

CLAUDE TRAUTMANN

Le chœur en son miroir :
la dimension réflexive du deuxième *stasimon*
de l'*Hélène* d'Euripide

Dans l'*Hélène* d'Euripide, chacune des interventions du chœur fait référence à d'autres voix musicales, qui apparaissent comme autant de doubles de la sienne. Dans la *parodos*, il s'agit des Sirenes, appelées par Hélène pour venir chanter avec elle, et cet appel est suivi de l'entrée du chœur qui se livre à un duo avec l'héroïne, comme s'il se glissait dans le rôle attendu et se confondait avec son double mythique. Puis c'est la série des trois *stasima*. Le premier fait référence classiquement au rossignol, et les deuxième et troisième à des chœurs : en ce qui concerne le troisième, il s'agit du chœur des dauphins qui accompagnera Hélène et Ménélas durant leur retour, et des chœurs traditionnels de Sparte qu'Hélène retrouvera à l'issue de son voyage¹. Dans le deuxième *stasimon*, qui nous occupe, il est également question d'un chœur et celui-ci a un rôle central, sur lequel nous allons nous pencher. Ainsi la dimension autoréférentielle des chants du chœur dans cette tragédie est remarquable. Il est donc intéressant de tenter d'en comprendre la signification et les enjeux, dans une tragédie qui se caractérise par ailleurs, par une dimension métathéâtrale fortement marquée.

Dans le deuxième *stasimon*, le chœur raconte comment le désespoir de la Grande Mère/Déméter est stoppé non par Iambè, comme dans *L'Hymne homérique* à Déméter, mais par les Muses, les Grâces et Cypris, envoyées par Zeus, qui a refusé l'intervention d'Athéna et d'Artémis². Toutes ensemble, elles forment un chœur marqué par son caractère dionysiaque, avec les instruments caractéristiques du culte à la Grande Mère, et communs

¹ Pour la dramaturgie des *stasima*, voir l'article de Mélanie Zammit dans ce volume.

² Sur le sens de ce remplacement, voir l'article de Rossella Saetta Cottone dans ce volume.

avec ceux des danses bachiques : crotales, tambourins, cymbales, *aulos* phrygien, aux sons graves. À la suite de leur intervention, la Déesse sort de sa prostration, rit, et prend l'*aulos*, s'intégrant ainsi activement au groupe. Il est donc question d'un chœur qui chante la puissance d'un chœur.

De quelles valeurs « miraculeuses » ce chœur est-il porteur pour entraîner une telle métamorphose ? En quoi s'oppose-t-il aux forces mortifères à l'œuvre dans l'errance de Déméter/la Grande Mère ? Quelle valeur symbolique et rituelle peut-on lui attribuer ? Comment Euripide réfléchit-il ici aux pouvoirs du théâtre et de l'art, conformément à la dimension métathéâtrale présente dans la pièce ?

La poésie, la musique, la danse, l'art plutôt que la guerre

La guerre est omniprésente dans la pièce : les morts de Troie sont constamment à l'arrière-plan. Comme elle le déplore elle-même et comme l'en accuse Teucros, Hélène est d'ailleurs devenue le symbole de la destruction massive. Dans le premier dialogue lyrique avec le chœur, aux vers 363 et suivants, Hélène rappelle l'extrême fardeau de toutes ces morts et souffrances accumulées (364-367):

τὰ δ' ἐμὰ δῶρα
 Κύπριδος ἔτεκε πολὺ μὲν αἶμα,
 πολὺ δὲ δάκρυον· ἄχεά τ' ἄχεσι,
 δάκρυα δάκρυσιν ἔλαβε, πάθεα³

Et, si l'on regarde la dynamique générale des *stasima*, on note que le premier mettait l'accent sur la destruction, sur les milliers de morts de Troie. Le chœur apostrophait les hommes pour les blâmer vigoureusement de chercher la gloire dans les combats. Il prônait les solutions pacifiques, la voie diplomatique, dirait-on aujourd'hui (1159-1160):

³ « Le présent que Cypris a fait de ma personne fit couler à torrents les larmes et le sang. Elle prit en échange peines sur peines, et pleurs sur pleurs, souffrances sur souffrances. »

ἐξὸν διορθῶσαι λόγοις
σὰν ἔριν, ὦ Ἑλένα⁴.

Le chœur indiquait ainsi nettement le chemin à suivre : la paix.

Dans le deuxième *stasimon*, la destruction est présente, à un autre niveau : en effet l'horreur de la disparition de Korè provoque la dévitalisation de la terre, et, avec elle, la disparition des repères religieux : les cités n'honorent plus les dieux (1332-1333).

πόλεων δ' ἀπέλειπε βίος·
οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι⁵

Or, ici aussi, la solution guerrière est rejetée : Zeus refuse qu'Artémis et Athéna, toutes deux armées de pied en cap, interviennent. Il a fixé une autre destinée (1318 : ἄλλαν μοῖραν ἔκρανε) : c'est la déesse Cypris, la musique, la danse, les chœurs, toutes connotant la paix, surtout quand elles sont réunies. En ce qui concerne Aphrodite, on se souvient qu'au chant V de *Illiade*, blessée par Diomède, elle retourne se réfugier sur l'Olympe, et Zeus lui dit en souriant (428-430):

οὐ τοι τέκνον ἐμὸν δέδοται πολεμήϊα ἔργα,
ἀλλὰ σὺ γ' ἱμερόεντα μετέρχεο ἔργα γάμοιο,
ταῦτα δ' Ἀρηϊ θεῶ καὶ Ἀθήνη πάντα μελήσει⁶.

Dans *l'Hymne homérique* à Apollon, elle chante en compagnie des Grâces et, avec Hébé, Harmonie, et les Heures, toutes dansent en se tenant la main. Ici, dans le deuxième *stasimon*, le chœur ainsi formé installe une atmosphère en rupture totale avec la froide horreur qui précède. Après l'errance de Déméter à travers des paysages de plus en plus mortifères, le chœur apporte enfin une respiration. La beauté, la grâce du groupe s'opposent à la dés-humanisation précédemment envisagée. On reprend enfin pied dans un contexte de culture, d'ordre et d'harmonie.

⁴ « alors qu'on aurait pu régler par des paroles ta querelle, ô Hélène. »

⁵ « La vie des cités s'arrêtait et il n'y avait plus de sacrifices aux dieux. »

⁶ « Ce n'est pas à toi, mon enfant, que sont dévolus les travaux de la guerre. Toi, va t'occuper des travaux amoureux du mariage. »

Dans d'autres tragédies d'Euripide, on constate aussi cette association entre Muses, chœurs et paix. Le héraut des *Suppliantes* établit par exemple nettement cette proximité entre les chœurs et la paix (486-489):

καίτοι δυοῖν γε πάντες ἄνθρωποι λόγοιν
τὸν κρείσσον' ἴσμεν, καὶ τὰ χρηστὰ καὶ κακά,
ὅσῳ τε πολέμου κρείσσον εἰρήνη βροτοῖς·
ἢ πρῶτα μὲν Μούσαισι προσφιλεστάτη⁷

Dans *Héraclès*, soulagé par le retour du héros, le chœur de vieillards se sent revigoré. Il lui semble que la paix est enfin revenue dans la cité. L'euphorie s'empare de lui et il chante ses propres capacités à chanter. L'association étroite entre le chœur, les Grâces, les Muses, et Bromios est le signe de la paix et de l'équilibre retrouvés, et d'une joie profonde, condition d'épanouissement du chœur (680-687):

οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας
Μούσαις συγκαταμειγνύς,
ἀδίσταν συζυγίαν. [...]·
παρὰ τε Βρόμιον οἰνοδόταν
παρὰ τε χέλυος ἑπτατόνου
μολπὰν καὶ Λίβυν αὐλόν·
οὐπω καταπαύσομεν
Μούσας, αἶ μ' ἐχόρευσαν⁸.

Un peu plus loin, le chœur chante la paix revenue après la mort du roi impie. Le coryphée s'exclame (760-761):

Γέροντες, οὐκέτ' ἔστι δυσσεβῆς ἀνήρ.
Σιγᾷ μέλαθρα· πρὸς χοροῦς τραπώμεθα⁹.

⁷ « Pourtant de deux partis, nous savons tous le meilleur, ce qui est bien ou mal, à quel point la paix vaut mieux que la guerre pour les humains : c'est elle que, par-dessus tout chérissent les Muses. »

⁸ « Je veux, tout au long de mon âge, / unir les grâces avec les Muses, / délicieuse alliance. [...] / Avec Bromios donneur du vin, / avec la mélodie de la lyre / aux sept cordes et la flûte libyenne, / je n'abandonnerai pas encore les Muses, / qui m'ont admis parmi leurs chœurs. »

⁹ « Vieillards, l'homme impie n'est plus. Retournons à nos chœurs. »

et le chœur chante (763-765):

Χοροὶ χοροὶ
καὶ θαλίαι μέλουσι Θή-
βας ἱερὸν κατ' ἄστῃ.
Μεταλλαγαὶ γὰρ δακρῶν¹⁰

Ainsi l'allégresse, la paix, la fête, les chants choraux sont étroitement associés comme ils l'étaient dans la vie civique. Le chœur affirme ici haut et fort sa vocation à s'ériger en contre-proposition au monde de la violence. Comme dans le premier *stasimon* où les paroles étaient préférées à la solution militaire, le chœur se fait ici le symbole d'une réponse efficace aux pulsions de mort.

Le chant, la musique, l'art constituent en effet un univers diamétralement opposé au monde guerrier. Je dis l'art, car si les Muses, dans la tradition, sont liées au chant (voir par ex. le thrène aux funérailles d'Achille), si ce sont elles qui inspirent les poètes, elles finissent par symboliser toute forme d'art, et même d'éducation, ainsi que le montre Suzanne Saïd à partir d'une analyse du lexique dans la tragédie et chez Platon¹¹. Quant aux chœurs, l'on sait que Platon, dans *Les Lois*, considère qu'un citoyen qui ne participe pas à un chœur (*akhoreutos*) est comme un être sans éducation (*apaidetos*)¹².

Comme le dit Jean Bollack, on passe ici d'une dimension guerrière qui aurait été la réponse choisie à l'offense faite à Déméter et à ses souffrances par Athéna et Artémis, les deux vierges guerrières, à une réponse « décalée », le recours à l'art. « On change d'ordre en quittant, avec l'invention de l'art, la positivité immédiate, liée aux productions naturelles »¹³.

Ainsi l'on voit à quel point la dimension chorale du théâtre, et plus largement la poésie, l'art sont étroitement associés par le texte d'Euripide à l'idée d'une cité en paix. La vertu civilisatrice de l'art est au cœur du texte. Cette association importante entre

¹⁰ « Les chœurs, les chœurs et les festins sont le seul souci des Thébains par la ville sacrée. Plus de larmes. »

¹¹ SAÏD 2007.

¹² *Leg.* 654a.

¹³ BOLLACK 1998, 354.

les chœurs et la civilisation se manifeste également par leur présence rituelle lors des événements majeurs de l'existence, qu'il accompagne symboliquement. C'est le cas ici aussi, dans la pièce d'Euripide.

Le rôle symbolique et rituel du chœur

Nous savons que dans les sociétés traditionnelles, les étapes de la vie s'accompagnaient de rituels comme pour conjurer les périls que pouvaient comporter les passages délicats. Souvent des chants, des danses font partie de ces rituels. Quitter l'enfance pour devenir une adolescente nubile destinée au mariage et à la procréation ne se fait pas sans que la communauté marque symboliquement ce passage. Claude Calame a montré comment à Sparte, des chœurs de jeunes filles, dont la figure tutélaire est Hélène, marquent le passage de l'état de *parthenos* à celui de *numphè*¹⁴.

Dans le deuxième *stasimon*, il est question de ce rôle rituel du chœur. En effet le groupe choral formé par l'association des Muses, des Grâces et d'Aphrodite aide Déméter à accepter le cours normal de la vie, le renouvellement des générations, alors que jusque-là, elle refusait obstinément la séparation d'avec sa fille. Il faut pourtant, pour que la vie continue, que la fille quitte sa mère, que le cycle des générations se perpétue. Or, comme le dit Claude Calame (cf. n. 13), Aphrodite a partie liée avec la *numphè*, la jeune épousée. Et, sur ce point aussi, elle s'oppose aux deux vierges évoquées plus haut : Athéna et Artémis. Les Muses et les Grâces sont associées à l'amour et au mariage (que l'on songe aussi aux noces de Thétis et Pélée)¹⁵. L'intégration de Déméter dans la danse chorale relève d'une acceptation du mouvement même de la vie¹⁶.

¹⁴ CALAME 1977, 122 : « La figure d'Hélène incarne précisément ce passage, à travers l'acquisition de la grâce dont Aphrodite, la déesse de la séduction amoureuse est l'incarnation, de la sauvagerie de la jeune fille encore non domptée à l'épanouissement de la femme adulte ».

¹⁵ Eur. *IA* 1036. Cf. BRÛLÉ 2001, 269-271, qui montre que les Charites sont associées à l'hyménée et au *gamos*.

¹⁶ On peut rappeler que l'usage des instruments de musique tels que crotales,

Le chœur accompagne donc symboliquement le passage de la *parthenos* à la *numphè*. Nous savons qu'Aphrodite et Hélène sont proches : Hélène est en quelque sorte la créature d'Aphrodite, et sa beauté fait écho, chez les humains, à celle d'Aphrodite chez les dieux. Dans son ouvrage sur Aphrodite, Vinciane Pirenne-Delforge montre la proximité étroite entre les deux figures à Sparte : « Hélène assume à Sparte, des prérogatives qui sont en règle générale attribuées à Aphrodite¹⁷ ». Dans la pièce, Hélène qui, d'une certaine manière, est redevenue une *parthenos* convoitée par le nouveau roi de l'île, Théoclymène, est ici sur le point de renouer avec son ancien statut de femme mariée¹⁸. Ses retrouvailles avec Ménélas ont eu lieu, et l'on peut même voir dans le bain rituel qui précède notre passage, une sorte de rituel nuptial. Le moment est délicat. Les époux pourront-ils concrétiser leurs "deuxièmes noces" ? L'on peut donc interpréter ce chant comme un rituel accompagnant et favorisant ces deuxièmes noces dans la mesure où le récit de la réconciliation de Déméter avec la vie fait écho¹⁹ à l'intrigue de la pièce à ce moment-là²⁰. Il s'agit d'accompagner ou d'encourager, dans un contre-champ

tympanon, cymbales, était courant pendant les danses et chants de rites nuptiaux : OAKLEY, SINOS 1993.

¹⁷ PIRENNE-DELFORGE 1994, chap. 7, « La sexualité à Sparte ».

¹⁸ SWIFT 2009, 432-435.

¹⁹ Est-ce un hasard si le même verbe ἐξαλλάξειν est utilisé pour parler de l'échange d'habits de Ménélas au vers 1296 et de l'échange entre les chagrins et la joie chez Déméter au vers 1344 ? Ne peut-on voir là une manière de lier l'intrigue et le chant ?

²⁰ Aux vers 1366-1368, Hélène se voit reprocher par le chœur de s'être trop occupée de sa beauté. L'on peut penser qu'il s'agit là d'un narcissisme propre aux *parthenoi*. Or, lorsque Aphrodite participe à une danse avec Déméter/la Grande-Mère, ne peut-on comprendre que la beauté ne doit pas empêcher la participation au cycle de la vie, et à ses implications en terme de sexualité et de fécondité ? Serait-ce un *exemplum* pour Hélène ? Faut-il dès lors donner un sens nouveau au fait qu'Hélène ait coupé ses cheveux dans l'épisode précédent : non pas seulement pour tromper Théoclymène et lui faire croire qu'elle était veuve, mais dans une ambivalence étonnante, pour symboliser l'inverse aux yeux des spectateurs, à savoir qu'elle est prête à renoncer à un signe du narcissisme propre à l'état de jeune fille pour changer de statut et redevenir une épouse et une mère (avec Ménélas) ? À Sparte, les femmes se coupent les cheveux à l'occasion de leur mariage (Plut. *Lyc.* 15, 4). Cf. VOELKE 1996, 288-289, pour qui le fait qu'Hélène se rase les cheveux est à interpréter comme « un abandon du statut de *παρθένος* et comme une forme de mort à soi-même, symbolique du passage qu'accomplit la femme dans le mariage ».

mythique, le processus de restauration à l'œuvre dans l'intrigue. Et de donner ainsi une aura mythique à l'histoire.

Il y a une cohérence interne indéniable entre la première apparition du chœur et ce deuxième *stasimon* du point de vue symbolique : nous avons vu en effet que, dans la *parodos*, le chœur répondait à Hélène en se glissant en quelque sorte dans le rôle des Sirènes appelées par Hélène à partager son deuil. Déjà à ce moment-là, le chœur obéissait à un rituel de passage, de la vie à la mort : il s'agissait de pleurer les disparus. Or ici il s'agit aussi d'accompagner un passage, mais c'est le mouvement inverse, de la mort à la vie. La cohérence tient au fait que les Muses sont le pendant des Sirènes et que dans certaines traditions, les Sirènes sont filles de la Muse Terpsichore²¹. Elles sont identifiées comme les Muses de l'Hadès²².

Dans les deux passages, le chœur de la pièce est associé étroitement aux deux chœurs mythiques, soit qu'il semble endosser le rôle des Sirènes, comme dans la *parodos*, soit, comme dans ce *stasimon*, qu'il chante le chœur des Muses, et qu'il joue, pour Hélène, le rôle que les Muses jouent pour Déméter.

C'est en rapport avec le même type de rituel et de rôle symbolique que, dans le troisième *stasimon*, le chœur chantera pour favoriser la traversée, symbole du retour définitif au statut antérieur. Et il invoquera d'autres chœurs pour les associer à son action : d'abord, celui des dauphins qui s'occuperont de la traversée, puis les chœurs de Sparte, qui seront, conformément à la tradition, présidés par Hélène en tant que déesse facilitant le passage de la *parthenos* à la *numphè*. La boucle est bouclée. De *stasimon* en *stasimon*, Hélène aura été montrée comme une chorège, et le chœur d'Hélène, comme le substitut de celui à Sparte, dont elle est la figure tutélaire.

Si, ici, le chœur est un dispositif destiné à accompagner un passage délicat de la vie, ne peut-on rapprocher cette propriété de sa capacité à servir de médiation ? Médiation entre les personnages et les spectateurs, entre le monde mythique et le monde de l'ici et

²¹ A.R. IV, 82 ; Apollod., I, 3,4.

²² Pucci 1979, 126.

maintenant, entre l'imaginaire et le réel. Peut-on considérer qu'il constituerait une sorte de talisman pour passer sans danger du temps distendu et des événements anodins de la vie courante aux passions, à la mort, à la souillure puis de revenir dans le présent sans encombre ? Pour ce qui concerne notre pièce, le fait que le chœur soit constitué d'hommes athéniens permettrait-il aux hommes du public d'épouser momentanément un point de vue de jeunes filles, et ainsi de passer une frontière (celle des sexes) sans se sentir en danger ?

Les Muses et leur pouvoir

Après avoir vu ce que la présence d'un chœur peut signifier quant à l'atmosphère d'une cité, voyons maintenant quel est le pouvoir de ce chœur de Muses sur les spectateurs.

Dans la *Théogonie*, Hésiode évoque les chœurs formés par les Muses, les Grâces et Désir (63-64):

ἔνθά σφιν λιπαροί τε χοροὶ καὶ δώματα καλά,
παρὸ δ' αὐτῆς Χάριτες τε καὶ Ἴμερος οἰκί' ἔχουσιν²³.

Traditionnellement, les Muses qui inspirent le poète ont la capacité de charmer, de faire oublier les douleurs, comme l'indique cet autre vers d'Hésiode au début de la *Théogonie* (55):

λημοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων²⁴

et, un peu plus loin, ce passage fait songer à la réaction de Déméter lorsque les Muses l'entourent, dans le stasimon de *l'Hélène* : « Les hymnes (des Muses) réjouissent (τέρπουσι) le grand cœur de Zeus, leur père, dans l'Olympe [...]. La demeure de leur père, de Zeus aux éclats puissants, sourit (γελᾷ) quand s'épand la voix lumineuse des déesses » (37, 40-41). L'on voit à quel point

²³ « Là sont leurs chœurs brillants et leurs belles demeures. Les Grâces et Désir, près d'elles ont leur séjour. »

²⁴ « C'est en Piérie qu'unie au Cronide, leur père, Mnémosyne [...] les enfants [...] pour être "l'oubli des malheurs, la trêve des soucis". ».

le texte d'Euripide doit à celui de son prédécesseur : la déesse est « charmée » (τερφθεῖσα, 1351) par la clameur des Grâces et des Muses, et elle « rit » (γέλασε, 1349).

La grâce du chœur, l'atmosphère d'allégresse, l'harmonie de la musique, tout concourt à rompre la profonde mélancolie qui était la sienne. De la même façon, dans *Les Bacchantes*, le chœur, réprouvant l'impiété de Penthos à l'égard de Bromios (Dionysos), s'adresse à la piété, et rappelle les attributs du dieu, sa capacité à présider aux banquets, et à conduire les chœurs (380-381):

μετά τ' αὐλοῦ γέλασαι
ἀποπαῦσαί τε μερίμνας²⁵

D'où vient cette vertu consolatrice de l'art ?

Ce ne sont pas nécessairement des chants enjoués qui suscitent le plaisir et l'apaisement. Paradoxalement un thrène peut apporter du réconfort, comme le note le chœur dans *Les Troyennes* (607-608):

ὡς ἡδὺν δάκρυα τοῖς κακῶς πεπονθόσι
θρήνων τ' ὀδυρομοὶ μουσά θ' ἠλύπας ἔχει²⁶

De même, lors des funérailles d'Achille, la beauté de la voix des Muses émeut lorsqu'elles chantent le thrène et cela fait partie du processus de deuil. La douleur peut susciter la beauté qui à son tour permettra une forme de *catharsis*.

Catharsis, et non pas seulement consolation : dans le récit du chœur, il est question d'une opération de substitution²⁷. En effet, Euripide nous fait assister en direct à une forme de transmutation : celle de la douleur en joie grâce à l'art. Il nous permet d'observer le processus créateur, à travers un petit drame. Dans ce petit drame rapporté par le chœur, il y a une situation initiale, une situation finale, des acteurs, et un événement : la parole de Zeus

²⁵ « C'est lui, Bromios, qui a en charge de conduire les chœurs, de rire avec l'*aulos* et d'apaiser les chagrins. »

²⁶ « Quelle douceur pour les malheureux que les larmes, que les lamentations des thrènes, que la muse qui préside aux chagrins. »

²⁷ LORAUX 1990, 74.

rapportée au discours direct, un ordre qui va faire basculer la situation. « Remplacez (ἐξαλλάξατε) le chagrin par le cri de joie », ordonne Zeus aux Grâces et aux Muses. Et effectivement il y a un « avant » et un « après ». Tel un metteur en scène, Zeus a brutalement changé le décor.

Avant, une errance désespérée dans un paysage particulièrement sauvage, correspondant davantage au territoire de la Grande Mère qu'à celui de Déméter²⁸ : on est dans les montagnes arides, ou sur les côtes lorsque la mer gronde, ou bien la neige est là. Il n'y a plus de cités, les sacrifices sont délaissés. Si l'on prête attention aux sons évoqués dans la première partie du texte, l'on s'aperçoit qu'il s'agit de sons dont l'intensité est soulignée : le mugissement des vagues (βαρύβρομον), et ces crotales qui grondent (βρόμια), crient (ἀνεβόα), lancent un bruit retentissant (κέλαδον), qui se diffuse loin (διαπρῶσιον). Peut-être s'agit-il de ce que Bérard définit comme un « appel cogné »²⁹, comme ces martèlements dont on frappe la terre pour invoquer les morts, mais ce son évoque surtout le cliquètement des armes puisque la phrase les associe à Artémis et à Athéna armées toutes deux (1315-1316). Ces sons n'ont rien d'harmonieux ; au contraire, ils inspirent la peur³⁰.

Après l'intervention de Zeus, il en va tout autrement : c'est ἰάλαλᾶ des Charites. Il s'agit d'un son puissant aussi mais les Charites en font nécessairement un son harmonieux ; quant aux Muses, elles chanteront leurs hymnes. Cypris orchestre le chœur, apportant une dimension apollinienne et corrigeant ainsi le caractère potentiellement chaotique des rites orgiastiques consacrés à la Grande Mère. Les sons terribles des crotales sont ici transformés en « voix » ou en chant : Cypris fait chanter (ᾄδω) le son (αὐδᾶν) de l'airain chthonien. Sans doute s'agit-il des cymbales³¹.

²⁸ Voir l'article d'Alberto Bernabé dans ce volume.

²⁹ BÉRARD 1974.

³⁰ « cymbal-clappers », selon WEST 1992. ALLAN 2008 indique qu'elles sont comme de grandes cymbales, parfois en bronze, et souvent en relation avec le culte de Cybèle et de Dionysos.

³¹ Ou peut-être sont-ce les crotales, les deux types d'instrument étant souvent en bronze, et tous deux associés aux puissances chthoniennes (on en a la trace par exemple dans les *pinakes* retrouvés à Locres où se trouvait un sanctuaire fameux dédié à Perséphone).

Quant à l'adjectif βαρύβρομον rencontré plus haut pour qualifier le fracas des vagues, il est repris ici pour évoquer le son de l'*aulos* phrygien : la musique a remplacé le chaos des éléments naturels (le son évoqué est sans doute grave et rauque)³².

Dans un processus analogue, la XII^e *Pythique* de Pindare en l'honneur de Midas, aulète d'Agrigente, raconte comment Athéna a inventé un air d'*aulos* pour imiter avec son instrument les cris plaintifs des Gorgones (20-21):

ὄφρα τὸν Εὐρύαλας ἐκ καρπαλιμᾶν γενύων
 χοιμφθέντα σὺν ἔντεσι μιμήσαιτ' ἐρικλάγκταν γόον³³.

Le verbe μιμεῖσθαι, « imiter », signe le passage du « réel » à l'art. Ainsi Pindare montre-t-il, lui aussi, le processus de transformation, de stylisation, d'épuration, opéré par la musique à partir de sons naturels discordants³⁴.

Nous sommes donc passés de l'expression brute et solitaire du désespoir à l'harmonie musicale d'un chœur, du « un » affolé, désarticulé, désassemblé au multiple ordonné, harmonieux. Dans la première partie du récit, c'étaient, outre l'errance de la déesse et sa prostration, le déchaînement des éléments de la nature : le mugissement de la mer, la neige. Ces éléments ont été efficacement remplacés par le langage musical et poétique. Ainsi l'expression première, naturelle, spontanée du deuil est comme épurée et « civilisée ».

Il faut d'ailleurs noter le lien étroit, de ce point de vue, entre la *parodos* et le deuxième *stasimon*. En effet, dans la *parodos*, aux

³² BÉLIS 1986.

³³ « Pour imiter avec cet instrument les gémissements aigus sortis des mâchoires dévorantes d'Euryale ».

³⁴ Cf. BELFIORE 1992, 19 : « In Pindar's poem, imitation does not create a new reality, but instead gives meaning and order to human life by showing us the beautiful and beneficent aspects of what appears ugly and painful. The aulos music is beautiful and pleasant in itself, and it is at the same time an imitation of what is ugly and painful: the scream of a monster. This concept of imitation is remarkably similar to that of the *Poetics*, 1448b10-12 ». Voir aussi PAPADOPOULOU, PIRENNE-DELFORGE 2001, 45 : « Par son intermédiaire (celui d'Athéna), la monstrueuse plainte des Gorgones passe du monde primordial du bruit, du sang et de la fureur, à celui des cités humaines où règnent les Charites ».

vers 164-179, Hélène aspire à entendre les Sirènes lui répondre pour transformer en un chant choral ce qui n'était que plainte, cri inarticulé (*goos*). Elle pourra dès lors envoyer un péan dans le monde souterrain³⁵.

L'aspect qui paraît le plus important ici, c'est donc la transformation opérée grâce à l'art³⁶. C'est l'art qui permet de surmonter la souffrance, de s'en déprendre en quelque sorte. On a là de la part d'Euripide une réflexion sur les pouvoirs du chœur et, plus généralement, du théâtre. La dimension métathéâtrale de la pièce vient d'ailleurs de s'illustrer dans l'épisode précédent, sorte de pièce dans la pièce lorsque Hélène met en scène, organisant le décor et les costumes, les gestes à accomplir pour tromper Théoclymène. La thématique de l'*eidolon*, du simulacre, se prête évidemment à une réflexion sur le rôle du théâtre. Le masque n'est-il que mensonge, ou paradoxalement permet-il d'entrevoir une certaine vérité ? La fiction de l'*eidolon* ne permet-elle pas de pointer la difficulté à appréhender le réel ? On peut aussi voir dans les chants du chœur, avec S. Murnaghan, une réflexion sur l'origine chorale du théâtre³⁷. Le troisième *stasimon* rappellera d'ailleurs explicitement les fêtes de Sparte avec ses chœurs de jeunes filles. Ce retour aux origines du chœur participe de la dimension métathéâtrale de la pièce.

Remarquons que la déesse prend l'instrument dans ses mains. Il s'agit de l'*aulos* phrygien, instrument à double tuyau, terminé par une sorte de pavillon, dont l'adjectif βαρύβρομον évoque les sons rauques³⁸. Il était associé aux thrènes et exprimait mieux que tout autre la douleur humaine. L'on peut donc considérer que

³⁵ Voir FORD 2014, 293 : « the Sirens accompaniment is to transform Helen's cries into a formal dirge, which then can enter another world and be changed into a song greeted by a shout of joy. » Voir aussi BARKER 2006 ; LORAU 1999, 87-99.

³⁶ Sur ce point, voir PUCCI 1997, 73-74, qui établit un parallèle entre le rôle de la beauté, de l'art pour Déméter et celui de la pièce d'Euripide pour les spectateurs ; PIPPIN 1960, 156. Pippin explique ainsi le remplacement de Baubô par les Grâces : « Beauty can delight as well as bawdiness, and he [sc. Euripides] identifies his new romantic high comedy with Aphrodite and the Graces, to distinguish it from that which belonged to Dionysus and the satyrs ».

³⁷ MURNAGHAN 2013.

³⁸ Sur l'*aulos* phrygien, voir BÉLIS 1986.

la déesse trouve par le biais de l'art une façon d'exprimer sa douleur. Elle n'est pas seulement auditrice ou spectatrice.

Autrement dit, dès lors qu'il y a expression artistique, mise en forme de la douleur, celle-ci est mise à distance. C'est en créant que la déesse sort de sa position de mélancolie, de dérégulation. Le chant, la danse des chœurs, dirigée par l'aulète précisément, participent donc de cette transmutation d'un affect que l'on subit en une forme de « joie » créatrice.

Douleur et beauté des chants ont partie liée. Douleur transfigurée en beauté. Nous connaissons le vers de Musset : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux ». Les Grecs auraient pu souscrire. Ainsi le dit la légende de Procné, le rossignol, que le chœur appelle et invoque dans le premier *stasimon* : la perte de son fils a contribué à la beauté de son chant lorsqu'elle a été transformée en rossignol. En effet, dans le quatrième *stasimon* d'*Héraclès*, il est dit de Procné qu'elle a « immolé son fils aux Muses »³⁹. C'est une formule saisissante pour dire cette transfiguration de la douleur en chant. Dans *Les Troyennes*, Hécube, au vers 1242, semble trouver une forme d'explication et de consolation à ses souffrances dans le fait que plus tard, les Muses les chanteront : « Mais si une divinité ne nous avait renversés, ruinés de fond en comble et engloutis sous la terre, nous resterions ignorés ; nous ne serions pas célébrés par les Muses et n'inspirerions pas des chants aux hommes à venir »⁴⁰. Il est frappant qu'Euripide, en prêtant ces propos au personnage épique d'Hécube, fasse ainsi référence à son propre travail de dramaturge. Écrire, composer une tragédie, c'est faire chanter les Muses à partir des souffrances des héros épiques. C'est créer de la beauté à partir des maux de la guerre. Cette beauté peut, à son tour, guérir ou sauver parfois : que l'on songe aux paroles de ceux qui, revenant des camps, ont évoqué le salut qu'a constitué pour eux le compagnonnage avec les poèmes.

Dans *Médée*, la nourrice déplore que le chant n'ait pas d'autre

³⁹ θυόμενον Μούσαις (1020).

⁴⁰ 1242-1245 : εἰ δὲ μὴ θεὸς / ἔστρεψε τᾶν περιβαλῶν κάτω χθονός, / ἀφανεῖς ἂν ὄντες οὐκ ἂν ὑμνήθημεν ἂν / μούσαις ἀοιδὰς δόντες ὑστέρων βροτῶν.

fonction que d'accompagner les banquets et regrette que « les lugubres chagrins des mortels, nul n'a[it] trouvé le moyen de les apaiser par la musique et les chants d'un concert de lyres ». Et elle ajoute : « pourtant, voilà ce que les mortels auraient profit à guérir par des chants »⁴¹. Cela, c'est la nourrice qui le dit, mais on peut y voir une remarque ironique d'Euripide, destinée au contraire à attirer l'attention sur l'une des fonctions de la poésie dramatique. D'ailleurs, l'idée selon laquelle la musique possède une influence sur les âmes est commune en Grèce⁴². Par exemple, le pouvoir « guérisseur » de certaines pratiques corybantiques alliant musique et danse, est évoqué par Platon dans les *Lois*⁴³. Dans les *Guêpes*, Aristophane imagine que l'on « corybantise » Xanthias pour tâcher de lui ôter sa manie judiciaire⁴⁴.

Quoi qu'il en soit, l'importance de la musique dans l'éducation en Grèce est bien connue. Les Grecs considéraient qu'elle avait une influence sur les caractères. Platon comme Aristote se sont intéressés de près à cette question. Le sujet est vaste, mais évoquons simplement Aristote qui, dans sa *Politique*⁴⁵, développe l'idée selon laquelle la musique produit un effet sur tous les hommes. Il précise que certains y cèdent plus facilement que d'autres et ajoute : « Chaque auditeur est remué selon que ces sensations ont plus ou moins agi sur lui ; mais tous bien certainement ont subi une sorte de purification, et se sentent allégés par le plaisir qu'ils ont éprouvé ».

Ainsi le deuxième *stasimon* d'*Hélène* nous est apparu comme reflétant la démarche autoréférentielle du chœur présente dans l'ensemble de la pièce. À travers un récit qui met en scène un *alter ego*, le chant souligne les valeurs pacifiques auxquelles le chœur est attaché et qui lui permettent d'exister. Il témoigne également

⁴¹ *Med.* 199-200 : καίτοι τάδε μὲν κέρδος ἀκείσθαι / μολπαιῖσι βροτούς.

⁴² ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ 1992, 141-148.

⁴³ *Lg.* VII, 790d : « En une sorte de médecine homéopathique, les nourrices endorment les nourrissons qui ont du mal à dormir non dans le silence mais en les berçant : en rythme et avec des chants, procédant à une incantation analogue à celle qui sert à guérir les transports bachiques, recourant à cette cure de branlement qui unit de la musique à un rythme de danse ».

⁴⁴ Aristoph. *V.* 119-120.

⁴⁵ VIII, 7.

du rôle symbolique qu'il joue, indispensable à un déroulement harmonieux du cours de la vie... ou du théâtre : accompagner, soutenir un passage délicat d'une période à une autre, d'un monde à un autre. Enfin, il participe de la réflexion menée par Euripide sur le théâtre et sur sa puissance et contribue à la *catharsis*. L'on peut d'ailleurs se demander si, au moment de la représentation, la pièce d'Euripide n'a pas joué le rôle cathartique que nous avons décelé dans ce chant choral. La catastrophe de Troie tant citée dans la pièce ne peut manquer, en effet, de faire écho aux désastres récents de l'expédition de Sicile et de l'occupation de Décélie, qui a ravagé la campagne attique, comme l'errance de la déesse a ravagé la terre. Dès lors, Euripide met en forme, stylise par son art, ces émotions chaotiques ressenties par les spectateurs. Comme les Muses et les Grâces l'ont permis à la déesse, il permet aux spectateurs athéniens d'apaiser leurs chagrins et d'apprécier, avec un grand plaisir esthétique, philosophique, et proprement théâtral, cette « nouvelle Hélène ».

ABSTRACT

Dans le deuxième *stasimon* consacré à Déméter/la Grande Mère, le chœur évoque le rôle prépondérant d'un chœur dans l'évolution positive de la déesse. C'est à cette dimension réflexive du chant que l'on s'intéressera, en tentant de cerner la vision que le chœur offre de lui-même et de son rôle, à travers ce récit qui met en scène un autre chœur. On s'attachera en particulier à mettre en évidence sa dimension pacifique et culturelle, ainsi que son rôle symbolique et rituel. Enfin c'est à la sublimation et à la *catharsis* opérées par le chant et la danse que nous nous intéresserons, en tentant de montrer comment, dans cette pièce marquée par la métathéâtralité, Euripide met l'accent sur la puissance de l'art.

MOTS-CLÉS

Euripide, *Hélène*, catharsis, métathéâtralité, rites de passage, chœurs.

BIBLIOGRAPHIE

ALLAN, W. (ed.), *Euripides' Helen*, Cambridge 2008.

- BARKER, A., *Simbolismo musicale nell'Elena di Euripide*, in P. Volpe Cacciatore (a c. di), *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, Naples 2007, 7-22.
- BELFIORE, E.S., *Tragic Pleasures*, Princeton 1992.
- BÉLIS, A., *L'aulos phrygien*, « Revue archéologique », Nouvelle série, Fasc. 1, 1986, 21-40.
- BÉRARD, C., *Anodoi: essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Neûchatel 1974.
- BOLLACK, J., *La musique au bout du désert*, « Dédale », 7.8, *Désert, Vide, Errance, Ecriture*, 1998, 343-355.
- BRÛLÉ, P., *Hyménée sonore : la musique du gamos*, in P. Brulé, Ch. Vendries (éds.), *Chanter les Dieux, Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes 2001, 243-275.
- CALAME, C., *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome 1977.
- FORD, A., *A song to match my song : Lyric Doubling in Euripides'Helen*, Princeton 2014.
- HENRICH, A., "Why should I dance ?" Choral self-referentiality in Greek tragedy, « Arion », 3.1, 1994/5, 56-111.
- LORAUX, N., *Les mères en deuil*, Paris 1990.
- LORAUX, N., *La voix endeuillée*, Paris 1999.
- MOUTSOPOULOS, E., *Prévenir ou guérir ? Musique et états orgiastiques chez Platon*, « Kernos », 5, 1992, 141-151.
- MURNAGHAN, S., *The choral plot of Euripides'Helen*, in R. Gagné, M. Govers Hopman (eds.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge 2013, 155-177.
- OAKLEY, J. O., SINOS R. H., *The Wedding in Ancient Athens*, University of Wisconsin Press 1993.
- PAPADOPOULOU Z., PIRENNE-DELFORGE, V., *Inventer et réinventer l'aulos : autour de la XII^e Pythique de Pindare*, in P. Brulé, Ch. Vendries (éds.), *Chanter les Dieux, Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*, Rennes 2001, 39-60.
- PIPPIN A. N., *Euripides' Helen: A Comedy of Ideas*, « Classical Philology », 55.3, 1960, 151-163.
- PIRENNE-DELFORGE, V., *L'Aphrodite grecque*, Liège 1994.
- PUCCI, P., *The Helen and Euripides' "Comic" Art*, « Colby Quarterly », 33.1, 1997, 42-75.

- SAÏD, S., *Les transformations de la Muse dans la Tragédie grecque* in F. Perusino, M. Colantonio (a c. di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica*, Pise 2007, 23-48.
- SWIFT, L.A., *How to Make a Goddess Angry: Making Sense of the Demeter Ode in Euripides' Helen*, « *Classical Philology* », 104.4, 2009, 418-438.
- VOELKE, P., *Beauté d'Hélène et rituel féminin dans l'Hélène d'Euripide*, « *Kernos* », 9, 1996, 281-296.
- WEST, M., *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.