

## **Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les *Choéphores* et les deux *Électre***

Le propos de cette étude sera de souligner d'une manière nécessairement cursive les principales étapes d'une symétrie d'ensemble qui paraît pouvoir être dessinée entre la fonction dramatique du Chœur dans la tragédie d'Eschyle, d'une part, et celles que lui confèrent Sophocle et d'Euripide, d'autre part<sup>1</sup>. Ces effets de symétrie n'excluent pas, naturellement, de profondes différences dans le traitement du mythe et dans l'esthétique propres à chaque auteur : ils permettent à l'occasion de mieux les cerner.

Deux remarques préalables semblent utiles. On tiendra d'abord pour acquis que la plupart des chœurs tragiques représentent des catégories marginales par rapport à celle des citoyens mâles adultes qui composaient la majorité de l'auditoire dans le théâtre de Dionysos<sup>2</sup> : les différents groupes incarnés par les chœurs n'offraient pas au corps civique athénien un miroir, mais jouaient plutôt le rôle d'un médium qui, tout en étant lui-même produit par la *mimêsis* théâtrale, assurait un lien entre l'expérience du héros en scène et celle des spectateurs présents au théâtre.

La deuxième remarque portera sur les différentes fonctions du Chœur et sur leurs interprétations. On peut être tenté de s'en tenir sur ce point à une vision binaire, en distinguant, d'un côté, le chœur personnage (ou chœur spécifique)<sup>3</sup>, défini par les limites mêmes que la fiction lui assigne et souvent en retard d'une action, et, d'un autre côté, le chœur poétique (ou chœur générique), porteur de sens parfois obscur, mais tendancielleme nt en avance d'une vérité<sup>4</sup>. Plusieurs études de C. Calame suggèrent la fécondité d'une approche plus complexe<sup>5</sup>. Il s'agit là de montrer qu'au cœur même de la *mimêsis* théâtrale, les chants tragiques, surtout quand ils sont réac-

<sup>1</sup> Ce texte a été présenté au XXI<sup>ème</sup> symposium CorHaLi (Lille 9-11 juin 2011). Je remercie les organisateurs du colloque pour l'invitation et les intervenants dans le débat pour leurs remarques et leurs suggestions. Cette brève étude condense quelques points d'un propos que j'ai eu l'occasion de développer plus en détail à l'invitation de C. Calame (Séminaire EHESS du 26 avril 2011) et qui portait sur les différentes manières dont Eschyle, Sophocle et Euripide ont utilisé, au service des effets dramatiques, les ressources et les contraintes liées à l'instance chorale dans les trois tragédies consacrées à la figure d'Électre (*Chœur, personnages et action tragique dans les Choéphores et les deux Électre*, à paraître) : je tiens donc à remercier également C. Calame, ainsi que M. Trédé et P. Judet de La Combe pour leurs observations et leurs suggestions lors de cet exposé. Sauf indication contraire, les textes sont cités dans l'édition de la CUF.

<sup>2</sup> Il est frappant, par exemple, de constater que la proximité des trois chœurs de l'*Orestie* est inversement symétrique à leur degré d'implication dans l'action : les vieillards de l'*Agamemnon* font encore partie de la Cité ; les captives des *Choéphores*, si étroitement alliées aux enfants d'Agamemnon, n'en font plus partie ; quant aux Érinyes qui constituent, elles, l'un des deux partis affrontés dans l'action, elles sont évidemment totalement étrangères à l'espace civique, jusqu'au moment, bien sûr, où elles deviendront des métèques privilégiées par le vouloir d'Athéna (voir Vidal-Naquet 2002, 55-8).

<sup>3</sup> Voir Podlecki 2003, 25, pour la distinction entre «generic» et «specific (Chorus)». Voir aussi Mastronarde 2010, 89 (distinction entre «intradramatic» position» et «extradramatic» position»).

<sup>4</sup> Sur ce décalage entre le savoir du public et celui du Chœur, voir Mastronarde 2010, 106-14.

<sup>5</sup> Calame 1994-95, 1997, 1999, 2002.

tualisés sur l'*orkhêstra* par des personnages féminins, héritent de la dimension rituelle et souvent performative des chœurs de la poésie mélique, qui autorise un certain degré d'implication dans l'action<sup>6</sup> ; ils assument parallèlement un rôle informatif et herméneutique, tandis que leur parole s'investit à l'occasion d'une portée gnomique à visée universalisante<sup>7</sup> ; ils sont enfin chargés d'une dimension affective et émotionnelle qui conduit à s'interroger sur la réception même du spectacle et sur le mécanisme de la *katharsis*<sup>8</sup>.

L'usage eschyléen du Chœur dans les *Choéphores*, auquel répondront ceux de Sophocle et d'Euripide, pourrait se résumer en trois étapes d'inégale longueur. Jusqu'au troisième et dernier épisode, le groupe de jeunes captives qui constitue le Chœur soutient et encourage le plan de vengeance d'Oreste et d'Électre. C'est au moment où les meurtres s'accomplissent, dans le courant du troisième épisode, que s'esquisse véritablement la prise de distance générique du Chœur. Enfin, l'*exodos* (vv. 973-1076) tend à condenser de manière accélérée les différents plans de la voix chorale réunis une dernière fois à la fin de la pièce.

Dans la première partie de la tragédie, l'implication du Chœur repose à la fois sur la solidarité féminine qui va rapprocher d'Électre les jeunes femmes et sur le choix, qui sera aussi celui de la Nourrice d'Oreste, du parti du père contre celui de la mère.

Dans le long premier épisode notamment (vv. 84-584) et dans le *kommos* en particulier, deux aspects du rôle choral sont manifestes. D'une part, sur fond d'invocations rituelles aux dieux chthoniens, le Chœur s'efforce d'assurer l'articulation du deuil et de la vengeance en subvertissant le sens des rites ordonnés par Clytemnestre (Sophocle retraitera ce rapport entre deuil et vengeance en introduisant entre les deux pôles une tension particulière)<sup>9</sup>. Ce lien est marqué dès le passage lyrique astrophique des vv. 152-61, le «péan du mort» désiré par Électre (v. 151), qui sert de transition entre la *parodos* et le *kommos*<sup>10</sup>. La conversion du 'thrène' en 'péan' (vv. 342 s.) se retrouve, comme un motif obsédant, tout au long du *kommos* initié par le Chœur.

D'autre part, le Chœur, Électre et Oreste s'unissent pour former un groupe quasi-guerrier voué à l'exécution de la vengeance : le Chœur se présente comme une *στάσις* acquise à la cause des enfants d'Agamemnon (v. 458), en jouant sur la polysémie du terme, qui peut renvoyer à la position du Chœur dans l'*orkhêstra*, mais

<sup>6</sup> Calame 1999, 129.

<sup>7</sup> Naturellement, la visée gnomique à travers le recours au mythe est déjà constitutive de la lyrique chorale : Mastrorade 2010, 91-3.

<sup>8</sup> L'étude de ces différents registres, qui font du chœur le moteur d'une interaction complexe entre l'auteur, réel ou idéal, le spectateur, réel ou idéal lui aussi, et les personnages, hommes ou dieux, suppose l'examen minutieux des marqueurs énonciatifs, temporels et spatiaux dans un passage donné, comme le montrent les exemples étudiés par C. Calame.

<sup>9</sup> On notera qu'il revient au groupe de captives de révéler à Électre et Oreste les mutilations infligées par Clytemnestre au cadavre de son époux (vv. 439-44 : Ἐμασχαλίσθη δέ γ', ὡς τόσ' εἰδήεις). Il est significatif que Sophocle reprenne la même forme du verbe *μασχαλίζω* (v. 445), mais en la plaçant dans la bouche d'Électre soucieuse de convaincre Chrysothémis.

<sup>10</sup> Voir Judet de La Combe 1997.

prendre aussi celui de 'faction' ou de 'parti' dans le conflit qui traverse la famille et la Cité<sup>11</sup>.

Dans cette première étape de la pièce, le premier *stasimon* (vv. 585-651) joue un rôle tout à fait intéressant, puisqu'il feint de redonner au Chœur sa distance générique constitutive, mais que le jeu dramatique consiste, tout aussi significativement, à rendre peu à peu cette distance intenable : partant, dans la strophe 1 et l'antistrophe 1, de toutes les causes de terreur possibles, le chant en vient à l'espèce humaine vue sous l'angle de la polarité sexuée. Les connotations péjoratives se concentrent alors sur le versant des crimes féminins. La strophe 2 et l'antistrophe 2 rappellent l'infanticide d'Althée et le parricide de Scylla, la fille de Nisos. La strophe 3 est consacrée à Clytemnestre, et l'antistrophe 3 présente le crime des Lemniennes, qui touche à l'alliance, comme le pire de tous. Plusieurs éditeurs penchent pour une interversion dans l'ordre des strophes du manuscrit : il peut paraître logique que le rappel des Lemniennes vienne couronner la séquence des *exempla* mythiques et qu'ensuite celui de Clytemnestre y soit rattaché<sup>12</sup>. Or, même si la question de l'ordre des strophes est difficile à trancher par des arguments touchant à la suite des idées et des mots, ne peut-on penser que l'évocation haineuse de Clytemnestre, qui peut sembler perturber la séquence attendue, constitue une prolepse expressive qui participe de cette distance que le Chœur voudrait adopter, mais qu'il peine à tenir? Et que l'acte des Lemniennes vient tout naturellement subsumer une série hiérarchisée de forfaits féminins, en les rattachant à l'un des grands crimes collectifs qui hantent l'imaginaire grec<sup>13</sup>?

La deuxième étape, où se dessine véritablement la prise de distance générique du Chœur, se situe au cours du troisième et dernier épisode, au moment même où les meurtres s'accomplissent. Il n'est pas sans intérêt (eu égard notamment à ce qui se passera chez Sophocle et chez Euripide) de se référer ici à l'usage fait par J. Irigoien, dans ses travaux sur les modules numériques constitutifs, selon lui, des œuvres dramatiques, de la partition aristotélicienne entre *desis* et *luisis*<sup>14</sup> : le passage de l'une à l'autre se ferait, dans les *Choéphores*, entre la question d'Oreste hésitant à frapper sa mère (v. 899) et la réponse de Pylade, qui lui rappelle l'ordre d'Apollon (v. 900). Or, juste avant cet échange, le Chœur s'écrie, d'une manière indiscutablement réflexive : 'Restons à l'écart ; l'affaire est en train de se terminer. / Que l'on ne nous croie pas coupables / Dans ce crime' (vv. 872 s. : Ἀποσταθῶμεν πράγματος τελουμένου, ὅπως δοκῶμεν τῶνδ' ἀναίτια κακῶν)<sup>15</sup>. A la fin du même épisode,

<sup>11</sup> Cf. Aesch. Ag. 1117, Eum. 311 et, dans les *Choéphores* mêmes, 114 (Électre).

<sup>12</sup> Pour une discussion détaillée, voir notamment Garvie 1988, 202 s. et 219 : l'appel à Dikê (v. 641; cf. v. 646) et le motif de la vengeance (vv. 650 s.) dans la strophe 4 et l'antistrophe 4 plaideraient pour l'interversion, ainsi que l'écho entre αἰχμάν (v. 630) et ξίφος (v. 639) ; par ailleurs, ἄτολμον (v. 630) continuerait la série ὑπέροτλον, τλημόνον, παντόλμους (vv. 594, 596, 597) et clorait ainsi la partie centrale de l'ode.

<sup>13</sup> Le *stasimon* entier est soumis à des effets d'ironie textuelle souvent implicite, mais notre propos n'est pas ici de les étudier (je renvoie à la version longue, à paraître, de cette étude).

<sup>14</sup> Aristot. Po. 55b24-32 ; Irigoien 2009, 237.

<sup>15</sup> Traduction Bollack 2009. Voir Garvie 1988 *ad l.*, Mastronarde 2010, 100, 115. Le premier verbe est très proche de celui que le Chœur emploie dans le deuxième *stasimon* pour souhaiter que le malheur épargne ses proches, c'est-à-dire Électre et Oreste (vv. 825 s. : ἄ- / τα δ' ἀποστατεῖ φίλον).

le Chœur commente en des termes étrangement balancés le double meurtre, dont il pleure malgré tout les victimes (vv. 931-4).

Dans un troisième temps, enfin, l'*exodos* confirme de manière frappante l'espèce de *strette* qui tend à condenser de manière accélérée les différents plans de la voix chorale réunis à la fin de la pièce. Après le discours d'Oreste qui revendique les deux meurtres, le Chœur, s'adressant au cadavre de Clytemnestre amené devant la *skênê*, souligne l'horreur de l'acte (vv. 1007-9), puis, retrouvant le registre gnominique qui est généralement le sien, élargit sa pensée en évoquant la précarité des destins humains et en suggérant les malheurs à venir (vv. 1018-20). Lorsque ensuite, pressentant ce que le Chœur ne voit pas, Oreste annonce son intention d'aller à Delphes, un effet dramatique saisissant se produit : le Chœur, redevenant un instant partisan, tente de rassurer Oreste en témoignant qu'il a réussi (v. 1044) et qu'il a délivré la cité d'Argos de 'deux serpents' (v. 1047 : *δουῖν δρακόντων*). C'est à cet instant précis que le personnage est envahi par la vision de femmes semblables à des Gorgones, enlacées d'innombrables serpents (vv. 1048-50 : *πυκνοῖς δράκουσιν*). La reprise, à trois vers de distance, du même terme (*δράκων*), d'abord dans le registre métaphorique par le Chœur, puis au sens littéral dans la vision qu'Oreste est seul à apercevoir, traduit avec force l'isolement croissant du personnage, qui implique le retour progressif du Chœur à sa position distanciée. Après avoir fini par admettre la nécessité d'une purification (vv. 1059 s.), la dernière voix qu'il fait entendre est sa voix purement herméneutique, qui replace l'action de la pièce dans la chaîne des meurtres familiaux, dont il fait commencer la série aux enfants dévorés de Thyeste (vv. 1065-76).

La caractéristique frappante de l'usage que fait ici Eschyle du Chœur consiste donc d'abord à conjuguer étroitement et obstinément la voix du Chœur rituel et celle du Chœur personnage complice des vengeurs d'Agamemnon, puis à réintroduire *in extremis* et comme furtivement le registre propre au Chœur poétique ou herméneutique, dont on constatera d'ailleurs qu'il n'est pas lui-même exempt d'affects, puisqu'il est ouvert à la pitié<sup>16</sup>, mais cette pitié suppose une prise de distance par rapport à l'action et aux personnages à qui elle s'adresse, c'est-à-dire qu'elle est l'image même de la pitié éveillée chez le spectateur par la *mimêsis* tragique<sup>17</sup>.

Il est impossible d'aborder ici en détail les spécificités dramatiques et thématiques qui font la singularité de la tragédie sophocléenne. On se limitera donc aux effets de symétrie globale par rapport aux étapes de l'évolution du Chœur dans les *Choéphores*. Le premier de ces effets est l'opposition initiale entre le point de vue du Chœur et l'absolutisme obstiné qui caractérise Électre en proie au vertige de sa plainte «insatiable» (v. 123 : *ἀκόρεστον οἰμωγᾶν*). Contrairement à ce qui se passe dans les *Choéphores*, le Chœur ne favorise nullement la coalescence du deuil et de la vengeance : dans la *parodos*, il reproche à Électre d'«enfanter sans fin des querelles» (vv. 218 s. : *τίκτουσ' αἰεὶ / πολέμους*), puis, se comparant lui-même à une

<sup>16</sup> Voir v. 1069 (*μόχθοι τάλανες*).

<sup>17</sup> Là-dessus, voir Konstan 1998, 2000, 2002. Il importe de distinguer cette forme de pitié bien tempérée, propre au Chœur poétique, de la compassion fusionnelle propre au Chœur personnage (voir, à propos des *Trachiniennes*, Alaux 2006), dont les vv. 1285-95 des *Phéniennes* offrent un bon exemple (pour le commentaire des effets poétiques, voir Pucci 2009, 229 s.).

mère (v. 234), l'engage à ne pas 'enfanter calamité sur calamité' (v. 235 : μή τίκτειν σ' ἄταν ἄταις)<sup>18</sup>.

Cette attitude du Chœur se confirme jusqu'au troisième épisode (vv. 871-1057)<sup>19</sup>, où s'amorce, précisément la *lusis* de la tragédie : c'est là, en effet, avant même la réapparition d'Oreste suivie de la reconnaissance et au moment où les indices fournis par Chrysothémis échouent à persuader Électre qu'il est vivant, que l'héroïne décide d'agir seule (vv. 1019 s. : ἀλλ' αὐτόχειρί μοι μόνη τε δραστήον / τῷργον τόδ')<sup>20</sup>. L'effet dramatique va être souligné par une frappante conversion des femmes du Chœur au point de vue d'Électre, avec qui la distance joue à s'abolir. Dans le troisième *stasimon*, qui prend la forme d'un *encomium* d'Électre, la comparaison avec le rossignol, qui, deux fois dans le prologue, était le fait d'Électre (vv. 103-9, 145-9) est reprise positivement par le Chœur (vv. 1076 s.)<sup>21</sup> et prend place dans un contexte où la tonalité héroïque de la résolution d'Électre est célébrée<sup>22</sup>. Un effet rapprochant analogue, mais beaucoup plus accentué, se trouve déjà dans les *Trachiniennes*, où le Chœur, d'abord distant de Déjanire, la compare dans la *parodos* à un 'pauvre oiseau' voué au désespoir (v. 105 : οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν), pour ensuite, dans le quatrième et dernier *stasimon*, lorsque l'action tragique est consommée, se comparer lui-même au 'rossignol à la voix aiguë' (v. 963 : ὄξύφωνος ὡς ἀηδών)<sup>23</sup>.

Or, pour en revenir à *Électre*, mais toujours à partir de cet indice fourni par la référence au rossignol, il est au plus haut point significatif que ce soit au moment où le Chœur exprime un accord fusionnel avec Électre que le texte sophocléen produise des effets ironiques qui témoignent que la mise à distance constitutive du spectacle tragique opère également avec force sur le spectateur. Autrement dit, comme dans les *Trachiniennes*, l'investissement du Chœur dans la sphère émotionnelle du per-

<sup>18</sup> Il est vrai néanmoins, comme le souligne Burton 1980, 196, que la troisième strophe, où la mort d'Agamemnon est évoquée, constitue un moment de *pathos* partagé entre le Chœur et l'héroïne.

<sup>19</sup> Je suis le découpage proposé par Jouanna 2007, 562 s., pour qui les vv. 823-70 constituent un «stasimon dialogué entre le Chœur et Électre».

<sup>20</sup> Voir Irigoien 1993, 168 s.

<sup>21</sup> Sur le passage de τις ἀηδών (v. 107) à ἡ ἀηδών (v. 1077), voir Thévenet 2009, 313 s.

<sup>22</sup> On notera au passage l'étrangeté de ce trait propre à la tragédie, selon lequel ce sont surtout des vierges (les Danaïdes chez Eschyle, Électre chez Sophocle, Antigone chez Euripide) qui s'assimilent ainsi à une mère tout à la fois meurtrière et endeuillée : Aesch. *Suppl.* 57-66 ; Eur. *Pho.* 1514-8 (cf. Soph. *Ant.* 423-8). Voir Loraux 1990, 87-100.

<sup>23</sup> Voir Alaux 2006. Naturellement, il s'agit là d'une simple analogie entre les deux tragédies, puisque, dans *Électre*, le Chœur concède positivement à l'héroïne l'assimilation qu'elle revendiquait au début de la pièce et qui est valorisée dans la première strophe du *stasimon*, tandis que, dans les *Trachiniennes*, le Chœur se réapproprie dans le dernier *stasimon* une image qui témoignait, dans la *parodos*, de sa distance critique par rapport à Déjanire (on notera, une fois encore – et le trait est frappant dans les *Trachiniennes* –, que le groupe choral ne fonctionne pas ici comme un miroir, mais comme un médium entre l'action tragique et les destins singuliers qui composent l'auditoire : l'émotion cathartique n'agit jamais mieux sur les spectateurs qu'au moment même où ils la voient tourner en pure compassion dans le groupe choral qui occupe l'*orkhèstra* ; tout se passe comme si la représentation des affects du Chœur permettait au public de passer de l'affect à la représentation). Sur l'acceptation, par le Chœur d'*Électre*, de l'assimilation au rossignol, voir Ierulli 1997, 223.

sonnage renforce l'effet cathartique de l'action, qui suppose, chez le spectateur, la distance propre à la pitié tragique.

Le premier effet se joue entre la première strophe et la première antistrophe. Une indiscutable part d'implicite accompagne la référence à la piété filiale des oiseaux : la mention des relations harmonieuses qui lient, dans le monde des oiseaux, les parents aux enfants, suggère négativement les crimes familiaux propres aux Atrides (nommés comme tels au vv. 1068 s.)<sup>24</sup>. Elle suppose aussi l'oubli du lien de sang qui unit Électre à sa mère, dévalué pendant toute la pièce. Quant à la reprise par le Chœur de l'image du rossignol, elle implique aussi, bien entendu, toute l'ambivalence contenue dans l'auto-assimilation à l'oiseau 'privé de ses petits' ou 'meurtrier de son enfant' (v. 107 : τεκνολέττειρα)<sup>25</sup> revendiquée par Électre dans sa monodie. Par ailleurs la 'double Érinys' (vv. 1080 s. : διδύμαν... ἐρι- / νύν)<sup>26</sup> à laquelle Clytemnestre et Égisthe sont comparés appelle la mention, dans le quatrième *stasimon*, des 'chiennes sans échappatoire' (v. 1388 : ἄφυκτοι κύνες)<sup>27</sup>, dont Électre et Oreste seront l'instrument.

On citera enfin un autre effet non seulement ironique, mais aussi réflexif, caractéristique de la distorsion tragique à l'œuvre dans ce *stasimon* : au moment même où le Chœur retrouve la voix rituelle et performative qui le caractérise, la rumeur qu'il charge la Renommée de porter sous terre aux Atrides morts, en renouant avec le *kommos* des *Choéphores*, est chargée de 'sinistres hontes' (v. 1069 : ἀχόρευτα ὀνειδή), c'est-à-dire, plus littéralement, de hontes impropres à toute célébration chorale (l'inopportunité des chœurs deviendra – ou est déjà – un motif récurrent dans l'*Électre* d'Euripide<sup>28</sup>).

Dans l'*exodos*, se concentre, comme dans les *Choéphores*, la pluralité parfois déconcertante pour nous des différentes inflexions propres à l'instance chorale.

La première scène, où se consomme dans la *skênê* le meurtre de Clytemnestre (vv. 1398-421), prend la forme d'un dialogue entre le Chœur et Électre, qui surveille, à l'extérieur du palais, l'arrivée d'Égisthe. Mais ce dialogue n'est que le commentaire des cris de Clytemnestre, entendus depuis l'intérieur. Or, au premier cri de Clytemnestre (vv. 1404 s.), le Chœur répond par l'aveu des frissons qu'il lui inspire (v. 1407 : Ἦκουσ' ἀνήκουστα δύστανος, ὥστε φοῖξαι), qui contrastent avec la détermination d'Électre<sup>29</sup>.

Après le dernier cri de Clytemnestre frappée (v. 1416), le Chœur en revient à son rôle herméneutique, en soulignant l'accomplissement des imprécations et l'action rétributrice des morts (vv. 1419-21)<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> Voir Ierulli 1993, 225 s., qui note à juste titre : «This stasimon... gives a rather self-destructing, if not deconstructing, tone to its imagery».

<sup>25</sup> Bollack 2007 choisit la deuxième solution. Sur l'ambivalence propre à cette comparaison, voir Finglass 2007, 130.

<sup>26</sup> Bollack 2007 interprète différemment («Elle a choisi l'Érinys double» : voir p. 90).

<sup>27</sup> Cf. *Ch.* 924, 1054.

<sup>28</sup> Voir aussi *Tro.* 120 : la Muse des malheureux fait résonner des ἄτας ἀχορεύτους. Pour d'autres échos, voir Finglass 2007 *ad l.*

<sup>29</sup> On constatera le désaccord des commentateurs sur le point de savoir si le fort affect du Chœur exprime là une manière de pitié (Lebeau 2005, 39) ou non (Burton 1980, 219 ; March 2001, *ad l.*).

<sup>30</sup> Cf. Jouanna 2007, 565.

Mais, dès le début de la scène suivante, quand réapparaissent Oreste et Pylade, deux trimètres du Coryphée affirment avec force qu'il n'est 'nul reproche' à adresser aux meurtriers (v. 1423 : οὐδ' ἔχω ψέγειν)<sup>31</sup> et surtout (puisque l'attribution de ce vers est discutée), juste avant qu'Égisthe n'arrive pour la première fois sur la scène, à deux reprises, le Chœur, reprenant le mode lyrique, adresse à Oreste et à Électre des conseils pour la réussite de leur plan (vv. 1433 s., 1439-41)<sup>32</sup>.

La tragédie d'Euripide est parcourue par un réseau thématique récurrent et complexe, que F.I. Zeitlin a étudié dans toute la diversité de ses figures<sup>33</sup>. Ce réseau met en jeu, directement ou indirectement, la fonction rituelle du Chœur, puisqu'il est tissé, justement, d'allusions aux célébrations civiques et religieuses autour desquelles l'action va s'organiser : dans la *parodos*, le Chœur annonce à Électre la célébration des Héraia, auxquelles il la presse en vain de se rendre (vv. 171-4)<sup>34</sup> ; le meurtre d'Égisthe, raconté dans le troisième épisode, est organisé lors d'un sacrifice aux Nymphes (vv. 774-843 ; cf. v. 625) ; celui de Clytemnestre aura lieu, pendant le troisième *stasimon*, à l'occasion du rite de purification de la nouvelle mère qu'Électre prétend être devenue (cf. vv. 651-4). Dans les deux derniers cas, l'action tragique vient contaminer, sur fond de sacrifice corrompu, l'espace de la célébration rituelle<sup>35</sup>. Quant à la référence initiale aux Héraia d'Argos, jointe à d'autres allusions disséminées dans les chants choraux, sur lesquels on va revenir, elle joue un rôle de repoussoir ou de contrepoint ironique<sup>36</sup> à la crise familiale et politique qui mine la terre d'Argos, invoquée dès le premier vers de la pièce.

Dans le dialogue lyrique qui, comme chez Sophocle, suit immédiatement la monodie d'Électre et qui tient lieu de *parodos*, l'invite du Chœur à se joindre aux fêtes d'Héra tend bien sûr à réintégrer, même momentanément, la fille d'Agamemnon dans l'espace culturel de la Cité, d'autant plus que le Chœur aussi bien qu'Électre font explicitement allusion aux 'chœurs' de jeunes filles auxquels elle prendrait part à cette occasion (vv. 173 s., 178 s.) puisque, quoique mariée, elle est demeurée vierge<sup>37</sup>. Dans la suite de la strophe, la répugnance amère et obstinée d'Électre à oublier un moment le statut servile auquel on l'a réduite prend la forme du refus de 'diriger des chœurs' (vv. 178 s. : οὐδ' ἰστᾶσα χοροῦς), fonction à laquelle son origine royale l'eût destinée<sup>38</sup>. Outre ce qu'elle révèle des dispositions propres du per-

<sup>31</sup> Les manuscrits attribuent ces vers à Électre. L'attribution au Chœur remonte à Hermann. Bollack 2007 garde λέγειν contre ψέγειν (Erfurdt) : voir p. 93.

<sup>32</sup> Burton 1980, 222, souligne le contraste entre le moment du meurtre de Clytemnestre et celui de l'exécution d'Égisthe (cf. vv. 1413 s. et vv. 1433 s.). Ce contraste est marqué non seulement par la symétrie strophique, mais également par l'énonciation du Chœur (v. 1434 : τὰ πρὶν εὔ θέμενοι, τὰδ' ὡς πάλιν).

<sup>33</sup> Zeitlin 1970.

<sup>34</sup> Sur la célébration d'Héra comme déesse du mariage, voir Calame 1977, I, 209-24.

<sup>35</sup> Sur le meurtre d'Égisthe, voir Durand 1979, 146-8.

<sup>36</sup> L'expression est de Zeitlin 1970, 659 ; cf. 668.

<sup>37</sup> Voir le Laboureur, v. 44 (παρθένος δ' ἔτ' ἐστὶ δῆ). On notera le glissement de παρθενικαί (v. 174 : le Chœur) à νύμφαις (v. 179 : Électre) : voir Zeitlin 1970, 650 n. 22.

<sup>38</sup> En réponse à ce refus d'Électre, le Chœur la met vainement en garde contre son penchant pour les plaintes et son peu d'ardeur à prier les dieux (vv. 194-200), en éclairant d'une lumière rétrospective et critique sa dévotion exclusive à Hadès dans la monodie (vv. 143 s.). On notera, en songeant aussitôt à Iphigénie, l'ironie des vv. 199 s., où elle reproche aux dieux d'avoir oublié les sa-

sonnage, cette mention des chœurs, soit refusés dans le présent, soit (comme on va le voir dans les deux premiers *stasima*), relégués dans le passé, et qui se fait récurrente justement dans les parties lyriques de la tragédie<sup>39</sup>, prend bien sûr un sens réflexif<sup>40</sup>. Comment mieux suggérer la contamination de l'espace rituel dont le Chœur est le représentant et de l'action tragique en train de s'accomplir<sup>41</sup>?

Une même esthétique du décalage préside à la composition du premier *stasimon* (vv. 432-86) après un premier épisode où Électre et Oreste se rencontrent sans qu'ait encore eu lieu la reconnaissance.

En se référant d'emblée au monde épique, la première strophe et la première antistrophe évoquent notamment les vaisseaux qui emmenèrent Achille à Troie, avec leur cortège de dauphins et de Néréides. La seconde strophe, la seconde antistrophe et le début de l'épode décrivent les armes du héros. Dans un raccourci étonnant, la fin de l'épode rappelle le meurtre d'Agamemnon par Clytemnestre, directement invoquée comme la 'perfide fille de Tyndare' (vv. 80 s.) et derrière laquelle se profile, bien sûr, comme dans l'*Agamemnon* d'Eschyle, l'ombre de sa sœur Hélène (cf. vv. 213 s., 1063 s.).

Dans ce *stasimon*, les 'chœurs' auxquels Électre refusait de se joindre (v. 178) sont transposés ici dans la trame même du passé héroïque<sup>42</sup>. Ce sont les 'chœurs' 'escortés' ou 'menés' par les 'glorieux navires' en partance pour Troie et rythmés par le battement de leurs rames (v. 434 : πέμπουσαι... χορούς [ou, si l'on suit J. Diggle, χορεύματα]), auxquels répondent les 'chœurs' des astres représentés sur le bouclier (vv. 466-8)<sup>43</sup>.

Le deuxième *stasimon* (vv. 699-746) joue du même registre : le rappel de l'agneau d'or dérobé par Thyeste juxtapose le tableau d'un avant placé sous le signe

crifices offerts par Agamemnon. Plus loin, dans le premier épisode, Électre se plaindra d'être écartée des rites et des 'chœurs' (vv. 310 s. : χορῶν τητωμένη).

<sup>39</sup> Vv. 434, 712, 859, 865, 875, 1198.

<sup>40</sup> Cf. la mention, chez Sophocle, des ἀχορευτα ὀνειδίη (*El.* 1069).

<sup>41</sup> Voir le contraste avec la monodie, où Électre se fait l'exarque de sa propre plainte (Cropp 1988, 107 : «El. is alone but acts like an exarchos, dictating movement, song and gesture to herself») ; voir aussi Kaimio 1970, 125, sur les impératifs des vv. 125 et 150 ; en revanche, les vv. 140 s. sont probablement adressés à une servante (Cropp 1988, *ad l.*). On renverra aussi aux analyses de Thévenet 2009, 316 s. sur l'Électre euripidéenne se posant «en avatar de χοηφόρος» et tendant «à précéder le chœur et à chanter la *parodos* à sa place».

<sup>42</sup> Sur ce *stasimon*, voir Mastrorarde 2010, 139 s.

<sup>43</sup> De même, l'or dont le Chœur promettait à Électre de la parer (v. 191 ; cf. v. 176) recouvre ici les enclumes sur lesquelles Héphaïstos forge les armes du héros (vv. 443 s. : Diggle 1981 rattache χρυσέων à τευχέων), comme il recouvre aussi son casque (v. 470). Quant aux Nymphes, dont la mention vient s'ajouter à celle des Néréides dans la première antistrophe (v. 447), elles annoncent le sacrifice lors duquel Égisthe sera tué par Oreste (vv. 774-843, cf. vv. 625, 786, 1135). Nous n'entrerons pas ici dans l'étude exhaustive des motifs qui, au cœur de ce *stasimon*, renvoient symboliquement à l'action tragique en cours d'accomplissement (voir notamment vv. 459-61 : Persée et la Gorgone ; v. 474 : la 'lionne' et le 'poulain de Pirène', c'est-à-dire Chimère et Bellérophon). On doit bien sûr se poser la question de la légitimité de ce type de lecture (Wach 2012). Elle ne nous paraît pas incompatible avec la nature propre de la poétique euripidéenne : contrairement à ce qui se passe dans les *Sept contre Thèbes*, où les emblèmes représentés sur les boucliers valent pour l'action tragique et en sont partie prenante, les σήματα du bouclier, du casque et de lance d'Achille apparaissent comme des signes indirects, logés dans les lointains héroïques, du décalage entre ce même monde et le présent tragique.



de l'accomplissement normé des rituels, lorsque les 'chœurs (χοροί) célébraient la maison des Atrides' (v. 712), et un présent voué à la transgression des règles depuis la faute initiale, qui fait irruption brutalement avec la mention de la ruse de Thyeste (v. 720)<sup>44</sup>.

C'est pourtant dans l'épisode suivant (vv. 747-1146), après le récit de la mort d'Égisthe et avant celle de Clytemnestre que, par un retournement saisissant, le Chœur va nourrir l'illusion que le temps des chœurs triomphants et celui de l'action tragique peuvent se réconcilier<sup>45</sup>. Rappelons que ce moment de l'action coïncide, toujours selon les calculs de J. Irigoïn, avec le passage de la *desis* à la *lusion*, entre le deuxième et le troisième épisode, juste après le deuxième *stasimon*<sup>46</sup>. Dans les deux brefs chants qui saluent l'exploit d'Oreste et encadrent les invocations d'Électre (vv. 859-65, 873-9)<sup>47</sup>, voix émotionnelle et voix rituelle coïncident à nouveau pour danser un hyporchème qui célèbre par ses 'chœurs' (vv. 864 s., 874 s. : τὸ δ' ἀμέτερον / χορήσεται Μούσαισι χόρευμα φίλον) la victoire du héros. Significativement, Électre est ici conviée à rejoindre les célébrations chorales parée des ornements qu'elle répugnait à revêtir au début de la pièce (vv. 873-5, cf. vv. 870 s.) et les rois d'autrefois à reprendre leur trône (vv. 876 s.)<sup>48</sup>.

Enfin, c'est au moment du meurtre de Clytemnestre, qui s'accomplit pendant que le Chœur chante le troisième *stasimon* (vv. 1147-71) que l'illusion héroïque suscitée par la mort d'Égisthe va laisser place à une division proprement tragique, marquée par l'irruption au sein du chant choral lui-même des cris de la Reine, tuée dans la *skênê*. Le Chœur chante une première strophe et une première antistrophe où le thème eschyléen de la rétribution des maux réapparaît (v. 1147 : ἀμοιβαὶ κακῶν)<sup>49</sup>. L'effet dramatique majeur se produit à ce point : le chant du Chœur est interrompu par les cris de Clytemnestre, et les iambes succèdent aux dochmiacs (vv. 1165-8). Et aussitôt, le Coryphée exprime, pour la première fois, un sentiment de pitié à l'égard de la Reine (v. 1168 : Ὠμῶξα κἀγώ). La tension entre pitié et accomplissement de la justice se retrouve dans les vers, à nouveau lyriques, qui achèvent le *stasimon* (vv. 1169-71 : σχέτλια μὲν ἔπαθες, ἀνόσια δ' εἰργάσω ; cf. vv. 1185-9).

<sup>44</sup> Malheureusement, le texte des vv. 719 s. est très corrompu : la conjecture εὐλογία au v. 719 (Wecklein : voir Cropp 1988 *ad l.*) paraît la moins aberrante. Au vers suivant, le rejet Θυέστου, suivi de la mention de la fourberie, marque le moment de la transgression. Sur ce *stasimon*, voir Mastronarde 2010, 140 s.

<sup>45</sup> Cette modification subite de point de vue ne nous semble pas incompatible avec le fait que, pendant toute la première partie de la pièce, «everyone (including the Chorus and even the humble farmer at 352) assumes that punishment of Clytemnestra is overdue» (Mastronarde 2010, 121) : voir vv. 482-6 et 745 s. (à la fin des deux premiers *stasima*).

<sup>46</sup> Irigoïn 1993, 167.

<sup>47</sup> Irigoïn 1993, 165, considère ce passage (vv. 859-79) comme un «compos semi-lyrique» équivalent à un *stasimon* et conduisant à un quatrième épisode.

<sup>48</sup> Lorsque, à la fin de l'épisode, Clytemnestre fait son entrée, le Chœur la salue par un récitatif en anapestes (vv. 988-97) où les invocations rituelles deviennent les instruments de la ruse et de la dissimulation, preuve qu'à ce point de l'action, la position du Chœur fait corps avec le parti des enfants d'Agamemnon : voir notamment v. 994 (σέβιζω σ') et vv. 996 s. (Τὰς σὰς τύχας θεοραπεύεσθαι / καιρός) ; voir aussi le v. 990, qui annonce indirectement l'apparition des Dioscures, dont il est fait mention au duel.

<sup>49</sup> C'est par son époux lui-même, à qui le Chœur prête une brève prosopopée (vv. 1151-3) et dont elle apparaît comme la seule meurtrière (v. 1159 : ἔκανεν αὐτόχειρ), que Clytemnestre va être immolée.

Dans l'*exodos*, qui succède immédiatement à ces vers (vv. 1172-359), Électre et Oreste reviennent en scène, et l'eccyclème fait apparaître les cadavres de Clytemnestre et d'Égisthe. Avant l'arrivée des Dioscures, les enfants d'Agamemnon et le Chœur mêlent leurs voix, et leurs émotions croissantes dans un *amoibaion* (vv. 1177-232)<sup>50</sup>. Électre, que les Dioscures vont pourtant destiner à Pylade, mais qui devra quitter Argos, se plaint qu'aucun «chœur de danse» (χορόν) ne pourra désormais la recevoir (vv. 1198-200)<sup>51</sup>. Et le Chœur, reprenant sa voix générique, souligne alors le revirement qui s'est produit en elle (vv. 1201-5)<sup>52</sup>.

La complexité fonctionnelle des chœurs tragiques et leur malléabilité en fonction des étapes du drame rendent toute conclusion délicate à propos d'un corpus que nous n'avons pu ici que parcourir<sup>53</sup>. Il va de soi que toute hypothèse générale demanderait à être vérifiée par une enquête systématique à l'intérieur de l'œuvre de chacun des trois auteurs.

Du point de vue de l'effet dramatique, on constate, dans le cas des deux tragédies qui répondent aux *Choéphores* et nécessairement s'en démarquent, un amenuisement de la distance propre au Chœur au moment où l'action tragique se précipite, notam-

<sup>50</sup> Juste auparavant, le Chœur évoque les malheurs de la descendance de Tantale (v. 1176, cf. v. 11), en remontant donc une génération plus haut que le Chœur de Sophocle et deux générations plus haut que celui d'Eschyle.

<sup>51</sup> Oreste, pour sa part, revit la scène du meurtre sur un mode quasi-hallucinatoire, et l'on notera que les affects qui le saisissent sont à chaque fois accentués par la réplique du Chœur : après le rappel du sein maternel exhibé, repris aux *Choéphores* (v. 1207 ; cf. *Ch.* 897), le Chœur réaffirme la maternité de Clytemnestre (v. 1211 : ἴμιον κλύων γόνον / ματρὸς, ἃ σ' ἔτιχτε ; sur ἴμιος, voir Loraux 1999, 97) ; lorsque Oreste cite les paroles de supplication de sa mère (v. 1215), qui répondent, d'une certaine manière à la prosopopée d'Agamemnon du troisième *stasimon*, le Chœur exprime à nouveau sa pitié pour la victime, en insistant derechef sur le lien maternel (vv. 1218-20 : Τάλαινα), puis en soulignant qu'Oreste a commis 'le plus terrible des forfaits' (v. 1226 ; mais Diggle 1981 attribue le vers à Électre). Sur l'ensemble de ce passage dans sa relation au modèle eschyléen, voir Pucci 2009, 231-6.

<sup>52</sup> On n'entrera pas ici dans l'interprétation de la dernière partie de la tragédie, l'apparition et les prophéties des Dioscures, dont l'aspect ironique a été souligné (Whitehorne 1978) ; leurs réponses, même si elles dessinent un horizon absent de la pièce de Sophocle, accentuent l'opacité des desseins divins (vv. 1280-3 à propos d'Hélène, 1298-302) comme la distance qui sépare hommes et dieux (vv. 1308-15). De manière plus large, Pucci 2012 a montré que cette dernière partie de la tragédie constituait une sorte de réécriture ironique des *Choéphores*, en dissonance avec la première étape du dénouement de la pièce. Un problème se pose à la charnière des deux scènes (je remercie M. Trédé d'avoir attiré mon attention sur ce point). Juste avant le ἀλλά du Chœur, qui aperçoit les divinités (v. 1233), et au moment où le corps de Clytemnestre est couvert d'un manteau (voir v. 1230 s. et l'oxymore φίλαν τε κοῦ φίλαν), le v. 1232 est tantôt attribué au Chœur (Denniston 1969, Basta Donzelli 1995), tantôt à Électre (Diggle 1981) : quel sens donner, dans ce vers, à τέρμα, attesté chez Homère au sens de la borne autour de laquelle on tourne (*Il.* 22.162 ; 23.309, 333, 358, 462, 466 ; cf. Sophocle, *El.* 686) ? Denniston 1969 (voir la discussion *ad l.*) plaide pour le sens de «end of sorrows». Mais on peut aussi opter pour le sens de 'point culminant', de 'comble', qui s'accorderait à ce moment intensément pathétique, ou même prendre κακῶν μεγάλων pour un génitif de définition (cf. v. 1346) : dans les deux cas, l'effet surajouté de la scène finale serait accentué.

<sup>53</sup> Ainsi, à propos des variations du Chœur d'*Électre*, Mastronarde 2010, 121, note : «it betrays an inconsistency and irresponsibility in the chorus – partly an echo of the inconsistency that Euripides builds into his tragic world, and partly a traditional privilege of the choral position...».

ment dans la phase de dénouement, en particulier au moment du passage de la *desis* à la *lusis*. En cela, la symétrie est frappante avec les *Choéphores*, où c'est au contraire une prise de distance que le Chœur esquissait au moment de ce même passage.

Chez Sophocle, il semble bien que la distance du Chœur se crée essentiellement dans son écart avec *le point de vue* et les affects du personnage principal et *du point de vue* de l'implication dramatique. Dans l'esthétique euripidienne, un pas de plus (ou un pas de côté) est franchi : la distance chorale tend plus radicalement à juxtaposer de manière contrapuntique deux mondes hétérogènes, comme pour esquisser une sorte d'arrière-pays dont la peinture volontiers idéalisée contrasterait avec le présent de l'action tragique (c'est le cas, en particulier, dans le premier *stasimon* d'*Électre*)<sup>54</sup>. L'hétérogénéité constitutive du chœur euripidien, que l'on a pu opposer à l'homogénéité des chœurs sophocléens – lors même qu'ils soulignent la solitude du héros –<sup>55</sup>, se double d'une autre forme d'hétérogénéité, qui caractérise la position du chœur face au lieu et au temps tragiques.

Des effets de ce type peuvent entrer virtuellement en tension avec la fonction performative du chant choral, nécessairement effective dans le présent ou dans le futur proche. Mais ils ne sont pas nécessairement incompatibles avec elle. Songeons ici au cas très particulier des *Bacchantes*, qui mériterait d'être étudié de près : le Chœur de Lydiennes y témoigne d'une autre forme de dionysisme que celle qui envahit et détruit la Cité thébaine rebelle à l'emprise du dieu, et il le fait justement dans le plein accomplissement de la fonction rituelle propre au chant choral.

Il faudrait peut-être étudier systématiquement cette dimension spécifique des chœurs euripidiens qui, jointe à d'autres traits avec lesquels elle entre parfois en conflit<sup>56</sup>, permettrait de mieux comprendre la réappropriation par le théâtre des formes rituelles partagées au sein de la Cité<sup>57</sup> et son évolution au cours du V<sup>e</sup> siècle.

Enfin, une confrontation de cet ordre, par ce qu'elle révèle de la plasticité même des usages de l'instance chorale, invite également à un retour critique sur les théories dont il a été fait mention au début de cette étude. Ces théories s'inscrivent dans une longue histoire, rappelée par J. Bollack et par P. Judet de La Combe dans la réflexion qui ouvre l'édition des parties lyriques de l'*Agamemnon*<sup>58</sup>. Plus récemment, P. Judet de La Combe est lui-même revenu sur les problèmes posés en particulier par ce qu'il appelle les «lectures ritualistes» de la tragédie grecque, qui mettent l'accent sur la performance théâtrale comme lieu de réaffirmation de l'identité col-

<sup>54</sup> Ce trait peut s'observer dans plusieurs tragédies, au prix bien sûr d'implications différentes : ainsi, sur les chœurs des *Phéniennes*, voir Gould 2005, 389 s. ; Nancy 2007a et 2007b.

<sup>55</sup> Kaimio 1970, 243-5. Il paraît cependant nécessaire de nuancer ce point de vue : ainsi, pour s'en tenir à un exemple cité par l'auteur (p. 245), la tension entre les vv. 1185-8 et le v. 1189 de l'*exodos* d'*Électre* témoigne moins d'une discordance de point de vue entre les différents membres du Chœur que de la complexité qui caractérise les différentes voix dont il est globalement porteur.

<sup>56</sup> La tendance à évoquer des scènes de plus en plus éloignées de l'action en cours, la fréquence des désirs de fuite exprimés par les membres du Chœur, qui peuvent prendre aussi la forme d'un souhait impossible de remonter le temps. Voir Bacon 1994-95, 19, et Alaux 2007, 135 sur la nostalgie des chœurs anciens qui saisit les esclaves grecques composant le Chœur d'*Iphigénie en Tauride* (vv. 1037-51).

<sup>57</sup> Voir Bacon 1994-95, 18.

<sup>58</sup> Bollack – Judet de La Combe 1981, XXVIII-XLII.

lective athénienne centrée autour du Chœur<sup>59</sup>. Le genre nouveau et fondamentalement critique qu'est la tragédie use de formes et de langages préexistants empruntés à l'épopée, à la poésie lyrique et gnomique, dont les visées universalisantes sont justement mises en perspective et en question par la *mimêsis* tragique, éloignée par nature de toute prétention à une vérité univoque et préétablie comme de toute forme de communion immédiate entre les affects représentés sur scène et le public. Comme Aristote l'avait bien vu<sup>60</sup>, le Chœur est, lui aussi, un personnage, soumis aux aléas de l'action tragique, dont les tentatives d'herméneutique sont souvent déjouées, les généralisations possiblement inadéquates et les actes rituels parfois intempestifs<sup>61</sup>. Mais les chants choraux, justement parce qu'ils sont le lieu privilégié du lyrisme, sont aussi habités par les images, les effets de polysémie, les allusions, les silences mêmes constitutifs de la véridicité à l'œuvre dans la totalité des parties de la tragédie. Autrement dit, même si telle ou telle partition (binaire ou ternaire) des différents registres propres au Chœur peut paraître discutable, il semble bien qu'à côté du rôle dramatique qui pose leurs limites, les chœurs tragiques, dans la tension même qui souvent les constitue, soient investis également d'une forme d'autorité poétique.

Université Rennes 2 – Cellam

Jean Alaux

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Alaux 1997 = J. Alaux, *La mimêsis d'Oreste*, in A. Moreau – P. Sauzeau, *Les 'Choéphores' d'Eschyle*, CGITA 10, 1997, 123-37.

Alaux 2006 = J. Alaux, *Remarques sur l'évolution du Chœur dans les 'Trachiniennes' de Sophocle*, *L'Information littéraire*, 2006, 1, 3-7.

Alaux 2007 = J. Alaux, *Origine et horizon tragiques*, Paris 2007.

Bacon 1994-95 = H.H. Bacon, *The Chorus in Greek Life and Drama*, *Arion Third Series* 3.1, 1994-95, 6-24.

Basta Donzelli 1995 = G. Basta Donzelli, *Euripides. Electra*, Stuttgart-Leipzig 1995.

Bollack 2007 = J. & M. Bollack, *Sophocle. 'Électre', traduction suivie de notes critiques*, Paris 2007.

Bollack 2009 = J. & M. Bollack, *Eschyle. Les 'Choéphores' et les 'Euménides', traductions suivies de notes critiques*, Paris 2009.

<sup>59</sup> Judet de La Combe 2010, 51-3, 112-8, 249-51.

<sup>60</sup> Arist. *Po.* 56a25-32. Voir Mastronarde 2010, 146-51.

<sup>61</sup> De manière tout à fait prudente et provisoire, on énoncera quelques propositions qui touchent à l'usage de la dimension rituelle des chœurs dans le cadre de la *mimêsis* tragique. La voix performative du chœur peut, bien sûr, être mise dans sa plénitude au service de la voix poétique elle-même, comme c'est souvent le cas dans la *parodos* lyrique de l'*Agamemnon*. Elle peut s'allier à la voix émotionnelle du chœur personnage (on peut l'observer dans le grand *kommos* des *Choéphores*). Mais elle peut également être pour ainsi dire instrumentalisée par ce même chœur personnage, comme il en va, chez Euripide, dans le salut à Clytemnestre du troisième épisode (vv. 988-97), d'où l'embarras de certains commentateurs (Cropp 1988 *ad l.* : «These conventions need not be confused with those of the religious cult-hymn»). Enfin, l'examen du troisième *stasimon* de la pièce de Sophocle (vv. 1058-97) semble indiquer que cette même voix peut ne pas échapper aux effets d'ironie textuelle également à l'œuvre dans les autres parties du drame et qui sont intimement liées à la nature propre de la langue tragique.

*Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les 'Choéphores' et les deux 'Électre'*

- Bollack – Judet de La Combe 1981 = J. Bollack – P. Judet de La Combe, *La dissonance lyrique*, in *L'Agamemnon d'Eschyle. Le texte et ses interprétations, vol. I, première partie*, Paris-Lille 1981.
- Burton 1980 = R.W. Burton, *The Chorus in Sophocles' Tragedies*, Oxford 1980.
- Calame 1994-95 = *From Choral Poetry to Tragic Stasimon : the Enactement of Woman's Song*, Arion Third Series Vol. 3 N° 1, 1994-95, 136-54 (= *De la poésie chorale au stasimon tragique. Pragmatique de voix féminines*, Mètis 12, 1997, 181-203).
- Calame 1977 = C. Calame, *Les Chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque, I : Morphologie, fonction religieuse et sociale ; II : Alcman*, Rome 1977.
- Calame 1999 = *Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance* in S. Goldhill – R. Osborne, *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge 1999, 125-53.
- Calame 2002 = *Il gruppo corale tragico: ruoli drammatici e funzioni sociali*, Dioniso 5, 2002, 6-23.
- Conacher 1974 = D.J. Conacher, *Interaction between Chorus and Characters in the 'Oresteia'*, *AJPh* 95, 1974, 323-43.
- Cropp 1988 = M.J. Cropp, *Euripides, 'Electra'*, Oxford 1988.
- Denniston 1969 = J.D. Denniston, *Euripides' 'Electra', Edited with Introduction and Commentary*, Oxford [1939] 1969.
- Diggle 1981 = J. Diggle, *Euripidis Fabulae, II*, Oxford 1981.
- Durand 1979 = J.-L. Durand, *Bêtes grecques. Propositions pour une topologie des corps à manger*, in M. Detienne – J.-P. Vernant, *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, 133-65.
- Finglass 2007 = P.J Finglass, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 2007.
- Frazier 2009 = F. Frazier, *Poétique et création littéraire en Grèce ancienne. La découverte d'un 'nouveau monde'*, Besançon 2009.
- Gardiner 1987 = C.P. Gardiner, *The Sophoclean Chorus : A Study of Character and Function*, University of Iowa 1987.
- Garvie 1988 = A.F. Garvie, *Aeschylus, 'Choepori'*, Oxford, 1988<sup>3</sup>.
- Goldhill 2003 = S. Goldhill, *Collectivity and Otherness - The Authority of the Tragic Chorus: Response to Gould*, in M.S. Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, rééd., Oxford 2003, 244-56.
- Gould 2005 = J. Gould, *Myth, Ritual, Memory and Exchange. Essays in Greek Literature and Culture*, Oxford 2005<sup>2</sup>.
- Gruber 2009 = M.A. Gruber, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt and Reaktion*, Tübingen 2009.
- Henrichs 1994-95 = A. Henrichs, *'Why Should I Dance?': Ritual Self-Referentiality in Greek Tragedy*, Arion Third Series 3.1, 1994-95, 56-111.
- Henrichs 1996 = *Dancing in Athens, Dancing on Delos : Some Patterns of Choral Projection in Euripides*, *Philologus* 140, 1996, 48-62.
- Herington 1985 = J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-London 1985.
- Hose 1990 = M. Hose, *Studien zum Chor bei Euripides*, Stuttgart 1990.
- Ierulli 1993 = M. Ierulli, *A Community of Women? The Protagonist and the Chorus in Sophocles' 'Electra'*, *Mètis* 8.1-2, 1993, 217-29.

- Irigoin 1993 = J. Irigoin, *Les deux Électres et les deux 'Électre'*, in A. Machin – L. Pernée, *Sophocle. Le texte, les personnages*, Aix-en-Provence 1993, 163-72.
- Irigoin 2009 = J. Irigoin, *Au cœur des 'Choéphores' (vv. 872-934)*, in *Le Poète grec au travail*, Paris 2009, 235-40.
- Jouanna 2007 = J. Jouanna, *Sophocle*, Paris 2007.
- Judet de La Combe 1997 = P. Judet de La Combe, *Sur le péan d'Agamemnon ('Choéphores', 152-158)*, in A. Moreau – P. Sauzeau, *Les 'Choéphores' d'Eschyle*, CGITA 10, 1997, 31-40.
- Judet de La Combe 2001 = P. Judet de La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues*, Lille 2001.
- Judet de La Combe 2004 = P. Judet de La Combe, *Eschyle, 'Agamemnon', traduit et commenté par P. Judet de La Combe*, Paris 2004.
- Judet de La Combe 2010 = P. Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Paris 2010.
- Kamerbeek 1974 = J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part V. The 'Electra'*, Leiden 1974.
- Kaimio 1970 = M. Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki 1970.
- Kells 1973 = J.H. Kells, *Sophocles, 'Electra'*, Cambridge 1973.
- Kirkwood 1954 = G.M. Kirkwood, *The Dramatic Role of the Chorus in Sophocles*, Phoenix 8, 1954, 1-22.
- Konstan 1998 = D. Konstan, *Philoctetes' Pity : Comment on Julius M.E. Moravcsik, "Values and Friendship in the 'Philoctetes'"*, Proceedings of the Boston Area Colloquium on Ancient Philosophy 13, 1998, 276-82.
- Konstan 2000 = D. Konstan, *La pitié comme émotion chez Aristote*, REG 113, 2000/2, 616-630.
- Konstan 2002 = D. Konstan, *Pity Transformed*, Londres 2002.
- Konstan 2008 = D. Konstan, *Sophocles' 'Electra' as Political Allegory: A Suggestion*, CPh 103.1, 2008, 77-80.
- Kranz 1933 = W. Kranz, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933.
- Lebeau 2002-03 = A. Lebeau, *Le Chœur chez Euripide : conventions théâtrales, innovations et surprises*, in M.-P. Noël, *Le Chœur dans la tragédie et la comédie grecques. Les 'Oiseaux' d'Aristophane*, CGITA 15, 2002-03, 39-55.
- Lebeau 2005 = *Électre. Eschyle, les 'Choéphores' ; Euripide, 'Électre' ; Sophocle, 'Électre'*, traductions de V.-H. Debidour, introduction, commentaires et notes par A. Lebeau, Paris 2005.
- Lloyd 2005 = M. Lloyd, *Sophocles, 'Electra'*, London 2005.
- Loayza 2001 = D. Loayza, *Eschyle, 'Orestie'. Traduction, introduction, notes, bibliographie et chronologie*, Paris 2001.
- Long 1968 = A.A. Long, *Language and Thought in Sophocles*, Londres 1968.
- Loroux 1990 = N. Loroux, *Les Mères en deuil*, Paris 1990.
- Loroux 1999 = *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999.
- Machin – Pernée 1993 = A. Machin – L. Pernée, *Sophocle. Le texte, les personnages*, Aix-en-Provence 1993.

*Fonctions du chœur et évolution dramatique dans les 'Choéphores' et les deux 'Électre'*

- March 2001 = J. March, *Sophocles, 'Electra', Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Warminster 2001.
- Mastronarde 1998 = D.J. Mastronarde, *Il coro euripideo: autorità e integrazione*, QUCC n.s. 60.3, 1998, 55-80.
- Mastronarde 1999 = D.J. Mastronarde, *Knowledge and Authority in the Choral Voice of Euripidean Tragedy*, SyllClass 10, 1999, 86-104.
- Mastronarde 2010 = D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Oxford 2010.
- Moreau 2003 = A. Moreau, *La parodos des 'Choéphores' d'Eschyle (v. 22-83)*, in M.-P. Noël, *Le Chœur dans la tragédie et la comédie grecques. Les 'Oiseaux' d'Aristophane*, CGITA 15, 2002-03, 1-15.
- Moreau – Sauzeau 1997 = A. Moreau – P. Sauzeau, *Les 'Choéphores' d'Eschyle*, CGITA 10, 1997.
- Nagy 1994-95 = G. Nagy, *Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater*, Arion Third Series 3.1, 1994-95, 41-55.
- Nancy 2007a = C. Nancy, *Le sujet le plus tragique*, préface à : *Euripide. Les 'Phéniennes', édition bilingue, traduction de C. Nancy et Ph. Lacoue-Labarthe*, Paris, 2007, 13-32.
- Nancy 2007b = C. Nancy, *Le tragique d'Euripide*, in J. Alaux, *Les 'Phéniennes' d'Euripide : la famille d'Œdipe entre mythe et politique*, Paris, 2007, 43-51.
- Noël 2002-03 = M.-P. Noël, *Le Chœur dans la tragédie et la comédie grecques. Les 'Oiseaux' d'Aristophane*, CGITA 15, 2002-03.
- O' Brien 1964 = M.J. O' Brien, *Orestes and the Gorgon : Euripides' 'Electra'*, AJPh 85, 1964, 13-39.
- Podlecki 2003 = A.J. Podlecki, *Watching, Waiting, Witchcraft: The Chorus of the 'Oresteia'*, in J. Davidson – A. Pomeroy, *Theatres of Action. Papers for Chris Dearden, Supplement to Prudentia*, 2003, 12-33.
- Podlecki 2009 = A.J. Podlecki, *The Tragic Chorus*, rec. de G. Ley, *The Theatricality of Greek Tragedy. Playing Space and Chorus*, Chicago-London 2007, CR 59.1, 2009, 28 s.
- Pucci 2009 = P. Pucci, *Euripides' Writing Strategies in Foregrounding the Effects of Pity*, Mètis n.s. 7, 2009, 227-45.
- Pucci 2012 = P. Pucci, *Jeux de miroirs dans l'Électre' d'Euripide*, Lexis 30, 2012, 308-18.
- de Romilly 1982 = J. de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, 1982<sup>3</sup>.
- Segal 1966 = C.P. Segal, *The 'Electra' of Sophocles*, TAPhA 97, 1966, 473-545.
- Segal 1985-86 = C.P. Segal, *Tragedy, Corporeality, and the Texture of Language: Matricide in the Three Electra Plays*, CW 79, 1985-86, 7-23.
- Silk 2003 = M.S. Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 2003.
- Taplin 1977 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- Thévenet 2009 = L. Thévenet, *Le Personnage du mythe au théâtre. La question de l'identité dans la tragédie grecque*, Paris 2009.
- Vegetti 1983 = M. Vegetti, *Oralità, scrittura spettacolo*, Torino 1983.
- Vernant – Vidal-Naquet 1981 = J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1981<sup>2</sup>.

Jean Alaux

Vidal-Naquet 1975 = P. Vidal-Naquet, *Difficile dialogue*, préface à H.C. Baldry, *Le Théâtre tragique des Grecs*, tr. J.-P. Darmon, Paris 1975, I-XIII.

Vidal-Naquet 2002 = P. Vidal-Naquet, *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*, Paris 2002.

Wach 2012 = A. Wach, *Le chœur dans l'Électre d'Euripide : le lien des stasima avec l'action dramatique*, *Lexis* 30, 2012, 320-41.

Webster 1956 = T.B.L. Webster, *The Greek Chorus*, London 1956.

Whitehorne 1978 = J.E.G. Whitehorne, *The Ending of Euripides' 'Electra'*, *RBPh* 56, 1978, 5-14.

Wilson 1997 = P. Wilson, *Leading the Tragic Khoros: Tragic Prestige in the Democratic City*, in C. Pelling, *Greek Tragedy and the Historians*, Oxford 1997, 81-108.

Winkler – Zeitlin 1990 = J.J. Winkler – F.I. Zeitlin, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton 1990.

Zeitlin 1970 = F.I. Zeitlin, *The Argive Festival of Hera and Euripides' 'Electra'*, *TAPhA* 101, 1970, 645-69.

**Abstract:** In this paper, I analyse the dramatic interactions between the choruses and the main characters in the three Electra plays. In Aeschylus' *Choephoroi*, the chorus of young women, firmly allied to Electra and Orestes at the beginning of the play, maintains a new distance at the very fulfilment of the tragic action. Symmetrically, Sophocles and Euripides' choruses, whose position is at first more distant from that of Electra, move gradually closer to her point of view. In each play, these variations are closely linked to the major steps of the dramatic construction. In addition, they allow us to examine more closely the complex levels of the choral voice in Greek tragedy.

**Keywords:** Greek tragedy, chorus, Aeschylus, Sophocles, Euripides.