

Les lectures de Platon

« Il importe fort peu que la ruse et l'artifice soient connus de tous, si le succès en est certain et l'effet toujours irrésistible » (C. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*).

« Ces philosophes qui croient à l'absolue logique de la vérité n'ont jamais eu à discuter serré avec une femme » (C. Pavese, *Le Métier de vivre*, 19 février 1938).

1. LES DEUX SŒURS

Soit deux sœurs, Poésie et Peinture. Sont-elles jumelles¹ ? il faudra s'attacher à discerner ce petit je-ne-sais-quoi qui, tranchant sur l'air de famille, permettra de distinguer chacune et, du même coup, de donner un nom à la sœur de Calliope. C'est à quoi s'efforcera, pour une large part, du XVI^e au XVIII^e siècle, la doctrine de l'*Ut pictura poesis*. Peu importe que, dans le contexte précis du *De arte poetica*, la formule horacienne n'ait fait porter la comparaison que sur les écarts dont sont susceptibles d'une œuvre à l'autre les modalités de la réception². Sous l'alibi d'une citation qui fonctionne comme un argument d'autorité, l'analyse balancée ou partielle des similitudes et des différences brodera à travers des centaines de traités de toutes sortes une modulation infinie sur les qualités propres aux deux sœurs — sachant que *Poesis loquens* et *Pictura tacens* — et sur les subtiles analogies que résume et autorise une autre maxime de l'Antiquité : « La peinture est une poésie muette, la poésie est une peinture parlante » (selon la formule de Simonide transmise par Plutarque) — ceci jusqu'à ce que Diderot et Lessing tentent d'y mettre bon ordre.

L'extraordinaire fortune que connaît cette doctrine durant tout l'âge classique tient principalement à deux raisons. Tout d'abord, en posant la possibilité d'une comparaison entre poésie et peinture, on faisait accéder la seconde à la dignité d'activité libérale dont la première jouissait depuis longtemps. Mais surtout, franchissant un pas supplémentaire dans la logique émulative du *paragone*, on ne tarda guère à lui supposer une supériorité que tout concourra à imposer, depuis la quasi-divinisation qui caractérise la figure de l'artiste dans la Renaissance tardive

1. « Considerando la cagione onde sia nato quel detto antico tanta esser la conformità della Poesia con la pittura, che quasi nate ad un parto l'una pittura loquace e l'altra poesia mutola s'appellarono » (G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milan, 1585, VI, 65, p. 486 — cité par R.W. Lee dans son étude fondamentale, « Ut pictura poesis : the humanistic theory of painting », *The Art Bulletin*, vol. 22, 1940, n° 2, p. 197).

2. V. 361 et suiv. Trois paramètres peuvent être dégagés : les relations entre le tout et le détail, variables selon la distance adoptée par le lecteur/spectateur ; le type de lecture ou de vision que détermine le contexte ; la fréquence des lectures ou des visions. La notion de distance revêt une importance capitale dans le processus de la perception visuelle. Platon fut le premier à la prendre en considération (voir en particulier *Sophiste*, 235d-236c). On sait le rôle qu'elle jouera dans l'appréhension des tableaux construits selon la perspective linéaire à point central et dans les phénomènes engendrés par les déréglés calculés qu'opèrent les diverses anamorphoses. Sur son importance dans les théories coloristes de De Piles, voir J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, (abrégé par la suite en *C.E.*), p. 176-179, et sur son intervention dans l'éthique mondaine qui préside à l'exercice du jugement, p. 26-28.

jusqu'aux recherches des Lumières sur la langue universelle, en passant par le vaste programme d'édification religieuse auquel l'Église post-conciliaire fera servir les images. Tenant son privilège, pour Vinci, du sens qui préside à son office³, la peinture, poésie continuée par les moyens de l'image, acquiert dès lors le statut paradoxal d'un idiome visuel, d'une vision chiffrée. Si, en dépit du renversement des préséances, le discours ne cesse en effet de faire valoir ses droits sur l'image de peinture, c'est que celle-ci reste dépendante, jusque dans sa nouvelle position, du modèle linguistique en fonction duquel le concept de représentation est pensé. A cet égard, entre l'*Iconologia* de Ripa qui consacre la vogue des recueils d'*imprese* au XVI^e siècle, d'une part, et, d'autre part, la philosophie de Descartes et la pensée de Port-Royal, la cohérence est plus grande qu'il n'y paraît⁴. Libéré du rapport de ressemblance que postulait, de l'image à son modèle, la théorie de l'imitation, le concept de représentation qui se met en place permet, pour le plus grand profit de pouvoirs recevant leur autorité de l'écriture, de rabattre sur les rapports de substitution induits par le signe linguistique tant le vocabulaire iconologique de l'emblème renaissant que la sémiotique gestuelle du tableau d'histoire classique. Pour avoir fait du coloris l'agent matériel des passions, Roger de Piles sera le premier à tirer toutes les conséquences du renversement qui avait permis à Descartes de considérer la couleur comme le « réel même de la représentation », là où la *doxa* continuait à n'y voir qu'une « représentation du réel »⁵.

2. MUTHOS ET LOGOS

S'interroger sur ce qui fonde la suprématie de l'une des deux sœurs, c'est en venir tôt ou tard aux principes et aux systèmes ou aux généalogies qui en découlent. Car le principe est affaire aussi bien de métaphysique que de fiction, de *logos* que de *muthos*. Et que la métaphysique ait élaboré des fictions, que les fictions, inversement, n'aient cessé d'être travaillées par la métaphysique, ce n'est, de toute évidence, une contradiction ni pour la pensée antique ni pour la littérature de l'âge classique qui s'en prétend l'héritière.

Comment, en l'un ou l'autre de ses sens, le différend principal a-t-il été tranché ? Dans le *logos* platonicien, par une décision radicale, celle d'exclure la poésie et la peinture, en vertu de la condamnation théorique frappant le principe qui les subsume, la *mimésis* :

(...) je disais que la peinture et en général tout art imitatif [mimétiké] accomplit son œuvre loin de la vérité, et que d'autre part il a commerce [prosomilei], liaison [hetaira] et amitié [philé] avec la partie de nous-mêmes qui répugne à la sagesse, et ne vise à rien de sain ni de vrai.

3. « Comme nous avons conclu que la poésie s'adresse en particulier à l'intelligence des aveugles, et la peinture à celle des sourds, nous accorderons d'autant plus de valeur à la peinture par rapport à la poésie qu'elle est au service d'un sens meilleur et plus noble qu'elle » (*Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 89). C'est l'un des arguments avancés par Léonard dans sa contribution au *paragone*. Il a ceci de notable qu'en plaçant la vue au-dessus de l'ouïe, il contredit à une fort ancienne hiérarchie des sens dont l'esthétique hégélienne ne fera qu'explicitement les présupposés. Par ailleurs, on peut voir dans l'opposition auxiliaire entre aveugles et sourds l'embryon figuratif des développements que De Piles, avant les pages célèbres de Diderot, consacrera au toucher visuel et à la vision tactile auxquels, selon lui, en appellent respectivement le tableau coloriste et le tableau iconique (cf. *C.E.*, p. 170-182).

4. Cf. H. Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Seuil, 1972, p. 79-89.

5. *C.E.*, p. 145.

— *C'est très exact, dit-il.*

— *Ainsi, médiocre accouplée à du médiocre, l'imitation n'engendra [genna] que du médiocre*⁶.

Le lien sororal se résorbe en se corrompant dans le trafic louche, l'alliance vénale, l'accouplement honteux auxquels se livrent complaisamment et la partie de nous-mêmes la plus rétive à la sagesse et le principe générateur, la génésis mimétique, qui anime la poésie comme la peinture. *Ut pictura poesis* avant la lettre, à ceci près que c'est la version négative qui en est ici procurée.

Sur le versant mythique, on pourrait citer avec Jacqueline Lichtenstein ce texte où Félibien réactive la vieille figure du monde-tableau, œuvre d'un *Deus pictor*, pour appuyer les prétentions de la peinture ; à celle-ci il fera conclure, devant une Poésie qui n'en peut mais :

*Ne vous étonnez plus ma sœur si je me sers de signes pour me faire entendre puisque c'est le langage du plus grand des Dieux et le premier par lequel il se fit connaître aux hommes et leur exprima ses volontés*⁷.

La gemellité se brise alors dans la représentation mythique d'une origine plus ancienne, dans l'affabulation d'un droit d'aïnesse. Mais, à la fiction policée du digne secrétaire de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, il est permis de préférer l'impertinente remarque que Roger de Piles accroche à un passage du *De arte graphica* (v. 263) dans lequel Du Fresnoy désigne le dessin comme la sœur de la couleur. A vrai dire, l'imaginaire familial avait déjà été sollicité dans l'*incipit* du poème, pour signifier, d'une manière tout à fait conforme au *locus classicus*, l'étroitesse du lien unissant poésie et peinture⁸. Maintenant, et comme par scissiparité, c'est à l'intérieur de la peinture elle-même que la division se déclare : la copule opère pour rassembler ce qui a été désuni, le dessin et le coloris. Voici le commentaire de De Piles :

« *Sa Sœur* ».

*C'est-à-dire, le Dessin, qui est la seconde Partie de la Peinture, laquelle ne consistant qu'en des lignes, a tout à fait besoin de la Cromatique pour paraître ; c'est pourquoi notre Auteur appelle cette dernière Partie, Lena Sororis, que j'ai traduit en termes plus honnêtes de la sorte : On l'accusait de produire sa Sœur, de nous engager adroitement à l'aimer*⁹.

La table des matières n'étant consultée, comme chacun sait, que par les cuisiers et autres pédants de collège¹⁰, le traducteur ne craint pas d'y faire tomber les gazes qui paraient pudiquement sa prose : la couleur, apprend-on, « est appelée la maquerelle de sa sœur ». C'est à elle qu'il incombe non seulement d'« engager » le spectateur, d'attirer par sa vivacité l'attention du chaland qui

6. *République*, X, 603 ab (trad. E. Chambry, Paris, Les Belles-Lettres, 1934).

7. *Le Songe de Philomate*, Paris, 1683 (éd. de Trévoux des *Entretiens*, 1725, p. 444 — cité in *C.E.*, p. 136-137).

8. « *Ut Pictura Poesis erit ; similisque Poësi / Sit Pictura, refert per aemula quaeque sororem, / Alternantque vices & nomina (...)* » (Paris, 1667, v. 1-3).

9. C.A. Du Fresnoy, *L'Art de Peinture*, trad. et remarques de R. de Piles, Paris, 1751, 4^e éd., p. 198 (la traduction a paru en 1668, quelques mois seulement après la publication du poème).

10. Sur l'opposition du cavalier et du pédant dans le champ des manifestations du savoir au xvii^e siècle, c.f. *C.E.*, p. 29-33.

badaude, mais encore de « produire » le dessin, de le faire venir au-devant du tableau, pour exhiber à la vue de tous les beautés secrètes de cette sœur quelque peu ingrate et timide, soit, mais qui, quoi qu'elle en ait, sort tout de même de sa réserve et se prête au jeu. Une très longue tradition avait fait du coloris pictural, comme de la « couleur » rhétorique, à la fois le germe et le symptôme d'une perversion dont les figures de la féminité servant à l'exemplifier trahissaient l'enracinement sexuel¹¹. Or De Piles ne se contente pas d'assumer les marques d'infamie alléguées par les détracteurs de la couleur ; il les revendique joyeusement : et pour cause, l'argument de l'adversaire ne le condamne-t-il pas lui-même ? Coup de force de De Piles qui est aussi, selon les dérèglements auxquels invite ce renversement carnavalesque, un véritable coup bas : si la couleur est une maquerelle... — et ta sœur ! oui, la riposte est imparable — eh bien, sa sœur est une prostituée. Ce qui peut se dire également de Peinture et de Poésie comme de Rhétorique et de Philosophie ou d'Éloquence et de Rhétorique.

3. QUERELLES

Sur l'art, la pensée antique n'a pas développé de systèmes pouvant prétendre à l'autonomie des grandes Esthétiques qui émergent en Occident au XVIII^e siècle. Les théories de l'art qui peuvent lui être imputées sont enveloppées et disséminées dans des dispositifs discursifs aux thématiques parfois fort éloignées, d'où, pour s'y conformer, pour les rejeter ou pour les discuter, les époques suivantes les déduisirent. A ce qui a toutes les apparences d'une relégation, on apporte traditionnellement deux explications : le discrédit que fait peser sur les métiers de l'art leur amalgame avec les tâches manuelles laissées aux classes serviles ; la responsabilité assumée sur ce point — mais à quel degré ? — par le discours philosophique, à son avènement platonicien. Et, certes, la notion d'« art » se dégagera tardivement des déterminations sociales et théoriques qui la maintenaient dans la région subalterne des pratiques mercenaires : la *technè* grecque, l'*ars* latin viennent encore configurer loin dans le Moyen Age l'édifice des *artes mechanicae*. Il faudra attendre le XVI^e siècle en Italie, le XVII^e siècle en France avant de voir l'art accéder à la dignité d'activité libérale.

A l'époque de Platon, à celle de Quintilien, les peintres n'ont pas la parole : ils peignent. Mais leur pratique est l'objet d'un discours prolifique : ekphrastique, il glose sans fin dans des descriptions codifiées l'efficacité mimétique des œuvres ; épideictique, il fait des pouvoirs quasi magiques des peintres le thème de centaines d'anecdotes exemplaires. La philosophie et la rhétorique, en tant que disciplines rivales en voie de constitution, ont part à cet intérêt¹² : de la peinture, l'une fait l'exemple et le modèle des déviations sophistiques qui affectent la parole vraie ; l'autre, le paradigme de toute vraie éloquence. Ouverte par Platon, la querelle voit ses enjeux à la fois précisés et modifiés par Aristote, avant que Cicéron et Quintilien ne fassent entendre la voix des orateurs, puis Alberti celle des peintres. Elle opposera enfin, à l'intérieur même du champ pictural, partisans et adversaires du coloris, en Italie au XVI^e siècle, en France au siècle suivant.

Pour avoir à décider des limites qui font de chaque lieu d'énonciation un tout

11. Cf. *C.E.*, p. 115-122 (chez Cicéron et Quintilien), 201-211 (dans les débats sur le coloris au XVII^e siècle).

12. Par rapport au livre de J. Lichtenstein, la présentation qui suit ne prétend pas à l'objectivité d'un résumé.

d'où puisse s'énoncer l'exclusion de l'autre, la logique de la querelle, en multipliant les limites, ne connaît plus de limites. Si elle commence par mettre en compétition deux définitions du discours, philosophique et rhétorique-sophistique, elle en vient ensuite, avec Aristote, puis Cicéron et Quintilien, à opposer deux légitimités rhétoriques : l'une veut contenir la discipline dans les bornes du langage en la soumettant à la juridiction d'une poétique ; l'autre en fait l'auxiliaire des effets pathétiques auxquels doit se mesurer l'efficacité de l'éloquence. Philosophes et rhéteurs, rhéteurs et orateurs s'accuseront mutuellement de rechercher dans les pouvoirs de leur langage propre les conditions d'exercice d'un langage de pouvoir. Partagée entre la poétique et l'éloquence, la rhétorique servira par la suite de point de repère aux débats qui, dans l'Italie de la Renaissance, visent à libéraliser la peinture (*Ut pictura poesis*) puis à en discerner la spécificité (*Ut rhetorica pictura*). Mais, par les enjeux à la fois philosophiques et institutionnels qui furent les siens, c'est en France que la querelle qui éclate autour de 1660 dévoile le mieux l'articulation des savoirs et des pouvoirs. Pour Le Brun et l'Académie, l'image renvoie idéalement à la figure du *Rex pictor*, clé de voûte de la représentation : le dessin, relais du discours par le truchement notamment du geste expressif, anime une *istoria* dont l'argument devra être emprunté à la chronique du règne ; en ce sens, le pouvoir est ce qui fait voir. Pour les coloristes, il s'agit tout au contraire d'éprouver les pouvoirs de la peinture sur la vue : la couleur, trace des passions du peintre, agit les passions du spectateur et défraie, en ses effets innommables, toute tentative d'appropriation langagière de sa pure phénoménalité¹³. Aussi au paradoxe d'un discours culminant dans l'éloquence silencieuse (auto-monstration de l'orateur, désignation de référents, dont des images)¹⁴ doit-on en ajouter un autre, en forme de cercle vicieux : la parole n'est reconnue à la peinture que pour autant qu'elle est éloquente ; le tableau ne parle qu'à bien parler, ne saurait parler que selon un bien-dire — lequel ne dit jamais si bien que lorsqu'il s'efface devant l'évidence du visible.

4. LECTURES

D'une certaine manière, depuis Platon, et à l'instar de l'histoire de la philosophie, l'histoire des théories de l'art qui s'y impliquent se présente comme une affaire de lecture. Ainsi, les théories renaissantes et classiques ont lu Aristote comme (bien que différemment) les théories maniéristes ont lu Platon, c'est-à-dire d'un œil aussi bien prévenu par la médiation des lectures antécédentes qu'aveuglé à l'immédiateté de ce qu'il cherchait, et dont les parcours n'ont pas manqué d'induire en retour des effets de méconnaissance sur le vouloir-dire des textes fondateurs. Mais, dans la mesure où celui-ci ne nous serait accessible à nouveau qu'à travers une lecture du texte qui le constitue, lecture que nous disons nôtre, est-il à son tour autre chose qu'un effet ? La reconnaissance de ces occul-

13. Pour d'autres développements de cette problématique, voir mon article, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature*, 73, février 1989, p. 61-82. Il n'empêche que De Piles reste prisonnier des dualités métaphysiques qui structurent le discours de l'adversaire : les deux couples complémentaires de l'orthodoxie académique, dessin/vue (i.e. esprit) et couleur/matière, sont soumis à un renversement (dessin/toucher et couleur/vue) qui non seulement ne conteste pas la légitimité de la dichotomie, mais qui encore alloue la même valeur positive au pôle visuel, un peu selon la nécessité qui aura fait Dolce distinguer, comme pour dédouaner la peinture de tout soupçon de matérialisme, le *colorito* (coloris-forme) de la *color* (couleur/matière) (sur cette distinction, cf. *C.E.*, p. 166-167).

14. *C.E.*, p. 103-104.

tations, glissements et renversements qui, d'une lecture à l'autre, affectent un sens supposé principal pour en entamer l'originalité, pourrait bien introduire non seulement à l'histoire de la philosophie, mais à la pensée de son histoire : la logique des énoncés et la pragmatique des situations entrelacent des concepts et des motivations, conjoignent la séquence historique et l'ordre du discours, pour nous rappeler que les textes n'ont de sens que dans et par le temps qui chaque fois en entreprend la lecture à nouveaux frais.

A la question métaphysique de l'essence qui meut le texte philosophique — qu'est-ce que (*ti esti*?)? qu'en est-il de l'être de la chose? — Nietzsche proposait d'en substituer une autre : qui? c'est-à-dire : qu'est-ce qu'il veut, celui qui recherche la vérité? quel vouloir anime son dire¹⁵? Cette question, on pourrait l'adresser non seulement aux philosophes, mais à leurs lecteurs. Que ces lecteurs soient eux-mêmes philosophes, ce n'est pas un trait définitoire tenant de manière fortuite à la description d'un lectorat situable et datable, mais la condition même sous laquelle leur lecture est habilitée à être reçue comme légitime eu égard aux critères mis en place par ce qu'ils lisent, puisque l'opération du texte philosophique, en son essence, consiste à faire de son lecteur un philosophe. Ainsi serait-on fondé à se demander ce que voulurent, dans la France de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ces partisans du coloris qui n'étaient pas des philosophes au sens propre du mot, mais qui, faute bien souvent d'avoir lu Platon, n'en avaient pas moins réellement pratiqué les maîtres de vérité, d'Aristote à Descartes. Autrement dit, le retour dans le discours sur la peinture de son refoulé théorique et le subséquent laminage de tout un champ conceptuel organisé par et autour du *logos* ne procèdent-ils pas de la mise en cause dont — à travers la critique d'une lecture sémiotique du tableau qui, elle, reconduirait une lecture philosophique de la peinture — le concept de lecture aura été lui-même un moment l'objet?

Or la question est ainsi formée qu'elle doit remonter comme à son origine jusqu'au père de la philosophie. Jusqu'à Platon, auditeur de Socrate. Si le XVIII^e siècle a lu Platon, moins qu'Aristote en vérité, qui Platon a-t-il lu? Mais cette question a-t-elle un sens si « Platon » est le nom de celui qui, la nommant, fonde la philosophie, en inaugure l'époque — si Platon est le premier et le dernier philosophe dont les livres ne fussent pas d'un lecteur? Elle en a un pour autant que Platon est bien ce premier lecteur qui fait parler Socrate, par-dessus l'épaule duquel il lit ce que Socrate, le doublant par derrière, lui dicte¹⁶. Ce trajet en boucle par lequel le *logos* philosophique s'autoféconde est la vérité d'un discours qui fait du discours sa vérité : qui n'enseigne l'amour de la sagesse que pour autant que le discours qui le déclare en est à la fois le code et le référent.

5. L'EXCLUSION

La philosophie est un divre-vrai qui dit le vrai. Faire œuvre de philosophe, ce sera donc affirmer, d'une part, la précellence absolue du *logos* et en exclure, d'autre part, tout ce qui en menace l'intégrité. La décision platonicienne vise parmi d'autres ceux-là, appelés sophistes, qui, promouvant un usage exclusivement oratoire de

15. Cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1977, 5^e éd., p. 86-88.

16. Je ne peux que renvoyer au livre expédié en franchise postale par J. Derrida, *La Carte postale - de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Aubier-Flammarion, 1980.

la parole, se donnent pour objectif non de rechercher le vrai, mais d'en produire le simulacre par une manipulation ostentatoire de tous les effets destinés à emporter l'adhésion de l'auditoire¹⁷. C'est alors que la peinture fait son entrée dans le corpus platonicien. Si elle est d'abord convoquée de manière latérale, au titre d'illustration probante, c'est pour permettre au discours de rendre compte de ce qui l'altère. En suite de quoi, par la torsion d'un paralogisme, ce qui compromet le discours pourra être rapporté à la peinture comme à son modèle négatif. Comparaison fait raison : le *logos* conforte sa position dans une métaphore (retenons le tour). En effet, sur le plan des effets, il en est des artifices rhétoriques que mobilisent les sophistes comme des fards qui dissimulent et faussent les apparences, et notamment comme de celui qui, entre tous, en exhibe exemplairement l'inessentialité : la couleur, qui, dans la peinture, supplée à toute apparence, puisqu'il n'est pas de peinture sans la couleur. La couleur est cette pure matière, impure en tant que matière, irréductible à la synthèse eidétique¹⁸. En excluant la couleur du discours philosophique, Platon ne fait qu'obéir à la logique qui constitue celui-ci comme tel : si la couleur est l'objet d'une dévalorisation constante l'assimilant à toutes les déviations et déprava-tions pratiques et morales, c'est qu'il ne peut y avoir de discours philosophique sur ou de la couleur ; si on ne peut pas en parler philosophiquement, c'est qu'on ne peut pas en parler du tout, et ce qu'on ne peut dire, il faut non le taire, mais le montrer, le montrer du doigt. L'*accuser*. Loin, par conséquent, de définir une péripétie épisodique dont la portée se limiterait à tel corps d'énoncés, le geste de monstration ostracisante par lequel s'inaugure l'histoire de la philosophie est fondateur de cette histoire même. C'est cette décision violente, cette violence décisive, qui laissera à la *paideia* des dialogues toute licence pour se déployer dans la recherche de la vérité, recherche et vérité dont ils accomplissent la performance.

Comme s'il ne fallait pas moins de deux motifs à Platon pour circonvénir la peinture, celle-ci est également soupçonnée en tant qu'art mimétique. Sans entrer ici dans le détail d'une argumentation qui connaît de nombreuses présentations, on retiendra seulement que la *mimésis*, dans sa plus grande généralité, est définie comme une imitation des apparences destinée à procurer l'illusion du vrai. Quelle est la raison de cette seconde offensive ? A quelle nécessité répond l'ouverture de ce deuxième front ? Comme l'a bien montré Jacqueline Lichtenstein¹⁹, le recours au concept de *mimésis* soutient une stratégie qui consiste à réduire l'altérité de la peinture en définissant celle-ci à partir de ce qui constitue l'identité du discours philosophique. Il a pour fonction de verrouiller le processus qu'avait entamé le mouvement par lequel la couleur était sommée au nom du vrai. Le mécanisme que fait jouer le texte platonicien est celui du *double bind*. L'image de peinture est doublement condamnée : comme image (qui en passe par le dessin, *graphiké*), simulacre, copie de copie, éloignée de trois degrés de la vérité (le lit peint imite le lit fabriqué qui imite l'idée de lit)²⁰ ; comme peinture (*zoo-graphia*, inscription du vivant), jeu de coloris qui participe de la matérialité scandaleuse de la couleur (*pharmakon*, « couleur » et « drogue », celle-ci étant

17. *Sophiste*, 232c-235a.

18. Cf. *C.E.*, p. 50-52.

19. P. 52-57. Aussi me paraît-elle réduire la portée de ses propres analyses lorsqu'elle décrit, plus loin, « l'image et le langage comme des figures complémentaires qu'un geste archaïque aurait arrachées l'une à l'autre » (p. 124). La notion de complémentarité ne suppose-t-elle pas la définition-détermination de la totalité au sein de laquelle elle s'exerce, opération qui, constitutivement, est celle du *logos* ?

20. *République*, X, 597e-598d.

à la fois « poison » et « remède »)²¹. Ces deux déterminations se renforcent réciproquement de manière à faire intervenir contradictoirement la *mimésis* : la condamnation frappe la couleur parce qu'elle n'est pas mimétique, l'image parce qu'elle l'est. Ou bien la peinture-couleur est radicalement hétérogène au système du vrai, qu'elle menace depuis son extériorité illimitée, sans fond et sans contour ; ou bien ce même système relègue la peinture-image sur sa périphérie. La stratégie qui commande l'emploi du concept de *mimésis* dans le texte platonicien vise ainsi à préserver l'intégrité du système comme totalité sans dehors en y aménageant un espace pour cela même qu'il exclut, en bordant le tout de son autre, en assignant l'autre à la limite. Celle-ci n'est pas autre chose que ce en deçà de quoi peut être dit l'au-delà du système : le *pharmakon* scelle la clôture de ce qui l'expulse. Ailleurs ou à la limite, dans tous les cas le lieu de la peinture est déterminé par référence au discours qui dispose des lieux, c'est-à-dire d'un espace de limites. Gardienne du *logos*, l'entreprise philosophique est une opératrice de coupures (discours/peinture, dessin/couleur, couleur/coloris, etc.).

Aux sophistes, Platon reproche de dévoyer la bonne oralité du *logos* anamnésique en la soumettant à l'extériorité instrumentale d'une mémoire mécanique, d'une mnémotechnique : leur parole est dominée par l'écriture, et celle-ci est semblable à une peinture²². A ce discours monologique voué à la répétition mortifère du même, Platon oppose la parole dialogique de Socrate. Mais, d'une part, Socrate, comme l'observent ses partenaires et ses adversaires, n'est pas dépourvu de cette suprême habileté qui distingue les sophistes : qui mieux que lui sait exploiter, par la ruse, par les tours de la *mêtis* l'occasion du moment, le *kairos*²³ ? D'autre part, cette parole vivante, Platon la transcrit, ou l'invente, il la soutient par écrit, pour, de surcroît, la plier à un mode de représentation contaminé par la *mimésis* : ce que la tradition appelle les « dialogues de Platon » ressortit à une forme mixte, où alternent le récit (*diegésis*) et le dialogue (*mimésis*)²⁴. Le discours platonicien tombe sous la loi de l'écriture et de la *mimésis* : plus qu'une contradiction, cet effet de retour ne manifeste-t-il pas la circularité d'un discours fondant les conditions de possibilité de sa lecture ?

6. POINTE

A suivre un éminent historien de l'art, spécialiste du clacissisme français, les différences de facture et de composition qui séparent les tableaux peints par les représentants des deux clans antagonistes ne seraient pas aussi sensibles que le donneraient à penser les écarts qui marquent les prises de position théoriques²⁵. Para-

21. Pour les textes et leur commentaire, voir l'inévitable « Pharmacie de Platon » de J. Derrida (*La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, en particulier p. 146-163):

22. Voir en particulier *Phèdre*, 275d, où le rapprochement est fait à propos de l'enseignement écrit ; et sur le rapport entre le travail et l'orateur de l'*ars memoriae*, cf. *C.E.*, p. 107-108.

23. Cf. *C.E.*, p. 91-92.

24. La distinction est formulée au livre III de la *République* (392c-398b). Le procès mimétique infiltre les ouvrages de Platon non seulement par la forme du dialogue, mais encore par le recours aux mythes et par le langage métaphorique, notamment celui qui connote l'habileté dialectique de Socrate : celui-ci est comparé à un taon (*Apologie*), à une nourrice (*Théétète*), à un poisson-torpille (*Ménon*), à la statue de Marsyas (*Banquet*). Sur ce retour du mimétique, cf. L. Golden, « Plato's concept of *mimesis* », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 15, 2, 1975, p. 122-130. C'est par le même tour mimétique que l'illusion sophistique aura pu être comparée à l'effet des fards.

25. A. Blunt, *Art et architecture en France, 1500-1700*, trad. fr., Paris, Macula, 1983, p. 295-298 (Mignard), 336-339 (Rigaud).

doxalement, les tableaux de Mignard paraissent plus conformes que ceux de Le Brun aux règles édictées par l'Académie ; ceux qu'il donne dans les genres historique et religieux se distingueraient même par la froideur de leur coloris et l'impassibilité de leur faire ; toujours selon l'expert, la comparaison entre sa *Tente de Darius* (1689) et le tableau homonyme peint quelque vingt ans plus tôt par son rival ne tournerait pas à son avantage. Évalué au trébuchet de cette histoire, un peintre comme Hyacinthe Rigaud réalisera dans ses portraits la synthèse iconographique et stylistique des deux courants qui s'étaient affrontés *ex cathedra* à la génération précédente : la composition et le traitement des étoffes le rattacheraient à la tradition flamande d'un Van Dyck, tandis que certaines options de mise en scène et la raideur quelque peu hiératique des attitudes l'inscriraient dans la lignée de Champaigne.

Cette « chute » pourrait être le fait d'un sophiste ou d'un mondain vaguement cyniques renvoyant poéticiens et philosophes à la commune inadéquation de leurs catégories. Tel n'est pas pourtant, selon moi, le sens qu'il convient de donner à ce bref rappel. Il nous engage plutôt à prendre la mesure des pesanteurs de la pratique et des résistances qu'elle opposera, longtemps encore, à la reconnaissance des forces qui la meuvent et des effets qui échappent à ses calculs. Et, certes, ce n'est sans doute pas « avant » Baudelaire que se déclareront toutes les implications théoriques d'un « Éloge du maquillage »²⁶ ; pas « avant » Cézanne, Gauguin et Van Gogh que se déploiera véritablement la construction d'un espace pictural de la couleur. Est-on assuré pour autant que le privilège métaphysique du dessin ait définitivement vécu, que la couleur, un jour, l'ait définitivement emporté sur lui ? Mais voici : est-ce bien en ces termes, ceux d'une querelle, voire d'un « dialogue », dont on a vu qu'ils sont la ressource du discours philosophique, que la peinture, la couleur nous requièrent ? N'est-ce pas laisser passer son occasion, s'échapper sa chance, que de *contraindre* (un mot de Baudelaire) la couleur dans une histoire dont elle récusait silencieusement les présupposés ?

26. Dont la première épigraphe sommant cette étude est extraite ; mais il faudrait tout citer, faire voir tout le texte (*Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. 2, p. 717).