per
sée

L’Enseignement Philosophique

De l’image à l’œuvre d’art

Jean Colrat

Citer ce document / Cite this document :

Colrat Jean. De l’image à l’œuvre d’art. In: L’Enseignement Philosophique, n°53-4, 2003. pp. 22-48;

doi : https://doi.org/10.3406/enphi.2003.16494;

http://www.persee.fr/doc/enphi_0986-1653_2003_num_53_4_16494;

Fichier pdf généré le 09/12/2025

Conditions d'utilisation / Terms of use : https://www.persee.fr/cgu

DE L'IMAGE À L'ŒUVRE D'ART

Jean COLRAT
Lycée en Forêt, Montargis

La République de Platon s'achève par un étrange décret : la cité ne tolèrera aucun miméticien, aucun faiseur d'images. D'autant plus étrange qu'il est présenté comme la meilleure preuve d'une communauté politique bien instituée. On sait cela. Deleuze, Derrida, Lacoue-Labarthe et René Girard passèrent par l'analyse de ce moment platonicien dès leurs premiers travaux, et l'on pourrait penser l'effervescence de la philosophie française au début des années soixante-dix depuis ce lieu commun de débat. Le décret iconoclaste platonicien n'a pas été délaissé. Mais quelle que soit la diversité des lectures qu'il suscita, faut-il vraiment dire que nous savons ce qui s'y joue ? René Girard constate que « *l'hostilité de Platon à l'égard de la mimesis est un aspect essentiel de son œuvre, qu'il faut se garder de rattacher, comme on le fait toujours, à sa critique de l'activité artistique* »[1]. Il se pourrait bien que ce travers, ce détournement de texte, soit non seulement constant mais symptomatique, s'il porte sur un instant politiquement discriminant d'une œuvre elle-même fondatrice. Lorsque le Socrate de Platon renvoie les miméticiens, nous faisons depuis longtemps comme si, en totalitariste moderne, il rejetait les artistes[2] . Ainsi font Cassirer, Heidegger et Deleuze, reprenant un pli interprétatif évidemment nietzschéen. Dès 1870, lors d'un cycle de conférences qui constitue la première publication de sa pensée, Nietzsche opère ce repli de l'art sur la *mimesis* : « *La condamnation de l'art, volontairement brutale et absolue, a chez Platon quelque chose de brutal et de pathologique* »[3]. Au vingtième siècle, toutes les lectures de cet épisode natif de la philosophie, si diverses soient-elles, effectueront sans en rendre raison la même substitution : inventer Platon en contempteur des arts. Platon et ses contemporains auraient été pourtant bien en peine de mener une telle critique, n'ayant pas même le sens de cet ordre de production qui ne se dessinera que longtemps après eux : l'art, l'artiste et l'œuvre d'art. Quels mots aurait pu trouver Socrate dans sa langue pour désigner ces dangereux éléments, si

1 *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Editions Grasset et Fasquelle, 1978 ; cité ici *in* Le Livre de Poche, collection Biblio Essais, pp. 26-27.

2 Un exemple parmi cent autres possibles chez Jean-Marie Pontévia, pourtant souvent si éclairant : « *Voilà ce que c'est que l'apparence illusoire produite par la mimesis. C'est pourquoi Platon rejette impitoyablement tout ce qui touche à cet art des apparences, c'est-à-dire tout ce qui touche à l'art.* », *in Tout a peut-être commencé par la beauté*, William Blake & co., Paris, 1985, Tome II, p. 36.

3 « Socrate et la tragédie », in *Écrits posthumes 1870-1873*, trad. J. L. Backès, Gallimard, 1975, p. 41.

c'est eux que son interdit visait ? Aucun. Ainsi se produit un double affaiblissement du texte. En lisant art où il est écrit *mimesis*, c'est d'abord la portée de l'interdit qui est restreinte. C'est ensuite le pouvoir inquiétant de la *mimesis* qui disparaît, s'il faut à tout prix la remplacer par l'œuvre d'art pour motiver son exclusion. Lire *La République* en refusant la substitution est encore une tâche ouverte.

Une telle substitution n'intéresse pas seulement le texte de Platon, car la disparition de la *mimesis* derrière l'art n'est qu'une moitié de l'opération. La convocation de l'art pour occuper la place dérobée à la *mimesis* est tout aussi décisive. En projetant anachroniquement dans la cité platonicienne *le système moderne des arts*, selon le titre de l'essai de Paul Oskar Kristeller[4], on efface l'historicité de la notion de beaux-arts. On l'invente en catégorie aussi ancienne que la philosophie. Et l'on dessine, toujours fidèlement nietzschéens, l'image d'une philosophie qui se serait construite contre l'art. On oublie simplement que d'art et d'artistes, il ne fut question que vingt siècles après *La République*. Dans son bref ouvrage méconnu et pourtant essentiel, Kristeller signale, à défaut de l'interpréter, comment la première moitié du dix-huitième siècle, de Shaftesbury à Batteux en passant par Du Bos, Hutcheson et bien d'autres, travailla difficilement à intégrer sous un genre commun des pratiques jusqu'alors séparées, sans commune mesure reconnue. Baumgarten invente le terme d'*esthétique* en 1735 et le donne pour titre à son célèbre ouvrage de 1750, mais la peinture et la musique n'y sont pas mentionnées, alors que l'essentiel du programme de son cours d'esthétique porte sur les diverses formes de manties. En 1772 encore, l'unité des beaux-arts n'a pour Goethe aucune évidence[5]. Sans doute savons-nous confusément que la division du produire humain selon une logique qui fait apparaître la catégorie distincte et unifiée des Beaux-Arts n'a lieu qu'au milieu du dix-huitième siècle. Mais on le sait comme on sait que Platon s'en prenait aux miméticiens : en l'oubliant aussitôt. Benedetto Croce est ici exemplaire. Il fut un des premiers, et des plus attentifs, à donner son importance au long temps requis pour nommer et définir les domaines de l'esthétique et de l'art. Mais il fut tout autant, contre les formalismes et les positivismes du début du vingtième siècle, le champion de l'existence immémoriale de l'art et de son unité substantielle, derrière la pluralité de ses modes d'expression. Il lui suffisait pour tenir cet apparent paradoxe de considérer que le dix-huitième siècle avait moins travaillé à inventer la conscience esthétique qu'à l'extirper de sa préhistoire pour l'installer sur la scène de l'histoire. Mais ne faut-il pas plutôt radicaliser son intuition historiciste, ainsi formulée : « *discerner et tenir fermement un principe vraiment original auquel on rapporte des concepts qui sous une forme certainement encore embryonnaire et grossière apparaissaient d'abord comme*

4 P. O. Kristeller, *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton, 1979, traduction française par Béatrice Han, *Le Système moderne des arts*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

5 « Les Beaux-Arts, *l'article fondamental de la théorie sulzérienne. Les voilà donc tous, cela va de soi, de nouveau réunis, qu'ils soient apparentés ou non. Que ne trouve-t-on pas mis en enfilade dans un lexique ! Qu'est-ce qui ne pourrait pas être réuni grâce à une telle philosophie ? Peinture et ballet, rhétorique et architecture, poésie et sculpture, tous issus du même trou, projetés sur le mur blanc grâce à la lumière magique d'une petite lampe philosophique. Les voilà qui montent et descendent en une danse multicolore dans la lueur merveilleuse, et les spectateurs ravis jubilent, presque jusqu'à en perdre haleine. Un homme raisonnant mal, avait mis en avant l'idée que certaines occupations et joies humaines, transformées en travail et en peine chez des imitateurs sans génie et pleins de contraintes, pouvaient être classifiées sous la rubrique des arts, des beaux-arts, ceci dans l'intention de quelque tour de passe-passe théorique ; pour des raisons de commodité, cette idée est restée le fil conducteur de toute philosophie à leur sujet, alors qu'en réalité ces arts ne sont pas plus apparentés entre eux que ne l'étaient les* septem artes liberales *des vieilles écoles cléricales* », « Les Beaux-Arts », *in* Goethe, *Écrits sur l'art*, textes choisis et traduits par Jean-Marie Schaeffer, Klincksieck, Paris, 1983, p. 6.

distincts et opposés, et grâce auxquels alors, entre bien d'autres choses, on éclaire dans toute son étendue une sphère de la vie spirituelle, cela n'est arrivé que de loin en loin au cours des siècles et des millénaires »[6] ? Proposer un *principe vraiment original* pour subsumer les horizons jusqu'alors éclatés des nouveaux Beaux-Arts, est-ce seulement *discerner* une unité dissimulée, ou bien, rompre avec le passé pour inventer une perspective unifiante ? Et dans cette invention, réformer la cartographie des divers ordres de productions ? Peut-on continuer à parler des peintures rupestres préhistoriques comme d'œuvres d'art, en négligeant que depuis leur exposition à un tel regard, littéralement, elles s'effacent des parois. Il ne s'agit pas ici de préférer d'autres approches – anthropologique, sociologique, psychanalytique – de ces images. Leur interprétation en œuvre d'art n'a pas à se justifier, et ces approches diverses reposent de toute façon sur l'acceptation ininterrogée du domaine de définition de l'art. Mais à perdre de vue le caractère anachronique de cette interprétation, c'est l'historicité de l'art qui s'efface.

Dans cet oubli, ce n'est pas seulement la question des images qui est dévoyée, mais avec elle, l'événement de cette redistribution politique des catégories du *faire* que le dix-huitième siècle a construite pour la léguer au suivant. La question de la mort de l'art est une scie du débat esthético-philosophique. On serait mieux inspiré de se pencher sur celle de sa naissance toute récente. Inflexion d'autant plus nécessaire qu'à voir le rôle constitutionnel capital donné par Socrate à son décret iconoclaste, la question de la place des images dans une société pourrait bien être politiquement décisive. Si notre sens politique s'étonne du rôle accordé par *La République* à l'iconoclasme, rappelons-nous que le premier interdit du Décalogue statue sur les images, et les prohibe aussi radicalement que Platon, bien avant de proscrire le meurtre ou le vol. Deux des plus anciens textes législatifs de notre culture font ainsi de l'iconoclasme le fondement législatif de la communauté. Nous avons manifestement perdu cette intuition du politique qui voyait dans l'environnement des images l'enjeu décisif. Peut-être en reste-t-il quelque chose dans l'intuition fondamentale de Guy Debord.

La substitution de « art » à *mimesis* est donc une opération sur le texte de Platon, qui n'hésite pas à s'emparer de ces deux catégories selon une logique dont il faudrait au moins reconnaître d'abord la double violence. La question de la puissance propre de la *mimesis*, celle qui conduit le Socrate de Platon à l'exclure, est écartée au profit d'une catégorie, l'art, qui est alors inventée en forme intemporelle du produire humain. En procédant ainsi, la tradition interprétative se trouve dans l'étrange situation d'avoir opéré cela même que le texte de Platon visait, et ne pouvait mettre en œuvre que par un décret inapplicable : expulser la *mimesis*. Et plus étonnamment encore, c'est au moyen de l'art, doté d'une puissance hégémonique rétrospective, que le bannissement réussit. Faut-il imaginer que nous avons inventé l'art pour ne pas périr de la *mimesis* ? Sans doute faut-il retourner voir ce qu'il en est du décret anti-mimétique souhaité par le Socrate de *La République*.

De la censure à l'iconoclasme

On ne cherchera pas à définir une conception platonicienne de la *mimesis*. Face à la diversité des analyses auxquelles ce thème donne lieu dans la multiplicité des dialogues où il apparaît, le plus souvent en place décisive, on peut douter qu'il existe quelque chose comme *une* pensée de la *mimesis* chez Platon. Un exemple : au livre X de *La République*, le miméticien occupe un rang inférieur à l'artisan, selon l'argument

6 « En relisant l'Aesthetica de Baumgarten » (1932), *in Essais d'esthétique*, textes édition établie par Gilles A. Tiberghien, coll. Tel, Gallimard, 1991, p. 98.

célèbre des trois lits, alors qu'il le précède d'un degré lorsqu'il s'agit dans le *Phèdre* d'établir la hiérarchie des mérites pour les âmes candidates à la métempsycose. Peut-on y voir avec Derrida les moments épars d'un système fort complexe [7] ? Un tel système, même au sens le plus faible, n'existe pas. Il y a plutôt une histoire de la *mimesis* dans le texte de Platon. Plus encore : les dialogues se succèdent au fil de l'expérience que Platon fait des images, en vue de comprendre comment Socrate a péri par les images. Rien d'autre en fait que ce qui est demandé dans l'allégorie de la caverne : savoir se garder du double aveuglement qui paralyse le sens de la différence entre les choses et les images, sans lequel l'existence ne peut commencer pour les prisonniers, ou s'achève trop tôt pour celui qui revient dans la caverne. Car enfermés et revenant ont en commun, inversement aveuglés, de ne savoir s'y retrouver entre choses et images. Dans l'étrange réflexion qui clôt l'allégorie, où est prédite la mise à mort de celui qui retourne vers ses anciens compagnons, pour peu qu'ils en aient le pouvoir, Platon s'explique la mort de Socrate. Il a péri pour avoir seulement inversé son ancienne condition de prisonnier : autrefois aveugle aux choses, maintenant aux images, dans les deux cas manque la souplesse à faire jouer le sens de leur différence. Défaillance devant la *mimesis*. Aussi ce Socrate-là, qui n'est évidemment pas Platon, doit-il à la fin de *La République* demander que l'on vide les murs de toute image. Mais c'est lui qui devra quitter les lieux. Pourquoi Socrate s'est-il raidi face aux images ? Pourquoi ce raidissement fut-il insupportable à la cité ? L'entreprise de Platon peut-être lue comme la tentative de se garder de ce double danger, et l'on ne ferait alors que la rendre adéquate au programme dessiné par l'allégorie de la caverne. Lorsque son œuvre devient très explicitement cela et cherche à ménager une place aux images, il invente un autre meneur que Socrate pour son dialogue. Ainsi apparaît l'Étranger, en lieu et place de Socrate dans *Le Sophiste*, qui, peu après *La République* selon la chronologie usuelle, reprend la question de la *mimesis*. Quelle que soit la pertinence de ces lignes trop brèves, nous éviterons les pièges de la virtuosité herméneutique qui construit une systématicité illusoire de la *mimesis* chez Platon en se plaisant à faire jouer les différences [8], car l'objet est moins ici la *mimesis* que son moment critique, le décret iconoclaste, qui ne s'énonce que dans *La République*.

Pour s'en tenir à *La République*, on n'échappe pas encore immédiatement à l'embarras. Les livres II et III qui posent la question de la *mimesis* se contentent d'une censure sélective alors que le livre X exige un iconoclasme radical, prohibant toute image. Mais plutôt qu'un moment d'hésitation, il faut y voir un processus qui commence comme une censure discriminante pour finir au dernier livre du dialogue par un refus de principe opposé à toute mimétique. La règle de cette prophylaxie croissante est clairement exprimée. Dès le livre III, Socrate pressent que la censure sélective pourrait bien être appelée à se radicaliser en iconoclasme absolu. Alors qu'Adimante croit deviner que l'examen porte seulement sur la légitimité de la tragédie et de la comédie, modes éminents de la *mimesis*, Socrate lui répond : « *Peut-*

7 « La double séance » in *La dissémination*, Seuil -Points Essais, 1972 ; voir note 8 pp. 228-230 : « *Nous ne pourrions analyser ici le système très complexe du concept de mimesis chez Platon. Nous essaierons ailleurs (« Entre deux coups de dés ») d'en reconstituer le réseau et la « logique » autour de trois foyers* ». Le fait que ce texte, également annoncé dans *La pharmacie de Platon*, n'ait jamais été publié à notre connaissance est peut-être le signe de la difficulté à constituer une telle interprétation systématique.

8 Indiquons par exemple la façon dont Deleuze fait jouer ensemble la théorie des Idées, exposée dans *La République*, et la différence icône/simulacre, différence qui n'appartient qu'au *Sophiste*. Pour une analyse plus détaillée de ces liaisons dangereuses dans les lectures deleuzienne et derridienne de Platon, voir J. F. Mattei, *L'Etranger et le Simulacre*, P.U.F., coll. Épiméthée, Paris, 1983 ; en particulier : Deuxième partie, chap. 2.

être, et peut-être plus que cela, car je ne le sais pas encore ; mais par où la raison, comme un souffle, nous porte, par là nous devons aller » (394 b). Ce *souffle* qui conduit le dialogue est l'expérience à vif du charme de la *mimesis*. À peine commencé l'examen de la part légitime de *mimesis* dans les récits des poètes, Socrate devine qu'il pourrait être entraîné, sous l'effet de la *mimesis*, bien plus loin que ce simple moment de censure appliquée au théâtre. Et surtout, qu'ainsi entraîné, il ne sera pas possible de se soustraire à ce qui emporte la raison lorsqu'elle subit le pouvoir des images. On peut lire *La République* comme cet emportement du logos contraint malgré lui d'aller jusqu'à l'iconoclasme[9].

Les livres II et III ne portent pas immédiatement sur la *mimesis* mais sur la *musique*[10], c'est-à-dire les diverses pratiques inspirées par les Muses, dont l'art des sons n'est qu'une forme. Socrate n'aborde alors que deux types de *musique*, les récits d'une part, les chants et les mélodies de l'autre. Il s'agit de savoir dans quelle mesure ces deux espèces peuvent prendre part à l'éducation des enfants dans la cité.

L'examen des récits se préoccupe d'abord des sujets légitimes, avant de porter sur leur forme. Pour le contenu, la règle est simple : seules les attitudes convenables doivent être exposées, même si cela doit se faire à l'encontre de la vérité. Il faut bannir chez Homère ou Hésiode tous les passages qui montrent des dieux jaloux, capables de mauvaises actions. Les dieux doivent apparaître bons, incapables de métamorphoses trompeuses. On y supprimera aussi tout ce qui peut faire craindre la mort. Il faut surtout ne pas représenter les dieux ou les héros comme ayant peur de la mort, ni comme sujets au grand rire. Homère et Hésiode ne sont donc pas rejetés entièrement, il s'agit seulement d'établir des versions expurgées.

La question des sujets légitimes traitée, Socrate reprend la sélection des récits, selon le critère de leur mode d'énonciation. Un récit peut avoir trois formes. Il peut exposer au style indirect son objet, comme le faisaient les anciens dithyrambes. Il peut aussi passer au style direct et imiter, comme il est de règle avec la tragédie et la comédie. Il peut enfin alterner exposition et imitation, comme le fait l'épopée. Le cas de la première forme, qui échappe à toute *mimesis*, a été réglé par l'examen précédent des contenus légitimes : on peut présenter au style indirect toute action ou conduite méritoires. Mais le théâtre et l'épopée posent un problème spécifique, lié à leur part mimétique. La conclusion est assez claire : « *Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable à écouter qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme et se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début* » (398 b). L'imitation ne doit porter que sur ce qui est bon, elle ne doit pas indifféremment figurer bravoure, honnêteté, lâcheté

9 La façon presque irrépressible dont le dialogue s'achemine vers l'iconoclasme a parfois servi à parler ici d'un iconoclasme inconscient de ses motivations. Ainsi René Girard : « *Platon partage avec les peuples primitifs une terreur de la mimesis qui attend encore son explication véritable. Si Platon est unique dans la philosophie par la phobie que lui inspire la mimesis, il est plus proche de l'essentiel à ce titre que n'importe qui, aussi proche que le religieux primitif lui-même, mais il est aussi très mystifié car il ne parvient pas à rendre compte de cette phobie, il ne nous révèle jamais sa raison d'être empirique* » (*Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Editions Grasset et Fasquelle, 1978 ; cité ici *in* Le Livre de Pochc, collection Biblio Essais, pp. 26-27). Si nous ne partageons pas l'idée d'une telle peur obscure de la *mimesis*, au moins Girard souligne-t-il à juste titre le caractère contraint de la décision iconoclaste finale. Quant à savoir si ce supposé défaut de lucidité est corrigé par la proposition girardienne d'une originaire *mimesis* d'appropriation, ignorée de Platon lui-même, voué alors à éprouver la menace mimétique comme une terreur, il n'est pas temps encore d'en parler.

10 En italique, *musique* aura son ancien sens grec, qui réunit toutes les activités dont les Muses sont les inspiratrices, la musique comme art des sons n'est qu'une forme de cette *musique*.

et fourberie. Si l'on peut rapporter au style indirect des conduites humaines défaillantes, il ne saurait être question que des hommes imitent, sur scène ou dans l'imagination de l'auditeur, de telles attitudes. Le théâtre, inévitablement polymimétique, est donc exclu et l'imitation n'aura sa place que dans les passages épiques figurant des actes nobles. Pour restreinte que soit sa présence, il n'y a donc ici aucun rejet de principe de la *mimesis*. L'analyse des chants et mélodies acceptables le confirme. La musique étant comprise par Socrate comme un genre mimétique [11], où sont figurés les sentiments, les dispositions affectives et les caractères humains, un rejet intégral de la *mimesis* devrait conduire à une interdiction de toute forme musicale. Ce n'est pas le cas, et comme pour le récit, la *mimesis* sera acceptée dans la mesure où elle figurera la bravoure et la sage ténacité. On devra donc s'en tenir aux modes harmoniques doriens et phrygiens, ainsi qu'aux rythmes et instruments appelés par ces modes.

Qu'il s'agisse de récits ou de musique, les livres II et III de la *République* ne refusent donc pas entièrement la *mimesis*. Ils dessinent un espace *musical* austère, essentiellement voué à l'édification, où l'imitation aura sa place à la condition qu'elle sache choisir ses modèles de vertu. Et pourtant une sourde crainte générale de la *mimesis* s'y dessine. C'est elle qui perce dans les propos déjà cités où Socrate pressent qu'il pourrait bien être emporté plus loin que la censure qu'il propose. C'est elle encore qui lui fait affirmer qu'un homme mesuré « *au fond, méprise l'imitation* » (396 d). C'est pourquoi même si l'on peut accepter que l'épopée contienne des moments mimétiques, strictement réduits à la figuration du bien, il est préférable que « *dans un long discours, il n'y ait qu'une petite part d'imitation* » (396 e). C'est surtout pour cette raison que la censure socratique ne se contente pas de légiférer sur le sujet des récits, mais aussi sur leur forme, et fait de la présence de moments mimétiques un problème en soi. Certes, à peine posé, ce problème est plutôt traité comme une question de contenus (Quelles scènes sont dignes d'être figurées ?) et non comme un véritable problème de forme, mais il demeure que l'inquiétude liée à la nature même de l'image, abstraction faite de son motif, est déjà là. Sans elle, Socrate ne poserait pas la question particulière du mode d'énonciation par *mimesis*.

Cette inquiétude latente face à l'image, dont Socrate pressent qu'elle pourrait appeler un traitement autrement énergique que celui proposé aux livres II et III, va se changer en iconoclasme intégral au livre X. Il faut citer les premières lignes de ce livre qui conclut le dialogue : « *Et certes, repris-je, si j'ai bien d'autres raisons de croire que notre cité fut fondée de la façon la plus correcte qui fut possible, c'est surtout en songeant à notre règlement sur la poésie que je l'affirme. – Quel règlement ? demanda-t-il. – Celui-ci : de n'accueillir en aucune manière toute poésie de caractère imitatif. La nécessité de ne pas l'accueillir s'impose en effet maintenant d'une façon exceptionnelle et se manifeste selon moi avec une plus grande clarté, depuis que chacune des formes de l'âme a été mise à part* » (595 ab).

Au terme d'une dérive qui était annoncée, nous voici bien loin de la censure des livres II et III. C'est désormais toute activité mimétique qui est bannie. La même mesure est reformulée un peu plus loin : « *ce dont il faut être bien convaincu, c'est que tout ce qu'il faut admettre de poésie dans l'État, ce sont seulement les hymnes aux dieux et les chants d'hommage aux hommes de bien. Or si tu y admets la Muse parée des grâces, soit du chant, soit des vers, alors tu auras dans ton État la double royauté*

11 Evanghelos Moutsopoulos indique ici que Platon doit à Damon, musicien renommé, théoricien et conseiller de Périclès, cette conception mimétique de la musique, ainsi que la volonté de réintégrer son enseignement dans l'éducation ; cf. *La musique dans l'œuvre de Platon*, P.U.F., Paris, 1959 ; en particulier pp. 185-197.

du plaisir et de la peine, au lieu de celle de la loi et de la règle » (607 a). Le narratif est intégralement rejeté, et seul est accepté dans l'ordre du discours le performatif (hymnes et éloges), qui se tient au plus loin du mimétique. L'exclusion dessine un territoire bien plus large que celui des arts : elle concerne tous les *poètes* pratiquant la *mimesis* : les faiseurs d'images. Toute production qui donne naissance à une image doit être refusée, que cette *mimesis* se produise par les mots, les couleurs, la musique ou le corps du mime. L'historien d'art Edgar Wind dit bien cela : « *si l'on avait suivi Platon, il eût fallu confier à un magistrat la surveillance de tous les jeux d'enfants* » [12], sanctionnant indifféremment gendarmes et voleurs, pour la seule raison qu'ils imitent. La *République* de Platon n'est pas une cité sans artiste mais sans image, sinon peut-être celles produites par les Dieux, ces images que sont les reflets sur l'eau, les ombres ou les rêves.

Mais ces lignes font bien plus qu'interdire toute image. Elles contiennent trois affirmations : la *mimesis* doit être intégralement bannie, la nécessité de cette exclusion s'impose au terme du dialogue, et cette mesure constitue la principale preuve de la rectitude de la cité platonicienne. Entend-on bien ces lignes stupéfiantes, où Socrate déclare : je sais maintenant, mais maintenant seulement, que rien n'importe davantage à la bonne marche de la cité que l'interdiction de toute image ? Non seulement l'iconoclasme est intégral, mais il est politiquement fondamental, tout autre chose que le volet culturel d'une constitution civile ultra rigoureuse. La mesure n'a d'égal que l'iconoclasme biblique. La *République* aura été la mise à jour de ce fait. L'éthique, la psychologie, la métaphysique, longuement tramées entre les livres II et X, auraient donc surtout servi à faire apparaître la toxicité sans commune mesure de l'image [13] ?

Est-ce sur-interpréter ces lignes, que faire de la puissance de la *mimesis* l'expérience souterraine déterminant tout le dialogue ? C'est pourtant bien par elle que commence et s'achève la *République*. Si le *Sophiste*, venant peu après *La République*, fait coïncider la disparition de Socrate et la reprise de la question de la *mimesis*, est-ce que Socrate n'aurait pas été à la hauteur de la menace imagée, pour que s'impose un nouvel assaut, avec un champion plus vaillant ? Ou moins craintif ? Laissons de côté pour l'instant ces questions, et reconnaissons que la *République* est un dialogue destiné à prendre conscience de la nocivité de l'image, jusqu'à rendre l'iconoclasme non seulement nécessaire mais fondamental.

Les motifs de l'iconoclasme

Pourquoi ce refus intégral de l'image ? Avant même de comprendre ces raisons, il n'est pas facile de les repérer, ou plutôt de les ordonner. Elles sont multiples et semblent divergentes. Mais s'il est vrai que la *République* est le lieu de constitution progressive d'une iconophobie, il ne faut pas s'étonner que les raisons de craindre l'image évoluent et surtout se radicalisent.

On trouve tout d'abord évidemment une série de raisons d'ordre éthique. Ce sont elles qui motivent la censure sélective initiale à laquelle s'en tiennent les livres II et III. La représentation de conduites déclassées produit chez le spectateur un affaiblissement éthique que la cité doit combattre. Rien d'autre ici que les motivations

12 *Art and Anarchy*, 1963 puis 1985, Éd. Gerald Duckworth, Londres ; *Art et anarchie*, trad. française P. E. Dauzat, Gallimard, Paris, 1988 ; p. 29.

13 Lacoue-Labarthe a déjà insisté sur la valeur politiquement capitale de l'iconoclasme dans *La République*, et sur la façon dont le texte en prend conscience progressivement : « *Le (re)dressement politique serait fonction de l'expulsion de la mimesis, le « système » politique [...] s'organiserait sur cette exclusion, s'érigerait sur cette place vide ou s'installerait autour d'elle* » (*Mimesis des articulations*, p. 227).

classiques de toute censure. Elles ne conduisent à aucun iconoclasme véritable, mais à la mise en place d'une imagerie officielle, comme sut l'imposer l'admirable législation égyptienne si l'on en croit le témoignage et le jugement formulés dans *Les Lois* [14].

On ne s'étonnera pas que de tels arguments disparaissent au livre X, puisqu'il s'agit désormais d'établir la thèse radicale selon laquelle « *il y a apparence que toutes les compositions ayant ce caractère* (mimétique) *sont faites pour contaminer le jugement de ceux qui les écoutent* » (595 b). Peu importe alors ce qui est figuré, c'est la *mimesis* en tant que telle qui doit être définie et rejetée. Mais quelles sont alors les raisons justifiant cet exil ? Quelle que soit leur diversité, les interprétations ont presque toujours considéré que c'est dans le célèbre argument des trois lits que se tient la part essentielle de la justification. Il ne peut pourtant pas en être ainsi, et le simple rappel de l'argument le suggère déjà.

« Lit » peut se dire triplement. Il y a ce lit que l'on doit à l'habileté du faiseur d'images lorsqu'il en figure un, cet autre qui lui sert de modèle et que produit le menuisier, et enfin ce lit sur lequel on ne s'allonge pas, qui demeure invisible, mais qui doit pourtant bien en être un car, sans son existence reconnue, nous n'appellerions pas « lit » les divers lits où nous dormons. Entre les deux premiers, plus qu'une différence d'utilité, une différence de génération. Si l'artisan menuisier produit son lit à partir de la connaissance de l'*eïdos* de lit que lui fournit l'utilisateur du lit, le miméticien produit un lit en imitant le lit créé par le menuisier et sans jamais considérer l'*eïdos* de lit. Il peut produire un lit sans rien savoir de ce qu'est un lit, sans même savoir ce qu'il imite, comme Courbet, le nez sur ses couleurs, peignait un fagot sans savoir que c'en était un [15]. Ainsi se trouve-t-il fort loin de la connaissance du lit, et entraîne-t-il le spectateur dans les mêmes sales draps ignares de l'image.

Mais pourquoi « sales draps » ? Si, devant un lit en image, je peux reconnaître qu'il s'agit d'un lit (et jamais Platon ne conteste l'effectivité d'une telle reconnaissance, sans quoi il n'y aurait pas trois lits), comment affirmer alors que l'image ne participe pas à l'*eïdos* et nous éloigne de l'ordre de la connaissance ? Si seule l'existence de l'*eïdos* permet de rendre raison de notre capacité à dire « C'est un lit » devant la diversité d'apparences que peuvent prendre les lits produits par les menuisiers, comment nier l'existence d'une telle perception eidétique devant une image qui se laisse reconnaître comme celle d'un lit ? La tradition interprétative qui veut voir dans cet argument les raisons de l'iconoclasme glisse le plus souvent trop vite ici, ou fait glisser le texte [16]. Elle veut voir dans la position troisième de l'image une raison suffisante pour l'iconoclasme. Que le terme *eïdolon* soit le diminutif de *eïdos*, que l'on accepte la thèse d'un moindre être de l'image, selon la notion fort vague de « degrés d'être », jamais ne s'en trouvera justifiée la peur platonicienne de l'image et sa décision de les exclure. « *La condamnation finale de l'imitation (dans le Cratyle) est la même que partout ailleurs : l'image nous voile la réalité* » affirme Victor Goldschmidt [17]. Mais c'est alors tout ce qui s'interpose entre *l'eïdos* et la

14 *Les Lois*, 656 d – 657 b.

15 Voir Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, Cailler, Genève, 1950, Tome 2, pp. 190-191.

16 On peut lire comme un tel glissement cet extrait de l'interprétation proposée par Derrida : « *L'imitant ne valant que par son modèle, il est bon quand le modèle est bon, mauvais quand le modèle est mauvais. Il est neutre et transparent en lui-même. Si la mimesis ne vaut rien et n'est rien par elle-même, elle est néant de valeur et d'être, elle est en soi négative : elle est donc un mal, imiter est un mal en soi et non seulement lorsque cela revient à imiter le mal* ». (*La double séance*, op. cit. p. 230, note 8). C'est rapidement prêter à Platon la double identification de « ne rien valoir par soi » avec « ne rien valoir » et de ne rien valoir « avec » être un mal en soi.

17 *Essai sur le Cratyle*, Vrin, coll. Reprise, 1981, p. 166.

pensée, rien moins que l'intégralité du monde visible, qui devrait être exilé. Et avec lui évidemment tout l'ordre eidétique, qui ne se manifeste que dans la participation du visible.

À vouloir considérer l'argument des trois lits comme la justification de l'iconoclasme, on n'aboutit en réalité à aucun iconoclasme. Deux lectures, bien différentes, le montrent. Cassirer lisant ce passage croit voir dans la critique de l'art mimétique la dénonciation d'une subjectivité qui règne sans contrôle et ne vise nullement la mise à jour de l'objectivité de la forme [18]. La puissance de la subjectivité ruine toute objectivation de la forme et rend ainsi impossible toute reconnaissance. Platon ne parle évidemment jamais de subjectivité ou d'objectivité, et surtout l'image n'est jamais pour lui l'occasion d'une reconnaissance impossible. C'est même tout le contraire, sans quoi, pas de troisième lit. Cassirer introduit ainsi violemment les catégories de subjectivité, d'objectivité et le postulat d'une *mimesis* expressionniste pour réunir l'argumentation platonicienne et sa conséquence iconoclaste. Où trouve-t-on dans l'art grec – puisque Cassirer opère la substitution indiquée – des images où l'objectivité de la forme devient méconnaissable en raison de la trop violente subjectivité créatrice ? Et si cela existait, en quoi cette perception impossible de la forme rendrait-elle nocive au plus haut degré la contemplation des œuvres d'art ? Elle n'en ferait tout au plus que du temps perdu pour la connaissance. La focalisation sur l'argument des trois lits, même violemment interprétée par la notion de subjectivisme, peine à justifier l'interdit platonicien. C'est bien pourquoi Cassirer peut utiliser sa propre incapacité à fonder dans le texte de Platon un véritable iconoclasme pour conclure que l'on ne doit pas s'étonner si le refus platonicien de l'art se fait au nom d'une ontologie qui sera paradoxalement le meilleur ferment des esthétiques ultérieures, pour peu que ces dernières sachent infléchir l'*eïdos* en idéal. Cassirer invente le paradoxe d'un Platon contempteur et père nourricier de l'art, et le résout en relativisant le premier terme du paradoxe. Sa lecture peut bien être élégante, il reste qu'elle se propose d'expliquer un geste platonicien que Platon n'effectue jamais (« Pourquoi bannit-il l'art ? ») et qu'elle en donne une raison qui ne justifie ni ce bannissement supposé ni celui, réel, de l'image.

Bien différente quant à ses intentions est évidemment la lecture donnée par Heidegger dans son *Nietzsche*. Au moins partage-t-il avec Cassirer le déplacement *mimesis* / art, et l'attention exclusive pour l'argument des trois lits. Il s'en distingue alors seulement par une déduction plus rigoureuse. Puisqu'il n'y a qu'une différence de degré entre l'art et l'*eïdos*, l'art n'est pas une menace pour la vérité : « *C'est pourquoi tant que l'art se situe au troisième degré à partir de la vérité, suivant la conception de* La République*, il existe certes une distance et une infériorité (une subordination), alors qu'un désaccord est inconcevable* » [19]. Autrement dit, puisque l'art est seulement un degré d'être inférieur à *l'eïdos*, il n'y a aucun iconoclasme au livre X. Heidegger montre ici que la lecture classique du triplet en termes de degrés ontologiques n'autorise au mieux qu'une dévalorisation de ce qui est critiqué, qu'il persiste à identifier à l'art. Mais il nous faut ajouter que dévalorisation est encore trop dire. Comment considérer même que l'image du lit est inférieure au lit du menuisier dans son rapport à l'*eïdos* ? Heidegger pour le justifier indique, sans que cela apparaisse chez Platon, que « *le peintre ne tient la pure essence disponible tel que le fait le Dieu, il l'obscurcit bien plutôt par la matière de la couleur et de la surface* » [20].

18 « *Eïdos et eïdolon* : Le problème du beau et de l'art dans les dialogues de Platon », 1924, *in* Cassirer *Écrits sur l'art*, Éditions du Cerf, Paris, 1995., trad. Christian Berner.

19 *Nietzsche*, trad. P. Klossowski, Gallimard, 1971 p. 173.

20 *ibid.* p. 168.

L'infériorité du faiseur d'images sur le menuisier tiendrait donc foncièrement aux matières (couleurs et surface) qu'il emploie ? Serait-ce que certaines matières sont de moindre valeur, ou qu'il y aurait une affinité naturelle entre telle matière et tel *eïdos* ? Passe encore pour le lit, mais que le peintre en vienne à figurer les draps, utilise-t-il alors d'autres matières (toile et pigments) que le drapier ? À lire ainsi l'argument du livre X, il faut reconnaître avec Heidegger que l'on n'y trouve aucun rejet de l'image, mais allant plus loin, que Heidegger ne démontre pas même une infériorité eïdétique de l'image. C'est bien cette première conséquence qui intéresse Heidegger, dans sa stratégie de lecture visant à indiquer que l'opposition de l'art et de la vérité ne peut se trouver chez Platon, mais seulement au temps nietzschéen d'une inversion inachevée du platonisme. Si l'on ne veut pas fausser le texte et conclure avec Heidegger, contre l'évidence, qu'il n'y a pas de rejet de la *mimesis* dans *La République*, il faut donc reprendre l'argumentation du livre X au-delà du seul argument des trois lits. Ou plus précisément, replacer cet argument dans une argumentation iconoclaste dont il n'est qu'un moment et jamais la raison suffisante.

Une indication est donnée par la métaphore qui conclut la présentation des trois lits, métaphore qui interprète leur rapport tout autrement qu'en termes de degrés ontologiques. Le miméticien est « *à la troisième génération à partir de la nature* », il occupe « *la place du troisième descendant quand on part du Roi, c'est-à-dire de la vérité* » (597 e). Le rapport du Dieu créateur, de l'artisan et du faiseur d'images est un rapport de génération, de descendance. Exclure l'image c'est déclarer qu'elle est un descendant illégitime, le petit-fils abusif du grand-père divin et du père artisan. Elle prétend abusivement s'inscrire dans une lignée. Serait-ce donc qu'elle usurpe son nom, n'est en réalité qu'une étrangère qui doit être traitée comme telle, à savoir exilée, renvoyée à ses origines, si seulement elle en a ? La toxicité de l'image relèverait-elle de l'usurpation d'un nom ? Le petit-fils n'est pas ontologiquement moins que son aïeul. La seule question est de savoir s'il en est bien le rejeton légitime, vieille hantise de l'Antiquité et de tous les pères [21]. Autrement dit : a-t-il droit au nom qu'on lui donne ?

Que montre l'argument des trois ordres de production lorsque l'on s'en tient à l'exposé qui en a été fait plus haut ? Une seule chose : le miméticien produit un certain type de lit sans avoir aucune connaissance de l'*eïdos* de lit. Bien plus que sur une éventuelle déficience ontologique de l'image, c'est sur le défaut absolu de savoir eïdétique du miméticien que Socrate insiste. C'est en lui seul qu'il faut trouver ce qui conduit Socrate à l'iconoclasme, c'est lui qui réapparaît au moment précis de plus grand rejet du miméticien au livre X. Ce passage qui est le vrai moment de l'argumentation iconoclaste doit être cité longuement :

- Ainsi le peintre disons-nous peindra pour nous un cordonnier, un menuisier ou tout autre ouvrier, sans rien entendre au métier d'aucun de ces hommes ; et malgré cette ignorance, les enfants, les gens sans réflexion, s'il est bon peintre et que de loin il leur montre le dessin qu'il aura fait d'un menuisier, seront dupes de l'illusion que c'est un vrai menuisier.

– Et pourquoi pas ?

– Mais non ! car voici mon cher à quoi il faut bien réfléchir à propos de tous les semblables faiseurs d'illusion : quand un quidam vient nous raconter de quelqu'un, qu'il a rencontré en celui-là un homme qui a la connaissance de la totalité

21 On ne rabattra pas trop vite cet énoncé sur les lectures de Derrida et Deleuze. Si l'on trouve chez eux le motif de la fausse filiation de l'image, c'est toujours pour insister sur le caractère illusoire de la référence au modèle, la duperie de toute paternité, et non pas sur l'idée d'une paternité usurpée et mal référée. Leur motif n'est jamais « Restituons le vrai père » mais plutôt « Il n'y a pas de père ».

des métiers [...] *il faut répliquer que c'est un simple d'esprit ; qu'ayant fait rencontre d'un sorcier, je veux dire d'un imitateur, il en a été la dupe, au point d'avoir l'illusion qu'il avait affaire à un savant total, et la raison en est que lui-même il n'est pas capable d'opérer une discrimination entre le savoir, le non-savoir et la mimesis.*

- Rien de plus vrai. (598 cd).

Ce passage est si décisif que Platon le reprend presque intégralement dans le *Sophiste* lorsqu'il s'agit à nouveau de définir le miméticien, alors même que l'argument des supposés degrés d'être est abandonné dans ce dialogue : « *Donc cet homme qui se fait fort d'être capable de produire toutes choses à l'aide d'un art unique, voilà, je pense, de quoi nous nous rendons compte à son sujet : c'est qu'en réalisant à l'aide de la peinture des imitations des êtres réels, et qui portent le même nom que ceux-ci, il sera capable, en montrant de loin ceux qu'il aura peints, de donner, à ceux des jeunes enfants qui ne réfléchissent pas, l'illusion que cela même qu'il souhaiterait réaliser, cela, il aurait au plus haut degré le moyen de lui donner en fait son plein achèvement* » (234 b).

On peut croire que, dans ces deux extraits, Platon dénonce le pouvoir en trompe-l'œil de l'image qui nous fait croire que nous sommes devant la chose même. L'interprétation est suggérée par le dispositif décrit : montrer l'image de loin, et à de jeunes enfants. La rivalité de Zeuxis et Parrhasios serait ici l'exemple classique. Mais comment une confusion si limitée, possible seulement face à certaines images, dans certaines conditions et pour des spectateurs inexpérimentés pourrait-elle expliquer un refus intégral de l'image et donner à cet iconoclasme la valeur de loi fondamentale de la cité ? Pense-t-on vraiment ce que l'on dit en affirmant que Socrate exclut les images en raison de leur puissance illusionnante ? Peut-on croire que Platon ait peur que les jeunes enfants, plutôt que s'endormir sagement à l'heure dans leur lit, aillent s'allonger sur des images de lit ? Dans la caverne, la défaillance des prisonniers n'est pas de prendre les images pour les choses mais de manquer du sens de leur différence. Surtout : la possibilité de confondre la chose et son image est un lieu commun, tellement vivace dans la dénonciation contemporaine de l'effet de nos « images virtuelles ». C'est un fantasme de menace produit par une véritable peur de l'image, qui se dissimule sa véritable nature d'angoisse. Peut-être ce fantasme court-il dans le texte platonicien mais ce n'est pas sans laisser apparaître dans ces lignes mêmes une tout autre motivation. Ce qui effraie l'Étranger du *Sophiste* c'est que l'on puisse réaliser « *à l'aide de la peinture des imitations des êtres réels* et qui portent le même nom que ceux-ci... ». C'est la même insistance qui fait dire à Socrate dans *La République* : « *Ainsi le peintre* disons-nous *peindra pour nous un cordonnier, un menuisier ou tout autre ouvrier* ». Face à notre image dans le miroir ou face à un tableau de la montagne Sainte-Victoire par Cézanne nous disons « C'est moi » ou « C'est la Sainte-Victoire », comme nous le dirions si nous étions face à nous-mêmes ou au pied de la montagne. C'est sur ce moment de la reconnaissance imagée que s'arrête l'Étranger lorsqu'il souligne que les images *portent le même nom* que ce dont elles sont l'image. On appelle du même nom les trois générations. La nocivité de l'image réside bien dans l'usurpation d'un nom, comme le suggérait la métaphore initiale des trois générations. Que nous puissions dire face à l'image de X comme face à X « C'est X », sans pour autant confondre X et son image, tel est le vrai trouble que crée l'image pour Socrate.

L'iconoclasme de *La République* ne s'explique ni par les conduites dévoyées que certaines images pourraient faire naître (à cela suffit une censure rigoureuse), ni par une illusoire déficience ontologique, et moins encore par une supposée capacité à passer pour la chose même. L'image est bien plus étrangement exclue pour la simple raison qu'elle se laisse immanquablement reconnaître et que, face à elle, enfants,

adultes ou sages (comme le reconnaît pour lui-même Socrate à la fin du livre X) ne savent s'empêcher de dire « C'est X ». Si tel est l'effet redouté de l'image, on comprend que toute image soit bannie car c'est toute image qui tend à supprimer la différence entre la chose et elle-même, non pas qu'elle donnerait l'illusion d'être ce qu'elle imite mais parce que l'on dit indifféremment de X et de l'image de X : « C'est X ». Et comment refuser un tel jugement face à l'image, pourvu qu'elle soit une image et se laisse ainsi reconnaître ? Pourquoi pas un tel jugement ? Telle est la réponse de Glaucon dans *La République* : « *Et pourquoi pas* ? ». Glaucon ne fait pas partie des ignorants, de ces enfants ou gens sans réflexion qui confondent l'image et la chose. Son *pourquoi pas* ne signifie pas qu'il soit victime de cette illusion. Là encore, c'est à la possibilité de dire « c'est un menuisier » face à l'image d'un menuisier que Glaucon ne trouve rien à redire. Et c'est parce qu'il est malaisé de s'opposer à cette tentation que l'issue n'est pas dans une censure sélective des images et de leurs conditions de présentation mais seulement dans un iconoclasme intégral. Plus d'image dans la cité pour éviter l'occasion de cette reconnaissance apparemment innocente, à laquelle on ne saurait se refuser. L'image incite irrésistiblement à la reconnaissance et pour cette raison on ne doit pas lui laisser place. Nous voilà bien loin de toutes les interprétations qui croient motiver l'iconoclasme platonicien par une déficience ontologique de l'image interdisant de reconnaître ce dont il est question avec elle. Tout au contraire, on ne l'y reconnaît apparemment que trop bien. Contre les explications reçues, nous tenons que le décret iconoclaste n'est pas motivé par l'incapacité de l'image à indiquer de quoi il s'agit avec elle, mais au contraire de ne le montrer qu'avec trop d'évidence. Et peu importe ici la qualité de l'image, pourvu qu'elle se laisse reconnaître. Peu importe qu'elle puisse ou non être aujourd'hui rangée dans l'ordre des œuvres d'art. Puisque c'est la ressemblance et elle seule qui motive l'iconoclasme, ce n'est pas « l'art » qui est visé par le décret. Imagine-t-on que la fameuse image du menuisier autour de laquelle s'opère la conversion de Glaucon à l'iconoclasme fasse référence à quelque travail de Phidias ? C'est bien plus simplement à l'enseigne disposée au-dessus son échoppe que pense Platon.

La reconnaissance impensable

L'image est exclue de la cité parce qu'elle suscite un effet de reconnaissance. Une telle explication est étrange. On voit mal quelle pourrait être la nocivité d'une telle reconnaissance, et plus encore comment elle pourrait constituer le danger civil majeur. La réponse est simple : parce que dans la cité que dessine *La République*, il est logiquement impensable qu'on puisse reconnaître une image. Si un tel fait pouvait se produire, alors la légitimité même des fondements de la cité projetée serait anéantie. Loi fondamentale de la cité : il ne faut pas croire à l'existence des images. Certains en produisent pourtant et chacun sait reconnaître leur évidence ? Qu'on les exile, eux et leurs supposés produits ! La possibilité de la reconnaissance mimétique dérange la fiction philosophique qui fonde la cité.

Comment comprendre que quelque chose X puisse être dit X ? C'est, significativement, en rappelant la façon dont les interlocuteurs ont convenu de répondre à cette question que commence au dernier livre de *La République* l'examen de la *mimesis*. C'est le rappel de ce que Socrate appelle alors sa « *méthode coutumière* », qui n'est rien d'autre que l'eidétique. Des choses multiples peuvent porter le même nom dans la mesure où l'on pose qu'il existe pour cette multiplicité une unicité eidétique. Elles peuvent être identifiées pour ce qu'elles sont, une table

reconnue en tant que telle, dans la mesure où nous soutenons qu'il existe une table singulière, eidétique, que nous savons concevoir et que nous reconnaissons face à la chose sensible ainsi identifiée. La position et la disposition de l'*eïdos* s'imposent à plus forte raison lorsqu'il s'agit non plus d'identifier un objet mais de le produire. Or que nous a appris l'argument des trois lits ? Non pas que le produit de la *mimesis* souffre de carence ontologique ou jouisse d'un pouvoir d'illusion, mais seulement que son producteur opère en l'absence de toute connaissance de l'*eïdos*. Que l'on relise l'argument et l'on verra que c'est bien la leçon principale qu'en tire Socrate, longuement, l'appliquant minutieusement au peintre puis au poète. Ils sont ignares. Voici donc un artefact dont la production ne doit rien à une participation eidétique et qui pourtant se laisse reconnaître. Un produit qui contrevient aux conditions socratiques qui seules permettent de dire d'une chose qu'elle est et ce qu'elle est, et qui pourtant se laisse reconnaître. Il n'est pas possible que je reconnaisse comme étant X une image qui a été produite sans aucune connaissance de *l'eïdos* de X, puisque toute reconnaissance est anamnèse de l'*eïdos*. Il faut choisir : soit on persiste à soutenir la *méthode coutumière*, l'eidétique, soit on accepte l'effectivité de la reconnaissance du mimétique. C'est nécessairement l'un ou l'autre. Ce que l'on appelle rapidement l'idéalisme de Platon ne méprise pas l'image, ne la déclasse pas dans l'ordre des basses réalités, il ne peut, plus brutalement, pas en reconnaître l'existence. Soit on rend raison de tout *logos* par un acte de reconnaissance eidétique, et il n'y a pas de reconnaissance mimétique possible, pas d'image donc, soit on accepte l'existence évidente des images et l'on doit renoncer à rendre raison du logos par l'anamnèse. Sortir de cette alternative supposerait une tout autre ontologie que celle de *La République*, qui ne se dessinera qu'avec *Le Sophiste*. Pour l'heure, devant une image, il faut dire que l'on croit reconnaître mais qu'en fait, on ne reconnaît rien parce qu'il n'y a finalement pas d'image. Selon la méthode eidétique qui interdit de penser la reconnaissance d'une image, il faut que l'image soit considérée comme l'illusion d'une illusion, puisque la réalité même de l'illusion mimétique est impensable. L'ontologie de *La République* est non seulement incapable de rendre raison de l'existence de l'image, mais elle est déjouée par cette existence. L'image, l'*eïdolon*, nie l'*eïdos*, aussi assurément que selon la lettre même elle semble en provenir.

Y a-t-il plus grand danger pour une cité dont le bon gouvernement, selon le livre V, consiste à confier la royauté au philosophe socratique, qui sait toujours reconduire le débat à l'horizon eidétique ? C'est bien pourquoi il fallait ce long exposé de *la méthode coutumière* qui fait l'essentiel de *La République* pour passer de la censure du livre II à l'iconoclasme absolu et fondamental du dernier livre. C'est aussi bien pourquoi Socrate affirme que le danger de l'image menace « *celui qui n'est pas capable d'opérer une discrimination entre le savoir (épistèmé), le non-savoir et la mimesis* ». À elle seule cette affirmation suffirait à mettre en question toutes les explications usuelles de l'iconoclasme socratique. La *mimesis* ne menace pas celui qui distingue mal savoir et absence de savoir, celui qui est enclin à prendre le faux pour le vrai, qui voit mal ce qui est là. Elle menace celui qui ne sait pas voir que la *mimesis* n'appartient pas à l'alternative du savoir et du non-savoir. Qu'elle se tient ailleurs et emporte ailleurs celui qui est sensible à son charme. Ailleurs que sur le sol commun et rassurant où savoir et non savoir s'opposent, et où l'un peut se corriger en l'autre. Sol pacifié d'une *paidéia* civilement nécessaire, mais au prix de quelle violence dénégatrice faite à l'existence des images.

La *mimesis* menace *La République* parce qu'elle menace l'eidétique qui la fonde. Encore faudrait-il pour confirmer une telle proposition pouvoir déceler dans le texte de *La République* une conscience de la fragilité de l'eidétique, quelque chose comme une déficience originaire, ce que les Grecs nommaient *malakia*. Elle ne

manque pas, même si on n'a pas souvent voulu la lire. L'affirmation de la réalité eidétique n'est pas présentée comme une thèse mais comme une fiction, voire un mensonge qui doit rester ignoré des citoyens. Si l'on veut pouvoir rendre raison des discours portant sur la multiplicité sensible, il faut faire comme si l'*eïdos* existait isolément : « *en les posant maintenant, au rebours, selon ce qu'il y a d'un dans la nature de chacune, alors, comme si cette nature existait dans son unicité, nous appliquons à chacune la dénomination "ce que cela est"* » (5O7b). Le caractère fictionnel de l'eidétique apparaît peut-être dès le *Phédon*, quand Socrate, après l'exposé de la méthode eidétique, répond étrangement à Simmias, encore défiant : « *tu fais bien de dire cela ; en particulier les hypothèses qui nous ont servi de principes, même si vous les acceptez avec confiance, doivent pourtant être examinées avec plus de rigueur. Si vous en poussez l'analyse assez loin, vous suivrez, je crois, la marche du raisonnement autant qu'un homme puisse la suivre ; et si le résultat est clairement atteint vous ne chercherez pas au-delà* » (107 b). Le livre III de *La République* est bien plus explicite sur cet ancrage mensonger, au moment capital de justifier aux yeux des citoyens la distinction entre trois natures d'hommes, sur laquelle se fonde l'ordre social : « *Mais, repris-je, quel moyen y aurait-il pour nous, parmi celles des faussetés qui sont opportunes et dont nous parlions tout à l'heure* (il s'agit de ces faux mythes donnant une image flatteuse des dieux, déjà évoqués précédemment), *d'en faire, mensongèrement, croire une qui fut noble, aux chefs eux-mêmes, ou, sinon, au reste de l'État ? – Quelle fausseté ? demanda-t-il.* [...] *– Écoute néanmoins le reste de l'histoire : Vous tous qui faites partie de la cité (voilà ce que nous déclarerons, en leur contant cette histoire), c'est entendu désormais, vous êtes frères ! Mais le Dieu qui vous façonne, en produisant ceux d'entre vous qui sont faits pour commander, a mêlé de l'or à leur substance, ce qui explique qu'ils soient au rang le plus honorable ; de l'argent, chez ceux qui sont faits pour servir d'auxiliaires ; du fer et du bronze dans les cultivateurs et les hommes de métier en général. En conséquence, puisque entre vous il y a communauté d'origine, il est probable que généralement vous engendrerez des enfants à votre propre ressemblance ; mais possible aussi que parfois d'un rejeton d'or il en naisse un qui soit d'argent et que d'un d'argent, en naisse un autre qui soit d'or, avec une pareille réciprocité dans tous les cas.* [...] *la chose bien sûr aura le destin que lui vaudra sa diffusion dans les esprits* » (414 b – 415 d). Significativement, ce mythe mensonger est le seul exemple de *mimesis* qui doive prendre place dans la cité. Renvoyant chacun à son origine, ce mythe n'instaure un instant de *mimesis* dans la cité que pour aussitôt le refermer par son contenu même. Loin d'y voir avec Karl Popper le signe d'un totalitarisme propagandiste platonicien, il faut plutôt y reconnaître la fiction d'une filiation eidétique, seule légitime, dont la conséquence finale sera d'exclure toute image [22].

Si l'image pouvait être produite en connaissance de cause, si elle n'était pas l'imitation sensible d'une chose sensible par un miméticien qui ne tourne jamais son regard vers l'*eïdos*, il n'y aurait aucune difficulté à l'admettre. D'ailleurs de telles images existent et la cité les accepte. Ce sont les figures que tracent les géomètres pour soutenir leurs raisonnements. Mais ce ne sont pas des imitations de choses sensibles, et significativement, Platon leur réserve le terme d'*eïkon* là où les produits de la *mimesis* sont indistinctement appelés *eïdolon.* Se réfèrera-t-on à l'Allégorie de la caverne qui compare notre situation à celle de prisonniers pris dans un théâtre d'ombres pour affirmer que *La République* pense l'image, au moins sous la forme de l'ombre ? Ce serait oublier que Socrate a pris le soin auparavant de définir le statut ontologique de l'ombre. Selon l'argument de la ligne divisible en deux parties elles-mêmes dédoublées, on doit distinguer dans le visible deux régions : celles des vivants et des

22 Karl Popper, *La société ouverte et ses ennemis*, vol. 1 : « L'ascendant de Platon », Seuil, Paris, 1979.

choses qui se fabriquent, et celle des ombres ou des images qui se produisent à la surface des corps réfléchissants (510 a). Or le *Sophiste*, qui reprend cette partition au moment de capturer enfin le sophiste dans sa définition, affirme que ces ombres et ces reflets sont des productions divines : ombres et reflets sont produits « *avec le concours d'une réflexion et d'une connaissance divines* » (265 c). Léonard de Vinci le redira, l'ombre est « *petite-fille de la Nature et parente de Dieu* ». Les ombres ne sont donc en rien l'œuvre d'un miméticien ignorant. Leur production échappe à l'ignorance qui caractérise les faiseurs d'images. Dans la hiérarchie des producteurs qu'instaure l'argument des trois lits, les ombres et les reflets n'appartiennent pas au troisième rang, celui des miméticiens, mais au premier. Et c'est pourquoi, comme pour les figures géométriques, *La République* les appelle *eikon*. La partition proposée par la *La République* est doublement étrange : pourquoi la division essentielle au sein du visible passe-t-elle entre ombres et reflets d'une part et choses vivantes ou inertes d'autre part, et pourquoi sur le premier segment les produits de la *mimesis* ne viennent-ils pas prendre place, en tant qu'images des réalités sensibles, à côté des ombres et des reflets ? Pourquoi les images faites de main d'hommes sont-elles absentes sur ce segment où on les attendrait ? La réponse est unique : *La République* est contrainte de nier leur existence. L'image échappe aux possibilités de pensée du Socrate de *La République*, et il doit mettre en place une lourde procédure pour sauver les ombres et les reflets, ces images dont on ne peut nier l'existence en les exilant. Que l'on songe seulement à un fait étonnant : quand commence l'éducation des prisonniers de la caverne, lorsqu'il faut leur apprendre à se tourner vers la lumière et pour cela ne pas regarder immédiatement les choses mêmes, pourquoi Socrate propose-t-il de diriger leur regard vers les ombres et les reflets de ces choses et jamais sur les images qu'un miméticien aurait pu fournir ? C'est qu'il n'y en a pas. Dans les imitations, rien du jeu eidétique de participation qui trame le visible n'est engagé. L'image ne peut donc pas logiquement exister.

La reconnaissance de l'image, sa saisie en tant qu'image, affirme l'existence de trois entités : le modèle, la chose – le support matériel – sur laquelle apparaît l'image et puis cet effet qui se joue entre modèle et support. La façon dont *la République* rend raison de l'existence et de l'identification des deux premiers ne laisse aucune place à l'effectivité du dernier. Les images et leurs producteurs sont des êtres impossibles dans le cadre de la cité socratique. C'est peut-être pourquoi Socrate propose étrangement comme paradigme de la *mimesis*, puisqu'il faut bien au moins en parler, un miroir que l'on promènerait face aux choses. Un paradigme où la *mimesis* s'opère en l'absence de tout miméticien, et dont le produit s'efface rapidement sans laisser de trace. Le texte de *La République* réalise pour lui-même ce qu'il propose comme œuvre politique : le produit de la *mimesis* ne peut y trouver aucune place, sinon dans l'instant de son procès et de son exclusion. Ce qui est évidemment déjà trop. Les images n'existent pas. Vous dîtes en voir pourtant ? Qu'on les exile ! Vous voyez bien maintenant que ça n'existe pas. Si Socrate exile les images, ce n'est jamais pour se garder de ce qu'elles montrent, mais pour confirmer ce que dit par avance, mais en sourdine, sa *méthode coutumière* : les images n'existent pas.

Socrate exilerait donc les images pour que ne se produise pas au sein de la cité cette reconnaissance qui n'est rien d'autre que l'évidence de leur existence en tant qu'image et non pas simplement en tant que chose. La thèse paraît peu acceptable, à la mesure du caractère utopique d'un tel projet ainsi motivé. Mais c'est précisément ce que Platon reconnaît, et reconnaît contre Socrate. *Le Sophiste* est le lieu de ce débat. Quatre évènements s'y opèrent : la question de la *mimesis* y est reprise comme question centrale, un Etranger s'est substitué à Socrate pour mener le dialogue, la

méthode coutumière de Socrate, l'eidétique, disparaît pour laisser place au parricide et à la théorie de la communication des grands genres, et enfin, événement ultime qui recueille les fruits du parricide : l'existence de la *mimesis*, de ses produits et de ses producteurs, peut enfin se dire. C'est cette possibilité nouvelle, impensable dans *La République*, qui ouvre le dernier temps du *Sophiste* : « *Mais à présent que s'est révélée à nous l'existence du discours faux, que s'est révélée celle du faux jugement, il est possible qu'il y ait des imitations des êtres réels et qu'un art de faire illusion résulte de l'état de choses créé par cette révélation* » (264 d). Ainsi toute cette peine, ce savant échafaudage ontologique, pour parvenir à dire ce que les enfants disent facilement : les images existent. Tel était l'enjeu du parricide : pouvoir reconnaître qu'il existe des images et des miméticiens. Pour cela il faut quitter *La République*, ses fondements socratiques et l'eidétique. Il faut substituer à Socrate un personnage dont on sait seulement qu'il est étranger. Étranger à quoi ? À *La République* précisément. Et venant peut-être de ce pays où l'on avait exilé les images, où elles sont accueillies sans que les habitants y sentent une menace pour leur paix civile. Et c'est bien parce que *Le Sophiste* n'est plus contraint de nier l'évidence, l'évidence mimétique, que peut y commencer une typologie des images. C'est là, et là seulement, qu'apparaît une différence au sein des *eïdola*, entre *eïkon* et *phantasma*, icônes et simulacres. *La République* ignore totalement cette typologie, car comment établir des différences de nature au sein de ce qui est réputé ne pas exister. Projeter rétroactivement cette différence dans *La République*, pour en déduire avec Deleuze que le décret iconoclaste vise alors seulement les simulacres et non les icônes, c'est confondre deux temps très différents de l'expérience de l'image chez Platon, et passer à côté de l'effroi du Socrate de *la République* devant l'image.

Mais ne croyons pas trop vite que l'iconoclasme de *La République* soit seulement passager et que l'ontologie du *Sophiste* le surmonte. Dans la justification de l'existence des produits de la *mimesis*, à laquelle aboutit le dialogue, l'Étranger avance finalement bien peu par rapport au Socrate de *La République* : il se dit finalement incapable de donner un nom à toute cette partie de la *mimesis* qui suppose la médiation d'un instrument pour produire ses images et laisse le soin d'une telle dénomination à « *un autre* » moins faible que lui (267 b). L'existence de la plus large part des images manque à être reconnue, et tout particulièrement les images plastiques. L'Étranger laisse à *un autre* ce soin. *Un autre*, c'est-à-dire plus étranger que lui encore, épargné par cette *malakia* dont il se sait victime, cette faiblesse constitutive, qui lui interdit de reconnaître ce qui est là comme image. La *malakia* de l'Étranger laisse échapper les images à la fin du *Sophiste* presque autant que le décret iconoclaste de *La République* les éloigne. Si *Le Sophiste* tombe finalement en-deça son ambition, ce n'est pas, contrairement à ce qu'affirment Deleuze et Derrida, pour échouer à différencier le philosophe et le sophiste. C'est plutôt de rendre raison d'une quantité encore trop limitée d'images.

Le déni esthétique

Enfants et sages aiment face aux images reconnaître ce dont il s'agit. Ils nous ressemblent à l'instant où dans un musée nous approchons du cartel qui indique le titre ou jouons à imaginer ce que ça représente. Occupation innocente semble-t-il. Mais le législateur qui laisserait place à un tel jeu renoncerait à l'instant même à exiger que l'on puisse rendre raison du moindre jugement, aussi simple soit-il. L'image fait scandale dans la cité parce qu'elle suscite une reconnaissance qui contredit les conditions ontologiques de la reconnaissance d'un produit de la technique, et contredit ainsi les conditions mêmes de la connaissance vraie, si connaître revient selon Platon à

reconnaître. Serait-ce donc aussi banal ? Ce que Platon ne peut admettre c'est que devant une photographie, je sois capable d'identifier quelle est cette image. Pauvre pensée de l'image semble-t-il, à nos yeux d'esthètes. C'est pourtant bien ainsi qu'Aristote voit encore le pouvoir essentiel de l'image, dans ces lignes célèbres mais peut-être toujours trop vite lues de sa *Poétique* : « *Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter* [...] *et une tendance à trouver du plaisir aux représentations* [...] *la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes (mais ce qu'il y a de commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose) ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui* » [23].

Le charme universel de l'image est dans sa capacité à provoquer la reconnaissance. À cette reconnaissance, nul n'est insensible, même si c'est peu de chose, aussi peu que ce qui assimile les philosophes et les autres hommes dans leur plaisir d'apprendre. Peu de chose sans doute, mais assez pour qu'Aristote lui consacre ce traité qu'est *La Poétique*. Car l'ouvrage tout entier est surtout une tentative pour penser le charme de la reconnaissance, et pour montrer qu'en elle se tient le pouvoir séduisant de la *mimesis*, et tout particulièrement celui de la *mimesis* tragique. Le chapitre 6 affirme que parmi les six éléments caractéristiques de la tragédie, l'histoire – c'est-à-dire l'agencement des faits en système – est le plus important. Or l'histoire peut-être simple ou complexe, selon qu'elle comporte ou non « *coup de théâtre et reconnaissance* ». Et c'est dans cette soudaineté décisive de la reconnaissance que se joue le pouvoir de la tragédie, à savoir l'effet de frayeur et de pitié : « *La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'Œdipe. Sans doute il y a encore d'autres reconnaissances* [...] *Mais celle qui est le plus intégrée à l'histoire, le plus intégrée à l'action, c'est celle que nous avons dite ; en effet, un tel ensemble – reconnaissance plus coup de théâtre – comportera pitié et frayeur (qui caractérisent les actions dont la tragédie est, par hypothèse, représentation)* » (52 a). Alors on ne s'étonnera plus que le chapitre 16 soit consacré à distinguer les différents types de reconnaissance auxquels donne lieu la tragédie, lorsque le héros reconnaît qui il est, ou qui est celui qui lui fait face. Car le moment de la reconnaissance est non seulement la condition de l'effet de frayeur et de pitié, mais la qualité de ces émotions est-elle même déterminée par la nature de la reconnaissance. C'est la forme de cette scène de reconnaissance qui sert de critère à la typologie de l'action tragique : « *L'action peut être accomplie, comme le faisaient les anciens, par des agents qui connaissent leurs victimes et les identifient – c'est ainsi qu'Euripide fait tuer ses enfants par Médée. On peut aussi accomplir l'acte effrayant, mais sans savoir qui est la victime, et ensuite reconnaître l'alliance – ainsi fait l'Œdipe de Sophocle* [...]. *Il y a encore une troisième possibilité, où celui qui se dispose à accomplir un acte irréparable en pleine ignorance reconnaît sa victime avant d'agir* » (53 b). Le moment de la reconnaissance n'est pas seulement un critère typologique mais surtout d'évaluation : « *La combinaison dans laquelle, se disposant à agir en pleine connaissance, on ne va pas jusqu'à l'acte, est la plus mauvaise, car elle soulève la répulsion sans produire le tragique* [...] *Vient ensuite la combinaison dans laquelle on exécute l'acte. Supérieure est celle où l'acte est exécuté dans l'ignorance et suivi de la reconnaissance, car elle allie à l'absence de répulsion l'effet de surprise de la reconnaissance. Mais c'est la dernière qui est la meilleure, comme par exemple dans le Cresphonte où Mérope, prête à tuer son fils, ne le tue pas mais le reconnaît* » (53 b – 54 a). Il y a un effroi propre à la reconnaissance, qui pousse Platon

23 *Poétique*, Chap. 4, 48 b 5-20 ; trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Vallot, Seuil, Paris, 1980.

à l'iconoclasme et qui attire les Grecs au théâtre : « *ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les coups de théâtre et les reconnaissances* » (50 b).

Aristote le dit clairement : la valeur de la tragédie tient avant tout à la qualité de l'histoire qu'elle agence, et la qualité de cette dernière repose non seulement sur la présence d'une scène de reconnaissance, mais plus encore sur le type de reconnaissance mis en œuvre. Si, comme l'affirme le chapitre 4, reconnaître est bien le plaisir le plus commun aux hommes, rien d'étonnant à ce que la *mimesis* la plus publique, la tragédie, repose sur cet effet.

Ainsi Aristote attend-il de la représentation théâtrale cela même que nous en bannissons, ce moment de reconnaissance toujours si dérisoire à nos yeux qu'il vient s'inscrire comme une naïveté ou une faiblesse dans la composition. Lorsque Brian de Palma ose achever *Obsession* sur un plan où le héros s'élance vers l'héroïne, une arme pointée sur elle qui accourt aussi, sans que le spectateur sache si le héros a compris qu'il est le père de cette jeune fille, – perfection dramatique selon la typologie aristotélicienne – nous ne pouvons presque plus y voir autre chose qu'une intention parodique, sinon même une ficelle un peu grosse pour produire l'émotion. Tout au moins avec le recul du jugement, car pour ce qui est de l'effet immédiat de la scène, peut-être serions-nous obligés de reconnaître qu'il en va un peu autrement, et que frayeur et pitié ne sont pas encore rangées parmi les antiquités de l'émotion.

Un même refus semble affecter la lecture de *La République* et nos espaces de représentation : il ne saurait y être question simplement de reconnaissance. Cette reconnaissance qui est une affaire sans relief ni profondeur, si l'on en croit Deleuze et Guattari : « *De tous les mouvements même finis de la pensée, la forme de la recognition est certainement celle qui va le moins loin, la plus pauvre et la plus puérile. De tous temps, la philosophie a croisé ce danger qui consiste à mesurer la pensée à des occurrences aussi inintéressantes que de dire « bonjour, Théodore » quand c'est Théétete qui passe ;* [...] *On aura peine à croire que les problèmes de la pensée, aussi bien en science qu'en philosophie, soient concernés par de tels cas* »[24]. Les images telles que nous les produisons et telles que nous les pensons doivent être capables de susciter tout autre chose que ce plat jugement qui conclut la reconnaissance, en forme de « Celui-là c'est lui ». Ce *peu de chose* auquel Aristote réservait encore l'essentiel du pouvoir de l'image est devenu trop peu. Autre chose doit faire la valeur de l'image, et Aristote en suggère déjà la nature : « *Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou de quelque autre cause de ce genre* » (48 b).

À ceux qui ne pourraient reconnaître, l'image réserve encore une source de plaisir : sa qualité même de produit et son jeu formel. Même privée de son pouvoir proprement mimétique, l'image peut encore séduire. Cette ressource, ignorée de Platon, est ici mentionnée comme une seconde chance, un plaisir par la bande, mais dans cette possibilité se tient l'avenir de l'image. Plus précisément : son invention moderne en œuvre d'art. Comment ne pas voir que ces lignes de *La Poétique* contiennent déjà le programme de toute esthétique qui se formulerait ainsi en creux : « quelques-uns savent prendre un plaisir spécifique dans l'image, ceux qui ne se contentent pas du plaisir si commun et si pauvre de la reconnaissance, et qui considèrent exclusivement le fini dans l'exécution, la couleur ou quelque autre cause de ce genre ». En 1725, dans sa *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, contribution majeure à la constitution de la catégorie moderne de l'art,

24 *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 1991, p. 132.

Francis Hutcheson retrouve la dualité des plaisirs aristotélicienne : « *On entend donc seulement par beauté absolue, cette beauté que nous percevons dans les objets, sans les comparer à rien d'extérieur dont l'objet serait supposé être une imitation ou une image, comme celle que l'on perçoit dans les ouvrages de la nature, les formes artificielles, les figures et les théorèmes. La beauté relative ou comparative est celle que l'on perçoit dans les objets considérés communément comme des imitations ou des ressemblances de quelque chose d'autre* »[25]. La différence entre ces deux beautés porte moins sur la nature des choses dites belles, opposant réalités naturelles et artefacts mimétiques, que sur l'intention du regard qui les envisage. Que l'on parvienne à dépasser la beauté relative des *imitations ou des ressemblances* pour en percevoir la beauté absolue, et l'image apparaîtra alors en œuvre d'art. Dans ces lignes précoces, se tient déjà tout le programme tant de fois repris, pour penser la *mimesis* abstraction faite de toute imitation.

D'Aristote à Hutcheson, qui ouvre la possibilité d'une approche artistique de l'image, l'échelle des valeurs dans l'ordre des sources du plaisir mimétique semble s'être simplement inversée. Ce qui valait pour Aristote comme raison d'être seconde du plaisir est devenu raison première et même seule raison valable. C'est parce que le plaisir mimétique est essentiellement un plaisir de reconnaissance, susceptible d'être donné par n'importe quel type d'image, que la *mimesis* n'est pas un art pour les grecs, au sens que nous donnons à ce terme. C'est plus largement la raison pour laquelle il n'y a pas d'art ou d'artiste pour les grecs. La *mimesis*, pour autant qu'elle se définit par l'engendrement d'un acte de reconnaissance, interdit l'apparition d'une différence de nature entre les images, qui vaudrait à certaines de se distinguer comme œuvres d'art. La catégorie de l'artiste apparaît lorsque le monde de la *mimesis* se divise, et qu'une différence de nature court entre les images pauvres, simple occasion de reconnaissance, et celles formellement plus complexes qui savent faire apparaître toute approche visant la reconnaissance comme passant trop bas. Le type d'évaluation nouveau induit par l'idée esthétique produit simultanément l'élévation des qualités formelles et l'abaissement du jeu de reconnaissance. Si l'on juge des raisons par les effets, l'invention de l'image en œuvre d'art sert à ramener à pas grand-chose le plaisir inquiétant de la reconnaissance. Elle nous invite à ne pas nous attarder à cet effet proprement mimétique.

Un exemple. Dans sa *Note sur la photographie et le simulacre*, Rosalind Krauss s'interroge sur le type de discours critique pertinent dans le champ de la photographie[26]. Analysant une émission télévisée d'Agnès Varda qui proposait à des personnes le plus souvent extérieures aux arts visuels de commenter des photographies de Boubat, Klein et autres artistes, elle montre combien ces commentaires sont essentiellement animés par le souci de reconnaissance. Il s'agit presque toujours de mettre des noms sur ce qui est vu. Ces commentaires qui se tiennent « *au niveau du* c'est ceci ou cela » constituent, selon ses termes, « *un discours esthétique très primitif* », dont on se demande même s'il peut déjà être appelé esthétique. Seul Pierre Schneider, critique d'art, se distingue parmi ces commentateurs, par sa « *manière d'appréhender un champ visuel en termes de sa configuration formelle* ». Deux attitudes devant l'image ici : la première y voit l'invitation à un jeu de reconnaissance, la seconde la complexité d'une forme. Parce qu'elle ne rejette pas comme sans pertinence la première attitude et la tient pour signifiante eu égard à la photographie, Rosalind Krauss fait de cette dualité un point de départ possible pour un discours

25 Hutcheson, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, trad. A. D. Balmès, éd. Vrin, Paris, 1991, p. 60.

26 *Photography and the Simulacrum*, in *October*, n° 31 ; repris in *Le Photographique*, Ed. Macula, Paris, 1990 ; traduction Jean Kempf.

critique sur la photographie, différent par exemple de celui que peut appeler la peinture. Elle en déduit surtout la situation ambiguë de la photographie, appartenant au monde de l'art, mais de l'extérieur. La pertinence du désir d'identifier une photographie empêche cette dernière d'appartenir pleinement au *Système moderne des arts*.

Laissons de côté l'intérêt de cette analyse, schématiquement indiquée, pour n'y relever que la manière dont elle pose la question du statut esthétique de l'image photographique et de l'image en général, au nom de l'histoire de l'art. La photographie appartient pleinement aux images esthétiques si prime en elle la présentation d'une forme nouvelle et non la représentation d'un sujet à identifier. Ceux qui demeurent aveugles à sa valeur formelle, presque tous les commentateurs profanes donc, passent à côté de sa nature artistique. L'image se révèle comme œuvre d'art à celui seul qui sait tenir pour inessentiel le jeu de reconnaissance auquel elle invite presque immanquablement. C'est lorsqu'une image parvient à court-circuiter la tentation du « c'est X » pour valoir par elle-même qu'elle apparaît en œuvre d'art. Ainsi se présente le clivage foncier qui partage les produits de la *mimesis*.

Ainsi se constitue surtout une approche de l'image qui lui ôte tout ce qui faisait peur à Platon. Plus besoin de bannir les images de la cité si désormais l'éducation artistique du citoyen assure qu'il saura passer par-dessus la tentation béotienne de simplement les identifier. Plutôt qu'éloigner les images du regard, il suffit de constituer et valoriser un tout autre regard, qui sait lui-même se garder de la tentation de reconnaître. Le monde de l'art n'est en rien menacé par l'iconoclasme de Platon. Il en est plutôt l'habile opérateur, sachant faire la part du possible. Devant l'impraticabilité d'une politique qui exilerait et interdirait les images, il éduque le regard à refouler la tentation d'identifier. Il invente des images étrangères à toute sollicitation de reconnaissance. Si les images savent contraindre le regard à s'en tenir là, elles sont bien venues, utiles même. Lorsque Irving Penn, pour une campagne publicitaire, photographie des produits cosmétiques disposés à la manière des natures mortes de Morandi, lorsqu'il appelle ainsi à l'esthétisation de l'image publicitaire, il fait œuvre politique salutaire car l'image échappe alors au registre de l'enseigne commerciale, ces enseignes si redoutées par Platon puisque à cause d'elles on pouvait reconnaître de loin que celui-là, c'est un menuisier. Qu'aurait trouvé Platon à redire à Stella qui affirme au sujet de ses œuvres « *Ma peinture repose sur le fait que seul ce qui peut être vu là est là* [...] *Ce que vous voyez est ce que vous voyez* »[27] ? Évidemment rien. Ses *Shaped canvas*, dont le motif linéaire semble être la simple conséquence de la déformation du châssis, n'auraient certainement pas été bannies de *La République*. Les *Combine paintings* de Rauschenberg, les cibles ou les drapeaux de Jasper Johns, la collection entière de *Support – surface* et presque tout *l'arte povera* n'ont rien à craindre du décret iconoclaste. C'est à peine si le pop-art, image d'images et non de choses, devrait se sentir menacé[28]. Comment Deleuze et Derrida, dans des travaux strictement contemporains de toutes ces pièces, peuvent-ils imaginer un Platon ennemi des arts ? Au même moment, le travail de Joseph Kosuth qui juxtapose le signifiant « chaise », sa définition et une photographie de l'objet, aurait au contraire

27 Bruce Glaser « Questions to Stella and Judd », *Art News* 65, n° 5, Septembre 1966.

28 Car c'est bien comme images déréférencées par excès de référencements que Deleuze décrit le pop-art : « *Le factice est toujours une copie de copie, qui doit être poussée jusqu'au point où elle change de nature et se renverse en simulacre (moment du Pop'Art)* » in *Logique de la sensation*, p. 307. Foucault reprendra cette analyse : « *Un jour viendra où c'est l'image elle-même avec le nom qu'elle porte qui sera désidentifiée par la similitude indéfiniment transférée le long d'une série. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.* » in *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973, p. 79.

subi l'expulsion. Cet art conceptuel que l'on associe souvent à Platon est au contraire l'exemple achevé de ce qui ne doit pas apparaître dans la cité. Ce double constat suffit à indiquer quelle dérive s'est opérée dans notre réception du décret iconoclaste.

Il n'y a d'iconoclasme efficace qu'artistique. L'invention de l'image en œuvre d'art sert, entre autres raisons, à désactiver le rapport inquiétant de l'image et du modèle, la dimension mimétique de l'image. « *Tu ne te feras pas d'idole, ni aucune image de ce qui est dans les cieux en haut, ou de ce qui est sur la terre en bas, ou de ce qui est dans les eaux sous la terre* ». Alors couvre les murs des églises d'œuvres d'art, et emplis les villes de musées. Images si suffisantes, qui savent si magnifiquement couper court avec leur modèle, que le seul blasphème avec elles est de se demander de quoi elles sont l'image. L'iconoclasme commun, celui qui interdit, altère ou détruit les œuvres d'art et toutes les images est à coup sûr un regard inculte, non esthétisé. Un regard qui s'entête à tenir les œuvres d'art pour des « images de », qui perçoit encore les œuvres d'art comme Platon voyait les images, qui les détruit faute d'avoir su reconnaître l'efficacité de leur valorisation, et qui ne sait pas voir qu'il s'en prend à son plus efficace allié. Paraphrasant la façon dont Freud analyse les paradoxaux effets d'auto-conservation, face aux menaces externes, d'un organisme qui n'est pourtant animé que par la pulsion de mort, on pourrait dire que le contempteur de l'art « *se raidit de toute son énergie contre des influences (dangers) qui pourraient l'aider à atteindre son but vital par une voie courte* » [29]. Ou seule efficace durablement, à défaut d'être en l'espèce plus courte.

Interpréter ainsi Platon et l'invention de l'image en œuvre d'art, c'est d'abord voir le déplacement qui se produit à chaque fois que l'on fait dire au texte de Platon « art » à la place de *mimesis*. On ne s'étonnera plus de l'impossibilité que rencontrent alors les commentateurs à motiver l'iconoclasme de *La République*. Il s'agit moins d'un contresens que de l'accomplissement secret de ce que souhaite Socrate. Écrire « art » à la place de *mimesis*, c'est voir des œuvres où il y a des images. L'antidote à l'image, c'est encore l'image, soigneusement opérée comme sait le faire une chirurgie véritablement esthétique. Que l'œuvre d'art vienne recouvrir l'image, et le danger sera contenu, par l'image elle-même plutôt que par des iconoclastes jamais assez forts pour demeurer les maîtres s'ils ne transforment leur force en canons esthétiques. Jamais assez forts s'ils ne doublent l'espace public où affluent les produits de la *mimesis* d'un surcroît d'images dont le statut esthétique est l'agent le plus efficace dont aurait pu rêver Platon. Qu'advienne l'œuvre d'art là où règne la *mimesis*. Telle pourrait être la loi de ce traitement de l'image, qui au final produit toujours plus d'images. Leur afflux contemporain pourrait bien résulter non pas d'une force imageante unique, mais de cette surenchère conflictuelle qui appelle l'œuvre d'art pour désactiver les effets mimétiques.

Peut-être Deleuze a-t-il raison de voir cet afflux contemporain comme une remontée des simulacres, ces images qui se présentent sans modèle, sans référent ni père. Mais plutôt que diagnostiquer avec lui un renversement du platonisme, c'est l'accomplissement du livre X de *La République* qui s'y joue. « *Le problème ne concerne plus la distinction Essence-Apparence, ou Modèle-copie. Cette distinction tout entière opère dans le monde de la représentation* [...] *Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction* » [30]. Certes, mais aucune lucidité prophétique dans ces lignes.

29 *Au-delà du principe de plaisir* in *Cinq essais de psychanalyse*, trad. Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, Ed. Petite Bibliothèque Payot, 1983.

30 *La logique du sens*, éd. cit., p. 302.

Au contraire, la forme accomplie de la dénégation du mimétique. Le discours rêvé de la conscience esthétique. Une image qui afficherait d'abord son caractère orphelin, qui ne revendiquerait pas le nom d'un grand-père eidétique. Une image sans père, une image muséale – simple fille des Muses -, ne trouble pas l'ordre de la cité socratique. Peut-être les images flottent-elles dans nos espaces comme de tels simulacres. Mais est-ce d'avoir réussi à sortir de l'espace du platonisme et de la représentation, ce fantasme aussi ancien que la philosophie ? Ne serait-ce pas plutôt que, sous l'effet de l'art, nous ne voulons plus les voir seulement comme des images ? Naturellement cultivés, esthétisés, nous savons éviter la lourdeur de les interroger sur leur paternité.

On peut interpréter la constitution de la catégorie de l'œuvre d'art au cours du XVIII[e] siècle comme cette invention de la *mimesis* en œuvre d'art au sortir de laquelle la *mimesis* se retrouve méconnaissable. Au sortir de laquelle elle doit être méconnaissable : n'ayant plus rien à voir avec une occasion de reconnaissance. C'est bien autour de la notion d'imitation que s'opère la cristallisation établissant le *système moderne des arts*. Ce travail qui commence vers 1650, dans la querelle des Anciens et des Modernes, trouve sa première formulation explicite dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, que Batteux publie en 1746. Pour la première fois, la musique, la danse, la peinture, la sculpture et la poésie sont explicitement présentées comme les espèces d'un genre commun. On considère souvent que Batteux innove par le titre de son ouvrage, non par le contenu de ses analyses. Ce jugement est identique à celui porté sur *L'Esthétique* de Baumgarten, publiée quatre ans plus tard. Dans les deux cas, on assiste à la cristallisation d'un travail dont Batteux et Baumgarten sont la première expression presque inconsciente. Cette demi-conscience dans laquelle s'est produite la définition du domaine des beaux-arts, et du savoir qui en fait son objet, demande à être éclairée. L'iconoclasme de *La République* peut y contribuer, car l'imitation est justement ce *principe* par lequel musique, poésie, danse, peinture et sculpture reviennent au *même* chez Batteux. Et c'est dans *La Poétique* d'Aristote, délaissée de son temps selon Batteux, qu'il va chercher ce principe commun. C'est ainsi, somnabuliquement, comme un retour du refoulé, que la *mimesis* aristotélicienne revient pour installer la catégorie de l'art, et avec elle bouleverser la carte des manières de produire :

« *Cependant le principe de l'imitation qu'il* (Aristote) *établit pour les beaux-arts m'avait frappé. J'en avais senti la justesse pour la peinture, qui est une poésie muette. J'en rapprochai les idées d'Horace, de Boileau, de quelques autres grands maîtres. J'y joignis plusieurs traits échappés à d'autres auteurs sur cette matière ; la maxime d'Horace* ut Pictura Poesis*, se trouva vérifiée par l'examen et les détails : il se trouva que la poésie était en tout une imitation, de même que la peinture. J'allai plus loin : j'essayai d'appliquer le même principe à la musique, à l'art du geste, et je fus étonné de la justesse avec laquelle il leur convenait. C'est ce qui a produit ce petit ouvrage, où on sent bien que la poésie doit tenir le principal rang, tant à cause de sa dignité, que parce qu'elle en a été l'occasion. Il s'est formé presque sans dessein, et par une progression d'idées dont la première a été le germe de toutes les autres.* »[31].

C'est même explicitement au nom du jeu de reconnaissance aristotélicien que l'imitation est d'abord convoquée : « *cette imitation, dis-je, est une des principales sources du plaisir que causent les arts. L'esprit s'exerce dans la comparaison du modèle avec le portrait ; et le jugement qu'il en porte, fait sur lui une impression d'autant plus agréable, qu'elle lui est un témoignage de sa pénétration et de son intelligence* »[32].

31 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746 ; Ed. Aux amateurs de livres, Paris, 1989, édition critique établie par Jean -Rémy Mantion, p. 78.

32 *ibid*, p. 81.

À cet instant natif des beaux-arts, on pourrait penser que cette catégorie fait simplement renaître ce qui chez Platon et Aristote s'appelait *mimesis*, et plus encore ce plaisir de *peu de chose* qui consiste à identifier ce dont l'image est l'image. L'illusion ne dure pas, et très vite cette *mimesis* s'éloigne de l'ordre de la ressemblance. On entre dès le texte de Batteux dans cette étrange dialectique qui déporte la *mimesis* de toute copie, sans renoncer à parler pourtant d'imitation, puisqu'il faut bien que l'on puisse croire que ce dont il est question ici est identique à la *mimesis* des Anciens : « *Sur ce principe il faut conclure que si les arts sont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation sage et éclairée qui ne la copie pas servilement, mais qui choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles : en un mot, une imitation, où on voit la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut-être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit* ». Imiter la nature, mais non telle qu'on peut la voir, est-ce autre chose qu'imiter sans viser la reconnaissance ? C'est pourquoi on « *ne doit point l'imiter telle qu'elle est ordinairement, telle qu'elle se présente tous les jours* »[33]. Une imitation où l'on voit la nature, mais surtout pas pas *telle qu'elle est en elle-même, ordinairement, telle qu'elle se présente tous les jours*. Tout autre chose que l'image d'un menuisier ou d'un cordonnier.

La question de l'idéalité du modèle est une ancienne question de la peinture, largement débattue à la Renaissance, et l'on pourrait croire que ces lignes de Batteux ne font que la répéter. Ce serait d'abord négliger que Batteux ne parle pas seulement ici des arts visuels, mais de tous les arts. Et ce serait surtout passer à côté d'une transformation solidaire. Lorsque la Renaissance affirme le caractère nécessairement idéal du modèle, c'est moins pour valoriser l'écart entre l'image et le modèle, s'éloigner de la ressemblance, que pour déterminer le modèle digne d'être copié. Ainsi s'exprime Raphaël dans une lettre célèbre au comte Castiglione : « *Pour peindre une belle femme, je devrais regarder des femmes plus belles encore, et bien sûr à la condition que vous m'aidiez dans ce choix ; mais comme il existe aussi peu de belles femmes que de bons juges pour en décider, je me sers donc d'une certaine idée qui me vient à l'esprit* ». Si Raphaël ne peint pas ici la femme *telle qu'elle se présente tous les jours*, c'est que le quotidien ne donne pas le type de beauté digne d'être imité, et non que la beauté réside justement dans le fait d'imiter sans copier. Sans doute la déception constante de Raphaël devant les femmes qu'il rencontrait contient-elle déjà le germe de ce déplacement, sans quoi Raphaël aurait consacré son temps à chercher dans les rues de Rome la beauté idéale plutôt qu'à l'imaginer. Mais il fallut encore attendre pour que le déplacement de la beauté depuis la ressemblance avec le beau modèle vers la belle manière d'imaginer sans copier soit thématisé. C'est le travail du temps de Batteux, qui permet l'instauration de l'œuvre d'art, et tout particulièrement le rapprochement des arts visuels et de la musique. La valorisation de l'écart entre l'imité et l'imitant, qui avilit la question de la ressemblance, devient alors la tâche et l'énigme de l'esthétique naissante. Adam Smith en donne très vite la formule dans son essai consacré à l'imitation, qu'il dut rédiger vers 1785 : « *La disparité entre l'objet qui imite et l'objet qui est imité est plus grande dans un art que dans l'autre ; et le plaisir que l'on retire de l'imitation semble grandir avec cet écart* »[34]. Plus c'est dépareillé et plus le plaisir esthétique est intense. Moins c'est fait pour être reconnaissable, et plus c'est de l'art. Lacoue-Labarthe formule ainsi ce qu'il appelle *la loi de la mimesis* : « *plus cela ressemble, plus cela diffère* »[35]. Et c'est bien pourquoi Smith est un des premiers à en tirer la conséquence décisive pour le système des arts : à peine la

33 *ibid.* p. 83.

34 « De la nature de l'imitation dans les arts qu'on appelle imitatifs », *in Essais esthétiques,* Vrin, Paris, 1997, p. 44.

35 *L'imitation des modernes. Typographies II*, Galilée, Paris, 1986, p. 29.

musique, si peu mimétique, vient-elle d'intégrer l'ensemble des beaux-arts, qu'elle en devient avec Smith le paradigme.

Sitôt posée comme principe ramenant au même de l'Art des modes de produire jusqu'alors disjoints, la *mimesis* est opérée de sorte que plus rien en elle ne suggère l'imitation, la copie. Ou plutôt : qu'elle en opère toujours le déni. L'histoire de l'imitation ne sera ensuite que cet effort pour arracher l'image à sa dimension de copie. L'*Essai sur la nature, les buts et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, publié en 1823 par Quatremère de Quincy, accompagne la Restauration plutôt que les arts de son temps. L'idéal esthétique est ici Canova. Mais détaché de ce contexte, et lu dans la perspective ouverte par Batteux, il apparaît comme la continuation de ce travail proprement esthétique, qui exclut la question de la ressemblance de l'imitation pour attendre d'elle un plaisir sans commune mesure avec la plate reconnaissance : « *L'analyse élémentaire de l'imitation nous fait reconnaître trois degrés de plaisirs, correspondants aux diverses facultés de l'homme. Le premier est celui de cet instinct grossier, qui, attaché à la matière, ne demande à l'image que la répétition de la réalité par la réalité* [...] *Ce plaisir se trouve exclu nécessairement de la théorie qui nous occupe. Le second, se bornant aux impressions des sens, produites toutefois par les moyens légitimes de l'art, s'arrête aux sensations que procure une imitation plus technique qu'intellectuelle.* [...] *La troisième sorte de plaisir est celle qui, sans exclure la précédente, est le vrai but de l'imitation.* [...] *Ses impressions ne participent point de celles de la matière. Il y faut d'autres yeux que ceux du corps pour voir, d'autres oreilles pour entendre. L'imitation d'où résulte ce plaisir consiste dans des rapports sur lesquels les sens n'ont point de prise* »[36].

Batteux, Quatremère de Quincy sont des références apparemment bien plates pour penser la *mimesis*. Mais est-ce une autre injonction qu'adresse le phénoménologue Eugen Fink en 1960 : « *L'image n'énonce pour ainsi dire rien sur le fait réel ; elle est bien une copie, mais ne copie pas une chose déterminée et localisable dans le temps. L'importance de l'image ne réside pas dans son rapport avec un modèle fortuit* »[37].

Cet effort pour arracher la *mimesis* à l'ordre de l'imitation, ou bien l'imitation à l'ordre de la copie, est encore le point commun à ces pensées qui, vers 1970, retrouvèrent la question de l'iconoclasme de Platon. C'est évidemment une dimension majeure du travail de Philippe Lacoue-Labarthe, que de mettre à jour un type de *mimesis*, dite *générale*, qui se distinguerait d'une entente ancienne, expressément référée à Platon, par le fait de ne pas viser la répétition d'un modèle : « *Est-ce que la mimesis, au sens même où l'entend Girard, n'obligerait pas, précisément, à repenser la représentation ? C'est-à-dire à penser, antérieurement à la représentation « théorique » classique (au dualisme du présent et du représenté), une représentation où le re-- de la répétition commanderait, et emporterait, toute valeur de présentation...* »[38]. Le même geste se trouve chez Derrida : « *Nous sommes devant une mimique qui n'imite rien, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tout cas déjà un double.* [...] *Mallarmé maintient ainsi la structure différentielle de la mimique ou de la mimesis, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité.* »[39]. Et si le travail de René Girard ne s'inscrit pas dans l'horizon de l'esthétique,

36 *Essai sur la nature, les buts et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Treutel et Würtz, 1823 ; rééd. Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1980, pp. 160-161.

37 Eugen Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Kohlhammer, Stuttgart, 1960 ; trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindberg, éd. de Minuit, Paris, 1966, pp. 100-101.

38 « Typographie », *in Mimesis des articulations*, (collectif), Aubier-Flammarion, Paris, 1975, p. 242.

39 *La double séance*, première version publiée dans *Tel Quel*, n 41 et 42, 1970, repris en Points-Essais, Seuil, Paris, 1972, ici pp. 254-255.

il vise lui aussi à penser une imitation autre que celle qu'il lit chez Platon : « *C'est Platon qui a déterminé une fois pour toutes la problématique culturelle de l'imitation et c'est une problématique mutilée, amputée d'une dimension essentielle, la dimension acquisitive qui est aussi la dimension conflictuelle* »[40].

C'est chez Deleuze que l'arrachement de la *mimesis* à l'ordre d'une ressemblance où Platon aurait voulu la contenir est le plus clairement signifié : « *Le catéchisme, tant inspiré de platonisme, nous a familiarisés avec cette notion : Dieu fit l'homme à son image et ressemblance mais, par le péché, l'homme a perdu la ressemblance tout en gardant l'image. Nous sommes devenus des simulacres, nous avons perdu l'existence morale pour entrer dans l'existence esthétique* [...] *Sans doute produit-il* (le simulacre) *un effet de ressemblance ; mais c'est un effet d'ensemble, tout extérieur, et produit par des moyens tout différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle. Le simulacre est construit sur une disparité, sur une différence, il intériorise une dissimilitude. C'est pourquoi nous ne pouvons même plus le définir par rapport au modèle qui s'impose aux copie* »[41]. Dans ces lignes qui demanderaient à être mot à mot interprétées, Deleuze veut mettre à jour une puissance de l'image comme simulacre, aperçue par un Platon effrayé, qui aurait alors essayé de contenir cette irruption des simulacres par la mise en place d'une *mimesis* de la ressemblance, placide et peu inquiétante. Tous les traits de l'opération ici étudiée s'y trouvent résumés : l'assimilation de Platon au Socrate de *La République*, le refus de considérer que la ressemblance puisse être la raison de l'iconoclasme du livre X, la détermination de la ressemblance comme un simple *effet*, *tout extérieur* à l'efficace de la *mimesis*, la découverte d'une *mimesis* de la dissemblance comme cause secrète de l'iconoclasme dit platonicien, et la caractérisation de l'*esthétique* par cette *mimesis* sans modèle.

En alignant ces citations, de Batteux à Deleuze, il ne s'agit pas d'ignorer l'extrême différence des constructions dont elles font partie. La mise en série proposée est brutale dans la mesure où elle suggère une continuité alors que Lacoue-Labarthe, Deleuze et Derrida manifestent une intention de rompre avec l'âge classique. Mais cet effort de tenir la *mimesis* à distance de la ressemblance qu'opèrent toutes ces pensées, avec des intensités et des résultats variés, n'est-il pas aussi signifiant que ce qui les distingue ? Qu'un tel effort doive être sans cesse repris ne montre-t-il pas qu'il est l'acte souterrain mais principal de ces pensées de l'image ? Pour le dire plus brutalement, il se pourrait bien que la reprise par ces penseurs du geste premier du discours esthétique soit plus signifiant que l'ordre de *mimesis* dissemblante – *mimique* derridienne, *simulacre* deleuzien, *similitude* de Foucault, *mimesis générale* de Lacoue-Labarthe – qu'ils dessinent. En s'opposant au *catéchisme* platonicien, Deleuze est peut-être en train d'en réciter un autre, le *catéchisme esthétique*. Si tel était le cas, il faudrait dire alors qu'à travers ces citations se dessine la part proprement théorique du discours esthétique, son pouvoir de créer une perspective sur l'image. Cette perspective est un impératif catégorique, exigeant de négliger tout ce qui dans l'image peut évoquer la question de la ressemblance. Plus efficace que le commandement interdisant de produire des images de rien qui soit reconnaissable, il dit : tu ne regarderas jamais l'image comme image de quelque chose qui soit sur terre, dans les eaux ou dans les cieux.

Inversion du platonisme ?

« *Nous avons l'art pour ne pas périr de la vérité* ». Telle est la formule nietzscheénne pour dessiner la possibilité d'une inversion du platonisme. L'art contre

40 *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset & Fasquelle, Paris, 1978, puis Éd. Le Livre de poche, 2001, ici p. 18.

41 *Logique du sens*, Éd. de Minuit, Paris, 1969, p. 297.

la vérité, c'est-à-dire : l'art contre cette interprétation qui fige le devenir, le divise en choses et images de choses, et qui installe la question de leur rapport, de la vérité, en question exclusive. L'art contre le pas tranquille d'une pensée qui n'aurait d'autre inquiétude que celle de la possibilité de la vérité. L'art contre un plat-platonisme qui exclurait l'œuvre d'art parce qu'elle viendrait faire signe vers un ordre de choses autrement inquiétant. Deleuze donne encore l'énoncé le plus clair de ce programme : « *Renverser le platonisme signifie dès lors : faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes ou les copies* »[42].

Selon ce qui précède, on accordera difficilement une telle confiance à ce schéma[43]. La pensée de Platon ne se replie pas en platonisme en se fermant à l'art, en ignorant (Heidegger, Derrida) ou en fuyant (Deleuze, Girard) une *mimesis* qui dénoncerait la ressemblance au modèle comme un simple *effet extérieur* rassurant. La continuité brutale proposée ici entre les commencements de l'esthétique et les projets récents d'inversion du platonisme veut seulement suggérer que cette commune entreprise de déclasser la question de la ressemblance et de la vérité installe une interprétation problématique du commencement de la philosophie, et de son actualité. Une interprétation certes autrement signifiante que la faible critique conservatrice de la *pensée soixante huit*, mais une interprétation devenue *vulgate* philosophique contemporaine. Autrement dit : si inquiétude il y a chez Platon, elle ne se lève pas à l'horizon d'un pays lointain qui ne serait plus celui de la vérité, mais au sein même de la possibilité de la vérité, à l'instant où une image se laisse identifier. Elle ne se lève pas en pressentant, pour la refouler, l'étrangeté d'une *mimesis* atypique dont les produits court-circuitent toute tentation de reconnaissance. Et l'art apparaît plutôt comme le dispositif ayant pour effet d'occulter l'inquiétude que fait naître l'image mimétique au sein de la pensée de Platon, inquiétude qui interdit à cette pensée de virer au platonisme et la contraint de reprendre sans cesse la question de la *mimesis* et avec elle celle de la vérité. L'œuvre d'art n'est pas cette étrangère venant frapper à la porte de l'abri où s'est retranché le philosophe, dans la compagnie rassurante de la seule question de la possibilité de la vérité et de quelques images-souvenirs, faciles à identifier. Identifier n'est jamais simple, aussi reconnaissable que soit l'image, et l'œuvre d'art au contraire contribue à masquer combien il n'y a dans cette compagnie rien de rassurant. C'est la *mimesis* la plus banale, et elle seule, qui laisse tous ses droits à l'inquiétude, et c'est elle que Socrate doit reconduire à la porte lorsque la menace devient trop forte, ou lui trop faible.

Tous les projets d'inversion du platonisme, qui depuis Nietzsche orientent l'histoire de la philosophie, ont en commun de chercher à dépasser l'horizon de la vérité, de considérer que l'iconoclasme de Platon ferme la fenêtre de cet horizon, et de chercher contre cette fermeture à établir un ordre de *mimesis* distinct de toute imitation, jamais thématisé par Platon mais suffisamment sous-jacent au texte pour le conduire au décret d'exil. Aussi différentes et parfois adverses que soient les pensées de Heidegger, Derrida et Deleuze, elles partagent ces trois moments, et dans ce partage dessinent quelque chose comme un style de la philosophie au vingtième siècle. Une *mimesis* non imitative, une œuvre d'art donc, sachant dépasser sa condition apparente de représentation, c'est pour la phénoménologie heideggerienne le pouvoir d'une œuvre qui présente sans représenter. La procédure est inverse chez Deleuze et Derrida,

42 *Logique du sens*, éd. cit., p. 302.

43 Sans doute y a-t-il quelque abus à conclure aussi rapidement au sujet de la sentence nietzschéenne, car ce que Nietzsche entend par « Art » ne se rabat pas sur ce qui en est dit ici. L'art nietzschéen est essentiellement interprétation musicale et non pas imitation figurée. Mais la détermination formaliste de l'essence de l'art proposée précédemment ne rend pas seulement compte de la plastique apollinienne.

mais le résultat est identique : l'imitation est dépassée cette fois non du côté de la présentation, mais par une représentation qui s'enfonce si loin dans le jeu de la *mimesis* qu'elle abolit tout référent et se maintient comme pure représentation, représentation de rien, précédant même toute présence [44]. Dans tous les cas il s'agit d'une image, donc d'une forme de « se référer à », mais qui ne serait l'image de rien, une pure « image de ». Une répétition qui ne répèterait rien. Une image qui saurait destituer comme nul et non avenu tout questionnement sur ce dont elle est l'image et le rapport qu'elle entretient avec son référent. Une image supposée troubler Socrate alors qu'elle est très exactement ce que l'image devrait être pour pouvoir prendre place dans la cité socratique, sans l'inquiéter, et surtout en désactivant l'inquiétude que font naître ces plates et pauvres images qui se contentent de se laisser reconnaître. Le Socrate de *La République* ne rejette pas l'image en raison de sa nature inconsistante de représentation, mais parce que son identité lui échappe. Et l'image déréférencée, loin de constituer ici un renversement, est au contraire l'image qui s'accorde aux exigences de la cité, l'instance qui contient au mieux le pouvoir toxique de la *mimesis*. Une anesthésie esthétique. Non pas l'art contre la métaphysique de la représentation, mais l'art contre la *mimesis* pour occulter ce qui inquiète toute pensée de la représentation, ce qui empêche la pensée de Platon de virer au platonisme. La question de la possibilité de la vérité n'est jamais chez Platon l'occasion d'une tranquillité. Au moins espérons-nous l'avoir montré ici pour *La République* et *Le Sophiste*. C'est pourquoi il y a moins à dépasser cette question, et Platon, qu'à pouvoir faire à notre tour l'expérience de cette intranquillité. L'art n'est ici d'aucun secours, lui qui agit au contraire comme un calmant, ou un faux excitant. Tout autre est le pouvoir des images. Leur fausse placidité est le seul chemin, pour peu que nous, et elles, ne nous laissions pas fasciner par leur étrange invention en œuvre d'art.

44 Ce travail d'esthète, visant à délaisser le rapport de l'image et du modèle, ne s'accomplit pas seulement du côté de la philosophie, mais aussi en histoire de l'art. On peut voir la passionnante entreprise de Georges Didi-Huberman comme une juxtaposition des deux voies ici indiquées. Sa mise en avant de l'*empreinte* dépasse la dualité présence/représentation vers la pure présence, conservée et non pas représentée, quand celle de la *figuration dissemblante* insiste vers une pure représentation.