



Article scientifique

Article

2008

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Les champs de la mimésis à l'époque classique : un concept à redéfinir
entre pratiques rituelles et poétiques, spéculations philosophiques et
"réflexions sur l'art "

Jaillard, Dominique

How to cite

JAILLARD, Dominique. Les champs de la mimésis à l'époque classique : un concept à redéfinir entre pratiques rituelles et poétiques, spéculations philosophiques et 'réflexions sur l'art '. In: La part de l'œil, 2008, vol. 23, p. 65–73.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:160200>

Les champs de la *mimèsis* à l'époque classique

Un concept à redéfinir entre pratiques rituelles et poétiques, spéculations philosophiques et "réflexions sur l'art"

Dominique Jaillard

En définissant la production d'image (*eidôlopoiikê*) comme une mimétique, Platon fait conjointement surgir la figure de l'image simulacre, trompeuse et inquiétante en ses possibles effets, et "l'idéal" de l'*eikôn* adéquat à son prototype¹. Les approches contemporaines de l'image antique restent largement tributaires de cette idée de "l'imitation" en son histoire et en ses multiples métamorphoses. Avant même de montrer l'inadéquation de la traduction reçue de *mimèsis* par imitation (à travers le latin *imitatio*), porteuse d'ambiguïtés infinies, il importe de souligner que dans ses usages pré-platoniciens, platoniciens et aristotéliens, la notion de *mimèsis* ne concerne ni exclusivement ni prioritairement l'image. Dans les *Lois* de Platon², par exemple, l'étranger d'Athènes suggère que la *meilleure* des constitutions « consiste toute entière dans la *mimèsis* de la vie la plus belle et la plus excellente ». Et le début de la *Poétique* d'Aristote³, fidèle à l'enseignement platonicien, affirme que l'ensemble de la poésie et des autres arts relève de la *mimèsis*.

L'exploration transversale des champs de la *mimèsis* à l'époque classique à laquelle nous convions le lecteur est née de deux perplexités conjuguées. D'une part, la notion d'imitation rend mal ce que met en jeu le terme grec *mimèsis*. En quel sens comprendre, par exemple, que « dans les compositions musicales (*en tois mélesin*) il y a une REPRODUCTION des sentiments moraux (*esti mimêmata tôn êthôn*) »⁴? Ainsi que le souligne Jean-Pierre Vernant⁵, « l'acte de *mimêisthai*, plutôt qu'une représentation, est une *effectuation*, une *manifestation* ». D'autre part la notion philosophique de *mimèsis* – telle du moins que nous avons l'habitude de la comprendre, dans des lectures marquées par vingt-cinq siècles de tradition interprétative – ne rend guère compte du statut des images dans la Grèce des cités, notamment des images "religieuses" et des pratiques

1. M.-J. Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996.

2. Platon, *Lois*, 817b.

3. Aristote, *Poétique*, 1447a 18 et ss.

4. Aristote, *Politiques*, VIII 1340 a 21, dans la traduction de J. Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, CUF, emblématique de l'écart entre les conceptualisations grecques et modernes. Voir toutefois les remarques de D. Babut, "Sur la notion 'd'imitation' dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique", *REG* 98, 1985, pp. 72-92.

5. J.-P. Vernant, "Naissance d'images" in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979, pp. 107-108.

rituelles qui les entourent. Une statue, une image divine ne représentent pas le dieu, elles le *présentifient*⁶.

On ne peut non plus opposer de manière univoque une valeur "originelle" du terme, au demeurant discutée⁷ à une réinterprétation philosophique, socratique-platonicienne, puisqu'il y a aussi, tant chez Platon que chez Aristote, une *mimèsis* efficace et une "bonne" *mimèsis*. Opéré correctement, selon la bonne *techné*, le processus mimétique, loin de créer un simple simulacre, est capable de produire un effet réel, que ce soit une présentification effective ou la *transformation* de ceux qui sont pris dans ses effets. La condamnation de certains modes musicaux par Platon présuppose le pouvoir de la *mimèsis* musicale de façonner l'*éthos* de celui qui la pratique. La constitution la meilleure que proposent les *Lois* n'imité pas la vie la plus belle et la plus excellente, elle la *réalise*, elle la *met en acte*⁸. Dans le discours platonicien, c'est plutôt le statut de l'image simulacre, fantôme inconsistant, imitation du sensible par le sensible, coupée de son modèle, de l'idée qui l'actualise, qui fait exception dans le champ des *mimémata*. Encore, pour être irréaliste, n'est-elle pas dépourvue d'effets, ne serait-ce que par son pouvoir effectif de tromper, d'égarer. De fait, Platon pense la *mimèsis* comme productrice du réel. Le lit fabriqué par l'artisan est *mimèsis* de l'essence qu'il met en œuvre et réalise⁹. Dans le *Timée* c'est le monde lui-même qui est constitué des *mimémata* qui actualisent leur "modèle" selon l'ordre convenable¹⁰. De manière semblable, s'il faut se fier au témoignage d'Aristote¹¹, les Pythagoriciens affirment que les choses existent par *mimèsis* des nombres (*mimesei ta onta einai tôn arithmôn*). Le péripatéticien ajoute aussitôt que cette *mimèsis* pythagoricienne est identique à ce que Platon appelle participation (*méthexis*). La forme de *mimèsis* condamnée par le philosophe, celle du sensible par le sensible, ne pose problème que dans la mesure où "l'imitation" des choses telles qu'elles apparaissent ne met en œuvre qu'un pur paraître, sans réalité. Il convient d'étudier l'ensemble des *processus d'effectuation* que vise le concept de *mimèsis* pour comprendre pourquoi Platon l'a choisi pour penser l'image dans ses figures antithétiques, l'*eidôlon* et l'*eikôn*, dans quelle mesure aussi la notion traditionnelle du *mimèsthai*, telle qu'elle s'était développée dans des contextes rituels et dans le cadre de la performance poétique et musicale, entre VI^e et V^e s., y prédisposait.

Pour prendre en compte les différents domaines dans lesquels une *mimèsis* est supposée opérer, nous nous proposons de réexaminer, dans leur contexte, les emplois des mots de la famille de *mimos*, *mimèsis*, *miméomai* de leur première apparition à la fin du IV^e s., en privilégiant les attestations "pré ou extra philosophiques". Les plus anciennes sont liées à des contextes de performance orale, de danse chorale ou de pratique rituelle pour lesquels Gregory Nagy a proposé de comprendre la *mimèsis* comme "reenactment", "impersonation"¹². Sans rediscuter ici les thèses de G. Nagy sur la réactivation du mythe dans le rite, et sur la performance comme "imitation of earlier reenactments", nous souhaiterions poursuivre et mettre à l'épreuve son effort pour définir les processus qui s'effectuent sous le nom de *mimèsis* au-delà des domaines où il les a étudiés.

6. Voir T. Scheer, *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, Munich, 2000 (Zetemata, 105), pp. 35-43, D. Jaillard, "Images' des dieux et pratiques rituelles dans les maisons grecques. L'exemple de Zeus *Ktésios*", *MEFRA* 116, 2-2004, pp. 871-893.

7. H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Berne, 1954, qui a longtemps fait autorité, proposait de comprendre *Darstellung*, *Ausdruck*, *Formwerdung des Seelischen*. Voir l'étude, très complète, de G. F. Else, "Imitation' in the Fifth Century", *CPhil* 53, pp. 73-90 et G. Sörbom, *Mimesis and Art. Study in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala, 1966.

8. Platon, *Lois*, 817b.

9. Platon, *République*, X 596 e - 598 a.

10. Platon, *Timée*, 50 c.

11. Aristote, *Métaphysique* A 6, 987 b 11.

12. G. Nagy, *Pindar's Homer*, Baltimore, 1990, pp. 42-44, 373-375; *Poetry as performance. Homer and beyond*, Cambridge, 1996, chap. 2-4, trad. fr. *La poésie en acte*, Paris, Belin, 1998.

Qu'est ce que cette mise en œuvre, cette actualisation qu'opèrent les différentes *mimèsis*? Prenons comme point de départ les deux distiques élégiaques de Théognis¹³, où apparaît le verbe *mimeisthai*, dans le contexte des pratiques poétiques qui accompagnent le *symposion*, le banquet aristocratique¹⁴.

« Je ne suis pas capable de savoir en quelle disposition d'esprit sont les habitants de la ville,
je ne leur plais pas que j'agisse en bien ou en mal,
et nombreux sont ceux qui me blâment, tant des rustres que des nobles,
mais aucun de ceux qui sont dépourvus de savoir-faire ne peut M'IMITER
(*mimeisthai d'oudeis asophôn dunatai*) », autant dire « accomplir ce que je fais »¹⁵.

C'est la présence ou l'absence de *sophia* qui rend apte ou inapte à effectuer ce dont Théognis est capable. La *mimèsis* est le processus par lequel la *sophia* est mise en œuvre. Dans le contexte de l'élegie et du banquet, elle est d'emblée liée à la *paideia*, à un comportement éthique ou politique.

En un passage d'interprétation particulièrement délicate, l'*Hymne homérique à Apollon* affirme que les Déliades « savent IMITER les voix et les rythmes (variante : balbutiements, *bambaliastun*) de tous les hommes ; chacun dirait que c'est lui-même qui émet le son tant leur chant est bien ajusté » (*panthôn anthtrôpôn phônas kai krembaliastun mimeisth' isasin, phaiê de ken hekastos phtheggesth', houtô sphin kalê sunarêsen aoidê*)¹⁶. Quelle que soient l'identité des Déliades, la nature de leur chant et l'objet exact de l'imitation¹⁷, les effets du processus se laissent clairement appréhender : l'effectuation est si parfaite qu'il ne reste aucun écart entre "l'imitation" et son "modèle", que toute distance entre le chœur et le public est abolie. L'auditeur s'identifie au chœur et participe ainsi pleinement au chant et à la fête¹⁸, selon un processus de reconnaissance analogue à celui que décrit le célèbre texte de la *Poétique* d'Aristote : « ceci est cela » (*houtos ekeinos*)¹⁹. La *mimèsis* des Déliades *met en œuvre*, dans le contexte d'une *performance*, rituelle et chorale, des *traditions* poétiques et musicales diverses qui fonctionnent comme autant d'offrandes à la triade délienne et aux autres divinités honorées à Délos, selon un double mouvement d'actualisation – identification, entre le chant des déliennes et les traditions qui constituent leur répertoire, entre le chœur et les auditeurs venus à la fête.

Un bref fragment des *Edoniens* d'Eschyle²⁰ met en scène un culte de Dionysos où une musique lancinante (*psalmos alalazei*) produit les mugissements de taureau à travers lesquels se réalise l'épiphanie sonore du dieu²¹.

13. v. 367-370.

14. D. L. Levine, "Symposium and the Polis" in *Theognis of Megara. Poetry and the Polis*, Th. J. Figueira et G. Nagy (éds.), Baltimore, 1985, pp. 176-196. Sur le *symposion* comme lieu rituel d'énonciation poétique, voir aussi F. Dupont, *L'invention de la littérature*, Paris, La Découverte, 1994, chap. 1 : "La chanson de Cléobule", pp. 29 et ss.

15. Dans une récente traduction des *Élégiaques grecs* (Loeb Classical Library, 1999), par exemple, D. E. Gerber paraphrase habilement, en contournant la difficulté : « but none of the fools can match me ».

16. V. 162-164.

17. Voir dans une bibliographie immense : W. Burkert, "The Making of Homer in the VIth Century B.C. : Rhapsodes versus Stesichoros", *Papers on the Amasis Painter and its World*, M. Treue (éd.), Malibu, 1987, pp. 43-62 ; I. Papadopoulou-Belmehdi et Z. D. Papadopoulou, "Culte et musique. Le cas des Déliades", *Religions méditerranéennes et orientales de l'antiquité*, La Caire, IFAO, 2002, pp. 155-176.

18. G. Nagy, *Poetry as performance. Homer and beyond*, op. cit., note 12, « So long as the mentality of group performance is there, everyone who is present at a mimesis becomes part of it ».

19. Aristote, *Poétique*, 1448 b 17.

20. Eschyle, frg. 71 (M.J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin, 1959).

21. Voir W. F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, tr. fr., Paris, Mercure de France, 1969, pp. 99 et ss.

« Des voix de taureaux mugissent sourdement quelque part depuis l'invisible (*taurophoggoi d'hupmukôntai pothen ex aphanous*), présentification terrifiante (*phoberoi mimoi*), tandis que l'écho du tambourin (*tupanou d'eikôn*) qui jette un effroi profond (*barutarbês*) porte le grondement d'un tonnerre souterrain ».

Plutôt que les acteurs d'un jeu rituel, le terme *mimoi* désigne ici les effets d'une musique²² qui est le corollaire de la manifestation du dieu et qui suscite un effroi à la mesure de sa présence, ainsi actualisée. Quelle que soit l'interprétation retenue, c'est la *présence effective* du dieu qui est visée. Dans les pratiques possessionnelles qu'évoque le fragment, les puissances de la musique sont inséparables de celles du rite lui-même.

Pour l'historien Istros²³, les rites d'expulsion d'un bouc émissaire seront aussi des *apomimêmata*, que G. Nagy se propose d'interpréter comme autant de *réactivations* du traitement des souillures susceptibles de menacer la communauté selon un jeu de miroir inversé avec le mythe²⁴. Les compagnons d'Achille ont lapidé un certain Pharmakos, surpris à dérober des coupes dans le temple d'Apollon, une mise à mort qui semble impliquer à son tour une souillure que traitera l'expulsion rituelle. Nous ne rouvrirons pas le délicat dossier des boucs émissaires ; du point de vue qui est le nôtre, il nous semble surtout important de souligner que, lorsqu'il est question de *mimêsis*, une *mémoire*, "mythique" ou poétique, et les formes de savoirs²⁵ qui lui sont liés s'avèrent étroitement solidaires de la *mise en œuvre* qu'accomplissent le rite ou la performance. C'est cette *sophia* qui fait défaut à ceux dont Théognis fustige l'impuissance à "l'imiter" ; sans les Puissances qui suscitent la "sagesse", tout le processus de la *paideia*, de l'éducation éthique et politique, dans lequel pratiques chorales et banquets jouent un rôle fondamental, se trouve compromis.

Du côté du mythe, dans les récits racontant l'invention d'un instrument, lyre, aulos, tambourin, des dieux actualisent les *puissances* que recèle une forme spécifique de musique. Quand, dans la douzième *Pythique* de Pindare²⁶, Athéna, après que Persée a tué Méduse, prend pour en jouer l'aulos qu'elle vient de fabriquer, elle N'IMITE pas tant la plainte stridente que les Gorgones survivantes « entonnent de leur mâchoire convulsive », les joues gonflées, leur chevelure de serpents toute sifflante, « qu'elle *ne met en œuvre (mimêsait)* » les pouvoirs d'horreur, de rage (*lussa*) et d'effroi que recèle « le *goos*, le cri funèbre », quand le poussent ces puissances de peur et de mort que sont les Gorgones. Comme Orphée opposant le son "terrible" de sa lyre aux séductions des Sirènes, Athéna *s'approprie et apprivoise* par sa flûte le chant mortifère des Gorgones en retournant contre elles son pouvoir destructeur. Si un possédé en proie à la fureur passe pour entendre des flûtes et prendre une face gorgonéenne, c'est le jeu du même aulos qui calme et discipline sa transe, à condition de bien choisir la musique qui convient aux puissances qui le hantent²⁷. Cette *mimêsis* est purification, *katharsis*, elle libère des épouvantes (*deimata*), des terreurs (*phoboi*) et des délires (*paranoiai*). Mais c'est parce qu'elle n'est que *katharsis*, qu'elle est dépourvue de pouvoir éducatif (*mathesis*), que Platon, qui témoigne ainsi, jusque dans son souci de réforme, d'une parfaite compréhension des pouvoirs de la *mimêsis* musicale traditionnelle, lui assigne une place inférieure, lui préférant les chœurs « qui *mettent en œuvre (mimoumenôn)* la parole de la Muse » et « offrent des SUJETS D'IMITATION décents (*mimêmata proshkonta mimeisthai*) », c'est-à-dire susceptibles de *développer* le bon *éthos*²⁸.

22. G. F. Else, "Imitation' in the Fifth Century", *op. cit.*, p. 75.

23. FGrH (*Fragmente der griechischen Historiker*) 3410, 40.

24. Voir G. Nagy, *Le meilleur des Achéens*, tr. fr. J. Carlier et N. Loraux, Paris, Le Seuil, 1994, pp. 325-327 et R. Parker, *Miasma*, Oxford, 1983, pp. 258-259.

25. Voir M. Detienne, *Les maîtres de vérité en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1967, nlle éd., Pocket, 1994.

26. Pindare, *Pythiques*, XII, 17-24.

27. Platon, *Lois*, 790 d - 791 b, *Ion*, 536 a-c, *Euthydème*, 277 d-e. Voir J.-P. Vernant, "La flûte et le masque. La danse d'Hadès" in *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985, pp. 55-63.

28. Voir aussi Aristote, *Politiques*, VIII, 5-7.

Le développement du théâtre – l'émergence d'une forme spécifique et autonome – a-t-il favorisé une mise à distance ? A-t-il contribué à creuser l'écart entre la *mimèsis* et son objet ? Les petits drames parodiques de Sophron (*floruit* vers 430) semblent d'emblée avoir été qualifiés de *mimoi*²⁹, une dénomination que nous associons volontiers à l'idée de "mimer", "d'imiter", de caricaturer. Mais même G. Else, grand défenseur de l'interprétation de la *mimèsis* comme imitation, reconnaît que dans l'œuvre de Sophron le terme « dénote plutôt la performance que le jeu des acteurs »³⁰. Une fois le genre "mime" constitué, le terme *mimos* se sera spécialisé dans la saynète parodique³¹. Il peut donc s'avérer particulièrement significatif de mettre le vocabulaire de la *mimèsis* à l'épreuve du contexte parodique de la comédie attique. Au vers 850 de ses *Thesmophories*, Aristophane fait dire à un parent d'Euripide : *tên kainen Helenen mimêsomai*, « je vais CONTREFAIRE sa récente Hélène », selon la traduction française de référence³². Sans doute rend-elle exactement le caractère de l'action accomplie, mais il s'agit d'une signification seconde qui résulte de la modalité de la *mimèsis* en jeu : c'est le fait de mettre en œuvre l'Hélène tragique dans le registre comique qui disqualifie l'original. La traduction par "contrefaire" anticipe et affadit l'effet comique, puisque, au moment où il annonce son intention, le parent d'Euripide ne vise qu'à *rejouer parfaitement* Hélène afin de sortir le malheureux poète tragique du mauvais pas où il s'est mis. Chose impossible dans la comédie, et pour cela, d'autant plus risible.

C'est encore au miroir de la comédie qu'un Dionysos déguisé en Héraclès, *kata sên mimêsîn*³³, avec massue et peau de lion sur sa longue robe lydienne, suscite le rire inextinguible d'Héraclès – présent sur scène – et du public athénien, que l'assomption héraclénne de Dionysos se fait "imitation". La distance ainsi créée n'altère que secondairement la nature de la *mimèsis*. Pour ramener Euripide de l'Hadès, Dionysos se fait Héraclès. Le sens est ici strictement analogue à celui de *mimos*, le terme qui définit le troyen Dolon au moment où il va espionner les Achéens dans la tragédie d'Euripide *Rhésos*³⁴ : « qui d'entre les Grecs va-t-il frapper et égorger dans les tentes, à quatre pattes, en se faisant une bête fauve, au ras du sol (*tetrapoun mimon echôn epigaiou thêros*) ? » « En ajustant une peau de loup sur ses épaules, en passant sa tête dans la gueule béante », Dolon se fait loup, en adopte la démarche, en endosse les pouvoirs de dissimulation et d'approche (*tetrapoun mimêsomai lukou keleuthon polemiois duseureton*)³⁵. À l'intérieur de l'intrigue dramatique, les scènes de déguisement ou d'habillage d'un personnage tendent à participer à sa transformation effective, comme en témoigne la douce folie qui s'empare progressivement de Penthée tandis que Dionysos le revêt de l'équipement des ménades³⁶. Des *Grenouilles* au *Rhésos*, l'écart tient à la différence des genres comique et tragique.

Cette distanciation, cette équivoque, que la comédie introduit dans le processus mimétique se retrouve – dans un tout autre contexte, celui de l'éloquence judiciaire – dans le célèbre passage où l'orateur Lysias³⁷ accuse Andocide « d'avoir revêtu la robe du hiérophante et d'avoir, en PARODIANT les rites (*mimoumenos*), montré les objets sacrés devant des non initiés et prononcé des paroles interdites ». Les traductions par "imitant,

29. Aristote, *Poétique*, 1447 b 10 et frag. 72 Rose.

30. G. F. Else, "Imitation' in the Fifth Century", *op. cit.*, p. 76.

31. Ainsi G. Else, *l.c.*, lie la relative rareté de termes comme *mimeisthai*, *mimêma* chez les auteurs attiques du V^e siècle à un préjugé contre le "mime".

32. Aristophane, *Thesmophories* in *Comédies*, vol. 4, trad. H. van Daele, Paris, Les Belles Lettres, CUF. Solution élégante de V. H. Debidour « je vais endosser ce rôle-là » (Aristophane, *Théâtre complet*, 1, Paris, Gallimard).

33. Aristophane, *Grenouilles*, v. 109.

34. Euripide, *Rhésos*, v. 256.

35. *Ibid.*, v. 208-212. Voir L. Gernet, "Dolon le loup" in *Anthropologie de la Grèce antique*, Paris, Maspero, 1968, pp. 201-223 (rééd., Champs Flammarion).

36. Euripide, *Bacchantes*, v. 810-971.

37. Lysias, *Contre Andocide*, 6, 51.

parodiant”, pour décrire l’effet et l’intention supposée de l’acte impie d’Andocide, ne rendent pas exactement compte de la nature de la faute commise : Andocide a réellement *accompli* les gestes du culte éleusinien, des actes pour lesquels il n’était pas *rituellement* qualifié. Il a effectué ce que seul le prêtre est en droit d’accomplir, au lieu et dans le contexte rituel définis par la tradition. La faute des spectateurs est de même nature : même initiés, ils ont vu ce qui n’est visible que lorsque la *téléte* est accomplie dans le sanctuaire des deux déesses, à Eleusis. Le caractère parodique, non valide et coupable de la *mimèsis* d’Andocide tient au non-respect de ces règles culturelles. Tout au plus peut-on dire que, par ses valeurs *performatives* et théâtrales, le concept de *mimèsis* s’avérait particulièrement apte à exprimer le glissement entre accomplissement légitime du rite et jeu sacrilège. Inadéquatement opérée, la *mimèsis* est vide d’effets ou produit des effets viciés.

Retour sur la scène tragique. L’ambiguïté de la *mimèsis* semble, du moins au premier regard, encore plus forte avec l’*Hélène* d’Euripide. Héra a transféré la vraie Hélène en Egypte alors qu’à Troie, Pâris n’a affaire qu’à une “image” qui s’évanouit dans l’air au moment où Ménélas retrouve sa véritable épouse³⁸. A ce moment décisif, le simulacre d’Hélène est qualifié de *mimêma*³⁹, tandis que, lors de sa première apparition, c’est la véritable Hélène qui avait été prise pour une “vision” (*eidos*), une “image ressemblante” (*eikôn*)⁴⁰, en un jeu spéculaire essentiel au renversement tragique et à l’exploration d’une réalité incertaine saisie au prisme de la figure mythique d’Hélène et des puissances d’illusion qu’elle recèle⁴¹. Une fois encore, quelque ait pu être l’influence de la pièce sur le jeune Platon⁴², ne soyons pas dupe d’une lecture naïvement et rétrospectivement “platonisante”. Le fantôme suscité par Héra *joue à la perfection* le rôle d’Hélène dont il a, de *manière plénière*, la beauté et la séduction, ce qui dans notre perspective suffirait à justifier le terme *mimêma*. Plus profondément, il relève de la catégorie du double, analogue à l’*eidôlon* qui se manifeste dans les visions et les rêves, ou au *kolossos* qui donne figure aux morts⁴³. Dans l’œuvre d’Euripide, *mimêma* rend de manière privilégiée cette notion de “double”. Ainsi Pâris lui-même est-il défini comme le *mimêma* du brandon enflammé qui était apparu en rêve à Hécube, sa mère, alors qu’elle était enceinte de lui⁴⁴ ; si la torche manifeste le rôle de Pâris dans la destruction de Troie, elle peut aussi être comparée au tison qui constitue pour Méléagre l’âme extérieure dont sa destinée est solidaire (*dalou pikron mimêm’*). En tant que *mimema*, Pâris *accomplit* son destin. Et dans l’*Ion*, les serpents d’or qu’Athéna fait porter à l’enfant sont dits des *mimêmata* d’Erichthonios en ce qu’ils *actualisent* l’antique puissance du roi autochtone⁴⁵. Si donc l’*expérience théâtrale* athénienne a pu jouer un rôle décisif dans l’inflexion du concept de *mimèsis*, c’est, qu’en tant que telle, elle est susceptible de creuser l’écart entre présentification et représentation, et non parce qu’une resémentation du vocabulaire de la *mimèsis* serait à l’œuvre dans les textes. Il s’agit bien là d’une autre question dont la formalisation commence avec la critique platonicienne du théâtre – et de l’image.

Nous avons vu que dans l’*Ion*, *mimêma* s’appliquait à un objet manufacturé investi d’un certain pouvoir, capable de présentifier Erichthonios. Nous serions enclin à poser, au moins à titre d’hypothèse, que c’est la capacité des statues et des images à consti-

38. Euripide, *Hélène*, 605-606

39. *Ibid.*, 875.

40. *Ibid.*, 74.

41. Voir C. Segal, “The two worlds of Euripides’ *Helen*” in *Interpreting Greek Tragedy*, Ithaca, 1986, pp. 222-267.

42. *Ibid.*, 257ss.

43. Ce qu’ont bien compris les traducteurs qui rendent *mimêma* par “fantôme” ou “double”. Sur la notion religieuse de double en Grèce ancienne, voir J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990 : “Le *kolossos*”, pp. 25 et ss., et “*Eidôlon*. Du double à l’image”, pp. 34 et ss.

44. Euripide, *Troyennes*, v. 922.

45. Platon, *Ion*, 1428-29.

tuer le support d'une présence, à l'actualiser – notamment comme un instrument du rituel⁴⁶ – qui a favorisé leur assimilation à des *mimêmata*. La préhistoire de "l'image" *mimêsis* est obscure, tout au plus peut-on dire qu'aucune des rares occurrences du vocabulaire de la *mimêsis* dans le champ de l'image avant la "révolution socratique" ne contredit l'hypothèse. Un fragment de drame satyrique attribuable à Eschyle⁴⁷ met en scène un chœur de satyres portant en procession « des images peintes à leur RESSEMBLANCE (*eidôlon einai tout' emêi morphêi pleon*), œuvres de Dédale (*Daidalou mimêma*), auxquelles ne manquent que la voix ». Les satyres s'apprêtent à les dédier à Poséidon (*theôî*) comme ornement (*kosmon*) de son sanctuaire de l'Isthme, tout heureux à l'idée de l'horreur et de l'effroi (*phobon*) qu'elles susciteront chez leur mère et chez les autres visiteurs du sanctuaire. Ils croiront voir les Satyres eux-mêmes tant la SIMILITUDE est grande (selon les traductions courantes), *houtôs empheres hod' estin*, une expression que nous préférons rendre au plus près du sens du grec *empheres* (de *empherô*, porter dans, vivre dans) : tant ils sont transportés en elles, tant elles sont pleines de leur forme (*morphêi pleon*). Ils habitent le double qui actualise leur relation avec Poséidon, devenu par la dédicace, leur "protecteur" (*epitropos*). Le choix du terme *mimêma* s'accorde à la fois à la perfection traditionnellement attribuée aux réalisations de Dédale, à la fonction de double qu'assume l'image et au contexte performatif et rituel de la scène. L'image agit ici, par le regard qu'elle suscite (*phobon blepôn*), de façon analogue à l'inquiétante musique possessionnelle que mettaient en scène les Edoniens. Chez Eschyle, dans des contextes également dionysiaques, *mimêsis* musicale et imaginaire se répondent. Avec Hérodote, c'est le terme même de *mimêsis* qui entre discrètement sur la scène de l'image⁴⁸, à propos de l'impiété du perse Cambyse qui, lors de sa conquête de l'Égypte, se gausse d'une statuette d'Héphaïstos (en fait, un Bès), qui est définie comme "la *mimêsis* d'un pygmée". Elle met en œuvre la forme grotesque du petit homme pour donner corps au dieu. Un sens proprement plastique tend à se dégager.

Mais c'est avec le Socrate de Xénophon⁴⁹ que la notion de *mimêsis* sert explicitement à penser la production des images. Socrate s'adresse au peintre Parrhésios :

« la peinture (*graphikê*) n'est-elle pas une image ressemblante (*eikasia*) des choses visibles (*tôn horômenôn*) ? En tout cas, vous imitez fidèlement (*ekmimêisthe*, ce qui veut dire aussi : vous réalisez parfaitement) les creux et les reliefs, l'ombre et la lumière, la dureté et la mollesse, la rudesse et le poli, la jeunesse et la vieillesse, en créant la similitude par les couleurs (*dia tôn chrômatôn apeikazontes*) ».

Le texte est d'autant plus important qu'il inscrit le premier questionnement de l'imitation picturale qui nous soit accessible dans une conception de la *mimêsis* comme présentation et réalisation. Socrate demande en effet au peintre

« comment il imite fidèlement (*apomimêisthe*) l'*ethos* de l'âme (*psuchês*), ou si cela n'est pas imitable, réalisable (*ê oude mimêton estin touto*) ».

La réponse négative est mise dans la bouche du peintre, qui est supposé ne pas connaître le processus de réalisation, à qui manque la *technê*, la *sophia* ou savoir-faire dont parlait Théognis :

« le moyen, Socrate, d'imiter ce qui n'a ni proportion ni couleur, ni aucune des qualités dont tu parlais tout à l'heure, et qui n'est même pas visible du tout ».

Or tout l'argument de Socrate visera au contraire à montrer que l'*ethos* transparait dans les yeux et le visage qui, entre joie et malheur, brillent et s'assombrissent, qu'il est de l'ordre du visible, pour conclure qu'il est possible d'en créer la similitude, de le réaliser selon le mode propre à la peinture.

46. Voir J. Rudhardt, "La perception grecque du territoire sacré", *MEFRA* 113, 1, 2001, p. 184.

47. *P. Oxy.* 2162, fragment 17 Mette (*Theoroi*).

48. Hérodote, *L'Enquête*, 3. 37.

49. Xénophon, *Mémoires* 3, 10.

« Cette qualité de vie (*to zôtikon*) qui transparait (*phainesthai*) dans tes athlètes, tes lutteurs [...], comment la mets-tu en œuvre (littéralement, l'actualises-tu, *energazei*) dans tes statues (*tois andriasin*). [...] N'est-ce pas l'imitation fidèle (la mise en œuvre, *to apomimeisthai*) des affections (*ta pathê*) des corps en action (*poioumenon*) qui produit un sentiment de plénitude, de joie (*terpsis*) chez ceux qui le voient (*tois theomenois*) ? »

La nouveauté socratique consiste à poser le problème dans l'ordre du *visible* (avec les problèmes spécifiques qu'il implique), un visible qui, avec Platon, se séparera de l'invisible dès lors que fait défaut la bonne *méthexis*, qui est aussi la bonne *mimêsis*. En tant que pur visible, il est sans réalité.

Dans sa traque incessante des puissances d'illusion, des figures chatoyantes et changeantes derrière lesquelles se masque le sophiste, Platon n'appréhende pas d'emblée "l'image" dans la plénitude de la présence qui l'investit – sans doute celle des statues divines est-elle d'une évidence trop banale –, mais à l'aune de l'*ontôs on*, de l'être véritable. De l'intérieur de la dialectique philosophique, l'appréhension de l'être sous la figure de l'*idée* (*eidôs, idea*) mesure et valide l'autorité de la tradition et de la Muse, dont Platon reconnaît toute l'efficace dans l'enthousiasme ou l'inspiration, mais dont les spécialistes, poète ou rhapsode notamment, sont incapables de rendre raison et de juger. Toute *mimêsis* est pensée comme *poiesis* et toute *poiesis* comme *mimêsis*⁵⁰, mais l'*heteron toiouton*, la chose *autre*, produite par assimilation au vrai, *pros talêtinon apômoiômenon*⁵¹ n'est plus tant le double qui actualise, qu'une réalité seconde que les différentes modalités de la *mimêsis* rendent semblable au vrai. Toute "image", qu'elle provienne de la nature ou d'une technique⁵², est dès lors susceptible d'entrer dans une catégorie homogène, l'*eidôlon*⁵³. Dans l'ordre d'un pur visible, indéfiniment mouvant, et comme tel coupé de la réalité ontologique qui le fonde, l'*eidôlon* tend à devenir semblance (*oudamôs alêthinon ge, all' eoikos men*), simulacre, apparence inconsistante : le monde est comme séparé de lui-même (*chôrismos*), en un jeu de miroir abyssal qu'explorent le mythe de la caverne ou le prodigieux théâtre d'ombres de la huitième hypothèse du *Parménide*.

La critique radicale qui dévoile le non-être qui hante l'image – ainsi l'idée paradoxale et antisocratique⁵⁴ d'un *mimeisthai* pictural dépourvue d'*êthos* – ne fait cependant pleinement sens dans les dialogues platoniciens que parce qu'elle laisse toujours transparaitre la possibilité d'une mise en œuvre effective (*heteron toiouton alêthinon*)⁵⁵, d'une présence pleine et réelle (*parousia*). A condition d'en user selon la modalité adéquate, qui est objet de savoir, la *mimêsis* est justement ce qui opère l'*assimilation* effective de l'être second à son modèle : au moment même où elle disqualifie sans appel le *mimêtes*, le peintre ou le poète *imitateur* (cette fois la traduction s'impose), la *République* oppose terme à terme le *mimêthêsomenon*, ce qui peut être mis en œuvre, et l'inquiétant *eidôlon*⁵⁶. La comparaison paradigmatique du philosophe avec le peintre qui œuvre le regard fixé sur ce qu'il y a de plus vrai (*eis to alêthestaton*)⁵⁷, montre que l'*image* est, comme telle, apte à réaliser cette effectuation et cette présence mimétiques, ce dont témoigne aussi l'éloge des statues égyptiennes⁵⁸, modèles implicites de la cité réformée. La sélection des images obéit au même souci législatif que l'exclusion de certains modes musicaux, à une même hiérarchisation des effets de la *mimêsis*.

50. Sur ce point fondamental, l'accord de Platon et d'Aristote est complet, voir *Poétique*, 1447 a 13-15.

51. *Sophiste*, 240 a.

52. *Ibid.*, 266 a-d.

53. *Ibid.*, 240 a-b.

54. Du moins à en croire Xénophon, *Mémoires*, l.c.

55. Platon, *Sophiste*, 240 b.

56. Platon, *République*, X 599 a.

57. Platon, *République*, VI 484 c.

58. Platon, *Lois*, 656 d - 657 a.

La pensée platonicienne ouvre ainsi une possibilité nouvelle, lourde d'avenir, celle de l'image comme icône, *homoiosis* au modèle et présentification de l'être véritable, de l'*ontôs on*. La considération de la relation ontologique entre image et modèle prend le pas sur l'évidence de la fonction présentifiante de l'image. Mais la rupture théorique qu'opère Platon ne s'en fonde pas moins sur une réélaboration de l'idée traditionnelle de la *mimêsis* comme présentification, actualisation, qui est l'idéal de l'*eikôn*. A "la peur" qu'est susceptible d'inspirer la puissance activée dans l'image, peut s'ajouter une crainte, une méfiance, dont l'objet est l'image comme telle, ou plutôt l'écart ou le non-être capables de se creuser en elle et la destituer de son statut iconique. En formulant en ces termes la question, nous nous plaçons toutefois déjà dans un regard rétrospectif sur l'image antique. Le tournant platonicien n'en constitue pas moins un paradoxe. La notion traditionnelle de *mimêsis* performative s'avérait particulièrement adéquate pour penser le statut de l'image *présentifiante* telle que nous la voyons fonctionner dans les pratiques; pourtant lorsque la philosophie s'est chargée d'élaborer une pensée théorique de l'image, elle a pris une autre direction qui informera à son tour les pratiques de l'image. Mais nous ne referons pas ici l'histoire de "l'icône".

Dominique Jaillard