

PLATON ET L'ART: UN MALENTENDU?

L'art grec nous est à la fois familier et étranger. C'est, en fait, un lieu emblématique de notre rapport à l'antiquité grecque: nous en sommes issus, et, en ce sens, elle vit encore en nous, à travers ses métamorphoses, et cependant l'histoire, ses révolutions et les décentrement du monde, nous en ont irrémédiablement séparés, de sorte que nous ne pouvons plus y accéder directement. L'art grec structure très largement nos cadres esthétiques. Je m'en persuade chaque fois que, rentrant chez moi en revenant de la Sorbonne, je me trouve, dans l'autobus, juste devant le palais Bourbon, auquel répond l'église de la Madeleine, de l'autre côté de la Seine, au bout de la rue Royale, derrière le déploiement de la place de la Concorde. Tout ce paysage urbain, au cœur de Paris, est, à l'exception de l'obélisque, qui renvoie à une autre antiquité, construit à partir d'une grammaire architecturale grecque: temples et colonnades. Nul pastiche pourtant, mais un art classique assumé, qui affiche clairement ses modèles. Et cependant nous ne sommes pas grecs, et peut-être même d'autant moins que c'est tout naturellement à travers nos propres modèles classiques, comme celui que j'évoque ici, que nous concevons traditionnellement l'art grec, ce qui rend si difficile pour nous d'en admettre le violent bariolage.

On se représente souvent Platon comme un artiste refoulé, qui rejette pour des raisons théoriques un art auquel il est pourtant particulièrement sensible. Il chasse les poètes de la cité idéale, alors que nul ne parle de la poésie avec plus d'enthousiasme que lui; il dévalorise la représentation, alors qu'il est sans doute le philosophe qui accorde le plus d'importance à la beauté.

Platon contre l'art ?

Platon censure les poètes et les musiciens dans la *République*. L'art est soumis à la morale. Les poètes véhiculent des conceptions scandaleuses du divin: la littérature poétique grecque, qu'elle soit épique ou tragique, s'appuie sur la mythologie, qui, on le sait, ne donne pas une image particulièrement édifiante du divin. Elle doit donc être bannie puisqu'elle est non seulement mensongère, mais surtout dangereuse en ce qu'elle inscrit dans les imaginations des représentations choquantes dont les effets sont néfastes¹. La poésie est ainsi soumise à une

1. *République*, II, 377 e - 408 d.

exigence de vérité, de morale et d'utilité sociale, après un examen qui occupe la fin du livre II et la quasi-totalité du livre III de la *République*.

La poésie n'est pas seulement jugée sur ses mensonges et sur le danger qu'elle constitue, mais sur une de ses modalités les plus pratiquées, l'imitation². La poésie imite en ce qu'elle produit des discours fictifs qui imitent les personnages qu'elle met en scène, que ce soit dans l'épopée ou au théâtre. L'acteur qui joue le rôle d'un fou ou d'un être malfaisant se dégrade, et cela peut créer en lui une habitude. Comment un homme vertueux pourrait-il s'abaisser à incarner des passions mauvaises³?

La conclusion est paradoxale: le poète qui, par à son savoir et son habileté (ὕπὸ σοφίας), est capable d'imiter – nous dirions de représenter – toute chose, mérite d'être salué (προσκυνοῦμεν) comme un être sacré (ἱερόν), admirable (θαυμαστόν) et qui nous donne du plaisir (ἡδύν), d'être vénéré par les honneurs qu'on rend aux statues des dieux, mais il faut l'expulser. On lui préférera un poète plus austère et moins agréable, mais qui contribuera à former les âmes au bien en ne peignant que des exemples de vertu⁴.

Après la poésie, Platon passe à la musique en tant que telle⁵. Les harmonies plaintives et molles doivent être éliminées, puisqu'elles stimulent des passions mauvaises. Il ne reste que les harmonies dorienne et phrygienne. Le terme d'harmonie ne semble pas vraiment renvoyer à une échelle sonore précise, puisque chaque «mode», si tant est qu'on puisse parler de mode, peut se décliner sur trois genres, diatonique, enharmonique ou chromatique, mais plutôt, sans doute, à ce que nous appellerions un genre musical. La condamnation ne porte sans doute pas sur des points techniques de telle ou telle échelle sonore, mais sur des styles musicaux, en raison de l'état dans lequel ils mettent ceux qui les écoutent, de la même manière que nous pourrions considérer que la musique de Bach met dans de meilleures dispositions intérieures que le rap.

Pour le dire d'une façon plus conforme à la formulation platonicienne, la musique imite elle aussi, elle imite les dispositions psychiques, ce qui la rend d'autant plus dangereuse, mais lorsqu'elle imite le courage ou la modération, elle est évidemment très utile. En tout cas, quels que soient les efforts et la qualité des résultats de ceux qui reconstituent la musique grecque, il est évident que la réalité acoustique des genres musicaux en question, et les modalités de leur perception nous échapperont toujours.

Platon prône donc finalement une simplification musicale. Il ne plaide pas en faveur de la création d'une nouvelle musique, mais se contente d'éliminer les musiques dangereuses. C'est même là quelque chose de très étrange. On s'attendrait en effet à ce qu'il adoptât la gamme pythagoricienne, qui est le modèle sur lequel

2. *Ibid.*, 392 c sqq.

3. *Ibid.*, 396 c-d.

4. *Ibid.*, 398 a-b.

5. *Ibid.*, 398 c.

se structure l'âme du monde dans le *Timée*. D'ailleurs certains interprètes assimilent le « mode » dorien à la gamme pythagoricienne. Or cette assimilation est abusive, puisque la gamme pythagoricienne ne correspond pas à un « mode », mais à un genre, en l'occurrence un diatonique rigoureux, c'est-à-dire construit exclusivement par quintes justes, alors que les « modes » peuvent se décliner selon les trois genres.

La gamme du *Timée* est évidente, sans pour autant s'avouer comme telle, et il est difficile de comprendre pourquoi il ne l'a pas préconisée alors qu'elle a pour propriété d'être entièrement rationnelle. On doit constater qu'il ne l'a pas fait: les harmonies dorienne et phrygienne ne sont pas la gamme pythagoricienne, qui relève du genre (diatonique en l'occurrence), et non du mode. Si Platon avait voulu préconiser le genre diatonique construit par quintes justes, qui constitue la gamme pythagoricienne, il n'aurait pas renvoyé aux harmonies dorienne et phrygienne sans plus de précision.

La raison de ce paradoxe est probablement assez simple, la gamme mathématique du *Timée* est une gamme purement rationnelle, exclusivement construite par le calcul, à partir des *logoi* d'octave et de quinte. Elle ne peut donc pas être humaine. La musique humaine doit être à la mesure de l'homme, qui a à harmoniser l'irrationnel qui est en lui. Elle a une fonction anagogique, elle conduit vers le bien, elle n'a pas à être en elle-même l'expression de la perfection, mais à prendre en charge l'ensemble de l'homme, pour réguler ses passions. Son rôle est de susciter l'effort, la tension vers la perfection, et non d'exprimer la perfection.

En tout cas ce décalage montre une chose dont les interprètes ne semblent pas s'être aperçus: il y a une gamme des mathématiciens, qui n'est pas celle des musiciens. Si on y regarde d'un peu près, c'est d'ailleurs tout à fait évident, puisque, si la gamme pythagoricienne est effectivement facile à réaliser, puisqu'elle se construit par quintes justes, celle de Ptolémée, qui la modifie en réduisant le diton initial de $81/64$ à $5/4$ est irréalisable concrètement sur un instrument de musique (à moins d'avoir un accordeur électronique), ce qui ne l'a pas empêchée d'être encore la gamme théorique de Rameau, sous sa forme inversée proposée par Zarlino. Or, quoiqu'il la considère comme la gamme juste, Rameau lui-même ne l'utilise pas pour accorder son clavecin, tout simplement parce que ce n'est pas possible (il n'y a aucun moyen pratique d'accorder, par exemple, une tierce de $5/4$, censée être la bonne tierce majeure). Le décalage entre gamme de physicien et gamme de musicien, y compris quand c'est la même personne qui joue alternativement les deux rôles, n'est donc pas une singularité platonicienne.

Platon se contente de supprimer les formes de musique qui lui paraissent dangereuses parce qu'elles sollicitent des attitudes mauvaises. C'est ainsi qu'on expulse les fabricants d'aulos⁶, pour des raisons qui ne sont pas explicitées, mais qui tiennent probablement à l'usage qui en était fait. L'aulos, qui n'est pas une

6. *Ibid.*, 399 d.

flûte, comme on s'obstine trop souvent à le croire, mais un instrument à anche, était associé à la lascivité des banquets. Ce qu'on sait de sa technique de souffle laisse supposer qu'il était particulièrement sonore, et qu'il devait donc produire un effet acoustique beaucoup plus prenant que les cordes. L'opposition entre la lyre apollinienne et l'aulos du satyre Marsyas rejette ce dernier du côté de l'irrationnel et d'une certaine sauvagerie. N'oublions pas non plus que la lyre est l'instrument de l'aède, ce qui l'associe à la poésie. Purement musical – on ne déclame pas en jouant d'un instrument à vent –, l'aulos est étranger au *logos*, d'autant plus que sa facture avait rapidement développé un clétage complexe, probablement destiné à produire les micro-intervalles du *pycnon*, que rejette Platon.

Après la mélodie, Platon est un peu plus bref sur le rythme, en raison de la technicité du sujet, mais il adopte le même principe. Le rythme est en rapport avec la poésie, d'où un type de complexité qui n'est pas du tout le nôtre: le rythme est relatif au mètre poétique. Texte, mélodie et mesure sont imbriqués.

Platon généralise ensuite⁷ cette critique à la peinture (*graphikè*) et à toutes les activités du même genre (πᾶσα ἢ τοιαύτη δημιουργία), tissage, broderie, architecture, ébénisterie. Et il enchaîne avec une nouvelle généralisation: les corps vivants et les végétaux se divisent aussi en deux groupes, selon que leur forme est belle ou laide (εὖ/ἄσχημοσύνη). On a donc, d'un côté, l'absence de beauté, de forme, de rythme, et d'harmonie, le mal dans l'ordre de l'expression et du caractère, et, de l'autre, ce qui en est le contraire, un caractère bon qui sait se maîtriser (σώφρονός τε καὶ ἀγαθοῦ ἦθους). Paradoxalement la perspective s'inverse: la visée platonicienne est celle du beau, et toutes les beautés, comme, inversement, toutes les laideurs, se superposent. On peut être tenté de retourner l'interprétation: ne serait-ce pas une esthétisation de la morale et de la politique? Si Platon subordonne l'art à la morale, c'est parce que la morale est de l'ordre du beau et du laid. La chose est évidente quand on lit le *Gorgias*. *Kalon* et *aischron* constituent, de façon équivalente, le bien et le mal, le bien est beau, le mal est laid. La difficulté que présente pour nous la position platonicienne tient à ce qu'elle ne distingue justement pas les différents ordres: tous les êtres, dans tous les domaines, doivent viser le beau. Superbe programme certes, et auquel on ne peut qu'avoir envie de souscrire, mais le problème, pour nous, vient de ce que le beau est, pour Platon, le même dans tous les ordres. Nous savons bien, nous, qu'il n'y a pas de beauté transposable à tous les ordres, puisque la beauté d'une peinture ne dépend pas de celle de l'objet ou de la scène qu'elle figure, mais de sa beauté intrinsèque en tant que peinture. Il ne suffit pas de bien représenter un beau sujet pour faire une belle peinture, pas plus qu'on ne fait de bonne littérature avec de bons sentiments.

Il découle évidemment de la position platonicienne que tous les autres artistes (τοῖς ἄλλοις δημιουργοῖς)⁸ doivent être soumis au même contrôle. Les artistes

7. 401 a.

8. 401 b.

(*dèmiourgoi*) doivent produire du beau, mais un beau univoque, qui est l'objet focal de toute visée, en ce que cette visée représente son objet. Certes tous les arts ne représentent pas, en particulier l'architecture, mais la beauté réside alors dans l'harmonie des formes, ce qui ne constitue en rien une exception puisque toute beauté est harmonie et que la beauté de l'objet sensible tient à l'harmonie de ses proportions. N'oublions pas que le modèle musical est la clef de l'harmonie cosmique.

Il reste que Platon semble bien passer à côté de l'art en tant que tel, et que c'est effectivement la raison paradoxale pour laquelle il peut autant se référer au modèle artistique: l'art n'a pas de domaine propre. Il a des effets, des fonctions, des modalités et des structures, mais il est toujours en relation avec autre chose, de sorte qu'on peut légitimement se demander si Platon, qui parle tant des arts, a tout simplement pensé l'art.

Platon pense-t-il l'art ?

Platon ne parle pas ici de l'art en tant que tel. La *République*, puis les *Lois* se situent du point de vue de l'éducation morale des citoyens. Il n'en reste pas moins que nous avons pu constater que même lorsque Platon élargit aux autres arts ses positions sur la poésie, il emploie les termes *dèmiourgia* et *dèmiourgos* pour désigner l'art et les artistes, alors qu'il ne s'agit évidemment pas de termes qui renvoient de manière univoque à l'art et aux artistes. Rappelons brièvement ce qu'est un *dèmiourgos*: quelqu'un qui, quelle que soit son activité, ne travaille ni pour lui-même ni pour un maître, comme fait l'esclave, mais pour le public, en tant qu'artisan, technicien, ingénieur ou artiste. La raison de cette ambiguïté est d'ailleurs simple et radicale: les Grecs n'ont pas de terme pour désigner l'art. Le terme grec qui, dans nos habitudes de traduction, correspond à notre art est *technè*, qui a un sens nettement décalé, puisqu'il renvoie à l'habileté technique. Dans le *Gorgias*⁹, Platon fait dire à Socrate que la rhétorique est une *empeiria*, mais non une *technè*, ce qui signifie qu'elle ne repose pas sur une connaissance réelle, mais sur une simple pratique des apparences, fondée sur une expérience de ce qui est efficace dans l'ordre de l'illusion. La *technè* est une forme de savoir réel. Platon n'a donc aucune hostilité envers la *technè*, même s'il considère que la connaissance des réalités supérieures a évidemment plus de valeur. En tout cas, la *technè*, en tant que savoir pratique, s'acquiert au long d'un apprentissage.

Alors que la *technè* déborde l'art, en tant que technique, qui relève du travail tant de l'artisan que du technicien et de l'ingénieur, on peut se demander si, inversement, elle recouvre tout le champ de l'art.

Le rapport de Platon aux poètes alimente largement sa réputation de contempteur d'un art qu'il ne peut s'empêcher d'aimer. Dans l'*Apologie*, Socrate, à la suite de la réponse de l'oracle à Chéréphon, qui fait de lui le plus *sophos*, c'est-

9. 463 b 4.

à-dire le plus savant des Grecs, va interroger trois catégories de détenteurs de savoir pour voir s'il va trouver quelqu'un qui donnera tort à l'oracle. Il commence par les politiques, et s'aperçoit qu'ils ne savent rien, si brillants soient-ils. Sans préjuger du résultat que donnerait un tel examen de nos jours, nous en concluons probablement que la politique est un art et non une science, mais cela n'en ferait pas pour autant une *technè*. Si c'était le cas en effet, le grand homme politique pourrait l'enseigner à ses fils, puisque la *technè* se transmet par apprentissage.

Aux politiques succèdent, dans la recherche socratique, les poètes et les artisans (*cheirotechnai*, les hommes des techniques manuelles). Curieuse liste, censée recouvrir l'ensemble du champ du savoir, qui montre en tout cas l'importance de la poésie (tous genres confondus) dans la vie athénienne. Si toutefois on prend un peu de recul, cette liste est finalement plutôt évidente: le cinquième siècle athénien, celui de Périclès, n'est-il pas aussi celui d'Eschyle, Sophocle et Euripide, et celui de Phidias et Polyclète?

Or ces poètes sont incapables de s'expliquer sur leurs œuvres: leur activité poétique n'est pas le fruit d'un savoir (*sophia*)¹⁰, elle est naturelle (*phusei*), ce que reprendra l'Athénien des *Lois*: les poètes sont devenus poètes naturellement (*phusei*)¹¹, *nascuntur poetae, fiunt oratores*, dira Cicéron, qui était académicien. Les poètes sont comme les devins, qui disent beaucoup de belles choses, mais sans savoir ce qu'ils disent, parce que ce ne sont pas eux qui parlent. La comparaison est appelée par l'état de transport divin qui est celui des poètes (*enthousiazontes*). Paradoxalement donc, le caractère divin de la poésie s'appuie sur la faiblesse des poètes, la grandeur de la poésie appelle la petitesse des poètes, qui ne maîtrisent pas leur œuvre.

Les *cheirotechnai*, présentés un peu plus bas comme *dèmiourgoi*, sont certes les artisans, comme l'indiquent généralement les traductions, mais aussi les artistes. On peut imaginer Socrate interrogeant des potiers et des sculpteurs. Comme leur nom l'indique, ces hommes possèdent une *technè*, une science véritable (*épistèmè*), et donc un savoir (*sophia*), mais un savoir qui n'est que relatif à leur pratique. Ce sont des professions qui supposent plus ou moins de don naturel, mais qui relèvent d'un enseignement. Rappelons que, contrairement à nous, les Anciens ne privilégiaient guère l'originalité, de sorte que l'imagination créatrice ne leur apparaissait pas indispensable à un talent artistique, qui pouvait donc se développer dans l'exercice de la copie, constatation qui, à elle seule, indique clairement que les Grecs ne concevaient pas du tout comme nous ce que nous appelons art.

Le statut des arts plastiques et appliqués est donc nettement différent de ce-

10. 22 b.

11. 700 d.

lui de la poésie. Ceux-là reposent sur une maîtrise technique, celle-ci sur l'inspiration conçue dans son sens le plus élevé.

La quête socratique ne porte pas ici sur les œuvres mais sur leurs auteurs. Socrate cherche qui détient le savoir véritable. Or le poète, qui est en fait un médium qui écrit dans un état de transport divin, n'a aucun savoir qui lui soit propre puisque ce n'est pas lui qui compose. L'artiste plasticien ou appliqué a, lui, un savoir spécifique bien réel, mais qui ne déborde pas le champ de sa discipline. L'objet propre à ce questionnement socratique n'étant pas l'art mais les artistes, il serait erroné de déduire de ce passage un mépris socratique pour l'art. D'ailleurs nous opérons naturellement la même distinction, puisque l'idée qu'un artiste génial puisse être une personne sans intérêt ou même peu fréquentable, est pour nous assez banale.

La poésie revêt sans doute pour Platon une importance particulière, puisqu'il développe à deux reprises ce qu'il avait esquissé dans l'*Apologie*: dans le *Phèdre*, et dans un petit dialogue qui y est entièrement consacré, l'*Ion*.

Ion est un rhapsode, c'est-à-dire un interprète. Socrate commence par lui dire qu'il envie la *technè* des rhapsodes¹², qui vivent avec les poètes, et en particulier avec le plus divin d'entre eux, Homère. Y aurait-il une *technè* de l'interprète, s'il n'y en a pas du poète? En tout cas la divinisation relative d'Homère confirme le rapport du poète au divin. On pourrait concevoir la *technè* de l'interprète comme un ensemble de techniques permettant de mettre en valeur et de faire partager des œuvres données aux poètes dans une pure inspiration qui ne devrait rien au métier. Le métier de l'interprète au service de l'inspiration du créateur. L'artiste divin compose, et l'artiste de métier interprète. Pourtant, dans cette première mention à la *technè*, Socrate évoque la tenue de scène du rhapsode. Ion, lui, est persuadé de posséder une *technè*¹³, mais c'est précisément ce que va réfuter Socrate.

Son argumentation est très simple. Il se trouve qu'Ion est un interprète exclusif d'Homère. Comme on dirait familièrement aujourd'hui, il ne «sent» pas les autres poètes. Si donc Ion possédait une *technè*, elle lui servirait à rendre n'importe quel poète, parce que la poésie est un tout. Ce n'est donc ni une *technè* ni une science (*épistèmè*) qui permet à Ion de déclamer Homère¹⁴.

Socrate développe ensuite des exemples de connaissances techniques portant sur les arts. Un amateur de peinture ne peut pas être compétent sur un seul peintre, en l'occurrence Polygnote¹⁵, de même un spécialiste de la sculpture ne saurait voir son domaine d'expertise limité à un seul artiste. Quant au connaisseur en matière d'exécution musicale et/ou rhapsodique, il dispose d'une compétence qui ne se limite pas à un seul exécutant, fût-il Ion lui-même¹⁶.

12. 530 b.

13. 530 c.

14. 532 c.

15. 532 e.

16. 533 b-c.

En fait Socrate a opéré un glissement concernant Ion, qui est présenté comme spécialiste de l'œuvre d'Homère en qualité de rhapsode évidemment, mais aussi en tant que commentateur, sa compétence homérique fonctionnant sur les deux registres. C'est ce glissement qui permet de passer de l'artiste à l'expert, mais il n'est pas illégitime puisqu'il repose sur l'hypothèse que l'artiste est tel du fait de la connaissance qu'il a de son art. Hypothèse que Socrate fait ici éclater.

On peut s'étonner, au passage, de la spécialisation d'Ion, dont on a peine à concevoir l'équivalent aujourd'hui. On n'imagine pas un acteur qui ne jouerait qu'un seul auteur. Aucun musicien ne devient l'interprète d'un seul compositeur. Cela ne doit pas cacher le fait qu'il y a des interprètes de référence et qu'inversement certains grands interprètes peuvent passer complètement à côté de compositeurs, fussent-ils parmi les plus importants. Les exigences techniques et professionnelles empêchent les artistes d'aujourd'hui d'avoir une spécialisation aussi exclusive qu'Ion, mais on peut parfois se demander pourquoi tel éminent interprète de Scriabine a eu la malencontreuse idée de mettre Schubert à son programme, et pourquoi telle violoniste justement célébrée a voulu jouer du Bach. La question platonicienne soulève donc un problème qui est aussi nôtre: pourquoi tel excellent interprète, qui dispose de toute la technique nécessaire, est-il incapable de jouer tel compositeur dont il ne sent pas la musique, même si parfois il le croit? Tous les musiciens savent que la musique est au-delà de la technique, même si l'indispensable technique réclame des aptitudes et un apprentissage lourd.

La conclusion socratique est claire: le talent homérique d'Ion ne relève pas de la *technè* mais d'une puissance divine (*théia dunamis*)¹⁷. Platon opère donc une distinction qui est toujours nôtre, celle de l'art et de la technique. Dans le cas du musicien, la technique permet de jouer les notes, et l'art, de les interpréter. Cela nous mène donc à un paradoxe sémantique: le terme que nous traduisons par *art*, à savoir *technè*, désigne la technique qui, tout en étant une condition nécessaire de l'art lui reste totalement étrangère: on peut jouer en mesure et au bon tempo toutes les notes d'une pièce sans faire une seconde de musique.

Pour nous la question est simple puisque nous avons les termes pour la formuler, l'art et la technique. Platon ne dispose que du terme de *technè*, qui désigne la technique et non l'art, il essaye ici donc de penser un art sans nom. N'oublions pas que le terme d'art lui-même ne désigne pas spécifiquement l'art et qu'il n'a pris cette acception dominante qu'à partir de l'expression *beaux arts*, qui, à l'âge classique, en spécifiait le point de vue esthétique. Les Grecs n'ont pas nommé d'un terme propre ce que nous appelons *art*, ce qui pose évidemment deux questions et soulève un paradoxe. Pouvaient-ils penser ce que nous appelons art? Pourquoi n'y a-t-il pas de nom grec pour l'art? Et comment se fait-il que ce qui est tellement évident pour nous, l'art grec, dont le pouvoir de féconder notre art

17. 534 c.

n'est pas éteint, n'ait pas été nommé, et donc peut-être même pas vraiment pensé, par ses auteurs et ses contemporains?

Pourtant la réponse de Platon au questionnement de l'*Ion* est tout à fait claire: ce que nous appelons art, et qu'il ne peut, lui, nommer, relève de l'inspiration divine. C'est la Muse qui provoque l'inspiration divine¹⁸, «en effet tous les bons poètes épiques ont produit toutes ces belles œuvres, non pas du fait de la *technè*, mais dans une disposition divine (*entheoi ontos*) et en état de possession (*katechomenoi*)... De même que ceux qui sont en proie au délire des Corybantes ne se livrent pas à leurs danses quand ils sont dans leur état normal, de même aussi les auteurs de chants lyriques ne sont pas dans leur état normal quand ils composent ces chants magnifiques; tout au contraire, aussi souvent qu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et dans le rythme, alors les saisit le transport bachique, et, possédés, ils ressemblent aux Bacchantes qui puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont en état de possession, mais non pas quand elles sont dans leur état normal». Socrate est véritablement lyrique lorsqu'il évoque le don divin qu'est l'inspiration poétique. La divinité s'empare des poètes et des musiciens: ce n'est plus l'artiste qui s'exprime mais la divinité qui s'exprime à travers elle. L'artiste ne maîtrise donc pas sa production, il n'en est qu'un médium.

L'opposition entre art (en notre sens) et *technè* est donc radicale, et Platon apparaît ainsi étrangement romantique. Son compositeur possédé est beaucoup plus proche de Beethoven que de Rameau. Le contraste est donc maximum entre un art grec qui nous apparaît comme l'archétype de l'art classique et le romantisme de la conception platonicienne de l'art.

La position platonicienne nous est en tout cas très proche, une fois la part faite de ce qui en est justement la forme poétique, à savoir l'expression mythologique, le recours à la Muse inspiratrice. Quant aux allusions au bachisme et à la possession divine, elles décrivent de manière imagée ce que nous appelons aujourd'hui états modifiés de conscience, et tout le monde sait que la création artistique, même à un modeste niveau, suppose des états de conscience plus ou moins modifiés. À travers une grille de métaphores qui nous est étrangère, Platon développe donc une théorie de l'inspiration artistique à laquelle il nous est difficile de ne pas souscrire, mais qui met le traducteur en porte-à-faux puisque cette conception de l'art, qui est aussi généralement la nôtre, exclut ce que nous traduisons généralement par *art*, la *technè*, qu'il serait sans doute plus opportun de traduire, dans ces occurrences, par *technique*.

Le *Phèdre* reprend exactement la même conception: «Il y a encore un troisième genre de possession et de délire, qui vient des Muses: quand il saisit une âme délicate et immaculée, il l'éveille et la plonge dans des transports bachiques qui s'expriment par des odes et par d'autres genres poétiques, il pare de gloire

18. 533 e.

quantité de hauts faits des Anciens, et ainsi il fait l'éducation de la postérité. Mais celui qui, sans le délire des Muses, se présente aux portes de la poésie en croyant que la *technè* suffira à faire de lui un poète, il est lui-même un poète manqué, et la poésie de l'homme qui se maîtrise lui-même (σωφρονοῦντος) est éclipsée par celle de ceux qui délirent»¹⁹.

Ainsi, paradoxalement, Platon, qui, lorsqu'il se situe du point de vue de l'objet d'un art qu'il ne peut même pas nommer en tant que tel, nous apparaît manquer assez cruellement de conception de l'art, au point de n'avoir rien compris à ce qu'est l'art, manifeste, lorsqu'il aborde l'art du point de vue de l'artiste, une remarquable subtilité d'analyse, à laquelle nous ne pouvons pas ne pas souscrire. Platon aurait-il compris l'artiste sans comprendre l'art?

L'emploi des termes *dèmiourgos* et *dèmiourgia* signifie en tout cas que l'objet produit n'a pas de statut propre, il s'agit d'une production destinée au public, comme toute autre fabrication, puisque le moindre artisan public est un *dèmiourgos*. L'objet d'art est comme toute chose, il a une fonction, publique, sociale, formatrice..., avec simplement une spécificité: produire des objets, des formes, des spectacles qui soient beaux. La seule spécificité de cet objet est d'être beau, et c'est en cela que l'objet disparaît, pour Platon, derrière le beau qu'il cherche à représenter. Il est pensé sur deux axes, sa visée et sa fonction. Et c'est sa fonction qui l'empêche d'être un objet purement esthétique. La poésie, la musique, la danse, l'architecture etc. servent à quelque chose, elles ne peuvent pas, pour Platon, être pensées comme des productrices d'objets purement autonomes. Paradoxalement, si Platon fonde le beau sur des structures formelles, d'où sa transcendance, il ne reconnaît pas d'autonomie formelle à l'œuvre d'art. La raison en est que l'œuvre renvoie à un beau qu'elle manifeste mais qui lui reste extérieur. Les structures formelles du beau ne sont qu'indirectement le moyen de produire de la beauté, c'est en réalité l'objet beau qui est un reflet de la beauté formelle pure. La transcendance de la forme condamne donc l'objet à n'être qu'une imitation. L'œuvre d'art est un inessentiel qui renvoie à un essentiel.

L'art est pour Platon une activité qui a rapport à l'essentiel dans sa visée, mais qui ne peut évidemment se réaliser que dans une singularité concrète.

Platon et le paradoxe de l'art grec.

Platon aurait donc compris l'artiste, mais raté l'art, passant à côté des œuvres. Pourtant son rapport à l'art est sans doute beaucoup plus étroit. Le propre de l'architecture et de la sculpture grecques est leur caractère formel. La statue ne montre jamais un être singulier, elle ne représente pas un corps réel. La statuaire grecque a, dès l'époque classique, défini mathématiquement les canons de

19. 245 a.

la beauté, nous connaissons tous, au moins de nom, le canon de Polyclète, qui n'était pas le premier. Ce qui fait la beauté d'un corps humain n'est pas sa réalité charnelle, mais l'harmonie des proportions qui en constituent la structure formelle. Le sculpteur travaille donc à partir de modèles mathématisés. D'où le côté impersonnel de la statuaire grecque classique. L'expression singulière est bannie au profit d'une harmonie formelle de nature mathématique.

L'architecture classique illustre de manière encore plus radicale ce formalisme de l'art grec. Elle construit essentiellement des temples, pour des raisons économiques assez claires, le monde grec n'est pas très riche et ce n'est pas un royaume, de sorte qu'il n'y a ni palais, ni villas luxueuses, les habitations sont en torchis, ce qui est d'ailleurs assez rationnel dans une région menacée par les tremblements de terre. Or le temple, ouvrage central de l'architecture grecque, si on excepte les fortifications, dont il est clair que la fonction est exclusivement utilitaire, obéit à des structures formelles rigides. Tous les rapports sont mathématiquement définis, longueur, largeur, hauteur, espacement des colonnes, diamètre...

On comprend, dans ces conditions, que l'œuvre soit finalement un inessentiel qui réalise concrètement, en les appliquant à une matière, les structures formelles de la beauté. Dans cette optique, la sculpture et l'architecture dépendent d'une source, qui est en quelque sorte un point focal d'où est issue toute beauté. Le simple fait qu'il y ait un modèle mathématique du beau, en l'occurrence un ensemble de rapports arithmétiques dont l'application produit des œuvres belles, implique une transcendance du beau par rapport à l'œuvre d'art, transcendance dont la négation fait dire à Hippias les niaiseries que Platon lui prête dans l'*Hippias majeur*.

C'est ainsi que pour construire le cosmos dans le *Timée*, Platon met au travail un *dèmiourgos*, qui réalise l'âme du monde à partir des rapports de la gamme dite pythagoricienne, dont la propriété est d'être entièrement déduite de rapports mathématiques. *Dèmiourgos* présenté d'ailleurs comme un architecte (ὁ τεκταινόμενος)²⁰. Le démiurge divin est en quelque sorte un dieu artiste, architecte en l'occurrence, qui réalise la plus belle œuvre possible, mais il est évident qu'un tel art relève du calcul et non de l'inspiration. L'architecte, tout comme le sculpteur, n'est pas un possédé à l'instar du poète ou de l'aède. La conception platonicienne de l'artiste, dont nous avons relevé le caractère, pour nous, romantique, ne peut concerner que la poésie (au sens large, de l'épopée à l'art lyrique).

Il faut donc bien constater que Platon ne peut avoir de conception unitaire de ce que nous appelons art, et, qu'en ce sens, il n'a pas pu penser un art que sa langue ne nommait pas, et qu'il ne s'est pas donné les moyens lexicaux d'exprimer. Constatation qu'il faut évidemment aussitôt retourner. Les raisons plato-

20. *Timée*, 28 c.

niciennes de ne pas concevoir l'art sont en effet tout à fait légitimes, puisqu'on a affaire à des pratiques totalement différentes. On doit donc se demander si le concept d'art ne serait pas une invention conceptuelle récente dont l'évidence relèverait de l'illusion.

Notre question prendrait alors une tout autre forme. Il n'y aurait plus à s'étonner de voir Platon comprendre l'artiste et passer à côté de l'art. Platon comprend la poésie, et c'est justement parce qu'il en connaît le pouvoir qu'il en mesure les dangers, mais il sait bien que la sculpture et l'architecture ne relèvent absolument pas du même processus de production ni du même type de réception. On a d'un côté la production démiurgique d'objets beaux, sculptures et temples, et, de l'autre, une création médiumnique, qui porte le nom, qui lui est resté, de *poiësis*. Cette création est un don divin qui se réalise à travers un interprète qui doit lui aussi se trouver dans un état de transe pour rendre véritablement présente l'œuvre qu'il déclame. Et les auditeurs partagent cet état modifié de conscience, d'où le danger potentiel d'une poésie dont il ne faut pas oublier qu'elle est associée à la musique. Comme nous l'avons vu dans le *Phèdre*, la possession est explicitement présentée comme incompatible avec la maîtrise de soi. La chose est évidente par elle-même, mais le simple fait de la formuler fait *ipso facto* sortir la poésie du cadre de la moralité puisqu'elle a comme condition d'exercice cette vertu capitale qu'est la *σωφροσύνη*.

L'art en tant que tel, comme nous le concevons, n'existe donc pas pour Platon, peut-être tout simplement du fait que c'est nous qui mettons sous cette même notion des réalités différentes, que les Grecs distinguaient nettement, sans doute parce que, dans leur pratique, elles ne pouvaient pas se confondre.

Il en découle pour nous un triple paradoxe. D'abord, comme nous l'avons vu, Platon comprend admirablement bien la psychologie de l'artiste, tout en refusant à l'art l'autonomie que nous considérons lui être essentielle. Ensuite, cet «art grec», qui a une telle importance pour notre propre structuration esthétique, n'a pas existé en tant que tel. Et enfin ce qui pour nous constitue justement cet «art grec» est, clandestinement, au cœur même de la pensée platonicienne.

Le démiurge du *Timée*, en effet, construit le cosmos à la manière d'un architecte grec, c'est-à-dire en utilisant les proportions qui doivent produire la plus belle harmonie possible. Une telle conception repose évidemment sur la singularité de l'architecture et de la sculpture grecques, qui présupposent que le beau relève d'une harmonie exprimable sous forme de rapports mathématiques.

On peut même se demander dans quelle mesure un axe central du platonisme n'est pas, en quelque façon, virtuellement déjà là. Sans l'Acropole, sans Phidias, sans Polyclète, Platon aurait-il imaginé la transcendance de la Forme? On peut effectivement se demander s'il n'a pas, sans vraiment s'en rendre compte, repris et théorisé, dans sa philosophie, le schéma propre à la sculpture et à l'architecture de la Grèce classique. Et, dans ce cas, sans ce qui est pour nous «l'art grec», nous n'aurions pas Platon, mais ce modèle n'aurait pas pu fonctionner si Platon avait pensé «l'art grec» en tant qu'art. Si en effet «l'art grec» a pu servir de mo-

dèle inconscient, c'est parce qu'il était pour les Grecs tout autre chose que ce qu'est l'art pour nous. L'autonomie esthétique de l'art et son inscription dans les pratiques sociales, qui sont au centre de nos conceptions de l'art est évidemment incompatible avec la logique centrale de la sculpture et de l'architecture grecques (qui sont ce à quoi nous pensons d'abord quand nous parlons d'art grec), à savoir la visée d'un beau transcendant, qui se laisse incarner à travers une médiation mathématique. Pour le dire d'une manière simplifiée, l'art grec a pu constituer le modèle secret de Platon justement parce qu'il n'y avait pas d'art grec, puisqu'il s'agit là d'un concept rétrospectif. Si «l'art grec» avait été pensé comme un art, et non comme une *technè*, nous n'aurions sans doute pas Platon.

On risque toutefois de s'étonner que le démiurge architecte du *Timée*, s'il procède comme tous les architectes, en commençant par faire un plan, *paradeigma*, le trace à l'aide non pas des proportions qu'utiliseront les architectes grecs, mais de celles de la gamme pythagoricienne. L'explication est probablement toute simple. La gamme du *Timée*, on l'a vu, ne s'avoue pas pour telle, mais se présente comme une déduction purement mathématique *a priori*, à partir d'un calcul de médiétés. Il eût été évidemment impossible de supposer le démiurge créant le cosmos à partir de modèles empiriques qui ne pouvaient pas encore exister. Les canons de la sculpture et de l'architecture n'étaient pas déductibles, contrairement à celui de la gamme pythagoricienne, dont nous avons noté qu'elle était essentiellement une gamme de mathématiciens, et non de musiciens. La coupure très nette qui sépare l'art lyrique, le seul qui correspond à ce qu'est pour nous l'art, et les arts plastiques, relevant de la *technè*, fait basculer le modèle musical pythagoricien du côté de la *technè*, ce qui lui permet de servir de modèle pour l'architecture du cosmos.

Le rapport extrêmement complexe de Platon à l'art change donc complètement selon qu'on se place de notre point de vue ou de celui des Grecs. De notre point de vue, Platon n'a pas compris un art qui pourtant lui a servi de modèle inconscient, tout en développant une très profonde intuition de l'inspiration artistique. Du point de vue grec, qui ignore l'art, tel que nous l'entendons, alors même que cet art grec fonctionne toujours en nous comme modèle esthétique fondateur, nulle contradiction ne vient perturber la modélisation platonicienne, dont on mesure mal tout ce qu'elle doit à la sculpture et à l'architecture classiques.

J.-J. DUHOT
(Paris)

ΠΛΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ: ΜΙΑ ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΙΣ;

Π ε ρ ί λ η ψ η

Ὁ Πλάτων παρέχει τὴν ἐντύπωση ὅτι διατηρεῖ μία ἀμφιλογόμενη στάση, ἴσως ἀντιφατική, ὡς πρὸς τὴν τέχνη, δηλαδή ταυτοχρόνως εὐνοϊκὴ καὶ ἐχθρική. Ἐπικρίνει τοὺς ποιητὲς καὶ τοὺς μουσικούς, ἐνῶ συγχρόνως ἐμφανίζεται ἰδιαίτερος εὐαίσθητος πρὸς τὴν ποίηση, ἀναδεικνύοντας μάλιστα τὸν ποιητὴ ὡς ἐμπνευόμενον ἀπὸ τοὺς θεοὺς. Στὴν περίπτωση τῆς ποιήσεως, διακρίνει τὴν τέχνη ἀπὸ τὴν τεχνική, κι ἔτσι, μᾶς ὁδηγεῖ στὸ νὰ συνειδητοποιήσουμε ὅτι οἱ Ἕλληνες δὲν διαθέτουν ὄρο πού νὰ δηλώνει ὅ,τι ἐμεῖς ὀνομάζουμε τέχνη καὶ πού ὁ Πλάτων ἀντιδιαστέλλει, ὅπως κι ἐμεῖς, ἀπὸ τὴν τεχνική. Ὁ ἐμπνεόμενος εἶναι ἐπικίνδυνος, ἐπειδὴ δὲν εἶναι κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ κινεῖται ἐντὸς τοῦ παραλόγου. Ἀντιθέτως ὁ Πλάτων χρησιμοποιεῖ ἓνα λογικὸ πρότυπο δομημένο ἐπὶ τοῦ πλαισίου τῶν Πυθαγορείων, προκειμένου νὰ προτείνει μία δομὴ τοῦ κόσμου. Τελικῶς, φαίνεται ν' ἀντιλαμβάνεται τὴν ψυχολογία τοῦ καλλιτέχνη, ἀγνοώντας τὴ φύση τῆς τέχνης. Οἱ μεταβάσεις καὶ οἱ συγχύσεις αὐτὲς ἐρεΐδονται στὴν πραγματικότητα ἐπὶ μιᾶς βασικῆς παρεξηγήσεως. Ἡ τέχνη, ὅπως τὴν ἀντιλαμβανόμαστε σήμερα, δὲν ὑπάρχει γιὰ τοὺς Ἕλληνες, οἱ ὁποῖοι δὲν διαθέτουν εἰδικὸν ὄρο προκειμένου νὰ τὴν κατονομάσουν· καί, ἐὰν ὁ πλατωνικὸς στοχασμὸς προσδίδει τὴ μεγίστη σημασία σ' αὐτὸ πού ἐμεῖς ὀνομάζουμε τέχνη, ἡ ἀντιληπτικὴ μας διαβάθμιση κατ' οὐδένα τρόπον ἀνταποκρίνεται πρὸς ἐκείνην τοῦ Πλάτωνος. Κατὰ τὴ γνώμη μας, ὁ φιλόσοφος κατενόησε τὸν καλλιτέχνη χωρὶς νὰ κατανοήσῃ τὴν τέχνη· πρέπει ὅμως ν' ἀντιστρέψωμε τὴν ἀντίφαση προκειμένου νὰ διερωτηθῶμε ἐὰν ἡ ἔννοια «τέχνη» δὲν εἶναι παρὰ μία σύγχρονη ἐπινόηση.

Jean-Joël DUHOT

(μτφρ. Μαρία Πρωτοπαπα-Μαρνελη)

