

Les fonctions du chœur dans la tragédie grecque

Anca MIHUȚ¹

Résumé: *Commençant avec les dytyrambes, quand le chœur était le personnage collectif du drame, et jusqu'à la Nouvelle Comédie, celui-ci est passé par des nombreuses transformations qui reflètent les changements produits dans la société grecque, mais aussi celles d'ordre esthétique. Dans la structure de la tragédie, l'alternance chœur/coryphée – héros, reflète la confrontation entre l'ancienne voix de la Grèce – la voix normative, celle des croyances et des coutumes ancestrales, qui montre à l'héros la voie à suivre – et la voix du personnage tragique qui assume son individualité. Les multiples aspects, les nuances infinies de la relation chœur/coryphée – héros et les sentiments qu'elles suscitent, sont finement rendues par les effets expressives des alternances métriques qui génèrent la mélodie de la tragédie grecque. Nous présentons ici quelques hypostases de la relation chœur/coryphée – héros, reflétées par les divers types de chant de l'ancienne tragédie.*

Mots-clés: *tragédie; chœur; héros; chant; métrique*

1. Quelques brèves considérations sur les parties chantées dans la tragédie

Un parcours des textes des tragédies grecques anciennes révèle, de prime abord, l'importance prépondérante tenue par le chœur dans l'économie d'une telle pièce. Ensuite, une lecture plus attentive révèle le fait que ce chœur n'aurait pu manquer sous aucun prétexte au déroulement dramatique, puisqu'il fonctionne comme une structure plasmatique contribuant à coaguler l'action, les faits et les sentiments des héros, mais, également, comme une mémoire, une conscience gardienne des lois ancestrales, voir même cosmiques. Réduire le chœur à un simple arrière-plan, décor, accompagnateur ou écho des héros et de leurs actions, serait une injustice et une faute puisqu'il est non seulement la somme de tout cela, mais bien plus encore.

Les hypothèses et fonctions soulignées par le chœur dans le déroulement dramatique sont riches et variées.

Aujourd'hui on sait non seulement que les parties chorales étaient chantées, mais aussi que la tragédie est toujours, dans le sens verlainien, « de la musique avant toute chose », les répliques des acteurs protagonistes étant, elles aussi, dans un pourcentage considérable, chantées². « Chanté » ne se rapporte pas, en fait, uniquement à un profil mélodique clairement défini, accompagnant le texte, mais aussi à la mélodie intrinsèque dont il porte par le biais de sa dimension phonétique³. Cela grâce à l'alternance souple des pieds métriques dont le texte est construit, alternance qui lui assure une pulsation et une flexibilité organiques⁴.

¹ Académie de musique *Gheorghe Dima* de Cluj-Napoca, ancamihut@yahoo.com

² Voir les résultats de recherches menées par l'équipe coordonnée par le professeur et musicien britannique Armand D'Angour sur la structure musicale de la tragédie grecque, sur le symbolisme affectif de la musique de l'ancienne Grèce et sur les structures musicales de l'époque Classique, réunies dans l'ouvrage *Music, Text and Culture in Ancient Greece*.

³ La dimension sonore du texte (ses inflexions, sa «mélodie») va préoccuper les poètes et les compositeurs des siècles suivants. Ainsi, dans la France du XVIIe siècle, il y aura un intérêt particulier pour la déclamation qui est considérée comme l'un des arts les plus grands. Dans les grands salons de l'époque, les déclamations seront aussi appréciées que les interprétations musicales. Toute l'écriture musicale vocale du XVIIe siècle français part de la déclamation, considérant le chant comme un pas de plus par rapport à la déclamation.

⁴ Dans l'Édition Belles Lettres, conformément aux indications de l'éminent helléniste et traducteur Paul Mazon, les parties chorales qu'il nomme « mélodrames », sont non seulement imprimées en caractères italiques, mais, de place en place, existent des notes d'une grande finesse – telles que les indications agogiques dans les partitions musicales – aménagées pour

Il existe des nombreuses théories, mais aussi des spéculations concernant la fonction des structures métriques et lyriques de la poésie dramatique. Ainsi, d'une part, on soutient l'idée que le pouvoir du mot chanté est plus grand que celui du mot parlé d'où un impact émotionnel plus puissant sur les spectateurs dans le cas des opéras chantés, ou bien, une plus grande efficacité des prières collectives chantées. D'autre part, il apparaît que ces chœurs chantés, semblables à des incantations, induisent un état de transe chez les spectateurs, les rendant plus perméables et réceptifs à ce qu'ils vont voir et entendre.

Ce que l'on sait, en réalité, c'est le fait qu'une pièce est composée de plusieurs types de chants, et que les verses présentent une diversité métrique utilisée avec souplesse, pour exprimer une certaine émotion ou pour pouvoir passer de la partie chantée à la partie parlée selon le sentiment qui doit être exprimé⁵. Ainsi, dans le cadre d'une pièce nous trouvons le *parodos*⁶, le *stasimon* (composé des strophes et antistrophes lyriques, accompagnées de la lyre ou de la flûte, caractérisé par une grande variété de mètres)⁷, le *kommos*⁸ (dans lequel le chœur intervient dans certains épisodes, entrant dans un dialogue chanté avec les personnages, qui, plus probablement, chantaient eux aussi)⁹.

Les parties chantées sont construites de strophes, antistrophes et épodes. Les strophes et les antistrophes se répondent rigoureusement (selon la longueur des syllabes, des coupures et des césures) elles étant parallèles comme structure, un aspect qui peut être saisi, évidemment, dans le texte grec¹⁰. Le choix des mètres n'est pas indifférent puisqu'il correspond à l'esprit, à l'émotion qui domine au moment respectif et, bien entendu, au rôle des parties chantées dans l'ensemble de la composition. Par exemple, conformément aux analyses de certains spécialistes qui se sont occupés de la métrique, dans la tragédie grecque, les mètres étaient adaptés de façon particulière, à certaines situations et sentiments, étant choisi rigoureusement

suggérer des changements de tempo, reflétant les fréquentes fluctuations et les nuances des pensées et des émotions du chœur. Ainsi, on trouve des mentions du type: «plus vif», «plus soutenu», «plus agité» etc. Toutes ces indications cherchent à suppléer l'impossibilité – dans laquelle se trouve même le plus génial traducteur – de rendre dans une autre langue la mélodie et la pulsation spécifiques du vers antique grec. Ces mentions ont encore une plus grande importance pour le lecteur qui ne peut accéder au texte grec, car elles lui permettent de saisir de cette façon le rythme, la mélodie et les cadences du discours dramatique.

⁵ Le même procédé se trouve dans l'opéra italien du XVIIe et du XVIIIe siècle, où la nature des sentiments et, bien sûr, l'action, dictent le passage de la partie parlée (*recitativo secco*) à celle lyrique (*aria*). Si au XVIIe siècle le récitatif italien le plus répandu est celui du type *secco* (accompagné par le clavecin), au XVIIIe siècle, apparaît un autre type de récitatif, *recitativo accompagnato* (accompagné par des instruments de l'orchestre ou même par tout l'orchestre), utilisé dans les moments les plus intenses, quand les personnages expérimentent des sentiments puissants, voir violents, rendant ainsi le passage vers l'air plus gradué et plus naturel.

⁶ Les chants avec lesquels, au début de la pièce, le chœur entre dans l'orchestre, par les ailes latérales de l'amphithéâtre, situés de part et d'autre de la scène. Paul Mazon nomme «mélodrames» les *parodoi*, ces parties écrites en anapèstes, un mètre qu'il considèrerait comme intermédiaire entre la partie parlée et celle chantée.

⁷ Dans le *stasimon* le chœur, statique, cette fois-ci, commente ou analyse l'action, exprimant ses émotions.

⁸ Le *kommos* peut être défini comme une lamentation commune aux acteurs et au chœur; le discours du héros, en proie d'une forte émotion, se hisse au niveau du chant lyrique. C'est un procédé comparable à celui qu'on trouve dans l'opéra baroque et classique italien – dont nous avons, déjà, parlé dans une note précédente – où un personnage passe du quasiment-parlée (*recitativo secco*) au chant (*air*); pour suggérer l'intensité et la nature complexe du sentiment exprimé par un personnage, le compositeur écrit un récitatif plus lyrique, accompagné par plusieurs instruments de l'orchestre (*recitativo accompagnato*). Même si c'est un peu osé de l'affirmer, nous croyons pouvoir dire que dans le *kommos* on peut voir le noyau des futurs genres vocaux-symphoniques tels que les histoires sacrées (qu'on va nommer, plus tard, «oratorios»), les cantates, les passions ou le requiem.

⁹ Dans l'œuvre d'Eschyle nous pouvons observer une préférence pour ce type d'alternances lyriques. A voir dans le tilogue du chœur avec Électre et Oreste sur le tombeau d'Agamemnon – qui a l'allure d'un «requiem» (*Les Choéphores*), dans le dialogue du coryphée avec Cassandre, avant l'entrée de celle-ci dans le palais où elle sera tuée (*Agamemnon*), dans le dialogue entre Pélasgos, le roi des Argiens, et le chœur (*Les Suppliantes*) ou bien dans le dialogue entre Xerxes et le coryphée/chœur (à la fin des *Perses*) etc.

¹⁰ Ce sont des remarques et observations faites par des hellénistes comme Jean Irigoin, dans *Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque; la structure du vers* (in *Études et commentaires*, XVI, 1953) ou Martin Steinrück (en collaboration avec Alessandra Lukinovich) in *À quoi sert la métrique? Interprétation littéraire et analyse des formes métriques grecques: une introduction* (2007).

pour souligner les nuances, pour mettre en relief des émotions¹¹ ou des moments importants de l'action. La souplesse dans l'utilisation des rythmes, ainsi que l'attribution de certains vers à un personnage ou à un autre, contribuent à souligner le sens du texte. Il résulte de cela que l'aspect métrique – dont l'analyse est considérée extrêmement difficile par les spécialistes – ajoute au texte grec d'infinies nuances expressives. Une simple lecture ou une traduction ne sauront donner, par conséquent, une idée de la complexité sonore, respectivement, de la mélodie, de ce texte. Des trois poètes tragiques, Eschyle semble être le plus grand maître dans le maniement des mètres, chose qui reflète sa très fine perception des mouvements de l'âme de ses personnages. Plus les sentiments sont puissants, plus la peur ou l'angoisse grandit, plus la nuance métrique est évidente (bien sûr, pour ceux qui lisent et parlent le grec ancien).

2. Chœur – Coryphée – Héros

En général, nous parlons d'un dialogue entre le chœur et le héros, mais, en fait, se serait plus juste de parler d'un «trilogie», parce que le coryphée a, lui aussi, un rôle très important. Même si les parties chantées semblent avoir un très grand impact émotionnel sur les spectateurs, elles ne sont pas toujours faciles à suivre et à comprendre. C'est la raison pour laquelle, pour bien graver les mots importants dans l'esprit des spectateurs, les auteurs grecs les confiaient au coryphée. C'est au coryphée de prononcer les mots clé, les formules importantes, les répliques essentielles, les sentences, les allusions fines qui, ultérieurement, seront reprises, commentées et amplifiées par le chœur¹². De là résulte le statut spécial de ce coryphée qui fait, par là même, la liaison entre le chœur et les héros, et entre les différents personnages de la pièce.

3. Fonctions remplies par le chœur

Comme on peut l'observer lisant les textes des tragédies grecques, le chœur remplit divers rôles dans l'action, formulant – dans la grande majorité des cas – une réflexion sur les forces entrant en jeu, sur les causes qui le génèrent ou sur diverses situations, mais aussi sur l'homme et sa vie.

Le chœur représente la collectivité engagée dans un drame, soulignant ainsi le caractère général, universel d'un mythe, d'un geste, de faits, d'évènements.

Le chœur peut jouer le rôle de commentateur dès lors que surgit un problème; il déduit, il formule des renseignements, il met en garde, il s'interroge, il révèle ce qui est inquiétant et susceptible d'attirer un châtement ou bien il révèle même (ou dénonce) le coupable, montrant – souvent par une anamnèse – comment la faute a été commise ; ou bien il dit comment on aurait pu agir pour éviter le désastre.

Le chœur peut être juge lorsqu'il pèse les faits, quand il stigmatise ou même qu'il condamne, comme cela se produit dans *Les Choéphores* ou dans *Les Perses*, ou quand il prend des décisions au nom des citoyens, comme par exemple au début de la pièce de Sophocle *Œdipe à Colone*.

Le chœur se lamente, pleure, se désole, étendant par des lamentations et des chants funèbres la palette sonore de la tragédie et amplifiant le sentiment d'angoisse, de frayeur, de terreur.

¹¹ La théorie des passions (*Affektenlehre*) qui a dominé toute la création artistique, et spécialement musicale, de la fin du XVIe siècle jusque vers la fin du XVIIIe siècle, va élaborer (ou plutôt reprendre) les mêmes principes, cultivant une expression artistique en stricte concordance avec l'observation la plus fidèle des émotions.

¹² Comme le montrait l'helléniste Jacqueline de Romilly in *L'Orestie d'Eschyle*, et également dans *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*.

Le chœur est un médiateur, faisant la liaison entre les personnages, interrompant le discours de certains et donnant la parole à d'autres. Ou bien aussi quand il invoque les dieux, intercédant pour la punition (voir dans *l'Orestie*), pour la pitié, l'éclaircissement, l'apaisement des héros dominés par l'aveuglement et les tourments, courbés sous le défi ou l'imprudance (*Les sept contre Thèbes* ou *Prométhée enchaîné*, *Les Bacchantes*). Le rôle de «raisonneur» que prend le chœur dans les moments tendus d'une pièce, fonctionne comme un contrepoint au discours de l'héros et met en évidence, une fois de plus, la tension tragique née dans l'espace des deux modes d'ordre social, gouvernés par des mentalités et des croyances différentes.

Dans *l'Orestie*, le chœur remplit une fonction particulière – celle de conscience ou de mémoire, qui a la capacité de connaître autant le passé que de prédire l'avenir. Le chœur de *l'Orestie* est le seul à connaître tout le passé et de comprendre à fond le présent, comme on peut le voir dans son long dialogue avec Cassandre, dans *Agamemnon*. Grâce à cette faculté qui lui est accordé, le chœur est celui qui peut faire des rapprochements et qui peut conférer de l'unité dans le déroulement des scènes. Ainsi, après chaque scène de *l'Orestie*, le chœur détache et met en évidence le motif qui pourrait nous inquiéter pour les événements à venir, ou même qui pourrait nous terrifier. Généralement, dans la tragédie grecque, le chœur assure cette unité d'action, mais dans *l'Orestie* il est doté d'un sens prophétique qui lui donne les pleins pouvoirs d'annoncer, au moyen d'une peur terrifiante, les malheurs à venir.

Malgré la capacité de prophétiser et en dépit d'autres fonctions qu'il remplit, le chœur semble pénétré d'une incapacité d'agir effectivement. Et là nous devrions préciser. Comme on peut le voir en lisant les textes de tragédies, le chœur participe à l'action, comme c'est le cas dans *Les Suppliantes* ou dans *Les Euménides*, pièces dans lesquelles lui revient le rôle principal. Il faut, pourtant, faire la distinction entre sa participation à l'action en tant que personnage, ayant un rôle bien défini dans l'évolution dramatique, et l'action physique proprement-dite, qui paraît lui être interdite. Apparemment, *Les Suppliantes* d'Eschyle est la seule pièce dans laquelle le chœur est censé de se déplacer effectivement de l'orchestre à la scène et, de nouveau, vers l'orchestre. Ce fait nous permet de présumer qu'il y a eut, dans les représentations de cette pièce, des éléments scénographiques permettant le déplacement du chœur. Généralement, le chœur, placé dans l'orchestre, ne peut intervenir sur scène. Il suffirait de mentionner le moment de l'assassinat d'Agamemnon quand – d'une façon spectaculaire de grand effet dramatique – le chœur se divise¹³, chaque choriste énonçant une idée ou voulant intervenir sans, cependant, agir; ou bien le moment où Médée tue ses enfants, quand les femmes implorent et s'agitent devant sa demeure restant, pourtant, démunies devant les portes fermés. Cela nous permet de constater l'impuissance foncière du chœur à prendre part directement dans les événements. Certes, il s'agit d'un code dramaturgique et esthétique car, d'un côté, les portes derrière lesquelles se produisent les assassinats ne peuvent être ouvertes pour des raisons éthiques, mais aussi techniques et spectaculaires. D'autre part, la non-action amplifie la stupeur et la peur, soulignant, ainsi, la gravité et l'horreur de l'acte.

Comme nous l'avons dit, dans *Les Euménides*, les Erinyes – ancienne divinités – sont présentés en chair et en os, vivantes, devenant personnage essentiel de la tragédie. Les Erinyes ronflent, grognent, crient, entonnent des chants magiques, étant aussi réels que possible. Elle sont au centre de l'action poursuivant Oreste, s'opposant à lui, et même à la proposition que leur fait Athéna; ensuite elles vont négocier (d'une façon extrêmement humaine) la proposition que leur fait la déesse et finiront par l'accepter. Une fois de plus, dans cette pièce est présentée la lutte entre les divinités ancestrales terrifiantes et l'autorité morale relative au civisme imposé par Athéna. La transformation en Euménides qu'elles

¹³ Un procédé qui nous fait penser aux *cori spezzati* – style de chant choral, développé à la fin de la Renaissance et puis dans l'époque baroque – qui consitue un moyen de suggérer le mouvement et la spatialisation.

accepteront, finalement, illustre l'opposition entre deux aspects de la religion et de la morale, opposition qui est au centre de la pièce et de la trilogie.

Si dans *Les Suppliantes* et dans *Les Euménides* le chœur est, clairement, l'acteur principal, dans *Les Choéphores*, le chœur joue un rôle extrêmement intéressant et, peut-être, singulier. Episodiquement, on attribue au chœur, dans d'autres pièces aussi, le rôle de la conscience, mais il s'agissait toujours d'une conscience se contenant de constater, de commenter ou de juger. Dans *Les Euménides*, cette conscience devient dynamique. C'est à dire que sur tout le parcours de la pièce, l'action est guidée, conduite par le chœur. Électre et Oreste suivent, d'un bout à l'autre de la tragédie – comme deux enfants obéissants – les conseils du chœur. Connaissant les malheurs de l'esclavage, le chœur des choéphores – composé uniquement des prisonnières troyennes – sympathisent avec Électre (qui subit un sort amer, étant traité comme une esclave par sa mère et l'amant de celle-ci, après le départ et, ensuite, la mort de son père Agamemnon). Elles sympathisent, également, avec Oreste qui, chassé du palais paternel, avait erré, pendant des longues années, parmi les étrangers. Dans *Les Coéphores*, le chœur n'autorise pas uniquement la mort des coupables, mais il la conseille et la dirige. Il est, peut-être, aussi une façon de montrer que le matricide commis par Oreste est approuvé et soutenu par la communauté comme un acte purificateur qui rétablit l'équilibre. Le chœur va encourager la révolte des deux frères et leur vengeance meurtrière jusqu'à la fin de la pièce et c'est pour cela que son dernier chant sera un chant de joie et de triomphe.

4. En guise de conclusion

D'après seulement l'énoncé de ces quelques considérations liées au rôle et aux fonctions du chœur, nous pouvons montrer, cependant, en guise de conclusion, qu'il est l'instrument par lequel les poètes donnent une force évocatrice à la tragédie et nous donne l'image d'un univers dans lequel tous les éléments se trouvent en communion, animé d'une force vive et mystérieuse.

Une analyse insuffisante des hypostases du chœur et de leur importance dans la structure de l'œuvre, pourrait conduire à des mises en scènes déformantes, saugrenues ou ternes. La méconnaissance du poids du chœur et de son évolution extrêmement nuancée, génère, également, des implications néfastes dans la manière dont il est perçu, par exemple, dans le cadre des genres musicaux (vocaux-symphoniques et lyrico-dramatiques) de même que dans leur transposition scénique.

5. Ouvrages

- D'angour, Armand. 2018. *Music, Text and Culture in Ancient Greece*. Oxford.
- Descroix, Jean, Irigoin, Jean, "Recherches sur les mètres de la lyrique chorale grecque; la structure du vers (Études et commentaires, XVI)". *Revue des Études anciennes* 55 (3-4): 437-441.
- Eschyle. 1921, 1925. *Tragédies complètes*. Présentation, traduction et notes de Paul Mazon. Paris, Les Belles Lettres.
- Romilly, Jacqueline de. 1958. *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris. Les Belles Lettres. Études anciennes.
- Romilly, Jacqueline de. 1998. *Ne me dis pas comment cela finit*. Réflexions sur la tragédie grecque. Paris, Éditions No. 1
- Sophocle. 1962. *Théâtre complet*. Traduction de Paul Mazon. Paris, Les Belles Lettres.