

## PLATON ET LA MODERNITÉ ESTHÉTIQUE

Contre ceux qui voient la modernité dans l'immanence des valeurs et du sens, il importe de montrer qu'une théorie de la transcendance peut fonder une conception vivante du discours et de l'art. Non pour produire une défense et illustration du platonisme, mais pour comprendre notre propre modernité, qui ne néglige ni Platon ni Aristote, mais qui élabore sa propre expérience et théorie de l'art en relation avec une lecture renouvelée de la philosophie et de l'art antique. Il s'agit donc de montrer qu'il y a chez Platon une théorie de la création — qui vaut pour la philosophie et pour l'art —, au sens où l'art authentique est travail infini du sens: de même que le savoir est le résultat d'un cheminement singulier, donc inédit de l'âme d'un sujet, la création poétique est l'expérience de l'infinité du sens, de l'impossibilité de le figer dans quelque forme que ce soit. L'art de parler et d'écrire est lié à une expérience singulière du divin, qui est une expérience de la beauté, comme libre engendrement de formes et de sens: c'est ce que nous dit Platon dans le *Phèdre*. La transcendance des idées et du sens ne conduit donc pas nécessairement à une subordination de forme au sens, de l'art à la philosophie, comme on peut le déduire à partir d'une lecture de la *République* et des *Lois*. Le comprendre, c'est faire une distinction entre deux conceptions de la transcendance et du divin, qui ne s'excluent jamais vraiment chez Platon, mais qui conduisent à des conceptions contradictoires de la valeur et du rôle de l'art.

Ces contradictions ou incertitudes posent le problème de toute lecture d'une œuvre philosophique: les ramener à des moments différents d'une évolution de la pensée revient à étaler dans le temps la contradiction fondamentale qui constitue le problème lui-même. Inversement privilégier une interprétation plutôt qu'une autre — un Platon libéral contre un Platon conservateur —, c'est figer la contradiction, et conférer à l'analyse philosophique la consistance d'un choix. Quant à l'hypothèse de l'ambivalence — oscillation entre deux valeurs de l'art et de la rhétorique —, elle ne permet pas de mesurer l'apport de la réflexion philosophique à la clarification d'un débat et d'une expérience contradictoire. Ce qui nous importe ici est seulement de montrer à partir de la lecture d'une œuvre singulière, en l'occurrence le *Phèdre*, — sans ignorer cependant sa relation avec l'ensemble de la pensée platonicienne — comment une double expérience esthétique et religieuse est solidaire d'un effort pour élaborer une conception du divin, de la beauté et de l'art, qui soit en même temps une réflexion sur le caractère expérimental et singulier de toute pensée et sur la nature de

la création. La force de la pensée platonicienne consiste dans la manière dont elle inscrit dans la cohérence de la réflexion philosophique l'origine singulière, l'expérience dont elle part. C'est référée à cette expérience que l'idée de transcendance sort de nos schémas que opposent l'idée et le sensible, l'immuable et le changement, le contenu et la forme, le signifié et le signifiant. L'infinité du sens, le caractère inédit de tout discours et poème authentique, s'enracine dans une expérience singulière de la transcendance; c'est cette relation de l'immuable et du nouveau, de ce qui nous paraît antagonique, qu'il faut chercher à penser. La modernité de Platon ne peut donc apparaître qu'à condition de ne pas méconnaître l'expérience dont il part, mais qu'il est inutile de chercher hors du texte lui-même dans la langue, ou l'esprit de son temps, puisqu'elle s'inscrit dans l'œuvre même; elle est indissociable de son historicité, et elle ne consiste pas dans sa proximité avec notre propre conception de l'art, mais plutôt dans son étrangeté. Ce qui est étrange toutefois n'est pas ce qui en lui nous est étranger, mais ce qui dérange l'ordonnement de nos propres systèmes de contradictions: relire Platon, ce n'est pas en ce sens en produire une interprétation de plus, qui conduirait à sa réhabilitation ou à son éviction, mais mettre en question notre propre conception de la modernité, qui la voit tantôt dans l'immanence des valeurs, tantôt dans la transcendance du sacré, ou dans l'ambivalence, et qui se range tantôt du côté de Platon tantôt de celui d'Aristote.

Il faut donc d'abord revenir sur cette idée que la transcendance des idées implique la transcendance du sens, et le conservatisme en matière d'art. Elle se fonde d'abord sur les écrits les plus célèbres de Platon concernant l'art et sa fonction sociale: le sens des œuvres est ramené à leur contenu de vérité, et leur valeur dépend de leur capacité à présenter la vérité que seule le discours théorique, philosophique peut déterminer. Plus généralement, la fonction du langage est pour Platon de manifester le vrai, et le sens du discours est pour cette raison dans ce qu'il désigne et manifeste, qui le précède et lui est extérieur: le travail du logos ne consiste pas à élaborer un sens inédit, mais à manifester ce qui est. La conception platonicienne de l'art et de la mimésis a reçu un éclairage précieux par cette mise en évidence d'une relation essentielle entre théorie des idées et théorie du sens et du langage. La fonction et la valeur de l'art dépendent évidemment de la manière dont on conçoit le sens, et celle-ci, de ce que l'on fait du langage. Le risque de ces analyses est de transformer des relations propres à la systématité d'une pensée en relations structurelles, analogiques, qui permettent de réduire les unes aux autres. Ainsi, lorsque Derrida écrit que «La différence entre signifié et signifiant est sans doute le schéma directeur à partir duquel le platonisme s'institue et détermine son opposition à la sophistique»<sup>1</sup>, il est clair qu'une relation problématique, et problématisée chez

1. Jacques DERRIDA, La pharmacie de Platon, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 127.

Platon devient un schéma, dont la fausseté va servir à invalider l'analyse d'autres relations pensées comme projection de ce schéma générique. C'est finalement la transcendance même des Idées, et la conception de l'art et de la mimésis qui sont lues à partir de ce schéma. Il est donc nécessaire de s'interroger sur ce que signifie ce schéma du signe, sa critique plus exactement, et sur l'interprétation qu'elle induit de la conception platonicienne de l'art et de la mimésis, de leur relation aux Idées, pour voir inversement si un retour au texte même, en l'occurrence le *Phèdre*, ne dérange pas notre propre conception du langage, de la métaphysique et de l'art, et le bel ordonnancement de nos oppositions, celle de la transcendance et de l'immanence, de la vérité et du sens, de la poésie et du logos, du mythe et de la philosophie, de la métaphysique et de la pensée post ou non-métaphysique.

En réalité, la critique de la théorie du signe est une critique d'une théorie de la pensée comme représentation et par là une critique de la métaphysique en général: le signe représente ce qui est et s'efface dans sa matérialité devant ce qu'il représente. Sa structure même symbolise le primat de l'intelligible sur le sensible, de l'idée sur sa manifestation. Il suppose le dualisme: le signifiant est radicalement distinct du signifié, et ne signifie que dans la mesure où il renvoie à autre chose qu'à lui-même; mais il suppose aussi la résorption du signifiant dans le signifié, de la manifestation dans le manifesté. On établit facilement à partir de là que la métaphysique de la représentation ne peut fonder une théorie valable de l'art, puisqu'elle n'attribue à la forme sensible de valeur que dans la mesure où elle disparaît en tant que telle. Ainsi est interprétée la mimésis platonicienne, comme répétition de l'identique, comme représentation: «Le vrai est répété, est le répété de la répétition, le représenté présent dans la représentation. Il n'est pas le répétant de la répétition, le signifiant de la signification. Le vrai est la présence de l'eidos signifié»<sup>2</sup>. Cette conception de la mimésis et de l'écriture est présentée comme le revers de la conception sophistique du langage, qui ne maintient pas la différence entre signifié et signifiant et abolit toute référence du langage à autre chose qu'à lui-même. Mais s'est aussi l'envers de la version moderne – mallarméenne – de la répétition, répétition sans identité, représentation sans représenté. Cette lecture de Platon vise à suggérer que la métaphysique contient en son cœur l'idée d'une abolition des dualités qu'elle pose, et de la transcendance qui leur est liée. Mais elle ne vise qu'une neutralisation des dualités, qui maintient les oppositions classiques elles-mêmes, dans les oscillations de l'ambivalence. Mais en soulignant les hésitations de Platon à l'égard de la conception métaphysique de la mimésis, et en le maintenant dans cette alternative, on confronte le texte à un système de catégories et d'oppositions qui n'en sort pas transformé.

Or, la conception de la métaphysique et les schémas du signe et de la

---

2. *Ibid.*, p. 127.

représentation à la lumière desquels est interprétée la conception platonicienne de la mimésis, conviennent à une lecture de la métaphysique classique, telle qu'on la trouve chez Foucault dans *Les Mots et les choses*, non à la métaphysique platonicienne. Pour que le signifiant représente simplement au lieu de produire une signification, il faut que l'idée elle-même soit de l'ordre de la représentation, et soit toute entière logée dans la pensée. Lorsque l'idée contient en elle-même sa référence à un objet et qu'elle en est comme le signe, le signifié contient en lui-même la signification, et le signifiant n'en est alors que la marque: nul travail du sens n'est nécessaire. «En fait le signifiant n'a pour tout contenu, toute fonction et toute détermination que ce qu'il représente: il lui est entièrement ordonné et transparent; mais ce contenu n'est signifié que dans une représentation qui se donne comme telle, et le signifié se loge sans résidu ni opacité à l'intérieur de la représentation du signe»<sup>3</sup>. Pour que l'on puisse parler de dualité du signe, et d'absorption du signifiant dans le signifié, il faut que la représentation soit à la fois manifestation d'un manifesté, et manifestation de soi-même comme manifestation. Cette conception du langage et des idées est liée à une conception de la représentation artistique qui souligne son idéalité: elle apparaît clairement dans les tableaux qui — comme *Las Meninas* de Vélasquez — soulignent par le jeu des regards, la présence des miroirs et des tableaux eux-mêmes dans l'œuvre, le caractère représentable de ce qui est représenté, son idéalité.

Ni le signe, ni l'idée, ni la mimésis n'ont cependant chez Platon cette idéalité de la représentation classique, mais une autre, qui est liée à la qualité propre de la mimésis tragique, de la statuaire et de la peinture grecques, et à un rapport à la fois religieux et esthétique au divin qui éclaire la nature propre de la transcendance des Idées platoniciennes. Henry Joly a souligné que la conception platonicienne du signe ne se laisse pas ramener au schéma dualiste et classique du signe, puisque Platon ne développe pas de théorie purement linguistique du signe, et ne distingue pas complètement le signifié de la chose signifiée<sup>4</sup>. Le concept platonicien de signe doit être compris comme élément du discours, par opposition à la conception mimétique du nom qui définit la vérité comme adéquation du mot et de la chose: c'est la relation logique qui est susceptible d'être dite dans le discours, «par croisement de termes des noms et des verbes, qui recroisent eux-mêmes les essences et les croisements eïdétiques»<sup>5</sup>. En ce sens la nature du signe, comme du logos, est malgré tout de nature mimétique: sa fonction est une fonction de vérité qui se définit comme adéquation à la chose. Le signe manifeste les essences dans un discours qui respecte

3. Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris, Callimard, 1966, p. 78.

4. Henri JOLY, *Le renversement platonicien, logos, épistémè, polis*, Paris, Vrin, 1974, pp. 108 et 109.

5. *Ibid.*, p. 108.

leurs articulations. C'est pourquoi Henry Joly finit par lui attribuer une fonction de «représentation», mais les essences ne sont pas elles-mêmes des représentations, et la mimésis ne peut être pour cette raison réduite à une fonction de représentation au sens strict: «...la difficulté à déchiffrer le «signe» platonicien vient de ce qu'il n'a pas pour fonction de signifier mais de manifester, et qu'il ne renvoie pas au signifié mais à la chose. D'où une étrange «sémantique» qui porte non sur le sens, mais sur l'être»<sup>6</sup>.

L'idée n'est pas le référent visé par la représentation, mais l'origine même du discours, qui ne peut être dissociée de la configuration dans laquelle elle se révèle: elle ne peut être l'objet du discours qu'il s'agirait de lui rendre adéquat, mais elle est indissociable de l'effort du sujet pour élaborer un discours qui dans son rythme et sa forme, présente une unité et une pluralité qui sont en même temps sa propre condition de possibilité. En ce sens le discours manifeste la vérité, comme l'art classique manifeste le divin, en lui donnant librement une forme qui est indissociable d'un travail du sujet sur lui-même, et qui est en même temps l'invention d'une forme sensible. Ces remarques préalables nous permettent de préciser les enjeux et les conditions d'une lecture du *Phèdre*: il s'y joue une conception de l'écriture, du discours et de la mimésis, qui engage une réflexion sur le sens, et non seulement sur la vérité. Il faut pour cela accepter d'envisager que la transcendance des idées n'est pas celle du signifié, et que la théorie des idées s'élabore à *partir* d'une expérience de la beauté qui est une expérience du sens: l'idée d'une mimésis philosophique ne suppose pas une réduction de l'élément sensible de l'art et du langage, et ne se réduit pas à une représentation adéquate des idées, mais elle se définit en relation avec une pratique de l'écriture, une lecture des poètes et une écoute des mythes qui met en évidence l'importance de la subjectivité et de la sensibilité dans l'élaboration de tout discours authentique. Ce qu'une simple lecture révèle, la prodigieuse fraîcheur et inventivité du discours platonicien, doit donc pouvoir s'analyser, non comme un élément formel qui serait l'enveloppe d'un discours théorique, mais comme l'essence même du discours philosophique, qui est sa relation originelle aux expériences esthétiques et religieuses, à partir desquels il peut seulement s'élaborer comme discours singulier, dans une démarche critique qui est en même temps une attention à leur qualité propre.

Une telle lecture du *Phèdre* peut apparaître comme un coup de force qui gomme la relation profonde que cette œuvre singulière entretient avec l'ensemble de la philosophie platonicienne, et avec sa théorie de l'art en particulier, et minore le souci de cohérence de toute pensée vis à vis d'elle-même. Aussi importe-t-il de montrer dans un premier temps, comment l'œuvre porte dans son cheminement propre la marque d'un déplacement, et d'une transformation des

6. *Ibid.*, p. 186.



rappports que la rhétorique, la poésie et la philosophie entretiennent dans la systématique platonicienne. Le dialogue porte sur l'art du discours parlé ou écrit et pose une nouvelle fois la question des rapports entre rhétorique et philosophie. Mais cette question se trouve transformée: la philosophie aussi doit convaincre, et pour cette raison, l'art de parler authentique ne peut se réduire à connaître et exposer le vrai, mais doit tenir compte de l'art de persuader<sup>7</sup>. Or, on sait que pour Platon, la véritable persuasion vient de la connaissance du vrai, mais celui-ci ne persuade véritablement que dans la mesure où il produit de lui-même un plaisir spécifique, qui tient à sa beauté. C'est probablement cette relation première du beau au vrai qui justifie que soit posée la question du rapport de la philosophie à l'art de discourir et à l'écriture: Socrate ne cesse de répéter dans ce dialogue qu'il aime les discours<sup>8</sup>, ce qui est une manière d'autoriser la question du plaisir pris au discours et de sa source. En mettant l'accent sur cet aspect du problème, on peut également reformuler la question de l'unité du *Phèdre*; toute la première partie semble aux dires de Socrate n'être qu'une succession d'exemples de discours destinés à dégager les caractères d'un art authentique du discours<sup>9</sup>. La réflexion sur l'amour ne serait alors qu'un prétexte, un sujet comme un autre pour un exercice oratoire. Bien plus, le second discours de Socrate qui paraît correspondre aux exigences de la dialectique par sa démarche logique, n'est considéré pour sa texture même – mots, images, rythmes, ton – que comme un jeu<sup>10</sup>. Si l'on suit Socrate, il faudrait considérer toute première partie comme une confrontation d'images trompeuses ou plaisantes du discours théorique, et de la dialectique. Or, le second discours de Socrate n'a pas le statut des opinions que d'autres dialogues discutent, mais possède une densité, et une vérité qui justifient qu'on le considère comme un exposé essentielle de la théorie platonicienne. On peut donc supposer que les discours présentés au début sont jugés non seulement dans leur rapport formel à la pensée philosophique, mais dans ce qu'ils peuvent dire

7. L'art véritable de parler est un art de persuader. Cf. *Phèdre*, 269 c-d: ... τὴν τοῦ τῷ ὄντι ῥητορικοῦ τε καὶ πιθανοῦ τέχνην.

8. *Ibid.*, 228 b: τῷ νοσοῦντι περὶ λόγων ἀκοήν, *ibid.*, 236 e, etc., ἀνδρὶ φιλολόγῳ.

9. *Ibid.*, 262 c-d: Καὶ μὴν κατὰ τύχην γέ τινα, ὡς ἔοικεν, ἐρρηθήτην τῷ λόγῳ ἔχοντέ τι παράδειγμα, ὡς ἂν ὁ εἰδὼς τὸ ἀληθές, προσπαιζῶν ἐν λόγοις, παράγοι τοὺς ἀκούοντας. Trad., Robin, *Oeuvres Complètes de Platon*, II, Paris, Gallimard, 1950, p. 57: «*Oui, certes, c'est par une heureuse fortune, autant qu'il semble, que deux discours ont été prononcés, dans lesquels il y a un exemple de la façon dont celui qui connaît la vérité peut, employant l'éloquence à un badinage, détourner l'esprit de ses auditeurs*»; plutôt que «détourner»: «distraire»?.

10. *Ibid.*, 265 c-d: ἐμοὶ μὲν φαίνεται τὰ μὲν ἄλλα τῷ ὄντι παιδιᾷ πεπαισθαι, τούτων δέ τινων, ἐκ τύχης ῥηθέντων, δυοῖν εἶδοιν, εἰ αὐτοῖν τὴν δύναμιν τέχνη λαβεῖν δύναιτό τις, οὐκ ἄχαρι (trad. Robin, p. 61: «*Un point évident à mes yeux, c'est que, pour tout le reste, on n'a fait réellement que jouer un jeu, mais que, d'autre part, dans certaines de ces choses que nous a fait dire une heureuse fortune, il y a deux procédés dont l'étude ne serait pas sans profit pour celui qui serait capable d'en étudier la nature avec art*»).



de l'amour et du beau. Si le second discours est meilleur que les deux autres, ce n'est pas seulement parce qu'il respecte le schéma logique de la pensée dialectique — ce que fait aussi le premier discours de Socrate —, mais parce que ce faisant, il rapporte une expérience de l'amour à une Idée qui en manifeste la divinité. Le discours vrai est un discours pieux, qui manifeste la parenté de l'homme et du divin, et ne réduit pas l'expérience humaine de l'amour à une expérience purement sensible<sup>11</sup>.

S'il en est ainsi, le recours aux mythes et aux formules rituelles, le vocabulaire poétique, ne sont pas seulement un jeu, ni un détour qui distrait, mais les signes — entendus comme marques — de la parenté du discours lui-même avec son objet. Dans ce cas, la réflexion sur l'art du discours s'étend non seulement à la rhétorique et à la philosophie, mais aussi à la poésie et à la mythologie, et plus généralement à tous les modes d'approche sensibles du divin. On peut ainsi expliquer l'importance accordée dans le *Phèdre* à la signification des mythes, les références constantes à l'art des poètes tragiques aussi bien que lyriques. La question du *Phèdre* devient alors celle du rapport même de la philosophie à la poésie et aux discours mythiques et religieux: que peut apporter l'art des poètes et la parole inspirée à la réflexion philosophique?<sup>12</sup> Ce qui fait le défaut de la rhétorique n'est pas alors son intérêt pour les images et la forme sensible, mais son aveuglement à l'égard de la présence du divin dans le sensible, et du caractère divin de toute expérience humaine<sup>13</sup>. Il faut alors réinterpréter la structure du *Phèdre* en d'autres termes que ceux auxquels nous invite une lecture littérale des propos de Socrate: le second discours de Socrate n'est pas un exemple de ce qu'est un beau discours, comme les deux autres seraient simplement des exemple de discours

11. *Ibid.*, 245 b-c: «Ἡμῖν δὲ ἀποδεικτέον αὐτὸ τοῦναντίον, ὡς ἐπ' εὐτυχία τῇ μεγίστῃ παρὰ θεῶν ἢ τοιαύτη μανία δίδοται. Ἡ δὲ δὴ ἀπόδειξις ἔσται δεινοῖς μὲν ἄπιστος, σοφοῖς δὲ πιστή.» («Quant à nous, notre tâche est pour son compte, de prouver inversement que c'est en vue d'une bonne fortune, la plus grande qui puisse venir des Dieux, que l'un et l'autre ont été dotés d'un pareil délire. La preuve il est vrai ne trouvera pas créance auprès des habiles, mais auprès des sages.» trad., Robin, p. 33).

12. *Ibid.*, 235 b-c, Τοῦτο ἐγὼ σοι οὐκέτι οἶός τ' ἔσομαι πιθέσθαι· παλαιοὶ γὰρ καὶ σοφοὶ ἄνδρες τε καὶ γυναῖκες, περὶ αὐτῶν εἰρηκότες καὶ γεγραφότες ἐξελέγξουσὶ με, ἐάν σοι χαριζόμενος, συγχωρῶ.

— Τίνες οὗτοι; καὶ ποῦ σὺ βελτίω τούτων ἀκήκοας;

— Νῦν μὲν οὕτως οὐκ ἔχω εἰπεῖν. Δῆλον δὲ ὅτι τινῶν ἀκήκοα, ἢ που Σαπφοῦς τῆς καλῆς ἢ Ἀνακρέοντος τοῦ σοφοῦ ἢ καὶ συγγραφέων τινῶν.... («Là-dessus, je ne serai plus à même de t'en croire, car dans l'Antiquité il y a eu de savantes gens, hommes aussi bien que femmes, qui ont parlé ou écrit sur ces questions. Si, pour l'amour de toi, j'en viens à penser comme tu penses, ils me confrontront!».

— *Qui sont ces gens-là? et où as-tu pu entendre un langage supérieur à celui-là?*

— *Sur-le-champ, comme cela, je ne suis pas, vois-tu en état de te répondre, mais il est clair que j'en ai entendu! La belle Sappho, peut-être, ou le sage Anacréon, peut-être aussi certains prosateurs...».* trad. Robin, p. 19).

13. *Ibid.*, 242 d, «Εὐήθη καὶ ὑπὸ τι ἀσεβῆ· οὐ τίς ἂν εἶη δεινότερος;» («C'est un sot discours, et bien près d'être impie: se pourrait-il qu'il y en eût de plus terrible?» trad., Robin, p. 29).



impies et sans art, mais on peut formuler l'hypothèse qu'il s'agit d'une allégorie tout à fait singulière de la démarche philosophique, de son rapport au divin, et du sensible à l'intelligible, puisque c'est une allégorie qui a pour fonction de réfléchir à la valeur allégorique des images et des mythes: elle ne conclut pas un dialogue, et n'illustre pas un moment du raisonnement, mais montre d'une part comment un discours poétique peut contenir une vérité philosophique, d'autre part que la vérité philosophique dépasse l'entendement puisqu'elle se manifeste aussi dans les délires poétiques et amoureux. Elle constitue un paradoxe: si le discours poétique ou mythique est valable essentiellement comme allégorie, son sens se résorbe dans la vérité du discours logique, mais si la vérité qu'il énonce est que l'intelligible se manifeste aussi directement dans l'expérience sensible, alors il affirme en même temps la valeur du discours poétique et mythique en tant que tel. Ce paradoxe présente le dilemme auquel se trouve confronté Platon dans toute son œuvre: ou bien la transcendance des idées est pensée à partir du schéma de la séparation du sensible et de l'intelligible, et toute image a une valeur allégorique, elle ne manifeste l'idée qu'en effaçant sa propre consistance; ou bien, si la transcendance est véritablement celle de l'origine et du principe, elle doit consister dans un mouvement par lequel ce qui la signifie, en la signifiant, s'accomplit. Dans ce cas, la mimésis n'est pas la copie d'un modèle, mais mimésis de soi-même, mimésis sans image. Il faut donc mettre en évidence dans le *Phèdre* la relation entre une conception allégorique des mythes et de la poésie, telle que Socrate la revendique dans l'analyse qu'il fait aussi bien des mythes que des trois discours, et une pratique du discours et de l'écriture qui confère vie et consistance à leur forme et à leur texture, considérer le dialogue non seulement pour ce qu'il dit de la parole et de l'écriture, mais aussi pour ce qu'il en fait.

La conception traditionnelle de l'allégorie l'oppose au symbole: tandis que celui-ci réalise l'unité de l'universel et du singulier, manifestant l'immanence du sens au sensible, l'allégorie au contraire est l'image construite d'un discours abstrait qui seul en révèle véritablement le sens. Dans cette opposition, les mythes comme l'art sont ordinairement rangés du côté du symbole pour marquer leur différence par rapport au discours théorique et conceptuel<sup>14</sup>. Leur conférer valeur allégorique c'est en ce cas les déchoir de leur fonction et valeur initiale, signaler leur inaptitude à faire sens par eux-mêmes et à dire quoi que ce soit qui vaille du divin par leurs propres moyens. Or cette dépréciation des mythes, de la poésie et de l'art qui leur sont liés,

14. «Il y a une grande différence, pour le poète, entre le fait de rechercher le particulier en visant l'universel et celui de considérer l'universel dans le particulier. L'allégorie dérive de la première manière de procéder, où le particulier n'a qu'une valeur d'exemple, l'exemple de l'universel; mais la nature véritable de la poésie, c'est l'autre: elle exprime le particulier sans songer à l'universel ni s'y référer». F.-G. GOETHE, *Schriften zur Literatur*, p. 261, cité dans BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, trad., S. Muller, p. 173.

Platon la constate d'abord: le dialogue s'ouvre sur une série de remarques sur la mythologie liée aux lieux que traversent Socrate et Phèdre, remarques qui n'ont rien d'anecdotique mais qui introduisent au cœur même du sujet. Les mythes doivent-ils être pris au sérieux? La possibilité et la facilité d'une interprétation rationaliste témoignent qu'ils n'ont pas par eux-mêmes le sens qu'ils prétendent avoir<sup>15</sup>. Socrate ne rejette la critique rationaliste des mythes que parce qu'elle est à la fois triviale et laborieuse, et oublie que le divin peut se manifester sous d'autres formes, non parce qu'elle est fausse: une analyse des noms mythiques ne trouve en eux que des symboles des forces naturelles<sup>16</sup>. Ce passage peut être mis en relation avec la critique de la mythologie traditionnelle dans la *République*<sup>17</sup>, mais aussi avec le *Cratyle*, dont Gérard Genette et Henri Joly ont bien montré qu'il avait, malgré une communauté d'exigences et de valeur avec *Cratyle*, une fonction critique à l'égard de la mythologie des noms: l'effort pour trouver en eux une présence immédiate de ce qu'ils nomment, témoigne de l'exigence que le langage manifeste le vrai et ne renvoie pas qu'à lui-même, mais cette présence n'est pas immédiate et sensible, elle doit être médiée par le logos<sup>18</sup>. Cette critique est indirectement une critique des croyances mythiques, et d'une forme de transcendance qui est propre au sacré: croire aux dieux de la mythologie, c'est d'abord croire ce qui est dit. Cassirer souligne que dans la pensée mythique le nom ne désigne pas mais révèle une présence. C'est dans la nomination et l'invocation que se réalise la présence de ce qui est nommé<sup>19</sup>. La critique de la conception cratylienne du langage est indissociablement une critique de la mythologie et d'une forme de minésis qui prétend saisir l'être dans la forme même du nom.

Mais, inversement, le discours et la critique rationalistes manquent le divin: en manifestant la fausseté de la mythologie, ils donnent congé à toute forme de croyance et à la divinité. Or, la fausseté des mythes ne consiste pas tant à diviniser la nature, qu'à ignorer la véritable forme de la présence du divin dans la nature, qui est

15. *Ibid*, 229 c: «Ἄλλ' εἰ ἀπιστοίην, ὥσπερ οἱ σοφοί, οὐκ ἂν ἄτοπος εἶην, εἶτα σοφιζόμενος φαίην αὐτήν πνεῦμα Βορέου κατὰ τῶν πλησίον πετρῶν σὺν Φαρμακείᾳ παίζουσαν ὥσαι, καὶ οὕτω δὴ τελευτήσασαν λεχθῆναι ὑπὸ τοῦ Βορέου ἀνάρπαστον γεγονέναι» («*Eh mais, je ne serais pas un être déconcertant si, à la manière des doctes, j'avais des doutes à son sujet! Alors, très doctement, je déclarerais que, du haut des rochers voisins, elle a été poussée par un vent boréal, tandis qu'avec Pharmacée elle prenait ses ébats, et que c'est justement la façon dont elle a péri qui a donné naissance à la légende de son enlèvement par Borée*» trad. Robin, p. 12).

16. *Ibid*, 229 d: «Ἐγὼ δέ, ὦ Φαῖδρε, ἄλλως μὲν τὰ τοιαῦτα χαρίεντα ἡγοῦμαι, λίαν δέ...», («*Quant à moi, Phèdre, quelques séduisantes que je juge de telles inventions...*» trad. Robin, p. 12).

17. *République*, II 377 d.

18. Gérard GENETTE, *Mimologiques-Voyage en Cratyle*, Seuil, 1976, pp. 35-36, Henri JOLY, *op. cit.*, pp. 141-142.

19. Ernst CASSIRER, *Langage et mythe- À propos des noms de dieux*, p. 75.



l'âme. «Par suite, je tire à ces histoires ma révérence et, à leur sujet, je me fie à la tradition; ce n'est point elles, je le disais tout à l'heure, que je cherche à scruter, mais c'est moi-même; suis-je par hasard quelque bête plus compliquée et bien plus enfumée par l'orgueil que n'est Typhon? Suis-je un animal plus paisible sans autant de complications, et qui, de nature participe à une destinée divine où n'entrent pas les fumées de l'orgueil?»<sup>20</sup>. Ce passage définit en peu de mots l'essentiel de l'attitude platonicienne à l'égard des mythes: ils ne sont pas considérés pour leur valeur de vérité, mais comme des hypothèses à partir desquelles on va essayer de saisir *par différenciation*, la véritable nature de la divinité. Ils ne peuvent fournir des images justes du divin, mais en tant qu'images, ce sont des images négatives, ou indirectes. Le discours philosophique n'a pas pour but de les expliciter ou de les utiliser comme images approximatives, mais d'en manifester l'insuffisance et le caractère purement analogique. En même temps, ils sont conservés comme indispensable point de départ d'une réflexion sur le divin: le discours philosophique sur l'âme ne peut se présenter comme un discours purement profane, il conserve donc le sentiment du divin qui s'exprime dans la pensée mythique, en particulier le sentiment d'une unité de la nature et du divin. Les mythes ne fournissent pas simplement des images pour illustrer une théorie du divin et de l'âme, mais ils enracinent la réflexion philosophique dans un sentiment du divin, expérience à la fois religieuse et esthétique qui la fonde. Le discours philosophique a beau ressembler à la pensée profane, par son usage de l'argumentation logique, il en diffère profondément par sa fonction, qui n'est pas d'utiliser d'une expérience qui le précède et le rend nécessaire. S'annoncent donc dès le début du *Phèdre* l'enjeu et la structure du dialogue: ce qu'il importe de mettre en évidence, dans les rapports entre la rhétorique et la philosophie inlassablement scrutés et définis, c'est cette fois-ci le caractère profane d'une certaine conception du discours qui est celle de Lysias, et inversement la parenté profonde qui relie les discours poétiques, mythiques, et le discours philosophique, tout en maintenant l'exigence de leur différenciation.

C'est ainsi qu'apparaît le véritable sens de l'usage allégorique que Platon fait des mythes, en général et dans la suite du dialogue en général: l'allégorie a chez lui une portée et une fonction proche de celle que Benjamin lui attribue à partir d'une réflexion sur le drame baroque<sup>21</sup> et sur Baudelaire<sup>22</sup>. Il ne s'agit jamais de construire

20. *Phèdre*, 230 a, trad., Léon Robin, *Oeuvres complètes*, t. II, bibliothèque de La Pléiade, 1950: («Ὅθεν δὴ χαίρειν ἔασας ταῦτα, πειθόμενος δὲ τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν, ὃ νῦν δὴ ἔλεγον, σκοπῶ οὐ ταῦτα ἀλλ' ἑμαυτόν, εἴτε τι θηρίον τυγχάνῃ Τυφῶνος πολυπλοκώτερον καὶ μᾶλλον ἐπιτεθυμημένον, εἴτε ἡμερώτερόν τε καὶ ἀπλούστερον ζῶον, θείας τινὸς καὶ ἀτύφου μοίρας φύσει μετέχον»).

21. *Op. cit.*

22. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*, trad. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.

dans l'allégorie l'image d'une réalité transcendante, mais de détruire l'immédiateté et l'immanence du sens attaché à des significations figées, celles des mythes comme celle des croyances profanes, pour mettre en lumière ce qu'elles masquent, le sentiment et l'angoisse de la mort, l'impossibilité d'une unité immédiate avec la nature et le divin. Sans minorer les différences essentielles entre la théologie qui sous-tend l'allégorie baroque telle que la reconstruit Benjamin, et la philosophie platonicienne, on peut dire qu'il s'agit dans les deux cas d'insister sur l'absence du divin dans le monde sensible, l'impossibilité d'accomplir définitivement aucune réconciliation du divin et de l'humain, et l'importance accordée au problème du salut individuel. Dans l'importance de l'allégorie chez Platon, se manifeste le premier visage de la transcendance du divin telle qu'elle résulte de l'hypothèse initiale du dualisme; elle conduit à une confrontation directe avec l'athéisme, dont elle ne peut méconnaître la justesse initiale du constat qu'il établit: la fausseté de toute croyance et de toute certitude concernant le divin. A. Diès souligne que le dualisme initial de Platon aboutit à un athéisme final concernant le monde sensible: «Dualisme indéniable et inévitable, mais cette barrière qui nie et repousse Dieu, cette athéité finale, est précisément une limite, la limite extrême où le demi-être du monde sensible aboutit au non-être»<sup>23</sup>.

La dépréciation du sensible est donc nécessairement liée à une critique de la mythologie qui crée l'illusion d'une présence des Dieux dans le monde, et de leur parenté avec l'humain. Elle procède, comme l'allégorie baroque à une critique de la belle apparence, de l'unité propre au mythe qui lui confère un sens immanent. Le second discours de Socrate montre comment Platon ne retient de la mythologie que des brides, des fragments, dont s'échappe le sens initial, et auquel il faut conférer un nouveau sens, en le fixant dans le discours théorique. L'ensemble des images mythiques qui composent son discours poétique, sont précédées d'une démonstration de l'immortalité de l'âme qui fixe le sujet et l'argument de tout le développement ultérieur; celui-ci fait appel à une pluralité de fragments mythologiques et religieux de provenances diverses. On y reconnaît le panthéon des Dieux olympiens, passablement figés dans une procession astrologique, et une multitude de références aux croyances pythagoriques, orphiques, chaldéennes etc., sans oublier la fameuse image de l'attelage ailé, dont les origines peuvent être multiples, mais qui évoque en particulier certains mythes liés au culte des morts, tels que les évoque le sarcophage d'Aghia Triada<sup>24</sup>. À la belle ordonnance du discours mythique, qui fixe à chaque élément sa place dans l'ordre des choses par un système de différenciation et d'appariements, par les accouplements, les parturitions, les filiations et les parricides,

23. A. DIÈS, *Le Dieu de Platon, Autour de Platon*, Beauchesne, 1927, p. 568.

24. Musée d'Héraclion.

s'oppose ici une multiplication des plans dans lesquels se construit la représentation, qui passe de la description de l'âme individuelle, à sa situation cosmologique, puis à sa destinée parmi les hommes, enfin au devenir des seules ailes dans le corps amoureux. Ce qui importe n'est pas la cohérence de l'ensemble, mais le décentrement de l'univers mythique, qui n'apparaît plus comme un milieu continu, mais comme un lieu de passage et d'errance, où les âmes se bousculent, se perdent, sans avoir jamais la certitude de retrouver leur intégrité. L'ordonnance cyclique de la nature mythique est conservée dans le décret d'Adrastée, mais elle ne coïncide avec l'ordre des décisions que chaque sujet prend pour son propre compte et dont on ne sait jamais quelle en sera pour l'âme l'orientation<sup>25</sup>.

La destruction de l'unité vivante du mythe conduit donc à la fois à une fixation du sens général du passage, et à une prolifération des signifiants, qui la rend obscure et expressive en même temps. En même temps qu'elle fixe un sens, l'allégorie platonicienne détruit la cohérence et le sens immédiat des images dont elle part: chacune peut alors avoir des sens et des niveaux de sens très différents; l'allégorie est à la fois créative et codificatrice, elle ne cesse de créer des sens différents. Benjamin soulignait ainsi à propos de l'allégorie baroque qu'elle n'est pas seulement une expression conventionnelle et abstraite, mais qu'elle est à la fois expression et convention<sup>26</sup>. La multiplication d'images dont aucune n'est en elle-même vivante ni expressive, est l'expression d'une perte du sens et du divin, qui est vécue comme une mortification, la seule présence du divin étant dans le sentiment même de cette mortification. C'est donc l'âme elle-même qui présente et manifeste le divin comme ce dont elle s'est absentée. De ce fait l'allégorie est un dépassement direct, non dialectique de l'athéisme: elle inscrit la transcendance au cœur même de ce qui la nie, dans le sentiment tragique liée à la destruction de la croyance. C'est pourquoi l'allégorie réussie est aussi un dépassement de l'allégorie dans la poésie et l'art véritable: seul a un caractère purement allégorique l'art qui se contente de répéter des significations figées sans leur conférer une expressivité nouvelle. C'est probablement à un tel état de l'art que Platon se trouvait confronté en son temps: on a souligné le caractère allégorique de certaines sculptures de Scopas, par exemple<sup>27</sup>, et

25. *Phèdre*, 249 b: «Τῷ δὲ χιλιοστῷ ἀμφοτέραι ἀφικνούμεναι ἐπὶ κλήρωσίν τε καὶ αἵρεσιν τοῦ δευτέρου βίου, αἰροῦνται ὅν ἂν θέλῃ ἐκάστη· ἐνθα καὶ εἰς θηρίου βίον ἀνθρωπίνη ψυχὴ ἀφικνεῖται, καὶ ἐκ θηρίου ὅς ποτε ἄνθρωπος ἦν πάλιν εἰς ἄνθρωπον· οὐ γὰρ ἦ γε μήποτε ἰδοῦσα τὴν ἀλήθειαν εἰς τόδε ἦξει τὸ σχῆμα», («*Mais, à la millième année, les unes et les autres, venues pour tirer au sort et choisir leur deuxième existence, la choisissent chacune à son gré: à ce moment une âme d'homme en vient à vivre une existence de bête; et aussi, d'une existence de bête, revient à une existence d'homme celui qui était jadis un homme, car jamais ne parviendra à cette forme qui est la nôtre, une âme qui n'a jamais vu la vérité*» (trad., Robin, p. 39).

26. *Origine du drame baroque*, p. 187.

27. Pierre LÉVÊQUE, *L'Aventure Grecque*, p. 372.

un passage d'une tragédie d'Euripide nous présente déjà à sa façon le morcellement de la mythologie dans l'art classique: loin d'être une présentation immédiate du divin dans la forme humaine, il est déjà la reprise et répétition de fragments mythologiques dont le sens suppose déchiffrement et interprétation. Ainsi les servantes de Créuse dans *Ion* s'émerveillent elles devant les métopes du temple de Delphes en cherchant à y retrouver des scènes fragmentaires du discours mythique<sup>28</sup>. C'est en prenant acte de ce morcellement de l'expérience religieuse et de cette perte de sens des textes mythologiques, en manifestant cette perte de sens elle-même que l'on peut exprimer la dimension véritable de cette expérience, non en cherchant à maintenir ces fragments comme s'ils étaient vivants. Un texte de Hegel, sur lequel J. L. Vieillard Baron attire notre attention dans une étude sur l'interprétation hégélienne de Platon<sup>29</sup>, souligne cette dimension allégorique de la poésie, lorsqu'elle se contente de reprendre les images mythiques que la mémoire collective conserve comme des traces ou des fragments dont le sens s'est absenté: «La mémoire est la potence à laquelle pendent, étranglés, les dieux grecs. Montrer une galerie de perdus, les arranger en cercle au vent du trait d'esprit, les faire se taquiner et souffler pour qu'ils se regroupent au hasard et grimacent, c'est là ce qui s'appelle souvent poésie. La mémoire est le tombeau, le gardien du domaine de la mort. Ce qui est mort y repose comme mort». L'allégorie peut rester lettre morte si la poésie se contente de puiser dans la mémoire collective des mythes qui ont perdu leur sens. À la mémoire figée doit se substituer l'expérience vivante de la réminiscence, qui saisit la présence du divin non dans le discours mythique, mais dans le sentiment de la beauté. Mais comme aucun discours ne forge ses propres mots, mais les puise dans un héritage linguistique, et plus précisément dans les discours qui rendent compte d'une expérience proche, c'est dans le discours mythique que la philosophie, comme la poésie, trouve les mots et les images à partir desquels elle peut forger une expression qui lui soit propre. Cette élaboration d'un langage spécifique suppose cependant une critique de la littérature commune et des significations mortes, dont l'allégorie est la mise en œuvre. Le discours théorique et abstrait qui sous-tend l'allégorie, n'est donc pas ce vers quoi tend le discours de Socrate, mais c'est au contraire d'une expérience vivante et singulière qu'il cherche à rendre compte, qui est ici l'expérience amoureuse. C'est l'expérience d'une forme d'amour différente de celle qu'évoque Lysias qui le conduit à développer un discours non rhétorique sur l'amour — l'expérience que peut en faire un homme libre, et non l'homme avide et calculateur —<sup>30</sup>, et c'est

28. EURIPIDE, *Théâtre complet 4*, trad., H. Berguin et G. Duclos, pp. 50-151.

29. J.-L. VIEILLARD-BARON, Hegel et la réminiscence, *Platonisme et interprétation de Platon à l'époque moderne*, pp. 191-192, Paris, Vrin, 1988.

30. *Phèdre*, 243 c: «Εἰ γὰρ ἀκούων τις τύχοι ἡμῶν γεννάδας καὶ πρῶτος τὸ ἦθος, ἐτέρου δὲ τοιοῦτου ἐρῶν ἢ καὶ πρότερόν ποτε ἐρασθεὶς, λεγόντων ὡς διὰ σμικρὰ μεγάλας ἔχθρας οἱ ἐρασταὶ



cette même expérience qui est la pierre de touche de l'apparent délire de Socrate. Ayant cité deux vers des homérides pour conclure par un emprunt à la mythologie sa description de l'état amoureux, Socrate ajoute: «Assertion à laquelle il est loisible d'ajouter foi, loisible aussi de ne pas le faire! Toujours est-il que la cause de l'état où sont les amants, et cet état même sont bien ce que j'ai dit»<sup>31</sup>.

Le second discours est donc à la fois une réflexion sur l'amour et par là-même sur le véritable sentiment du beau et du divin, et une démonstration dans sa forme, son écriture, de l'inaptitude de la pensée mythique à saisir cette divinité, et de la nécessité de passer à une autre forme de connaissance qui fasse place à la rationalité, et substitue au discours défaillant du mythe l'analyse méthodique des articulations de l'idée. C'est donc celle-ci qui est chargée, par la relecture allégorisante qu'elle fait des mythes, de rendre compte de l'expérience amoureuse, comme d'une expérience du divin. Ce faisant, Platon met en évidence la véritable relation du discours rationnel aux Idées: c'est à partir d'une expérience singulière de la transcendance que le discours philosophique peut s'élaborer, non en prenant pour objet les Idées. Celles-ci sont le principe dont il procède, non l'objet sur lequel il porte, et c'est par la médiation d'une expérience qui en porte la marque qu'il peut en saisir les articulations. Le second discours établit donc la possibilité de connaissances inspirées, non rationnelles du divin, mais ces connaissances n'apparaissent pas comme concurrentes ou inférieures par rapport à la connaissance philosophique, mais comme des expériences dont le philosophe doit rendre compte pour comprendre et établir la véritable nature de la divinité. Autrement dit, l'analyse dialectique des articulations de l'idée à laquelle il procède pour définir l'amour, ne se fonde pas directement sur une intuition théorique de l'idée, qui permettrait de rendre compte d'un sentiment, mais sur une analyse de l'expérience amoureuse au sein de laquelle se trouve révélée l'Idée qui lui donne son sens. C'est donc une exigence interne au discours philosophique que d'exprimer dans les termes qui conviennent les élans et les désordres du sentiment amoureux, tout en en manifestant la signification, et de ne pas négliger pour cela les ressources de la poésie.

---

ἀναιροῦνται καὶ ἔχουσι πρὸς τὰ παιδικὰ φθονεῶς τε καὶ βλαβερώς, πῶς οὐκ ἂν οἶει αὐτὸν ἡγεῖσθαι ἀκούειν ἐν ναύταις που τεθραμμένων καὶ οὐδένα ἐλεύθερον ἔρωτα ἑωρακότων, πολλοῦ δ' ἂν δεῖν ἡμῖν ὁμολογεῖν ἃ ψέγομεν τὸν Ἔρωτα;» (*Suppose en effet qu'il se soit trouvé pour nous entendre quelqu'un qui, de son naturel, soit généreux et aimable, qui en aime un autre pareil à lui ou même qui en ait été aimé à une époque antérieure: à nous entendre ainsi parler d'amants qui se laissent emporter à une forte inimitié par de faibles motifs, qui se comportent à l'égard de leurs aimés de façon dommageable, comment ne croirais-tu pas qu'à son jugement ce sont propos tenus par des gens élevés dans la société des matelots qui n'ont jamais été témoins d'un amour d'homme libre?*) trad., Robin, p. 31).

31. *Phèdre*, 252 c: «Τούτοις δὴ ἔξεστι μὲν πείθεσθαι, ἔξεστι δὲ μὴ ὁμῶς δὲ ἢ γε αἰτία καὶ τὸ πάθος τῶν ἐρώντων τοῦτο ἐκεῖνο τυγχάνει ὄν» trad. Robin, p. 43.

À l'image figée et inexpressive dont part le discours de Socrate, où le divin n'est caractérisé que négativement, comme ce qui est sans couleur, sans forme et intangible, s'oppose la force poétique qui caractérise la description du sentiment que produisent la perte et le désir du beau et du divin, de la bousculade qui s'ensuit, puis toute la description du délire amoureux qui compose la deuxième partie du discours de Socrate. La poésie du discours ne se limite pas à la construction d'images allégoriques, mais consiste aussi dans un travail sur la rythme, les reprises lexicales, consonantiques et vocaliques, dont cette étude limitée ne peut rendre compte. L'expression poétique, loin d'être un simple exercice, est au contraire une exigence interne au discours philosophique, dans la mesure où la connaissance des idées est donnée dans la réminiscence, et celle-ci en particulier dans l'expérience amoureuse comme expérience de la beauté. Il apparaît clairement ici que la réminiscence n'est pas le souvenir d'un contenu théorique concernant l'objet à connaître, mais la mise au jour du caractère divin en même temps que de la signification profonde d'une expérience humaine et singulière: ce n'est évidemment pas le concept du beau qui se révèle à l'amant dans la présence de l'aimé, mais le sentiment d'une beauté qui consiste dans l'éclat de la seule présence, non dans la satisfaction sensible qu'elle promet<sup>32</sup>. Elle ne suppose pas la mise à l'écart de la sensibilité, mais un dévoilement de ce qui constitue la véritable nature de ce que nos sens perçoivent, et par là de leur véritable nature. Tout le second discours insiste sur le caractère à la fois substantiel, bien que non matériel du divin et sur la possibilité de se manifester dans le sensible par une présence qui indique à la fois une réalité et sa non matérialité. Il est non l'objet, mais le milieu originel de l'âme qui lui confère sa consistance propre; il est ce qui nourrit le pilote de l'âme, dans une contemplation qui est en même temps une absorption<sup>33</sup>. Mais cette substantialité consiste dans le mouvement même de se

32. *Phèdre*, 251 e: «...καὶ ἔμμανῆς οὐσα, οὔτε νυκτὸς δύναται καθεῦδειν οὔτε μεθ' ἡμέραν οὐ ἂν ᾗ μένειν· θεῖ δὲ ποθοῦσα ὅπου ἂν οἴηται ὄψεσθαι τὸν ἔχοντα τὸ κάλλος. ἰδοῦσα δὲ καὶ ἐποχτευσάμενη ἡμέρον ἔλυσε μὲν τὰ τότε συμπεφραγμένα· ἀναπνοῆν δὲ λαβοῦσα κέντρων τε καὶ ὠδίνων ἔληξεν, ἡδονὴν δ' αὖ ταύτην γλυκυτάτην ἐν τῷ παρόντι καρποῦται», «...en proie au délire, elle n'est capable, ni de dormir la nuit, ni le jour, de rester à la place où elle est; elle court, impatiente aux lieux où elle peut croire qu'elle verra celui qui possède la beauté. Mais, une fois qu'elle l'a vu et qu'elle a fait dériver vers elle le flot du désir, elle a ainsi libéré ce qui était auparavant obstrué, et d'un autre côté, elle a cessé, reprenant haleine, d'être aiguillonnée et d'être la proie des douleurs; tout au contraire elle goûte en cet instant une jouissance, la jouissance comme il n'y en a pas de plus douce!» trad., Robin, p. 42).

33. *Phèdre*, 247 d: «Ἄτ' οὖν θεοῦ διάνοια, νῦν τε καὶ ἐπιστήμη ἀκηράτῳ τρεφομένη, καὶ ἀπάσης ψυχῆς ὅση ἂν μέλη τὸ προσήκον δέξασθαι, ἰδοῦσα διὰ χρόνου τὸ ὄν ἀγαπᾷ τε καὶ θεωροῦσα τάλιθ' ἡδέφεται καὶ εὐπαθεῖ, ἕως ἂν κύκλῳ ἢ περιφορᾷ εἰς ταῦτόν περιενέγκῃ». «Aussi la pensée d'un dieu en tant que nourrie d'intellection et de savoir sans mélange, et, de même, la pensée de toute âme à qui il importe de recevoir ce qui lui convient, lorsque avec le temps elle a eu la vision du réel, cette pensée s'en réjouit; la contemplation du vrai la nourrit et lui apporte le bien-être jusqu'au moment où la révolution ciculaire l'aura ramenée au même point» trad. Robin, p. 36).

manifestar: le divin est tout entier spectacle, lumière, apparition<sup>34</sup>. Dans ces conditions, on mesure ce qu'a de faux le modèle démiurgique de la mimésis: le sensible n'est pas la réalisation matérielle d'une idée qui serait dépourvue de substance comme le concept dans la tête de l'artisan, mais il est plutôt le prolongement d'un mouvement originel de manifestation, dont l'obscurcissement progressif constitue la matérialisation. L'activité de discernement propre à l'intelligence suppose l'articulation distincte de ce qui est à connaître, qui est ici pensée comme clarté; aussi la vue prolonge-t-elle directement l'activité de la pensée parce qu'elle permet le mieux que les autres sens de distinguer les objets; et la beauté conserve dans le sensible une partie de son éclat initial, non parce qu'elle est d'une autre nature que les principes éthiques et logiques, mais parce qu'elle est initialement plus claire, puisqu'elle tient à l'unité et la composition même de l'objet<sup>35</sup>. La transcendance ne consiste donc pas dans une séparation originelle, mais dans la puissance d'un principe qui se maintient dans l'obscurcissement progressif de la manifestation.

Dans la réminiscence, la transcendance des Idées ne se présente pas comme la séparation du sensible et de l'intelligible, mais comme une distance de soi à soi: c'est sa propre divinité que l'âme découvre dans sa capacité à jouir de la seule présence de celui qu'on aime. La sensibilité n'est pas rapportée au corps comme ce qui nous détourne du divin, mais c'est l'oubli de ce qui la nourrit véritablement qui nous jette dans le souci d'un corps réduit aux désirs et satisfactions empiriques. À la mortification allégorique succède alors la jubilation que produit le sentiment d'une transcendance qui consiste dans le mouvement par lequel l'âme, sans se confondre avec l'origine dont elle est issue, retrouve et accomplit sa propre nature. Ce n'est pas dans sa séparation d'avec le corps qu'elle s'accomplit alors, mais par l'exercice du pouvoir qu'elle a de transformer la vie empirique pour lui conférer une unité qui est celle de l'existence accomplie. C'est en rendant compte de cette expérience, que le discours philosophique saisit l'Idée de l'amour dans sa relation substantielle avec celle du beau, de l'âme et du divin: il ne porte pas directement sur une Idée dont il analyserait le contenu, mais part de l'analyse d'un sentiment dont la signification est l'Idée même de l'amour. L'Idée est bien l'origine du discours et elle le transcende comme l'infinité du sens dépasse tout contenu conceptuel auquel on voudrait le réduire,

---

34. *Phèdre*, 250 c: « ... ὀλόκληρα δὲ καὶ ἀπλᾶ καὶ ἀτρεμῆ καὶ εὐδαιμόνα φάσματα μνούμενοί τε καὶ ἐποπτεύοντες ἐν αὐγῇ καθαρᾷ, καθαροὶ ὄντες καὶ ἀσήμαντοι τούτου ὃ νῦν δὴ σῶμα περιφέροντες ὀνομάζομεν, ὁστρέου τρόπον δεδεσμευμένοι », («...*les objets du mystère auquel nous étions initiés ayant, de leur côté, intégrité, simplicité, immutabilité, félicité, apparitions dévoilées dans une pure lumière à des êtres qui sont purs eux-mêmes, dont la place n'est pas marquée par ce sépulcre que nous promenons avec nous et que nous appelons le corps, enchaînés à lui comme l'huître l'est à sa coquille!*...» trad. Robin, p. 40).

35. *Phèdre*, 250 b-d.

mais elle est inséparable de la configuration du discours dans laquelle elle se présente, y compris dans son rythme propre, la singularité de sa présence sensible.

On peut donc établir que la théorie de la réminiscence telle qu'elle est formulée dans le *Phèdre*, comme principe du délire amoureux, fonde une théorie de la création: ce qui s'accomplit dans l'amour, comme dans le discours, c'est une transformation de soi et de la parole qui ne consiste non à imiter l'Idée, mais à retrouver et manifester sa propre divinité. La vérité ne préexiste pas au discours comme le contenu que les rhéteurs se donnent pour prétexte, et l'invention ne consiste pas dans l'usage savant de formules et de figures, que Socrate se fait un plaisir d'énumérer pour en montrer le caractère codifié. Le discours inspiré bouscule les formules et les images convenues, et c'est en cela qu'il passe pour un délire, il produit une image de ce qui n'a pas d'image, qui n'est le modèle muet d'aucune copie, mais à soi-même sa propre manifestation. La mimésis est ici mimésis de soi-même: le divin est originellement non l'objet d'une contemplation théorique, qui fournirait un modèle d'action et d'intelligibilité, mais l'origine d'un plaisir et d'une plénitude qu'il s'agit de retrouver. Ainsi l'amant découvre-t-il dans sa passion ce qu'il aspire à être: aimer consiste à se rendre semblable à un dieu, quel que soit le mode de vie que l'on choisisse. Mais se rendre semblable à un dieu, ce n'est pas imiter un modèle ou un idéal, mais retrouver son propre rapport originel au divin<sup>36</sup>. La mimésis n'est pas définie ici comme dans d'autres textes, comme un redoublement du modèle intelligible dans le sensible: se rendre semblable (μιμοῦμαι), ce n'est pas produire une image (μίμησις); le délire est défini comme accomplissement de soi, non comme mimésis. La mimésis de soi-même est en réalité une prophétie de soi-même, en ce que dans son accomplissement se découvre ce que nous devons être, et qui nous demeurait jusque là obscur. En rangeant la poésie inspirée dans la même catégorie que le délire amoureux, Platon produit une théorie de l'inspiration positive qui manquait dans *Ion* et qui permet de rendre compte des formes poétiques épargnées par la République, sans abandonner la problématique de la mimésis. La poésie inspirée se distingue à la fois de la mythologie, de l'épopée, et de la tragédie imitative. Elle se distingue de la première qui prétend saisir la transcendance du divin dans la force des mots, et des secondes qui occultent le divin par la substantialité qu'elles confèrent à ce qui n'est qu'image, parce qu'elle met le divin non dans les mots ni les images, mais dans le sujet qui parle, et dans l'expérience vivante de la réminiscence dont le discours est l'accomplissement, et la configuration sensible. Cette élévation de la pensée que Platon considère comme nécessaire à tout art<sup>37</sup>, en particulier à celui

36. *Phèdre*, 252 d: «Καὶ οὕτω καθ' ἕναστος θεὸν οὐ ἕναστος ἦν χορευτῆς· ἐκεῖνον τιμῶν τε καὶ μιμούμενον εἰς τὸ δυνατόν ζῆ...», («*Et de même selon chacun des Dieux dont l'âme a été le choreute; sa vie se passe à l'honorer, à l'imiter dans la mesure où il peut*» trad. Robin, p. 43).

37. *Phèdre*, 269 e-270 a: «Πᾶσαι ὄσαι μεγάλα τῶν τεχνῶν προσδέονται ἀδολεσχίας καὶ μετε-



de la parole, consiste donc dans une expérience de la beauté et de la vérité qui ne se réduit pas à une connaissance théorique de l'intelligible, mais qui ne se réalise que dans le discours lui-même.

Cette théorie de la réminiscence et de la mimésis fonde à son tour une conception de la philosophie, de son rapport à l'oralité, à l'écriture, à la poésie, dont le second discours fournit la matière aussi bien que l'idée. L'oralité propre au discours philosophique ne consiste pas tant dans le caractère dialogué et l'échange auquel on le réduit trop souvent, que dans la qualité de l'expérience subjective qui en est l'origine et qui l'apparente aux expériences esthétiques, religieuses, à la création poétique. Pour cette raison, le discours philosophique ne peut se constituer dans un champ de langage homogène, mais dans une confrontation critique aux différentes formes de discours qui lui sont apparentés. C'est par une critique des mythes aussi bien que de la rhétorique, critique qui est en même temps une reprise et une mortification de ces discours, que la philosophie définit sa propre rationalité. C'est ce travail qui donne sa consistance et sa modernité à l'écriture platonicienne, qui vaut non comme imitation de la parole dialoguée, mais comme élaboration d'une mimésis qui est celle du sujet lui-même, par laquelle advient un discours singulier qui est aussi une écoute et une lecture des autres formes de discours. L'art de discourir est aussi bien celui de parler que d'écrire, Platon nous le rappelle à plusieurs reprises dans le *Phèdre*, et la philosophie est un art de discourir, en quoi Platon, comme le souligne Léon Robin est sur ce point plus moderne qu'Aristote, qui sépare la poétique de la philosophie. La réflexion philosophique ne peut ignorer la poésie, ni aucune forme d'écriture ou de discours qui contienne une méditation vivante et créatrice. La difficulté de la thèse finale tient à ce qu'en accordant à la poésie et à l'écriture cette dignité, Platon les intègre au genre philosophique, réservant la catégorie de l'écriture et de la poésie aux discours qui ne se soucient que de leur existence comme œuvre<sup>38</sup>. C'est à ce titre que l'écriture n'est qu'un jeu, comme activité soucieuse de créer une œuvre qui subsiste indépendamment du sujet; l'écriture n'est alors que ce que nous appellerions littérature. On a souligné l'importance de la catégorie de l'écriture pour définir l'activité même de la pensée vivante chez Platon: comme pour la poésie, le terme est maintenu en deux sens contradictoires, la classification finale ne retenant que l'usage courant qui est aussi pour Platon la conception courante et critiquable de l'écriture et de la poésie.

Ce qu'il importe de souligner, c'est donc le déplacement des oppositions qui s'opère dans le *Phèdre*, et qui met en question aussi bien les oppositions propres aux

---

ωρολογίας φύσεως περί.» («Tous ceux des arts qui ont du prix réclament un complément de bavardage et de rêverie spéculative concernant la nature» trad. Robin, p. 67).

38. *Ibid.*, 278 c-e.

discours auxquels se confronte la pensée platonicienne, que celles qui articulent son propre système philosophique, tel que nous le reconstituons en général. Dans ces systèmes, la poésie et la rhétorique appartiennent à la catégorie de la mimésis, par opposition à la philosophie qui est le discours sur le vrai. Dans le *Phèdre*, qui se conclut apparemment par la reprise de cette distinction, poésie et écriture ont été intégrées à l'activité philosophique, non pour y disparaître en tant que telles, mais afin de penser la relation de la philosophie à une expérience singulière et vivante du divin. Dans cette nouvelle configuration, les mythes et la rhétorique apparaissent comme des approches manquées du caractère subjectif de la connaissance, les premiers parce qu'ils se fondent sur une conception sacralisante du divin et du discours, la seconde parce que, sous prétexte de désacraliser le discours et la connaissance, elle méconnaît la divinité de l'homme. *Phèdre* ne bouleverse donc pas la conception platonicienne de l'art, et conserve la critique qui en est faite dans la République, mais présente une réflexion sur le rapport de la philosophie à l'écriture et à la poésie qui met en question l'opposition traditionnelle entre discours théorique et discours poétique, mais aussi inversement toutes les tentatives qui visent à réduire cette opposition en conférant à la poésie une valeur spéculative. Ce n'est pas le contenu de vérité du poème qui l'intéresse ici, ce que disent de l'amour Sappho ou Anacréon, dont il a oublié les propos exacts<sup>39</sup>, mais c'est la puissance d'un discours capable de rendre compte d'une expérience singulière. C'est ce détour par l'expression et la subjectivité qui permet de comprendre la véritable nature de l'idée, et son mode de présence dans le discours. Dans cette réflexion se profile une conception moderne de la mimésis: les auteurs tragiques sont ici opposés aux rhéteurs<sup>40</sup>, et rapprochés des poètes, ils ne sont pas considérés pour l'imitation des actions humaines ou la représentation anthropomorphique du divin qu'ils peuvent produire, mais partagent avec le politique et le poète une hauteur de vue nécessaire à l'art véritable. Comme le poète et le philosophe, ils s'efforcent dans leur œuvre de saisir la singularité de chaque âme, atteignant ainsi l'expression véritable, qui est comme mimésis de soi-même, accomplissement de soi. Toute cette réflexion ouvre à une lecture de la tragédie, et de l'art qui le dégage de sa fonction de représentation, et découvre une relation profonde de la tragédie et de l'art classique à l'art moderne.

Véronique FABBRI  
(Athènes)

39. *Phèdre*, 235 c-d.

40. *Ibid.*, 268 c-269 a-e.

V. FABRI

## ΠΛΑΤΩΝ ΚΑΙ ΑΣΘΗΤΙΚΟΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

## Π ε ρ ί λ η ψ η

Ἀπὸ μιᾶ προσέγγιση στὸν πλατωνικὸ *Φαῖδρος* ἀποκαλύπτεται ὅτι στὸν Πλάτωνα ὑπάρχει ἡ θεωρία τῆς δημιουργίας καὶ τῆς σχέσης τῆς φιλοσοφίας μὲ τὴ γλώσσα, ἡ ὁποία δικαιολογεῖ τὴ θέση τῆς στὴ μοντέρνα αἰσθητική, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ τελευταία παρουσιάζεται ὡς κριτικὴ ἐνάντια σὲ κάθε μεταφυσικὴ θεώρηση στὴν τέχνη. Στὸ πρῶτο μέρος τῆς ἔρευνας γίνεται κριτικὴ στὶς προσεγγίσεις πού περικλείουν πλατωνικὸ στοχασμὸ γιὰ τὴν τέχνη στὴ μεταφυσικὴ, ἐπιμένοντα στὴν ἀνικανότητα τῆς μεταφυσικῆς νὰ συλλάβει τὴ γλώσσα καὶ τὴν τέχνη. Αὐτὲς οἱ προσεγγίσεις προϋποθέτουν ὅτι ὁ δεισιμὸς εἶναι ἓνα πλατωνικὸ σχῆμα πού ἀντιπαραθέτει μὲ τρόπο ἀνάλογο τὸ αἰσθητὸ στὸ νοητὸ καὶ τὸ σημαῖνον στὸ σημαϊνόμενο, παρέχοντας στὸ πρῶτο μιᾶ ιδιότητα ἀπλῆς παρουσίας πού ἐκμηδενίζει συγχρόνως τὴν ἴδια του τὴν ὑπόσταση. Πῶς εἶναι λοιπὸν δυνατόν νὰ ὑπάρχει καλὴ καὶ κακὴ μίμηση, φιλοσοφικὴ μίμηση πλᾶι σὲ μιᾶ μίμηση τεχνικὴ καὶ ρητορικὴ; Στὸ δεῦτερο μέρος ἀποδεικνύεται ὅτι ὁ *Φαῖδρος*, κατὰ τὴ δομὴ του καὶ τὸν προβληματισμὸ του, θέτει ὑπὸ συζήτηση αὐτὸ τὸ ἐρευνητικὸ σχῆμα καὶ ἀντὶ νὰ ἀντιπαραθέσει τὴ φιλοσοφία στὴν ρητορικὴ, τὴν ἀλήθεια στὰ εἰδῶλα, ἐπικεντρώνεται στὸ ἐρώτημα τῆς σχέσης ἀνάμεσα στὸν φιλοσοφικὸ λόγον καὶ στὴν ἐμπειρία τοῦ θείου, ἡ ὁποία ἐκφράζεται διὰ τῶν μυθικῶν ποιητικῶν ἢ τραγικῶν λόγων. Ὁ διάλογος περνᾷ σὲ κριτικὴ τοῦ ρητορικοῦ λόγου καὶ τοῦ λόγου τοῦ μύθου, προκειμένου νὰ συναγάγει τὸ νόημα μιᾶς ἐμπειρίας τοῦ θείου συνδεδεμένης μὲ τὸ αἶσθημα τοῦ ὠραίου. Ὁ φιλοσοφικὸς λόγος βρῖσκει τὴν ἐκφρασὴ του σὲ μιᾶ ἀλληγορικὴ χρῆση τῶν μυθικῶν εἰκόνων, πού συγχρόνως τὶς ὀδηγεῖ στὴ θανάτωσή τους. Μέσα ἀπὸ τὴν ἐπικέντρωση τῆς προσοχῆς στὸν λόγον, δηλώνεται ἡ σχέση τῆς φιλοσοφίας μὲ τὸ ὑποκείμενο, στὴν ἰδιαιτερότητα τῆς ἐμπειρίας του, ὅπως ἀκριβῶς ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὴν ποίηση. Τὸ τρίτο μέρος τῆς ἔρευνας μας, ἀποδεικνύει ὅτι ἡ σύλληψη αὐτὴ τοῦ φιλοσοφικοῦ λόγου συνιστᾷ μιᾶ θεωρία τῆς μίμησης πού δὲν ἀνταποκρίνεται στὸ δημιουργικὸ πρότυπο πού ἀναπτύσσεται στὴν *Πολιτεία*, οὔτε ὁμως στὸ δυαδικὸ σχῆμα τῆς ὑπέρβασης μὲ τὸ ὁποῖο συνδέεται. Ὁ λόγος δὲν παράγει μιᾶ εἰκόνα τῶν ἰδεῶν, ἀλλὰ εἶναι ἡ ἐκφραση μιᾶς ὑποκειμενικῆς ἐμπειρίας —τῆς ἀνάμνησης—, πού εἶναι ταυτόχρονα ἡ ἐμπειρία τοῦ ἴδιου τοῦ ὑποκειμένου, γιὰ τὴν ἴδια του τὴ θεϊκὴ ὑπόσταση. Ἄν αὐτὸ ἀπορρέει ἀπὸ τὴν μίμηση, λειτουργεῖ στὸ πλαίσιο πού ὑπάρχει μιᾶ μίμηση τοῦ ἴδιου τοῦ ἐγώ, μίμηση χωρὶς εἰκόνα δηλαδὴ τελείωση τοῦ ἐγώ. Ὡς ἐκ τούτου ὁ *Φαῖδρος* ἀποκαλύπτει τὴ σημασία πού ἔχει γιὰ τὴ φιλοσοφία τὸ ὑποκειμενικὸ στὸν λόγον ἀνοίγει προοπτικὴ στὴ μελέτη τῆς τέχνης, ἰδιαίτερα τῆς ποιήσεως καὶ τῆς τραγωδίας, καὶ ἀποκαλύπτει τὴ βαθειὰ σχέση τῆς κλασσικῆς καὶ τῆς μοντέρνας τέχνης.

Véronique FABRI

(Μετάφραση: Μαρία Πρωτοπαπᾶ)