Claude CALAME, La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical

Paris, Les Belles Lettres, coll. « Mondes Anciens », 2017, 254 p.

Carmen Bernand

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/assr/44660>

DOI : 10.4000/assr.44660

ISSN : 1777-5825

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 220-221

ISSN : 0335-5985

Référence électronique

Carmen Bernand, « Claude CALAME, La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 184 | octobre-décembre 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 16 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/assr/44660> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.44660>

Ce document a été généré automatiquement le 16 janvier 2022.

© Archives de sciences sociales des religions

Claude CALAME, La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical

Paris, Les Belles Lettres, coll. « Mondes Anciens », 2017, 254 p.

Carmen Bernand

RÉFÉRENCE

Claude CALAME, La tragédie chorale. Poésie grecque et rituel musical, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Mondes Anciens », 2017, 254 p.

- 1 Comment définir la tragédie grecque ? Aristote, dans sa *Poétique*, en fait un genre narratif fondé sur une intrigue enracinée dans le mythe, représentée par des personnages, des acteurs dans l'intrigue comme sur la scène. Bien que la représentation (*mimésis* en grec, qui signifie « action de reproduire », réactivant un souvenir, une image ancienne) soit accompagnée de musique et de danses, c'est « la trame narrative » qui occupe, pour le philosophe, la place centrale. En fait, la capacité de représenter distingue l'homme de l'animal et constitue le ressort de l'apprentissage. L'auteur de ce livre, en revanche, accorde la prééminence au chœur et à sa voix – ses voix aux rythmes divers, scandées ou non par la musique. Car la voix chorale est à la fois performative (diction, agencement métrique, tonalité), émotive et interprétative. Elle est la spécificité même de la tragédie, à la fois représentation scénique d'un rituel mais rituel en soi. Calame se centre donc sur le chant et analyse sa fonction, en l'illustrant concrètement dans trois pièces, les *Perses* d'Eschyle, *Hippolyte* d'Euripide et *l'Œdipe-roi* de Sophocle.
- 2 Avant de se consacrer aux tragédies citées, l'auteur passe en revue les différentes interprétations du chœur depuis Hegel et les romantiques allemands. Pour Hegel, le chœur serait privé des états d'âme qui caractérisent les héros, en vertu de leurs attaches plébéiennes. Comme l'a montré Peter Szondi, le « tragique » est ce qui se retourne contre le héros et son choix. En effet, le renversement de situation – par le caprice des dieux, par les erreurs humaines ou par le destin – est commun à toutes ces

pièces. Interrogeant les catégories indigènes, l'auteur rappelle que le mot « tragédie » est étymologiquement lié au bouc, énigme résolue enfin grâce à une inscription qui signale qu'on a chanté « pour le prix d'un bouc », ce qui écarte (ou écarterait) toute relation avec un sacrifice. Nous ne pouvons que donner raison à l'auteur, qui voit dans ces hymnes, déclinés en plusieurs genres, des actes rituels (p. 33). Partout les rites des peuples les plus divers « parlent » en musique ou en paroles rythmées. C'est d'ailleurs ce que signifie le mot « choros » (chœur, troupe, ronde, danse), un mot qui englobe la mélodie, la chorégraphie et la voix (la séparation des genres musicaux en Occident commence au XVIII^e siècle). Le chœur n'est pas un simple intermède, un ornement fait pour divertir, mais un élément majeur de la tragédie. Ce livre traite donc de « la raison chorale » et l'auteur restitue le spectacle à la tragédie lue et pensée comme un texte écrit.

- 3 Le groupe choral, d'où se détache une voix individuelle, le coryphée ou chorège, est formé de personnes marquées par la « marginalité sociale » : femmes, vieillards, esclaves ou étrangers. Ils seraient des médiateurs entre la scène qui se joue et le public. Or, la voix collective, comme le signale l'auteur, n'est pas celle de la cité démocratique et la marginalité ne signifie pas absence d'autorité (surtout pour les vieillards). Dans la partie la plus intéressante de la démonstration, l'auteur signale que les énoncés performatifs du chœur utilisent diversement le je/nous mélique ou chanté (p. 109 sq.), une particularité de Pindare.
- 4 La tragédie est vue comme un rituel qui se déroule dans un lieu spécifique, le théâtre (ajoutons que cet espace se trouve en plein air, autour d'un paysage significatif, où sont ancrés les dieux et les mythes). Elle a pour but de réactiver le rapport entre les hommes et les divinités à travers les sonorités et les gestes. Le rite, mémoire poétique, en effet, s'articule à sa manière sur le mythe – y compris le christianisme, auquel l'auteur se réfère dans ses dernières pages (p. 230-231), en prenant l'exemple des Oratorios de Bach. D'ailleurs on peut ajouter que le récit oral d'un mythe, comme il m'a été donné de l'entendre dans des communautés andines, est toujours ponctué d'onomatopées, de changements de timbre vocal... Il est toujours « musique ».
- 5 Comme le signale l'auteur, il est aussi offrande à une divinité et en tant que telle, l'oblige. Une place à part est dévolue aux Grandes Dionysies, où les concours musicaux jouissaient d'une grande célébrité. Dans ce contexte, le masque porté par les acteurs « loin de représenter *comme le veut la théorie anthropologique courante* » (italiques ajoutées) ne fait que voiler l'identité de celui qui le porte (p. 82). À quelle anthropologie se réfère-t-on ? Les documents ethnographiques et les récits sur les sociétés « à rituels masqués », si nombreuses en Amérique hispanique, pour lesquelles nous avons une documentation iconographique et écrite ancienne, en Afrique ou en Océanie, les masques (comme le costume) ne représentent pas une divinité mais la « présentent », la font revivre, et pour que cela puisse s'accomplir, il faut faire disparaître l'identité du porteur. Comme Calame se réclame de l'anthropologie, l'absence de références à Lévi-Strauss est surprenante, puis qu'il a été l'auteur d'un ouvrage sur la *Voie des masques* et a établi et analysé un corpus mythique très vaste, où la musique (soufflée, chantée scandée...) occupe une place très importante. La revue *L'Homme*, à laquelle Calame a participé en 2002, aurait pu également être consultée et indiquée dans la bibliographie, notamment le numéro 146 (« Geste, musique et poésie ») et surtout le numéro 171-172, (« Musique et Anthropologie »), très riche en données de terrain – les seules qui restent une fois que les théories se démodent.

- 6 Il est impossible, dans le cadre de cette recension, de suivre les trois exemples analysés par l'auteur. Cette partie, plus concrète, pose beaucoup de questions de nature anthropologique qui suggèrent d'autres interprétations, plus complexes que celles, actuelles, sur le genre. Par exemple, la filiation et la position de la mère, dissociée de sa fonction nourricière, comme c'est probablement aussi le cas d'Antiopé (Amazone), mère biologique d'Hippolyte et non nourricière. Ou encore le thème constant de l'*hubris*, ou la démesure, qui traverse tous les textes. Sans compter l'opposition, si importante, entre Aphrodite et Artémis, une déesse qui préside, aussi, la musique de la nature, celle du vent et du fleuve, et la clameur de la chasse. On aurait aimé un développement plus étoffé sur le doute du chœur sur sa propre parole, abordé p. 186-187. *Last but not least*, la Grèce moderne avec ses hymnes et ses danses, dont il existe aujourd'hui de très belles compilations discographiques, aurait pu à notre humble avis apporter son grain de sable anthropologique, si l'on songe à la notion utilisée dans toutes ces musiques de *adika* (injustice, tort), un mot qui existe toujours en langue démotique.
- 7 Malheureusement, la forme inutilement compliquée de la prose entrave la lecture de ce livre, pourtant si intéressant. Voici deux exemples seulement de cette préciosité mal venue : « Du point de vue narratologique, en métalepse intradiagétique » (p. 128), ou encore le « nome citharodique » (p. 215), non explicité dans le texte, où, « nome » renvoie à *nomos*, traduit par « mélodie », en fait un mode, dont les intervalles sonores correspondent à ceux des voyelles brèves ou longues choisis par le poète. L'utilisation de la cithare introduit d'ailleurs une particularité liée aux instruments à cordes. S'agit-il d'un « nome » pentatonique ? La place qu'occupe la musique dans ce livre exigerait plus de clarté. À l'instar de celle d'Aristote et de Platon, dont la voix résonne toujours avec éclat.