

Licence 1 – Arts du spectacle / Parcours Images

Année universitaire 2015-2016

Semestre 1 – Majeure A (10 crédits)

TD « Esthétique générale (textes fondamentaux) »

1DDKM031 (21h)

Enseignants :

Sébastien David, Raphaël Jaudon, Benjamin Labé

Recueil 1

Sommaire

recueil 1

- 1/ Marie José Mondzain « Quelle est donc ma phantasia ? », *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007 [page 3]
 - 2/ Pline (23-79), *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 et 152 [page 5]
 - 3/ Louis Marin, « Mimèsis et description », *De la représentation*, Gallimard /Seuil, 1994, p. 251-253 [page 5]
 - 4/ Aristote, *Poétique*, (du début jusqu'à 1448 b.) [page 6]
 - 5-A/ Platon, *La République*, Livre VII (512a-517b), trad. R. Baccou [page 9]
 - 5-B/ Platon, *La République*, Livre X (jusqu'à 603e), trad. R. Baccou [page 11]
 - 6/ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Livre III, chapitre 34 des « Suppléments et conclusion du livre III » (1844) [page 20]
 - 7/ R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications* n°11, 1968 (repris dans *Littérature et réalité*, 1982, et *Le Bruissement de la langue*, 1984) [page 25]
- ### recueil 2
- 8/ D. Hume, « De la norme du goût » (1755), in *Les Essais esthétiques*.
 - 9/ E. Kant, *Critique de la faculté de Juger*, §37-45, (1790), traduction Philonenko.
 - 10/ J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004, p 87-118.

1/ Marie José Mondzain « Quelle est donc ma phantasia ? », in *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007, pp.26-30.

Quelle est donc ma phantasia ? La voici :

Un homme quitte la surface de la terre et s'enfonce dans une grotte. Il y progresse jusqu'en un lieu qu'il choisit pour s'arrêter. Ce lieu loin du soleil n'est que ténèbres et l'homme l'éclaire avec une torche. C'est sans doute parce que le feu des torches est sans cesse dansant que l'homme voit danser les ombres et sortir des parois des figures fugaces qui évoquent comme dehors le font les nuages, la silhouette désirée ou redoutée de ce qui ébranle tous nos désirs ou encore nos terreurs.

L'homme qui est là seul ou non, a pris sur ce trajet le risque d'un engouffrement dans des ténèbres inconnues, dans le site régressif d'un retour à la terre, à la nuit d'où il est sorti pour naître. Mais l'homme qui est venu un jour au monde et qui va mourir, cet homme n'est pas encore né à sa propre vie de sujet séparé et parlant. Il joue le scénario d'un retour d'une redescente vers une caverne matricielle, un lieu inhabité et qui n'est pas destiné à l'habitation. Ces lieux sont choisis pour les images et souvent pour le culte des morts. Nous sommes sur le site d'un départ, dans le champ de toutes les séparations. L'homme qui devient humain n'est pas ici le sujet mythique d'une chute depuis la lumière dans les ténèbres d'une condition désastreuse comme l'imaginent les théologiens et plus d'un philosophe. Cet homme des mythes est déjà conçu comme le sujet des pouvoirs d'un autre toujours plus fort et plus puissant que lui. L'homme qui est né dans la lumière est pris dans des rapports de force où son impuissance ne détermine que sa faiblesse et jamais aucune souveraineté. Mais l'homme que nous suivons dans sa descente souterraine a pris un tout autre chemin. Il retourne à la noirceur de la terre pour construire sa définition en remettant en jeu la distribution des ténèbres et le destin de ce qui devra l'éclairer. Il va transformer un rapport de force où le réel l'écrase en un rapport en un rapport imaginaire qui lui confère sa capacité de naître, donc d'être cause de lui-même, de se mettre au monde et d'entretenir avec ce monde un commerce de signes. Ce n'est pas le soleil ni quelque divinité photophore ou luciférienne qui l'éclaire. Non, c'est la torche qu'il a enflammée de ses propres mains. Il est là, debout face à un mur dans la nuit dont il produit la clarté.

Face à la roche, il se tient là, debout dans l'opacité d'un face à face, confronté à la muraille qui est son horizon, massive, muette et sans regard comme peut l'être dehors l'incommensurabilité des obstacles et des terreurs sans nom. Ce mur, c'est le monde qui résiste à la maîtrise et à la pénétration. Là sera pourtant son point d'appui, le site irréductible dont il va faire son point de départ. C'est de là qu'il va partir après s'être volontairement « enterré ». Le voici qui tend le bras, qui s'appuie à la paroi et s'en sépare dans un même mouvement : la mesure d'un bras, telle est en effet la première mise à distance de soi avec le plan sur lequel va se composer un lien par la voie d'un contact. Ce n'est plus comme dehors, au soleil, où ses yeux voient bien au-delà de ce que ses mains peuvent toucher. Ses yeux dans le monde subsolaire sont les outils de la prévoyance, d'une distance à parcourir ou à creuser. Dehors les yeux se donnent un horizon qu'ils interrogent et qui provoquent le désir de conquête. L'horizon est épreuve d'un écart qui suscite le rêve ou la maîtrise. Son inaccessibilité est propice aux figures imaginaires de la transcendance. Ici point d'autre

horizon pour les yeux que la proposition modeste de la longueur d'un bras. C'est l'immanence d'un corps-à-corps. Le bras tendu, la main appliquée sur la paroi, il ne s'agit ni de fuir ni d'approcher davantage mais de tenir à distance proprement main tenue, main-tenant, et désormais réglée. Cette distance est à la mesure du corps. L'oeil est soumis à l'ordre des mains. C'est la paroi qui est le plan et qui est l'horizon du regard. Tout autour, plus loin, il n'y a que ténèbres. Ce geste d'écart et de lien constitue la première opération. Cette première phase détermine les deux sites entre lesquels va se jouer le sens des gestes qui vont venir : le corps et la paroi du monde. Et le monde est un mur. Un entretien s'inaugure en ce sens que l'homme se tient devant la paroi qui a sa propre tenue et que ce qui doit advenir entre eux n'est que dans les mains de l'homme.

La seconde phase concerne les pigments. L'homme va se livrer à deux sortes d'opérations, soit qu'il enduise sa main de matières colorées, soit qu'il remplisse sa bouche de ces pigments sous une forme plutôt liquide. Pour cela, la bouche doit cesser d'être une bouche qui saisit, déchire et avale. Elle redevient la bouche du premier cri, celle qui respire, un orifice qui aspire et qui souffle. Mais à présent quand elle se vide, elle inscrit, car ce n'est pas une bouche qui crache ni une bouche qui crie. Cette bouche expulse avec la force de son souffle la matière des signes. L'entretien de la bouche et de la main n'est plus une prédation préhensile, possessive et nourricière, mais elle instaure un double mouvement de dessaisissement. L'homme souffle sur sa main qui ne tient rien mais qui le tient en relation avec la roche. Il respire, il expire. Le moment de l'expulsion est mis en scène qui met en oeuvre un dehors, une sortie du liquide suivie d'une inspiration nécessaire de l'air. Il arrive que la main soit directement trempée dans les pigments, immergée dans la couleur et que l'homme la pose sur la roche et l'appuie longuement. L'homme s'appuie sur le monde. Est-ce que l'homme a pu croire un instant que le monde s'appuyait sur lui ? Nul ne peut le dire.

Mais vient alors le troisième acte, l'acte décisif : c'est le geste de retrait. Il faut que la main se retire. Le corps se sépare de son appui. Mais ce n'est pas sa main maculée de pigments que l'homme regarde car apparaît devant les yeux du souffleur l'image, son image, telle qu'il peut la voir parce que sa main n'est plus là. On ne peut se dessaisir de sa propre main pour la voir loin de soi comme celle d'un autre ou une main mutilée. Il ne s'agit donc pas de voir sa main comme un objet détaché de soi, qui serait comme une chose morte ou bien un fragment doué des mêmes pouvoirs que la main réelle. L'apparition de cette main n'est ni métaphore, ni métonymie. Cette main en image n'a aucun des pouvoirs que lui connaît le fabricant d'outils et pourtant elle désigne dans le suspens de ses pouvoirs manuels la puissance du regard qui se porte sur elle. Elle est un faire, faire qui appelle son verbe. Elle indique une capacité fondatrice du sujet qui compose son premier regard sur la trace de son propre retrait. Se retirer pour produire son image et la donner à voir aux yeux comme une trace vivante mais séparée de soi. De quelle vie va jouir cette main, si ce n'est de la vie des images sans pouvoir mais riches d'une capacité singulière ? La capacité d'inscrire les signes d'un écart. L'homme avait déjà vu sa main, mais il n'avait jamais vu cette main semblante, ressemblante, cette image de soi qui se tient hors de soi sur la paroi inanimée du monde. Cette main née de l'ombre n'est pas une ombre. Que l'on rapproche ce geste de rites animistes n'a rien d'assuré non plus que de choquant en ce sens qu'il s'agit véritablement des traces du premier commerce entre le monde animé et inanimé, entre ce qui vivant et ce qui n'est pas vivant. Ce qui nous en parvient est la mise en oeuvre d'une séparation et d'un

lien que ce signe compose avec ce sont il se sépare. La paroi est un miroir de l'homme, mais un miroir non spéculaire et cette main est le premier autoportrait non spéculaire de l'homme. Portrait de l'homme en main.

La théologie aime à faire sortir l'homme de la main de Dieu, de la main de quelque divin potier. Le geste dans la grotte crée l'homme à l'image de sa propre main. C'est l'autoportrait d'un sujet qui ne connaît de soi et du monde que la trace que ses mains vont y laisser. Narcisse n'est pas l'acteur du premier scénario qui nous fait naître ou mourir à la mesure de la séparation qui doit s'inscrire entre le sujet du regard et l'objet de la vision. L'homme de la caverne ne propose pas un objet à sa vision. Il scénarise la composition de son premier regard, il se met au monde comme spectateur dans une scénographie où ses mains deviennent la figure du premier spectacle. Le premier regard sur le visible est l'oeuvre des mains. Il ne doit rien à un objet taillé ni à la nature fluide d'un milieu transparent. Le spectateur est l'oeuvre de nos mains. On sait bien que lorsque Narcisse se contemple, il recueille un reflet qui ne doit rien à ses mains. La jouissance mortifère ne vient-elle pas de cette silencieuse impuissance des mains ? L'enfant qui se reconnaîtra dans le miroir n'est-il pas aux prises avec les mains d'un autre, n'est-il pas conduit à tendre la main pour voir et à saluer l'apparition qui se donne à lui dans la proximité d'un lointain intouchable ? L'homme de la grotte fabrique son horizon et se donne naissance en tendant sa main vers une altérité irréductible et vivifiante, la sienne.

2/ Pline (23-79), *Histoire naturelle*, XXXV §151-152, trad. JM. Croisille, Belles lettres, Paris.

En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher.

3/ Louis Marin, « *Mimèsis* et description », *De la représentation*, Gallimard/ Seuil, 1994, p. 251-253

En guise de préambule à cet exposé sur *mimèsis* et description, je voudrais vous proposer une petite fable esthétique sur les origines de la peinture que je trouve dans *Le songe de Philomathe* de Félibien. C'est Peinture qui parle après qu'elle eut peint le monde créé par son père, le Dieu des Dieux.

« Les divinités des eaux considérant aussi mes peinture avec plaisir, en ont voulu faire des copies ; et elles y ont si bien réussi, que vous voyez avec quelle facilité elles savent faire un tableau en un moment. Les Grands Fleuves mêmes et les Torrents quoi que patron et impétueux, tache souvent de les imiter, mais ils n'ont pas assez de patience pour achever tous ceux qui commence. Il n'y a que les nymphes des rivières, des lacs et des fontaines, dont l'humeur est plus douce et plus tranquille, qui ont pris un si grand plaisir dans cette occupation, qu'elles ne font autre chose que représenter continuellement tout ce qui s'offre à

elles mais elles sont si capricieuses qu'on ne peut bien voir leur tableau parce qu'elle les représente toujours renversé le haut en bas. »

A quoi Amour ajoute : *« J'ai voulu les engager à faire mon portrait : plusieurs nymphes des fontaines et des lacs les plus tranquilles témoignaient y prendre plaisir. Mais lorsqu'elles avaient fini mon tableau, je ne pouvais me tirer de leurs mains ; et même sitôt que je m'en éloignais, elles effaçaient ce qu'elles avaient fait, pour mettre autre chose à la place. »*

Comme vous pouvez le constater la peinture trouve son paradigme allégorique dans le reflet des choses dans le miroir des eaux : la nature, nature productrice d'image au hasard de la rencontre des êtres, est déjà elle-même ouvrière de mimésis : *Natura naturans, natura artifex*, et la peinture trouverait sinon son origine, du moins à sa condition d'intelligibilité et de beauté dans une réflexion originaire du monde visible sur lui-même. L'art de peindre répéterait à son tour cet artificialité de la nature, Mais en surmontant sa déficience propre qui est de l'ordre du temps. Les images qui flotte à la surface des ondes sont parfaites, mais éphémères : la représentation se mesure au moment de la présence fugace des êtres animés à leur bord. Il faudra narcissisme pour rester immobile, fasciné par son image au point d'en mourir. Ce temps d'apparition et de disparition des oiseaux, des nymphes, des dieux, grâce aux désirs d'Amour, est relevé par peinture dans la fixité et la permanence d'une plus durable présence : redoublement mimétique ; présente présence d'une représentation, présente présence d'une absence ou d'une mort ; la chose à l'instant de son apparition, parce qu'il y a peinture, est devenu modèle, immobilisant la frivolité nonchalante de son apparence dans la pose de l'objet qu'un regard capte et qu'une main laborieuse porteuse de toute la technique et de toute la science de l'art transpose sur un tableau.

Même narcissisme mourant sur le bord de la fontaine n'a point laissé en mémoire de son amour de soi un portrait ; seulement une fleur de métamorphose qui ne gardera de sa présence ainsi réfléchi en image que son nom.

4/ Aristote, *Poétique*, (du début jusqu'à 1448 b.)

I. Nous allons parler et de la poétique elle-même et de ses espèces ; dire quel est le rôle de chacune d'elles et comment on doit constituer les histoires pour que la composition soit réussie ; puis quel est le nombre, quelle est la nature des parties qui la composent : nous traiterons pareillement des autres questions qui se rattachent au même art, et cela, en commençant d'abord par les premières dans l'ordre naturel.

L'épopée, la poésie tragique, la comédie, la poésie dithyrambique, l'aulétique, la citharistique, en majeure partie se trouvent être toutes, au résumé, des imitations. Seulement, elles diffèrent entre elles par trois points. Leurs éléments d'imitation sont autres ; autres les objets imités, autres enfin les procédés et la manière dont on imite.

En effet, de même que certains imitent beaucoup de choses avec des couleurs et des gestes, les uns au moyen de l'art, d'autres par habitude, d'autres encore avec l'aide de la voix, de même, parmi les arts précités, tous produisent l'imitation au moyen du rythme, du langage et de la mélodie, employés séparément ou mélangés. Ainsi la mélodie et le rythme sont mis seuls en usage dans l'aulétique, la citharistique et dans les autres arts qui ont un rôle analogue, tel que celui de la syrinx. Le rythme est l'unique élément d'imitation

dans l'art des danseurs, abstraction faite de la mélodie. En effet, c'est par des rythmes figurés qu'ils imitent les moeurs, les passions et les actions.

L'art qui n'imité que par la prose ou les vers, soit qu'elle mélange ceux-ci entre eux, ou qu'elle ne vienne à mettre en usage qu'un seul genre de mètre, n'a jusqu'à présent pas reçu de nom. Nous ne pourrions en effet donner une dénomination commune aux mimes de Sophron, à ceux de Xénarque, et aux discours socratiques, pas plus qu'aux oeuvres d'imitation composées en trimètres, en vers élégiaques, ou en d'autres mètres analogues, à moins que, reliant la composition au mètre employé, l'on n'appelle les auteurs poètes élégiaques ou poètes épiques et qu'on ne leur donne ainsi la qualification de poètes, non pas d'après le genre d'imitation qu'ils traitent, mais, indistinctement, en raison du mètre (qu'ils adoptent). Il est vrai que les auteurs qui exposent en vers quelque point de médecine ou de physique reçoivent d'ordinaire cette qualification ; mais, entre Homère et Empédocle, il n'y a de commun que l'emploi du mètre. Aussi est-il juste d'appeler le premier un poète et le second un physicien, plutôt qu'un poète. Supposé, semblablement, qu'un auteur fasse une oeuvre d'imitation en mélangeant divers mètres, comme Chérémon dans le Centaure, rhapsodie où sont confondus des mètres de toute sorte, il ne faudrait pas moins lui donner le nom de poète. Telles sont les distinctions à établir en ces matières.

II y a certains arts qui emploient tous les éléments nommés plus haut, savoir : le rythme, le chant et le mètre ; ce sont la poésie dithyrambique, celle des nomes, la tragédie et la comédie. Ces genres diffèrent en ce que les uns emploient ces trois choses à la fois, et les autres quelque'une d'entre elles séparément.

Voilà pour les différences qui existent entre les arts, quant aux moyens de pratiquer l'imitation.

II. Comme ceux qui imitent imitent des gens qui agissent et que ceux-ci seront nécessairement bons ou mauvais (presque toujours les moeurs se rattachent à ces deux seules qualités, et tous les hommes, en fait de moeurs, diffèrent par le vice et par la vertu), il s'ensuit nécessairement aussi que nous imitons des gens ou meilleurs qu'on ne l'est dans le monde, ou pires, ou de la même valeur morale.

C'est ainsi que, parmi les peintres, Polygnote représentait des types meilleurs, Pauson de pires, et Denys des types semblables. Seulement, il est évident que chacun des genres d'imitation comportera les mêmes différences et que, de plus, l'imitation sera autre, en ce sens qu'elle imitera d'autres choses du point de vue que je viens d'indiquer.

Ainsi, dans la danse, dans le jeu de la flûte, dans celui de la cithare, il est possible que ces dissemblances se produisent. De même dans les dialogues et dans la poésie sans accompagnement musical. Par exemple, Homère (nous présente) des types meilleurs ; Cléophon de semblables ; Hégémon, celui qui le premier composa des parodies et Nicocharès, l'auteur de la Déliade, des types inférieurs à la réalité. De même encore, dans le dithyrambe et les nomes, on pourrait imiter comme le firent Argus, Timothée et Philoxène, dans les Cyclopes. La même différence sépare la tragédie et la comédie. Celle-ci tend à imiter des êtres pires ; celle-là des êtres meilleurs que ceux de la réalité actuelle.

III. La troisième différence consiste dans le mode selon lequel on imite chacun de ces êtres. En effet, il est possible d'imiter le même objet, par les mêmes moyens, tantôt sous forme de récit et en

produisant quelque autre personnage, comme le fait Homère, ou bien le personnage restant le même, sans qu'on le fasse changer, ou encore de telle façon que les sujets d'imitation soient présentés agissant et accomplissant tout par eux-mêmes.

L'imitation comporte donc les trois différences que voici, comme nous l'avons dit en commençant : les moyens, les objets, et le mode de cette imitation. Sophocle est un imitateur comme Homère dans le sens où tous deux imitent des êtres meilleurs ; En un autre sens, Il est un imitateur comme Aristophane, car tous deux imitent en mettant leurs personnages en action. De là le nom de drames (δράματα), donné à leurs oeuvres, parce qu'ils imitent en agissant (δρῶντες). De là vient aussi que les Doriens revendiquent la tragédie et la comédie, les Mégariens, la comédie, ceux de ce pays alléguant que celle-ci est née sous le règne du gouvernement démocratique, et ceux de Sicile par la raison que le poète Épicharme était originaire de cette île et vivait bien avant Chionide et Magnès. La comédie est revendiquée aussi par ceux du Péloponnèse, qui se fondent sur un indice fourni par les noms ; car ils allèguent que chez eux village se dit κῶμα, et chez les Athéniens δῆμος ; de sorte que les comédiens sont appelés ainsi non pas du mot κωμίζειν (railler), mais de ce que, repoussés avec mépris hors de la ville, ils errent dans les villages. Ils ajoutent que agir se dit chez eux δρᾶν, et chez les Athéniens πράττειν.

Voilà pour le nombre et la nature des différences que comporte l'imitation.

IV. Il y a deux causes, et deux causes naturelles, qui semblent, absolument parlant, donner naissance à la poésie.

Le fait d'imiter est inhérent à la nature humaine dès l'enfance; et ce qui fait différer l'homme d'avec les autres animaux, c'est qu'il en est le plus enclin à l'imitation : les premières connaissances qu'il acquiert, il les doit à l'imitation, et tout le monde goûte les imitations. La preuve en est dans ce qui arrive à propos des oeuvres artistiques; car les mêmes choses que nous voyons avec peine, nous nous plaisons à en contempler l'exacte représentation, telles, par exemple, que les formes des bêtes les plus viles et celles des cadavres. Cela tient à ce que le fait d'apprendre est tout ce qu'il y a de plus agréable non seulement pour les philosophes, mais encore tout autant pour les autres hommes ; seulement ceux-ci ne prennent qu'une faible part à cette jouissance. Et en effet, si l'on se plaît à voir des représentations d'objets, c'est qu'il arrive que cette contemplation nous instruit et nous fait raisonner sur la nature de chaque chose, comme, par exemple, que ce portrait-là, c'est un tel ; d'autant plus que si, par aventure, on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce ne sera pas la représentation qui produira le plaisir goûté, mais plutôt l'artifice ou la couleur, ou quelque autre considération.

Comme le fait d'imiter, ainsi que la mélodie et le rythme, sont dans notre nature (je ne parle pas des mètres qui sont, évidemment, des parties des rythmes), dès l'origine, les hommes qui avaient le plus d'aptitude naturelle pour ces choses ont, par une lente progression, donné naissance à la poésie, en commençant par des improvisations. La poésie s'est partagée en diverses branches, suivant la nature morale propre à chaque poète. Ceux qui étaient plus nobles imitaient les belles actions et celles des gens d'un beau caractère; ceux qui étaient plus vulgaires, les actions des hommes inférieurs, lançant sur eux le blâme comme les autres célébraient leurs héros par des hymnes et des éloges.

Des poètes antérieurs à Homère, il n'en est aucun dont nous puissions citer une composition dans le genre des siennes ; mais il dut y en avoir un grand nombre. A partir d'Homère, nous pouvons en citer ; tels, par exemple, son *Margitès* et d'autres poèmes analogues, parmi lesquels le mètre iambique prit aussi une place en harmonie avec le sujet; et même on l'appelle aujourd'hui l'iambe parce que c'est dans ce mètre que l'on s'iambisait mutuellement (que l'on échangeait des injures). Parmi les anciens, il y eut des poètes qui composaient en vers héroïques et des poètes en vers iambiques. Et, de même qu'Homère était principalement le poète des sujets élevés (car il est unique non seulement comme ayant fait bien, mais aussi comme ayant produit des imitations propres au drame), de même il fut le premier à faire voir les formes de la comédie, en dramatisant non seulement le blâme, mais encore le ridicule ; en effet, le *Margitès* est aux comédies ce que *Illiade* et *Odyssée* sont aux tragédies.

5-A / Platon, *La République*, Livre VII (512a-517b)

- Eh bien après cela, dis-je, compare notre nature, considérée sous le rapport de l'éducation et du manque d'éducation, à la situation suivante. Voici des hommes dans une habitation souterraine en forme de grotte, qui a son entrée en longueur, ouvrant à la lumière du jour l'ensemble de la grotte ; ils y sont depuis leur enfance, les jambes et la nuque pris dans des liens qui les obligent à rester sur place et à ne regarder que vers l'avant, incapables qu'ils sont, à cause du lien, de tourner la tête ; leur parvient la lumière d'un feu qui brûle en haut et au loin, derrière eux ; et entre le feu et les hommes enchaînés, une route dans la hauteur, le long de laquelle voici qu'un muret a été élevé, de la même façon que les démonstrateurs de marionnettes disposent de cloisons qui les séparent des gens ; c'est par-dessus qu'ils montrent leurs merveilles.

- Je vois, dit-il.

- Vois aussi, le long de ce muret, des hommes qui portent c des objets fabriqués de toute sorte qui dépassent du muret, des statues d'hommes 515 et d'autres êtres vivants, façonnées en pierre, en bois, et en toutes matières ; parmi ces porteurs, comme il est normal, les uns parlent, et les autres se taisent.

- C'est une image étrange que tu décris là, dit-il, et d'étranges prisonniers.

- Semblables à nous, dis-je. Pour commencer, en effet, crois-tu que de tels hommes auraient pu voir quoi que ce soit d'autre, d'eux-mêmes et les uns des autres, que les ombres qui, sous l'effet du feu, se projettent sur la paroi de la grotte en face d'eux ?

- Comment auraient-ils fait, dit-il, puisqu'ils ont été contraints, tout au long de leur vie, de garder la tête immobile ?

- Et en ce qui concerne les objets transportés ? n'est-ce pas la même chose ?

- Bien sûr que si.

- Alors, s'ils étaient à même de parler les uns avec les autres, ne crois-tu pas qu'ils considéreraient ce qu'ils verraient comme ce qui est réellement ?

- Si, nécessairement.

- Et que se passerait-il si la prison comportait aussi un écho venant de la paroi d'en face ? Chaque fois que l'un de ceux qui passent émettrait un son, crois-tu qu'ils penseraient que ce qui l'émet est autre chose que l'ombre qui passe ?

- Non, par Zeus, je ne le crois pas, dit-il.

- Dès lors, dis-je, de tels hommes considéreraient que le vrai n'est absolument rien d'autre que l'ensemble des ombres des objets fabriqués.

- Très nécessairement, dit-il.

- Examine alors, dis-je, ce qui se passerait si on les détachait de leurs liens et si on les guérissait de leur égarement, au cas où de façon naturelle les choses se passeraient à peu près comme suit. Chaque fois que l'un d'eux serait détaché, et serait contraint de se lever immédiatement, de retourner la tête, de marcher, et de regarder la lumière, à chacun de ces gestes il souffrirait, et l'éblouissement le rendrait incapable de distinguer les choses dont d tout à l'heure il voyait les ombres ; que crois-tu qu'il répondrait, si on lui disait que tout à l'heure il ne voyait que des sottises, tandis qu'à présent qu'il se trouve un peu plus près de ce qui est réellement, et qu'il est tourné vers ce qui est plus réel, il voit plus correctement ?

Surtout si, en lui montrant chacune des choses qui passent, on lui demandait ce qu'elle est, en le contraignant à répondre ? Ne crois-tu pas qu'il serait perdu, et qu'il considérerait que ce qu'il voyait tout à l'heure était plus vrai que ce qu'on lui montre à présent ?

- Bien plus vrai, dit-il.

- Et de plus, si on le contraignait aussi à tourner les yeux vers la lumière elle-même, n'aurait-il pas mal aux yeux, et ne la fuirait-il pas pour se retourner vers les choses qu'il est capable de distinguer, en considérant ces dernières comme réellement plus nettes que celles qu'on lui montre ?

- Si, c'est cela, dit-il.

- Et si on l'arrachait de là par la force, dis-je, en le faisant monter par la pente rocailleuse et raide, et si on ne le lâchait pas avant de l'avoir tiré dehors jusqu'à la lumière du soleil, n'en souffrirait-il pas, et ne s'indignerait-il pas d'être traîné de la sorte ? Et lorsqu'il arriverait à la lumière, les yeux inondés de l'éclat du jour, serait-il capable de voir ne fût-ce qu'une seule des choses qu'à présent on lui dirait être vraies ?

- Non, il ne le serait pas, dit-il, en tout cas pas tout de suite.

- Oui, je crois qu'il aurait besoin d'accoutumance pour voir les choses de là-haut.

Pour commencer ce seraient les ombres qu'il distinguerait plus facilement, et après cela, sur les eaux, les images des hommes et celles "des autres réalités qui s'y reflètent, et plus tard encore ces réalités elles-mêmes. À la suite de quoi il serait capable de contempler plus facilement, de nuit, les objets qui sont dans le ciel, et le ciel lui-même, en tournant les yeux vers la lumière des astres et de la lune, que de regarder, de jour, le soleil et la lumière du soleil.

- Forcément.

- Alors je crois que c'est seulement pour finir qu'il se montrerait capable de distinguer le soleil, non pas ses apparitions sur les eaux ou en un lieu qui n'est pas le sien, mais lui-même en lui-même, dans la région qui lui est propre, et de le contempler tel qu'il est.

- Nécessairement, dit-il.

- Et après cela, dès lors, il conclurait, grâce à un raisonnement au sujet du soleil, que c'est lui qui procure les saisons et les années, et qui régit tout ce qui est dans le lieu du visible, et qui aussi, d'une certaine façon, c'est cause de tout ce qu'ils voyaient là-bas.

- Il est clair, dit-il, que c'est à cela qu'il en viendrait ensuite.

- Mais dis-moi : ne crois-tu pas que, se souvenant de sa première résidence, et de la "sagesse" de là-bas, et de ses codétenus d'alors, il s'estimerait heureux du changement, tandis qu'eux il les plaindrait ?

- Si, certainement.

- Les honneurs et les louanges qu'ils pouvaient alors recevoir les uns des autres, et les privilèges réservés à celui qui distinguait de la façon la plus aiguë les choses qui passaient, et se rappelait le mieux lesquelles passaient habituellement d'avant les autres, lesquelles après, et lesquelles ensemble, et qui sur cette base devinait de la façon la plus efficace laquelle allait venir, te semble-t-il qu'il aurait du désir pour ces avantages-là, et qu'il jalouserait ceux qui, chez ces gens-là, sont honorés et exercent le pouvoir ? Ou bien qu'il éprouverait ce dont parle Homère, et préférerait de loin, "étant aide-laboureur être aux gages d'un autre homme, un sans terre...et subir tout au monde plutôt que se fonder ainsi sur les apparences, et vivre de cette façon-là ?

- Je le crois pour ma part, dit-il : il accepterait de tout subir, plutôt que de vivre de cette façon-là.

- Alors représente-toi aussi ceci, dis-je, Si un tel homme redescendait s'asseoir à la même place, n'aurait-il pas les yeux emplis d'obscurité, pour être venu subitement du plein soleil ?

- Si, certainement, dit-il.

- Alors s'il lui fallait à nouveau émettre des jugements sur les ombres de là-bas, dans une compétition avec ces hommes-là qui n'ont pas cessé d'être prisonniers, au moment où lui est aveuglé, avant 517 que ses yeux ne se soient remis, et alors que le temps nécessaire pour l'accoutumance serait loin d'être négligeable, ne prêterait-il pas à rire, et ne ferait-il pas dire de lui : pour être monté là-haut, le voici qui revient avec les yeux abîmés ? Et : ce n'est même pas la peine d'essayer d'aller là-haut ? Quant à celui qui entreprendrait de les détacher et de les mener en haut, s'ils pouvaient d'une façon ou d'une autre s'emparer de lui et le tuer, ne le tueraient-ils pas ?

- Si, certainement, dit-il.

5-B/ Platon, *La République*, Livre X (extrait)

- Eh bien, dis-je, j'ai sans doute nombre de raisons, quand je pense à la cité, de considérer que nous l'avons fondée le plus correctement du monde, mais j'en ai surtout quand j'envisage la question de la création poétique.

- Sur quel point en particulier ! dit-il.

- Notre refus de tout ce qui en elle est poésie mimétique. Car la nécessité de la refuser avec toute l'énergie du monde apparaît, me semble-t-il, b avec encore plus de clarté, à présent qu'ont été distinguées et séparées chacune des espèces de l'âme.

- En quoi ?

- Pour ne le dire qu'à vous - car vous ne me dénoncerez pas auprès des créateurs de tragédies, et de tous les autres spécialistes de l'imitation - toutes les imitations de ce genre sont apparemment une cause de destruction pour l'esprit de leurs auditeurs, je veux dire de tous ceux qui n'ont pas le contrepoison consistant à les connaître telles qu'elles se trouvent être en réalité.
- Quelle est la conception, dit-il, qui te fait parler ainsi ?
- Il faut que je le dise, repris-je. Cependant une certaine affection, et un certain respect, que depuis "mon enfance j'ai pour Homère, m'empêchent de parler. Car c'est bien lui, c semble-t-il, qui a été le premier maître, et le conducteur, de tous ces beaux poètes tragiques. Eh bien non, il ne faut pas faire passer le respect pour un homme avant celui qui est dû à la vérité. Allons, comme je viens de le dire, il faut parler.
- Oui, certainement, dit-il.
- Alors écoute, ou plutôt réponds à mes questions.
- Pose-les.
- Pourrais-tu me dire ce qu'est en général l'imitation ? Car moi-même je ne comprends pas tout à fait ce qu'elle cherche à être.
- Alors certes, dit-il, c'est moi qui le comprendrai !
- Il n'y aurait rien là d'étrange, dis-je, puisque dans beaucoup de cas ceux dont la vue est éblouie voient les choses 596 avant ceux dont la vue est perçante.
- Oui, c'est un fait, dit-il. Mais devant toi je ne serais même pas capable de parler, au cas où quelque chose m'apparaîtrait. Allons, vois toi-même.
- Veux-tu alors que nous commençons à examiner les choses selon notre méthode habituelle ? Nous avons en effet l'habitude de poser une forme unique, à chaque fois, pour chaque ensemble de choses multiples auxquelles nous attribuons le même nom. Ne comprends-tu pas ?
- Si, je comprends.
- Considérons alors, dans le cas présent aussi, l'ensemble de choses multiples que tu veux. Par exemple, si tu veux, il existe, n'est-ce pas, nombre de lits, et de tables.
- Oui, forcément.
- Mais de formes, n'est-ce pas, pour ces meubles, il n'y en a que deux : une pour le lit, une pour la table.
- Oui.
- Or nous avons aussi l'habitude de dire que l'artisan de l'un et de l'autre objet, c'est en portant ses regards sur la forme, qu'il fabrique, pour l'un les lits, pour l'autre les "tables dont nous, nous faisons usage, et de la même façon les autres objets ? Car, n'est-ce pas, la forme elle-même, aucun des artisans ne la fabrique avec son art ? Comment le pourrait-il ?
- D'aucune façon. Mais vois encore de quel nom tu nommes l'artisan que voici.
- Lequel ?
- Celui qui fait exister toutes les choses qu'avec leurs mains les ouvriers fabriquent, chacun de son côté.
- Tu parles là d'un homme habile et admirable !
- Ne dis encore rien, bientôt tu affirmeras qu'il est encore plus que cela. Car ce même ouvrier est capable non seulement de faire exister toutes les sortes d'objets, mais il fait aussi toutes les plantes qui sortent de la

terre, et il fabrique tous les êtres vivants, les autres aussi bien que lui-même ; et en plus de cela il fabrique terre et ciel, et dieux, et tout ce qui est dans le ciel, et chez Hadès sous la terre.

- Tu parles là, dit-il, d'un sophiste tout à fait merveilleux.

- Tu refuses de me croire ? répondis-je. Alors dis-moi : est-ce qu'il te semble totalement exclu qu'un tel artisan existe ? Ou bien te semble-t-il que d'une certaine façon pourrait exister quelqu'un capable de faire tout cela, mais d'une autre façon non ? Ne t'aperçois-tu pas que même toi tu serais capable de faire tout cela, du moins d'une certaine façon ?

- Mais quelle est cette façon-là ! dit-il.

- Elle n'est pas compliquée, dis-je ; c'est un artisanat qu'on exerce en tout lieu, et rapidement ; très rapidement même, à condition que tu veuilles bien prendre un miroir, et le faire tourner autour de toi ; aussitôt tu créeras le "soleil et ce qui se trouve dans le ciel, aussitôt la terre, et aussitôt toi-même autant que les autres êtres vivants, les objets, les plantes, et tout ce dont on parlait à l'instant.

- Oui, dit-il, des choses qui paraissent, mais pas des choses qui véritablement soient réelles, n'est-ce pas ?

Tu dis bien, répondis-je ; et par ton argument, tu en viens là où il faut en venir. Parmi de tels artisans, en effet, je crois qu'il y a aussi le peintre. N'est-ce pas ?

- Oui, forcément.

- Mais tu affirmeras, je crois, que quand il crée, il ne crée pas des choses véritables. Et cependant, en tout cas d'une certaine façon, le peintre lui aussi crée un lit. N'est-ce pas ?

- Oui, dit-il, lui aussi fait ce qui en tout cas paraît un lit.

- Mais que dire du fabricant de lits ? Ne disais-tu pas à l'instant qu'il crée non pas la forme, qui, affirmons-nous, est ce qui est réellement un lit, mais qu'il crée un certain lit parmi d'autres ?

- Si, c'est ce que je disais.

- Par conséquent, si ce n'est pas ce qui est réellement qu'il fabrique, il ne saurait créer le réel, mais quelque chose qui est tel que ce qui est réel, sans être réel. Et si quelqu'un affirmait que l'ouvrage du fabricant de lits ou de quelque autre fabricant artisanal est parfaitement réel, il risquerait bien de ne pas dire vrai ?

- Non, il ne dirait pas vrai, reprit-il, en tout cas selon l'opinion de ceux qui s'occupent de ce genre d'arguments.

- Alors ne nous étonnons pas si cet objet lui aussi se trouve être quelque chose de peu net, en regard de la vérité.

- Non, en effet.

- Veux-tu alors, dis-je, que sur ces mêmes bases nous recherchions, à propos de cet imitateur, ce qu'il peut bien être ?

- Si tu le veux, dit-il.

- Eh bien ces lits sont de trois genres. Le premier est celui qui est dans la nature, celui dont nous pourrions affirmer, je crois, que c'est un dieu qui l'a fabriqué. Qui d'autre ?

- Personne, je crois.

- Un autre est celui qu'a fabriqué le menuisier.

- Oui, dit-il.

- Et un enfin celui qu'a fabriqué le peintre. N'est-ce pas ?
- Admettons.
- Donc peintre, fabricant de lits, dieu, ces trois-là président à trois espèces de lits.
- Oui, ces trois-là.
- Le dieu, lui, soit c qu'il ne l'ait pas voulu, soit que quelque nécessité se soit imposée à lui de ne pas fabriquer plus d'un lit dans la nature, le dieu ainsi n'a fait que ce seul lit qui soit réellement lit, Mais le dieu n'a pas donné naissance à deux lits de cet ordre, ou à plus, et il est impossible qu'ils viennent à naître.
- Comment cela ? dit-il.
- C'est que, dis-je, s'il en créait ne fût-ce que deux, en apparaîtrait à nouveau un unique dont ces deux-là, à leur tour, auraient la forme, et ce serait celui-là qui serait ce qui est réellement un lit, et non pas les deux autres.
- C'est exact, dit-il.
- Sachant donc cela, je crois, le dieu, qui voulait d'être réellement le créateur d'un lit qui fût réellement, et non pas d'un lit parmi d'autres ni un créateur de lit parmi d'autres, a fait naître celui-là, qui est unique par nature.
- Oui, c'est sans doute cela.
- Eh bien veux-tu que nous lui donnions le nom d'auteur naturel de cet objet, ou quelque autre nom de ce genre ?
- Oui, ce serait juste, dit-il, puisque c'est bien par nature qu'il l'a créé, aussi bien que toutes les autres choses.
- Et quel nom donner au menuisier ? N'est-ce pas celui d'artisan du lit ?
- Si.
- Et le peintre, sera-t-il lui aussi l'artisan, et le créateur d'un tel objet ?
- Non, d'aucune façon.
- Que déclareras-tu alors qu'il est, par rapport au lit ?
- Voici, dit-il, à mon avis le nom le plus approprié dont on pourrait le nommer : imitateur de ce dont eux sont les artisans.
- Soit, dis-je. Donc tu nommes imitateur l'homme du troisième degré d'engendrement à partir de la nature ?
- Oui, exactement, dit-il.
- C'est donc aussi ce que sera le faiseur de tragédies, si l'on admet que c'est un imitateur : par sa naissance il sera en quelque sorte au troisième rang à partir du roi et de la vérité ; et de même pour tous les autres imitateurs.
- Oui, c'est bien probable.
- Nous voilà donc tombés d'accord sur l'imitateur. Mais dis-moi, à propos du peintre : te semble-t-il entreprendre d'imiter, pour chaque chose, cela même qu'elle est par nature, ou bien les ouvrages des artisans ?
- Les ouvrages des artisans, dit-il.
- Tels qu'ils sont, ou tels qu'ils apparaissent ? Tu dois en effet faire encore cette distinction.

- En quel sens l'entends-tu ? dit-il.
- En ce sens-ci : un lit, que tu le regardes de côté, de face, ou sous n'importe quel angle, diffère-t-il de lui-même en quoi que ce soit, ou bien n'en diffère-t-il en rien, mais apparaît-il seulement différent ? Et de même pour les autres objets ?
- C'est la seconde réponse, dit-il : il apparaît différent, mais ne diffère en rien.
- Alors b examine ce point précisément : dans quel but a été créé l'art de peindre, pour chaque chose : en vue d'imiter ce qui est, tel qu'il est, ou bien ce qui apparaît, tel qu'il apparaît ? Est-il une imitation de la semblance, ou de la vérité?
- De la semblance, dit-il.
- Par conséquent l'art de l'imitation est assurément loin du vrai et, apparemment, s'il s'exerce sur toutes choses, c'est parce qu'il ne touche qu'à une petite partie de chacune, et qui n'est qu'un fantôme. Ainsi le peintre, affirmons-nous, nous peindra un cordonnier, un menuisier, les autres artisans, alors qu'il ne connaît rien à leurs arts. Cependant, pour peu qu'il soit bon peintre, s'il peignait un menuisier et le leur montrait de loin, il pourrait tromper au moins les enfants et les fous, en leur faisant croire que c'est véritablement un menuisier.
- Oui, forcément.
- Eh bien, mon ami, voici, je crois, ce qu'il faut penser de toutes les choses de ce genre. Lorsque quelqu'un nous annonce, en parlant d'un certain homme, avoir rencontré en lui un homme qui connaît tous les arts et tous les autres savoirs que tel ou tel possède, chacun pour sa part, un homme dont il n'est rien qu'il ne connaisse plus exactement que quiconque, il faut lui répliquer qu'il est un naïf, et qu'il a apparemment rencontré un sorcier, un imitateur, et s'est si bien laissé tromper par lui, que ce dernier lui a semblé être un expert universel, parce que lui-même n'est pas capable de distinguer le savoir du manque de savoir et de l'imitation.
- C'est tout à fait vrai, dit-il.
- Eh bien, dis-je, ce qu'il faut examiner après cela, c'est la tragédie ainsi que son chef de file, Homère, puisque nous entendons dire par certains que ce sont eux, les tragiques, qui connaissent tous les arts, toutes les choses humaines en rapport avec l'excellence et le vice, et bien sûr toutes les choses divines. En effet, disent-ils, le "bon poète doit nécessairement, s'il veut faire une belle création poétique dans les sujets qu'il traite, créer en connaissance de cause, ou alors il ne sera pas capable de créer. Il faut donc examiner si ces gens-là, quand ils ont rencontré ces imitateurs, ne se sont pas laissé tromper, et si, quand ils regardent leurs ouvrages, ils n'oublient pas de s'apercevoir que ces derniers sont éloignés de trois niveaux de ce qui est réellement, et qu'il est facile de les fabriquer sans connaître la vérité - car ce sont des semblances qu'ils créent, et pas des choses qui existent réellement - ou alors s'ils disent quelque chose de valable, et si réellement les bons poètes connaissent ce dont, de l'avis de la plupart des gens, ils parlent bien.
- Oui, tout à fait, dit-il, il faut procéder à cet examen.
- Crois-tu alors que si quelqu'un était capable de créer l'un et l'autre, à la fois ce qui sera imité, et son fantôme, il se laisserait aller à travailler sérieusement dans la fabrication des fantômes, et mettrait cela au premier plan de sa propre vie, comme ce qu'il a de meilleur ?

- Non, moi je ne le crois pas.
- Mais ce que je crois, moi, c'est que s'il était vraiment savant dans les choses qu'il imite, il exercerait son sérieux bien plutôt dans le domaine des faits que dans celui des imitations, il tenterait de laisser nombre d'actes mémorables en souvenir de lui-même, et aurait à coeur d'être plutôt celui dont on fait l'éloge que celui qui fait l'éloge.
- Oui, je le crois, dit-il. Car l'honneur et le profit ne sont pas à égalité dans les deux cas.
- Par conséquent, de façon générale, ne demandons pas de comptes à Homère ni à aucun autre des poètes, c en cherchant à savoir si tel d'entre eux était spécialiste en médecine, et pas seulement imitateur des discours médicaux, ou bien, à propos d'un poète parmi les plus anciens "ou parmi les plus récents, à quels malades on dit qu'il a rendu la santé, comme l'a fait Asclépios, ou quels élèves dans l'art médical il a laissés, comme Asclépios a laissé ses successeurs ; et ne leur posons pas non plus de questions quant aux autres arts, laissons-les tranquilles là-dessus. En revanche, sur les sujets les plus importants et les plus beaux qu'Homère entreprend de traiter, à savoir les guerres et les campagnes militaires, l'administration des cités, et d'éducation de l'homme, il est juste, n'est-ce pas, de le questionner en ces termes : " Cher Homère, si vraiment tu n'es pas éloigné de trois degrés de la vérité en ce qui concerne l'excellence, comme un fabricant de fantômes (c'est ainsi que nous avons défini l'imitateur), mais de deux degrés, et si tu es capable de distinguer les occupations qui rendent les hommes meilleurs ou pires, dans la vie privée et dans la vie publique, dis-nous laquelle des cités a été mieux gouvernée grâce à toi, comme Lacédémone le fut grâce à Lycurgue ,et nombre de cités, grandes ou petites, grâce à e nombre d'autres ? En ce qui te concerne, quelle cité te reconnaît comme ayant été un bon législateur, qui a rendu service à ses habitants. Pour Charondas, c'est l'Italie et la Sicile ; nous, nous reconnaissons Solon. Mais toi, laquelle est-ce ? " Pourra-t-il en citer une ?
- Je ne crois pas, dit Glaucon. En tout cas les Homérides eux-mêmes n'en disent rien.
- Mais quelle guerre mentionne-t-on qui, du temps d'Homère, et sous sa direction ou avec la contribution de ses conseils, aurait été bien menée ' ?
- Aucune.
- Mais pour ce qui est des oeuvres de l'habileté humaine, y a-t-il des idées nombreuses et inventives dans les arts, ou dans certaines autres pratiques, qui lui soient attribuées, comme il y en a qui sont attribuées à Thalès de Milet ou au Scythe Anacharsis ?
- Absolument rien de tel. Mais alors si ce n'est pas dans l'espace public, dit-on que dans sa vie privée Homère en personne, de son vivant, ait pris la direction de l'éducation de certains hommes qui l'aimaient pour la relation qu'ils avaient avec lui, et qui auraient transmis à ceux qui les suivirent b une certaine voie homérique de vie, comme le fit Pythagore, qui lui-même fut aimé exceptionnellement pour cela, et dont les successeurs aujourd'hui encore, qui nomment pythagoricien leur mode de vie, semblent avoir quelque trait qui les distingue parmi les autres hommes?
- Non, dit-il, là non plus on ne dit rien de tel. En effet, Socrate, peut-être Créophyle, le compagnon d'Homère, paraîtrait-il encore plus ridicule pour son éducation que pour son nom, si ce qu'on rapporte d'Homère était vrai. On rapporte en effet que Créophyle lui-même, c tant qu'Homère vécut, le négligea

complètement.

- Oui, c'est ce qu'on rapporte, dis-je. Eh bien crois-tu, Glaucon, que si Homère avait été réellement à même d'éduquer les hommes et de les rendre meilleurs, parce qu'il aurait été capable sur ces sujets non pas d'imiter, mais de connaître, il ne se serait pas fait de nombreux compagnons, qui l'auraient tenu en estime et en affection ? Protagoras d'Abdère, tu le sais, Prodicos de Céos, et un très grand nombre d'autres, sont capables d'imposer à leurs contemporains, d'en s'entretenant en privé avec eux, l'idée qu'ils ne seront à même de gouverner ni leur maison ni leur cité si eux-mêmes ne sont pas chargés de superviser leur éducation, et ils se font tellement aimer pour ce savoir-là que c'est tout juste si leurs compagnons ne les portent pas en procession sur leurs épaules. Tandis qu'Homère, lui, en admettant qu'il ait été vraiment à même d'aider les hommes à aller vers la vertu, ses contemporains l'auraient laissé, ou Hésiode aussi bien, réciter ses rhapsodies en parcourant la terre ? Ils ne se seraient pas attachés à ces poètes plus qu'à l'or, et ne les auraient pas contraints à rester sur place, chez eux ? e ou bien, s'ils n'étaient pas parvenus à les en persuader, ils ne se seraient pas faits eux-mêmes leurs pédagogues pour les accompagner partout où ils seraient allés, jusqu'à avoir reçu une part suffisante d'éducation ?

- Si, Socrate, dit-il, à mon avis tu dis là tout à fait vrai. "

- Devons-nous poser par conséquent que tous les spécialistes de poésie, à commencer par Homère, sont des créateurs de fantômes de l'excellence, comme de fantômes des autres thèmes de leurs compositions, mais qu'ils ne touchent pas à la vérité : comme nous le disions à l'instant, le peintre fera ce qui donne l'impression d'être un cordonnier, alors que lui-même ne s'y entend pas en cordonnerie, et qu'il fait cela pour des gens qui ne s'y entendent pas, mais qui regardent les choses en se fondant sur les couleurs et sur les attitudes ?

- Oui, certainement.

- De même, je crois, nous affirmerons que le spécialiste de poésie lui aussi applique certaines couleurs, correspondant à chacun des artisanats, en se servant des mots et des phrases, alors que lui-même ne s'entend qu'à imiter, si bien qu'il semble aux autres, ceux qui regardent les choses en se fondant sur les paroles, parler tout à fait bien, qu'il parle de cordonnerie, pourvu que ce soit en mesure et en rythme, et harmonieusement, ou b de stratégie, ou de n'importe quoi d'autre. Tant ces choses en elles-mêmes possèdent par nature un grand charme. Car quand les expressions des poètes sont dépouillées des colorations de la musique, et qu'elles sont énoncées en elles-mêmes, pour elles-mêmes, tu sais, je crois, quelle apparence elles ont. Car tu l'as constaté, n'est-ce pas ?

- Oui, dit-il.

- Eh bien, dis-je, elles ressemblent aux visages de ceux qui ont l'éclat de la jeunesse, mais qui sont sans beauté, tels qu'on finit par les voir lorsque leur fleur les a quittés ?

- Oui, exactement, dit-il.

- Eh bien va, considère ceci : le créateur du fantôme, l'imitateur, affirmons nous, ne s'entend en rien à ce qui est réellement, mais à ce qui paraît. c N'est-ce pas ?

- Oui.

- Alors ne laissons pas cela dit à moitié, mais examinons la chose à fond.

- Parle, dit-il.
- Le peintre, affirmons-nous, peindra des rênes, ou le mors ?
- Oui.
- Mais ceux qui les fabriquent sont le cordonnier et le forgeron ?
- Oui, certainement.
- Eh bien, celui qui s'entend à dire comment doivent être les rênes et le mors, est-ce le peintre ? N'est-ce pas plutôt, non pas même celui qui les a fabriqués, à savoir le forgeron, ou le sellier, mais celui-là seul qui sait en faire usage, à savoir le spécialiste du cheval ?
- Si, c'est tout à fait vrai.
- Eh bien ne devons-nous pas affirmer qu'il en va de même pour toutes choses ?
- Comment cela ?
- En disant que pour chaque chose il y a trois arts : celui qui saura en faire usage, celui qui saura la fabriquer, celui qui saura l'imiter ?
- Oui.
- Or l'excellence, la beauté, et la rectitude de chaque objet, de chaque être vivant, de chaque action, à quoi se rapportent-elles, sinon à l'usage pour lequel chacun est fabriqué, ou est né naturellement ?
- En effet.
- Il y a donc toute nécessité que pour chaque chose, celui qui en fait usage soit le plus expérimenté, et qu'il devienne le messenger, capable d'expliquer à qui le fabrique ce qu'il fait de bon ou de mauvais, du point de vue de l'usage qu'en fait l'usager. Par exemple, le joueur de flûte est en quelque sorte le messenger qui vient parler au fabricant de flûtes des flûtes qui lui serviront dans le jeu de la flûte, et il lui prescrira comment il doit les fabriquer, tandis que l'autre se mettra à son service.
- Oui, forcément.
- Par conséquent, c'est celui qui sait qui sert de messenger pour parler des flûtes de bonne et de mauvaise qualité, et l'autre les fabriquera, en suivant les conseils du premier ?
- Oui.
- Dès lors, à propos du même objet, celui qui le fabrique aura une croyance correcte sur sa beauté ou sa médiocrité, pour autant qu'il sera en rapport avec celui qui sait, et qu'il sera contraint d'écouter 602 celui qui sait ; tandis que c'est celui qui en fait usage qui aura le savoir.
- Oui, exactement.
- Mais l'imitateur ? aura-t-il, sur la base de l'usage, un savoir sur les choses au sujet desquelles il écrit ou peint, l'informant si elles sont belles et correctes ou non, ou bien une opinion correcte née d'une relation nécessaire avec celui qui sait, qui lui prescrirait lesquelles décrire ou dépeindre ?
- Ni l'un ni l'autre.
- Par conséquent, l'imitateur n'aura ni savoir ni opinion correcte sur les choses qu'il imite, concernant leur beauté ou leur mauvaise qualité.
- Apparemment pas.
- Plaisant personnage que le spécialiste de l'imitation en poésie, pour ce qui est de se connaître aux choses

qu'il traite !

- Non, pas précisément.

- Et pourtant, sans aucun doute, il pratiquera l'imitation, alors qu'il ne sait pas, à propos de chaque chose, à quoi elle doit sa mauvaise ou sa bonne qualité. Mais, selon toute apparence, c'est ce qui paraît être beau à la masse de ceux qui ne connaissent rien qu'il imitera.

- Oui, car que pourrait-il imiter d'autre ?

- Eh bien, dès lors, à ce qui apparaît, nous voilà parvenus à un accord convenable sur ce point : à savoir que le spécialiste de l'imitation ne connaît rien qui vaille "aux choses qu'il imite, mais que l'imitation est un jeu puéril, pas une chose sérieuse ; à savoir aussi que ceux qui s'attachent à la poésie tragique, en iambes et en vers épiques, sont tous des spécialistes de l'imitation autant qu'on peut l'être.

- Oui, exactement.

- Au nom de Zeus, dis-je, cette activité d'imiter-là a bien à voir avec ce qui est éloigné de la vérité au troisième degré ? N'est-ce pas ?

- Oui.

- Eh bien, sur laquelle des choses qui composent l'homme se trouve-t-elle avoir la puissance qu'elle a ?

- De quoi veux-tu parler ?

- À peu près de ceci : la même grandeur, selon qu'elle est vue de près, ou de loin, ne paraît pas égale, n'est-ce pas ?

- Non, en effet.

- Et les mêmes choses, quand on les regarde dans l'eau, ou à l'extérieur de l'eau, paraissent courbées, ou droites, et aussi creuses, ou bombées, à cause cette fois de l'illusion d'optique liée aux couleurs, et il est bien visible que tout trouble de ce genre se situe à l'intérieur de l'âme. Or, c'est en exploitant cette sensibilité de notre nature que la peinture en trompe l'oeil ne laisse rien à envier à la sorcellerie, comme le font aussi la démonstration de marionnettes et tous les autres procédés de ce genre.

- Oui, c'est vrai.

- Or, la mesure, le comptage, la pesée, ne sont-ils pas apparus comme les secours les plus bienfaisants contre ce risque, pour faire que ce qui dirige en nous soit, non pas l'apparence de grandeur, ou de petitesse, ou de nombre, ou de poids, mais l'élément qui se fonde sur le calcul et la mesure, ou bien encore sur la pesée ?

- Si, bien sûr. Mais cela, n'est-ce pas, c'est la fonction de l'élément qui, dans l'âme, est apte au calcul.

- Oui, c'est la sienne, en effet.

- Et pourtant il arrive souvent, quand il a mesuré et fait savoir que telles choses sont plus grandes ou plus petites que d'autres, ou égales à elles, que le contraire lui apparaisse en même temps, concernant les mêmes choses.

- Oui.

- Or, nous avons affirmé qu'il était impossible, au même élément, d'opiner en sens opposés sur les mêmes choses ?

- Et nous avons eu raison de l'affirmer.

6/ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, chapitre Livre III- Chapitre 34 des Suppléments et conclusion du livre III (1844)

Ce n'est pas seulement la philosophie, ce sont encore les beaux-arts qui travaillent au fond à résoudre le problème de l'existence. Car dans tout esprit, une fois adonné à la contemplation véritable, purement objective du monde, il s'est éveillé une tendance, quelque caché et inconsciente qu'elle puisse être, à saisir l'essence vraie des choses, de la vie, de l'existence. C'est en effet l'essence seule qui intéresse l'intellect en tant que tel, c'est-à-dire le pur sujet de la connaissance affranchi des fins de la volonté ; de même que, pour le sujet connaissant en qualité de simple individu, ce sont les fins de la volonté qui présentent seules quelque intérêt. –Aussi le résultat de toute conception purement objective, c'est-à-dire aussi de toute conception artistique des choses, est-il une nouvelle expression de la nature de la vie et de l'existence, une réponse de plus à cette question : « Qu'est-ce que la vie ? »- A cette question toute oeuvre d'art véritable et réussie répond à sa manière et toujours bien. Mais les arts ne parlent jamais que la langue naïve et enfantine de l'intuition, et non le langage abstrait et sérieux de la réflexion : la réponse qu'ils donnent est toujours ainsi une image passagère, et non une idée générale et durable. C'est donc pour l'intuition que toute oeuvre d'art, tableau ou statue, poème ou scène dramatique, répond à cette question ; la musique fournit aussi sa réponse, et plus profonde même que toutes les autres, car, dans une langue immédiatement intelligible, quoique intraduisible dans le langage de la raison, elle exprime l'essence intime de toute vie et toute existence. Les autres arts présentent tous ainsi, à qui les interroge, une image visible, et disent : « Regarde, voilà la vie ! » Leur réponse, si juste qu'elle puisse être, ne pourra cependant procurer toujours qu'une satisfaction provisoire, et non complète et définitive. Car ils ne nous donnent jamais qu'un fragment, un exemple au lieu de la règle ; ce n'est jamais cette réponse entière qui n'est fourni que par l'universalité du concept. Répondre en ce sens, c'est-à-dire pour la réflexion et in abstracto, apporter une solution durable et à jamais satisfaisante de la question posée, tel est le devoir de la philosophie. En attendant, nous voyons ici sur quoi repose la parenté de la philosophie et des beaux-arts, et nous pouvons en inférer jusqu'à quel point les deux aptitudes se rejoignent à leur racine, si éloignées qu'elles soient par la suite dans leur direction et leurs éléments secondaires.

Toute oeuvre d'art tend donc, à vrai dire, à nous montrer la vie et les choses telles qu'elle sont dans leur réalité, mais telles aussi que chacun ne peut les saisir immédiatement à travers le voile des accidents objectifs et subjectifs. C'est ce voile que l'art déchire.

Les oeuvres de la poésie, de la sculpture et des arts plastiques en général, contiennent, chacun le sait, des trésors de profonde sagesse ; c'est qu'en elles justement parle la sagesse de la nature même des choses, dont elles ne font que traduire les arrêts sous une forme plus précise et plus pure. Mais aussi faut-il sans doute que tout lecteur d'un poème, ou tout spectateur qui contemple une oeuvre d'art contribue par ses propres ressources à mettre au jour cette sagesse : il ne peut donc jamais la saisir que dans la mesure de ses capacités et de son instruction, de même que la sonde du navigateur ne descend dans la mer qu'aussi bas que sa longueur le lui permet. On doit se placer en face d'un tableau comme en face d'un

prince, attendre qu'il veuille bien vous parler et vous dire ce qui lui plaira; il ne faut, dans aucun des deux cas, prendre soi-même tout d'abord la parole, car on risquerait alors de n'entendre que sa propre voix. -Il résulte de tout ce qui précède que les oeuvres des arts plastiques contiennent à la vérité toute sagesse, mais seulement à l'état virtuel ou implicite la philosophie a pour tâche de nous en donner la forme actuelle et explicite, et en ce sens elle est aux arts ce que le vin est à la vigne. Ce qu'elle s'engage à fournir est en quelque sorte un gain déjà réalisé et net, un bien ferme et durable; le profit qui résulte des créations et des travaux de l'art est au contraire une acquisition qu'il faut chaque fois renouveler. Mais en retour elle impose à celui qui doit goûter les oeuvres philosophiques, non moins qu'à celui qui veut les produire, des conditions rebutantes et difficiles à remplir. Aussi son public demeure-t-il restreint, tandis que celui de l'art est nombreux.

Ce concours du spectateur, nécessaire à la jouissance esthétique repose en partie sur ce fait que toute oeuvre d'art a besoin pour agir de l'intermédiaire de l'imagination, qu'elle doit par suite stimuler, sans jamais la négliger ni la laisser inactive. C'est une condition de l'impression esthétique, et par là une loi fondamentale de tous les beaux-arts. Il en résulte que l'oeuvre d'art ne doit pas tout livrer directement aux sens, mais juste ce qu'il faut pour mettre l'imagination en bonne voie, l'imagination doit toujours avoir quelque chose à ajouter. C'est elle qui doit même dire le dernier mot. Il n'est pas jusqu'à l'écrivain pour qui ce ne soit une nécessité de laisser quelque chose à penser au lecteur; car, Voltaire l'a dit très justement: « Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire. » Ajoutons que ce qu'il y a de meilleur dans l'art est trop spirituel pour être livré directement aux sens c'est à l'imagination à se mettre au jour, quoique l'oeuvre d'art doive l'engendrer. Voilà pourquoi souvent les esquisses des grands maîtres font plus d'effet que leurs tableaux achevés ce qui y contribue sans doute encore, c'est qu'elles naissent entières d'un seul jet, au moment de la conception, tandis que le tableau parfait, sorti d'une inspiration qui ne peut se maintenir jusqu'à son achèvement, ne peut être exécuté qu'au prix d'un effort soutenu, d'une réflexion toujours prudente et d'une constante tension de la volonté. Cette loi esthétique ici en question nous explique encore pourquoi les figures de cire, imitation d'ailleurs parfaite de la nature, ne produisent jamais aucun effet esthétique et, par conséquent, ne sont pas des oeuvres d'art véritables. C'est qu'elles ne laissent rien à faire à l'imagination. La sculpture, en effet, ne donne que la forme, mais non la couleur; la peinture donne la couleur, mais la simple apparence de la forme: toutes deux ont ainsi recours à l'imagination du spectateur. La figure de cire au contraire donne tout, couleur et forme à la fois; il en résulte l'apparence de la réalité, et l'imagination ne trouve plus ici place. – La poésie au contraire ne s'adresse qu'à la seule imagination, qu'elle met en activité par le moyen de simples mots.

Le caractère principal de la maladresse inintelligente en chaque art consiste à jouer arbitrairement avec les ressources de cet art, sans aucun but véritable et précis. On peut le constater dans ces supports qui ne soutiennent rien, dans ces volutes inutiles, dans ces renflements et dans ces saillies où se complaît la mauvaise architecture, dans ces roulades et ces fioritures, dans ce vacarme sans aucun sens de la mauvaise musique, dans ce cliquetis de rimes des poésies pauvres en idées, etc. Il résulte des chapitres précédents et de toute ma théorie de l'art que l'art a pour but d'aider à la connaissance des Idées du monde (au sens platonicien, le seul que je reconnaisse au mot Idée). Or les Idées sont essentiellement un objet d'intuition, et par là inépuisables dans leurs déterminations plus intimes. Pour les communiquer, il faut prendre alors la voie intuitive, qui est celle de l'art. Tout homme qui est plein de la conception d'une idée et veut la communiquer est donc autorisé à choisir l'art comme intermédiaire. – Le simple concept au contraire est chose que la pensée suffit pleinement à saisir, à déterminer, à épuiser, et dont tout le contenu se peut froidement et sèchement exprimer par des mots, Vouloir l'exprimer par une oeuvre d'art, c'est faire un détour bien inutile, c'est tomber dans cette habitude, que nous blâmons tout à l'heure, de jouer sans aucun but avec les ressources de l'art. Aussi l'oeuvre dont la conception est née de simples notions claires et précises ne mérite-t-elle pas le nom d'oeuvre d'art. Si, à l'examen d'un tableau ou d'une statue, à la lecture d'un poème ou à l'audition d'une composition musicale (qui se propose de peindre un objet déterminé), nous voyons, à travers la richesse des procédés artistiques, percer peu à peu, apparaître enfin au grand jour l'idée

précise, limitée, froide et sèche, qui a été le germe de l'oeuvre, si toute la conception semble n'avoir consisté qu'à penser nettement cette idée, et si l'expression semble en avoir épuisé entièrement le contenu, nous ressentons alors du dégoût et du dépit nous voyons déçus et trompés dans notre intérêt et dans notre attention. L'impression produite par une oeuvre d'art ne nous satisfait entièrement que s'il en reste une partie qu'aucune réflexion ne peut rabaisser à la précision d'un simple concept. La conception est d'origine hybride, c'est-à-dire née de pures notions, quand l'auteur d'une oeuvre d'art, avant de passer à l'exécution, peut indiquer exactement en paroles ce qu'il se propose de représenter ; car alors il pourrait aussi bien atteindre son but par ces simples paroles. Aussi est-ce une entreprise à la fois indigne et sottise que de vouloir, comme on l'a tenté plusieurs fois de nos jours, ramener un poème de Shakespeare ou de Goethe à une vérité abstraite, qu'ils auraient eu pour seul dessein d'énoncer. Sans doute le poète doit penser pour combiner l'ordonnance de son oeuvre; mais seule la pensée que l'intuition a saisie avant l'intelligence conserve, dans l'exécution, la force de nous émouvoir et acquiert ainsi l'immortalité. -Qu'on me permette une dernière remarque. Tout ce qui est produit d'un seul jet, par exemple l'esquisse que trace le poète dans le feu de la conception première et comme inconsciemment, la mélodie que nous suggère la seule inspiration, sans l'aide de la réflexion, enfin la poésie lyrique proprement dite, la simple chanson, dans laquelle la disposition présente profondément ressentie et l'impression du milieu s'épanchent presque involontairement en vers dont le rythme et les rimes se présentent d'eux-mêmes; toutes ces productions, dis-je, ont assurément le grand avantage d'être l'oeuvre pure de l'enthousiasme du moment, de l'inspiration, de la libre excitation du génie, sans mélange aucun de réflexion ni d'intention. De là vient leur saveur délicieuse de fruit sans écorce ni noyau ; de là vient que leur effet est bien plus infaillible que celui des oeuvres d'art les plus parfaites, les plus étudiées, les plus lentement exécutées. Dans toutes celles-ci en effet, c'est-à-dire dans les grands tableaux historiques, dans les longues épopées, dans les grands opéras, etc., la réflexion, l'intention, le choix mûrement médité ont une part importante l'intelligence, l'habileté technique et la routine doivent ici combler les lacunes laissées par la conception géniale et l'inspiration, et mille accessoires doivent relier entre elles comme par un ciment les seules parties vraiment éclatantes. Aussi les productions de ce genre, à l'exception seulement des chefs-d'oeuvre les plus parfaits des plus grands maîtres, tels que Hamlet, Faust, l'opéra de Don Juan, contiennent-elles toujours quelque partie insipide et ennuyeuse qui en gâte quelque peu l'agrément. Nous en avons pour preuve la *Messiede*, la *Jérusalem délivrée*, même le *Paradis perdu* et *L'Enéide* ; Horace n'hésite pas déjà à dire: *Quandoque dormitat bonus Homerus*. C'est là une conséquence de la limitation générale des forces humaines.

Les arts utiles sont nés du besoin ; les beaux-arts, du superflu. Les premiers ont pour mère l'intelligence les seconds sont engendrés par le génie, qui est lui-même une sorte de superflu, car il est l'excès de la faculté de connaissance sur la proportion qu'en réclame le service de la volonté. (...) Le plaisir esthétique, la consolation par l'art, l'enthousiasme artistique qui efface les peines de la vie, ce privilège spécial du génie qui le dédommage des douleurs dont il souffre davantage à mesure que sa conscience est plus distincte, qui le fortifie contre la solitude accablante à laquelle il est condamné au sein d'une multiplicité hétérogène, -tout cela vient de ce que, comme nous le montrerons plus loin, d'une part, « l'essence » de la vie, la volonté, l'existence elle-même est une douleur constante, tantôt lamentable et tantôt terrible ; et de

ce que, d'autre part, tout cela, envisagé dans la représentation pure ou dans les oeuvres d'art, est affranchi de toute douleur et présente un imposant spectacle. Ce côté purement connaissable du monde, sa reproduction par l'art sous une forme quelconque, est la matière sur laquelle travaille l'artiste. Il est captivé par la contemplation de la volonté dans son objectivation ; il s'arrête mais, pendant ce temps, c'est lui-même qui fait les frais de la représentation ; en d'autres termes, il lui-même cette volonté qui s'objective et qui reste seule avec son éternelle douleur. Cette connaissance pure, profonde et vraie de la nature du monde devient elle-même le but de l'artiste de génie : il ne va pas plus loin. Aussi ne devient-elle pas, comme il arrive pour le saint, parvenu à la résignation, et que nous considérerons dans le livre suivant, un « calmant » de la volonté ; elle ne l'affranchit pas définitivement de la vie, elle ne l'en délivre que pour quelques instants bien courts : ce n'est pas encore la voir qui mène hors de la vie. Elle n'est qu'une consolation provisoire pendant la vie, jusqu'à ce qu'enfin, sentant sa force augmentée et, d'autre part, lassé de ce jeu, il en vienne aux choses sérieuses (...)

7/ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications* n°11 (repris dans *Littérature et réalité*, 1982, et *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984)

Dès l'Antiquité, le « réel » était du côté de l'histoire ; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit. Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable ; d'abord, parce que le vraisemblable n'est jamais que de l'opposable : il est entièrement assujéti à l'opinion ; ensuite parce qu'il est général, non particulier, ce qu'est l'histoire, pensait-on alors ; enfin parce que dans le vraisemblable, le contraire n'est jamais impossible, puisque la notation y repose sur une opinion majoritaire mais non pas absolue. Le grand mot qui est sous-entendu au seuil de tout discours classique, soumis au vraisemblable ancien, c'est : *Esto*, c'est-à-dire, *soit, admettons*.

Sémiotiquement, le détail concret est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu, la possibilité de développer une forme du signifié c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est certes narrative mais c'est parce que le réalisme est en mail seulement parcellaire, erratique, confiné aux détails, et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voix irréaliste). C'est là ce qu'on pourrait appeler l'illusion référentielle. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimer de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le réel revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier ; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.

Ce nouveau vraisemblable est très différent de l'ancien car il n'est ni le respect des lois du genre ni même leur masque mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression. La désintégration du signe est certes présente dans l'entreprise réaliste mais d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la représentation.