

**Platon**  
**Lectures platoniciennes**

Laurent Cournarie

Philopsis : Revue numérique  
<https://philopsis.fr>

---

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en mentionnant l'auteur et la provenance.

**Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur [philopsis.fr](https://philopsis.fr)**

Avant-propos

L'œuvre de Platon est composée de dialogues. Il n'est sans doute pas le créateur du genre. Il n'est même pas le seul à mettre en scène Socrate. Socrate n'est d'ailleurs pas le protagoniste nécessaire de la forme dialoguée : dans le *Sophiste* et dans le *Politique*, le premier rôle est tenu par l'Étranger d'Elée, dans le *Timée* par le Pythagoricien du même nom, dans les *Lois*, Socrate est presque totalement absent. Pour autant, la présence et l'absence de Socrate ne constitue pas le critère permettant de distinguer entre un Platon socratique et un Platon platonicien (voir J. Brunet et A. E. Taylor). Car il y a bien des dialogues dont la doctrine est platonicienne, et dont Socrate est le protagoniste (*Philèbe*).

On a l'habitude de distinguer, en dehors des œuvres apocryphes, trois périodes dans l'œuvre de Platon :

- les écrits de jeunesse, les uns consacrés à défendre la mémoire de Socrate, probablement dans cet ordre : *Apologie de Socrate*, *Criton*, *Euthyphron* ; les autres où l'on reconnaît la méthode socratique d'examen, une préparation critique qui purifie l'esprit des préjugés pour une recherche libre de la vérité, et qui porte sur des vertus particulières : le courage dans le *Lachès*,

la sagesse pratique (sôphrosunè) dans le *Charmide*, l'amitié dans le *Lysis*, la justice au livre I de la *République*. Certains considèrent que le *Gorgias* vient clore cette période des dialogues dits socratiques ;

- la maturité, après le retour de Platon à Athènes et l'installation de l'École à l'Académie ; on cite le *Ménexène*, L. Robin, *Platon*, p. 30), l'*Euthydème*, le *Cratyle*, le *Phédon*, le *Banquet*, le reste de la *République*, le *Phèdre*.

- la période de vieillesse peut-être commencée dès le *Théétète* et le *Parménide*, à laquelle appartiennent avec certitude, le *Sophiste*, le *Politique*, le *Timée* et le *Critias*, le *Philèbe* et les *Lois*.

Mais les travaux récents de Leonard Brandwood proposent le classement suivant comme le précise Jean-Paul Dumont dans les *Eléments d'histoire de la philosophie antique* (éd. Nathan Université, 1993, p. 237- 238) :

- œuvres authentiques : Groupe I A (par ordre alphabétique) : *Apologie de Socrate*, *Charmide*, *Criton*, *Euthyphron*, *Hippias Mineur*, *Ion*, *Lachès*, *Protagoras* ; Groupe I B (par ordre alphabétique) : *Banquet*, *Cratyle*, *Euthydème*, *Gorgias*, *Hippias Majeur*, *Lysis*, *Ménexène*, *Ménon*, *Phédon* ; Groupe II (par ordre chronologique) : *République I-X*, *Parménide*, *Théétète*, *Phèdre* ; Groupe III (par ordre chronologique) : *Timée*, *Critias*, *Politique*, *Philèbe*, *Lois I-XII*, *Epinomis*, *Lettre I-XIII*.

L'étude des dialogues sera distribuée selon les entrées suivantes

#### I. Kalon-Technè-Mimèsis

Le beau et le bon : *Hippias Majeur*

Le beau, l'art et l'image, *Banquet*, *République*

#### II. Archè-Eidos-Ousia

L'âme, le principe : *Phèdre*

Le Bien et l'essence : *République VI* L'origine du monde : *Timée*

#### III. Epistémè-Ousia-Genesis

Les mots et les choses : *Cratyle*

Le devenir, l'être : *Théétète*, *Sophiste*, *Timée* La science : *Théétète*

#### IV. Politeia-Nomos-Dikaiòsunè

La justice, l'Etat : *République* La démocratie : *République VIII*

#### V. Praxis-Arètè-Agathon

Enseigner et définir la vertu : *Ménon*

La mort, la philosophie, l'immortalité : *Phédon* La liberté et le choix : *République X*

Le plaisir, le bien : *Philèbe*

## KALON-TECHNÈ-MIMÈSIS

### LE BEAU ET LE BON : *HIPPIAS MAJEUR*

La plupart des langues associe dans un même type d'évaluation (beau et/bon : *kalonkagathon*). C'est ce que le débat entre Socrate et Hippias l'*Hippias Majeur* vérifie. La discussion porte sur le beau. Mais l'entretien commence comme dans le *Ion* par une interrogation sur l'activité et les compétences que le sophiste apporte aux Grecs. On pourrait être tenté de souligner le manque d'unité du dialogue. Mais en réalité que la discussion commence sur l'utilité du sophiste pour se prolonger sur la définition du beau doit justement être interprété comme la preuve que Platon, comme ses prédécesseurs et ses contemporains ne dissocient jamais le bien et le beau, c'est-à-dire la morale et l'esthétique (terme anachronique)<sup>1</sup>. Socrate pose la question du beau au sophiste, c'est-à-dire le problème du critère d'évaluation éthique par excellence pour le monde grec. Aussi traduire *kalon* ou *to kalon* par le beau est sans doute une restriction considérable du terme en lui assignant une connotation visuelle, c'est-à-dire « esthétique » (est beau ce qui plaît à la vue), alors que le terme a d'abord une signification éthique. La preuve en est qu'il peut servir à qualifier des personnes, des conduites, des ustensiles, mais aussi des lois, des plaisirs. Son extension est quasiment universelle, du moins dès lors qu'il s'agit d'estimer la valeur et l'excellence de quelque chose. D'ailleurs si Platon avait voulu traiter du beau (esthétique) il aurait employé *kalos* (la beauté) – Pradeau cite la nuance en anglais proposée par Ludman (*Hippias major : an Interpretation*) : *(the) fine*, plus approprié pour rendre compte de l'usage terme grec. Or l'adjectif substantivé (*to kalon*) a une variété d'emplois infiniment supérieure au substantif *to kalos* : il sert à souligner la « la beauté corporelle, l'aspect plaisant d'une personne ou d'un objet, mais aussi le caractère approprié ou accompli d'un usage ou la valeur éthique d'une conduite ou d'un caractère » (Pradeau, p. 31), comme on le vérifie déjà chez Homère (*kallos* sert à qualifier la beauté du chant de l'aède, le plaisir à entendre ce chant, mais aussi la beauté du dieu, la bonté du chien, la prospérité d'un domaine, l'excellence morale d'une conduite ou d'une personne). Ainsi :

1/ le beau et le bon sont indissociable dans l'évaluation. Le grec utilise indifféremment l'un pour l'autre *agathos* et *kallos*, au point de les avoir fondus dans une seule expression *kaloskagathos* (bel et bon). On s'en sert en général pour souligner la dimension esthétique de l'éthique grec – par opposition à la morale judéo-chrétienne : l'éthique de soi est une esthétique de soi – mais on peut, tout à l'inverse, sans sousestimer la différence entre éthique et morale, entre sagesse antique et sainteté chrétienne, considérer que l'évaluation esthétique est toujours éthique, que le beau est certainement l'expression ou le signe tangible du bien. Ainsi si le terme *kallos* a une plus large extension qu'*agathos* dont le grec n'a pas fait un usage substantivé, c'est certes parce qu'il désigne un critère d'évaluation alors que celui-ci n'exprime qu'un état et s'applique seulement aux personnes, mais ce n'est pas une raison suffisante pour donner une interprétation esthétisante de l'éthique grecque. Ou alors il faut se garder d'une compréhension moderne de la dimension esthétique.

2/le bien et le bon possède un champ sémantique également large. Autrement dit les valeurs du beau (et/ou du bon) couvrent tout l'éventail des qualités excellentes qui vont du convenable, du réussi, de l'utile, à l'avantageux et au bon. Autrement dit, la conception grecque du beau est

---

<sup>1</sup> Cf. l'introduction de Pradeau en GF, p. 30-33.

nettement fonctionnelle et même utilitariste. Et c'est clairement ce que montre le passage central du dialogue sur les définitions du beau. Socrate après avoir réfuté les trois premières définition du beau avancées par Hippias :

a) le beau c'est « une belle vierge » (287<sup>e</sup>) – Hippias confond le beau et « ce qui est » beau, et ce qui est beau est relatif (la belle vierge est plus belle que la belle marmite quand elle est bien faite (288<sup>e</sup>), mais aussi laide que celle-ci comparée à la beauté des dieux) ;

b) le beau c'est l'or, si le beau est ce qui pare (embellit) de beauté toute chose à laquelle il s'applique (289<sup>e</sup>) (mais l'ivoire (que Phidias a utilisé de préférence pour les yeux de ses statues à l'or) ou l'or embellit l'objet seulement s'il est appliqué à propos, sinon il enlaidit ; donc

c) le beau c'est le convenable (*to prepon*) (290d) – mais une cuillère en bois n'est-elle pas plus convenable qu'une cuillère en or aux légumes et à la marmite et ainsi plus belle que celle-ci ? ; et qui plus est le convenable en embellissant un objet le fait paraître beau alors qu'il ne l'est pas ; or le beau qui donne une beauté réelle et non apparente (294b) que cherche la définition – examine très sérieusement l'idée que le beau, qui ne doit pas être tantôt beau et tantôt laid mais toujours beau (293d), c'est l'utile (*to chrêsimon*, 295c) ou que c'est l'avantageux (296d), c'est-à-dire comme si ces définitions se prêtaient moins à l'objection du relativisme (l'utile ou la puissance ne sont beaux qu'ils servent le bien, de sorte que le beau ou le bien c'est l'avantageux . Mais l'avantageux cause du bien : or (297a) si le beau est la cause du bien et que la cause et l'effet doivent être distincts, alors il faut admettre que le beau n'est pas bon et le bon n'est pas beau (beau = cause  $\neq$  effet = bien), ce qui est inacceptable – donc il n'est pas non plus la définition de l'essence du beau). Le grec dit ainsi couramment *kalos pros ti* (beau pour) là où l'on dit bon à ou pour – ce qui est encore une fois un indice de la synonymie de deux adjectifs. Finalement même si l'effort théorique semble aporétique, il est significatif que Socrate ne puisse admettre la conclusion que le beau n'est pas bon et le bon n'est pas beau. Et c'est aussi pourquoi l'ultime définition examinée : le beau c'est le plaisir des yeux ou de l'ouïe (298a) est elle aussi refusée, car des belles lois ou de belles mœurs ne sont pas reconnues par le plaisir sensible, que ce n'est pas la vue ou l'ouïe qui causent la beauté, mais la beauté est ce qui est commun au plaisir de la vue et au plaisir de l'ouïe (300a). Si le beau n'est pas le plaisir (sensible) c'est parce que le plaisir sensible ne peut pas rendre compte de l'équivalence du beau et du bon.

#### LE BEAU, L'ART ET L'IMAGE : *BANQUET, RÉPUBLIQUE*

Le platonisme illustre une conception qui a dominé longtemps l'histoire de la pensée, celle de la séparation de l'art et du beau. Cette thèse est aujourd'hui centrale dans la philosophie analytique de l'art. L'art et le beau sont deux questions différentes que la rigueur demande de maintenir séparées. Ici une évaluation, là une description. Cette différence aurait sa correspondance au niveau des disciplines : ici l'esthétique, là la philosophie de l'art. L'esthétique, en marge de la logique, l'épistémologie, l'éthique ou la politique, tente de répondre « aux questions suivantes : Existe-t-il une attitude spécifiquement esthétique ? (...) L'objet esthétique est-il une représentation de la réalité ou l'expression d'affects, de pensées ? (...) Existe-t-il une valeur esthétique ? », là où la philosophie de l'art se demande : « qu'est-ce que l'art ? Quelle sorte d'entités sont les œuvres d'art ? Qu'est-ce que comprendre et apprécier une œuvre d'art ? Quelle est la valeur de l'art ? »<sup>2</sup>

---

2 R. Pouivet, « Esthétique », in *Précis de philosophie analytique*, PUF, 2000, p. 269.

Chez Platon toutefois, la dissociation est au service d'une condamnation de l'art. La positivité du beau ne libère pas l'espace théorique d'une théorie de l'art, mais annule sa positivité. La métaphysique du beau s'accompagne d'une philosophie de l'art qui en nie la valeur. On peut résumer par deux exclusions le « schème didactique » de l'art ou le « régime éthique des images »: la beauté sans art, l'art sans vérité.

Pour Platon, la connaissance de la vérité est toute intelligible. Pourtant il y a un moment irréductiblement sensible dans la connaissance : l'épreuve du beau qui, immanent au sensible, révèle la présence de l'intelligible. Le savoir, du côté de l'âme, est une certaine activité qui procède non de la raison mais de l'impulsion de l'amour. Ainsi Socrate réévalue-t-il, dans le *Phèdre*, le délire (*mania*), en particulier le délire amoureux qui s'enflammant à la vue de la beauté (249e), réveille l'âme de sa torpeur pour lui rendre le souvenir de l'Idée, parce qu'elle est de toutes les Idées la plus resplendissante, et, par là, de son aliénation au corps<sup>3</sup>. Se produit comme une autorévélation de l'intelligible dans le sensible porté à son éclat par la beauté : la beauté est à la fois ce qu'il y a de plus manifeste, de plus visible et ce qu'il y a de plus charmant (250 d) – la tradition en a retenu la leçon en définissant le beau comme ce qui plaît à la vue. Là où les autres Idées s'enténébrent dans le sensible, se voilent et ne se laissent reconnaître par l'âme qu'au prix d'un pénible effort, ou au contraire éblouissent et aveuglent comme l'Idée du Bien, le Beau est la seule Idée qui éveille à l'intelligible, en se conformant à notre nature factuellement sensible. Sans flatter les sens, le plus lointain (l'intelligible) devient le plus prochain<sup>4</sup>.

Platon décrit ce moment affectif de la sensibilité esthétique, la physiologie spécifique de l'expérience du Beau, en distinguant le comportement de l'âme initiée à la contemplation des Idées, mais qui ayant oublié son initiation ou s'étant laissée corrompre dans sa vie empirique, se précipite sur l'objet dont la beauté a excité le désir, verse dans la démesure et les plaisirs honteux, et manque finalement le sens dont la beauté est le signe ; et celui de l'initié véritable qui maintient une distance, ou se maintient dans une distance à l'apparition de la beauté, s'imposant comme le bon cheval du mythe de l'attelage ailé, docile et vaillant, « la contrainte de sa réserve » (254a), qui seule rend l'âme apte à se ressouvenir de l'Idée. A la vue de l'aimé, « les souvenirs du cocher se portent vers la réalité de la Beauté » (254c). Le beau a ce pouvoir parce qu'il est une expérience du ravissement, qui brise les habitudes. Par l'effroi suscité, l'homme est ramené à son âme, et le désir, délié des appétits sensuels, retrouve son élan vers l'intelligible. La beauté blesse l'homme du désir sensible, et réveille l'amour de l'être.

L'âme recueille la vision du beau comme l'appel<sup>5</sup> à se délier du sensible. Ainsi la logique profonde de l'expérience esthétique est d'entraîner l'âme au-delà des objets immédiats qui ont suscité son émotion. Rien de sensible, c'est-à-dire de limité, de partiel, de contingent, ne satisfait le désir dans sa fin, comme le montre Diotime dans le *Banquet*<sup>6</sup>. L'éducation selon la beauté conduit l'âme, degré par degré, à dépasser le sensible : beauté d'un corps, beauté universelle des corps, beauté morale, beauté de la science, et finalement beauté de l'Idée où s'achève la science, c'est-à-dire beauté purement intelligible<sup>7</sup>. Finalement, l'âme est sensible au beau pour ne pas mourir à l'intelligible. Nous avons la beauté pour ne pas mourir de la sensibilité<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> « Ce qu'il y a de sûr, c'est que Justice, Sagesse, tout ce qu'il y a de précieux encore pour des âmes, ne possèdent aucune luminosité dans les images de ce monde-ci . (...) Seule la Beauté a obtenu ce lot de pouvoir être ce qui est le plus en évidence et ce dont le charme est le plus aimable » (*Phèdre*, 250 b-d).

<sup>4</sup> Cf. Jean-Louis Chrétien, *L'effroi du beau*, Cerf, 1987, p. 57.

<sup>5</sup> Marcel Ficin, dans son *Commentaire sur le Banquet de Platon* (V, 2), rattache *kallos* (beau) à *kaleô* (appeler).

<sup>6</sup> *Banquet*, 210a-211c, p. 67-72. Voir M. Sherringham, *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, 1992, p. 65-76.

<sup>7</sup> 211 b, p. 69.

<sup>8</sup> Le commentaire de l'*Hippias Majeur* ne porterait pas à une conclusion différente. Cf. M. Sherringham, *op. cit.*, pp. 37-46.

D'avantage encore, dans cette renaissance et cette conversion de l'âme, il n'est jamais question de l'art, ou seulement de l'art dialectique, c'est-à-dire de l'exercice de la science. Ainsi la réévaluation initiale du sensible dans le discours sur la beauté épouse la dévaluation de l'art qui en devient l'exact opposé : là où la beauté élève l'âme du sensible vers l'intelligible (dialectique de l'amour), l'art abaisse l'âme de l'intelligible vers le sensible, ou mieux à l'intérieur du sensible, de l'objet à l'image, de l'apparence à l'apparence d'apparence.

L'art fait le contraire de la beauté : il plaît en abolissant toute distance, séduit sans provoquer la stupeur ; il enchaîne au lieu de libérer. Il répète et confirme l'autorité du sensible sur l'âme. Au fond, le platonisme est la philosophie profonde du classicisme, même quand celui-ci fera l'éloge apparent de l'art. Dans le classicisme,

« la beauté essentielle n'a rien à voir avec l'art. Mais l'art, lui, a affaire avec la beauté. La relation classique entre ces deux notions n'est pas réciproque. Le beau est en soi absolument indépendant de l'art, mais l'art se situe dans la dépendance du beau qu'il prétend atteindre et représenter »<sup>9</sup>.

Mais précisément l'art n'est jamais en mesure de produire « la beauté parfaite, il ne peut au mieux que l'imiter ». Et « plus le beau se trouve valorisé, identifié à l'être en tant qu'être suprême, et plus la distance entre l'art et le beau se creuse, plus, du même coup, le statut de l'art devient inférieur ».

Toute la conception de l'art ne se résume pourtant pas à la critique virulente à laquelle se livre Platon dans la *République* (II, X). Sinon on ne s'expliquerait pas que l'art serve à l'éducation, que la *mousikè* soit digne de l'occupation des hommes libres vivant en paix, que Socrate y ait consacré ses derniers instants<sup>10</sup>, et même que la philosophie en soit la forme suprême<sup>11</sup>. On lit aussi cet aveu dans le *Politique* (299 d-e) : si les arts disparaissaient, « l'existence, déjà si pénible maintenant, deviendrait absolument impossible ». Reste que c'est cette critique qu'on a le plus souvent retenu et c'est elle qui pèse comme un destin sur l'histoire de l'art.

La critique platonicienne de l'art procède de la critique des pouvoirs de l'image, c'est-à-dire d'une interrogation sur le réel et l'irréel : le vocabulaire de l'apparence, de l'illusion, de la tromperie, de fantasme est dominant. Si l'art consiste dans un jeu d'image, et si l'image a un pouvoir irréalisant, on sera tenté de chercher dans la critique platonicienne de l'art, une illustration éclatante de la critique de l'imaginaire, de ce que G. Durand nomme l'iconoclasme fondamental de la pensée occidentale (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*).

Alors que les paysans travaillent à reproduire les êtres naturels, certes périssables, mais nécessaires pour notre subsistance<sup>12</sup>, que les artisans produisent des objets précaires mais utiles à la vie domestique et économique (outils), les artistes ne produisent rien que des apparences. Dans la *République* X, Platon définit l'artiste comme l'artisan qui a l'habileté démiurgique de « faire » toutes choses, réalisant ainsi la contradiction d'une compétence universelle, facilement et promptement. La représentation de l'œuvre d'art est ainsi assimilée au reflet d'un miroir capable de réfléchir l'image de toutes choses. Jugé ontologiquement, l'art de l'art ne compte pour rien : l'œuvre de l'art est un semblant de réalité comme l'image du miroir. Elle est même encore plus illusoire. Tandis que le miroir réfléchit l'image d'un objet présent, l'œuvre d'art produit l'illusion de la chose en son absence même. Sans doute l'ombre est-elle intermédiaire entre l'être et le non-être, entre la lumière qui rend visible la chose, et la chose même. Mais ce « presque rien » du reflet, de l'ombre a une irréalité circonscrite : elle existe comme l'obscurité de la lumière, la trace d'une chose réelle. Avec l'œuvre d'art, rien de tel. Non seulement l'œuvre d'art n'est qu'une apparence – apparence d'apparence ou imitation d'imitation (imitation d'une chose sensible qui est imitation de sa Forme), et même imitation seulement de quelques aspects

9 Sherringham, *op.cit.*, p. 58-59

10 *Phédon*, 60e6.

11 *Ibid.*, 61 a3.

12 *République*, VI, 501a.

de la chose sensible<sup>13</sup> – mais en plus elle est l'apparence de ce qui a disparu ou, pire, de ce qui n'existe pas. L'œuvre d'art c'est l'apparence qui s'autonomise par rapport à ce dont elle est l'apparence et qui donne vie et présence pour l'âme à ce qui n'est pas. L'art « réalise » l'apparence. C'est le talent de donner un effet de réalité à une pure apparence, de la vérité à l'irréel. Rien n'apparaît et ne reste de la chose dans l'image de l'art. C'est pourquoi Platon rapproche finalement davantage les œuvres d'art des visions, des apparitions que des phénomènes des reflets ou des ombres. Ce ne sont que pures apparences (*phainomena*), sortes de fantômes (*eidolon*<sup>14</sup>) ou mirages (*phantasmata*<sup>15</sup>).

La critique de l'image est ainsi métaphysique-ontologique et morale-politique. Selon la première perspective, l'image est la notion qui sert à penser le rapport de la chose sensible à son modèle intelligible. C'est l'exemple fameux du lit où il faut distinguer le lit en soi (l'Idée de lit), modèle intelligible originaire, l'objet-lit produit par l'artisan à son image, et l'image de lit reproduit par l'artiste en imitant l'objet. Ainsi le tableau du peintre est éloigné de trois degrés du lit véritable. Autrement dit l'imitation est ici prise comme schème de compréhension de la participation et du procès du sensible à l'intelligible. Et dans ce rapport d'imitation, la primauté va au modèle. Tout ce qui n'est pas l'Idée est image ; et être image c'est être participé de l'être, donc en déficit d'être. Et être l'image de ce qui est en soi déjà une image, c'est être un quasi-néant. Le déficit ontologique augmente à chaque fois qu'on descend d'un degré dans la processus mimétique. Au plus bas degré, il y a le reflet, l'ombre.

Mais avec l'image artistique, l'apparence d'apparence acquiert une puissance d'illusion inédite. C'est ici que l'argument moral-politique vient renforcer la critique métaphysique-ontologique de l'image. L'art est ce par quoi l'apparence impose l'illusion de son autonomie sur l'âme. Ou encore dans l'art, l'apparence se fait simulation, et il en résulte la production de croyances, d'opinions sans fondement, imaginaires : « toutes les œuvres de ce genre [poésie imitative] causent la ruine de l'âme de ceux qui les entendent s'ils n'ont pas l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement »<sup>16</sup>. Ainsi le poète se dissimule-il derrière le héros<sup>17</sup>; l'acteur feint d'être son personnage. Par de simples signes, gestes, formes ou couleurs, l'art fait surgir l'irréel en lieu et place du réel et y faire croire, pire efface la différence entre le réel et l'irréel. L'image dépasse l'apparence, marque l'avènement de l'imaginaire, c'est-à-dire l'avènement du multiple, de l'indéfini et de la confusion, le règne immaîtrisable de la duplication, sa réitération sans fin et son essaimage<sup>18</sup>. La philosophie refuse l'image parce qu'elle pressent que le concept est mal engagé pour contrôler ce redoublement fantastique de la réalité. L'image est ici, comme toujours, la marque du devenir. Ou plutôt l'image, qui est le règne du multiple, de l'indéfini, est un être en devenir : elle n'est ni son objet ni elle-même, mais mouvement négatif de l'un à l'autre qui se poursuit dans l'âme du spectateur. C'est pourquoi, l'art abandonné au pouvoir de l'image est lui-même pris par le vertige du devenir, la passion de l'innovation arbitraire des styles (maniérisme, recherche de plaisirs nouveaux comme en musique<sup>19</sup> ...) et des codes<sup>20</sup> – et l'on sait que, pour Platon, « le changement est de beaucoup

---

13 Cf. *République* X, 598b 1-4.

14 *Id.*, 598b.

15 *Id.*, 599a.

16 *Id.*, 596e.

17 *République*, III, 393bc, 394 bc.

18 Cf. F. Dagognet, *Pour l'art d'aujourd'hui*, Dis Voir, 1992, p. 21-22.

19 Cf. *Lois*, 655d.

20 En sculpture, les règles du Canon de Polyclète, qui définissent la beauté (cf. le « Doryphore ») par un système de proportion numérique complexe, sont modifiées par Euphranor et Lysippe qui partent des déformations libres dans les proportions, notamment pour des statues colossales. En peinture, on s'éloigne de plus en plus de l'art de Polygnote (dessin coloré), sous l'effet des innovations théâtrales, notamment avec Apollodore le Skiographe qui introduit dans les tableaux et les décors le jeu des ombres et des couleurs pour reproduire les apparences et donner l'illusion de la réalité. Cet illusionisme par la couleur et la profondeur fut poursuivie par Zeuxis, dont Plin dans son *Histoire naturelle* (XXXV, 36, 5, p. 61) nous a laissé la célèbre anecdote des oiseaux picorant les raisins peints sur le décor déjà rappelée.

ce qu'il y a de plus dangereux au monde »<sup>21</sup>. L'art imitatif est condamné à se transformer sans cesse pour exister : plus il s'éloigne de l'imitation comprise comme l'art de la copie (*eikastikè*, reproduction conforme aux proportions du modèle) pour verser dans l'imitation de l'apparence, l'art fantasmagorique (*phantastikè*), plus l'art est pris du vain désir de renouvellement<sup>22</sup>. On voit le renversement ontologique qu'opère l'art du simulacre : d'une imitation d'un modèle objectif et intelligible, on passe à une imitation qui prend pour norme l'effet sensible de la vérité. La convenance à la perception plutôt qu'à la connaissance, le plaisir des sens plutôt qu'à la vérité, devient la norme de l'imitation<sup>23</sup>. Et sous prétexte de « réalisme » de l'image, l'art procède à la reconstruction illusionniste du réel.

Platon ne cache pas sa préférence pour l'art des anciens, hiératique comme l'art des temples qu'il avait admiré dans la vallée du Nil<sup>24</sup>. La passion de l'art imitatif sape les fondements de la cité grecque. Aussi Platon compare-t-il volontiers l'art à la sophistique, qui relève, dans l'ordre du discours, de la même technique d'imitation et de simulation, c'est-à-dire une espèce de sorcellerie. En abusant l'esprit par de simples apparitions, l'art et la sophistique pratiquent l'illusionnisme. Chez le sophiste et le peintre « moderne », on retrouve le même orgueil, la même rivalité pour la gloire (Zeuxis par rapport à Parrhasius chez Pline), le même souci de l'illusion, le semblant de « polytechnie ».

Ce qui articule ces deux critiques c'est l'idée d'imitation elle-même, c'est-à-dire son processus et les effets qui en dérivent. L'imitation désigne comme concept ontologique le rapport de l'image au modèle. Mais ce rapport induit par lui-même, nécessairement une confusion des statuts de l'image et du modèle et cette confusion s'opère dans l'âme. L'image et le modèle deviennent indiscernables entre eux.

On comprend dès lors qu'il faille se méfier des artistes et finalement chasser des citoyens aussi inutiles et pernicious de la cité idéale. L'art défait ce que l'éducation tente péniblement d'accomplir. L'art façonne les individus comme l'éducation mais en imprimant le faux et le mensonge dans les âmes. Et au lieu du long détour de la connaissance, elle emprunte la voie facile de l'imaginaire. Non seulement l'art rend le vice (des dieux) aimable<sup>25</sup>, mais rend la vertu ridicule. Ce faisant l'art bafoue les principes de la communauté humaine, l'*aidôs* et la justice. Aussi « en exilant les artistes, la société les remet donc justement à leur place : là où il n'y a pas de société possible »<sup>26</sup>. L'artiste ne répond à aucune fonction qui détermine la division et la hiérarchie des classes sociales. Plus encore, être du double, du spectaculaire, inclassable, ici et ailleurs, il est la réfutation vivante de la justice dans la cité qui règne quand chacun accomplit sans déroger à son rang la tâche qui correspond à son essence.

C'est pourquoi, à défaut de renoncer à tout art, la cité doit exercer sur lui un contrôle strict, pour le ramener à ce qu'il ne devrait jamais cesser d'être, un instrument de pédagogie sociale. Ce qui conduit à proscrire les œuvres licencieuses, mensongères, à prévenir toute innovation et à encourager les artistes qui cultivent l'amour du bien<sup>27</sup>.

---

21 *Lois*, VII, 797d-e.

22 Cf. *République*, X, 598a-b, 601c-d et *Sophiste*, 235d-236c.

23 Platon lutte contre le progrès de l'illusionnisme de la peinture qui va jusqu'au trompe-l'œil, la polychromie conventionnelle qui applique « aux plus belles parties du corps, les couleurs les plus belles » (pourpre), non les couleurs naturelles (noir) (*République*, IV, 420 c-d), le recours à une vision perspective qui fausse la véritable proportion des corps et des formes pour s'adapter aux données de la perception. Ainsi, « les artistes d'aujourd'hui envoient promener la vérité, et donnent à leurs œuvres, non pas les proportions qui sont belles, mais celles qui paraîtront l'être » (*Sophiste*, 235d).

24 Cf. *Lois*, II, 656d-e.

25 Cf. *République*, II, 377b

26 Grimaldi, *art. cit.*, p. 31.

27 « Pour nous, il nous faut un poète et un conteur plus austère et moins agréable, mais utile à notre dessein, qui n'imiterait pour nous que le ton de l'honnête homme et conformerait son langage aux formes que nous avons prescrites dès l'origine, en dressant un plan d'éducation pour nos guerriers » (*République*, III, 398a-b). Cf. aussi 401b-c.

Finalement, l'art est également séparé du beau et du vrai. La beauté de l'art est toujours relative – là où la beauté absolue est intelligible – et toujours plus sophistiquée. La beauté dans l'art devient pur divertissement. Il n'y a que pour le divin artisan du monde que la beauté et l'art sont unis et également admirables, parce qu'il ne détourne jamais son regard du modèle éternel. Dans l'art humain, l'imitation est livrée à l'arbitraire. Le mal de l'image n'est pas tant dans l'imitation elle-même (copie), que dans le semblant de vérité qu'elle engendre (simulation). L'imaginaire c'est au fond

l'«imitation de l'effet de vérité. Et cette imitation tire sa puissance de son caractère immédiat. Platon soutiendra alors qu'être captif d'une image immédiate de la vérité détourne du détour. Si la vérité peut exister comme charme, alors nous perdrons la force du labeur dialectique, de la lente argumentation qui prépare la remontée au Principe. Il est donc requis de dénoncer la prétendue vérité immédiate de l'art comme une fausse vérité, comme le semblant propre de l'effet de vérité. Et telle est la définition de l'art, et de lui seul : être le charme d'un semblant de vérité»<sup>28</sup>.

Le charme est réel, mais la vérité illusoire. L'imaginaire c'est le désir de la vérité comme immédiateté et séduction.

**Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur [philopsis.fr](http://philopsis.fr)**

---

<sup>28</sup> Badiou, *op. cit.*, p. 11.