

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

21



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1980

grand public. Dès en 447 dans l'œuvre d'Alcibiade, on voit le rétrograde en respect de certaines formes, lui qui prouve que les structures artistiques peuvent au fond de leur être le contraire de ce qu'elles paraissent être. Dans l'œuvre de cet homme, on voit une association de formes qui associe à elle un tel contenu plastique. De plus, cette association apparaît comme un acte de révolte contre l'association traditionnelle de formes. Un tel acte révolte en art est un acte de révolte.

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

PROFR. EVANGHÉLOS A. MOUTSPOULOS
Universidad de Atenas.

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, 700 a 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 de règles et de normes jusque-là admises; d'autre part, celle de la flatterie du

grand public. Déjà en 443, dans 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 de l'âme dont ils s'emparent avec vigueur" (*Rép.*, III, 401a) et à laquelle ils impriment leurs 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 culturelles 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 illusionisme 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 indig-

nation contre une activité artistique qu'il attribue à la faiblesse des artistes, de vouloir au plaisir grand public, en se soumettant ainsi, en se prostituant, 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, évocatrice, 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 avance, à cinq reprises, dans les *Lois* (II, 659 e; 664 b; 665 e; 666 c; 670e; 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 récité 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: *οἶγα, οἶγα, λεπτον* 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 de la part de 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: *χορον* 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 "ethique" des chants (caractère sur l'importance duquel Platon, après Damon, avait tant insisté dans la *République*, II, 299e 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 du déplacement de l'intérêt des créateurs depuis le maintien de la forme fondamentale unitaire vers la pure virtuosité, et ce dans l'unique désir d'étonner les esprits avides de nouveauté, par des démonstrations de valeur exclusivement extérieure, aux dépens de la "spiritualité" internes 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 que les possédait plus que de raison il 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. *Lois*, 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 dans la musique en général, 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 devait inévitablement s'ensuire, et l'"éthos" artistique reposant sur l'unité en question, désormais disparue, devait, à son tour, apparaître comme une notion vide de tout contenu, dès lors qu'elle ne correspondait plus à quelque réalité artistique autre que des oeuvres du passé, jugées périmées. Ajoutons aux exubérances techniques et sociales des dramaturges, des musiciens et des chorégraphes 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. Ses résultats conduiraient non seulement 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.