

Le miror des images: Hierarchie et traduction des representations chez Platon

Jean-Jacques Wunenburger¹

Institut de recherches philosophiques de Lyon (France)

Resumo: Platão legou à posteridade os conceitos fundamentais de criação de imagens para a Linguagem, Artes e Teatro. Sobretudo, se se conservam as oposições entre ser e imagem, fonte de denúncia da dissimilaridade com a verdade, Platão mesmo criou as análises mais sutis da 'eidolopoética', a partir do nexos entre linguagem e imagem, que integram um certo pensamento puritano do teatro, sem que se condene isso como se tem feito tantas vezes.

Palavras-Chave: Imagem, Mito, *ekphrasis*, simulacro, jogo, tipo.

Résumé : Platon a légué à la postérité les concepts fondateurs de la création d'images, par le langage, les arts plastiques et le théâtre. Si l'on surtout retenu les grandes oppositions entre l'être et l'image, source de la dénonciation de la dissemblance avec la vérité, Platon lui-même a mis en place des analyses plus subtiles de l'"eidolopoïétique", à partir des liens entre langage et images, qui participent d'une certaine pensée puritaine du théâtre, sans le condamner comme on l'a trop répété.

Mots-clés: Image, Mythe, *ekphrasis*, simulacre, jeu, type

¹ Filósofo e conferencista. Diretor associado do Centre de Recherches G. Bachelard sur l'Imaginaire et la Rationalité, na Université de Bourgogne.

La philosophie de Platon pourrait se comprendre comme un commentaire continu et protéiforme d'une seule question : comment s'assurer que les représentations humaines, produites par la main, la bouche ou le corps entier, nous donnent accès direct et fidèle à l'Être, comment en conséquences déjouer les pièges et sortilèges des fausses ressemblances voire des dissemblances entre des signes-copies et les modèles auxquels ils renvoient, les réalités de ce monde et surtout les idéalités du monde immatériel ? L'enquête et le procès de la "représentation" se déploient naturellement sur les deux grands axes des systèmes de production de signes extérieurs : les signes plastiques (dessin, peinture, sculpture) qui donnent une image analogique de leurs référents, et les signes langagiers (paroles et mots écrits) qui leur substituent des équivalents abstraits². Platon jette donc les fondements d'une grande sémiologie de la ressemblance en s'attachant à opérer des distinctions et classifications décisives : distinction entre un plan homothétique d'architecte et un dessin sans échelle, distinction entre un graphisme noir et blanc et une peinture colorée, distinction entre peinture et sculpture, distinction, rendue célèbre, entre écriture et parole vivante³, distinction même entre déclamation d'un texte et jeu mimétique, etc.. Dans tous ces cas particuliers se pose cependant la question essentielle : comment trouver des images homologues des êtres réels et idéels, en lieu et place de signes dissemblables, qui nous semblent plus aisés à produire, et surtout comment identifier les leurres des images faussement ressemblantes, comme ces statues disposées sur la place publique dont le réalisme du cavalier et du cheval, vus de loin, sont en fait obtenus par des disproportions frauduleuses des corps et des postures⁴.

Le problème le plus récurrent porte sur le parallélisme potentiel et concurrentiel des images visuelles et des descriptions verbales⁵. La richesse de l'espèce humaine vient précisément de ce qu'elle peut exprimer et communiquer par des signes graphiques, qui dupliquent plus ou moins le référent, et /ou par des signes verbaux, qui remplacent l'image sensible de la chose par des mots, phrases et récits.

² Sans oublier cependant les signes émis par le corps propre dans la gestuelle mimétique. « Lorsqu'un homme..use de sa personne pour faire paraître son attitude semblable à la tienne et sa voix à ta voix, cette partie de l'art de simuler s'appelle généralement mimique, je crois ». *Sophiste*, 266e-267a

³ Voir J.F Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, 2009.

⁴ Voir *Sophiste*

⁵ Voir notre article : « Le couple verbo-iconique dans les représentations textuelles, visuelles et télévisuelles », in *Texte, image, imaginaire*, sous la dir. De J.L. Tilleul et M. Wathee-Delmotte, Paris, L'Harmattan, 2007.

Chacun de ces modes expressifs comporte des atouts et des lacunes, des forces et faiblesses, même si le langage verbal est seul capable de s'émanciper des perceptions sensibles du monde pour signifier des contenus de pensée abstraits. Même si on peut inventer des signes graphiques analogiques pour représenter des idées –dans le cas des idéogrammes chinois- la plupart des langues ont opté pour des systèmes alphabétiques qui comportent la plupart du temps une hétérogénéité entre l'idée et les mots (la question de l'existence de motivations phonétiques mimétiques reste de toute façon mineure). Platon n'a pas manqué d'aborder maints problèmes relatifs à cette dualité verbo-icône, cherchant à évaluer les promesses de transparence et les risques de tromperie de chacun des supports.

Mais c'est sans doute dans le passage de l'un à l'autre qu'on peut espérer atteindre les aspects les plus insidieux et pertinents du problème : que se passe-t-il donc lorsqu'on veut illustrer un discours ou un récit en le transposant dans l'espace graphique et surtout –situation rhétorique la plus typique des arts- lorsqu'on veut restituer par la parole (parole seule ou parole mise en scène) et l'écriture un monde de formes et de couleurs préalablement perçues ou représentées intentionnellement ? Si l'« *ekphrasis* » désigne la traduction du visible en dicible dans le cas des rapports conventionnels entre peinture et poésie, entre arts plastiques et littérature, elle prend ses sources cependant déjà dans la verbalisation d'une perception, surtout lorsqu'elle se produit après la disparition des sensations au présent⁶. Comment dépeindre par des mots un monde divin, par exemple ? Comment le langage risque-t-il alors d'aggraver les illusions de fausse ressemblance des visions et représentations intentionnelles ou comment peut-on espérer qu'il pourra par son ordonnancement et sa technique propres, redresser les sortilèges de la vision des formes représentées ? Ou bien encore faut-il, en dernier ressort, témoigner une égale méfiance à l'égard de chacun des deux registres, renvoyant ainsi *in fine* peinture et littérature (et théâtre) au même rang d'arts suspects de nous éloigner de la vérité ? Platon a sans aucun doute participé à poser et à enrichir ces questions qui demeurent, plus de vingt-cinq siècles plus tard, des points de passage obligés de toutes logiques et esthétiques des signes. .

⁶ Sur l'ensemble de la question voir J. Gayon, J.C Gens et J.Poirier, *La rhétorique, enjeux et résurgences*, Bruxelles, Ousia, 1998. et A. Gefen, *La mimésis*, textes choisis, Paris, Garnier Flammarion, Corpus, 2003

1- Les deux mimétiques iconiques

L'interprétation originaire de Platon semble bien prendre son départ dans la question de la représentation plastique. Impressionné, sans doute, par la science égyptienne de l'architecture, Platon valorise principalement comme représentation imagée, la technique du plan scalaire des architectes, qui reproduit l'édifice à construire selon de justes proportions définies mathématiquement. Par contraste, le dessin d'un édifice en reproduit certes une impression subjective ou réaliste mais ne permet pas d'accéder à la vérité architectonique du bâtiment lui-même, qui supposerait une homologie entre les mesures réelles et les mesures réduites sur une reproduction libre. Ainsi naît la méfiance envers les peintures que Platon va soigneusement distinguer des images vraies, sur le modèle des plans de l'architecture⁷.

A vrai dire, le statut ontologique de toute image est généralement considéré comme négatif dans la mesure où l'image non seulement est seconde, inférieure à la réalité en soi et n'existe donc que par autre chose qu'elle-même, mais encore porte en elle la possibilité de contrefaire la reproduction apparemment ressemblante de la réalité en soi. En effet, pour Platon, l'image est définie comme ce qui vient mettre fin à la subsistance immuable d'une Forme essentielle (*Eidos*), de ce qui est en soi et par soi ; tout acte poïétique, d'un démiurge fabricant du cosmos ou d'un homme produisant un artefact technique ou artistique, consiste à arracher la Forme à sa singularité intelligible, connaissable par un pur acte d'intuition intellectuelle abstraite, pour la redupliquer dans une spatio-temporalité sensible. Créer de l'image (dans le *mythos* langagier ou dans les arts figuratifs), c'est projeter la Forme dans une configuration accessible aux sens. L'image résulte donc d'une pratique mimétique (*mimesis*) qui copie le modèle (*paradeigma*), le créateur ayant toujours « les yeux fixés » sur la forme génératrice. Mais le plan des images est ainsi toujours dérivé, subordonné, hétéronome, ce qui le rattache à un moindre-être, qui doit en principe s'effacer au profit d'une intuition directe de l'être véritable. Ainsi dans "La République" Platon décrit l'action fabricatrice du menuisier comme une copie sensible d'un modèle (de lit, par exemple) unique et essentiel, le lit matériel n'étant qu'une image incomplète de la Forme en soi, "qui ressemble au lit réel mais sans l'être"(597a).

⁷ Voir notre étude « L'idole au regard de la philosophie des images », in revue *Protée*, « Iconoclasmes, langue, arts, media », Université de Chicoutimi, vol.29, N°3, hiver 2000-2001.

Mais la dépendance ontologique de l'image se voit spécifiée et aggravée par la distinction de deux formes de *mimesis*⁸ : l'une, nommée *eikastike*, engendre des représentations sensibles qui sont homologues à leurs modèles et constituent dès lors des icônes (*eikona*) : ainsi le menuisier fabrique un lit conformément au plan-type de ce que doit être la forme d'un lit ; l'autre nommée *fantastike* (Sophiste, 236c) fabrique d'autres images qui simulent la ressemblance apparente mais par une configuration physique dissemblante. Ainsi l'artiste sculpteur va déformer les proportions de sa statue pour qu'elles donnent l'illusion d'être vraies pour celui qui les voit de loin sur la place publique : ces artistes sacrifient donc "les proportions exactes pour y substituer, dans leurs figures, les proportions qui feront illusion" (*Sophiste*, 236 a). Ainsi naissent des images fantomatiques, véritables idoles (*eidola*), qui se font prendre pour des copies isomorphes du paradigme mais qui n'en sont pourtant pas la reproduction exacte. Le but de la peinture n'est pas, de la même manière, de "représenter ce qui est tel qu'il est" mais "ce qui paraît tel qu'il paraît" (*République*, 598b). Dès lors, l'art semble être complice d'une production de simulacres, dont la valeur négative vient non d'abord de ce qu'ils nous représentent des formes inexistantes, mais de ce qu'ils nous trompent en nous faisant croire à une ressemblance morphologique en trompe-l'oeil. L'image fantasmatique (*fantasma*) perd de sa valeur ontologique parce que son imitation nous fait croire qu'elle est à l'image fidèle de l'être générateur.

Comme le fait remarquer Eugen Fink, Platon a tendance à penser la génération mimétique de l'image d'après l'expérience spéculaire, dans laquelle le reflet symétrique de la Forme existe phénoménalement sans avoir besoin d'être en soi. "Ce n'est pas par hasard que la critique platonicienne de la poésie se règle sur le modèle du miroir, sur l'image qui ne contient aucun élément ludique pour être copie au sens le plus fort.. Et lorsqu'on fait du miroir une métaphore désillusionnante de l'art poétique, on affirme implicitement que le poète ne produit rien de réel, rien d'autonome ; il ne fait que réfléchir comme un miroir, il reproduit sur le mode impuissant de la copie ce qui est déjà, en répétant simplement l'aspect superficiel de l'étant ; le poète produit des apparences dans la sphère nulle des apparences"⁹. Et de fait dans la *République* Platon ironise sur les pouvoirs magiques des créateurs en les comparant à des

⁸ Voir la classification systématique des types de fabrications d'imitations dans « Sophiste » 235 sq.

⁹ E.Fink, *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Ed.de Minuit, 1970, p 107.

manipulateurs d'un miroir sur lequel ils font apparaître, en le tournant sur lui-même, l'image du monde entier ; mais alors, tels le peintre, ils ne créent que de l'apparence (*phainomenen* - 596e) sans aucune réalité. Ainsi Platon dénonce ces pratiques d'arts qui cherchent à simuler la nature des choses au lieu de nous inciter à connaître leur nature en elle-même : « je disais que l'art de peindre et en général tout art de l'imitation (*mimétikè*) réalise une œuvre (*ergon*) qui est loin de la vérité et qu'il entretient une relation avec ce qui, en nous-mêmes, est réellement à distance de la pensée réfléchie, et qu'il s'en fait le compagnon et l'ami, ne visant rien de sain ni de vrai.. Ainsi le médiocre s'accouplant au médiocre, l'art de l'imitation n'engendre que du médiocre »¹⁰.

2- La mimétique langagière

Cette dichotomie destinée à subordonner l'image visuelle à l'expérience de l'essence puis à subdiviser les images en deux classes de valeur inégales, va être transposée par Platon au langage verbalisé lui-même dans la mesure où celui-ci prétend donner également une image de la réalité matérielle et surtout idéale. On peut donc s'attendre à ce que le langage qui nous sert à saisir les essences des choses se trouve analysé en termes symétriques aux images visuelles¹¹. Faut-il cependant aller jusqu'à dire que le langage est toujours déjà une connaissance de second rang qui devrait faire place à une connaissance sans images et donc sans mots ? Y a-t-il une place de droit pour une connaissance directe, intuitive, mystique des Idées qui contournerait la médiation linguistique, qui permettrait de saisir les Idées en soi par une vision eidétique originaire, sans aucune mimétique ? La question est d'importance, mais reste délicate car peu développée par Platon frontalement, du moins dans son œuvre exotérique. Peut-être faut-il faire l'hypothèse souvent retenue, d'une philosophie ésotérique de Platon dans laquelle serait développée et fondée une pure connaissance visionnaire et extatique des vérités, comme certains passages de la *République* le suggèrent (la connaissance hyperbolique du Bien en soi) et divers courants de néoplatonisme semblent l'avoir repris ?

¹⁰ *République* X, 603a

¹¹ Cette symétrie est bien attestée dans l'exercice de la description dans chaque art. Dans les arts de la représentation graphique il est plus facile selon Platon de parvenir à une représentation correcte du corps que nous connaissons de près que de grands paysages de la nature où nous « nous contentons d'esquisses vagues et trompeuses » (*Critias*, 107c). De même il est plus facile dans l'ordre verbal de parler des choses mortelles et humaines susceptibles de rigueur et de précisions que des « choses célestes et divines » où la vraisemblance est des plus difficiles.

Une fois admis le recours à la discursivité, Platon propose donc à nouveau de distinguer entre deux versions du médium langagier : a- une parole monologique, celle du conteur de mythes, qui nous entretient de fables dont il conviendra de définir l'éventuel bon usage en "redressant", en corrigeant le sens des histoires, ce que Platon a bien opéré lui-même au vu des nombreux mythes qu'il a cru bon d'insérer dans son œuvre ; b- une parole dialogique, interlocutrice, qui avance dans la recherche de vérité à deux par un jeu de questions et réponses, inauguré par Socrate lui-même. Dans ce cas, Platon oppose clairement, sur le modèle de la dualité *eikona* et *eidola*, un dialogue philosophique contraint par la connaissance de la vérité – dont les dialogues écrits par Platon miment l'allure et la méthode- et un dialogue sophistique qui manipule les paroles sans avoir comme finalité le savoir mais le seul pouvoir démagogique sur autrui. Le sophiste, également rattaché à une « doxomimétique »¹², est donc bien un « alter ego » du peintre ou sculpteur, en ce que tous les deux simulent un usage vrai des représentations, préférant manier des illusions et séductions en lieu et place de représentations adonnées à la seule quête des essences.

3- Le jeu poétique et théâtral

Il reste le cas particulier d'une discursivité poétique – qu'Aristote étudie surtout à travers la forme du « mythos » théâtral¹³ - essentiellement associée aux différents genres poétiques en vigueur dans la société artistique de son temps, agrémentés de musique ou pas. Dans ce cas Platon recommande bien de distinguer à nouveau deux types de poétique, qu'il illustre à propos de passages de l'Odyssée : « Tu sais donc que jusqu'à ces vers... le poète parle en son nom propre et n'entreprend pas d'orienter notre pensée dans un autre sens, comme si c'était un autre que lui-même qui parlait. Pour les vers qui viennent ensuite, au contraire, il parle comme s'il était lui-même Chrysès, et il s'efforce le plus possible de nous donner l'illusion que ce n'est pas Homère qui s'exprime, mais le prêtre, c'est-à-dire un vieillard. Et c'est en gros de cette manière qu'il a composé l'ensemble du récit des événements qui se sont passés à Ilium, à Ithaque et dans toute l'Odyssée »¹⁴. Il convient donc de distinguer deux sortes de mises en scène de textes : d'une part, des récitations de textes qui évoquent des histoires, de dieux par exemple, au style

¹² *Sophiste*, 267d

¹³ Aristote, *Poétique*, Paris, Seuil, 2011

¹⁴ *République* III, 393a sq.

indirect, proches en cela de la narration du mythe traditionnel, définissant un mode diégétique, qui renonce à simuler une présence des actants mis en scène dans le langage ; d'autre part des textes « mimés » qui donnent la parole aux protagonistes en personne, en simulant leurs dires, leurs affects, leurs actions. Platon n'hésite d'ailleurs pas à rajouter un genre mixte : « il existe une forme qui recourt entièrement à l'imitation, tant pour l'art de la composition poétique que pour l'art de raconter des histoires ; comme tu dis, c'est la tragédie et la comédie. Il y a ensuite la narration racontée ; quand elle est l'œuvre du poète lui-même, tu la trouveras surtout dans le dithyrambe. Et enfin il y a celle qui procède en recourant aux deux premières : on la trouve dans la poésie épique et aussi dans plusieurs autres compositions »¹⁵.

Dans les deux cas d'expression dramaturgique, certes, le risque est de mal représenter les êtres de référence sur le plan psychologique et moral. Il convient donc déjà de critiquer la composition poétique en général « lorsqu'on représente mal, par la parole, ce que font les dieux et les héros, comme un dessinateur dont le dessin ne ressemblerait en rien à ce dont il voudrait dessiner la ressemblance »¹⁶. Mais le pire est dans le second cas, lorsqu'on prétend imiter jusqu'à donner l'illusion de la présence. En ce sens, Platon proclame par l'intermédiaire de Socrate son « rejet absolu de cette partie de la poésie qui est imitative (*mimétikè*) »¹⁷ parce qu'elle met en scène des simulacres. L'imitation menée au point que l'on rejoue ce qui n'est pas accessible, ni visible ni vérifiable, constitue donc pour Platon une contrefaçon, certes divertissante, mais condamnable logiquement et moralement.

Le procès de la forme du discours poétique est donc au moins triple¹⁸ : d'une part on peut condamner le recours à ce genre rhétorique et artistique en lui-même, auquel il faut préférer le dialogue philosophique. Il n'est donc pas étonnant que dans le modèle d'une cité destinée à éduquer des philosophes-rois, il soit recommandé de chasser les poètes, qui détournent les esprits de la recherche de la vérité¹⁹. Le poétique se voit ainsi rangé génériquement dans certains textes du côté des espèces mimétiques qui nous enferment dans la magie du « comme si » : « posons que tous les experts en poésie, à commencer par Homère, sont des imitateurs

¹⁵ *République* III, 394 b-c

¹⁶ *République* II 377e

¹⁷ *République*, X, 595a5

¹⁸ On n'abordera pas la question des modèles moraux que le poète doit respecter lorsqu'il parle des dieux. Voir *République* II, 380 sq

¹⁹ *République* X 595a-608b. Homère et Hésiode sont aussi disqualifiés pour éduquer les hommes. X 600c

des simulacres de la vertu et de tous les autres simulacres qui inspirent leurs compositions poétiques et qu'ils n'atteignent pas la vérité »²⁰.

Ensuite, si l'on veut, comme principe de second rang, donner néanmoins une place aux rhapsodies poétiques destinées à faire vivre les histoires des dieux et des héros, il convient d'une part de produire de belles et justes représentations du point de vue des contenus narratifs et surtout de s'en tenir au discours indirect, en évitant l'ensorcellement des spectateurs produits par des mots et gestes que mettent en scène des acteurs proférant des discours animés de pathos.

Au terme de ces indications disséminées dans les dialogues²¹, on peut donc faire apparaître au moins deux préventions de Platon qui tranchent avec le goût de la dramaturgie manifestée par Aristote. D'une part, Platon cherche à détourner les philosophes des idoles, qu'elles soient les peintures et sculptures du faux semblant, qu'elles soient les pratiques biaisées des sophistes qui aliènent le langage au mensonge, ou qu'elles soient les pratiques poétiques et théâtrales qui mettent en scène des êtres irréels en donnant l'illusion de leur incarnation en chair et en os. D'autre part, tout recours au langage pour faire vivre des mondes que l'on peut percevoir dans leur état naturel (paysages) ou dans leur représentation plastique intentionnelle (peinture en absence du modèle), ce qui se nommera « *ekphrasis* », est fallacieux et superfétatoire, au mieux magique et donc porteur de leurre.

Philosophiquement, Platon valorise donc en priorité la démarche logique de la vérité essentielle qui a besoin, par défaut, de medias, le langage discursif en lieu et place d'une intuition suprême, et par défaut encore des images iconiques qui restituent la vérité des essences sans les égarer ontologiquement ; c'est bien pourquoi le démiurge fabricant le monde garde les "yeux ouverts sur" les paradigmes pour les recopier, ayant ainsi sous les yeux un modèle du cosmos naturel et humain à fabriquer. Pareillement, le philosophe pour instituer la cité belle et bonne, la « *kallipolis* », doit avoir les "yeux fixés sur" le monde idéal des essences au moment où il se sert du langage pour se mettre en posture d'une connaissance finale par le biais de dialogues réglés de manière socratique. Les arts, de ce point de vue, demeurent un monde fallacieux d'idoles et

²⁰ *République X*, 600d-601a

²¹ M. Sekimura (*Platon et la question des images*, Bruxelles, Ousia, 2009) insiste sur la différence d'approche de la question du poétique dans les livres II-I II et X de la République. « la critique contre les poètes que l'on peut voir dans la théorie de l'éducation (livres II et II) se porte surtout sur la manière dont le mythe (muthos) est composé et raconté..C'est le « typos » qui se charge de déterminer cette manière et d'éliminer de mauvaises manières de composer et de raconter » (p 274).

ne cadrent pas mieux avec l'indication de la vérité que les sophistes. Tout au plus peut-on proposer des pratiques de « second rang » qui servent de pis-aller lorsqu'on ne peut encore s'assurer de la vérité.

4- La pédagogie des images « typiques »

De ce point de vue, cependant, Platon accorde aux images, à certaines conditions, une valeur d'orientation vers le vrai en identifiant en elles un « typos » qui doit permettre de ressaisir la filiation cachée entre une copie et son modèle. Si le « typos » est dans les arts plastiques le moule ou l'empreinte qui « a pour fonction de transporter la forme de l'image dessinée sur le relief en argile »²², il devient, dans le contexte métaphorique de l'éducation, cette empreinte laissée par les Idées dans l'âme humaine qui assure une sorte de fidélité entre le modèle et la copie. Car si l'analyse générale des images est rangée sous le catégorie de « *mimesis* », obligeant ainsi à chercher une congruence, rare voire impossible, entre un modèle et une copie, certains passages des dialogues semblent bien admettre un lien de "participation" (« *methexis* ») entre image et essence. L'expérience de la réception de certaines images, même artistiques, permet de réveiller en nous un sorte fil d'or caché qui peut reconduire de l'image vers ce qui lui donne sa raison d'être. Car, chez Platon, la dissemblance objective de l'image, même dans le cas du récit mythique ou de la représentation plastique, n'est pas incompatible, dans l'expérience de la réceptivité, avec une conversion anagogique, qui permet de remonter vers la source essentielle de ce qui lui est représenté, sans se trouver piégé par des idoles. Autrement dit, la structure d'illusion de l'image, comme l'atteste l'allégorie de la caverne dans la "*République*", laisse place à une recherche du modèle informant lui-même, puisque toute âme est potentiellement disposée vers la vérité qui sommeille en elle. Car l'âme reste toujours l'habitable d'un *typos* (empreinte) de ce qu'elle met en image, inséparable d'un désir du modèle, qui la rend toujours apte à ressaisir l'original. A cet effet il suffit, comme le montre le texte de la libération du prisonnier de la caverne (Livres VI et VII de la *République*), que l'âme soit stimulée par un tiers pour qu'elle se déprenne de la fascination des idoles et retrouve le chemin de l'original. Ainsi la « typique » platonicienne ouvre une pratique alternative, moins iconoclaste que le discours des principes, qui permet à certaines âmes sensibilisées à la vérité ("les belles âmes") de traverser

²² Makoto Sekimura, Op.cit., Bruxelles, Ousia, 2009, p 265

les images pour rejoindre leur essence, sans se perdre dans les effets nocifs des leurre apparents. La belle éducation peut dès lors recourir, de manière préparatoire, à certains arts, musique ou poésie, qui constituent ainsi autant d'étapes d'une anabase qui permet de remonter de l'idole à l'icône et de l'icône à l'essence vraie.

On peut dès lors se demander si l' « *ekphrasis* » ne pourrait pas, en fin de compte, être réappropriée par Platon si l'on admet que la traduction des images visuelles en langage parvient à dégager leur « typos » et donc à les rapprocher à nouveau d'une connaissance plus adaptée à une fin philosophique. Le récit, en l'absence des formes sensibles et des couleurs, peut libérer l'esprit de certaines séductions fortes et activer dans l'esprit des catégories plus abstraites et noétiques, qui limitent en quelque sorte les effets de leurre. Un récit bien intelligemment mené, au sens indirect, sans dramatisation excessive à l'inverse de l'hypotypose, pourrait de ce fait devenir un axillaire d'une culture pré-philosophique. Comme le prouve l'œuvre littéraire de Platon lui-même, il n'a jamais déprécié le langage suffisamment pour y voir un obstacle à la connaissance véritable ; et si le dialogue demeure la voie royale, des monologues mythiques comme des descriptions littéraires de mondes, une fois débarrassés de leur visualité voyeuriste, peuvent retrouver place dans une trajectoire de connaissance. Certes Platon n'a, semble-t-il, jamais proféré une telle conclusion explicite, mais elle semble logiquement plausible, une fois ramenés les principes théoriques à la propre pratique de Platon dans son œuvre écrite.

La pensée de Platon se révèle ainsi moins manichéenne et puriste que l'on pourrait le croire à la lecture de certaines propositions iconoclastes. Platon ne cesse, en fait, de hiérarchiser des modes de représentation, du plus vrai au plus faux, du plus digne de confiance au plus suspicieux. Sur cette échelle hiérarchique s'opposent bien deux extrêmes : d'un côté une forme pure, la connaissance seulement intuitive, sans langage et sans image des essences, plus souvent présumée que décrite ; de l'autre, une forme impure, une pratique constante d'arts et d'artifices imagés et de paroles trompeuses, dans une sorte de cité maudite de poètes et de sophistes. Ce tableau peut rappeler, à certains égards, la cité décadente de son temps et n'est pas loin d'évoquer notre propre monde contemporain de spectacles audiovisuels et de mass-médias sophistiques et démagogiques. Mais entre les deux pôles extrêmes, s'échelonnent diverses pratiques plastiques et verbales qui constituent, comme le propose le « *Philèbe* » à propos du plaisir, des "mixtes". L' « *ekphrasis* » semble, de ce point de vue, une pratique mixte,

ambivalente, incertaine certes dès lors qu'elle cède à l'hypotypose, qui veut animer son contenu pour toucher l'âme comme si elle était en présence des choses, mais qu'un usage réglé et sobre du langage peut légitimer dès lors que les images visuelles y sont reconduites par et vers leurs « *typoi* », pour être à nouveau mis au service d'un idéal philosophique, la saisie ultime de la vérité essentielle.

Sans nul doute cette critériologie platonicienne s'est largement imposée dans une certaine philosophie des images en Occident, notamment dans le christianisme, également méfiant à l'égard du théâtre sans partager cependant sa méfiance de la peinture. L'icône platonicienne, opposée à l'idole, livre en tout cas une sorte de règle esthético-ontologico-éthique qui assure la visibilité de l'invisible (*mimesis*), tout en nous immunisant contre une image fantasmatique qui fait d'autant plus d'effets qu'elle simule en fait son original. De fait, Platon a dénoncé les procédés artistiques, plastiques ou littéraires qui donnaient une image erronée des dieux (d'où la condamnation des anecdotes immorales) mais aussi ces entreprises qui font croire par un jeu trompeur en la présence vivante du divin (particulièrement dans le théâtre). L'image technique, artistique comme religieuse, se tient donc à mi-chemin, elle représente le modèle sans le présentifier en personne, sans jamais prendre la place de ce à quoi elle renvoie.

En un sens même, la hiérarchisation platonicienne rompt avec son temps : elle est soit nostalgique des temps anciens, soit prophétique de l'art futur des sculptures monothéistes. Si Platon admirait en un sens l'art hiératique égyptien, il ne pouvait que se montrer hostile aux pratiques de ses contemporains, qui cultivaient une statuaire divine, qui prétendait incarner les êtres divins. La statue du dieu constitue certes un double, au sens du *kolossos*, mais sans qu'elle puisse se substituer au dieu lui-même. Entre le ciel et la terre circulent des médiations imagées qui apparaissent aussi bien dans les rêves que dans les épiphanies naturelles, mais qui ne permettent aucune adoration. Platon se sépare ainsi de la religiosité grecque qui aime assurer la phanie des dieux, qui sont toujours proches de la vie des hommes et jette les bases d'une pratique mesurée, mixte, des images où langage et représentations visuelles s'entrecroisent pour préparer la saisie philosophique de la vérité.

Referências

FINK, E.. *Le jeu comme symbole du monde*, Paris, Ed.de Minuit, 1970.

GAYON, J. ; GENS, J.C. ; POIRIER, J..*La rhétorique, enjeux et résurgences*, Bruxelles, Ousia, 1998.

GEFEN, A.. *La mimésis, textes choisis*, Paris, Garnier Flammarion, Corpus, 2003.

PRADEAU, J.F..*Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, 2009.

SEKIMURA, M.. *Platon et la question des images*, Bruxelles, Ousia, 2009.

WUNENBURGER, J.-J.. « L'idole au regard de la philosophie des images », in revue *Protée*, « Iconoclasmes, langue, arts, media », Université de Chicoutimi, vol.29, N°3, hiver 2000-2001.

WUNENBURGER, J.-J.. « Le couple verbo-iconique dans les représentations textuelles, visuelles et télévisuelles », in *Texte, image, imaginaire*, sous la dir. De J.L. Tilleul et M. Watthee-Delmotte, Paris , L'Harmattan, 2007.