

PLOTIN ET L'IMAGE

L'image est un discours qui réfléchit peut-être le mieux la pensée, mais qui l'arrête et la suspend. Ainsi des images plotiniennes : elles sont là et elles fascinent ; lorsqu'il s'agit de les comprendre, elles se dérobent. Il y a bien *La signification des images dans la pensée de Plotin*¹, mais son étude en forme de classification de chaque forme de la vie ne nous disait pas le pourquoi.

Il n'y a pas de théorie de l'image, à ce sujet. Et à chaque fois que nous nous sommes efforcé d'en faire une, nous n'en avons saisi qu'une des facettes. L'image est-elle λόγος ? Mais est-ce bien l'image de Plotin, laquelle se révèle plus proche du νοῦς² ? C'est ainsi qu'il fallait la comprendre, la saisir dans la phrase, voir comment elle se dégage de la rhétorique, car elle engage et persuade, ne serait-ce que par son effort de se faire prendre pour la vérité.

Mais on l'a confondue avec d'autres formes qui se présentent sous une figure extérieure, les images artisanales. Prises dans le moule du discours, les images plotiniennes devaient s'y glisser au gré d'une authentique activité qui est celle de l'imagination, à laquelle il fait tous les efforts pour donner consistance, tant le problème le préoccupait de donner à cette pratique imagée une authentique théorie.

Plotin s'est souvenu de ses intuitions premières devant les caractères d'Égypte, qui vont en faire une réalisation du νοῦς, mais était-ce suffisant ? Encore fallait-il retourner à Platon, et situer son statut ontologique. La pratique allait de soi, mais la théorie en était difficile, et nous avons tout lieu de penser qu'il n'a eu de cesse de leur trouver cette assise qui leur manquait, tant sur le plan du discours que sur les autres qui vont en faciliter la création. Et qu'ainsi l'image fut cet instrument de recherche qui devait marquer en même temps qu'elle l'élaboration de toute une philosophie.

1. R. FERWERDA, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, Gröningen, 1965 : l'on trouve près de mille images dans les *Ennéades*.

2. Cf., à ce sujet, notre dernière partie (4), à propos de la *République* ou encore du *Timée*.

Nous l'avons suivi : chacun de ses arrêts ou chacune de ses reprises, dans les divers horizons de sa justification, ont été les nôtres.

1

Dans un texte tardif de V, 3 (49), Plotin remarque :

Voilà une démonstration ; mais en sommes-nous bien persuadés ? La démonstration comporte la nécessité, mais non la conviction. La nécessité est dans l'intelligence, et la persuasion dans l'âme. Or, paraît-il, nous cherchons plus à nous convaincre qu'à chercher la vérité³.

Un aristotélicien aura reconnu ici la *Rhétorique*, dont la persuasion est un des thèmes clés. Certes, sa fonction propre n'est pas de persuader, mais « de voir les moyens de persuader que comporte chaque sujet »⁴. Bien sûr faudra-t-il savoir distinguer le persuasif vrai du persuasif apparent. Mais c'est justement là l'essentiel de sa tâche : « la rhétorique est la faculté de découvrir spéculativement ce qui est propre à persuader »⁵. Dès lors, elle devra tout faire pour mettre en jeu cette stratégie persuasive, ce qui ne va pas toujours de soi, amènera à développer une théorie du vraisemblable, dans le cadre d'une τέχνη spécifique qui devra être mesurée par le critère « du persuasif comme tel »⁶, c'est-à-dire par ce critère d'appréciation objective que Plotin semble lui dénier.

En fait, le raisonnement est légèrement différent : par rapport à une nécessité démonstrative, la persuasion n'est pas acquise, tout simplement parce qu'elle passe par la conviction, c'est-à-dire une certaine subjectivité, qui est loin de la garantie d'objectivité du fait démontré. À telle enseigne que l'on doit passer par l'âme, chose dans laquelle encore un aristotélicien aura reconnu la rhétorique : « Ce que l'âme ne trouve pas dans la comparaison est ce qu'elle cherche dans la métaphore, à savoir l'identification⁷. » L'âme en était donc un terme clé, ce qui corrobore l'attribution, puisque Plotin dit, lui : « la nécessité est dans l'intelligence, la persuasion dans l'âme. » Ce qui faisait, chez Aristote, de la métaphore quelque chose d'essentiel à l'homme, mais, chez Plotin, son achoppement sur une objec-

3. *Ennéades*, V, 3 (49), 6, 8-12.

4. Aristote, *Rhétorique*, I, 1155 b 10-11.

5. Aristote, *Rhétorique*, I, 1355 b 25, cité par P. RICEUR, *La métaphore vive*, 1975, p. 16.

6. Aristote, *Rhétorique*, I, 1355 b 25-26, et 1356 a 19-20, cf. P. RICEUR, *op. cit.* (n. 5), p. 44.

7. Aristote, *Rhétorique*, III, 1410 b 19, cité par A. LAKS, « Substitution et connaissance : pour une interprétation unitaire (ou presque) de la théorie aristotélicienne de la métaphore », dans D. FURLEY & A. NEHAMAS (éd.), *Aristotle's Rhetoric. Philosophical Essays*, Princeton, 1994, p. 298.

tivité. Qu'il parlait bien du problème apparaît encore, au même chapitre, à la ligne 16 :

Mais une fois revenu ici-bas dans l'âme, nous cherchons le moyen de nous persuader (πειθω), comme nous voulions voir un modèle à son image (εἰκότι)⁸.

Plotin a retourné alors la démarche, et il s'agirait de l'autre persuasion, au regard de l'image, mais cela ne fait que renforcer son intérêt dans le cadre du phénomène, en le généralisant. Mais ce qu'il fait à ce moment n'est plus aristotélicien (Aristote avait insisté sur le fait de la connaissance en matière de métaphore⁹), puisqu'il dédouble la persuasion ; et dans ce dédoublement, l'intelligence (le νοῦς) devient la plus capable de connaissance, tandis que l'âme, à laquelle seule échoit la persuasion, peut être troublée par la subjectivité qui est sienne. C'était mettre un point d'arrêt à une influence décisive de la rhétorique sur l'image, en même temps qu'à la *Rhétorique* d'Aristote, et ne lui laisser qu'une part réduite dans la constitution de l'image.

S'agissant de la *Poétique*, il est un passage du traité *Sur la dialectique* – I, 3 (20) – qui paraît curieusement y revenir : il s'agit de la fin du chapitre premier, où, après avoir exposé le mythe de la naissance du *Phèdre* sur le musicien, l'amoureux et le philosophe, dans cette disposition aux deux voies ascendantes de la dialectique, Plotin traite du musicien, qu'il voit de la sorte : « après les réalités sensibles, ce sont ces rythmes, ces sons et ces figures¹⁰. » Aussi, dans cette énumération, revient-il à la *Poétique* 1447 a, où Aristote notait : « tous réalisent la représentation au moyen du rythme, du langage et de la mélodie [...] »¹¹. Il parle après de l'art de la flûte et de la cithare, indiquant par là que c'est bien du musicien qu'il est question ; mais le rythme dont il s'agit est aussi le rythme poétique, « incluant par là les poètes, c'est-à-dire le trait distinctif du langage poétique grec »¹², et si, dès le chapitre premier, il était question des instruments musicaux, c'est ensuite aussi de tous les arts, où le rythme, le langage et la mélodie peuvent faire effet.

8. *Ennéades*, V, 3 (49), 6, 16-19.

9. Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410 b, cf. A. PETIT, « Métaphore et rhétorique dans la *Poétique* d'Aristote », dans *Recherche sur la philosophie et le langage*, 9 (numéro sur la métaphore), et A. LAKS, art. cit. (n. 7), p. 290.

10. *Ennéades*, I, 3 (20), 1, 29 ; cf. notre traduction en annexe de *Illusion de la dialectique et dialectique de l'illusion*, Paris, 2003, p. 428 et note 1, notre commentaire.

11. Aristote, *Poétique*, 1447 a 1, 21.

12. R. DUPONT-ROC et J. LALLOT, *Aristote. Poétique*, 1980, p. 166.

Dans le traité I, 3 (20), Plotin poursuivait une comparaison entre la dialectique et l'art, considérant jusqu'où ils peuvent s'accommoder, faire un bout de chemin ensemble – puisqu'il avait défini celle-ci comme une méthode, un art, une pratique (l. 1) –, et à partir de quel moment ils ne le peuvent plus. Ainsi, le retour à la *Poétique* d'Aristote était performant, indiquant les possibilités de rapprochement entre la dialectique et bien d'autres points, tels que l'émotion du musicien ; mais si la fin du chapitre paraissait, ainsi qu'au début de la *Poétique*, ne parler que de la musique au sens instrumental, la première acception était celle de l'« ami des muses ».

On peut se demander le pourquoi d'un tel parallèle, alors que, chez Aristote, « la rhétorique était la réplique (ἀντίστροφον) de la dialectique »¹³, son antistrophe, et que l'art poétique de celui qui deviendra l'ami des muses ne paraît rien lui devoir. On ne peut trouver d'autres raisons dans ce texte – où la dialectique est centrale et sera posée comme la chose la plus précieuse – que celle-ci : Plotin cherchait à définir ce qui constitue l'essentiel de la philosophie et, ce faisant, était amené à voir l'ami des muses côtoyer un peu, dans son inspiration et dans l'élaboration de son langage et du rythme poétique, la dialectique, y avoir étrangement cette sorte de prédisposition.

Et la *Poétique* était l'occasion de cette mixité : la dialectique n'en était plus toujours l'antithèse, parce que le dialecticien allait, dans le cadre du rythme et du langage, emprunter, à son tour, quelque chose au poète / musicien : sa capacité de représenter et de s'exprimer par des images.

*

* *

Plotin lisait les poètes, et d'abord Homère. Et l'on compte dans les *Ennéades*, au moins vingt-neuf références directes ou voilées à celui-ci, ainsi qu'un certain nombre d'autres à Hésiode, Théognide, Pindare, Simonide, Xénophane, mais encore aux tragiques Eschyle, Euripide, et plus près de nous à Lucrèce, ce qui n'a pas beaucoup été dit. Comme ce n'est pas tout à fait le cœur de notre étude, nous renverrons à la seule étude qui les a bien recensées, celle de V. Cilento¹⁴.

Nous n'en prendrons que quelques-unes afin d'en voir le sens. Ainsi, en I, 1 (53), Plotin note que le Poète – c'est ainsi qu'il appelait Homère –

13. Aristote, *Rhétorique*, I, 1354 a 1.

14. V. CILENTO, « Mito e Poesia nelle *Enneadi* di Plotino », dans *Les Sources de Plotin*, Genève, 1960, p. 271-320.

paraît admettre que l'âme se sépare de son reflet, l'image (τὸ εἶδωλον) dans l'Hadès – ce qui est une exégèse de l'*Odyssée*, où Ulysse dit : « Je vis Héraclès, mais ce n'était que son ombre ¹⁵. » On voit déjà là le rôle singulier de l'image.

À propos de I, 6 (1), il déclare : « Fuyons dans notre chère patrie » ¹⁶, ce qui trouve une lointaine origine dans l'*Odyssée*. En III, 3 (48), il parle de « la beauté d'Hélène qui n'apparaissait pas de la même manière à Pâris ou Idoménée » ¹⁷. En V, 3 (49), il dit : « lorsque l'âme perçoit soudainement la lumière » ; on aurait, cette fois, un souvenir de « Pallas Athéna qui fait la plus belle lumière » ¹⁸. En V, 5 (32) enfin, il parle de « l'astre qui sort de l'Océan, comme disent les poètes » ¹⁹.

Il cite le poète, ou les poètes, un peu à la manière de la *Poétique* d'Aristote, aussi lorsqu'il sera question des autres poètes ou des tragiques. Mais il ne se contente pas de citer les poètes, il l'est lui-même, d'une certaine manière, si l'on veut voir, derrière cette expression, non pas un simple versificateur, mais, dans un sens plus profond, un esprit de poète. Et cela, de par le foisonnement des images que contiennent les *Ennéades*, dont nous ne retiendrons que deux ou trois : la première, l'un des exemples les plus forts, la lumière ; la deuxième, l'eau qui coule ; la troisième, la danse ²⁰.

Dans le traité VI, 9 (9), il dit que « tout ce qui est beau vient après l'Un, et vient de l'Un, comme la lumière du soleil », qui fera qu'un peu plus loin dans l'extase mystique, on puisse « se voir soi-même resplendissant, rempli de la lumière spirituelle, mais plutôt devenu la lumière pure, devenu Dieu lui-même » ²¹, la vision s'accomplissant en un instant comparé au passage d'une lumière. Dans le traité III, 8 (30), *Sur la contemplation*, il dit :

Imaginez une source qui n'a point d'origine ; elle donne son eau à tous les fleuves, mais elle ne s'épuise pas pour cela, elle reste paisible au même niveau ²².

15. *Ennéades*, I, 1 (53), 12, 31, cf. *Odyssée*, XI, 601.

16. *Ennéades*, I, 6 (1), 8, 16, cf. *Iliade*, II, 140.

17. *Ennéades*, III, 3 (48), 5, 42-43, cf. *Iliade*, III, 230.

18. *Ennéades*, V, 3 (49), 17, 29-32, cf. *Odyssée*, XIX, 33-40 et *Iliade*, XX, 40.

19. *Ennéades*, V, 5 (32), 8, 6-9, cf. *Iliade*, VII, 421.

20. Cf. R. FERWERDA, *op. cit.* (n. 1), pour la lumière, le soleil et les astres, p. 46-61, pour la source et l'eau, p. 37-45, pour le théâtre et la danse, p. 180.

21. *Ennéades*, VI, 9 (9), 4, 10-11 et 9, 57-59, tr. P. HADOT, *Traité* 9, 1994.

22. *Ennéades*, III, 8 (30), 10, 5-7.

L'eau est ainsi comparée à la vie, où l'on voit les limites de l'émanation²³, selon lesquelles il ne faut peut-être pas prendre à la lettre l'idée d'un écoulement de l'Un : ce n'est qu'une image.

On ne peut manquer d'être fasciné par la poésie intense qui ressort de celle du chœur de danse :

Pour chaque moment de la révolution universelle, il y a une disposition différente des choses [...] elles sont comme les nombreux choreutes associés dans une même danse²⁴.

L'image est fixée ainsi, comme arrêtée dans une vision de l'univers qui fait tableau.

Il en va de même dans un passage du traité I, 6 (1), *Sur le Beau*, où il demande : « L'éclair qu'on voit dans la nuit, qui fait qu'il est beau²⁵ ? » Plotin était le poète qui voit ; chacune des images est à son tour une vision. Elle crée une comparaison, comme fixée en un « instantané » : ainsi, à propos de celle de l'Un, de cet éclair dans la nuit, arrêtée en un tableau qui fixe le mouvement pour l'écoulement, ou encore pour la danse des étoiles. Il était de la sorte, par ses images, un poète : celui de la nature, celui du monde et des sphères.

Aussi la beauté réside-t-elle non pas, comme l'ont cru les Stoïciens, dans la symétrie, mais dans cette simplicité interne semblable à celle de la lumière solaire : « Des couleurs qui sont belles, comme la lumière solaire, seraient, dans ce cas, en dehors de la beauté, puisqu'elles sont simples »²⁶, ce qui ne se peut. On peut dire ainsi qu'il y a une beauté dans la simplicité et dans l'unité qui fait l'harmonie. Mais il y en a une autre dans la grâce : un visage peut être beau, mais non susceptible d'émouvoir, « parce que sa beauté n'est pas empreinte de grâce. C'est pourquoi, même ici-bas, il faut dire que la beauté consiste moins dans la symétrie que dans l'éclat qui brille en elle, et c'est cet éclat qui est aimable²⁷. » Ainsi, entre l'unité harmonieuse, c'est une sorte de grâce qui s'ajoute et fait ressortir la beauté des choses :

Par la tendance à l'unité et par le rayonnement qui émanent d'eux dans le ciel tout entier, ils sont comme une lyre dont les cordes, vibrant par

23. Cf. A. H. ARMSTRONG, « Emanation in Plotinus », *Mind* 46 (1937), p. 61-66, repris dans *Plotinian and Christian Thought*, Londres, 1979.

24. *Ennéades*, IV, 4 (28), 33, 6, cf. R. M. MOSSÉ-BASTIDE, *Bergson et Plotin*, 1959, p. 222.

25. *Ennéades*, I, 6 (1), 1, 33-34.

26. *Ennéades*, I, 6 (1), 1, 30-31.

27. *Ennéades*, VI, 7 (38), 22, 22-24.

sympathie, chanteraient un chant naturellement harmonieux ; tel est le mouvement du ciel ²⁸.

C'est la beauté inhérente, en quelque sorte, aux choses. Mais il fallait la rendre, et on peut dire que l'image plotinienne, si elle est belle, elle, c'est par cette grâce qu'elle y met, qui la fait ressortir. Aussi l'image n'a pas seulement enregistré une beauté naturelle, mais elle a fait une autre beauté, qui parfois procède d'elle, mais s'avère différente, et c'est ce que le poète a fait ressortir. Plotin n'est pas seulement un poète parce qu'il a cité le *Poète*, mais il est dans un rapport mimétique avec les choses, le monde, la nature. Chaque image, à sa façon, est une μίμησις et, par celle-ci, elle en fait ressortir la quintessence. Ainsi, l'extase mystique de VI, 9 est comme une sorte de lumière qu'on verrait apparaître, qui se transmettrait, viendrait d'ailleurs, sorte de boule de feu qui passerait de l'un à l'autre en somme ; l'image fait ressortir cette réalité extatique par une comparaison, et on peut dire qu'elle ne saurait la rendre mieux ; l'eau qui coule est μίμησις de cet épanchement de la vie ; le chœur de danse est μίμησις du mouvement circulaire des étoiles.

Dans un ordre proche, la réalité abstraite de la purification – autre notion difficile à comprendre – lors de la séparation « est semblable (ὡς) à une lumière qui n'est plus dans la brume » ²⁹ ; la conversion, un retour d'un être sur lui-même, qui deviendra chez Bergson, qui s'en est inspiré, comme une torsion ³⁰.

Il est difficile de voir à quel équivalent théorique cette vision mimétique de l'image, qui est la condition pour qu'elle fasse effet, renvoie. Sans doute, y a-t-il cette idée, qui vaut à chaque fois, que « l'art est postérieur à la nature » et qu'il l'imité (μιμείτοι), mais, en soi, les imitations qu'il produit resteraient sans force ³¹. Il y a ces « arts d'imitation (μιμητικάί), qui sont la peinture, la sculpture et la danse... », mais ils ne sont « que produits d'ici-bas » ³². La rhétorique est comme tous ces arts qui tirent leurs principes de là-bas :

La rhétorique, la stratégie, l'économie, l'art de régner, en communiquant de la beauté aux actions, introduisent un élément qui vient de là-bas ³³.

C'est pourquoi, sur le plan de l'imitation, les images sont souvent comparées à la peinture : « l'image (μίμημα) qui est dans un tableau ou

28. *Ennéades*, IV, 4 (28), 8, 55-57.

29. *Ennéades*, III, 6 (26), 5, 29-30.

30. É. BRÉHIER, « Images plotiniennes, images bergsoniennes », *Les Études bergsoniennes* II (1949), p. 113.

31. *Ennéades*, IV, 3 (27), 10, 17-18.

32. *Ennéades*, V, 9 (5), 11, 1-2.

33. *Ennéades*, V, 9 (5), 11, 20-22.

dans l'eau représente celle des deux qui a été façonnée par l'autre »³⁴. Dans la peinture, « ce n'est pas le corps du peintre, ni la forme qu'il imite (μιμημένον)³⁵ ». Aristote faisait aussi le rapprochement, dans la phase de représentation imitative. Et on la retrouve chez Plotin :

Est-il un musicien connaissant les rapports d'harmonie qui ne soit ému en écoutant un accord sensible dans les sons ? Est-il un géomètre, un arithmétique connaissant les rapports qui ne se plaise de les voir avec les yeux du corps ? Voici un tableau : on ne le regarde pas de la même manière, et on n'y voit pas les mêmes choses, quand on le regarde avec les yeux, c'est-à-dire quand on y reconnaît l'image (μίμημα), dans le sensible, d'un être situé dans le monde intelligible³⁶.

Le musicien, c'est aussi l'ami des muses, c'est-à-dire le poète ; les deux termes, en grec, sont identiques.

Aussi, dans le traité V, 8 (31), *De la beauté intelligible*, Plotin note-t-il : « Ce n'est pas l'absence de musique qui fait le musicien (ou le poète) ; et la musique dans les choses sensibles est créée par une musique qui lui est antérieure. Méprise-t-on les arts qui ne créent que des images (μιμούμενοι) de la nature [alors que celles-ci sont déjà des images (μιμείσθαι) ?] »³⁷.

A. N. Rich pense qu'en V, 8, Plotin maintient une théorie de la μίμησις³⁸ qu'il ne soutiendrait plus par la suite. Nous avons retrouvé, pour notre part, dans le traité 20, *Sur la dialectique*, à la même époque, à propos de l'ami des muses, une vision qui n'est pas si loin que cela de la *Poétique* d'Aristote, que nous avons signalée à propos de sa capacité à rendre les sons, les rythmes, les figures. Il se peut que Plotin ait développé la μίμησις de façon autonome, dans une vision qui lui est propre, mais nous mettons en doute qu'il l'ait jamais abandonnée, car on ne saurait élaborer une théorie qui fasse se rejoindre les visions disparates de l'image, sans une théorie de la μίμησις.

*

* *

Soit l'image du cercle et du centre de celui-ci, qui habite en plusieurs endroits les *Ennéades* : « Nous nous rattachons par notre centre au centre universel, comme les centres des grands cercles d'une sphère coïncident

34. *Ennéades*, VI, 2 (43), 22, 41-42.

35. *Ennéades*, VI, 4 (22), 10, 8-9.

36. *Ennéades*, II, 9 (33), 16, 40-46.

37. *Ennéades*, V, 8 (31), 1, 31-34.

38. A. N. M. RICH, « Plotinus and the theory of artistic imitation », *Mnemosyne* 13 (1960), p. 238.

avec le centre de la sphère qui les comprend, et nous avons en lui notre repos³⁹. » « C'est ainsi qu'il faut comprendre l'Intelligence et l'Être ; venus du Bien, ils se répandent et se développent à partir de lui ; mais ils restent dépendants de ce qu'il y a d'intellectuel dans sa nature, et ils témoignent de ce qu'il y a une sorte d'intelligence où tout est un, bien qu'il ne soit pas lui-même l'intelligence, parce qu'il est l'Un. Le centre n'est point les rayons, ni le cercle [...] ⁴⁰. » Ainsi, l'image est reliée à une tentative d'explication qui la précise : le centre est la cause, ce qui permet d'inférer sur sa nature, qui détaille l'image ; le Bien serait le centre, et l'intelligence et l'être, de la sorte, comme les rayons. En prélude au premier des deux extraits cités, Plotin faisait les mêmes efforts pour expliquer :

Ne faut-il pas croire que c'est autre chose, le point où coïncident tous les centres, ainsi nommés par analogie (ἀναλογία) avec le centre d'un cercle visible ? Car l'âme n'est pas un cercle, au sens d'une figure géométrique⁴¹.

« Beaucoup d'images, a-t-on dit, se rencontrent aussi dans le langage religieux de ce qu'on appelle les peuples primitifs, par exemple : le miroir, le cercle, la source, la lumière, la danse⁴². » Mais l'explication ne suffit pas. On a beau dire que l'image du centre deviendra une figure métaphysique chez Spinoza ou ailleurs, elle évoque plutôt un panthéisme que Plotin avait côtoyé dans certains textes : il faut pénétrer dans les arcanes de l'image, voir son développement, pour la comprendre, puisque ce qui peut devenir évident à un esprit métaphysicien ne l'est plus pour nous : que Dieu soit comme le centre, l'intelligence et l'Âme se développant à partir de lui. Il faut expliquer le pourquoi, les raisons d'être de l'image. Et c'est alors qu'il faut la développer, par des « comme »⁴³ : le Bien (ou Dieu) n'est pas le centre, mais est comme le centre – on voit comment on glisse vite vers une métaphysique, en oubliant ces « comme », et le côté captieux de l'image, par là même. Et c'est alors que Plotin précise l'analogie.

Ce qu'on peut dire, c'est qu'elle est choisie en fonction de la meilleure ressemblance avec la réalité qui lui sert de référent. L'image n'a d'autre raison d'être que de suggérer une similitude présupposée, que l'on estime

39. *Ennéades*, VI, 9 (9), 8, 19-22.

40. *Ennéades*, VI, 8 (39), 18, 19-21 : l'image apparaît dans toute son ambiguïté ; on peut croire qu'il y a une intelligence où tout est un, donc qu'elle est le centre, mais la suite corrige (c'est l'Un) par un procédé habituel où les images se corrigent par petites touches.

41. *Ennéades*, VI, 9 (9), 8, 11-14.

42. R. FERWERDA, *op. cit.* (n. 1), p. 197.

43. P. AUBIN (« L'image dans l'œuvre de Plotin », *Revue des sciences religieuses* 41 [1953], p. 367) note « [les] οἶον et les πῶς mettent en garde ».

efficace ; c'est pourquoi elle se pose comme à même de suggérer le mieux la chose. C'est pourquoi le mot d'analogie vient là dans le cadre de cette explication de l'image. Faut-il donc le lui reprocher ? On sait l'usage du mot fréquent chez Plotin, en matière de purification et de remontée vers le Bien ou l'Un : « ce qui nous en instruit, ce sont les analogies, les négations [...] »⁴⁴, en voie ascendante. Mais ce qui est vrai en voie ascendante l'est-il en voie descendante ? On a vu l'efficacité de l'image de la peinture, du modèle et du portrait. Peut-on, à partir d'un modèle, présupposer une image ? On nous dit qu'en *Métaphysique* Λ, Aristote n'a jamais donné un sens vertical à l'analogie, mais seulement horizontal⁴⁵.

Or Plotin, dans le traité VI, 3, *Sur les genres de l'être*, a parlé d'« analogie » et d'« homonymie »⁴⁶ à propos d'Aristote, bien que, dans un contexte aristotélicien, les deux mots soient disjoints. Et, dans un autre texte proche, il ajoute : « il ne lui est pas synonyme, mais il en est l'homonyme et l'image⁴⁷. » Il essayait, par ces mots⁴⁸, de s'appuyer sur Aristote pour fonder une théorie de l'image.

Ceci conforterait notre position : Plotin a sans doute commencé sur ce plan par la *Poétique*, avant de lire ou d'expliquer la *Métaphysique*, et ce dans le cadre de sa théorie de la μίμησις, inspirée pour partie de la première. Ce n'est plus, dans ce domaine, du Aristote, mais sa doctrine propre, avons-nous vu. Il peut songer, cependant, qu'elle n'est pas si loin que cela de celle-ci ; alors, il en vient à l'image – témoin le fait que, dans les mêmes textes, il parlera de l'image et du portrait à propos de Socrate⁴⁹. Il n'a en vue alors, c'est évident, qu'une théorie de l'image, en faisant cette fois la différence entre le modèle et le portrait.

Aussi déclarera-t-il, dans le même ordre d'idées :

La faiblesse de l'âme n'est pas comme celle du corps, mais, de même que l'asthénie du corps est l'incapacité à agir, et passivité, ainsi, par analogie, en est-il de même de l'âme qu'on appelle faible⁵⁰.

Il s'aidera donc de l'analogie par voie ascendante, pour partir d'une réalité inférieure, mais non pas, en sens inverse, à partir du modèle⁵¹. Pour le

44. *Ennéades*, VI, 7 (38), 36, 6.

45. P. AUBENQUE, « Néoplatonisme et analogie de l'être », *Les Cahiers de Fontenay, Mélanges J. Trouillard*, p. 65.

46. *Ennéades*, VI, 3 (44), 1, 6 et 5, 3.

47. *Ennéades*, VI, 3 (44), 1, 21, cf. P. AUBENQUE, art. cit. (n. 45), p. 69.

48. Les mots synonyme et homonyme, typiquement aristotéliciens ; traité des *Catégories*, 1, dans Aristote, *Organon*, Paris, 1997, traduction J. TRICOT, p. 1.

49. *Ennéades*, VI, 2 (43), 1, 23-24.

50. *Ennéades*, I, 8 (51), 14, 9-10.

reste, il faudra revenir à Platon, dans la *République*⁵², où figure le mot analogue.

2

L'image va faire naître toute une psychologie, celle de l'imagination. Celle-ci va devenir cette grande faculté, certes inférieure à la raison, mais indispensable, qui va servir d'intermédiaire entre le sensible et l'intelligible, qui fabrique des images, et surtout sert de synthèse entre les deux domaines. Par cette faculté imaginative, l'âme va prendre conscience de son existence dans le corps⁵³. Et, là encore, Plotin va se relier quelque peu à Aristote, qui l'avait réuni aussi bien à la perception qu'à l'intellection. Comme celui-ci, il va distinguer une imagination rationnelle d'une imagination sensitive, puisqu'il dira qu'« une image accompagne toute pensée »⁵⁴.

Mais avant d'en arriver là, il faut saisir le rôle de l'imagination, et d'abord ce fait, presque nouveau dans la pensée hellénique, qu'elle est comme une partie de la mémoire, qu'elle va contribuer à faire vivre :

En général l'âme est et devient la chose dont elle se souvient. Le souvenir est ou bien une pensée, ou bien une image ; or l'imagination ne possède pas son objet, mais elle en a la vision et se dispose comme lui [...]. Elle est intermédiaire entre le sensible et l'intelligible, et, dans cette situation, elle se porte vers l'un comme vers l'autre⁵⁵.

Déjà le traité antérieur avait accordé ce rôle à la mémoire :

Rien n'empêche en effet qu'il y ait pour le souvenir un objet senti qui est l'image, et que la mémoire et sa conservation appartiennent à l'imagination⁵⁶.

Pour ce faire, elle doit partir de la sensation, procède donc de l'imagination sensitive, dont elle est pourtant distincte :

Si la mémoire doit être distincte de la faculté de sentir, puisqu'elle porte sur des objets donnés antérieurement à la sensation, il faut bien qu'elle ait aussi senti les objets dont elle aura le souvenir⁵⁷.

51. Cf. M. LASSÈGUE, « Note sur la signification de la notion d'image chez Plotin », *Revue de l'enseignement philosophique* 33 (1982), p. 9.

52. Platon, *République*, 608 c ; nous reprendrons, p. 59 et s., la relation de Plotin à ces passages de la *République*.

53. Cf. E. A. MOUTSOPOULOS, *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, Athènes, 1980, p. 43.

54. *Ennéades*, IV, 3 (27), 30, 2-3.

55. *Ennéades*, IV, 4 (28), 3, 5-12.

56. *Ennéades*, IV, 3 (27), 29, 22-24.

57. *Ennéades*, IV, 3 (27), 29, 19-22.

L'imagination naît sous forme première avec la sensation, en fournissant des images qui sont comme le succédané des objets sensibles, en faisant la transformation, pour faire en sorte que ceux-ci soient appréhendés par l'esprit :

Quant à la puissance sensitive de l'âme, elle doit percevoir non pas les choses sensibles, mais les empreintes qui se produisent dans l'être vivant à la suite de la sensation ; et ces empreintes sont intelligibles⁵⁸.

Par la suite, elle deviendra le terme de la sensation : quand elle ne sera plus là, l'image visuelle sera présente à l'imagination ; l'affection sera dans le corps, mais la connaissance dans l'âme sensitive ; on ne pourrait dire que les objets sont différents, si l'on n'avait pas une chose unique où ils arrivent⁵⁹. L'âme a pris conscience des sensations.

De son côté, la pensée, elle aussi, se sert d'images. L'on s'est demandé comment on pouvait arriver à l'image du Bien⁶⁰ ; ces idées intellectuelles sont elles aussi d'abord des images, qui ne seront pas picturales en quelque sorte, mais une imagination λόγος⁶¹, une φαντασία λόγος, qui se sert, elle aussi, d'images, mais plus abstraites, et d'images conceptuelles – on a parlé de l'idée du Bien :

C'est peut-être à la formule verbale qui accompagne la pensée qu'il appartient d'être reçue dans l'imagination [...]. Le langage, en la développant, en la faisant passer de l'état de pensée à celui d'image, reflète la pensée comme en un miroir ; et ainsi la pensée est perçue, elle se fixe et elle est rappelée⁶².

On voit à quel point Plotin avait développé, pour parfaire sa théorie de l'image, une théorie de l'imagination qui avait des accents presque modernes. Elle faisait de celle-ci non plus une empreinte passive : « les représentations ne sont pas comparables aux empreintes d'un cachet sur la cire »⁶³, à l'instar de la théorie stoïcienne. On avait au contraire, pour la première fois, une véritable imagination active.

58. *Ennéades*, I, 1 (53), 7, 9-11.

59. *Ennéades*, IV, 3 (27), 29, 24-26 et IV, 4 (28), 19, 4-7, cf. E. W. WARREN, « Imagination in Plotinus », *Classical Quarterly* 60 (1966), p. 281.

60. *Ennéades*, VI, 8 (39), 13, 46.

61. Expression employée par G. H. CLARK (« Phantasia in Plotinus », *Mélanges Singer*, 1942, p. 306-307, note 33), qui a l'intérêt de commencer à établir le pourquoi de la liaison entre l'image et les concepts, ainsi pour le Bien, qui avant d'être concept est une image.

62. *Ennéades*, IV, 3 (27), 30, 5-11.

63. *Ennéades*, III, 6 (26), 3, 29-30, cf. IV, 6 (41), 1, 1.

*

* *

On a ainsi expliqué que l'image remonte à une faculté imaginative, qui intervient dans chaque cas et qui serait, d'un point de vue psychologique, la cause de chacune d'elle. Mais le fait que l'imagination produise en l'homme des images résout-il pour autant notre problème, à savoir celui des images plotiniennes ?

Que chaque homme puisse imaginer, ce dont on se doutait, n'explique pas les différences. Il y a bien deux imaginations, mais c'est à l'intérieur de la même personne : « En laquelle de ces deux imaginations se produit le souvenir ? Si c'est dans les deux, il y a une double image (*διττὰ αἰ φαντασίαι*) de chaque objet [...] », mais « il ne faut pas que l'imagination de l'âme supérieure ne représente que des choses intelligibles et l'autre les choses sensibles, sinon nous serions faits de deux êtres animés sans aucun rapport l'un avec l'autre ⁶⁴. » La différence est réconciliée en unité, et l'on a une imagination commune propre à l'homme. Certes l'image peut – puisqu'elle n'est plus un pur produit passif, puisqu'elle est devenue *ἐνέργεια*, active – faire l'objet d'un choix, d'une sélection, et ce n'est pas un de ses aspects les plus négligeables ; et ainsi Plotin a pu choisir ses images.

Mais au nom de quoi le fait-il ? Pourquoi Plotin a-t-il développé cette série d'images, chacune différente, chacune singulière, qui constitue sa propre orientation à l'intérieur du domaine de l'imaginaire ? De la saisie du Bien, au sommet, à celle de n'importe laquelle des images sensibles, issue de la réalité matérielle, qui se transpose et se focalise en image, il y a là tout un réseau qui reste à expliquer dans sa particularité. Et on est renvoyé à la personne, un autre trait de la psychologie, pour expliquer, à la suite de Bréhier, les différences entre Bergson et Plotin, disant somme toute : « affaire de tempérament » ⁶⁵.

D'autant que l'image est un irrationnel : elle peut, en effet, user de sa force, forcer les entrées et s'imposer à la pensée, sans solliciter le jugement de la raison. Elle est alors reliée à l'irrationalité de l'âme ⁶⁶. Plotin le dit :

La représentation (*φαντασία*) ? C'est le choc de la partie irrationnelle de l'âme par un objet extérieur ; elle reçoit ce choc, parce qu'elle n'est pas indivisible ⁶⁷.

64. *Ennéades*, IV, 3 (27), 31, 4-8.

65. É. BRÉHIER, art. cit. (n. 30), p. 110.

66. E. A. MOUTSOPOULOS, « Dynamic Structuralism in the Plotinian Theory of the Imaginary », *Diotima* 4 (1976), p. 17.

Ce n'est qu'après avoir donné à l'image ce mouvement de l'existence, né au contact du sensible, qu'elle pourra se voir imposer par celle-ci, en même temps que sa forme, son jugement.

En fait, Plotin, dans le traité V, 3, que nous avons vu au début, en parlant à propos de la rhétorique de conviction – « Voici donc une démonstration ; mais en sommes-nous persuadés ? La démonstration comporte la nécessité, mais non la conviction »⁶⁸ – en avait fait une affaire subjective, par le biais de la persuasion de chacune des personnes auxquelles elle s'adresse, et s'était par là coupée d'une véritable solution de l'image sur le plan de la rhétorique ; il est vrai que la poétique avait pu permettre d'éviter certains de ces obstacles.

Mais, ici, on est, pour ce qui de l'auteur, au plus bas niveau de l'imagination sensible, prise en charge par l'âme avec sa conscience, en proie à une certaine subjectivité, tandis que, si l'on va vers le $\nu\omicron\delta\varsigma$, avec certaines images telles celles du Bien, on se dirige de plus en plus vers une objectivation, certes, mais en outre une dépersonnalisation de l'image⁶⁹. Autant dire que c'est la quadrature du cercle qu'il va falloir résoudre.

3

Et elle le fut. En effet, quand on considère la nature de l'image, on voit que celle-ci apparaît à l'intérieur du discours ($\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$) plotinien comme un élément différent, autre, qui viendrait s'ajouter à celui-ci, mais n'en ferait pas partie, comme un pan de réalité qui ferait irruption tout à coup pour venir s'insérer à l'intérieur de la phrase, élément à l'intérieur de la phrase abstraite, mais surtout élément du réel. Ce sont donc des éléments de réalités comme détachés de l'ensemble qui viennent là.

D'où la comparaison avec les hiéroglyphes, telle qu'elle a dû être suggérée à Plotin. Quand nous considérons, sur l'Obélisque de la place de la Concorde, un oiseau, ce n'est pas un fragment du discours que nous voyons, mais c'est l'oiseau que nous voyons, c'est-à-dire, à travers l'image, le réel, retiré de son contexte, mais le réel, là bien présent.

C'est ainsi qu'il a dû les considérer en V, 8 (31), dans le traité *Sur la beauté intelligible*, dont on a vu par ailleurs qu'il avait une théorie de la $\mu\acute{\iota}\mu\eta\sigma\iota\varsigma$:

C'est ce qu'ont saisi, me semble-t-il, les sages de l'Égypte, que ce soit par une science exacte ou spontanément : pour désigner les choses avec sagesse, ils n'usent pas de lettres dessinées qui se développent en discours et

67. *Ennéades*, I, 8 (51), 15, 18-19.

68. *Ennéades*, V, 3 (49), 6, 8-10.

69. Dépersonnalisation, dans le sens où elle va devenir commune.

en propositions qui représentent des sons et des paroles ; ils dessinent des images (ἀγάλματα), dont chacune est celle d'une chose distincte ; ils les gravent dans les temples pour désigner tous les détails de cette chose ; chaque image (ἄγαλμα) gravée est une science, une sagesse, une chose réelle saisie d'un seul coup (ἄθρόον), et non [une suite de pensées comme] un raisonnement, ou une délibération ⁷⁰.

Tout le monde a cité cette phrase, qui a fait une étude sur Plotin, ou presque, tout le monde l'a saluée au passage, mais comme un élément anecdotique, qui serait là comme dans le recoin d'une œuvre, mais à peu près personne ne l'a considérée comme importante. Nous sommes prêt, pour notre part, à y voir le centre de la position plotinienne et, si l'on peut dire, paradoxalement, puisque c'est presque un refus de la théorie et du langage intellectuel, la théorie plotinienne de l'image, à ce stade. En effet, on l'a située plus comme une considération sur le langage et, en tant que telle, elle n'est pas viable, justement puisqu'elle est un refus du langage actuel, mais ce qu'elle considère, c'est le langage imagé, c'est-à-dire l'image.

Et Plotin voit en celui-ci, à travers les images (ἀγάλματα) cette fois-ci, des morceaux de réalités, dont « chacune est une chose distincte ». Ces réalités qui sont contenues en lui, en lieu et place des sons et des paroles, ce sont là-devant comme ces fragments, ces morceaux de réel détachés du monde, dessinés à travers l'image. En sorte que l'on peut dire, dans ce cas-là : « L'image c'est le réel. » Et c'est probablement ainsi que les images devaient lui apparaître à l'intérieur du discours.

On a douté qu'il s'agisse de hiéroglyphes, puisque le mot n'est pas prononcé, mais la notion en fut reconnue par Ficin, dans sa traduction, bientôt suivi par d'autres ⁷¹ ; c'est ce que Plotin semble en effet désigner, et non pas l'ensemble des images symboliques qu'on trouve dans les sanctuaires, les idéogrammes, comme les visages de la vie ou d'autres signes.

Il semble qu'il ait été tenté, à plusieurs reprises, par une théorie matérialiste du langage : ainsi, dans le traité *Des deux matières*, II, 4, il dit : « Comment l'appeler monde, si l'on ne songe pas à sa forme ? » ⁷², faisant en sorte que le nom passe par la deuxième matière, la matière sensible ⁷³. Le langage n'est qu'une image d'une image, image du devenir

70. *Ennéades*, V, 8 (31), 6, 1-9.

71. E. DE KEYSER (*La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, 1955, p. 60) indique que ces autres furent M. N. Bouillet, puis P. Marestaing, et note qu'ἄγαλμα n'est employé en ce sens que par Plotin.

72. *Ennéades*, II, 4 (12) 4, 9-10.

73. Cf. G. KARAYANNIS, « Γλώσσα καὶ πραγματικότητα στὴ φιλοσοφία τοῦ Πλωτίνου », en grec moderne, dans *Language and Reality in Greek Philosophy*, Athènes, 1985, p. 310.

de l'être, et prise de conscience du multiple en l'Un. C'est à peu près ce que concluait également le texte de IV, 3 (27). Non qu'il ignore l'existence de la sémantique. Dans le passage qui suit la citation sur la rhétorique, en V, 3 (49), il note :

Une fois revenu ici-bas, nous cherchons les moyens de nous persuader, comme nous voulions voir un modèle en son image. Peut-être faut-il apprendre à notre âme comment l'intelligence se contemple elle-même, ou, du moins, à la partie intelligente de l'âme, à la raison discursive dont le nom signifie (ὄνομασία ὑποσημαίνοντες) qu'elle est intelligence ⁷⁴.

Mais le recours à l'image est le recours à un autre type de langage. Songeons à la fréquence des images et à la consécution linguistique du discours :

Langage — image — langage

C'est-à-dire que l'image est à chaque fois une sortie en dehors du langage traditionnel, comme si la réalité faisait par elle irruption. Il faut croire, selon nous, que l'écriture plotinienne fut par l'abondance des images, dans son intention, l'invention d'un autre type de discours, un peu comme les surréalistes du début du siècle dernier qui prétendaient à une autre écriture. Que le projet plotinien de cette alternance correspond à la réalisation de celle-ci, et qu'elle répondait, en son fond, à une profonde déficience du langage usuel ⁷⁵. Une philosophie de l'ineffable à propos de l'Un ne pouvait, une fois retournée dans le monde, conserver que des traces de cette méfiance momentanée, et son scepticisme vis-à-vis du langage.

*

* *

Le texte est porteur d'un élément sous-jacent et implicite de persuasion, ce qui fait en effet que beaucoup ont été persuadés par lui : dans mon enfance, lorsque j'étais en Égypte, il y avait une expression « pour désigner les choses avec sagesse, (qui) n'use pas de propositions et représentent des sons et des paroles » ⁷⁶. L'adresse au lecteur n'est ainsi pas totalement

74. *Ennéades*, V, 3 (49), 6, 16-21 ; l'entrée dans la sémantique se situe dans le ὑποσημαίνοντες.

75. Cf. J. LAURENT, « Les limites du langage humain », dans *L'homme et le monde selon Plotin*, 1999, p. 67-82. Après avoir exposé ce point, il continue cependant – ainsi que dans « Lecture et parole selon Plotin », *Les Cahiers de Fontenay, Hommage à C. Pernot*, Scepticisme et exégèse, 1993 – à ne pas voir le moindre côté poétique en Plotin.

76. *Ennéades*, V, 8 (31), 6, 2-5.

absente, puisque tout le monde connaît l'origine de Plotin et peut situer la provenance.

En sorte que ce recours à l'expérience de l'enfance, qui n'est pas entièrement disjoint du mécanisme de la persuasion rhétorique, peut aussi et surtout rejoindre pour la même raison la poétique. Certes le critère « sages d'Égypte » est localisé, mais il est adaptable : ce genre de discours « qui dessine des images », qui va ainsi procéder par elles, n'est pas possible pour tous. On a vu, à propos de l'imagination, que c'était une capacité par la faculté imaginative de se saisir d'images, mais ce n'est qu'une capacité commune qui ne résolvait pas entièrement le problème de l'image.

Ce qu'on trouve ici, à travers les sages de l'Égypte, est un pas de plus : ils ont réussi, parce qu' « ils ont saisi », c'est-à-dire ont su comprendre ; à la suite de quoi, les deux possibilités sont impliquées : « par une science » ou « spontanément », c'est-à-dire par intuition, naturellement. Les images les meilleures deviennent ainsi celles des sages. Plotin, dans l'édification du discours par image, fixe de cette manière les limites d'une prédisposition : il trace le portrait d'un philosophe/poète. Lequel saura faire des images à l'avenir. La nouvelle prédisposition au langage par images pourra être ressaisie et appréhendée par d'autres. Plotin est de ceux-là : être capable de faire un discours imagé, à la condition qu'il puisse devenir un de ces philosophes poètes.

Nous ne savons pas exactement si le fait d'un tel discours remonte à l'école d'Ammonius, le maître de Plotin, à Alexandrie. L'association d'idée, en Égypte, avec Alexandrie est possible. On qualifiait Ammonius d'« homme étonnant »⁷⁷, qui avait fasciné Plotin d'entrée⁷⁸. Par un discours imagé ? À propos de I, 3, nous avons vu le parallèle poursuivi dans le chapitre premier entre l'art du musicien (c'est-à-dire de l'ami des muses, donc aussi bien du poète) et la dialectique : la musique, comme la poésie, y prédisposait, premier élément dans l'édification du nouveau philosophe par images qu'est le philosophe/poète ; mais le musicien, là, restait un musicien commun, assailli par les impressions, les τύποι⁷⁹, avant d'appréhender, au prix de transformations, la dialectique.

Ou fut-ce, comme nous le croyons, l'effet d'une expérience plus personnelle de jeunesse de Plotin ? Un peu avant, dans le même texte de V, 8 (31), il se demande « Quelle image pourrait-on s'en faire puisque toute

77. Cf. notre « Ammonius et Plotin », *Revue philosophique de Louvain* 102 (2004), p. 75.

78. Cf. Porphyre, *Vie de Plotin*, 3, 12-13.

79. *Ennéades*, I, 3 (20), 1, 23. Cf., pour le commentaire, notre étude *Illusion de la dialectique et dialectique de l'illusion*, Paris, 2003, p. 307.

image semble tirée d'une réalité inférieure ⁸⁰ ? » Commentant le passage, P. Thillet note : « mais on peut appeler aussi image l'échantillon (δειγμα) qui porte témoignage d'un tout. Ce que montre l'exemple suivant ⁸¹. » En effet, l'or nettoyé de ses impuretés permet d'atteindre l'or en général ⁸² ; « On peut alors atteindre le νοῦς, sans être réduit à voir celui-ci à travers une image, δι' εικόνοϋ. »

Mais, pour l'essentiel, il y a l'image, dans cette remontée. Et il semble bien que c'est pour Plotin ce qui ait fait difficulté, ce pour quoi les sages d'Égypte présentent une solution : ils ont su voir en l'image directement quelque chose qui vient d'en haut, du νοῦς. Ce en quoi leur procédé est supérieur : « Cette sagesse est saisie d'un seul coup (ἄθροον), et non par une suite de raisonnements et de délibérations. » C'est ensuite « de cette sagesse que vient une image qui est en autre chose, toute déroulée, qui se formule en une suite de pensées », note la suite du passage ⁸³.

Du reste, Plotin devait bien distinguer les hiéroglyphes des symboles. Dans un passage de la *Vie de Pythagore*, Porphyre, à propos de la langue égyptienne, parle « de trois sortes d'écritures, épistolographiques, hiéroglyphiques, symboliques » ⁸⁴. Ainsi, lorsque Plotin parlait, en V, 8 (31), « des images dont chacune est une chose réelle [...] saisie d'un seul coup », parlait-il bien des hiéroglyphes, car, parmi ceux-ci, on distingue les phonogrammes, dont chaque signe est une lettre de l'alphabet (ainsi, le roseau dessiné correspond à « I »), le tout comprenant vingt-quatre signes ; il y avait par ailleurs des hiéroglyphes qui étaient des idéogrammes – c'en était même la forme première, qui subsistait à l'intérieur des autres, une barre en dessous signalant le passage à l'idéogramme – et représentaient ainsi la chose réelle ⁸⁵. Et il y avait en outre les déterminatifs qui, à la fin, après un texte déchiffrable, lui, précisaient (puisque'il y avait souvent plusieurs sens) par une figure dessinée.

Un auteur, à propos d'Esna, remarque que « le nom d'Osiris était écrit par le dessin d'un vase suivi d'un Dieu-Nil » ⁸⁶. Cependant l'exemple

80. *Ennéades*, V, 8, (31), 3, 12.

81. P. THILLET, « Note sur le texte des *Ennéades* », *Revue Internationale de philosophie* 92 (1970), p. 200.

82. *Ennéades*, V, 8 (31), 3, 13-16.

83. *Ennéades*, V, 8 (31), 6, 9-11.

84. Porphyre, *Vie de Pythagore*, 11 [Budé, p. 41].

85. Pour une connaissance claire des hiéroglyphes, la meilleure approche est encore celle de N. J. KATAN, *Hiéroglyphes, l'écriture de l'Égypte ancienne*, Paris, 1982, p. 54-62.

86. L. MOTTE, *L'hiéroglyphe, d'Esna à l'Évangile de Vérité*. Deuxième Journée d'Études Coptes (Strasbourg, 25 mai 1984) (Cahiers de la bibliothèque copte, 3), p. 113.

d'Esna est plutôt mal choisi, puisque c'est là qu'on trouve un des plus purs exemples de l'écriture ptolémaïque des I^{er} et II^e siècles, les litanies d'Esna, véritables rébus⁸⁷. On peut penser que Plotin en lisant, puisque l'écriture s'en était compliquée, avait probablement pris l'habitude, dès son enfance, de regarder la fin de la phrase – c'est-à-dire les déterminatifs ou les idéogrammes –, voulant voir dans cette écriture ce qu'elle avait ainsi de différent, l'expression d'images.

« Plotin oppose ainsi, à notre savoir composé d'un assemblage de propositions, la science qui préside à la création d'une unité synthétique qui s'identifie à l'être⁸⁸. » Nous avons souligné ce que peut comporter de vision l'image plotinienne. Celle des sages, meilleure que la vision commune, procéderait d'une vision plus directe de la réalité. Scepticisme vis-à-vis du langage ordinaire, qui procéderait d'une vision (σκέψις), d'une fascination première, qui en serait l'origine⁸⁹ ? Et retour à une vision plus authentique du réel que cette image d'un instant (ἄθροον, deux fois) que consacre la fin de notre passage, telle est l'image de Plotin à l'intérieur de celui-ci, sorte de vision plus épurée du monde.

4

Le σώζειν τὰ φαινόμενα – le « sauver les phénomènes » – ayant commencé à se réaliser, il restait à trouver une assise ontologique à l'image, afin d'en assurer la légitimité. Et cette ontologie ne pouvait se faire que dans un horizon platonicien. Quel statut il fallait réserver à l'image sur le plan de l'être, cet ancrage dans la tradition platonicienne allait nous le dire : peut-on voir dans celle-ci une donnée authentique, ou simplement une ombre de l'être ?

C'est cette fois à travers deux mots, εἰκόν et εἶδωλον, que l'on trouvera l'image, le deuxième paraissant légèrement plus péjoratif que le premier. Est-ce à dire que l'image devienne une eikônique ? « D'après la méthode de la dichotomie, les arts créant des εἶδωλα et des illusions sont soit "eikastiques", c'est-à-dire représentatifs, ou "phantastiques", c'est-à-

87. Sur Esna, cf. les travaux de S. SAUNERON, *L'écriture figurative dans les textes d'Esna*, Le Caire, 1982.

88. L. MOTTE, *op. cit.* (n. 86), p. 112.

89. Pour le mot σκέψις, cf. L. COULOUBARITSIS, « Le problème sceptique d'impensé », *Actes du Colloque international de Lausanne sur le scepticisme*, 1-3 Juin 1988, p. 16. On notera que le scepticisme était un phénoménisme, cf., à cet égard, J.-P. DUMONT, *Le scepticisme et le phénomène*, 1985, p. 103-125. Selon nous, l'intérêt de Plotin pour l'image aurait procédé de cette fascination pour une vision, tendant à nier tout le reste, d'où le scepticisme.

dire imaginatifs »⁹⁰. On serait ici en présence de la deuxième forme, si toutefois l'image n'est qu'une manière de faire illusion.

4. 1

C'est d'abord à travers le *Timée* que l'on pourra trouver cette dimension ontologique de l'image, nommément celle du paradigme et du modèle, devenue par un glissement chez Plotin souvent celle de l'archétype et du modèle. On en trouve une première formule dans le *Timée* en 28 a et 29 b où, à côté du modèle (παράδειγματι), on a l'image (εἰκόνα).

S'agissant de la fabrication artisanale⁹¹, l'image est reprise avec une certaine fréquence. On la trouve ainsi en VI, 4 (22) sous sa forme la plus classique :

Objecte-t-on qu'il n'est pas nécessaire que l'image soit liée à son modèle ; qu'un portrait subsiste quand son modèle disparaît [...] ? [...] si l'on parle du portrait peint, ce n'est pas le modèle qui a fait le portrait, c'est le peintre ; [...] et telle disposition des couleurs qui fait le tableau⁹².

On le voit d'entrée, ce qui gêne Plotin, c'est le côté mécanique de la métaphore du modèle et de l'image, puisque celle-ci sera infiniment répétée.

« Il est impossible, dira-t-il, qu'un seul homme archétype suffise à plusieurs individus [...], car ils ne sont pas comme les statues de Socrate sont à leur modèle⁹³. » Le schéma comporte un autre défaut, celui d'accorder, dans cette ontologie même, un statut toujours dégradé à l'image, comme lorsqu'il refusait de faire son portrait⁹⁴.

La comparaison entre les traités V, 8 (31) dont on vient de parler et V, 9 (5), *Sur l'intelligence, les idées et l'être* – où Plotin est amené à parler du démiurge, et à préciser la métaphore du côté de l'artiste, et du côté de la création démiurgique véritable – peut être faite, puisqu'en réalité le schéma platonicien de la création démiurgique procédait de cette métaphore artisanale : « C'est Platon qui dit que le démiurge fut satisfait de son ouvrage : il veut indiquer ainsi combien est aimable la beauté du modèle et de l'idée⁹⁵. » Dans l'autre traité, en revanche, il parlera d'une intelligence

90. E. A. MOUTSOPOULOS, « Plato's Ontology of Art », *Diotima* 2 (1974), p. 16, avec renvoi à *Sophiste* 236 c, *Politique* 262 a et *Phèdre* 270 d.

91. Pour les images de la fabrication artisanale, cf. R. FERWERDA, *op. cit.* (n. 1), p. 140-144.

92. *Ennéades*, VI, 4 (22), 10, 1-6.

93. *Ennéades*, V, 7 (18), 1, 22.

94. Porphyre, *Vie de Plotin*, 1, 4.

95. *Ennéades*, V, 8, (31), 8, 7-10.

dont on fera le véritable créateur et démiurge⁹⁶. En fait, la différence se fera entre une création artificielle et une création plus naturelle.

S'agissant de la première, Plotin dira : « Les arts n'imitent pas *directement* les objets visibles, mais remontent aux raisons (τοὺς λόγους) »⁹⁷, tandis que, pour les secondes, on remontera directement à cette intelligence (ἐπὶ νοῦν) dont on fera le véritable créateur⁹⁸, ce qui se précise encore un peu plus loin : « Il faut donc que l'intelligence contienne l'archétype du monde⁹⁹. » La création artistique remonte et passe par un raisonnement (λόγος), non pas celle du monde, car les opérations et les calculs ne font pas partie de la Providence universelle¹⁰⁰.

Dans le traité III, 2 (47), *De la Providence*, Plotin notera en effet :

En ce sens, l'intellect est antérieur à l'univers, non pas chronologiquement, mais en ce sens que celui-ci dérive de l'intelligence ; l'intelligence lui est antérieure par nature ; elle en est la cause ; elle est l'archétype et le modèle dont il est l'image¹⁰¹.

La nuance s'est précisée : la création démiurgique pour Plotin remontait en haut à une intelligence (νοῦς), tandis que la création artisanale passait par une forme encore inférieure, celle du λόγος.

Est-ce à dire que les images plotiniennes s'apparentent plus à la création du monde en sa réalité même qu'aux copies des artisans et des artistes ? La convergence est réelle avec le texte précédent des sages d'Égypte, qui procédaient de cette sagesse où tout est ensemble, et dont il n'y avait ni raisonnement ni délibération¹⁰², surpassant le modèle le plus courant de la fabrication artisanale, pour remonter plus haut à cette intelligence.

*

* *

C'est pourquoi l'exégèse s'est peut-être fixée en ces lieux des livres VI et VII de la *République* où l'on trouvera en abondance une reprise de ces endroits platoniciens, parce qu'ils se situent sur une voie ascendante, et

96. *Ennéades*, V, 9 (5), 3, 26.

97. *Ennéades*, V, 8 (31), 1, 35.

98. *Ennéades*, V, 9 (5), 3, 25.

99. *Ennéades*, V, 9 (5), 9, 6-7.

100. Cf. J. MOREAU, *Plotin ou la gloire de la philosophie antique*, 1970, p. 31-32.

101. *Ennéades*, III, 2 (47), 1, 21-25 ; cf. J. MOREAU, *op. cit.* (n. 99), p. 34.

102. *Ennéades*, V, 8 (31), 6, 9.

qu'ils sont aisément transposables en images, conçues ainsi en termes plotiniens ; ce qui explique aussi l'importance de l'image de la lumière.

Il s'agit en premier lieu du passage de la *République*, VI, 507 d - 508 b, texte dont les trois moments constitutifs sont l'objet de reprises dans le cadre de cette image. Celle-ci commence, en effet, comme une vision, où le texte platonicien parlait « d'une vue dans les yeux » aboutissant à « cette chose qu'est la lumière »¹⁰³, image qui se retrouve dans le traité V, 3 :

Même ici-bas, la vision est lumière, et, parce qu'elle est unie à la lumière, elle voit la lumière, car elle voit les couleurs ; mais, dans le monde intelligible, [...] elle se fait par elle-même, parce qu'elle ne regarde pas au dehors. Elle voit une lumière par une autre lumière¹⁰⁴.

Même si É. Bréhier renvoie au *Timée*, c'est bien sûr au passage de la *République* de Platon que le texte renvoie, où il était question de vision.

Voir une lumière entame une connaissance, ce qui était le cas aussi de ce texte platonicien aux enjeux à la fois ontologiques et épistémologiques. Dans le traité V, 5 (32), Plotin note :

C'est ce que l'on peut voir en acte de deux manières. Pour l'œil, par exemple, il y a d'abord un objet de vision qui est la forme de la chose sensible, et ensuite la lumière grâce à laquelle il voit cet objet¹⁰⁵.

Le deuxième moment de cette ascension spirituelle en *République*, 508 a se demandait quel était « le dieu du ciel qui faisait que les objets visibles sont vus » et répondait : « le soleil »¹⁰⁶. On ne compte pas les fois où Plotin en a parlé. En III, 5 (50) : « l'âme ne tombe pas, parce qu'elle est suspendue à l'intelligence, bien moins encore que ne tombe du soleil la lumière qui resplendit et rayonne¹⁰⁷. » En V, 1, il s'agit encore de cette ressemblance de la lumière et du soleil¹⁰⁸. En V, 3, qui a beaucoup développé, la lumière garde (σώζουσσαν) une autre, celle de l'intelligence, après la sphère où il y a le soleil, pour arriver jusqu'à nous, et l'acte qui émane de l'Un est comme la lumière du soleil¹⁰⁹. Le traité VI, 4, *Ce qui est Un peut être partout*, se demandera comment la lumière qui en vient peut ne pas se diviser, et être en tout lieu sans que le soleil s'écoule¹¹⁰. Tandis que le troisième moment du passage de *République*, 508 a 9 - b 10

103. *République*, VI, 507 d 10 - e 2.

104. *Ennéades*, V, 3 (49), 8, 19-22 ; cf VI, 7 (38), 21, 15.

105. *Ennéades*, V, 5 (32), 7, 1-3.

106. *République*, VI, 508 a 3 - 8.

107. *Ennéades*, III, 5 (50), 2, 30-32.

108. *Ennéades*, V, 1 (10), 6, 28-30 et V, 1 (10), 7, 4.

109. *Ennéades*, V, 3 (49), 9, 7-9 et V, 3, 12, 40.

110. *Ennéades*, VI, 4 (22), 7, 23 et VI, 4 (22), 10, 25.

faisait du soleil la cause, nouvelle étape de cette démarche ontologique, ce à quoi consentira Plotin en VI, 7 :

De même que le soleil est à la fois la cause par laquelle sont vues les choses sensibles, de même le Bien est la cause de l'intelligence et de l'essence ¹¹¹.

On ne saurait être plus proche de ce dernier texte, à tel point qu'il semble s'agir d'un calque.

Les grands traités mystiques, comme VI, 7 (38) ou VI, 9 (9), rendront efficiente cette image de la lumière pour marquer l'union : « Mais il l'a vu soudainement, sans savoir comment il l'a vu ; mais la vision, remplissant les yeux de lumière, ne faisait pas voir quelque chose d'autre que cette lumière, mais la lumière était ce qu'on voyait » ¹¹², ce qui à la l. 24 deviendra « le bien est purement lumière ». Cela se produit dans l'ἐξοίφνης d'un instant, ainsi que dans le *Banquet* ¹¹³. Mais, pour rendre compte d'une réalité, on se sert d'une image, celle de la lumière, au point qu'elle ne devient presque plus une image, mais se fait la réalité même.

Plotin est-il hanté par le mythe de la Caverne, comme le croit W. Beierwaltes ? Toujours est-il qu'en V, 3 (49), il reprend cette idée, avec la possibilité d'une conversion analogue à celle des prisonniers voulant aller vers la connaissance claire et la vérité ¹¹⁴, ce qui en effet était le mouvement même du chapitre 17 de ce traité, où il s'agissait de s'élever, puis de courir en toutes ces vérités, et enfin de percevoir par soi-même la lumière ¹¹⁵. C'est vrai que le mythe est présent dans plusieurs passages. Ainsi, dans le traité I, 6, *Du beau* : « Que voit donc cet œil intérieur ? Dès son réveil il ne peut bien voir les objets brillants. Il faut accoutumer l'âme à voir [...] » ¹¹⁶, où l'on a reconnu la montée des prisonniers, qu'il faudrait peu à peu habituer à voir. On ne saurait être plus clair que dans le traité II, 9 (33), *Contre les Gnostiques*, où Plotin note :

Les Grecs avaient les idées claires et parlaient en termes simples de la montée progressive qui de la caverne amène peu à peu l'âme à une contemplation de plus en plus vraie ¹¹⁷.

Le mythe de la caverne était une εἰκόνα, ainsi que Platon le dit à la fin ¹¹⁸, et c'est ainsi que Plotin a dû le recevoir, comme une image qui

111. *Ennéades*, VI, 7 (38), 16, 24-27.

112. *Ennéades*, VI, 7 (38), 36, 19-21, tr. P. HADOT, *Traité 38*, 1987, p. 177.

113. *Banquet*, 202 c 2.

114. W. BEIERWALTES, *Selbsterkenntnis und Erfahrung der Einheit*, Francfort, 1991, tr. it. *Autoconoscenza ed esperienza dell' unita*, Milan, 1993, p. 145.

115. *Ennéades*, V, 3 (49), 17, 5 ; 21-22 ; 28.

116. *Ennéades*, I, 6 (1), 9, 2-3, cf. *République*, VII, 515 e 8 - 516 a 1.

117. *Ennéades*, II, 9 (33), 6, 7-9.

donne accès à la réalité. Mais le nombre de fois où il pratique l'exégèse de *République*, VI, 509 ab, de ce Bien au-delà de l'être ou encore de celui-ci comme lumière, est autrement plus important¹¹⁹. Les images des artistes étaient illusoires, mais Platon donnait une deuxième leçon contradictoire : il y a cette image à saisir, qui se détachait de l'autre, qu'était celle du Bien, du soleil et de la lumière.

C'est ainsi que Plotin l'a compris : dans ce jeu où l'image s'oppose à l'image, il fallait que celle-ci joue un rôle, il fallait privilégier par-dessus tout celle-là pour arriver à l'élévation. Cette image n'était plus sensible, même si elle se jouait pour éclore du sensible, puisqu'elle reste, par-dessus le sensible, un accès à l'intelligible. C'est cette image-là et elle seule qui compte, et elle se détache de toutes les autres, pour aller vers les « lieux de l'esprit », vers ce τὸν νοητὸν τόπον de la *République*, qu'on trouve encore en VI, 7¹²⁰.

Telles sont les images de Plotin : ce ne sont pas celles des εἰκασίαι de la dernière section de la ligne, mais des images intelligibles, à peine celles de la νόησις, première section de la partie supérieure, mais davantage celles du νοῦς, section la plus élevée. C'est pourquoi il convient de ne pas commettre de contresens : l'image plotinienne, dans son effectuation, n'est presque plus l'image sensible, celle des artisans qui renvoyait à un modèle, ou celle de la peinture à laquelle Platon avait reproché de n'être qu'une image d'une image.

Si l'on fait une interprétation juste de la ligne de *République* 510 a - 511 e, ajoutant la πίστις, la croyance, section la plus haute du plan inférieur, il faut en effet mettre en correspondance les quatre termes de connaissances et les quatre domaines ontologiques. Ces passages de l'ontologie platonicienne faisaient un usage abondant de l'analogie¹²¹, et avaient conservé l'idée du modèle et de l'image : ainsi dans la reprise de l'argument en 529 bc, sous la forme des exemples, παραδείγματα, où l'on se servira d'éléments variés pour arriver à la connaissance des choses invisibles¹²². Le paradigme avait joué dans tous les sens. Et si Plotin ne donne jamais une interprétation complète de la ligne¹²³, c'est peut-être parce qu'elle serait venue brouiller le jeu de l'image, pour qu'on ne la confonde pas avec les εἰκασίαι sensibles, alors qu'il avait choisi l'autre

118. *République*, VII, 517 a 9.

119. Cf. notre *Plotin lecteur de Platon*, p. 246-247.

120. *Ennéades*, VI, 7 (38), 35, 4-5, tr. P. HADOT, *op. cit.* Cf. *République*, 517 b 5.

121. Cf. *République*, VII, 534 a 6.

122. *République*, VII, 529 c 7-8.

123. Cf. notre *Illusion de la dialectique et dialectique de l'illusion*, p. 75.

vision contradictoire de l'image, celle qui allait permettre d'accéder à la réalité intelligible.

4. 2

Et puisqu'il fallait, sans trop le dire, sauver les phénomènes, on va accéder ainsi aux débuts d'une phénoménologie de l'image. Le texte de V, 8 (31) en donne l'intuition originaire, en ce sens qu'il se termine par cet énoncé : « Chaque signe est donc une science, une sagesse, une chose réelle saisie d'un seul coup (ἄθρόον) [...] ensuite de cette sagesse où tout est ensemble (ἄθρόαζ) ¹²⁴. » Rassemblement qui ne peut se faire que dans la simultanéité de l'instant.

Le fait est que le texte présente quelques similitudes avec celui de VI, 1, quand Plotin, après avoir dit : « Le mouvement est un acte qui recommence de nouveau à chaque instant (l. 5-6) », note : « L'acte est dans l'intemporel (ἀχρόνον), il en est ainsi du mouvement (l. 15-16). » Ensuite, le mouvement commence, lui aussi, dans l'intemporel et il (Aristote) le reconnaît, quand il dit : « comme s'il n'y avait pas de changement en bloc (ἄθρόαζ) [...] ¹²⁵. » Cette émergence de l'instant est encore corroborée en III, 7 : « Mais si l'instantané diffère du non-instantané en ce que l'instantané n'est pas dans le temps [...] » ¹²⁶, ceci marque une véritable échappée de l'instant.

Et ceci correspond à la troisième hypothèse du *Parménide* ¹²⁷, lequel découvre l'instant, qui est donc cette véritable sortie hors du temps, ce qui correspond bien à l'analyse de Plotin et se retrouve dans ces textes où il refuse la conception aristotélicienne pour adopter celle de Platon. Et lorsqu'on en revient à la naissance de l'image, en V, 8, on voit que c'est par le même mot (ἄθρόον, « d'un seul coup ») qu'il caractérise la vision soudaine de ces signes. Cette remarquable correspondance en série amène à dire que l'image plotinienne est cela : cet instantané, cette perception fugitive dont il a eu l'intuition avec ces signes saisis d'un coup, c'est ce que refera chacune de ses images, puisque chacune d'elle n'est qu'une vision saisie d'un seul coup de la réalité.

Un passage clé se trouve dans le traité VI, 7, lorsque Plotin déclare, la vision mystique étant à son comble : « Soulevé par ce flot qui, en quelque sorte se gonflait, il a vu soudainement (ἐξάιφνης), sans savoir comment il a

124. *Ennéades*, V, 8 (31), 6, 9-10.

125. *Ennéades*, VI, 1 (42), 16, 5-6, 15-16, et 34-35.

126. *Ennéades*, III, 7 (45), 8, 50-53.

127. Cf. à propos de VI, 1 (42), la notice d'É. BRÉHIER, p. 24-25, et notre *Plotin lecteur de Platon*, p. 108-112.

vu, mais la vision remplissait ses yeux de lumière ¹²⁸. » On a ainsi trois ἐξάφνης : celui de ce passage de la vision mystique, celui du *Banquet* auquel renvoie P. Hadot et celui du *Parménide* 155 e, où l'ἐξάφνης – puisque c'est le terme employé par Platon, même si Plotin employait des synonymes – est cette sortie hors du temps qui se situe dans l'âme (puisque Plotin la placera ainsi et y fera correspondre dans de nombreuses exégèses sa troisième hypothèse). Or, précisément, celle-ci fait coïncider l'être et le non-être, ainsi que dans l'hypothèse du *Parménide*, dont on peut dire à la fois qu'elle est et qu'elle n'est pas ¹²⁹.

En sorte que l'on retrouve là tous les traits de l'image : l'image de la vision mystique, qui est une vision de l'instant, l'image de l'éclair, que l'on voit dans la nuit, étaient des phénomènes, puisque c'étaient des visions qui étaient autant d'instantanés – non que ce soient des photographies de la réalité, car, à la différence de celles-ci, l'imagination, on l'a vu, est active, mais c'était une saisie soudaine de la réalité.

Et, puisqu'à une image succédait une autre (ou une contre-image qui venait tout de suite la nier ¹³⁰), puisqu'elle était tout autant porteuse de négation dans cette approche que l'on a vue du « comme si » (ὡς ou ὡς) qui est la sienne, on peut dire ce qu'on a dit de la troisième hypothèse du *Parménide* : que l'image, à chaque fois, est et n'est pas, coïncide avec cette parcelle d'être qu'elle vient de permettre de saisir, et ne coïncide pas, prise en compte soudaine de la réalité qu'elle a permis dans un instant subreptice qui communique avec l'éternité, illusion fugitive ensuite, elle est dans l'âme.

Conclusion

Les *Ennéades* ont dessiné en point et contrepoint un nouveau langage, dont l'image était l'un des éléments premiers. Plotin, qui refuse à la rhétorique, force de persuasion, d'être objective, cherchera un moment une justification de celle-ci par une théorie de la μίμησις, dont elle ne peut se passer, dans Aristote – et probablement dans la *Poétique*, puisque ses images ne sont pas dénuées de poésie –, mais c'était difficile, presque impossible. Alors, on peut dire que c'est pour la justifier qu'il va faire naître une théorie nouvelle de l'imagination active, aux accents modernes, comme si l'image nécessitait tout un renouvellement de la pensée.

128. *Ennéades*, VI, 7 (38), 36, 18-20, tr. P. HADOT, *Traité* 38, 1987, p. 177 ; cf. *Banquet* 210 e 3.

129. *Parménide*, 156 e 5.

130. Cf. W. BEIERWALTES, « Image and Counterimage. Reflection on Neoplatonic Thought, with Respect to its Place today », *Neoplatonism and Early Christian Thought*, 1976, p. 246.

L'intuition en serait venue – ainsi que nous l'apprend un texte capital de V, 8 – dans cette vision des images comme éléments du réel qu'étaient les hiéroglyphes d'Égypte. Mais il faudra encore lui trouver une légitimité : ce qui sera fait, pour l'ontologie, à travers le modèle et l'image du *Timée*, et ces passages des livres VI et VII de la *République* contradictoires, à l'image dévalorisée, qui permettront une véritable ascension, sous la forme de celle de la lumière et du soleil. Elle se devait de sauver les phénomènes : il nous a été ainsi possible, à travers la troisième hypothèse du *Parménide*, d'esquisser à la fin les bases d'une phénoménologie de l'image, qui est dans l'âme.

Jean-Michel CHARRUE
26-28, rue des Maraîchers
F-75020 Paris

Bibliographie

- A. H. ARMSTRONG, « Emanation in Plotinus », *Mind* 46 (1937), p. 61-66.
- P. AUBENQUE, « Néoplatonisme et analogie de l'être », *Les Cahiers de Fontenay, Mélanges J. Trouillard*, 1981, p. 63-76.
- P. AUBIN, « L'image dans l'œuvre de Plotin », *Recherches de sciences religieuses* 41 (1953), p. 348-379.
- W. BEIERWALTES, *Selbsterkenntnis und Erfahrung der Einheit. Plotins Ennead V 3*, Francfort, 1991, tr. it. *Autoconoscenza ed esperienza dell'unità, Plotino*, Enneade V 3, Milan, 1993.
- , « Image and Counterimage. Reflection on Neoplatonic Thought, with Respect to its Place today », dans *Neoplatonism and early Christian thought, in honor of A. H. Armstrong*, Londres, 1981, p. 236-248.
- J. BOULAD-AYOUB, « L'image du centre et la notion de l'Un dans les *Ennéades* », *Philosophiques* XI, 1 (1984), Montréal, p.41-70.
- É. BRÉHIER, « Images plotiniennes, images bergsoniennes », *Les Études bergsoniennes* II (1949), p. 105-128.
- J.-M. CHARRUE, *Plotin lecteur de Platon*, Paris, 1978, 1987, 1993.
- , *Illusion de la dialectique et dialectique de l'illusion*, Paris, 2003.
- , « Ammonius et Plotin », *Revue philosophique de Louvain* 102 (2004), p. 72-103.
- , *Sur la métaphore*, avec C. Goémé, 20 minutes à France Culture, le 17/10/03

- V. CILENTO, « Mito e poesia nelle *Enneadi* di Plotino », dans *Les Sources de Plotin*, Genève, 1960, p. 271-320.
- G. H. CLARK, « Phantasia in Plotinus », *Mélanges Singer*, 1942, p. 297-309.
- L. COULOUBARITSIS, « Le problème sceptique d'impensé », *Actes du Colloque International de Lausanne sur le scepticisme*, 1-3 Juin 1988.
- J.-P. DUMONT, *Le scepticisme et le phénomène*, Paris, 1985.
- R. FERWERDA, *La signification des images et des métaphores dans la pensée de Plotin*, Groningen, 1965.
- G. KARAYANNIS, « Γλώσσα καὶ πραγματικότητα στὴ φιλοσοφία τοῦ Πλωτίνου », dans *Language and reality in greek philosophy*, Athènes, 1985, p. 309-316.
- N. J. KATAN, *Hiéroglyphes, l'écriture de l'Égypte ancienne*, Paris, 1982.
- E. DE KEYSER, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, Bruxelles, 1955.
- A. LAKS, « Substitution et connaissance : pour une interprétation unitaire (ou presque) de la théorie aristotélicienne de la métaphore », dans D. FURLEY & A. NEHAMAS (éd.), *Aristotles' Rhetoric. Philosophical Essays*, Princeton, 1994, p. 283-305.
- J. LAURENT, « Les limites du langage humain », dans *L'homme et le monde selon Plotin*, Paris, 1999, p. 67-82.
- , « Lecture et parole selon Plotin », dans *Les Cahiers de Fontenay, Hommage à C. Pernot, Scepticisme et exégèse*, 1993, p. 185-194.
- L. MOTTE, *L'hiéroglyphe, d'Esna à l'Évangile de Vérité*. Deuxième Journée d'Études Coptes (Strasbourg, 25 mai, 1984) (Cahiers de la bibliothèque copte, 3), Louvain - Paris, 1986, p. 11-116.
- E. A. MOUTSOPOULOS, « Plato's Ontology of Art », *Diotima* 2 (1974).
- , « Dynamic Structuralism in the Plotinian Theory of the Imaginary », *Diotima* 4 (1976), p. 11-22.
- , *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, Athènes, 1980.
- A. PETIT, « Métaphore et rhétorique dans la *Poétique* d'Aristote », dans *Recherches sur la philosophie et le langage*, 9, Université de Grenoble, 1988, p. 59-71.
- A. N. M. RICH, « Plotinus and the Theory of Artistic Imitation », *Mnemosyne* 13 (1960), p. 233-239.
- P. RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, 1975.
- S. SAUNERON, *L'écriture figurative dans les textes d'Esna*, Le Caire, 1982.
- P. THILLET, « Note sur le texte des *Ennéades* », *Revue Internationale de philosophie* 92 (1970), p. 194-216.
- E. W. WARREN, « Imagination in Plotinus », *Classical Quarterly* 60 (1966), p. 257-285.