

Chœur / Choralité

Né des manifestations théâtrales et rituelles de la Grèce archaïque et classique, et parmi elles du dithyrambe, le chœur demeure, tout au long de l'histoire, l'un des invariants structurels de la scène dramatique occidentale. Dès les premières formes de la tragédie attique, le chœur, ce personnage collectif qui rassemble chanteurs et danseurs, joue divers rôles de mise en relation. Par sa parole épique* et distanciatrice, il commente, généralise et exprime un pathos qui figure celui-là même des spectateurs; par l'adjonction à la parole poétique de la danse et du chant, il s'adresse à la fois à l'esprit et au corps, mobilisant ainsi autant l'imaginaire que la pensée discursive. Ainsi le chœur antique dessine des rapports, ouvre des perspectives. Le sème du collectif, s'il demeure intact dans toute son histoire, pourra cependant passer, à l'ère de la philosophie du sujet, de la forme au contenu : c'est dans un seul personnage que Shakespeare l'incarnera (*Henry V*). Dès lors, ainsi que le reflètent les théorisations de Schlegel ou de Hegel, le chœur peut refléter soit un sujet divisé en plusieurs réalités irréductibles, soit une réalité extérieure au sujet mais perçue par lui comme plurielle. Cette évolution restitue paradoxalement au chœur une importance mythique considérable : Nietzsche y voit la possibilité formelle de transmission d'un récit mythique des origines communautaires et, sans le nommer, Artaud s'en souviendra. Dès lors, convoquer la forme chorale aujourd'hui, c'est situer historiquement l'œuvre : dans le théâtre occidental, entre les années 1950 et les années 1980, les œuvres avec chœur situent toujours les pièces dans une tradition dramatique, fût-ce pour en établir le bilan critique : le brechtisme (Aimé Césaire, Heiner Müller, Max Frisch; le Michel Vinaver des *Huisseries*); les écrits d'Artaud (expériences de création collective; *Marat-Sade* de Peter Weiss, et Peter Shaffer); les « écritures au présent » qui ont pour point commun un contenu souvent explicite (chez Tremblay ou Gatti) ou implicite (chez Vinaver par exemple) de critique sociale ou politique.

Au théâtre, la présence des chœurs crée toujours sur la représentation des faisceaux d'effets convergents visant à modifier le rapport du spectateur à la fable*. Le travail opéré par le chœur à l'intérieur de la forme dramatique déstabilise les catégories usuelles de la représentation selon lesquelles on oppose l'intelligible au sensible, la scène à la salle, la parole au chant : il impose au spectateur un régime de représentation multiforme, orienté vers le *spectacle total* participatif et dionysiaque jadis pressenti par Nietzsche et Artaud.

En outre, la présence d'un chœur dans les dramaturgies contemporaines pose la question même de sa représentabilité. Trop métamorphique

et imposant pour se limiter au rôle de porte-parole, le chœur *manque* en fait toujours à la représentation, par le trop de réel qui s'engouffre avec lui sur la scène, comme si sa loi était de demeurer sur les franges du représentable.

On remarque enfin que souvent la présence de chœurs dans le théâtre contemporain signale et manifeste un désir, qui n'est pas sans rappeler celui qui porte l'individu vers l'idée de la communauté. Sur un mode décalé, parodique (chez Frisch), pathologique (Weiss), révolutionnaire (Living Theatre), le recours au chœur est souvent, à l'heure du désenchantement du monde, l'occasion d'une déploration fondamentale, ressassant la malédiction du disjoint et l'insurmontable séparation des êtres.

La choralité, qui affecte l'écriture dramatique depuis la fin du XIX^{ème} siècle, correspond à une remise en cause de la conception du microcosme dramatique et de la dialectique du dialogue, traditionnellement organisés autour du conflit*. Au niveau de la parole, la choralité se manifeste comme un ensemble de répliques qui échappent à l'avancée logique de l'action*, et qui peuvent se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix; au niveau des personnages, elle correspond à une communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel. La choralité défait ainsi ce que Ricœur nomme la « configuration logique » propre au *muthos* aristotélicien, et elle privilégie des structures d'étoilement et d'éclatement du discours.

Dans *Les Aveugles* de Maeterlinck, par exemple, elle donne voix* à la communauté en estompant radicalement l'individuation des personnages; ainsi elle fait passer la relation interhumaine au second plan et fait naître un théâtre statique*. Chez Tchekhov, elle inscrit le lyrique dans le dramatique, en privilégiant le concert des voix sur l'organisation du dialogue, signalant par là la solitude du personnage, son ennui et son détachement relatif de l'action. L'indifférenciation entre l'intérieur et l'extérieur, caractéristique de la parole lyrique, participe de l'estompement des contours du personnage et de la prépondérance de la voix, éléments que le théâtre contemporain va radicaliser. Dans ce dernier, les personnages se voient érigés en récitants de leur propre vie : dans *La Mastication des morts* de Kermann, la parole chorale est celle des morts qui peuplent le cimetière d'un village et qui reconstruisent, fragment après fragment, la mémoire d'une communauté disparue. L'espace théâtral contemporain doit désormais prendre en charge la mixité des temporalités convoquées par cette parole chorale : *Violences* de Gabily fait éclater les figures de l'espace et du temps, en opposant, selon les termes de l'auteur, « dans sa première partie, au temps immatériel de la reconstitution judiciaire, le temps effectif de la présence du cadavre vendetta et des effets rituels qui accompagnent; puis, dans sa seconde, au temps instable qu'il (ce cadavre ou plutôt : son vivant souvenir) produit – avec ressassements, remâchements, redites –, le temps eschatologique des espérances, toujours vaines, toujours réitérées ». La choralité n'implique donc pas seulement une remise en question du personnage et du dialogue dramatiques traditionnels, elle motive aussi une refonte radicale de l'espace-temps théâtral.

M. L. et M. M.

Bibliographie

Baron, à paraître; Loraux, 2000; Mégevand, 1994; Nietzsche, 1977; Pickard-Cambridge, 1968; Ricœur, 1983; Ryngaert, 1999; Sarrazac, 2000 a; Schiller, 1863; Schlegel, 1971; Szondi, 1983.

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001.