

La dévaluation philosophique de l'art : Platon

Si la philosophie est pensée comme recherche de l'être vrai, du fondement, des premiers principes, au moyen de l'intelligence, l'objet d'art qui nous apparaît par la sensibilité est de fait éliminé du champ de la recherche philosophique. La théorie des idées platonicienne, surmontant la désillusion causée par Anaxagore, nous signifie clairement la première que la pensée ne peut penser que de l'intelligible. Dans ces conditions, l'objet d'art qui se présente avant tout comme un objet sensible se situe bien hors du champ de la philosophie. Pour Platon, cette exclusion prend deux aspects : la constatation du moindre statut ontologique de l'objet d'art et la dévaluation de la sensibilité par laquelle il nous apparaît. L'art en tant qu'objet tout comme la faculté du sujet qui le saisit, sont dévalués. Le beau devient ainsi non plus ce qui émerveille la sensibilité mais ce qui se laisse saisir par l'intelligence, ce qui en peut s'obtenir que par médiations successives : c'est par la dialectique que nous passons des beaux corps aux belles âmes puis aux belles idées. La dialectique est l'art des divisions et des synthèses, nous explique Platon dans le Phèdre : elle est technique des médiations, simple technique qui permet à l'âme d'accéder au vrai puisque le vrai ne se construit pas, dans la perspective de Platon, mais est une technique incontournable dans la mesure où la contemplation des idées n'est pas une forme de mysticisme. L'âme n'est donc pas le lieu d'une relation immédiate à elle-même, relation qui permettrait la saisie d'une essence. L'esthétique ne peut avoir d'autre statut que d'être l'apanage d'une faculté sensible inférieure. La dévaluation de l'art est le pendant de la conception platonicienne du Vrai comme Idée transcendante et de la dialectique comme simple méthode. Il faudra une autre conception du vrai et de la méthode pour que l'art puisse obtenir un statut ontologique.

Quelles sont les modalités de cette dévaluation platonicienne de l'art ?

La dévaluation ontologique de l'art

Platon ne voit pas l'objet d'art comme un ajout que l'homme ferait au monde en créant quelque chose de plus mais il voit dans l'art quelque chose de moins : l'objet d'art est moins que son modèle. L'art est imitation. De plus il n'imité même pas l'être mais il imite le sensible.

Toute imitation n'est pas à bannir comme telle, elle est parfois nécessaire : le démiurge imite le modèle intelligible dans le Timée. Il faut bien un démiurge pour que l'idée ait une réalité sensible et que donc, l'intelligence des apparences puisse être de nature idéelle et non simplement empirique. Dans le Timée, le démiurge imite le modèle parfait : « Lors donc que l'ouvrier, l'œil toujours fixé sur l'être immuable, travaille d'après un tel modèle et en reproduit la forme et la vertu, tout ce qu'il exécute ainsi est toujours beau. » (Timée). « Il a eu les yeux sur le modèle éternel » (Timée). Le modèle, ce sont les Dieux. Le démiurge crée selon ce qui est déjà. Il faut un modèle pour créer, sinon, ce qui est créé serait incompréhensible : « Il est absolument nécessaire que ce monde-ci soit l'image de quelque chose » : l'intelligibilité n'est jamais à l'intérieur de la chose même, elle est toujours une règle, un modèle à partir duquel la chose prend sens et raison. Platon pose l'alternative, deux modèles sont possibles : le modèle immuable ou celui qui est né. Mais si le monde peut être compris c'est « qu'il a été formé sur le modèle de ce qui est compris par l'intelligence et qui est toujours identique à soi. ». Si nous voulons penser, nous n'avons d'autre choix que penser sur le modèle éternel. Et pourtant, malgré la bonne volonté du démiurge, le résultat n'est pas parfait. « Comme ce modèle est un animal éternel, il s'efforça de rendre aussi tout cet univers éternel, dans la mesure du possible. Mais cette nature éternelle de l'animal, il n'y avait pas moyen de l'adapter complètement à ce qui est engendré. Alors, il songea à faire une image mobile de l'éternité et, en même temps qu'il organisait le ciel, il fit de l'éternité qui reste dans l'unité cette image éternelle qui progresse suivant le nombre et que nous avons

appelé le temps. ». Même un imitateur plus qu'humain n'imité pas à la perfection. Il faut tenir compte de la transcription de l'idée dans la matière qui impose à l'idée sa finitude. Ainsi, le monde n'est qu'une pâle imitation de l'éternel : le temps ne fait qu'imiter imparfaitement l'éternité. Pourtant, cette imitation reste une bonne imitation et peut nous permettre de mieux voir en quoi l'art en est une mauvaise :

- Tout d'abord, elle ne prétend pas se faire passer pour le modèle, elle n'use donc pas de tromperie, de supercherie. Elle n'appartient pas à l'espèce de la flatterie.
- Surtout, cette imitation vise quelque chose de l'essence de ce qu'elle imite : la progression selon le nombre est régulière et stable. Son immutabilité est une transcription dans le sensible de l'immobilité de l'éternel. Elle transcrit dans un autre domaine, celui de la matière, ce qu'est l'éternité comme une proportion mathématique exprime une analogie : la régularité est au sensible ce que l'immobilité est à l'éternel. En ce sens, l'imitation que fait le démiurge est une bonne imitation.
- Enfin, elle ne prend sens que par rapport au modèle qu'elle imite. Elle reste donc toujours dans un étroit rapport à son modèle vers lequel elle fait signe. Elle est une étape dans la remontée dialectique vers les idées.

L'artiste, lui, a les yeux sur le modèle sensible et reste étranger à l'essence de ce qu'il imite, il ignore le modèle intelligible : comment pourrait-il créer une œuvre ayant une valeur ontologique ? Ce d'autant que dans le sensible l'artiste ne saisit que l'apparence et non l'idée qui en est le fondement. Il imite du sensible la part qui n'est justement pas l'imitation du modèle intelligible. Il y a un déplacement de l'imitation qui la vide de sa valeur ontologique. On peut certes considérer l'art abstrait comme une recherche de l'intelligible des êtres au-delà de l'apparence sensible. Mais bien sûr dans la perspective platonicienne, c'est l'art figuratif qui est envisagé.

L'imitation est un moindre être du point de vue ontologique. Il y a une forme pour les objets qui leur correspond : à propos des tables et des lits Platon écrit dans la République : « Le fabricant de chacun de ces deux meubles porte ses regards sur la forme, pour faire l'un les lits, l'autre les tables dont nous nous servons. ». (livre X de la République). Il évoque un artisan capable de créer tout ce qui existe : le démiurge : la forme doit bien s'incarner. Mais nous pouvons imiter ce démiurge de façon simple : « si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous cotés ; tu feras vite le soleil et les astres du ciel, la terre, toi-même et les autres êtres vivants, et les meubles et les plantes, et tout ce dont nous parlions à l'instant.... Oui mais ce seront des apparences et non pas des réalités. ». L'art est un simple effet de miroir : il ne livre que l'extérieur des choses, leur apparence sensible. Mais il vient introduire un autre ordre dans le réel : celui de la pure apparence car l'objet sensible est bien une apparence mais il est l'apparence de quelque chose, d'une idée. Le lit réel est apparence de l'Idée du lit. Le lit peint est apparence de l'apparence du lit réel. Il faut donc établir une hiérarchie des réalités sous peine de confondre les ordres. « Il y a trois sortes de lits ; l'une qui existe dans la nature des choses et dont nous pouvons dire je pense que Dieu est l'auteur. Une seconde est celle du menuisier. Et une troisième celle du peintre. ».

On pourrait se demander en vertu de quoi tous ces objets sont des lits et penser qu'au fond, tous trois participent d'un même principe décliné sur trois modes. Une telle façon d'envisager les choses mettrait en quelque sorte au même niveau le lit intelligible et le lit figuré. Platon coupe court à une telle interprétation en précisant immédiatement que le lit idéal est sous le signe de l'unicité : le Dieu n'a fait qu'une forme de lit. S'il en avait fait deux, ils participeraient tous deux de la forme unique qui serait le vrai lit idéal. C'est « ce lit unique par nature ». Au contraire, le lit de l'artisan et celui de l'artiste sont sous le signe du multiple. Le lit de l'artisan traduit dans la matière le lit idéal, il ne trouve son unité que dans la forme du lit qu'il évoque. Il n'est lit que par ressemblance avec l'idée du lit qu'il évoque. Mais il a une unité dans le genre commun auquel il appartient. Il est tout de même un lit. Le lit de l'artiste est beaucoup plus fractionné au point de ne plus être un lit puisque l'artiste ne représente pas un lit mais « une petite partie du lit ». Platon interroge « un lit que tu le regardes de biais, de face, ou de toute autre manière, est-il différent de lui-même ou sans différer paraît-il différent ? L'objet paraît différent mais ne diffère en rien. ». Or, ce que l'artiste représente, c'est justement cette différence, il représente le lit dans la mesure où il n'est pas identique à lui-même : le lit de face qui n'est pas identique au lit de profil. L'identité à soi est l'attribut de l'Idée platonicienne. L'imitation de l'artiste n'a donc plus rien à voir avec la nature du lit contrairement à l'imitation de l'artisan. Le lit de l'artiste n'est lit que parce qu'il évoque l'apparence du lit de l'artisan, il ne se réfère pas directement à la forme du lit, la peinture n'est pas pour Platon « chose mentale ». L'artiste est donc « un imitateur », il produit « une production éloignée de la nature de trois degrés. ». Et pire, de degrés qui ne se réfèrent pas directement les uns aux autres : le lit de l'artisan imite la forme, le lit de l'artiste imite l'apparence sensible. On ne peut remonter du lit de l'artiste à l'idée du lit. L'art nous égare sur le chemin de la recherche de la vérité.

C'est pourquoi l'artiste ne peut éduquer les hommes, il doit être vu comme « un charlatan » « Tous les poètes, à commencer par Homère, sont de simples imitateurs des apparences de la vertu et des autres sujets qu'ils traitent mais pour la vérité, ils n'y atteignent pas. ». « L'imitateur n'a donc ni science, ni opinion droite touchant la beauté ou les défauts des choses qu'il imite. ». Platon accorde deux degrés dans la connaissance, la science et l'opinion droite théorisée dans le Ménon. L'art ne participe même pas de l'opinion droite qui atteint le vrai sans savoir

comment, comme on peut indiquer la route de Larisse sans y être allé soi-même. L'art n'atteint en aucune façon le vrai car l'objet d'art est vide de toute essence.

Dans la République, l'art est ainsi dévalorisé. La philosophie doit justement remplacer la poésie. Platon évoque « l'antique rivalité entre la philosophie et la poésie. ». L'objet d'art n'a pas plus de valeur qu'une ombre ou un reflet.

Hors du vrai, l'art est même trompeur, il est de l'ordre de la supercherie. Dans l'Apologie de Socrate, les artisans sont supérieurs aux artistes. Des artisans Platon dit « Ils savaient effectivement des choses que je ne savais pas et sous ce rapport ils étaient plus savants que moi. ». Mais à propos des artistes, des poètes, il écrit : « Ce n'est pas en vertu d'un savoir qu'ils composent ce qu'ils composent mais en vertu d'une disposition naturelle et d'une possession divine à la manière de ceux qui font des prophéties et de ceux qui rendent des oracles ; ces gens-là aussi disent beaucoup de choses admirables mais ils ne savent rien des choses dont ils parlent. ». Le poète ne peut rendre raison de la méthode par laquelle il affirme ce qu'il dit. Il manque d'aptitude à la dialectique. La comparaison avec l'oracle est présente aussi dans le Phèdre où Platon assimile la création artistique à une forme de délire. « Dans le délire divin, nous avons distingué quatre espèces relevant de quatre dieux ; nous avons rapporté l'inspiration des prophètes à Apollon, celle des initiés à Dionysos, celle des poètes aux Muses, enfin celle des amants à Aphrodite et à Eros ; et c'est la dernière que nous avons déclaré la meilleure. ». Le délire amoureux est meilleur au sens où il permet de remonter de la beauté des corps à celle des idées. Les autres formes de délire sont inférieures, dont le délire des muses. Du point de vue de sa méthode de production, l'art s'échappe à lui-même s'il est une forme de délire. Et s'il maîtrise les règles de l'imitation, s'il est une production consciente, c'est encore pire. Car dans cette perspective, l'art n'a donc même pas besoin de connaître ce qu'il imite, il a juste besoin de connaître les règles de l'imitation. Il peut imiter ce qu'il ne connaît pas en donnant l'impression de connaître. L'art est donc trompeur comme la sophistique.

Dans le Sophiste, Platon divise l'imitation en deux espèces.

La première est l'art de la copie qui est l'image reproduite de l'objet tel qu'il est en réalité, en respectant ses proportions et ses mesures réelles. « La meilleure copie est celle qui reproduit l'original en ses proportions de longueur, de largeur et de profondeur et qui en outre, donne à chaque partie les couleurs appropriées. ». Une telle copie ne ment pas par rapport à l'original car elle ne cherche pas non plus à remplacer l'original, elle reste seconde par rapport à l'original. De plus, dans le Cratyle, Platon explique que la copie est une image simplifiée qui ne vise pas à rendre tous les détails de la chose à représenter. Platon définit d'abord la copie par la ressemblance parfaite : « Le nom est une imitation de la chose.... Les peintures aussi sont dans un autre genre des imitations de certaines choses. ». « Si nous comparons les noms primitifs à des images, il en est d'eux comme des tableaux auxquels on peut donner toutes les couleurs et les formes qui conviennent, ou ne pas les donner toutes mais en négliger quelques unes, et même en ajouter d'autres trop nombreuses et trop grandes. »... C'est sur l'exactitude de la ressemblance que la différence entre les copies pourrait se faire : « Celui qui les donne toutes produit de beaux tableaux et de belles images tandis que celui qui en ajoute ou en retranche fait encore il est vrai des tableaux et des images mais mauvaises. ». Mais Platon revient sur cette analyse, l'analogie avec les mots impose un retour. Un mot ne peut être une copie exacte d'une chose. De plus, si la copie est exactement l'original, comment les distinguer ? Le nom d'une personne doit aussi faire ressortir ses caractéristiques intérieures et non seulement son apparence. « Pour la qualité ou la justesse en général, je crains que la justesse ne soit autre chose et qu'au contraire, il ne faille pas du tout reproduire tous les traits de l'objet imité, si l'on veut obtenir une image. ». Sinon, l'image serait le modèle. On aurait deux Cratyle si la divinité faisait une parfaite copie de Cratyle. « Il faut donc chercher un autre genre de justesse pour l'image et pour les noms dont nous parlions tout à l'heure, et ne pas vouloir à toute force que l'image cesse d'en être une si l'on en ôte ou si l'on y ajoute quelque détail. ». La copie ne cherche pas à se confondre à son modèle. Elle vise la ressemblance et non l'identité. La copie reste distincte de son modèle. Elle s'affiche comme une copie. Elle ne fait que signaler l'existence d'un objet auquel elle renvoie. Elle doit s'effacer derrière le modèle. Dans ce cas, qu'est-ce que la bonne copie ? Qu'est-ce qu'une bonne imitation si elle n'est pas un double parfait du modèle ? « on y trouve le caractère distinctif de l'objet dont on parle. ». La copie doit donc dégager le ou les caractères distinctifs de l'objet. En d'autres termes, la bonne copie est celle qui se fonde sur l'essence de la chose représentée et la traduit de façon sensible. L'objet d'art en dit rien de plus que les caractéristiques de ce qu'il imite. Au mieux, il sert à illustrer ce qu'on peut connaître d'un objet comme l'icône manifeste les propriétés de l'objet. Dans la tradition byzantine, l'icône est un équivalent de la vérité. Chaque élément manifeste quelque chose du divin. Elle se laisse entièrement lire. La bonne copie est comme une icône. Elle est donc entièrement lisible et signifiante de façon univoque. C'est donc plutôt vers cette conception que nous devons nous orienter pour ce qui est de l'art de la copie chez Platon. Mais on voit bien que cet art a une portée gnoséologique, attestée par le fait qu'il est théorisé dans le cadre d'une réflexion sur les noms dans le Cratyle. C'est plus un mot qu'une œuvre d'art.

La seconde espèce d'imitation dans le Sophiste est l'art du simulacre. Il reproduit l'objet tel qu'il apparaît aux sens en respectant les règles de la proportion. L'exactitude dans la représentation de l'apparence entraîne une infidélité

aux proportions et aux mesures réelles du modèle. Le simulacre veut se faire passer pour la réalité. La copie se donne pour ce qu'elle n'est pas : le modèle. Il utilise la tromperie en déformant l'objet pour produire de la tromperie en se faisant passer pour le modèle. « S'ils reproduisaient les proportions réelles des belles formes, tu sais que les parties supérieures paraîtraient trop petites et les parties inférieures trop grandes parce que nous voyons les unes de loin et les autres de près. »... « Aussi les artistes ne s'inquiètent pas de la vérité et ne reproduisent point dans leurs figures les proportions réelles mais celles qui paraîtront belles. ». Cet art du simulacre est mis en parallèle avec la sophistique. On retrouve ce parallèle de l'artiste et du sophiste dans le Phèdre.

Dans le mythe du Phèdre, les âmes, après avoir contemplé la beauté du monde idéal retombent dans le monde matériel et s'incarnent dans les différents types de vie humaine à leur disposition. Platon propose une hiérarchie des vies humaines en fonction de leur plus ou moins grand degré de perfection. Il y a neuf degrés d'excellence qui vont de la vie philosophique à la vie tyrannique. L'artiste et l'artisan occupent la sixième et la septième place juste avant le sophiste et le tyran. Ils sont situés au voisinage des types humains les plus bas. L'art est proche de la sophistique. Les deux ont une position semblable par rapport à la vérité. Comme la sophistique, l'art prétend être un savoir de la vérité. Mais c'est une prétention sans fondement puisqu'il ignore le monde intelligible, il est trompeur et utilise toutes les séductions du sensible. L'imitation, que ce soit l'art qui imite l'objet réel ou la sophistique qui imite la vérité, est toujours supercherie, fausse apparence. Mais si l'art est représentation et que la représentation est imitation, le mot, le discours aussi est représentation, il est récit représentant un événement. La dévaluation ontologique de l'art ne risque-t-elle pas d'entraîner une dévaluation de tout récit, voire de tout discours et de nous plonger dans le mutisme quant au vrai? La conception iconique du mot nous fournit déjà un début de réponse. Platon va plus loin dans la République. Platon va distinguer deux types de récits. Au livre III de la République, Platon distingue deux formes de récit. Il s'intéresse aux arts qui passent par le récit : il s'agit d'énoncer un discours qui a rapport au vrai, à une réalité qui lui est extérieure. L'artiste peut adopter deux stratégies narratives : « le simple récit sans imitation » : le poète raconte les événements comme ils se sont produits sans faire parler les acteurs, sans entrer dans leur psychologie. Il se réduit à l'objectivité d'un chroniqueur. Platon réécrit le début de l'Illiade selon cette méthode, lorsque le prêtre vient demander à Agamemnon de lui rendre Chryséis sa fille et devant son refus il demande aux dieux de faire expier cette impiété aux Grecs. Platon emploie le style du chroniqueur sans passion. On imagine que l'Illiade ne serait plus lue que par des historiens si elle était entièrement écrite ainsi !! Elle nous tomberait des mains au lieu de nous charmer. Mais ce récit est conforme aux faits.

L'artiste peut aussi imiter, c'est-à-dire faire parler le personnage directement « se rendre semblable à un autre » Homère nous donne ainsi l'illusion que c'est Achille qui déplore la mort de Patrocle et non Homère qui parle. Dans ce cas, il y a bien tromperie car le lecteur pense entendre Achille alors qu'il s'agit d'Homère. De plus, des passions sont présentées en première personne avec tout l'impact émotionnel et négatif qui en résulte pour Platon.

Le récit peut donc être un discours vrai et non imitatif lorsqu'il se borne à rendre compte de faits. Platon ne se prive pas d'ailleurs d'introduire des récits, même mythiques ou à prétendue valeur historique dans ses dialogues (l'Atlantide, l'histoire de Gygès...)

Platon ne vise pas la fonction représentative du mot, ni celle du discours mais plutôt le pouvoir de séduction des images que les mots peuvent véhiculer lorsqu'ils évoquent des passions.

C'est pourquoi la lecture des poètes est strictement contrôlée. Les gardiens ne doivent imiter que les vertus et non les vices car l'imitation est éducative, elle devient une seconde nature.

« S'ils imitent, que ce soient les qualités qu'ils leur convient d'acquérir dès l'enfance : le courage, la tempérance, la sainteté, la libéralité et les autres vertus du même genre, mais la bassesse, ils ne doivent ni la pratiquer ni savoir habilement l'imiter, non plus qu'aucun des autres vices de peur que de l'imitation, ils ne recueillent le fruit de la réalité. Ou bien n'as-tu pas remarqué que l'imitation, si depuis l'enfance on persévère à la cultiver, se fixe dans les habitudes et devient une seconde nature pour le corps, la voix et l'esprit ? ». L'imitation qui est déficiente ontologiquement peut paradoxalement engendrer de l'être !! Thèse difficile à démontrer : Platon se contente de dire qu'on le constate, c'est un effet de la faiblesse de la nature humaine, elle les capable de transformer en une manière d'être ce qui est inconsistant au niveau ontologique. Raison de plus pour se méfier de cette humaine nature et de veiller de près à l'éduquer correctement.

Il faut donc n'imiter que les modèles vertueux et user du discours simple pour rapporter les paroles ou actions non vertueuses. « Son discours participera à la fois de l'imitation et de la narration simple mais dans un long discours, il n'y aura qu'une petite part d'imitation » car il n'y a que peu d'actions vertueuses, les seules que l'on puisse imiter. L'organisation narrative à l'intérieur du récit n'est donc pas gouvernée par un impératif esthétique mais par une nécessité morale. La censure atteint non seulement le contenu mais aussi le style de l'auteur.

La musique doit suivre les mêmes règles. Puisqu'il ne faut « pas de plaintes et de lamentations dans nos discours », les mélodies plaintives sont à éliminer avec toutes celles qui pourraient induire à « l'ivresse, la mollesse et

l'indolence ». La musique agit sur les émotions, il faut donc la contrôler.

La peinture est aussi une forme d'imitation. Il faut donc empêcher les artisans peintres et sculpteurs « d'introduire le vice, l'incontinence, la bassesse et la laideur dans la peinture des êtres vivants, dans l'architecture ou dans tout autre art. ». L'œuvre ne vaut pas par elle-même mais selon la valeur de ce qu'elle imite. Ce n'est pas la perfection de l'imitation, la méthode qui prime mais ce qui est en dehors de l'œuvre, son modèle.

En imitant la beauté, la vertu, les arts peuvent avoir pour fonction d'éduquer la jeunesse. L'art est soumis à la science qui dit ce qu'est la beauté. Platon affirme « La musique doit aboutir à l'amour du beau ». Elle n'en vient pas, elle doit y parvenir. Reste à savoir ce qu'est cette beauté et surtout si elle est objet d'une saisie esthétique ou médiatisée.

En attendant, la dévaluation ontologique de l'œuvre d'art se double d'une dévaluation de la faculté sensible qui permet de saisir les œuvres. On imagine donc déjà que c'est à une faculté non-sensible que sera réservé l'accès à la beauté.

La dévaluation gnoséologique (fondements de la connaissance) de la sensibilité

L'art s'adresse à la sensibilité en jouant sur les illusions perceptives, il s'adresse donc à la faculté la moins fiable de l'homme. Dans le *Théétète*, Platon montre l'insuffisance de la sensation du point de vue gnoséologique, mais dans la perspective de l'art, c'est surtout du point de vue pratique que la sensation est mise en cause. L'œuvre suscite des désirs des sens qui vont à l'encontre de l'impératif de conduire sa vie de façon rationnelle.

La sensibilité n'est pas purement passive pour Platon. Les sens ont des désirs. Au livre IV de la *République*, Platon raconte l'histoire de Léontios il « longea la paroi extérieure du mur septentrional, lorsqu'il aperçut des cadavres étendus près du bourreau ; en même temps qu'un vif désir de les voir, il éprouva de la répugnance et se détourna ; pendant quelques instants il lutta contre lui-même et se couvrit le visage mais à la fin, maîtrisé par le désir, il ouvrit de grands yeux et courut vers les cadavres : voilà pour vous, mauvais génies, dit-il, emplissez-vous de ce beau spectacle. ». Les yeux ont leurs désirs qui ne sont pas le désir rationnel de l'homme, comme si notre corps nous était étranger et comme si ses désirs n'étaient pas nos désirs. Léontios s'adresse à ses yeux comme à des êtres extérieurs à lui, il lutte avec eux. Les sens sont liés à la partie désirante de l'âme, la partie concupiscible, donc inférieure. Les yeux qui sont traditionnellement les sens les plus élevés sont pris là comme exemple pour montrer qu'aucun des sens n'échappe à la dévaluation de la sensibilité.

L'art est marqué par les sens puisque c'est aux sens qu'il s'adresse. « Je distingue d'une part ceux qui aiment les spectacles, les arts et ce sont des hommes pratiques, et d'autre part ceux dont il s'agit dans notre discours, les seuls qu'on puisse à bon droit appeler philosophes (...) Les premiers dont la curiosité est toute dans les yeux et dans les oreilles, aiment les belles voix, les belles couleurs, les belles figures et tous les ouvrages où il entre quelque chose de semblable, mais leur intelligence est incapable de voir et d'aimer la nature du beau en lui-même. » écrit Platon au livre V de la *République*. La distinction est nette entre ceux qui aiment ce qui frappe leurs sens et ceux qui aiment le beau en lui-même. Aimer ce qui frappe les sens enferme le sujet dans une éternelle répétition : la sensation naît, puis s'affaiblit et il faut la réitérer. Au contraire, celui qui aime la nature du beau est dans une progression constante puisqu'il remonte de beauté en beauté jusqu'aux idées. La distinction est nette. Celui qui aime les beaux corps dans le Banquet est déjà amant de la beauté et pas seulement de l'apparence. Dans le *Phèdre*, Platon distingue nettement l'attitude sensuelle face à la beauté qui n'a pour but que d'en jouir et l'attitude de l'amant des idées qui aime dans cette beauté terrestre le reflet de la beauté divine. « Celui qui a été récemment initié, qui a beaucoup vu dans le ciel, aperçoit-il en un visage une heureuse imitation de la beauté divine ou dans un corps quelques traits de la beauté idéale, aussitôt il frissonne et sent remuer en lui quelque chose de ses émotions d'autrefois.....l'aile se gonfle et se met à pousser de la racine sur toute la forme de l'âme, car jadis, l'âme était toute aile. ». La beauté ne touche pas les sens mais éveille un souvenir de l'âme qui a contemplé le monde des idées. Ce ne sont donc pas les sens qui la perçoivent. Si on s'en tient aux sens, ils ne sont capables que de désirs sensuels. On ne peut donc même pas dire que par les sens l'âme s'élève à l'idée. C'est déjà l'âme qui perçoit

confusément la beauté. C'est pourquoi l'art est capable d'éveiller des désirs sensuels et il doit être étroitement surveillé.

L'art est aussi capable d'éveiller les désirs de la partie irascible de l'âme. Dans le *Philèbe*, Platon évoque les plaisirs et douleurs de l'âme seule. « Dans les lamentations, dans les tragédies et dans les comédies, et non pas seulement au théâtre mais encore dans toute la tragédie et la comédie de la vie humaine... Les douleurs sont mêlées aux plaisirs. ». La représentation théâtrale évoque donc un plaisir mêlé de douleur qui est lié à la maladie plus qu'à la santé de l'âme. Cependant Platon évoque aussi des plaisirs sans mélange, c'est-à-dire des plaisirs exempts de douleur, des plaisirs vrais : « ce sont ceux qui ont trait à ce qu'on appelle les belles couleurs, aux figures, à la plupart des odeurs et des souses à toutes les choses dont la privation n'est ni sensible ni douloureuse, mais qui procurent des jouissances sensibles, agréables, pures de toute souffrance.... Ajoutons y encore les plaisirs de la science. ». Le rapport au sensible est lointain puisque Platon précise que les formes sont de nature géométrique. Platon distingue ensuite dans les différents arts ce qui relève de la science et ce qui ressort de la conjecture : l'architecture par exemple est plus scientifique que la musique. Cependant, dans la vie humaine, des connaissances approximatives sont nécessaires. « Faut-il mettre dans notre mélange l'art mobile et impur de la fausse règle et du faux cercle ? » Protarque : « C'est indispensable si l'on veut que nous trouvions tous les jours en fût-ce que le chemin de notre maison. » Socrate « Faut-il y ajouter la musique dont nous avons dit un peu plus haut qu'elle était pleine de conjectures et d'imitation et qu'elle manquait de pureté ? ». Protarque : « Cela me paraît indispensable à moi si nous voulons que notre vie soit tant soit peu supportable. ». Les arts incertains sont disqualifiés du point de vue de la science parce qu'ils font appel à la sensibilité, cependant ils sont nécessaires humainement. Le *Philèbe* marque une réélaboration de la pensée de Platon puisque la vie mixte l'emporte sur la vie purement philosophique mais nous n'avons pas de théorie de l'art qui complète cette évolution. On peut supposer que l'art aurait sans doute été réévalué comme élément de cette vie mixte puisque Platon réévalue le plaisir ainsi que l'empirie.

Cependant, pour ce qui est explicitement théorisé, l'art n'a aucune portée ontologique puisqu'il est coupé de la beauté.

La scission de l'art et de la beauté confirme la dévaluation ontologique de l'art : l'art est un objet, la beauté est une caractéristique des idées.

L'*Hippias Majeur* est consacré au problème de la définition du beau. Peut-on faire entrer la beauté sous la définition d'une essence ? Le problème de la beauté est posé sous la forme de sa définition, comme pour le courage dans le *Lachès*, la vertu dans le *Ménon*. Il ne s'agit pas d'éprouver la beauté mais de savoir en quoi consiste sa définition, son être. La beauté est traitée comme une essence. L'objet beau s'efface au profit de la définition du beau. C'est ce qu'on voit dans l'*Hippias* dans lequel Platon récuse l'approche de la beauté par l'exemple, approche qui supposerait que la vue d'un objet beau permet de le saisir comme sans la médiation d'un savoir. Socrate pose d'emblée la question de l'essence de la beauté : « D'où sais-tu les choses qui sont belles et celles qui sont laides ? Voyons, peux-tu me dire ce qu'est le beau ? »

Hippias commence par formuler la question à sa façon : « Le questionneur n'est-ce pas Socrate veut savoir quelle chose est belle ? ». On peut répondre en indiquant ce qui est beau. Hippias inscrit la question du beau dans la particularité. La beauté est toujours particulière. Seule une chose dans sa singularité pourra être dite belle. On ne peut donner que des exemples de beauté. L'exemple n'est pas ici l'illustration d'une règle générale mais il est une manifestation individuelle et complète en soi de l'essence de la beauté. La beauté est présentation. On ne peut que

la montrer.

Hippias va donner trois cas de beauté : une belle jeune fille. « Le beau, c'est une belle fille. ». Il veut désigner quelque chose d'incontestablement beau et non pas fournir une définition de la beauté. Socrate répond par la multiplication des exemples « Mais une belle cavale, n'est-ce pas quelque chose de beau ? ...Et une belle lyre.. ? Et une belle marmite ... ? » La multiplication ne vaut que si les exemples servent de cas particuliers pour une règle générale. Hippias n'a pas prétendu donner de règle générale. Ce n'est pas le cas de la fille, il s'agit d'un exemple singulier qui vaut pour lui-même.

Hippias tente de répondre à Socrate tout en restant dans la logique de l'exemple singulier : il va choisir ce qui est commun à une multiplicité de belles choses individuelles. Il veut trouver une chose unique commune à toutes les beautés particulières, un particulier qui soit en même temps général. Il pense trouver en évoquant la fonction ornementale de l'or. « Quand l'or s'y est ajouté, un objet qui paraissait laid auparavant paraît beau, parce qu'il est orné d'or. ». C'est un particulier général. Socrate va proposer les contre-exemples du même type, l'ivoire et le marbre qui en annule la généralité. Socrate rejette la possibilité d'un exemple général et exclut du domaine de la définition du beau tout objet matériel.

La troisième réponse d'Hippias constitue une dernière tentative pour donner un exemple général de beauté : « Je dis donc que pour tout homme, en tout temps et en tout lieu, ce qu'il y a de plus beau au monde c'est d'être riche, bien portant, honoré par les Grecs, de parvenir à la vieillesse et après avoir fait de belles funérailles à ses parents morts, de recevoir de ses enfants de beaux et magnifiques honneurs funèbres. ». Hippias évoque une totalité singulière, l'unité de la vie humaine qui englobe une multiplicité de belles choses. Socrate souligne le caractère encore trop restreint de cette totalité. Elle ne vaut ni pour les dieux ni pour les héros de la mythologie qui ont pourtant de belles vies.

Les trois réponses d'Hippias constituent une théorie de l'exemplarité : l'exemple peut être un être particulier, une qualité commune, la totalité singulière de la vie heureuse. Mais Hippias ne parvient pas à expliquer où se trouve l'universalité du beau.

Socrate rappelle « Ce que nous cherchons, c'est ce par quoi toutes les belles choses sont belles. ». En d'autres termes, la recherche porte sur l'essence commune de la beauté.

Socrate va orienter la discussion vers des notions qui en sont plus des exemples mais ont une certaine universalité.

Socrate va apporter trois réponses dont il va à chaque fois montrer l'insuffisance. La première notion est celle de l'ornement ou de la parure convenable, la convenance, tout ce qui « joint à un objet le fait paraître beau. ». L'ornement est cause de la belle apparence. Il rend belles des choses qui auparavant ne l'étaient pas au même degré. Mais « il n'est pas de cause unique qui puisse à la fois produire la réalité et l'apparence soit du beau soit de toute autre chose. ». D'une même cause ne peuvent découler des effets contraires. L'ornement qui est cause de l'apparence de la beauté ne peut aussi être cause de sa réalité. L'ornement est moralement et épistémologiquement suspect. Il se rapproche de la tromperie comme la toilette dans le Gorgias. A cause de son pouvoir néfaste, il nous détourne de la beauté réelle.

La deuxième réponse de Socrate concerne la définition du beau par l'utile. L'utilité peut-elle être considérée comme la cause de la beauté ? L'utile en soi ne peut être assimilé au beau parce qu'il existe des choses utiles pour le bien comme pour le mal et la beauté est une valeur. Mais « le puissant et l'utile en tant qu'ils sont efficaces pour le bien » ne pourraient-ils pas être le beau ? Dans ce cas, le beau serait le bien. Or ces deux notions proches sont tout de même différentes.

Socrate va proposer ensuite de définir le beau par le plaisir de l'ouïe et de la vue. Le plaisir peut-il être considéré comme la cause du beau ? Les sens de l'ouïe et de la vue sont-ils suffisants pour être à l'origine du sentiment du beau ? Il y a du plaisir sensible sans beauté : les plaisirs du goût, de l'odorat. Les sens ne sont donc pas suffisants pour identifier le beau même s'il y a des plaisirs de la vue et de l'ouïe causés par le beau. « Il est certain que les beaux hommes, que tous les dessins en couleur, les peintures, les sculptures charment nos regards si elles sont belles, et que les beaux sons, la musique en général, les discours et les fables produisent le même effet en sorte que si nous répondions à cet audacieux questionneur : le beau mon brave, c'est le plaisir que procurent l'ouïe et la vue, ne crois-tu pas que nous rabattrions sa hardiesse ? ». Mais dans ce cas, on ne pourrait plus parler de belles occupations ou de belles lois, De plus, quelles raisons trouve-t-on pour ne pas qualifier de beaux les plaisirs des autres sens ? Le dialogue aboutit à une aporie. Mais Socrate remplace la question de l'interlocuteur par sa propre question « Comment fais-tu pour savoir ce qui est beau et ce qui est laid ? Voyons, peux-tu me dire ce qu'est la beauté ? ». Socrate pose deux questions. D'abord quel genre de savoir faut-il avoir pour dire ce qui est beau et ce qui est laid. Il faut produire un critère qui soit un caractère distinctif de la beauté. Le rapport au beau perd son caractère d'immédiateté, il faut passer par la médiation d'un savoir pour reconnaître ce qui est beau. Ce savoir est la seconde question de Socrate qui porte sur la connaissance du beau. Pour pouvoir dire ce qui est beau, il faut

savoir ce qu'est le beau.

Ce retournement de perspective a trois conséquences :

- Pour définir le beau, il faut pouvoir remonter des belles choses à la beauté en soi. Il faut donc introduire une différence entre les belles choses et la beauté véritable. Il faut détourner le regard des belles choses pour saisir la beauté. Le beau est cause des belles choses. « C'est par la beauté que les belles choses sont belles » nous dit Platon dans le Phédon.
- Il faut trouver « ce qui est beau pour tous et en tous temps ». La question de Socrate exige une réponse universelle, elle doit valoir pour tous.
- Il faut énoncer quelque chose qui évite « le défaut d'être tantôt beau tantôt laid. ». Il faut dégager ce qui est beau absolument et pas relativement à son genre et à son espèce. La belle chose n'est pas la chose parfaite en son genre.

La définition du beau reste inaccessible mais on sait qu'il s'agit d'un savoir et non d'une rencontre avec un objet sensible. (la seule beauté est celle des idées) Elle reste inaccessible car dans l'Hippias, on recherche la beauté comme une essence. Elle est plus qu'une essence, elle est avec le bien et le vrai ce qui caractérise toutes les essences, ce qui constitue leur supériorité ontologique.

Dans le Banquet Platon traite du rapport entre amour et beauté et il nous permet de comprendre la spécificité de l'idée de beauté. Dans le Phèdre, il s'agit de l'art oratoire, de la beauté des discours. Dans ces deux discours, le statut de la beauté se précise.

La beauté est une caractéristique des idées plus qu'une essence : Beau, vrai et bon sont liés comme fondement ontologique de toutes les idées. Est beau tout ce qui est pleinement. Est laid tout ce qui manque d'être. Les êtres ont plus ou moins de perfection. Les caractéristiques du beau sont celles de l'être : « Intégrité, simplicité, immobilité, félicité, appartenant à leur tour aux apparitions que l'initiation a fini par dévoiler à nos regards au sein d'une pure et éclatante lumière. » Phèdre. Les caractéristiques qui sont celles de l'être sont aussi celles du beau dans la conception classique de la beauté.

Le bel objet aura pour caractéristiques dans la vision classique de la beauté : l'intégrité, la totalité, il est parfait, achevé : une ébauche ne peut être belle. L'ordre, l'harmonie sont fondamentaux : il y a un nécessaire accord des parties, tout ce qui est disloqué, disproportionné ne peut être beau. La simplicité, l'unité : l'idée est une et simple, ce qui la rend visible doit aussi être simple. (on pense aux règles d'unité de la tragédie classique). L'immobilité, la sérénité : pour un être parfait, un changement ne peut qu'être une altération. Le beau vise l'éternel. On ne représente pas le mouvement. La félicité : la beauté devient représentation du bonheur parfait : les visages sereins des peintures de la Renaissance, la pietà de Michel-Ange. La clarté : le beau exclut le flou, l'imprécis. La vérité : le beau est voisin du vrai, le faux, l'impossible sont laids. L'expérience de la beauté est la nostalgie de la perfection de l'être. L'expérience de la beauté est celle que donne la connaissance et non la rencontre avec un objet sensible, elle est d'ordre intelligible.

A propos de l'idée du bien Platon écrit dans la République : « puisqu'elle est le principe de la science et de la vérité, tu peux la concevoir comme un objet de connaissance, mais si belles que soient ces deux choses, la science et la vérité, tu ne te tromperas point en pensant que l'idée du bien en est distincte et les surpasse en beauté. »... « Sa beauté est au dessus de toute expression s'il produit la science et la vérité et s'il est encore plus beau qu'elles. ». La beauté est ce qui caractérise au plus au degré l'idée du bien qui est au delà de l'essence car elle constitue le fondement ontologique de toutes les essences. C'est bien par une vision intellectuelle que l'on accède à l'Idée du bien comme fondement de toutes les idées et donc par là à la beauté véritable.

L'ascension vers le beau est décrite dans ses étapes dans le Banquet. Tout d'abord, « rechercher les beaux corps », puis voir « que la beauté de tous les corps est une et identique », puis « considérer la beauté des âmes comme plus précieuse que celle des corps. », puis « regarder la beauté qui est dans les actions et dans les lois »... « des actions des hommes il passera aux sciences et il en reconnaîtra la beauté. ». La remontée est progressive de l'objet beau vers la beauté comme attribut ayant une valeur morale. On fait le saut que Hippias ne voulait pas faire.

« Celui qu'on aura guidé jusqu'ici sur le chemin de l'amour, après avoir contemplé les belles choses dans une gradation régulière, arrivant au terme suprême, verra soudain une beauté d'une nature merveilleuse... Beauté qui existe en elle-même et par elle-même, simple et éternelle, de laquelle participent toutes les autres belles choses. ».

La saisie de la beauté n'est donc pas immédiate, il faut une longue ascèse pour se détacher des beautés sensibles, des exemples de belles choses pour saisir la beauté en elle-même. Le passage par la beauté des actions, des lois et des sciences est nécessaire : la saisie de la beauté n'est donc pas autonome, distincte de la morale ou de la science. L'art ne peut nous mettre en contact avec l'absolu en court-circuitant la morale ou la science. Il faut une préparation dans les sciences et la morale pour être sensible à la beauté en soi. Il n'y a pas d'autonomie de l'esthétique pour

Platon. L'esthétique (si on peut utiliser le terme puisqu'il n'y a pas de réelle immédiateté dans la saisie du beau) est un plus, une conséquence de la morale et de la science. Platon emploie bien le terme « soudain » qui peut laisser penser à une certaine immédiateté. Mais c'est sans doute pour signaler le caractère entier de la beauté qu'on ne peut saisir de façon partielle plutôt que l'immédiateté de la saisie du point de vue du sujet dont il est bien dit qu'il doit parcourir un long chemin pour s'élever à la beauté.

La médiation de la morale et du savoir est donc nécessaire. S'il y a bien un aspect esthétique des Idées dû à leur unité et à leur plénitude, on ne peut dire qu'il y a une saisie esthétique des idées par le sujet. Platon ne propose pas un mysticisme mais une méthode dialectique d'élévation vers le vrai qui culmine dans un éblouissement final mais qui n'est que final et non premier comme ce serait le cas si une esthétique authentique était prise en compte. La difficulté de la remontée est bien illustrée par le passage du Phèdre qui évoque la lutte acharnée des âmes pour contempler le vrai : pour quelques rares élues qui accèdent au vrai les autres « sont submergées par le tourbillon qui les emporte, elles se foulent, se précipitent les unes sur les autres, chacune essayant de se pousser avant l'autre. ». Nous sommes loin d'une saisie esthétique, immédiate de l'essence.

La beauté n'est donc pas saisissable à travers l'objet beau qui se donne à nous dans l'immédiateté d'une saisie sensible. Elle se laisse entrevoir comme attribut des idées au terme d'une longue remontée dialectique vers l'idée du bien qui nous impose de nous détacher des objets sensibles.

L'objet d'art n'est donc en rien un accès privilégié au vrai. Il n'a pas de valeur en soi. Il peut donc être instrumentalisé au service de valeurs supérieures. Et de fait, pour Platon, l'art est étroitement subordonné à l'éducation et à la politique.

L'assujettissement philosophique de l'art

L'art n'est vu que comme un instrument, un outil de formation à la vertu. Dans le Livre II de la République, Platon pose le problème de l'éducation des gardiens. Que faire pour qu'il devienne « un beau et bon gardien de la cité. ». Le travail de gardien suppose une excellence de celui qui le fait. Ce n'est pas seulement une fonction jugée par l'efficacité d'une pratique, le critère, c'est la qualité du sujet qui occupe la fonction. Il s'agit donc de former l'homme et non de définir les modalités de la fonction : un homme bien formé remplira toujours bien sa fonction.

C'est dans cette perspective que l'art intervient : « Pour le corps nous avons la gymnastique et pour l'âme la musique. ». La musique, c'est pour les Grecs l'ensemble des arts auxquels président les muses et pas seulement l'art musical. La comparaison est significative : la gymnastique modèle le corps, elle construit sa forme. Le corps musclé est celui qui a intériorisé la gymnastique. L'art joue le même rôle : il ne s'agit donc pas d'un rapport ponctuel entre un sujet et un objet d'art qui n'excéderait pas le moment de la rencontre. L'art joue un rôle formateur, il modèle l'âme comme la gymnastique le corps. Il ne touche donc pas seulement les sens mais aussi les passions, la partie irascible de l'âme qu'il faut éduquer à la soumission. Par contre, pour la partie rationnelle, ce sont les mathématiques qui jouent le rôle de formateurs.

Il s'agit donc d'intégrer l'art dans un temps de formation, de maturation du sujet. La rencontre de l'art n'est pas due au hasard des circonstances, elle doit être programmée, au bon moment, au moment où l'âme en a besoin pour se former. Platon pose le problème du bon moment : « Ne commencerons-nous pas leur éducation par la musique plutôt que par la gymnastique ? ».

La réponse est surprenante : la musique comprend les discours puisqu'elle comprend la poésie, les discours peuvent être « vrais ou mensongers ». Or, nous commençons toujours par raconter des fables aux enfants constate Platon. L'âme enfant n'a pas la force de se hisser au discours vrai, elle doit pourtant bien se nourrir de discours, il ne lui reste donc que les discours mensongers. Cette âme faible est dans un corps faible puisque le corps n'est même pas encore apte à la gymnastique. Le premier stade de l'éducation, ce sont donc les discours mensongers, les fables. L'art serait donc composé pour les enfants « jeunes et tendres » sous forme de fables édifiantes, puisque qu'il s'agit du premier stade dans un processus éducatif. L'art doit donc être strictement contrôlé : « Il nous faut d'abord, ce me semble, veiller sur les faiseurs de fables, choisir leurs bonnes compositions et rejeter les mauvaises ». L'art est une affaire d'Etat puisque l'éducation appartient à l'Etat. Il n'y a donc pas de critère interne à l'art pour le juger, l'œuvre est jugée par rapport à une finalité qui est celle de la cité et non au moyen de critères esthétiques. C'est pourquoi Platon rejette les deux plus grands auteurs de son temps, ceux que nous avons gardé en mémoire

pour la beauté de leurs œuvres : Homère et Hésiode. « Quand on représente mal les dieux et les héros, comme un peintre qui trace des objets n'ayant aucune ressemblance avec ceux qu'il voulait représenter. ». Kronos dévorant ses enfants, Zeus oubliant ses devoirs et succombant aux charmes d'Héra ne sont certainement pas des exemples de vertu. Il n'est guère louable d'oublier ses devoirs pour un moment de volupté ; mais l'évocation d'Homère nous rend Zeus singulièrement plus proche que le gardien platonicien idéal ! Raison de plus pour « ensevelir dans le silence » de tels récits car les dieux servent de modèles. Ils ne doivent donc pas être montrés partageant les mêmes faiblesses que les hommes. Il faut donc éliminer tout ce qui montre des dieux en proie au désir, à la colère, succombant à l'injustice. « Il faut faire tout son possible pour que les premières fables qu'il entend soient les plus belles et les plus propres à lui enseigner la vertu. » sans aucun égard pour la valeur esthétique du récit.

L'art prend modèle sur les dieux pour ce qu'il représente et les dieux servent de modèle aux hommes. L'artiste est pour l'homme un peu ce que le démiurge est pour le monde : il doit le façonner par l'éducation selon un modèle. Et le modèle à suivre n'appartient pas à l'artiste, il est fixé par le fondateur de la cité : « Adimante, nous ne sommes poètes ni toi ni moi, en ce moment, mais fondateurs de cité ; or, à des fondateurs, il appartient de connaître les modèles que doivent suivre les poètes dans leurs histoires et de défendre qu'on s'en écarte ».

L'art n'a pas d'autonomie dans sa finalité puisqu'il est au service de l'éducation, il n'a pas non plus d'autonomie dans son contenu puisqu'il doit imiter des modèles qu'il n'a pas choisis lui-même mais qui lui sont imposés par les fondateurs de la cité. Platon énonce deux règles qui ont force de loi : « je vote cette loi avec toi » dit Adimante à Socrate. L'art n'est pas libre, il n'innove pas.

« La première règle et le premier modèle auxquels on devra se conformer dans les discours et dans les compositions poétiques : Dieu n'est pas la cause de tout mais seulement du bien. ». En d'autres termes : le principe intelligible de ce qui est, est positivement un être. Il ne peut être principe du non-être ou du chaos. Comprendre, c'est saisir une plénitude d'être qui a un fondement ontologique. Si Dieu était principe du mal, du non-être, toute volonté d'une saisie intelligible du réel s'avérerait vaine. Ce principe recouvre en un sens le principe d'identité : au principe de ce qui est, il y a un être positif et identique à soi qui assure la possibilité d'une saisie intelligible, c'est-à-dire marquée par l'identité, la stabilité de ce qui est saisi, à l'inverse de la saisie sensible, mouvante et contradictoire. On voit comment l'art répond à des impératifs ontologiques et gnoséologies plus qu'esthétiques.

La deuxième règle est tout aussi significative : « La deuxième règle qu'on doit suivre dans les discours et dans les compositions poétiques sur les dieux : ils ne sont point des magiciens qui changent de forme et ne nous égarent point par des mensonges en paroles ou en acte. ». C'est une adaptation à l'art du principe de non-contradiction.

Ces règles constituent des lois : elles structurent la vie politique et l'art n'en est qu'un élément.

Au livre III Platon ira encore plus loin : c'est la valeur esthétique de l'art qui semble devenir objet de suspicion : trop belle, trop séduisante, l'œuvre est, par son pouvoir de séduction, d'emblée suspecte. La cité devra-t-elle se contenter de productions esthétiques médiocres mais édifiantes et d'autant plus édifiantes qu'elles seront médiocres ? On pense au régime soviétique censurant le magnifique roman de Boulghakov, *Le Maître et Marguerite*, pour promouvoir des œuvres médiocres et édifiantes.

« Ce n'est point qu'ils manquent de poésie et ne flatte l'oreille du grand nombre : mais plus ils sont poétiques, moins il convient de les laisser entendre à des enfants et à des hommes qui doivent être libres et redouter l'esclavage plus que la mort. » nous dit Platon des poèmes homériques.

Le théâtre est encore plus visé puisqu'il évoque plus directement les passions. L'art rend toujours l'âme esclave car il éveille les passions par son pouvoir d'évocation sensible. A propos des représentations artistiques des enfers Platon écrit : « nous craignons qu'un tel frisson n'enfièvre et n'amollisse exagérément nos gardiens. » La seule solution est dans ce cas la censure : « nous retrancherons aussi les lamentations et les plaintes qu'on met dans la bouche des grands hommes. » : une œuvre d'art ne constitue pas pour Platon un tout organique dont on ne pourrait retrancher aucune partie. Platon ne voit aucun inconvénient à censurer les passages délétères pour l'éducation des gardiens et à conserver les autres. L'art est sous contrôle. Il lui est également interdit d'évoluer. « Il est à redouter que le passage à un nouveau genre musical ne mette tout en danger. Jamais en effet, on ne porte atteinte aux formes de la musique sans ébranler les plus grandes lois des cités » livre IV de la République.

La musique est donc avec la gymnastique ce qui permet de former l'homme. Musique et gymnastique forment le caractère mais ce sont les mathématiques qui forment l'intelligence. « Cette science a l'air de nous être vraiment indispensable puisqu'il est évident qu'elle oblige l'âme à se servir de la pure intelligence pour atteindre la vérité en soi. ». livre VII.

A propos de la poésie imitative Platon peut donc conclure : « Qu'il faille absolument refuser de l'admettre, c'est je crois ce qui apparaît avec le plus d'évidence maintenant que nous avons établi une distinction nette entre les divers éléments de l'âme. » livre X

La poésie imitative ruine l'âme de ceux qui n'ont pas l'antidote c'est à dire la connaissance.

« A l'égard de l'amour, de la colère et de toutes les autres passions de l'âme, qui, disons-nous, accompagnent chacune de nos actions, l'imitation poétique ne produit-elle pas de semblables effets ? Elle les nourrit en les arrosant, alors qu'il faudrait les dessécher, elle les fait régner sur nous alors que nous devrions régner sur elles pour devenir meilleurs et plus heureux, au lieu d'être plus vicieux et plus misérables. ». Platon nous engage donc à résister aux séductions de la poésie « nous ferons comme ceux qui se sont aimés, mais qui ayant reconnu que leur amour n'était point profitable, s'en détachent, par force certes, mais s'en détachent pourtant. ». Le beau est objet d'une saisie intellectuelle et l'objet d'art n'aucune consistance ontologique. La beauté dont il s'agit est donc la beauté des idées, la beauté du vrai, elle ne se rencontre pas de façon immédiate et sensible mais au terme d'un long parcours intellectuel. Toute immédiateté est dévaluée du point de vue gnoséologique et ontologique pour être rabaissée au simple fonctionnement physiologique de la sensibilité.

Une telle conception est extrêmement problématique puisqu'elle culmine tout de même dans une saisie de l'Idée qui est décrite sous la métaphore d'un éblouissement dans la République, sous la métaphore d'un aliment donc on se repaît dans le Phèdre. Toutes métaphores qui laissent penser à une réintroduction d'une certaine immédiateté seule capable de supporter le caractère total de la vision de l'Idée. La contradiction entre l'immédiateté de la saisie de l'intelligible et la discursivité est supportée par la scission du sujet et du vrai : le sujet doit effectuer un parcours dialectique, discursif pour atteindre l'idée. Mais l'idée, absolu transcendant se donne dans une présentation immédiate d'elle-même.

Si l'on revient sur cet exil originaire de l'âme, si l'on considère que la vrai n'est pas transcendant mais qu'il est « devenir de lui-même », non pas « substance mais sujet » pour reprendre le grand retournement hégélien de tout platonisme, l'évacuation de l'esthétique au stade initial n'est plus vraiment nécessaire. Et la dévaluation conjointe de l'objet d'art doit être repensée.

Prendre au sérieux l'esthétique, élaborer une théorie philosophique de l'art c'est en même temps construire une théorie du vrai dans laquelle le sujet sensible accède à la vérité sans rompre avec lui-même. L'esthétique peut-elle être le chemin à parcourir pour une réconciliation du sensible et de l'intelligible ? C'est ce chemin que Hegel nous propose de suivre en articulant l'immédiateté et la médiation dans le parcours de la conscience et en élaborant ainsi une esthétique qui évite le mysticisme tout en conférant un statut spéculatif à la discursivité. Il construit ainsi une réelle théorie de l'art, un point d'équilibre entre art et philosophie parce que sa philosophie équilibre immédiateté et médiation dans le travail de la conscience.