Horizons/Théâtre

Revue d'études théâtrales

8-9 | 2016

Théâtres du geste, du jeu et de la voix

La tragédie grecque comme performance musicale et rituelle : voix et danses chorales

Claude Calame

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/741>

DOI : 10.4000/ht.741

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 10-26

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Claude Calame, « La tragédie grecque comme performance musicale et rituelle : voix et danses chorales », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 8-9 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 17 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ht/741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.741>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

CLAUDE CALAME

Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, Claude Calame a assumé des enseignements de langue et littérature grecques à l'Université de Lausanne ainsi qu'à l'Université d'Urbino et à Yale University. Des textes poétiques grecs envisagés dans leur dimension pragmatique il propose, dans une perspective ethnopoétique, une approche combinant anthropologie historique et analyse des discours. Parmi ses publications récentes : *Masques d'autorité : fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris (Les Belles Lettres) 2005, *Pratiques poétiques de la mémoire*, Paris, La Découverte, 2006, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris, Belin, 2009 (3e éd.), *Prométhée généticien*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (2e éd.), *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, 2015.

Mail : claud.calame@unil.ch

RÉSUMÉ : Pratiques théâtrales contemporaines à Bali et tragédie attique au V^e siècle avant l'ère chrétienne à Athènes présentent ce trait commun d'être en général insérées dans une cérémonie culturelle. Dramatisation d'un récit héroïque de la tradition athénienne ou panhellénique en performance musicale (au sens grec des arts des Muses incluant chant, mélodie instrumentale et chorégraphie), la tragédie grecque classique est représentée

dans un sanctuaire comme une offrande musicale et sacrificielle. C'est donc du point de vue du rituel chanté que sera interrogée la forme poétique et chorale qu'est la tragédie attique, dans une perspective ethnopoétique.

MOTS-CLÉS : tragédie grecque, performance musicale, chant choral, rituel, ethnopoétique

ABSTRACT: Contemporary theatrical practices in Bali and Attic tragedy in the 5th century before the Christian era in Athens present this common feature of being generally inserted in a worship ceremony. As a dramatization of a heroic account of Athenian or Pan-Hellenic tradition in the form of a musical performance, classical Greek tragedy is represented in a sanctuary as a music that aims at offering and sacrificing. It is therefore from the point of view of the sung ritual that the poetic and choral form

of Attic tragedy will be questioned from an ethnopoetic.

KEYWORDS: greek tragedy, musical performance, choral song, ritual, ethnopoetics

La tragédie grecque comme performance musicale et rituelle : voix et danses chorales

Bali, août 1976 – Bali, octobre 2014. Sukawati : Pura Puseh Batuan – Campuhan : Pura Gunung Lebah ; deux communautés villageoises, deux « temples » ou « sanctuaires » hindouistes. À Sukawati, il y a près de quarante ans, le festival de Galungan : triomphe du dharma (« le devoir » ?) sur l'adharma (« le mal ») pour marquer le début de l'année balinaise nouvelle, une longue séquence culturelle ponctuée de danses et de représentations dramatiques. À Campuhan, près d'Ubud désormais envahie par les touristes, leurs boutiques, leurs hôtels et leur idéologie de la consommation marchande, une célébration de purification culturelle des statues des dieux du temple s'achevant en Ngenteg Linggih, rituels sophistiqués de purification, et Padudusan Agung, avec des manifestations chorégraphiques et « théâtrales ». Dans les deux cas une grande procession impliquant les hommes et les femmes du village en appareil rituel pour transporter vers le temple les dieux siégeant symboliquement sur leurs trônes dorés ; dans le sanctuaire, en des constructions colorées et sophistiquées, d'innombrables offrandes « sacrificielles » ; des prières prononcées par les officiants brahmin pour chacune et chacun des participants, dans une séquence de gestes rituels de « bénédiction » ; et, pour clore une cérémonie s'étendant sur plusieurs jours, des manifestations dramatiques, pour ne pas dire théâtrales, au son des flûtes et des percussions du gamelan : danses des jeunes filles, danses des femmes, représentations de barong avec les interventions de Rangda, la reine démon et sorcière, devant un public informel, dans des costumes rituels élaborés, aux couleurs aussi variées que vives. Hommes, femmes et enfants, les « spectateurs » qui viennent de participer aux rituels de purification sont également en tenue rituelle, de même d'ailleurs que les rares Occidentaux assistant à la cérémonie.

De la contemporaine Bali à l'Athènes classique

Voilà de quoi évoquer pour l'helléniste anthropologue, en une comparaison analogique des plus superficielles, le scénario des Grandes Dionysies,

le célèbre festival marqué dans l'Athènes classique par un long « concours musical ». Ce concours inclut différentes formes de chants dansés et modulés par un accompagnement instrumental : le chant de dithyrambes par des groupes choraux de cinquante jeunes gens et de cinquante adultes ; la représentation de comédies aux acteurs et aux choreutes portant un masque et un costume burlesques (la comparaison serait un peu plus aisée avec les formes théâtrales balinaises) ; le spectacle de tragédies enfin, organisées en tétralogies se concluant par un drame satyrique : quelques acteurs masqués sont engagés en dialogue dans une action héroïque appartenant à la grande tradition narrative et poétique de la cité et de l'Hellade. L'action narrative est jouée selon le mode du *dramatikón* pour reprendre la notion développée par Platon dans la *République* à propos des différents modes de la narration – soit que le récit est assumé en simple diégèse par un narrateur tel « Homère », soit qu'il est placé par une procédure de *mímesis* dans la bouche de ses protagonistes comme c'est le cas dans la tragédie ou dans la comédie¹. Récitant ou chantant donc selon le mode mimétique du *dramatikón*, les acteurs dialoguent avec un groupe choral qui chante les émotions provoquées par l'action représentée, qui commente cette action héroïque et qui s'engage pour l'orienter. Organisées en concours, ces manifestations chantées en performances musicales publiques sont insérées dans une longue séquence rituelle incluant procession et sacrifices au dieu à qui les chants de dithyrambes, de comédies et tragédies sont offerts.

La comparaison analogique de surface s'impose à d'autant plus forte raison que, dans les « temples » balinais de Sukawati ou de Campuhan comme dans le sanctuaire de Dionysos Éleuthéreus à Athènes, l'aire des représentations ritualisées est incluse dans l'enclos consacré aux divinités et aux pratiques rituelles qui les honorent : dans la Bali contemporaine l'aire aménagée dans la cour basse du sanctuaire, le *jaba pura* ; dans l'Athènes du v^e siècle avant l'ère chrétienne, plus formellement, l'aire de la danse chorale est dénommée *orkhéstra*, un espace à l'origine circulaire où évoluent également les acteurs. La comparaison s'arrêtera ici. Ce bref prélude comparatif n'est là que pour ouvrir le champ des possibles au sens où l'entendait Ludwig Wittgenstein² : possibilités de signification pour des manifestations dramatiques et rituelles dont le contexte ethnographique et anthropologique à l'évidence nous échappe, par-delà l'espace et surtout par-delà le temps en ce qui concerne la Grèce ancienne.

Mais laissons là un mode de la comparaison qui, au-delà du simple rapprochement, enfreint la bonne règle différentielle. Il s'agissait uniquement

de donner un peu de couleur rituelle et de rythme musical à ce que nous ne connaissons, du côté de la Grèce classique, pratiquement que par des textes. Beaucoup de mots entre guillemets tels « temple », « sanctuaire » ou « bénédiction » parce que les concepts qu'ils recouvrent sont marqués par une longue tradition judéo-chrétienne. Retour donc aux catégories et aux pratiques indigènes, retour à des manifestations musicales au sens grec du terme, impliquant chant (et par conséquent composition poétique), accompagnement instrumental et gestualité chorégraphique : pratiques vocales en performances musicales ritualisées dont le texte n'est pour nous que la lointaine trace écrite ; pratiques vocales et rituelles à saisir dans leur situation d'actualisation énonciative et dans leur contexte institutionnel d'ordre à la fois politique, religieux et culturel.

Ces manifestations de poésie culturelle en acte que sont les tragédies grecques exigent donc, à partir des textes qui nous sont parvenus, la combinaison de trois approches : sémantique interprétative d'énoncés portés par des stratégies énonciatives à fonction souvent performative ; pragmatique ethnopœtique pour en retracer les effets de sens et les effets esthétiques dans des énonciations chantées et ritualisées³ ; enfin anthropologie culturelle et sociale ainsi qu'histoire des religions pour comprendre la référence pratique d'un monde de fiction mis en scène dans le *hic et nunc* d'une performance musicale. Les actions héroïques jouées selon le mode « dramatique » dans la tragédie grecque ne peuvent être comprises sans prendre en compte leur insertion dans une conjoncture politique, religieuse et culturelle qui est, dans l'Athènes du V^e siècle, historiquement et géographiquement située. Par l'intermédiaire du travail de remarquables poètes (dénommés en termes indigènes « maîtres de chœur »), les tragédies dépendent de cette configuration institutionnelle et culturelle ; en retour, poèmes en acte, elles y font référence pour la dynamiser. La fiction tragique grecque, au sens étymologique d'un *ingere*, d'un « façonnement » poétique, ne saurait donc n'avoir qu'une « fonction immanente » ; elle ne saurait être réduite à une « fiction ludique partagée » avec une simple fonction de satisfaction esthétique ; elle ne saurait être réduite à « un usage ludique de l'activité représentationnelle »⁴. La tragédie attique comme fiction sans doute, mais comme fiction référentielle ; la tragédie chorale comme représentation ludique peut-être, mais avec un impact pragmatique fort par l'effet de la performance musicale ritualisée.

Du point de vue ethnopœtique, les tragédies attiques sont à considérer comme les développements musicaux de deux formes de la poésie mélique (malencontreusement désignée traditionnellement comme « lyrique ») : la forme narrative chantée et dansée du nome citharodique (avec l'insertion de

dialogues entre les protagonistes de l'action narrée, selon le mode « mixte » défini par Platon entre le « diégétique » et le « dramatique » dans le passage cité de la République) ; les formes rituelles et cultuelles, formes chorales et musicales, que sont par exemple le péan, l'hymne ou le dithyrambe.

Approches romantiques et socio-historiques

Du côté francophone, l'approche académique de la tragédie attique est encore marquée par la *Poétique* d'Aristote, implicitement ou explicitement. Or en comparaison généalogique et normative avec la poésie épique, Aristote fait de la tragédie un art essentiellement narratif : il est centré sur le *mûthos* compris comme intrigue et sur les « caractères », c'est-à-dire sur les protagonistes de l'action représentée. Si la tragédie de Sophocle ou d'Euripide doit être définie comme « la représentation (*mîmesis*) d'une action noble et conduite à son terme, d'une certaine étendue, dans un langage rythmé », les deux derniers de ses six éléments constitutifs sont explicitement écartés de la *Poétique* : ni *ôpsis* renvoyant à mise en scène et spectacle, ni surtout *melopoîia*, c'est-à-dire poétique du chant⁵. Donc d'emblée l'attention se focalise sur l'action tragique et sur son protagoniste principal, le héros tragique (qui est souvent une femme...) ; et ceci indépendamment de la dimension musicale et rituelle de la tragédie, indépendamment du rôle central joué par le groupe choral et par ses interventions chantées en diction et rythme mélodiques.

Certes, dès les années soixante-dix du siècle dernier, sous l'impulsion de l'extraordinaire développement des sciences humaines, la tragédie attique n'est plus à considérer uniquement comme une « forme d'art » ou comme une production littéraire ; elle n'est plus envisagée comme la dramatisation de l'action du héros tragique confronté à son destin, selon la définition romantique de la tragédie ; elle est aussi institution sociale. Ainsi « la cité se fait théâtre » ; sans d'ailleurs que la tragédie ne devienne le reflet de la société, même si le chœur, « être collectif et anonyme » en dialogue contrasté avec les acteurs, exprimerait les sentiments affectifs et moraux d'un public qui correspondrait à la communauté civique⁶. Dans un développement ultérieur de la réflexion francophone, la tragédie attique renverrait moins à une représentation de la cité par elle-même, moins à un questionnement du politique par l'intermédiaire de la fiction tragique qu'à la plainte et au deuil « ineffable » mis en scène pour une communauté non pas de citoyens, mais d'hommes mortels⁷.

Ou, en se détournant de conceptions marquées par les sciences humaines, faut-il conclure que « dans la tragédie, le théâtre côtoie la théorie », voire la produise comme ce serait le cas dans les drames d'Eschyle ? « La » tragédie

semble avoir remplacé le tragique, désormais assorti d'un point d'interrogation. Travaillant le domaine du temps avec ses aléas, ses inattendus, ses discontinuités, les tragédies (grecques) élaboreraient donc des théories sur les normes, les cultures, les dieux, ceci par l'intermédiaire d'« individus scéniques » et par le biais d'un « chœur théoricien ». Ainsi, à l'égard des normes civiques, « la tragédie analyse et distingue »⁸. Des arts des Muses, poétiques et choraux, comme pratiques rituelles et culturelles, plus un mot. Retour à une essence sinon du tragique, du moins de la tragédie ?

Approche ethnopoétique

Anticipant sur cette conception philosophante de la tragédie attique, la mise en garde a été radicale. Le fautif c'est Aristote, avec sa lecture à la fois descriptive, généalogique et normative de la tragédie attique comme composition représentationnelle d'actions. La focalisation sur l'action dramatique et sur l'intrigue qui l'articule selon la règle du renversement et de la reconnaissance élimine tout ce qui est de l'ordre de la « performance » musicale et de la pragmatique – même si parvenu au terme du parcours proposé, l'auteur de la *Poétique* doit bien reconnaître que musique et spectacle procurent à la tragédie un avantage sur l'épopée quant au plaisir produit par sa capacité de mettre sous les yeux (*enargés*)⁹. Le défaut est néanmoins récurrent : Aristote définit pour la tragédie « une réception littéraire et non une coénonciation rituelle ». Mais suffit-il de « comprendre le fonctionnement rituel et musical de la tragédie en cessant d'y voir un espace de représentation » ? Suffit-il de réduire la tragédie à la raison musicale et chorale ? À vouloir se débarrasser du *mûthos*, ne court-on pas le risque de l'« insignifiance tragique »¹⁰ ?

Certes, cela vient d'être démontré avec force, les rares tragédies dont le texte complet nous est parvenu ne suivent en général pas le modèle de l'intrigue ou du principe tragiques du Romantisme allemand, sur fond d'expiation de la faute imposée par le destin. Serait-ce à dire que, si les tragédies grecques ne sont pas tragiques, « elles étaient autre chose et nous ne saurons jamais quoi »¹¹ ? Sans doute s'est-on employé à « déréaliser » la tragédie grecque. Or, avec sa perspective anthropologique qui nous renvoie au contexte rituel, institutionnel, politique et religieux des représentations concrètes de la tragédie, l'ethnopoétique peut nous aider à restituer au drame attique une réalité : sa réalité musicale, en performance rituelle ; et cela autant par le moyen des quelques témoignages contemporains sur le déroulement rituel du concours musical marquant la célébration des Grandes Dionysies ou des Lénéennes, qu'en se fondant sur les traces textuelles et énonciatives de voix chantées, singulières et collectives, saisies dans leur pragmatique. Mais puisqu'il s'agit de

textes (renvoyant à des énonciations musicales) l'approche anthropologique et ethnopoétique se fait aussi herméneutique.

Qu'en est-il donc de ces chants qui ponctuent la performance musicale des tragédies classiques ? Qu'en est-il des chants choraux qui reprennent la forme métrique et la diction poétique de ces actes de chant que sont en général les poèmes mélodiques ?

L'exemple illustrant le propos ethnopoétique sera tiré de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Depuis la *Poétique* d'Aristote jusqu'à l'*Essai sur le tragique* de Peter Szondi, cette tragédie est présentée comme le prototype de l'action tragique dont le protagoniste (unique) ne peut être que le héros tragique confronté à son implacable destin. Le chant choisi se situe au centre de la tragédie de Sophocle ; il correspond au deuxième *stásimon* à entendre comme « institution » ou intervention chorale. Après avoir pris connaissance de l'épidémie qui dévaste la cité de Thèbes et après avoir été confronté au devin Tirésias qui lui apprend que, porteur d'une double souillure, il est lui-même à l'origine de la peste, Œdipe entend poursuivre l'enquête sur sa propre identité. Après s'être affirmé le fils des souverains de Corinthe, le jeune roi de Thèbes recueille en particulier le témoignage de Jocaste elle-même. Celle-ci raconte que des brigands, à la croisée d'un chemin, ont tué son époux Laïos ; quant à son fils nouveau-né, exposé, il est mort, infligeant ainsi un cinglant démenti à l'oracle de Delphes qui avait prédit que Laïos devait périr de la main de son descendant. Dans les vers qui précèdent le chant choral, Jocaste est ainsi conduite à mettre en doute la vérité des prophéties. Elle provoque une deuxième intervention du chœur, formé de vieillards de Thèbes, en un chant composé de deux couples de strophe et antistrophe, et chanté en rythme iambique entrecoupé de quelques insertions de mesures crétiques (vers 863-910).

« À quoi bon chanter en chœur ? »

À l'occasion de ce deuxième *stásimon*, le chœur, confronté aux doutes théologiques de Jocaste, en vient à poser la question de fond quant à la portée auto-référentielle et performative de sa voix : « à quoi bon chanter en chœur ? » (*tí dei me khoreúein*, vers 896). Au-delà de la parole chorale, c'est l'action même du chœur en tant qu'acteur rituel qui est mise en cause dans cette interrogation. Innombrables ont été les commentaires suscités par cette formule choquante, placée qu'elle est dans la bouche de qui a précisément pour fonction de chanter et de danser en chœur. On n'a pas manqué de remarquer que cette interrogation des choreutes sur la légitimité de leur

propre performance a pour origine les doutes exprimés par Jocaste dans la scène précédente à l'égard de la vérité des prophéties, en particulier celles d'Apollon (notamment aux vers 720-725 et 857-858).

Mais qu'en est-il de la logique poétique de ce chant choral ?

Puissance du destin et doutes choraux

La première strophe consiste en une évocation de la puissance du destin, *moîra* (vers 863) habitée par un dieu puissant, qui ne vieillit pas ; elle obéit à des lois nées dans l'éther céleste, échappant de ce fait aux mortels. L'évocation de la démesure (*húbris*, vers 873) qui « engendre le tyran », engage une intervention d'ordre performatif :

*Je demande (aitoûmai) au dieu (theós)
de ne jamais dissoudre
la belle lutte pour la cité.
Jamais je ne cesserai (ou léxo) de tenir le dieu pour son protecteur.
(vers 878-881)*

Les doutes de Jocaste provoquent donc, dans la première partie du chant des choreutes, une affirmation renouvelée de l'ordre légal assuré par le dieu, probablement Zeus élevé au rang de dieu unique. Par sa voix performative, le chœur s'engage à respecter le dieu tant qu'il luttera, au bénéfice de la cité, contre l'*húbris* du tyran. Les deux formes performatives qui consacrent ce contrat de réciprocité (*aitoûmai*, « je demande », et *ou léxo*, « je ne cesserai pas », aux vers 880 et 881) vont s'opposer à la mise en question radicale de l'activité chorale qui conclut la seconde strophe.

À vrai dire, dans le second couple strophe/antistrophe, la cessation du chant n'est envisagée que si l'impie, au mépris de la justice, triomphait¹² :

*Celui qui chemine plein d'orgueil
dans ses actes et dans ses paroles,
sans crainte de la justice
et sans respect pour les demeures des dieux,
celui-là puisse un destin (moîra) funeste le saisir
pour prix de son arrogance malheureuse.
[...]
En effet si de telles pratiques sont honorées,
à quoi bon chanter en chœur ?
(vers 882-896)*

Le développement de la seconde antistrophe situe l'action vocale du chœur dans le contexte du culte rendu aux dieux. Dans ce cas particulier,

les choreutes renonceraient aux honneurs cultuels rendus soit à Apollon à Delphes ou dans son sanctuaire phocidien d'Abai, soit à Zeus à Olympie, Zeus le maître de toutes choses. Dès lors, la perspective spatiale adoptée par le chœur dans son interrogation théologique n'est plus ni thébaine (par référence à l'action fictionnelle représentée) ni athénienne (par référence à la performance dramatique présente), mais elle prend une dimension panhellénique. Dans cet élargissement de son point de vue spatial, la voix chorale se situe entre d'une part l'autorité énonciative de l'acteur prenant part à l'action héroïque dramatisée et fictionnelle, et d'autre part la position sociale du public empirique, dans l'Athènes du milieu du v^e siècle.

Mais la fin du chant des choreutes nous reconduit au lieu de l'action représentée, à Thèbes : mettre en doute la vérité des oracles rendus à Laïos, c'est contester aussi bien la toute-puissance de Zeus que les honneurs dus à Apollon. La menace de cesser de danser et chanter en chœur n'est qu'une réponse à l'érosion du divin (*érrei dè tà theia*, vers 910) à laquelle renvoient les remarques sceptiques de Jocaste. Le chant choral a un impact direct sur le déroulement de l'action puisque l'ayant à peine entendu, Jocaste recourt à l'acte de parole (*hikétis aphîgmai*, « je viens en suppliante », vers 920) ; elle adresse une prière instante à Apollon. Pour la communauté (*hēmín*, vers 921), l'épouse d'Œdipe demande au dieu lycien un remède contre la souillure. On en revient à la question posée au début de la tragédie : comment libérer la cité de la souillure qui l'entache ? C'est à nouveau vers la divinité que l'on se tourne pour obtenir une réponse.

Le pouvoir de Zeus : de l'action héroïque à sa représentation

Il n'y a rien de très étonnant à constater que le chœur, de manière auto-référentielle, comprend ses chants et ses danses comme des actes de culte. Il suffit de se rappeler que l'activité chorale représente en Grèce classique l'un des quatre éléments fondamentaux et constitutifs de toute festivité destinée à une divinité¹³. Comme l'a fort bien montré Albert Henrichs, dont on reprendra volontiers l'analyse ici, les interprètes de ce deuxième *stásimon* de l'*Œdipe-Roi* se sont longuement affrontés en deux camps : les uns estiment que seuls les choreutes en tant qu'acteurs du drame peuvent mettre en question leur activité chorale ; les autres s'emploient à démasquer ces mêmes choreutes thébains pour les identifier avec des citoyens athéniens refusant désormais de servir dans un groupe choral. Or le rôle performatif de la voix auto-référentielle de choreutes masqués permet d'affirmer que « *as a performer of ritual dance, the chorus exists simultaneously inside the dramatic realm of the play and outside of it in the political and cultic realm of the here and now* » ;

cela à d'autant plus forte raison que, tout en mettant en doute la légitimité de son chant face à l'action fictionnelle, le chœur poursuit effectivement son chant dans la réalité du rite musical honorant Dionysos¹⁴.

Relative à l'action dramatique se déroulant à Thèbes dans la mesure où elle est provoquée par les doutes de Jocaste, la question de confiance énoncée par le groupe choral interpelle les spectateurs d'Athènes qui sont eux-mêmes en train de rendre hommage au dieu de la musique tragique. La voix chorale du groupe des acteurs engagés dans l'action fictionnelle jouée entre la scène et l'*orchestra* invite donc ces spectateurs à assumer la position du *je/nous* choral ; cette position énonciative correspond à la dimension performative de la voix chorale. Le contexte dionysiaque se prête évidemment à ce type d'interrogation dubitative à propos des relations des acteurs aussi bien que des spectateurs avec les dieux, par l'intermédiaire des actes de culte.

Le glissement de l'action dramatique et fictionnelle à la situation extra-discursive est particulièrement sensible dans le mouvement énonciatif imprimé au second couple strophe/antistrophe de ce deuxième *stásimon*. En raison même de l'invocation à Zeus qui clôt le chant choral pour détourner la menace pesant sur les oracles rendus par Apollon à Laïos, les déictiques *en toísde*, *toiaíde* (*práxeis*) et *táde* (« dans cette situation-ci », vers 892 ; « ces actions-ci », vers 895 ; et « ces pratiques-ci », vers 900) semblent renvoyer les pratiques impies qu'ils désignent aux pratiques que les spectateurs ont sous les yeux. Mais dans l'emploi des formes généralisantes *tis* (« on », vers 182), *tís anér* (« quel homme ? », vers 892) et *pâsi brótois* (« pour tous les mortels », vers 901), la dénonciation du chœur assume en revanche une fonction gnomique. La validité générale de son énoncé est soulignée par la référence extra-discursive, déjà signalée, aux sanctuaires panhelléniques de Delphes et d'Olympie. Par ce glissement, la voix performative des choreutes assume une double référence, tout en prenant une dimension d'ordre interprétatif.

Par le biais de la question de confiance appuyée sur des circonstances fictionnelles qui, par déictiques interposés, reçoivent une portée énonciative générale et une application extra-discursive, c'est bien un récepteur et spectateur idéal qu'institue la voix performative des choreutes ; un spectateur virtuel avec lequel les spectateurs réels peuvent s'identifier en particulier dans la dimension affective de la voix chorale. Mais par sa dimension herméneutique, cette même voix polyphonique peut aussi inclure l'auteur virtuel et finalement, par cette position énonciative, le poète lui-même : Sophocle comme *khorodidáskalos*, comme maître de chant du groupe choral tragique :

comme poète qui compose probablement le chant en même temps qu'il le met en scène avec les choreutes¹⁵.

Performances musicales comme éducation ludique

Ainsi, dans la combinaison de la polyphonie énonciative et de la polyphonie sémantique qui caractérise sa voix, le chœur tragique partage son identité entre deux configurations : d'une part l'identité sociale en général marginale d'un « personnage » engagé dans l'action performée et d'autre part l'identité en quelque sorte musicale qu'implique son rôle collectif de groupe de choreutes. Citoyens, les choreutes prennent part, quel que soit le rôle dramatique qu'ils assument par leurs chants, à la performance poétique et rituelle qu'est en particulier le *mousikòs agón* offert à Dionysos Éleuthéreus, célébré aux Grandes Dionysies, en son sanctuaire-théâtre. Et par leurs chants, en dialogue avec les protagonistes de l'action héroïque sur le mode du *dramatikón*, ils invitent les spectateurs à en faire autant.

La tragédie attique comme fiction référentielle

Si l'on admettra volontiers que les chants du chœur tragique (en l'occurrence celui de l'*Œdipe-Roi*) représentent des hypothèses destinées à éclairer le sens de l'action dramatique à laquelle il participe, il convient d'ajouter que ces hypothèses, portées par la voix herméneutique du groupe choral et appuyées par ses réactions affectives, correspondent en général à des actes de parole rituels¹⁶. Avec sa double valence reprise au *je/nous* de la poésie mélique et renforcée par la probable division occasionnelle entre coryphée et groupe des choreutes, la position du locuteur des chants choraux de la tragédie se prête à être investie aussi bien par le maître de chant qu'est le poète que par les spectateurs accomplissant un acte de culte au théâtre de Dionysos. Par la double polyphonie sémantique et énonciative que l'on a tenté d'illustrer, l'un et les autres sont appelés à coopérer dans la voix collective et mimétique et masquée du *je/nous* choral pour donner de l'action héroïque et fictionnelle jouée sur la scène une interprétation ritualisée et performative ; par des voix dramatiquement féminines ou masculines, mais qui sont toujours celles de choreutes mâles citoyens, c'est une interprétation collective participante qui a un effet social réel. Grâce à la voix performative du chœur en tant qu'exécutant virtuel, grâce à cette dimension performative qui oriente dimension herméneutique et dimension affective, le public empirique est appelé non pas à adopter l'attitude du simple récepteur idéal que fait attendre le schéma classique de la communication, mais à être actif aux côtés de l'auteur virtuel.

C'est essentiellement dans et par la performance poétique chorale, par la parole collective et musicale scandée au rythme des mouvements du corps que la tragédie attique exerce sa fonction « anthropopoiétique » de construction sociale et culturelle de l'homme en ses communautés de l'humain. Dans ces formes de mémoire culturelle créative et en acte, la fiction dramatisée ne peut être que référentielle : entre voix performative de participation à l'action héroïque dramatisée et voix de réactions émotionnelles et herméneutiques à son spectacle, les chants du chœur y contribuent pour une large part. Qu'elle soit comprise dans le sens platonicien ou dans le sens aristotélicien du terme, la *mimêsis* tragique est toujours représentation au sens poétique et pragmatique du terme, elle est toujours « poiétique » ! La perspective ethnopoiétique permet d'en restituer les aspects de musicalité et de ritualité « performatives ». La tragédie attique comme fiction sans doute – répétons-le – mais comme fiction au sens littéral du terme ; la tragédie attique comme feintise ludique partagée peut-être, mais surtout comme fiction référentielle dans et par la performance musicale : fiction efficace non pas par simple inférence, mais par effet de poéticité en acte, assumée collectivement ! De même que dans les différentes formes de la poésie mélique, la narration dramatisée de la tragédie implique un retour, parfois de manière étiologique et en général sans Dionysos, au *hic et nunc* de sa performance poétique ritualisée et de son contexte à la fois civique, social et religieux¹⁷.

Une seconde comparaison musicale

Est-ce à dire que la tragédie attique peut être considérée comme une sorte d'oratorio¹⁸ ? La suggestion nous invite à revenir pour conclure sur l'éclairage comparatif très superficiel brièvement proposé en guise d'ouverture.

Dans une perspective non pas de philosophie inspirée, mais d'ethnopoiétique et d'anthropologie historique, ce ne sont pas les grands opéras wagnériens qui fournissent l'appui comparatif que suggère Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Mais les oratorios de Jean-Sébastien Bach pourraient fournir un terme de comparaison analogique pour illustrer, dans la performance densément musicale, certains des enjeux de la tragédie chorale grecque : *Oratorio de Noël* (BWV 248), *Oratorio de Pâques* (BWV 249), *Oratorio de l'Ascension* (BWV 11). Tous trois mettent en scène les épisodes cardinaux du mythe héroïque fondateur de la chrétienté : naissance de Jésus de Nazareth, mort sur la croix, résurrection et ascension.

Si à la danse et à la gestualité rituelle s'est substituée une partition orchestrale très élaborée, instrumentalement et musicalement, et si la démarche comparative reste ici encore en surface, dans le deuxième des ora-

torios mentionnés, l'événement de Pâques est mis en scène vocalement par quelques-uns de ses protagonistes : Marie Jacobé, Marie-Madeleine, Pierre et Jean. Respectivement soprano, alto (chanté par un contre-ténor !), ténor et basse, ils sont les narrateurs émus d'un récit qui, de la mort à signification sacrificielle à la résurrection, est fondé sur une évidente *metábasis*, par un renversement narratif. Polyphonique, la dramatisation est entièrement musicale, entrecoupée de très brefs récitatifs ; les interventions chantées souvent à plusieurs voix sont partagées entre narration du passé, action elle-même et commentaire dans l'émotion, déploration puis joie. Et il revient au groupe choral, mixte, d'introduire l'oratorio par un appel sonore aux protagonistes et au public à rejoindre le tombeau du Christ tout en annonçant la résurrection du sauveur. Mais c'est aussi le chœur qui conclut la dramatisation chantée de la passion par un choral accompagnée des sons éclatants des instruments à vent. Chant d'éloge reconnaissant, offrande musicale au Seigneur qui a permis de vaincre enfer et diable, avec une pragmatique qui rappelle, à l'égard du public réuni au temple, les conclusions chantées de la tragédie attique. L'hymne s'achève sur ces mots :

*Jauchzet, ihr erlösten Zungen,
Dass man es im Himmel hört.
Eröffnet, ihr Himmel, die prächtigen Bogen,
Der Löwe von Juda kommt siegend gezogen !*

*Exultez, langues délivrées,
qu'on entende votre chant jusqu'au ciel.
Déploie, ciel, tes superbes voûtes,
le lion de Juda arrive, victorieux.*

Peut-on mieux chanter et célébrer collectivement et rituellement, en incluant le public, l'héroïsation et l'apothéose d'un héros fondateur ? Et surtout est-il possible de mieux apprécier le rôle joué par la forme musicale en performance et par la créativité poétique pour rendre actif un mythe, une fiction narrative s'il en est, en somme beaucoup moins élaborée que les récits héroïques recréés et musicalement dramatisés par les poètes tragiques grecs ? Après tout, comme poète, Eschyle est « maître de chœur » à Athènes ; comme compositeur, Bach est « maître de chapelle » à Köthen, puis *Cantor* à la Thomasschule de Leipzig. On ajoutera que les trois oratorios mentionnés, de même que les cantates et les passions, sont en général chantés dans un sanctuaire, en particulier chez les protestants : performances musicales totales à forte dimension pragmatique religieuse et politique, à l'occasion de la

célébration de trois fêtes chrétiennes toujours et encore solidement inscrites dans un calendrier ; c'est le calendrier qui, bon an mal an, rythme encore la vie de femmes et d'hommes que le management d'inspiration états-unienne voudrait contraindre au travail et à la consommation 7 jours sur 7, 24 heures sur 24, sur toute l'année...

Au-delà de différences par ailleurs manifestes, au-delà par ailleurs de toute essence tragique, la force passionnelle et pragmatique de la tragédie grecque en performance chantée ne réside-t-elle pas aussi et en définitive dans une poétique musicale ? Quelle que soit la religion concernée, l'essentiel est dans le rythme du chant poétique, musical et ritualisé, et dans sa pragmatique par la performance musicale.

Pour la Grèce classique, on terminera donc comme on a commencé, avec Platon, mais en passant de la *République* aux *Lois*. Platon place dans la bouche de l'étranger d'Athènes une nouvelle interrogation quant au rôle accordé aux poètes et aux arts des Muses dans les cités¹⁹. Dans un jeu de mots sur *paideía*, « l'éducation » et *paidiá*, « le divertissement », le « jeu », sont mises en cause les lois qui laissent aux poètes la liberté d'être sensibles au charme exercé par le rythme, la mélodie ou la parole, soit la danse, la musique et le chant, qui sont les trois composantes du *mélós* au sens large du terme. Platon se demande s'il convient de laisser les poètes l'enseigner dans les chœurs aux enfants et aux adolescents, fils des citoyens. Le *mélós* n'est-il pas le moyen pour le poète de faire des jeunes gens ce qu'il entend en matière de valeur ou de mal ?

Par rapprochement lexical interposé, la valeur éducative du « jeu » poétique est reconnue pour être contestée en raison de l'efficacité de la performance musicale qu'implique le poème chanté. De l'ordre du *mélós* est en particulier la tragédie attique.

Bibliographie

- Jean Alaux, *Origine et horizon tragiques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- Silvana Borutti, Wittgenstein et l'anthropologie », in Daniela Cerqui & Irene Maffi (ed.), *Mélanges en l'honneur de Mondher Kilani*, Lausanne, A contrario, 2015, p. 9-21.
- Reginald W. B. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- Claude Calame, « La festa », in Mario Vegetti (éd.), *Introduzione alle culture antiche* III, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 29-54.
- , « De la poésie chorale au stásimon tragique. Pragmatique de voix féminines », *Mètis* 12, 1997, p. 181-203.
- , « Récit héroïque et pratique religieuse : le passé poétique des cités grecques classiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 61, 2006, p. 527-551.
- , « La pragmatique poétique des mythes grecs : fiction référentielle et performance rituelle », in F. Lavocat & A. Duprat (ed.), *Fiction et cultures*, Paris, SFLGC, 2010, p. 33-56.
- , « Choral Practices in Plato's *Laws*: Itineraries of Initiation? », in A.-E. Peponi (ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 87-108.
- Claude Calame, Florence Dupont, Bernard Lortat-Jacob, Maria Manca (ed.), *La Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoeétique*, Paris, Kimé, 2010.
- Eric R. Dodds, « On Misunderstanding the *Oedipus Rex* », *Greece & Rome* 13, 1966 : 37-49, repris dans *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 64-77.
- Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.
- Albert Henrichs, « Why Should I Dance?: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy », *Arion* III. 3, 1994/5, p. 56-111.
- Uvo Hölscher, « Wie soll ich noch tanzen? Über ein Wort des sophokleischen Chores », in E. Köhler (ed.), *Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1975, p. 376-93.
- Pierre Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Paris, Bayard, 2010.
- Maarit Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki/Helsingfors, Societas scientiarum Fennica, 1970.
- Walther Kranz, *Stásimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, Weidmann, 1933.
- Nicole Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- William Marx, *Le tombeau d'Œdipe. Pour une tragédie sans tragique*, Paris, Minuit, 2012.

- Robert Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- Charles P. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge Mass., Londres, Harvard University Press, 1981.
- , *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Cambridge Mass., London, Harvard University Press, 1995.
- Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972.

Notes

1. Platon, *République* 392d-395a.
2. Voir l'étude de Borutti, 2015 : 15-18.
3. Les objectifs d'une nouvelle ethnopoétique ont été définis et illustrés dans les différentes études réunies par Calame, Dupont, Lortat-Jacob, Manca (éd.), 2010. Pour le second bref séjour balinais, les conseils prodigués par Kati Basset m'ont été fort précieux. Une comparaison différentielle plus articulée avec les manifestations dansées des célébrations culturelles de Bali est renvoyée à une autre étude.
4. Selon les termes proposés par Schaeffer en conclusion à son essai de 1999 : 327-335. Quant au concept de « fiction référentielle » proposé, en contraste, pour les formes poétiques des mythes grecs, voir mon étude de 2010.
5. Aristote, *Poétique* 6, 1449b 21-50a 14.
6. Vernant & Vidal-Naquet, 1972 : 13-14 et 24-25
7. Loraux, 1999 : 45-66 et 120-137.
8. Judet de La Combe, 2010 : 295-332.
9. Aristote, *Poétique* 26, 1462a 10-18.
10. Dupont, 2007 : 50-61 et 294-295.
11. Marx, 2012 : 54-60 et 67-83.
12. Sur ce passage céléberrime, voir en général Burton, 1980 : 160-169, Segal, 1981 : 235-236, et naturellement l'étude de Henrichs, 1994/5 : 65-73.
13. Je me permets de renvoyer à ce propos à ma contribution de 1992.
14. Pour mémoire on citera simplement la position défendue par Dodds, 1966 (référence externe, c'est-à-dire à la situation d'énonciation). Pour le reste, on renverra à la discussion exhaustive du problème proposée par Henrichs, 1994/5 : 65-71, ainsi qu'à Segal, 1981 : 235-236 ; voir aussi la contribution importante de Hölscher, 1975.
15. Opératoire, cette distinction entre les trois dimensions sémantiques et fonctionnelles de la voix du groupe choral tragique fait l'objet de mon étude de 1997.
16. Segal, 1995 : 196-198. On lira à ce propos les réflexions très nuancées de Kranz, 1933 : 220-223, qui conclut : «Also ist (der Chor) alles andere als ein "Charakter"» ; voir aussi Kaimio, 1970 : 92-103, qui développe notamment l'hypothèse de Kranz selon laquelle la voix du poète transparaîtrait surtout dans la strophe finale des stasima, dans des jugements formulés à la première personne du singulier.

17. En général sans relation directe avec Dionysos ; voir à ce propos les bonnes remarques de Parker, 2005 : 138-147 ; sur le mouvement étiologique traversant différentes formes poétiques, voir mon étude de 2006.
18. Selon la suggestion formulée sans la moindre précision sur la forme prise en considération par Loraux, 1999 : 9-27 ; voir aussi Alaux, 2007 : 116-119.
19. Platon, « Lois » 656be ; voir aussi, par exemple, 764ce sur les bons usages de l'art musical, avec mon étude de 2013.