

Évanghélos A. MOUTSOPOULOS
Professeur de Philosophie à l'Université d'Athènes

LA RUPTURE DE L'UNITÉ CONSTITUTIVE DE LA PAROLE, DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE, ET LA CRITIQUE PLATONICIENNE DU THÉÂTRE

Platon est l'un des rares écrivains dans l'oeuvre desquels on peut reconnaître une image vivante, bien que renversée, et comme l'écho fidèle des grands bouleversements que leur époque a pu voir se produire dans le domaine de l'histoire de l'art. Dans les *Lois* (III, 700a et suiv.), le philosophe déplore la décadence culturelle de son temps, notamment celle de l'art théâtral. «Jadis», écrit-il, «la foule n'était pas maîtresse de la situation, mais obéissait librement aux lois», celles de l'art bien entendu, envisagées comme garantes de la pérennité des formes artistiques. Ce que Platon déplore surtout, c'est la tendance manifeste de ses contemporains à abandonner toute règle rigoureuse de création, pour s'orienter vers la recherche de formes contrastant avec celles qui avaient été imposées par l'art traditionnel. Il est indiscutable que nul art ne saurait demeurer en dehors de tout mouvement évolutif sans risquer de s'enliser dans la répétition, la stérilité et, finalement, le marasme. Il a également été montré que l'art égyptien, art que Platon considère comme un modèle de stabilité, est loin d'attester un manque de vitalité qui, tout en le rendant immuable, lui aurait enlevé toute signification authentique, en raison d'une monotonie intolérable dans laquelle il se serait lui-même installé.

Il est évident que Platon exagère; or son exagération ne fait que souligner un événement important de l'histoire de l'art, à savoir la prise de conscience, de la part des artistes de la fin du cinquième siècle et de la première moitié du quatrième, de leur pouvoir d'orienter leur production à la

fois dans deux directions nouvelles: d'une part, celle de la liberté d'expression en dépit des règles et des normes jusque-là admises; d'autre part, celle de la flatterie du grand public. Déjà en 443, dans son discours *Aréopagitique*, Damon alertait les Athéniens contre une telle éventualité, en réclamant le respect de certaines formes, lui qui pensait que les structures esthétiques «pénètrent au fond l'âme dont elles s'emparent avec vigueur» (*Rep.*, III, 401 a), et à laquelle elles impriment leur propre mouvement. Aussi réclamait-il le respect de certaines formes qu'il associait à telle ou telle condition psychique. De plus, cette association apparaissait comme nécessaire pour l'explication des désordres intervenant dans les cités: un art bien réglé prédispose au maintien de situations stables sur le plan de l'équilibre de l'âme, comme sur le plan de l'équilibre de la *polis*. En effet, dans ce contexte, un art inquiet prédispose à l'ébranlement de tout équilibre préexistant, voire à l'aventure. Platon s'inspire directement de cette thèse qui lui convient parfaitement pour consolider ses invectives contre la sophistique. Il est certain que son rationalisme réaliste s'oppose en l'occurrence au subjectivisme sensualiste des Sophistes.

Toute l'esthétique platonicienne est organisée autour de cette problématique; elle en découle, tout comme elle la dessert. Mais elle ne néglige nullement pour autant ses rapports étroits avec l'événement culturel que constitue l'apparition de la vague de contestation des valeurs artistiques déjà mentionnée. Or ce mouvement disloquant peut être analysé en des faits bien concrets à travers lesquels il est aisé de suivre et de retracer l'histoire ainsi que le mécanisme de l'éclatement des formes traditionnelles. Ce qui qualifie ces dernières, c'est, d'une part, un souci synthétique de l'unité organique de l'ensemble; d'autre part, une certaine rigueur qui, au niveau des genres, se concrétise en étanchéité. Le renouveau que proposent les artistes novateurs ira donc dans le sens de l'analyse du souci du détail auquel ils reconnaissent une sorte de minimalité essentielle, mais aussi dans le sens du mélange formel et stylistique.

Récepteur sensible et témoin, en principe digne de foi, de ces nouveaux messages, manifestations d'une crise culturelle sans précédent pour l'époque, Platon riposte avec véhémence à ce qu'il croit être un signe de dégénérescence de la conscience artistique. Son témoignage critique constitue une interprétation axiologique négative de ce qu'il regarde comme l'image d'un monde en train de périr à cause de l'irruption du souci d'un certain illusionnisme artistique allant de pair avec l'activité des Sophistes qui, rappelons-le, sont, à plusieurs reprises, taxés de charlatanisme par le philosophe. Il suffit de se référer à son jugement sur l'état que les arts fondamentaux du théâtre, poésie, musique et danse, présentaient pour lui

vers le milieu du quatrième siècle. On peut s'en tenir à cette dimension particulière en écartant les problèmes que pose la critique platonicienne de la peinture et de la sculpture "nouvelles" afin de rechercher exclusivement les raisons purement techniques de son indignation contre une activité artistique qu'il attribue à la faiblesse des artistes de vouloir plaire au grand public, en se soumettant ainsi (en se prostituant même) à la censure d'un pouvoir "d'en bas", à une véritable "théâtrocratie".

Le dénominateur structural commun de la poésie, de la musique et de la danse étant le rythme, ces arts s'articulent étroitement entre eux à l'intérieur d'ensembles synthétiques. Que ce soit sous l'action déterminative du travail, ainsi que K. Bücher l'avait jadis affirmé — et Aristophane nous en offre une illustration saisissante dans la *Paix* (vv. 459 et suiv.; 484 et suiv.) — ou sous celle, envoûtante, de l'élan religieux, ainsi que la plupart des historiens de l'art contemporains semblent le suggérer — et Platon les devance dans cette voie quand il soutient à cinq reprises, dans les *Lois* (II, 659 e; 664 b; 665 e; 666 c; 670 e; cf. *Phèdre*, 243 a-b), que les chants sont, en réalité, des incantations (à comparer également le double sens du terme latin *carmen*) — il est certain que, dans toutes les cultures archaïques, ces arts se trouvent unifiés en tant que techniques particulières, et que chacun d'entre eux varie et se développe en relation étroite avec les autres, du fait qu'il se trouve avec eux en rapport d'interdépendance.

Les arts du théâtre antique naissant n'échappent pas à cette règle générale. Dans le dithyrambe, l'unité de la parole articulée, du chant et du mouvement orchestrique est encore assurée par l'omniprésence du rythme. Toutefois, déjà avant Eschyle, le vers récit se détache de l'ensemble choral. Avec Euripide, grand novateur en la matière, vivement contesté par ses contemporains, la parole tend à se dissocier de la mélodie, même dans les parties réservées au chœur: il est expressément rapporté, par exemple, que, dans l'*Oreste* (v. 140), les six syllabes: *σῖγα, σῖγα, λεπτόν* se chantaient sur la même note, en dépit de la prononciation habituelle, ce qui confirme que «le chant composé par le poète-musicien ne s'accorde pas avec le chant naturel de l'accentuation» (H. Weil). Et que dire des œuvres plus tardives où la musique instrumentale concertante remplace le chant, avant d'être elle-même remplacée par des bruits scéniques introduits par certains musiciens soi-disant "réalistes", ce que Platon déplore vivement, où la danse de ballet se substitue aux évolutions du chœur, ainsi qu'en témoigne l'indication: *ΧΟΡΟΙ* des manuscrits, qui implique que les dramaturges se désintéressent désormais des parties chorales de leurs pièces, parties dont ils laissent le soin aux réalisateurs, et où de longues modulations mélodiques, voire de véritables changements de modes, altèrent irréparablement le

caractère "éthique" des chants (caractère sur l'importance duquel Platon, après Damon, avait tant insisté dans la *République*, II, 299 e et suiv.), ainsi que le montrent les fragments musicaux sur papyrus publiés, il y a une vingtaine d'années, par Winnington Ingram et ses collaborateurs? Y a-t-il de quoi s'étonner de la polémique de Platon contre de telles manifestations d'un glissement à partir de l'éclatement de la forme fondamentale unitaire vers la pure virtuosité, en raison de l'unique souci d'étonner les esprits avides de nouveauté, par des démonstrations de valeur exclusivement extérieure, aux dépens de la "spiritualité" interne des oeuvres?

Dans le cadre de ses théories, Platon ne pouvait que dénoncer ces déviations dénuées, selon lui, de tout véritable sens artistique, et s'en prendre aux esprits compétents qu'il tenait pour responsables de cette anarchie formelle qui accompagne, croit-il, le déplacement du critère esthétique du niveau de la raison au niveau des sens; du niveau de la contemplation, au niveau du plaisir. Des expressions très sévères scandent régulièrement les textes dans lesquels Platon accuse ceux qui ont pu causer ou favoriser ce passage d'une mentalité à l'autre: «L'autorité qui (jadis) réglait ces matières, pour en connaître et juger en connaissance de cause, puis châtier les contrevenants, ce n'étaient pas les sifflets ni les cris discordants de la foule, comme à présent, ni même les applaudissements flatteurs. Les esprits cultivés s'astreignaient d'écouter en silence jusqu'au bout (de la représentation). C'est avec une pareille vigueur que... le peuple acceptait... de ne pas s'enhardir à juger dans le tumulte; par la suite, avec le cours du temps, l'autorité en matière de délit contre les formes passa à des artistes qui avaient sans doute le tempérament créateur, mais ne savaient rien de la justice et des droits de la Muse; dans la frénésie de plaisir qui les possédait plus que de raison ils mêlèrent...et...ramenèrent tout à tout, et (je souligne ce détail caractéristique et essentiel), *sans le vouloir*, eurent l'intelligence de lancer cette calomnie... que le plaisir de l'amateur, que celui-ci fût noble ou manant, décidait avec le plus de justesse» (*Lois*, III, 700 c-e; cf. *ibid.*, II, 658 e-659 c). Platon est précisément choqué par l'absence d'un critère rationnel ou, tout au moins, d'un étalon fourni par la tradition artistique classique, à l'aide duquel il soit possible de qualifier une oeuvre théâtrale. Si un tel critère rationnel est capable de conduire à un jugement esthétique correct, chose souhaitable, mais difficile à obtenir, en raison de la nature même de l'art, activité à plusieurs égards méprisable, mais cependant nécessaire, puisque sans lui «la vie serait invivable», et si le critère du plaisir, à cause de son imprécision, risque d'engendrer un jugement esthétique faux, le critère de la forme classique exemplaire, lui, permet, tout au moins, d'obtenir un jugement esthétique qui corresponde à une opinion vraie, intermédiaire, de par sa

nature, entre la connaissance parfaite et l'erreur. Il s'agit d'une exigence minimale à laquelle l'art traditionnel répond entièrement, mais que l'art décadent, au sens platonicien du terme, est loin de remplir. En effet, aucune oeuvre d'art ne doit «se juger d'après le plaisir et l'opinion vaine; c'est le vrai, avant tout, qui fonde le jugement» (*Lois*, II, 667 d-668 a), le vrai «sans l'appoint du plaisir» (E. des Places). Il faut rechercher ce qui est non point agréable, mais correct (*Lois*, II, 668 a-b).

L'éclatement des formes et leur confusion, tels qu'ils se sont manifestés dans les domaines du théâtre, et, en général, dans la musique du cinquième siècle, ne firent donc que confirmer, sur le plan artistique, une crise profonde qui couvait depuis l'époque d'Eschyle, et dont la manifestation fut accélérée par la crise intellectuelle qu'avaient provoqué l'apparition et le succès de la sophistique. Si tout souci d'organisation synthétique "correcte" devait céder la place à celui de promotion du détail dans une perspective d'illusion, la rupture de l'unité des composantes de l'art théâtral devrait inévitablement s'ensuivre et l'"éthos" artistique reposant sur l'unité en question, désormais disparue, devrait, à son tour, apparaître comme une notion vide de tout contenu, dès lors qu'elle ne correspondrait plus à quelque réalité artistique autre que celle des oeuvres du passé, jugées périmées. Aux exubérances techniques et sociales des dramaturges, des musiciens et des chorégraphes ajoutons les déviations et altérations conscientes de poètes irrévérencieux, tels Euripide et ses émules, et nous aurons une image assez complexe, mais non moins exacte, des raisons pour lesquelles Platon fulmine contre toute tentative de renouveau théâtral.

Quoi qu'il en soit, l'intensité de la polémique platonicienne ne fait que refléter l'importance des réformes apportées au théâtre depuis Euripide. Si, à l'encontre de ce qui se passe à propos de la poésie grecque, nos connaissances sur les détails de la musique et de la danse au cours du cinquième siècle sont encore confuses, nos informations, malgré tout, un peu plus amples, concernant l'activité musicale et orchestrale à des époques ultérieures, combinées avec les précédentes dans une perspective dont la critique platonicienne nous offre la clef la plus authentique en vue de leur interprétation, permettent une recherche plus poussée et plus précise. Cette recherche peut être fondée sur des critères méthodologiques qui résulteraient du renversement des critères axiologiques de Platon. Ces résultats non seulement conduiraient à une connaissance plus complète de certains aspects de la culture antique, mais aussi permettraient la définition de structures altérantes qui, appliquées à l'art contemporain, le rendraient plus compréhensible — et aussi plus fécond.