît au sein du plaisir « faux »⁵⁹ pris aux effets sensibles : elle se fonde sur la perversion du sens véritable du désir de Beauté présent en tout être.

b) L'artiste est-il un sophiste ? Leur rapport à l'invasion de l'image

On peut parler ainsi d'une invasion de l'image dont l'analyse de la **musique** donne l'exemple majeur. Platon met en place une véritable analyse musicologique de l'image sonore en explorant l'action des formes qu'elle peut prendre sur l'auditeur. Or la musique est un mode d'expression qui ne « parle » pas comme les mots ; les paroles du chant n'épuisent pas son sens puisque le musicien peut « forcer [...] la parole à suivre le pied et la mélodie »⁶⁰. L'image musicale signifie donc quelque chose par elle-même en produisant des effets spécifiques sur l'auditeur : d'où ses dangers de flatterie de *epithumia*. Chaque type de configuration sonore, articulant rythme, gamme et harmonie, produit, en tant que phénomène physique, des effets émotifs à la suite de son passage dans « le couloir des oreilles ». Les mélodies envahissent le corps d'« harmonies suaves, relâchées et plaintives », « jusqu'à diluer [le] courage »⁶¹, voire pousser à la beuverie, et à la paresse⁶². La connotation morale de cette articulation entre harmonie et « suavité » ne doit pas cacher qu'elle sert d'abord à mettre en évidence l'idée qu'une mélodie signifie quelque chose, alors qu'on pourrait croire quelle n'est qu'un phénomène immédiatement sensible produisant seulement des états physiques⁶³ : l'articulation d'une configuration de sons vibrants et d'un écho moral dans l'âme vibrant à l'unisson⁶⁴, provient justement d'un travail de composition d'images. Le musicien **imite**, en effet, par des formes sonores et rythmiques, certains états émotifs de l'âme ; et c'est par le passage dans le corps, où elles vibrent d'une certaine manière, qu'il amène l'élément « excitable » de l'âme de l'auditeur à éprouver un sentiment qui s'accorde par **résonance** à ces effets corporels. Ce qui déséquilibre les parties de l'âme, et s'appelle « vice », laideur, ignorance de soi. **Le mensonge de l'art musical** est bien de faire vivre l'être dans **un état de l'âme**, où l'expérience de lui-même a lieu dans le plaisir de l'écoute ; par là il se donne de lui-même une image purement émotive et déséquilibrée.

Alors « l'être humain se trouve-t-il dans une situation où son esprit s'accorde avec lui-même »⁶⁵, lorsque l'art, par ses effets, le fait être sur le mode d'un état purement sensible ? L'artiste fait partie de tous les « porteurs de figurines » dans la caverne, et rejoint ainsi « l'imitation fantastique » à laquelle se livre aussi « l'imitateur du sage »⁶⁶, le sophiste⁶⁷. Ils font tous deux une cuisine : ils ne savent rien, mais

« flattent » les passions et « les opinions du gros animal »⁶⁸ qu'ils ne font que « systématiser ». Par conséquent l'ironique « Tu parles [...] d'un homme habile [*sophistès*], et admirable »⁶⁹, appliqué à Homère, apparaît comme une démystification de la place éducatrice que les Grecs lui accordent, voire même comme une négation de **l'art**. Ce qui répond à la question : **comment les hommes deviennent-ils injustes ou méchants, alors qu'ils ne peuvent pas le vouloir ?** Car c'est en aimant les images qui les flattent qu'ils mènent une vie qui est l'*eidolon* d'elle-même : « La Caverne est l'image de notre condition, et notre condition est de n'être qu'image. »⁷⁰

Société du spectacle de soi qui a besoin des arts et du renvoi en écho de sa propre multiplicité, de son illimitation et de son irréalité qu'il lui renvoie : et cet état n'a pas de limite - débauche du luxe et des richesses, désir de la guerre -. Le délire de puissance est donc à la source d'un art cédant au vertige des illusions, un art qui redonne le monde en image en faisant tourner vite des miroirs pour donner l'illusion que des réalités s'y reflètent. Alors ce poète, idéal du virtuose⁷¹, capable d'incarner de **multiples autres êtres**, lorsqu'il parle « comme si c'était un autre lui-même qui parlait »⁷², devient un inspiré des dieux ; c'est-à-dire l'idéal d'hommes incapables d'être eux-mêmes dans l'être-foule : « L'état de ceux qui sont enchaînés [...] [dans la caverne pensée comme] un espace social où prévalent conventions et artifices. Ils ne voient pas sur la paroi les ombres de leurs corps, [...] mais les ombres « d'eux-mêmes », d'un soi-même fabriqué, d'une image sociale à laquelle ils s'identifient et qui est la seule à laquelle ils croient pouvoir s'identifier. Ce qu'ils prennent pour leurs discussions ou pour la voix des ombres n'est que l'écho des paroles prononcées par les porteurs de figurines. Il n'y a pas dans ce lieu de « soi-même », pas d'intériorité qu'une voix singulière puisse exprimer. »⁷³ Cette **invasion de l'image**, artistique et sophistique, opère donc dans toutes les sphères de la vie humaine, et jusqu'à l'âme. Quel genre de désir satisfait-elle ? L'artiste comble un manque d'être par l'image et, en même temps, creuse l'impossibilité de donner au désir une unité, une substantialité, une consistance : **altération** de l'être qui s'oublie lui-même, et qu'entretient l'image qu'il donne, ce qui est aussi une **perversion** : « l'absence à soi enferme, l'extériorité à soi est prison »⁷⁴.

Cependant l'art n'est pas réductible à la sophistique parce que les hommes en attendent autre chose : de la **beauté**. Il y a donc une sorte d'idolâtrie pour l'art, qui n'est pas identique à l'admiration pour la virtuosité du sophiste analysée par exemple dans le *Phèdre*, parce qu'il s'agit du sens du désir lui-même qui s'y trouve en question.

c) L'art fabrique des apparences pour combler le manque de beauté

Quel manque l'image artistique satisfait-elle ? Platon indique, par la figure de l'esthète en particulier, que les hommes tendent à la Beauté et sont dans un état d'amour pour elle, mais ils en ignorent⁷⁵ la nature et le sens : ils la cherchent alors dans les œuvres d'art, comme dans un **lieu**, puisqu'ils éprouvent les effets plaisants de leurs images : « Ceux qui aiment écouter [...] et ceux qui aiment les spectacles, chérissent les belles sonorités, les belles couleurs, les belles figures et toutes les œuvres qu'on compose à partir de ces éléments, mais quand il s'agit du beau lui-même, leur pensée est incapable d'en voir la nature et de le goûter »⁷⁶. Par cet attrait pour l'apparence belle, les esthètes sont « semblables à des philosophes »⁷⁷ : ils ont en eux la même source de l'amour et poursuivent un objet absolument beau ; mais, ils en sont ignorants ; alors, au lieu d'obtenir « le spectacle de la vérité », ils n'aboutissent qu'au spectacle des œuvres où ils confondent ce qu'ils « goûtent » avec ce qu'ils attendent vraiment. Par conséquent ils aiment ce qui se produit dans le rapport à l'œuvre, car c'est un écho à ce qu'ils recherchent, et ils y trouvent quelque chose : ce qu'ils croient aimer. C'est pourquoi ils appelle « belle » une œuvre.

L'artiste **va donc en sens inverse du souvenir de l'essentiel**, de l'unité désirée, parce qu'il fige l'âme dans le sensible, lui fait rêver que les œuvres sont belles. Il la détourne de la Beauté qui est de faire de sa vie son œuvre⁷⁸ et non de la rechercher hors de soi. C'est là que se place le sens du mensonge de l'art dans son effectivité : il fait ignorer le sens de la vie, il rend l'être fragile et paresseux, attendant du spectacle de l'image de « se faire plaisir », au lieu de « donner la force de tirer vers le haut », « à la pensée légère, peut-être trop légère », qui est la vie, mais difficile, toujours renouvelée, inachevable, parce que la pensée n'existe que comme combat »⁷⁹.

C'est pourquoi cette circularité entre l'attente et le rêve obtenu articule un amour de la Beauté à une souffrance de ne jamais la trouver. Monique Dixsaut montre ainsi que, pour Platon, l'art, provoque « **la réminiscence du manque de beauté qui nous anime** »⁸⁰, mais en même temps le satisfait d'un simulacre qui est **une forme de l'oubli**. Produit d'un monde imparfait et de la réduction de l'être à son ombre, la Beauté pourrait être le salut, or l'art donne le change du plaisir d'une image fétichisée, idolâtrée, et il cautérise la blessure provoquée par le manque ; cela rend l'injustice supportable comme le ferait une dose d'opium⁸¹. L'exclusion d'Homère suppose son mensonge : il ne remonte pas à la source du sens, ce qui ferait de son art un chemin qui mène quelque part : la pensée. Or il « descend » dans les effets, et vide l'image de son rapport originaire à l'Être ; par là les plaisirs qu'il provoque sont des images de satisfaction : la stérilité des mots de l'esthète en est l'indice ; « c'est beau », dit-il d'un poème, et puis il se tait.

Alors la condamnation de l'art amène Platon à renverser sa place dans la culture pour établir une véritable éducation. Mais comment **éduquer** celui qui vit encore dans les images ? Accéder immédiatement au savoir pur est lui impossible. L'allégorie de la caverne en est l'illustration : il faut forcer le prisonnier à tourner son regard ; quel est l'intermédiaire entre l'illusion et la vérité ? Seules les images semblent capables d'amener un être encore dans les images vers autre chose ; *Erôs* se recentrerait-il seul sur lui-même, et donc sur la Beauté, s'il ne savait pas ce qu'il en est de son objet ? Mais comment les images pourraient-elles le provoquer ?

2. Comment l'image pourrait-elle permettre d'accéder à l'intelligible ?

a) La réorientation de l'image dans l'art et sa valeur éducative

Quelle idée Platon se fait-il de l'art ? Le nie-t-il, ou lui donne-t-il les moyens d'exercer sa véritable nature ? Car on assiste, dans la *République*, à son entière réorientation. Il est exclu, mais replacé aussi en vecteur d'éducation du jeune gardien, et des hommes dans la cité juste ; l'art concerne tout homme, et tout homme n'est pas naturel philosophe, mais tout homme aspire à cette éternité, et doit être éduqué. C'est pourquoi la question de l'art apparaît comme un pivot pour l'exercice de la fonction éducatrice du philosophe ; et il lui faut réinvestir les récits et la musique d'une expressivité dont les artistes les détournent. Cet art réorienté, doit pouvoir amener ces êtres, enfoncés dans le sensible, à avoir une représentation de ce qu'il en est de l'intelligible ; mais cela supposerait qu'ils aient une authentique expérience d'ordre ontologique. Or comment l'image peut-elle établir un pont entre le sensible et l'intelligible lui-même sans le fausser ? Existe-t-il **un point intermédiaire**, déterminable dans la théorie de l'imitation, entre ce qui n'est encore qu'image et ce qui est déjà intelligible ? Ou se trouve-t-on devant une limite de la théorie mimétique ?

Or la distinction entre *eikon* et *eidolon* est le pivot de cette réorientation de l'art, et elle rend possible la distinction entre **l'art des médiocres qui pervertit et l'art des meilleurs qui éduque**⁸². Ainsi, pour la musique, les formes qui combinent la **régularité**, la **modération**, et la **simplicité** de l'image ouvrent à la vertu, car « l'excellence du discours et de l'harmonie, la grâce du geste et du rythme [...]

découlent de l'excellence du caractère »⁸³. Mais pourquoi introduire, dans l'analyse de l'image artistique, le caractère du producteur ? Car le mode de fabrication de certains types d'œuvre s'articule à « l'homme de bien véritable »⁸⁴, et on obtient ainsi des images de valeur, qui copieront les modèles ; par opposition, on aura des images imitatrices de réalité, avec Homère, et les poètes plus médiocres, puisqu'ils ne respectent pas « l'ensemble de ce qu'il faut dire, et la façon dont il faut le dire »⁸⁵. Cette relation entre fabricant et type d'image permet de redéfinir l'art, sinon la nature de l'image serait toujours la même, et ne serait pas transformable ; par conséquent un bon artiste fera une œuvre par copie, ce qui n'est pas possible pour le mauvais, l'ignorant, qui, lui, produit des simulacres. La définition des formes poétiques ou musicales⁸⁶, selon une échelle des **caractères, ignorants ou vertueux**, réfère donc la bonne *mimésis* à l'acceptation de lois strictes de production⁸⁷. L'*eikon* peut donc être une forme d'image artistique éducatrice.

Le contrôle de la fabrication de l'*eikon* permet au spectateur de transformer son regard sur ce qu'elle représente en **dissociant** son apparence sensible et sa signification : le rôle d'une copie est de ne pas rester au plan d'objet perçu, mais, comme un signifiant, à s'effacer devant sa signification ; ainsi elle peut amener à comprendre quelque chose par sa transparence et rapprocher de la vérité.

Et peut-être est-ce le rapport de l'image artistique et de la Beauté qui se joue : Platon semble se préoccuper de faire apparaître aux hommes le sens de leur désir ; or ils attendent bien une beauté dans les œuvres ; mais ils doivent apprendre à la rechercher en « dehors » de l'apparence. L'enjeu d'une telle prise de contrôle serait que la sémiologie des formes artistiques rende l'*eikon* capable de signifier de telle manière que l'âme puisse s'ouvrir à la Beauté. La vérité dans l'image, cette expression a-t-elle un sens pour Platon ? Or pourquoi cette normalisation de la fonction expressive de toutes **les formes « esthétiques »** admises dans la cité juste, parallèle à l'exclusion d'Homère, a-t-elle lieu ? Et quel sens a, dans la *République*, cette multiplication des métaphores, analogies et structures narratives imagées, comme l'allégorie et le mythe ? Ne vise-t-elle que des interlocuteurs qui ne comprennent pas ? Ou tous ceux qui voudraient comprendre ? Ou qui pourraient comprendre, mais ne savent pas actuellement qu'il le veulent ? L'écriture platonicienne n'est pas un figement de la pensée dans un moyen mnémotechnique, mais elle est vivante et tend à ouvrir un **dialogue** dans l'âme de son lecteur. Alors la Caverne ne signifie-t-elle que comme métaphore de l'emprisonnement dans le sensible ? Ou peut-on donner à l'*eikon* une surdétermination ; support signifiant, non pas seulement comme dans un langage, mais support porteur d'un « laisser apparaître quelque chose » qui dépasse son seul statut sensible ? C'est à la condition qu'elle en soit capable et qu'une Forme éternelle puisse se présenter dans une **forme sensible**.

b) Comment l'*eikon* permettrait-elle de penser ?

La *République* semble supposer que cette possibilité n'est pas absurde, non seulement par la réorientation contrôlée de l'art, mais par son propre travail d'écriture ; nous nous demanderons si elle donne à l'*eikon* un statut où **elle est plus qu'image**, mais intermédiaire de révélation de la Beauté.

Si Platon ne thématise pas explicitement ce questionnement, il tente, semble-t-il, de montrer **pratiquement** comment la forme eikonique doit ouvrir à une signification spéculative. Nous prendrons deux exemples de cette pratique - l'analogie des rejetons du Bien et l'éducation par la musique - pour montrer comment le mode d'expression eikonique peut amener à une expérience de la Beauté ; ce qui donnerait, en même temps, à cette Forme un statut spécifique par rapport aux autres qui n'apparaissent pas dans le sensible. Cependant cette possibilité semble s'opposer à la non-représentativité de la nature intelligible.

Au livre VI⁸⁸, lors de la mise en place de l'analogie entre le Bien et le soleil, Platon construit **une identité de rapport** entre la vision, qui requiert l'œil, les choses visibles et la lumière qui les unit, et la connaissance qui requiert, la faculté de connaître, les objets connus et la vérité qui les relie entre eux. Si cette analogie de fonctionnement rapproche des termes de natures hétérogènes et qui ne se comparent donc pas, l'articulation entre les structures de rapport est néanmoins entière. L'*eikon* ne **ressemble** donc pas ici, par imitation, à ce qu'elle représente, mais elle présente la même structure de rapport.

Peut-on parler d'un simple parallèle que Socrate établirait pour exposer, clairement et pédagogiquement, l'idée d'un principe « au-delà de l'essence » et de ses rejetons à un non-philosophe ? Ou le mode d'exposition par analogie serait-il en lui-même **spéculatif** ? Il révélerait en même temps que l'image ne peut être posée comme structure analogique que parce qu'il existe une liaison ontologique entre ce qu'elle **représente** et donne à comprendre de la réalité intelligible, et sa **réalité**. Cela supposerait que la transparence de l'analogie à sa signification ait un autre sens que de donner un équivalent à ce qui est.

Y a-t-il une ressemblance entre le soleil et le Bien ? Non, mais un rapport d'**isomorphie** - selon un « de même que ... de même » - ; mais comment peut-il signifier cette réalité intelligible tout en ne relevant pas, en même temps, de cette réalité elle-même ? La première réponse est de dire que comme toute chose, dans la théorie gradualiste de la *mimesis*, le soleil réel et ce qui en dépend forment une image commode de l'essence qui en donne une opinion approximative.

Mais son statut d'*eikon* dans le texte est différent si on le considère du point de vue de la structure qui constitue les rapports entre le soleil et ce qui en dépend. Car si elle doit faire comprendre quelque chose de l'Être, c'est en montrant qu'elle n'est pas choisie par hasard, mais que si chaque terme dans le sensible correspond à un terme dans l'intelligible, et cela dans tous ses détails, ce serait aussi parce que l'isomorphie relève quelque chose de l'Être. L'Être n'est peut-être pas seulement un principe de hiérarchisation des choses selon une gradation d'essentialité, et tel que s'opère une séparation entre l'essence et les choses, mais un principe que l'on retrouve dans tous les phénomènes où on peut mettre en évidence une **puissance** qui génère des **liaisons** nécessaires et unificatrices entre des éléments, et qui les produit selon des **structures isomorphes** - connaissance et vision par exemple - telles qu'elles ne se ressemblent pas par nature, mais sur le mode hiérarchique d'analogies de fonctionnement selon la même **structure** de liaisons. La théorie de la *mimesis*, appliquée à l'*eikon*, pourrait être un moyen de faire apparaître l'idée que les analogies sont fondées dans l'Être parce que **l'isomorphie des structures** suppose l'unité du tout ; alors si le soleil n'a pas l'éternité et la nature du Bien, et ne lui ressemble pas, il pourrait rendre présent, non pas l'Être lui-même, mais **la Beauté** de son dynamisme comme puissance d'engendrement de liaisons isomorphiques dans les choses et entre les choses.

Si la Forme éternelle de la Beauté n'est accessible qu'à l'intelligence, elle apparaît néanmoins comme le seul mode sous lequel l'âme n'entre en **résonance** avec elle-même que par une expérience d'une harmonie véritable. Or cette expérience introduite par l'*eikon* du soleil et de ce qui en dépend semble le seul moyen d'instaurer **cette expérience ontologique** produisant dans l'âme le souvenir de son élan vers la Beauté alors même que rien d'autre dans le sensible ne peut lui en donner l'idée. Platon s'interroge donc dans cette analogie sur cette **raison d'être** de l'*eikon* : si elle permet d'accéder au *Logos*, c'est qu'elle ne prétend pas **être** belle, mais qu'elle ouvre l'âme à l'Être par l'intermédiaire de la Beauté.

Parler de résonance harmonieuse dans les choses, c'est aussi indiquer que la musique est un travail sur la résonance : « L'esthétique de la *République*, c'est celle de la musique. L'idée que la musique accorde le corps avec lui-même, ce qui est vrai, et de

plus l'âme avec le corps, l'âme avec elle-même. C'est la fonction du beau, l'harmonie. L'harmonie c'est l'équilibre en musique. »⁸⁹ Si la musique tient une telle place dans la *République*, c'est qu'elle donne l'image de l'harmonie ; et elle a donc « une fonction objective »⁹⁰ dans l'éducation du jeune gardien : « Or, tu sais bien qu'en toute tâche, la chose la plus importante est le **commencement** et en particulier pour ce qui est jeune et tendre »⁹¹ Introduire la musique à ce commencement de l'éducation à la vertu suppose qu'elle puisse opérer un effet moral : grâce à certaines vibrations sonores, **le corps peut transmettre à l'âme un état sensible l'amenant à la vertu** ; si sa nature sensible permet de comprendre aisément pourquoi on la limite à l'agrément, il semble plus difficile de savoir comment l'*eikon* d'une vertu peut exister dans un phénomène physique et résonner moralement dans une âme, sans qu'elle dépende pleinement du corps et donc de l'opinion. En quoi une image musicale purement sensible pourrait-elle ouvrir à une expérience ontologique ?

La musique est un défi majeur pour le platonisme ! Mais elle tient néanmoins une place essentielle ; d'où le contrôle des formes musicales : certaines sont aptes à produire des effets moraux : « les formes de la modération et du courage, de la libéralité et de la magnanimité »⁹². L'analyse sémiologique des images sonores linéaires, simples, en variations limitées, formes arhythmiques et/ou monodiques⁹³, signifient, pour l'âme, **la grâce, le courage, ou l'austérité**. Il faut par conséquent que le désir sorte de l'agrément de l'écoute et se tourne vers un autre plaisir. Comment cette transmutation de la vibration sonore s'opère-t-elle ? Seule une expérience de la Beauté dans les formes sonores pourrait être l'intermédiaire qui le permet.

Car, au livre III⁹⁴, Socrate trace une image musicale de l'âme : sa beauté est figurée comme l'**harmonie** d'un être qui **résonne** en **accord** avec lui-même et selon un **rythme** ternaire. Alors l'harmonie et le rythme réglés pour produire des résonances d'élévation en l'âme pourraient correspondre à cette tension vers l'Être qu'elle tire de son éternité. Mais en quoi cette *eikon* n'est-elle pas seulement une **métaphore** rhétorique jouant sur la plurivocité du mot « harmonie » et rejoint-elle la question des formes musicales elles-mêmes ? L'« action intérieure » de « l'homme juste » pourrait-elle avoir d'autre *eikon* que la musique ? Il doit harmoniser les trois parties de son âme « **exactement comme on le fait** des trois termes d'une harmonie musicale - le plus élevé, le plus bas, et le moyen - [...] [et lier] ensemble tous ces principes de manière à devenir, lui qui a une constitution plurielle, un être entièrement unifié, modéré et en harmonie. »⁹⁵ Cette **unité** de l'être trouve donc son image dans l'accord musical de trois notes, puisque la structure de cet accord repose sur une intégration parfaite d'éléments distincts, de même que la composition des parties de l'âme lui permet d'accéder à un niveau supérieur ; or cette unité supérieure est l'expérience, dans la Beauté, de la génération de ses liaisons internes. Si, en s'unifiant elle-même, elle entre en résonance avec elle-même, certaines formes musicales ne peuvent-elles alors pas en donner l'image en composant des unités par intégration en une note de notes différentes ?

Mais la musique ne s'adresse pas directement à l'âme. Pour l'amener à comprendre le sens de l'accord musical avec soi, elle doit faire apparaître la Beauté dans l'**audition sensible** de ses formes. Or c'est en devenant l'*eikon* de l'être dans son entier accordé **âme et corps** qu'elle semble pouvoir le faire. Platon n'a aucune complaisance envers la mort, ni ne condamne le corps, comme « tombeau de l'âme », sous prétexte qu'il serait « mauvais », « bas », « matériel » ; c'est plutôt le corps, en tant qu'il lie notre être à la domination des appétits, qui fait obstacle à la compréhension de notre réalité et donc de notre éternité. « Le philosophe ne se détourne pas des plaisirs du corps parce qu'ils l'ont déçu ou qu'il les juge mauvais, mais parce que la philosophia, « s'étant emparé de son âme », détermine **son** contraire ; or le contraire de la philosophia c'est l'*epithumia*. »⁹⁶ Et son combat a lieu **en cette vie** pour faire advenir cet être réconcilié avec lui-même, corps et âme. En ce sens la valeur éducative de la

musique doit pouvoir amener le corps à **se tourner vers autre chose** que son agrément en produisant une tendance de l'être à générer en lui des liens unifiants ; et seules certaines formes musicales peuvent instiller en lui des états de grâce, de légèreté, de courage : « Nous prendrons conseil auprès de Damon, pour savoir quelles mesures conviennent à la servilité, à l'excès violent, à la folie, et à toutes les autres formes de vice, et quels rythmes sont propres aux qualités contraires. »⁹⁷ La musique engage donc l'auditeur à choisir un genre de vie selon sa résonance intérieure. Ce ne sont pas seulement des accords que fabrique le musicien, mais des images isomorphes de l'intégration d'éléments qui accèdent à un niveau supérieur par harmonie – d'où la grâce, la légèreté, la régularité exigées par Platon -. En tant qu'*eikon*, la musique révèle donc que **le corps peut avoir rapport avec l'éternité**. C'est donc un « certain » corps, soumis à l'*epithumia* que les poètes font regretter dans leurs lamentations, ou que les musiques émotives flattent ; il renvoient en écho le genre de vie d'une cité qui met l'homme à mort, en quelque manière, en cette vie⁹⁸. Mais le corps pour les poètes n'est pas le corps tel que la musique peut le figurer : corps comme image de l'âme, et âme à l'image du corps, accord juste qui fait apparaître la **beauté par la génération de leur liaison** ; l'*eikon* musical permet que l'expérience esthétique rejoigne l'expérience ontologique.

La musique serait éducative comme moyen privilégié par lequel l'être peut éprouver en lui une image sensible de l'harmonie, et qui résonne comme l'accord auquel son corps et son âme tendent. Il se découvre par la musique comme tension vers un plan d'être supérieur et ce sens la Beauté seule permet de l'ouvrir au désir de l'âme de s'engendrer elle-même dans ses liaisons internes. En ce sens la musique donne à l'âme son élan pour la Beauté Cet **accord originaire** de la structure de l'harmonie entre musique et âme pourrait justifier qu'elle est le mode premier pour Platon d'élévation d'un enfant à la vertu ; pourrait-il y avoir **une autre image** possible de l'âme accordée ? Et de même pourrait-il y avoir d'autre harmonie que celle qui accompagne les mouvements célestes dans le mythe d'Er⁹⁹ ? L'*eikon* musicale serait isomorphe de toute réalité qui s'accorde pleinement avec elle-même par une unification de ses parties selon des règles de résonance.

c) Pourquoi la Beauté peut-elle avoir un statut particulier ?

Si l'*eikon* peut être plus qu'image, et qu'elle ouvre à une expérience d'une Beauté, c'est donc qu'elle fait apparaître un **ordre harmonieux généré par la liaison entre des éléments**¹⁰⁰. Or cette possibilité qu'affronte Platon dans l'écriture de son œuvre, et dans la musique, en particulier, amène à se demander si cette Beauté apparaissant dans le sensible peut avoir une relation quelconque avec la réalité en soi, qui est nécessairement transcendante. Mais l'inclusion, dans la pédagogie de l'exposé de la doctrine spéculative, pour l'analogie du soleil, et dans le cadre de l'éducation du jeune gardien, pour la musique, résout-elle pratiquement cette contradiction ? On sait qu'elle se fonde sur la distinction entre l'*eikon* et l'*eidolon*, car si le but est de s'adresser à un être incarné pour le rendre juste et réconcilié avec lui-même, esprit et corps, il faut une expérience ontologique dans le sensible même.

Mais la réalité d'une « descente » de la Beauté dans la caverne n'est pas évoquée en tant que telle dans la *République*. Peut-être le *Phèdre* pourrait-il fournir une réponse à cette question, lorsque, dans l'allégorie de l'attelage ailé, Platon procède à une distinction importante entre, d'une part, la contemplation primitive de toutes les essences – justice, tempérance, et autres biens de l'âme – qui restent étrangères à toute apparence sensible, et **l'expérience particulière de la Beauté** qui se poursuit, dit-il, au-delà de la facilité à la voir dans l'éternité, dans les visions sensibles lorsqu'a eu lieu la « retombée sur la terre ». C'est un peu comme si la Beauté avait une nature particulière : il s'est produit, dans la contemplation primitive des essences, une relation plus intense avec la Beauté et nous nous en souvenons encore alors que nous

sommes devenus aveugles aux autres essences, en chutant dans le « tombeau » de notre corps. Or lorsque nous rencontrons de belles choses, c'est comme si nous repoussaient les ailes que notre âme possédait autrefois, et nous vibrons plus puissamment au spectacle de ces images sensibles comme si nous apercevions sensiblement la Beauté : « Revenons à la Beauté : comme nous l'avons dit, elle resplendissait au milieu de ces visions ; et c'est elle encore, après notre retour ici-bas, que nous saisissons par le plus clair de nos sens, brillant elle-même de la plus intense clarté. »¹⁰¹

Alors, dans un ordre généré par une liaison formant unité, nous voyons plus d'éclat, plus d'être, plus de consistance ontologique, parce que cet ordre fait signe vers la Beauté. Certaines choses, nous ne pouvons pas les voir comme les autres ; leur vue ne nous les représente pas seulement comme images, mais une présence y apparaît parce que nous la reconnaissons par le souvenir de l'intelligible. C'est comme si, dans l'expérience des belles choses, nous tentions de poursuivre l'expérience au-delà du visible lui-même pour atteindre ce qui est d'une autre nature, parce que la Beauté nous tire vers le haut. L'*eikon* est-elle donc une simple **représentation** ? Ou peut-elle être une **présentation** ?

Alors si cette pensée de la Beauté s'attache à repérer dans notre existence sensible des traces de notre séjour dans l'éternité – ce qui est un des objets du mythe d'Er¹⁰² – , ne serait-ce pas la tâche du philosophe de ménager ses modes d'apparaître pour mener à la sagesse ? Car la difficulté pour justifier le changement de regard est bien qu'il montre qu'il y a **quelque chose d'autre à regarder**.

Cependant quelle place la théorie de la *mimesis* laisse-t-elle à un apparaître de l'intelligible ?

Si le *Phèdre* éclaire le sens de la réorientation de l'image artistique dans la *République*, par la réminiscence de l'expérience première de l'âme, il en montre aussi la **tension** : la question de l'art, sa critique et sa réorientation, par la distinction de l'*eikon* et de l'*eidolon*, aboutit nécessairement aux limites de l'ontologie gradualiste fondée sur l'idée de *mimésis* et qui trouve sa source dans l'idée un modèle absolu et transcendant qui n'imité rien mais fonde toute imitation : alors comment une imitation pourrait-elle **rendre présent** cet Etre ? Comment la **jonction** entre le sensible et l'intelligible peut-elle s'opérer ? Et le mensonge en parole de l'art réorienté et de l'écriture eikonique de la *République* est-il suffisant ? Ou établir un lieu/lien de continuité où le sensible est déjà un peu intelligible et l'intelligible un peu sensible suppose-t-il une définition de l'Etre comme puissance de génération de liaison en toutes choses dont l'*eikon* manifesterait la trace jusque dans le sensible ? La solution apparaît dans le *Phèdre* mais sans la *mimesis* et grâce à la réminiscence : la vue qui se souvient de la Beauté **rencontre** la Beauté qui apparaît à la vue.

3. Tout art est-il réductible au langage ?

a) La sémiologie de l'image nie-t-elle l'image ?

Mais la théorie de la *mimesis* affronte aussi la difficulté à contrôler la signification de toute image. Si elle semble acquise pour l'*eikon* comme l'écriture de la *République* le montre admirablement ; en est-il de même pour l'*eidolon* ? Or c'est en dépossédant les poètes, musiciens, ou peintres de leur capacité à comprendre par eux-mêmes le sens de leur production que le philosophe-sémiologue se place en position de pouvoir l'énoncer et référer les simulacres à ce qu'ils représentent ou à ce qu'ils cachent par cécité aux modèles.

Dans les Livres II, III et X, est élaboré par conséquent un **langage totalisant** qui n'a pas besoin d'un langage de niveau supérieur pour fonder ses significations, et qui peut alors inclure en lui les significations de tout autre langage. Ce « **métalangage** » pose donc que l'image artistique peut être **réductible** à un discours d'ordre supérieur et

transcriptible en lui, pour énoncer la vérité qu'elle ne peut pas se dire à elle-même ; l'image d'art ne peut pas **rendre raison** d'elle-même par elle-même, ni de « ce qu'il faut dire » ni de « la façon dont il faut le dire »¹⁰³. Le fait que Platon énonce lui-même les règles de l'art est la preuve que ce qui échappe à l'artiste est justement une position par rapport à l'image qui lui permettrait d'énoncer ce qu'elle signifie, et par conséquent **ce que l'image a à dire**. Par conséquent tout discours est évaluable et hiérarchisable par rapport à un **dire essentiel** au-delà duquel on ne peut pas remonter - Platon garantit, par l'idée de Bien, une origine de la pensée qui n'exige pas une unité supérieure pour en établir la vérité -.

Or dire qu'une sémiologie de l'art est possible, c'est inclure nécessairement l'art dans une théorie de la *mimesis* ; alors s'articule au problème du point de jonction qui permettrait à l'image de présenter l'intelligible, celui de la réduction de l'image à être une représentation de quelque chose d'autre. La structure de « référence à », énoncée par la théorie de la *mimesis*, bute en quelque manière « en haut » sur le lien intermédiaire avec l'intelligible, mais peut-être aussi « en bas » !

Car si le bannissement d'Homère prend un tour aussi violent, cela pourrait indiquer une difficulté de la sémiologie : la poésie, comme tout art, est-elle absolument intégrable dans un discours et, a fortiori, dans un discours totalisant ? Cette exclusion serait peut-être la marque d'un **échec**. Il faut énoncer l'idée que si l'art peut être défini du point de vue de ce qu'il a à **dire**, c'est qu'il a quelque chose à dire. Et il faudrait surtout que lorsque l'on ramène le sens des œuvres à être « traduisible » dans un langage, cela convienne à ce qui les constitue : l'image. La *République*, apparemment, n'aborderait la question de l'art que par l'assimilation de l'image à la *mimesis* et donc à la substitution de quelque chose à autre chose, par conséquent la sémiologie est justifiée pleinement. Mais l'art est-il réductible à un langage, ou est-il image pure, non-maîtrisable, incompréhensible, étrangère à toute vérité ou fausseté ? Car cette réduction de l'art à une sémiologie serait en même temps **la négation de l'image prise comme telle**.

b) L'hésitation de Socrate devant l'auto-référence de l'image

Socrate, au moment où il évoque¹⁰⁴ la possibilité d'un retour d'Homère dans la cité, avoue redouter le danger d'éprouver à nouveau « la passion qui est celle de la jeunesse et de la plupart des gens ». Comment peut-il hésiter encore face au charme des poèmes après la condamnation de l'art comme production de simulacre. Quel danger son « incantation » et son « effort » combattent-ils ? Et les mots suffisent-ils ? Cette **hésitation** pourrait signifier, nous l'avons dit, que le philosophe n'en a jamais terminé avec les sources d'illusion¹⁰⁵. Tel est le **beau jeu dangereux de la pensée**, les enfants sont fascinés par les jeux de miroir, et peut-être l'adulte aussi.

Mais cette hésitation pourrait aussi porter sur la réduction sémiologique de l'art elle-même : car comment être encore trompé lorsqu'on a les moyens de repérer le mensonge ? Si la réappropriation du jeu mimétique de l'image dans le sérieux du Logos réussit, c'est à la condition qu'elle ne recèle plus de résidu, de **secrets** cachés, qui lui permettrait encore de produire des effets. Or, en même temps, le **charme** demeure et la passion peut se réveiller. Suffit-il d'accuser l'enfance ?

L'image aurait-elle alors une action par elle-même, et être prise **comme telle** et sans autre référent qu'elle-même ? L'art conserverait une autonomie par rapport à tout langage et donc à tout rapport de connaissance de la réalité. Elle serait donc le jeu **auto-référent** le l'image pour l'image qui produit sa propre vérité - ce que Nietzsche et Mallarmé ont thématiqué en ouvrant à la modernité dont Gadamer a si clairement résumé le sens¹⁰⁶ -.

Si Socrate a réduit le **secret** des œuvres, il suggère, dans cette hésitation, qu'il n'en a pas pour autant annulé le **charme**, c'est-à-dire le **mystère**¹⁰⁷, sa dimension **irréductible** au Logos. Platon la fait apparaître comme dangereuse, parce que la

doctrine de la vérité, fondée dans une réalité supérieure intelligible, exige que toute représentation sensible n'en donne qu'une image mais que cette image appartienne à l'Être et par là soit référentielle à ce qu'il représente. Alors la négation de l'art et sa réorientation qui tentent de « débrouiller l'embrouillé », selon la formule de Jankélévitch résistent-elles face à un « inexprimable » dont l'art marquerait, par la nature esthétique de l'image, la distance infranchissable à la pensée elle-même ?

L'art échappe-t-il donc à tout discours totalisant s'il est travail sur l'image en elle-même ? S'il semble que Platon envisage cette possibilité comme une difficulté, il tente de la réduire par l'idée de l'écart de l'image d'art par rapport à la chose réelle selon des degrés de dissemblance et de ressemblance, et donc il l'inclut dans une théorie de la *mimesis*, seul moyen de maîtriser son sens.

Cependant s'ajoute à cet écart un autre **jeu d'apparence** : comme l'indique l'exemple de la peinture en perspective, qui truque l'apparence de la statue¹⁰⁸ jusqu'à la rendre semblable à ce que l'on s'attend à percevoir et est donc faite non par rapport à un référent mais à une attente d'image ; et de même l'exemple du lit qui n'est pas seulement imitation de copie, mais « imitation d'apparence » ; le **détachement de l'image** par rapport au lit-copie artisanal, suppose qu'avant de le représenter, il faut le regarder selon un « angle » de vue, première perspective qui apparaît dans la sensation de l'artiste qui fabrique l'image. Mais, ensuite : « Dans quel but l'art de la peinture a-t-il été créé pour chaque objet ? Est-ce en vue de représenter imitativement, pour chaque être ce qu'il est, ou pour chaque apparence, de représenter comment elle apparaît ? »¹⁰⁹ Ces questions n'ont pas seulement pour fonction d'introduire au mensonge de l'art, mais elles relèvent d'un embarras : peut-on évaluer la distance exacte de l'image à son référent si elle est imitée à partir de l'apparition de l'apparence¹¹⁰ ? Peut-on articuler l'idée de « troisième position », qui suppose une relation d'imitation de l'image à son référent, et l'affirmation que « ce qui semble beau au plus grand nombre et à ceux qui ne savent pas, c'est cela qu'il imitera », c'est-à-dire que les « fantasmagories » de l'artiste sont l'image d'une image pour le public¹¹¹ ?

Hésitation qui porte sur le point de départ de l'image : imitation de quelque chose ou pure apparence ? Ce qui signifierait que la sémiologie laisse ouverte la question d'une image **apparaissant** en tant que telle dans le travail de l'artiste, non pas double mimétique, mais ce qui vient **en place de** la chose dans le regard qu'on en a ; ce que Dominique Château appelle « le manque » de toute réduction sémiologique de l'image à sa signification : « il manque ce qui fonde le tableau comme énigme »¹¹². C'est un peu comme si Platon, dans le texte, affrontait la capacité de l'image de faire être quelque chose « en l'absence de tout référent, mais **comme si elle avait un** ». Il définit l'image-simulacre en tant que rêve : ce qui peut signifier soit qu'elle nous trompe dans une doctrine de la vérité, soit qu'elle « nous fait croire que la représentation est exactement ce à quoi elle ressemble »¹¹³, c'est-à-dire qu'elle ne « ressemble » plus à son référent extérieur, mais que c'est à elle-même qu'on doit la référer. Or on peut appeler cette capacité son mystère ou son « iconicité »¹¹⁴ ; ce à quoi réfère peut-être la métaphore du miroir, qui tourne « de tous côtés » et avec lequel : « Très vite tu produiras le soleil et les astres du ciel, et aussi rapidement la terre, rapidement toi-même et les autres animaux, et les meubles et les plantes. »¹¹⁵

L'image d'art ne reproduit pas, **elle produit ce qui s'y réfléchit**, c'est-à-dire qu'elle produit ce qu'elle produit. Percevoir une image d'art est prendre l'image **pour ce qu'elle est**, c'est-à-dire que le regard sur le lit se passe du lit parce qu'est produit une image, non pas **de** lit, mais un lit **en** image qui est **son propre référent**.

Platon le comprend, mais en tant que cette **échappée de l'image** pourrait être un point de faiblesse de la théorie de la *mimesis* et de l'ontologie qu'elle fonde, et le point de vue de la sagesse l'amène à s'attacher à celui qui est trompé, dans son âme, par l'image ; par conséquent il la pose comme un réel mensonge, et la fixe dans l'ordre de l'imitation en « troisième position » dénotative. « Mais paradoxalement, c'est en

raison même de cette stratégie [la critique de l'illusion artistique] que Platon est amené à écrire les pages les plus lumineuses sur l'effet propre de l'image. »¹¹⁶

c) L'art comme parole ou écriture ?

Le « charme » de l'art est de **prendre l'image pour ce qu'elle est**, ou plus simplement à la considérer comme jeu gratuit. Ce qui est « puéril » face à la volonté de vérité, qui est **une « écriture » vivante**, le Logos : « Celui qui s'écrit avec la science dans l'âme de l'homme qui apprend. »¹¹⁷ C'est pourquoi Platon tente d'assimiler l'œuvre à une autre face de l'écriture qui a « **l'apparence de la vie** » pour en justifier le décodage et contrôler les effets charmants : « L'écriture présente, mon cher Phèdre, un grave inconvénient qui se retrouve du reste dans la peinture. En effet, les êtres qu'enfante celle-ci ont l'apparence de la vie ; mais dès qu'on leur pose une question, ils gardent dignement le silence. La même chose a lieu pour les discours écrits : on pourrait croire qu'ils parlent comme des êtres sensés ; mais si on les interroge avec l'intention de comprendre ce qu'ils disent, ils se bornent à signifier une seule chose, toujours la même. »¹¹⁸

L'image d'art semble faire signe vers un sens, mais elle est figée dans son apparaître. Elle enferme le regard dans sa clôture ; et comme la « **répétition** » de soi fait une écriture¹¹⁹, la musique écrit dans les sonorités comme une trace que l'auditeur suit par fascination. C'est pourquoi elle ressemble à un être vivant, mais est enfermée dans sa circularité et elle ne peut pas répondre à nos questions. Le *Phèdre* la place comme modèle d'une forme d'écriture qui semble penser, tout en ne pensant pas, qui fixe le sens dans la matière, comme les lettres emprisonnent le lecteur dans un renvoi figé mais muet au sens qu'elles représentent. Cette écriture-fausse mémoire bloque l'accomplissement de **la *dunamis* de l'âme** parce qu'elle lui impose « le silence » en lui faisant oublier que la pensée vivante est dialogue¹²⁰. C'est pourquoi Monique Dixsaut insiste pour montrer que ces deux formes d'écriture opposent une pensée vivante à des formes/simulacres¹²¹ de pensée, mortes et silencieuses.

Mais le **mutisme** de cette écriture dangereuse est-il celui de son incapacité à écrire du savoir dans l'âme ? Est-il celui de ce qui n'a rien à dire et rend la pensée dérisoire ? Est-il celui de ne pas signifier autre chose que ce qu'il montre là dans son tracé ? Ce que Maurice Blanchot éclaire en disant : « Socrate reste étonné de ce silence qui parle. [...] Ce qui le frappe donc, ce qui lui paraît « terrible »¹²², c'est dans l'écriture comme dans la peinture, le silence. [...] Rien de plus impressionnant que cette surprise devant le silence de l'art, ce malaise de l'amateur de paroles, de l'homme fidèle à l'honnêteté de la parole vivante : qu'est-ce que cela qui a l'immutabilité des choses éternelles et qui pourtant n'est qu'apparence, qui dit des choses vraies, mais derrière quoi il n'y a que le vide, l'impossibilité de parler, de telle manière qu'ici le vrai n'a rien pour le soutenir, apparaît sans fondement, est le scandale de ce qui **semble** vrai, n'est qu'image et, par l'image et le semblant, attire la vérité dans la profondeur où il n'y a ni vérité, ni sens, ni même erreur ? »¹²³.

Cette lecture du *Phèdre* marque l'inquiétude de Platon face au mystère de l'art : car son articulation à l'écriture est un mode de sa réduction au « tout est langage » ; et elle indique peut-être cette compréhension qui se fait jour sans doute dans la *République* selon laquelle l'art déplace la question de la vérité du rapport de ressemblance sur la capacité de l'image à **faire semblant de vérité**. Alors ce n'est pas la réduction sémiologique qui nie l'art, mais l'art qui nie la réduction sémiologique ; le questionnement sur le vrai et le faux place le sens dans le rapport de l'image à l'être comme si elle avait rapport à l'être, comme représentation de quelque chose d'autre qu'elle ; or son silence « parle » d'un lieu où ne se produit pas de sens, mais **un autre du sens**. Ce qu'elle offre est une vie dont la « vérité » est qu'elle se pose comme un fait silencieux qui ne parle que d'elle, qui ne renvoie à rien d'autre qu'elle ; elle est donc comme un **vide de sens**. Et l'œuvre est l'injonction

à parler de ce vide au bord duquel le langage et ses significations s'arrêtent - ce que « dit » la page blanche pour Mallarmé -. Il ne s'agit sans doute pas d'une pensée thématifiée comme telle ; mais peut-être de la « découverte » par Platon de **l'existence de l'imaginaire en tant que puissance créatrice sans modèle**, sans souci de l'être, ni du langage, et cela contrairement aux analyses d'Hélène Védrine et de Vernant.

Que signifie un tel imaginaire ? Pourquoi est-il « terrible » pour lui ? Les deux modes d'écriture sont aussi deux modes du « langage » : celui qui porte sa signification offre la possibilité d'amener l'être à la pensée grâce au dialogue, et celui qui n'est pas « pouvoir de dire », ni de penser, et qui est un moment de **détachement** de l'être, puisque le poète/écrivain est comme retiré de ce qu'il fait. L'appeler écriture de la fascination, du mensonge, du simulacre, c'est le vouer à « rouler de tous côtés, et passer « indifféremment à ceux qui s'y connaissent et à ceux qui n'ont rien à en faire ; il ignore à qui il doit ou ne doit pas s'adresser », « il a toujours besoin du secours de son père », car il ne peut « se défendre lui-même »¹²⁴. Alors, comme on peut distinguer deux écritures, on peut distinguer deux formes de vie : celle qui s'écrit dans la pensée, parle dans l'être en accédant à elle-même, et celle qui s'écrit dans l'image, et qui est jeu et simulacre de la vie. **L'œuvre comme écriture est la métaphore d'une vie errante**, et l'analogue d'une écriture de sa vie selon un désir qui va de la Pauvreté à l'Expédient, roulant au hasard, sans stabilité de ses objets, ni origine ou paternité de ses oeuvres. Les nombreuses analyses de la relation, entre l'attente de « beauté » par la foule et la réponse en simulacre par l'artiste, répondent donc à cette question d'un désir pour un objet qui ne peut être que ce qui passe pour ce qu'il n'est pas, mais qui fait l'effet d'être ce qu'il est : objet appelé « beau » qui se substitue à l'objet véritable du désir en se faisant passer pour un absolu.

Alors s'il est capable de masquer qu'il n'est qu'un « Ersatz », substitut du manque essentiel, et donc passer pour un absolu, peut-il être autre chose que ce qui s'auto-réfère puisqu'il n'a pas de sens assignable dans l'ordre de l'être ? S'il satisfait le désir par sa vacuité d'être et de sens, véhicule-t-il un objet référentiel ? Non, en remplaçant la réalité par sa réalité d'image, l'art ne peut être alors que **créateur d'imaginaire** et pas seulement de *mimesis*.

Car la puissance d'une œuvre imaginaire comme écriture est bien qu'elle devient par elle-même ce qu'elle est, et l'auteur ne peut que s'effacer comme père en la laissant aller au hasard des rencontres : ce qui donne pouvoir de prendre ses images **pour ce qu'elles sont** et non comme imitation de quelque chose qui serait son objet. L'imaginaire dans l'art a la plus grande proximité avec le silence de la mort, et ainsi Socrate, en le pointant, apparaît comme philosophe du choix d'une **vie** qui vaut quelque chose par accès à un sens plein du désir ; alors peut-il ne pas récuser ce qu'il comprend de l'image ? L'artiste est comme l'homme qui n'écrit pas sa vie, il se retranche du sens de son œuvre, il fait comme celui qui écrit, il se retire lorsqu'il a inscrit ses lettres : « Cela parle, mais sans commencement. Cela dit, mais cela ne renvoie pas à quelque chose à dire, à quelque chose de silencieux qui le garantirait comme son sens. »¹²⁵ Car, pour produire des images, qui sont par elles-mêmes leur propre présence, l'auteur doit s'effacer de sa fabrication, et les images doivent se présenter comme des dire, sans doute, mais sans le secours d'un discours qui les accompagneraient. Elle font silence, pourtant on ne peut pas ne pas les prendre pour des paroles, et cela sans jamais clore l'ambivalence. Ce silence qui parle et qu'il faudrait amener à un sens pour le maîtriser, comme il faut maîtriser sa vie : l'art est-il pensé pour lui-même dans la *République*, ou est-il **la métaphore d'un genre de vie**, d'une vie qui n'est jamais en accord avec elle-même, non pas image de la vie, mais vie dans l'image, vie du désir qui écrit la vie dans un rêve, et sans responsabilité de ses actes ?

L'hésitation de Socrate montre qu'il se trouve devant la difficulté d'un dire totalisant posé comme vecteur de signification nécessaire d'une ontologie où graduellement l'« imitation de » éloigne ou rapproche de l'être véritable, et, même si elle est un mensonge, conserve un statut dans l'être et appartient à son unité fondatrice. Or l'art manifeste une échappée de l'image à sa signification donc à l'ontologie mimétique ; quant à sa nature de mensonge, elle pourrait être dépassée par la maîtrise des procédures de fabrication en le faisant passer du statut de représentation à celui de présentation de l'essence, mais en même temps, l'essence peut-elle se manifester telle quelle dans du sensible. Par conséquent la possibilité de réduire l'écart entre **l'être et le paraître** est une difficulté que la *République* affronte dans une théorie de l'image comme mimesis, mais annule-t-elle vraiment la séparation entre l'intelligible et le sensible ?

Or la critique et la réorientation de l'art semble nécessaire pour Platon, au moment où il s'engage à défendre la valeur d'un genre de vie fondé sur l'intelligence, parce qu'il découvre dans le silence des images une puissance mortifère. Et Socrate a été tué au nom du vide de pensée qu'est l'image du philosophe ; il faut alors montrer que ce vide a un sens : celui d'un monde où l'opinion domine ; par conséquent la tâche du philosophe consiste à montrer l'irréalité d'images qui sont les simulacres du savoir, non pas comme non-être, mais comme faux sens. Si à la question posée par le philosophe : « **comment doit-on vivre ?** », « le mythe est la seule réponse »¹²⁶, c'est qu'il faut interroger le silence des images pour leur redonner la capacité de faire apparaître l'éternité dans le temporel, la Beauté dans le sensible, le Logos contre la relativité des opinions, la plénitude de l'âme contre la vacuité des désirs, un genre de vie qui vaut quelque chose, et convaincre ainsi les hommes que la sagesse est leur salut. Le **philosophe** aurait-il un autre moyen d'enseignement pour faire entendre que la révolution du regard, que l'on porte sur les choses, est la condition pour éclairer **le sens de la vie** ?

En même temps poser les images comme *mimesis* suffit-il à les définir et maîtriser ce qu'elles sont ? C'est le paradoxe de l'imaginaire qui n'est pas un jeu du sens, mais un jeu de miroir, producteur de désordre ; scandale de son irréductibilité pour la pensée. Mais justement c'est cela **son charme et son mystère** !

Michel Cardin
Professeur au Lycée de Montgeron

¹ *République*, III, 401 d, mais aussi 411a-e.

² IV, 424 c.

³ IV, 443 d.

⁴ X, 617 b - 617 d.

⁵ VII, 530 d - 531 c.

⁶ Cf. en particulier, III, 382 b-c.

⁷ X, 605 c

⁸ X, 602 d.

⁹ X, 605 c.

¹⁰ II, 379 a.

¹¹ X, 607 b.

¹² VII, 519 e.

¹³ VI, 499 a-b.

¹⁴ in *Lecture de Platon*, p. 159.

¹⁵ Cf. Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe*, p. 153 sqq. en particulier. Et *République*, II, 378 a sqq. par exemple.

- ¹⁶ Hélène Védrine *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, en particulier Chap. III, 1.
- ¹⁷ Vernant, *Religions, histoires, raisons*, chap. 8, « Naissance d'images », p. 108.
- ¹⁸ X, 596 c.
- ¹⁹ V, 476 c, traduction de Robin, *La Pléiade*, Tome 1, p. 1056.
- ²⁰ Monique Dixsaut, Note sur le *Timée*.
- ²¹ X, 598 a-b. La peinture en Grèce, aux VI^{ème} et V^{ème} siècle, développe en effet les procédés de la « skiagraphie » : c'est la peinture des ombrages, au sens strict, c'est-à-dire, au sens large, l'utilisation des techniques picturales qui permettent de provoquer les illusions d'optique et de créer des effets de perspective ; cf. *Sophiste*, 235 e-236 c.
- ²² X, 601 b.
- ²³ X, 597 e.
- ²⁴ X, 597 a.
- ²⁵ Monique Dixsaut, *De la philosophie comme mort à la mort du philosophe*.
- ²⁶ *Sophiste*, 230 e. Comment articuler image et réalité tant qu'on n'a pas atteint la connaissance des modèles ? Notre certitude/*pistis* n'a pas d'assurance : « il se produit en effet sans arrêt des glissements » de la ressemblance à la dissemblance entre image et réalité montre Monique Dixsaut dans *République de Platon*, p. 89.
- ²⁷ X, 596 e.
- ²⁸ X, 597 a
- ²⁹ « Le lien entre le faux et l'imitation est tout à fait évident », dit Nestor Cordéro, dans *Le statut de l'image*, in Annexe II, au *Sophiste*, p. 287, mais est-ce aussi simple que cela ? Si, dans le *Sophiste*, effectivement la copie relève du faux et du non-être et qu'elle « est en quelque manière », Platon ne distingue-t-il pas au final, au sein du « genre mimétique », « l'imitateur conjectural », auquel appartiennent le naïf et le sophiste, de celui qui pratique « l'imitation « accompagnée par la science » - cf. 267 a - 268 d -. ? Cf. Monique Dixsaut, dans *Le naturel philosophe*, chap. VI, 2, p. 362.
- ³⁰ C'est le sens de la distinction entre ceux qui connaissent les modèles, les fondateurs de cité, ceux qui les suivent, les bons fabricant de récits, et ceux qui s'en écartent, les poètes. Cf. II, 379 a .
- ³¹ II, 379 a.
- ³² II, 377 b.
- ³³ X, 599 b - 600 c.
- ³⁴ X, 603 c.
- ³⁵ II, 382 b-c.
- ³⁶ II, 382 a.
- ³⁷ II, 382 b-d. Ce qui permettrait de comprendre que l'on puisse faire **un bon usage du mensonge**, comme « mensonge en parole », et un mauvais, comme « mensonge véritable » - 389 b-c - comme le noble mensonge politique - V, 459 c-d - ? Car parler des dieux, selon le modèle que les « fondateurs de cité » établissent, semble justifier une copie simple ; mais Platon ajoute que le récit vrai ne vaut qu'à la condition où cela permet à celui qu'il éduque de devenir juste ; sinon « il vaut mieux le passer sous silence » - II, 378 a -.
- ³⁸ Monique Dixsaut, *République de Platon*, p. 109, c'est nous qui soulignons.
- ³⁹ VII, 515 c.
- ⁴⁰ X, 607 b- 608 b.
- ⁴¹ X, 602 b.
- ⁴² III, 398 a-b.
- ⁴³ II, 382 d.
- ⁴⁴ Alors qu'elle est employée dans *l'Ion* et le *Phèdre* pour traiter des formes distinctes d'inspiration dans le cadre de la réminiscence de l'âme.
- ⁴⁵ I, 342 b - 342 e.
- ⁴⁶ X, 601 d.
- ⁴⁷ II, 369 b - 374 a pour la genèse des besoins et des arts.
- ⁴⁸ Robin, *Platon et la science sociale*, p. 178 sq. ; et « La société repose donc essentiellement sur la coopération et l'échange. » idem p. 205.
- ⁴⁹ Cf. II, 373 a.
- ⁵⁰ II, 372 e.
- ⁵¹ VII, 533 b-e. C'est la conclusion de l'exposé, qui suit l'allégorie de la caverne, du « parcours méthodique » d'enseignement auquel seront soumis les gardiens de la cité pour « tirer [leur]

âme de ce qui devient vers ce qui est ». Ce que Platon a déjà analysé au livre II, à propos de l'éducation par la musique, les arts plastiques, et la gymnastique, mais il leur ajoute tous les autres savoirs nécessaires à la bonne orientation de l'intelligence vers l'intellection des Formes et de leur éternité : le parcours consiste ainsi à arracher la pensée du sensible en montrant l'insuffisance, les contradictions multiples, l'apparence d'unité, pour que l'âme comprenne son aspiration réelle à atteindre l'unité vraie.

⁵² S'il est vrai - les autres traductions l'attestent - que les arts utiles ont eux aussi rapport aux opinions et aux désirs, cette dépendance est peut-être moindre que celle de l'art qui, lui, ne se préoccupe que de produire des images qui imitent les objets de besoin pour leur répondre. Et Platon ne se prive pas de montrer que les artisans de la cité juste n'auront qu'une activité à la fois, et qu'ils y fabriqueront des objets gracieux, par opposition aux cités injustes où ils peuvent aussi tenir compte des demandes d'images selon les opinions et appétits luxueux des utilisateurs, comme la cuisine qui devient gastronomique au lieu de rester simple. Cf. III, 397 e et 401 a-d.

⁵³ Robin, idem, p. 208.

⁵⁴ X, 599 a.

⁵⁵ VI, 493 c-d.

⁵⁶ VI, 492b-c.

⁵⁷ X, 602 b.

⁵⁸ X, 604 e - 606 b.

⁵⁹ Cf. *Philèbe*, 36 c-39 e, où est opérée la distinction entre plaisir vrai et plaisir faux, ce qui s'oppose à l'apparence de réalité du plaisir. Car, dit Socrate, on ne pourrait comprendre qu'on puisse croire éprouver du plaisir dans le rêve ou la folie, alors qu'on n'en éprouve pas réellement.

⁶⁰ III, 400 a.

⁶¹ III, 411 a-b.

⁶² III, 398 e - 399 a.

⁶³ III, 398 b-c.

⁶⁴ Cf. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, pp. 9-10 : « Par une irruption massive la musique s'installe dans notre intimité et semble y élire domicile : l'homme ravi à soi n'est plus lui-même ; il est tout entier corde vibrante et tuyau sonore. [...] Cette opération irrationnelle et même inavouable s'accomplit en marge de la vérité : aussi tient-elle plus de la magie que de la science rationnelle. [...] Ainsi l'homme parvenu à l'âge de raison s'insurge-t-il contre cette captation indue d'assentiment, il ne veut plus céder à l'enchantement »

⁶⁵ X, 603 c.

⁶⁶ *Sophiste*, 268 c.

⁶⁷ C'est peut-être la référence à Simonide qui fonde la plupart des critiques de l'artiste chez Platon et, par comparaison, d'Homère ou Sophocle. Car Simonide est le poète lyrique type : ses œuvres sont réputées pour provoquer les sentiments de mélancolie, de tristesse ou pitié. Mais surtout il a redéfini le statut de l'artiste selon l'idée qu'il pratique un métier et qu'il doit, à ce titre, être payé pour son travail.

⁶⁸ VI, 493 a-c.

⁶⁹ X, 596 c-d.

⁷⁰ Monique Dixsaut, *De la philosophie comme mort à la mort du philosophe*.

⁷¹ Cf. X, 596 c et 598 e - 599 a.

⁷² III, 393 a.

⁷³ Monique Dixsaut, idem.

⁷⁴ Monique Dixsaut, idem.

⁷⁵ X, 601 b.

⁷⁶ V, 476 b.

⁷⁷ VI, 475 e.

⁷⁸ Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe*, Introduction, p. 28.

⁷⁹ Cf. idem, pp. 177 sqq.

⁸⁰ Seule l'intelligence éprouve la Beauté en engendrant des discours qui inventent de nouvelles pensées ; alors le Beau n'est pas une « chose », ni une qualité des choses, il n'est donc jamais donnée dans aucun objet d'art.

⁸¹ L'art parviendrait ainsi, dans une société injuste, à un statut sacré qui masquerait sa fonction idéologique d'inversion dissimulatrice du manque réel et de la laideur du monde, sous la forme du **simulacre de beauté**.

⁸² III, 396c-397b.

⁸³ III, 400 d .

⁸⁴ III, 396 b.

⁸⁵ III, 392 c.

⁸⁶ Platon propose, en particulier au livre III, 392 a - 398 b, une distinction dans entre genres poétiques selon leurs formes - « récit simple », « récit issu d'une imitation », « forme mixte », puis il procède de même à propos du « mode du chant et de la mélodie », 398 b-c - 400 e.

⁸⁷ Cf. *Lois*, II, 656 d - 657 a, où Platon fait l'éloge de la pérennité des règles, de la simplicité des procédés, la référence aux mêmes modèles parfaits, la transparence des symboles et surtout le refus de toute innovation source de perversion, de l'art traditionnel égyptien.

⁸⁸ Cf. VI, 508 c - 509 d.

⁸⁹ Michel Alexandre, idem, p. 179.

⁹⁰ Jankélévitch, idem, p. 14.

⁹¹ II, 377 b.

⁹² III, 402 c.

⁹³ Jankélévitch note ainsi ironiquement : « Il semble que la musique trouve d'autant moins grâce auprès de Platon qu'elle est, dans le sens moderne du mot, plus musicale, c'est-à-dire mélodique, qu'elle monte et descend plus librement sur l'échelle. [...] « favorise[...] les complications polyphoniques et flatte[...] le goût de la variété rythmique et du coloris instrumental. [...] Platon semble réserver toutes ses faveurs aux modes les moins musicaux et les moins modulants, à l'austère monodie dorienne et phrygienne. » idem, p. 13.

⁹⁴ « Par conséquent, dis-je, celui chez qui se trouveraient réunies, pour son âme la beauté morale, et pour son apparence des qualités qui s'accordent avec cette beauté et entrent en résonance avec elle parce qu'elles participent du même modèle, ne serait-ce pas le plus beau spectacle pour celui qui peut le contempler ? » III, 402 c-d.

⁹⁵ IV, 443 d-e. C'est nous qui soulignons.

⁹⁶ Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe*, p. 224.

⁹⁷ III, 400 a-b.

⁹⁸ Cf. *Gorgias*, 493 a-b. La mort est un fantôme pour un être qui est étranger à ce qu'il est et seule son unité le rend à la vie.

⁹⁹ X, 617 b-d. Le mythe d'Er opère la liaison entre la musique, l'harmonie et l'âme en donnant le modèle primordial de la musique - l'unité harmonique de huit notes et de trois chants - accordée aux mouvements célestes éternels qui est une Beauté de liaison dans l'éternité même. Ce qui différencie l'analyse platonicienne de l'idée pythagoricienne : en distinguant musique et mouvements célestes, la *République* peut penser l'harmonie de leur liaison, parce la Beauté est toujours dans la perfection d'une liaison. Cf. aussi Jankélévitch, idem, pp. 17-18.

¹⁰⁰ C'est pourquoi on peut dire de même que la cité juste est une « cité de beauté », en VI, 527 c, et que le philosophe est beau « autant qu'il est possible à un être humain de l'être », en VI, 500b - 500 c.

¹⁰¹ *Phèdre*, 250 c-d.

¹⁰² Le mythe, se produisant comme récit de l'expérience de l'âme accédant à sa/la vérité, parle dans l'éternité, et inaugure, à partir de cette source une parole de la réminiscence, au-delà de laquelle tout autre discours est superflu, mais qui permet de fonder le Logos au lieu où il s'accorde avec l'Être. Est-il en accord avec la théorie de la *mimesis* ?

¹⁰³ III, 392 c. Ce qui vaut autant pour l'opinion que pour **les sciences rationnelles**, comme l'astronomie. Cf. aussi VI, 510 d - 511 c, et 527 d - 528 a.

¹⁰⁴ Cf. X, 607 b - 608 b.

¹⁰⁵ Cf. Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe*, p. 154-155.

¹⁰⁶ Gadamer, *Vérité et méthode*, p. 101 en particulier.

¹⁰⁷ Selon la distinction opérée par Jankélévitch, en particulier dans *Debussy et le mystère*, p. 10-11 : « Le mystère, secret en soi, c'est-à-dire universellement, éternellement et naturellement mystérieux, et pour tous inconnaissable, et non plus tabou ni objet d'interdiction, le mystère est un principe de sympathie fraternelle et de commune humilité. Hélas ! Les hommes, vivant en situation d'inimitié, et obéissant moins à l'amour du vrai, qui est besoin de comprendre, qu'à la démangeaison indiscrete de savoir, les hommes traitent les

mystères comme des secrets. [...] Ils cherchent en tout problème le secret de fabrication technique, la clef qui ouvrira la serrure. »

Cf. aussi Dominique Château, dans *Sémiotique et esthétique de l'image*, à propos de la réduction de l'image artistique au signe : « En résolvant l'énigme du tableau comme discours, il manque ce qui fonde le tableau comme énigme », p. 31.

¹⁰⁸ Cf. *Sophiste*, 235 e.

¹⁰⁹ X, 598 a-b.

¹¹⁰ X, 601 b.

¹¹¹ X, 602 b.

¹¹² op. cit. p. 31.

¹¹³ idem, p. 37

¹¹⁴ idem, p. 36.

¹¹⁵ X, 596 d-e.

¹¹⁶ Dominique Château, idem, p. 38.

¹¹⁷ *Phèdre*, 276 a.

¹¹⁸ *Phèdre*, 275 d.

¹¹⁹ Cf. Derrida, *La pharmacie de Platon*, p. 343.

¹²⁰ « Car elle développera l'oubli dans les âmes [...] se fiant à l'écrit c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non du dedans, et grâce à l'effort personnel, qu'on rappellera ses souvenirs. » 275 a. Seule une écriture où l'âme peut dialoguer avec elle-même est porteuse de mémoire vivante.

¹²¹ *Phèdre*, 276 a.

¹²² Selon la traduction de Robin : « ce qui lui paraît terrible » alors que Vicaire traduit par « présente un grave inconvénient ».

¹²³ *La bête de Lascaux*, p. 72.

¹²⁴ 275 d-e, et commenté par Maurice Blanchot dans *La bête de Lascaux*, pp. 72-73.

¹²⁵ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, p. 51.

¹²⁶ Monique Dixsaut, *Le naturel philosophe*, p. 185.

Bibliographie

Platon : *République*, traduction de Georges Leroux, GF, 2002
traduction d'Emile Chambry, Les Belles Lettres, 1932-1933
traduction de Robert Baccou, GF, 1966

République, livres VI et VII, traduction et commentaire de Monique Dixsaut, Editions Pédagogie

Moderne, « Lectoguide », 1980

Le Sophiste, traduction de Nestor Cordero, GF, 1993.

Phèdre, traduction de Paul Vicaire, Les Belles Lettres, 1994
Traduction de Luc Brisson, GF, 1995

Gorgias, traduction d'Emile Chambry, GF, 1967

Phédon, traduction d'Emile Chambry, GF, 1965

Ion, traduction d'Emile Chambry, GF, 1967

Les Lois, Livres I à VI, traduction de Luc Brisson et Jean-François Pradeau, GF, 2006

Sur Platon :

Michel Alexandre, *Lecture de Platon*, Bordas/Mouton, 1968

François Châtelet, *Platon*, NRF, « Idées », 1965

Jacques Derrida, *La pharmacie de Platon*, in Phèdre, ed. GF, 1995

2001 **Monique Dixsaut**, *Le naturel philosophe, Essai sur les dialogues de Platon*, Vrin,
 « La mort du *De la philosophie comme mort à la mort du philosophe*, in
 2003 philosophe », séminaire d'élèves à l'ENS, séance du 9 janvier
 Note sur le *Timée*, cours d'agrégation de 1987, reproduit sur
 le site internet « Philagora »

2007 **Karl Reinhardt**, *Les mythes de Platon*, NRF, « Bibliothèque de Philosophie »,

Léon Robin, *La pensée hellénique des origines à Epicure*, PUF, 1967
Platon, PUF, 1968

Bibliographie générale :

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, NRF, « Idées », 1955
La bête de Lascaux, in L'Herne, René Char, 1971

Dominique Château, *Sémiotique et esthétique de l'image, Théorie de
 l'iconicité*, L'Harmattan,
 « Ouverture philosophique », 2007

François Châtelet, *Logos et praxis*, Sedes Paris, 1962

Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Editions de la Baconnière,
 « Etre et penser »
 « Cahiers de Philosophie, 1949
La musique et l'ineffable, Seuil, 1983

Laurent Lavaud, *L'image*, GF « Corpus », 1999

Hélène Védrine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Livre de Poche,
 « Biblio essais »,
 1990

1979 **Jean Pierre Vernant**, *Religions, histoires, raisons*, Petite Collection Maspéro,