

ΔΙΑ – ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια έκδοση
Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.

Λένα ΑΡΑΜΠΙΑΤΖΙΔΟΥ
Αλέκος ΔΑΦΝΟΜΗΛΗΣ
Κωνσταντίνος ΗΡΟΔΟΤΟΥ
Ηλίας ΚΕΦΑΛΑΣ
Δημήτρης ΚΟΚΟΡΗΣ
Γιώργος ΦΡΕΡΗΣ

***Η ΛΥΡΙΚΗ
ΔΙΑΣΤΑΣΗ
ΤΟΥ ΤΑΚΗ
ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗ***

Olympia ANTONIADOU
Georges FRERIS
Yiota GATSI
Graziella-Foteini CASTELLANOU
Konstantinos KOSTOGIANNPOULOS
Angélique KOYMANOUDI
Vassiliki LALAGIANNI
Dora LEONTARIDOU
Polytimi MAKROPOULOU
Christina OIKONOMOPOULOU
Kalliopi PLOUMISTAKI
Frédérique TABAKI-IONA
Hélène TATSOPOULOS

***ΓΑΛΛΟΦΩΝΗ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ***



ΔΙΑ - ΚΕΙΜΕΝΑ

Ετήσια Έκδοση

Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας
Α.Π.Θ.

Διεύθυνση: Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ.
Τ.Θ. 81 - 541 24 Θεσσαλονίκη

Τηλέφωνο: 23.10. 99.74.94

Τηλεομοιότυπο: 23.10. 99.75.65

Ηλεκτρονική Διεύθυνση: freris@frl.auth.gr

Ιστοσελίδα: <http://esg.frl.auth.gr/>

Συντακτική Επιτροπή:

- Kravets Yarema (Πανεπιστήμιο του Λβιβ - Ουκρανία)
- Montadon Alain (Πανεπιστήμιο του Κλερμόν-Φεράν - Γαλλία)
- Redouane Najib (Πανεπιστήμιο της Καλοφόρνια - Η.Π.Α.)
- Schmeling Manfred (Πανεπιστήμιο του Σααρμπρούκεν - Γερμανία)
- Semujanga Josias (Πανεπιστήμιο του Μοντρεάλ - Καναδάς)
- Ζ.Ι.Σιαφλέκης (Πανεπιστήμιο Αθηνών - Ελλάδα)
- Soncini Anna (Πανεπιστήμιο της Μπολόνια - Ιταλία)
- Torrez Vicente (Πανεπιστήμιο των Άνδεων - Κολομβία)
- Lélia Trocan (Πανεπιστήμιο Κράιοβα - Ρουμανία)
- Μιχάλης Τσιανίκας (Πανεπιστήμιο Φλίντερς - Αυστραλία)
- Γιώργος Φρέρης (Α.Π.Θ. - Ελλάδα)

Τα κείμενα που αποστέλλονται για δημοσίευση στο περιοδικό, διαβάζονται ανώνυμα για να αξιολογηθούν από δύο μέλη της Συντακτικής Επιτροπής καθώς και από ειδικούς επιστήμονες κατά περίπτωση.

Υπεύθυνος έκδοσης σύμφωνα με το νόμο: *Καθηγητής Γιώργος Φρέρης*
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ.
Τ.Θ. 81 - 541 24 Θεσσαλονίκη

ISSN: 2 2 4 1 - 1 1 8 6

INTER - TEXTES

Revue Annuelle du Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique

Adresse: Laboratoire de Littérature Comparée
Université Aristote de Thessalonique
B.P. 81 - GR 541 24 Thessalonique

Tél: +0030-23.10. 99.74.94

Télécopieur: +0030-23.10.99.75.65

Courriel: freris@frl.auth.gr

Site: <http://esg.frl.auth.gr/>

Comité Scientifique :

- Fréris Georges (Université Aristote de Thessalonique - Grèce)
- Kravets Yarema (Université de Lviv - Ukraine)
- Montadon Alain (Université de Clermont-Ferrand - France)
- Redouane Najib (California State University - U.S.A.)
- Schmeling Manfred (Université de Saarbrücken - Allemagne)
- Semujanga Josias (Université de Montréal- Canada)
- Siafléki Z.I. (Université d'Athènes - Grèce)
- Soncini Anna (Université de Bologne - Italie)
- Torrez Vicente (Université des Andes - Colombie)
- Trocan Lélia (Université de Craïova – Roumanie)
- Tsiannikas Mihalis (Flinders University - Australie)

Les textes reçus pour être publiés à la revue, sont envoyés anonymement pour évaluation à deux membres du Comité de Rédaction, mais aussi à des spécialistes selon le cas de chaque article.

Responsable devant la loi de l'édition: Professeur Georges Fréris
Département de Langue et de Littérature Françaises
B.P. 81 - GR 541 24 Thessalonique

ISSN: 2 2 4 1 - 1 1 8 0

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωμα της Σύνταξης	7 - 8
-----------------------	-------

I. Η Λυρική διάσταση του Τάκη Βαρβιτσιώτη

- Εισαγωγή στην ομώνυμη ημερίδα:	11 – 12
- Κόκορης, Δημήτρης : <i>Το Ποιητικό ξεκίνημα του Τάκη Βαρβιτσιώτη : 1936 – 1937.</i>	13 – 18
- Δαφνομήλης, Αλέκος: <i>Τάκης Βαρβιτσιώτης, ο μουσουργός της σιωπής.</i>	19 – 24
- Αραμπατζίδου, Λένα: <i>Ποίηση, καλός αγωγός της σιωπής: Εσωτερισμός και αντιτεχνοκρατία στην ποιητική του Τάκη Βαρβιτσιώτη.</i>	25 – 31
- Ηροδότου, Κωνσταντίνος: <i>Για τη μεταφορά και τη μετωνυμία στην ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη.</i>	33 – 36
- Κεφάλας Ηλίας: <i>Λυγμοί από φαγιάνσα.</i>	37 – 40
- Φρέρης, Γιώργος: <i>Η Κοινωνική λυρική όψη της ποίησης του Τάκη Βαρβιτσιώτη.</i>	41 – 46

II. Ελληνική γαλλόφωνη λογοτεχνία

- Οικονοπούλου, Christina : <i>L'Algérienne comme sujet d'investigation ontologique : le cas du théâtre de S. Benaïssa et de F. Gallaire.</i>	49 – 58
- Kostogiannopoulos, Konstantinos : <i>Le Passage de l'esprit de Sacha Guitry, au public grec, au début du XX^e siècle, et son influence à la dramaturgie grecque, après la deuxième guerre mondiale.</i>	59 – 63

- **Makropoulou, Polytimi** : *Contes; réécritures et écritures d'invention: d'une langue à l'autre par le biais de l'imaginaire.* 65 – 69
- **Léontaridou, Dora** : *Réécritures des mythes par Michèle Fabien : la valorisation de l'élément féminin.* 71 – 83
- **Lalagianni, Vassiliki** : *D'exil en exil. Ancrages et errances des perssonages féministes, chez Gisèle Pineau.* 85 – 91
- **Kastellanou, Grazielle-Foteini** : *Le Petit homme d'Arkhangelsk de Georges Simenon.* 93 – 100
- **Antonniadou, Olympia** : *Mataroa: Symbole d'exil de la littérature francophone grecque de la diaspora.* 101 - 110
- **Gotsi, Yiota**: *Le Passage du monde arabe à l'Occident dans l'ouvre d'Amin Maaloyf: passage d'un monde à l'autre.* 111 - 118
- **Tabaki-Iona, Frideriki** : *La Femme et les mythes dans Le Mépris de Jean-Luc Godard.* 119 - 130
- **Tatsopoulou, Hélène** : *L'Algérie en devenir de Boualem Sansal.* 131 - 136
- **Koumanoudi, Angélique** : *La Poésie-monde de Théo Crassas.* 137 - 145
- **Ploumistaki, Kalliopi** : *Nicolas Ségur: un exilé mythomane de l'amour.* 147 - 154
- **Fréris, Georges** : *A la recherche d'une passion langagière.* 155 - 162

Σημείωμα της Σύνταξης

Φίλε Αναγνώστη,

Με το δέκατο έκτο (16^ο) τεύχος των *Δια-Κειμένων*, το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας (Ε.Συ.Γ.) του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. κλείνει έναν κύκλο. Λόγω της συνταξιοδότησης του μέχρι τώρα ιδρυτή και υπεύθυνου του Εργαστηρίου καθώς και της περιοδικής έκδοσης, αρχίζει μια νέα εποχή για τις επιστημονικές δραστηριότητες του μικρού επιστημονικού κυτάρου του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής. Ωστόσο, σήμερα, με το τελευταίο αυτό τεύχος, που επιμελήθηκε, ως όφειλε, η παλαιά διεύθυνση, κλείνουμε την πρώτη φάση του περιοδικού, με δύο ειδικά αφιερώματα: ένα για τη λυρική ποίηση ενός ποιητή της Θεσσαλονίκης, του Τάκη Βαρβιτσιώτη (1916-2011), μια προσωπικότητα λαμπρή για την Ελλάδα, που τίμησε την ελληνική γλώσσα και τον πολιτισμό της, παραμένοντας πιστός μέχρι το τέλος, στις απλές ανθρωπιστικές αρχές που η χώρα μας κατόρθωσε να διατυπώσει και να τις αναγάγει σε ιδανικά διεθνή, παρά τις όποιες δυσκολίες αντιμετώπισε. Έξι ειδικοί, που οι περισσότεροι γνώρισαν από κοντά τον ποιητή, αναπτύσσουν κι εξετάζουν το λυρικό του έργο, που κοσμεί τη γλώσσα και τον ιδεολογικό μας θησαυρό, που τόσο υπονομεύεται τα τελευταία χρόνια, με τη συνδρομή ή την συνειδητή ανοχή και των επίσημων θεσμικών φορέων.

Ακολουθούν κείμενα στα γαλλικά, από Έλληνες επιστήμονες, τα οποία αφορούν ανακοινώσεις, στο 26^ο Συνέδριο του Διεθνούς Συμβουλίου Γαλλόφωνων Σπουδών (Conseil International d'Etudes Francophones) που έγινε στη Θεσσαλονίκη, 10 με 17 Ιουνίου 2012, με θέμα: « *Το Πέρασμα, ένα λογοτεχνικό και πολιτισμικό θέμα προς επαναπροσδιορισμό;* ». Πρόκειται για το ετήσιο παγκόσμιο Συνέδριο ενός επιστημονικού Σωματείου, που αν και εδρεύει στο Πανεπιστήμιο La Fayette, στη Λουιζιάνα των Η.Π.Α., έχει ως μέλη επιστήμονες από όλες τις ηπείρους και μελετά τη λογοτεχνική παραγωγή όσων γράφουν στη γαλλική γλώσσα. Στην προκειμένη περίπτωση, ήταν μία καλή ευκαιρία να αναδειχθεί, στα μέτρα του δυνατού, η ενασχόληση των Ελλήνων με τη γαλλόφωνη λογοτεχνία αλλά και η ελληνική γαλλόφωνη λογοτεχνική παραγωγή, που αγνοείται. Άσχετα, αν σε ανύποπτους χρόνους, ο Γ.Σεφέρης ζητούσε έμμεσα από τους μελλοντικούς μελετητές της νεοελληνικής λογοτεχνίας, να εξετάζουν και τα έργα γραμμένα σε άλλη γλώσσα από Έλληνες συγγραφείς:

Αυτό που λέμε σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία και είναι το σύνολο των λογοτεχνικών έργων μιας χρονικής περιόδου που αρχίζει από τον Σολωμό και συνεχίζεται ακόμη, παρουσιάζει ένα γνώρισμα που κάνει αμέσως εντύπωση: γραφότανε σπάνια ελληνικά σε εξαιρετικές περιπτώσεις,

Και προσθέτει:

Ο γενάρχης της λογοτεχνίας αυτής δεν ήξερε ελληνικά, αλλά τα έμαθε και τα μάθαινε ως το τέλος της ζωής του. Ο Σολωμός έμαθε και έγραψε ελληνικά με τον ίδιο τρόπο (κρατώντας όλες τις αναλογίες) που έμαθε και έγραψε γαλλικά ο Παπαδιαμαντόπουλος, που κι αυτός, μολοντί σ' έναν πολύ πιο περιορισμένο κύκλο, άφησε τα σημάδια της γλωσσικής επίδοσης στα γαλλικά γράμματα. Δεν ξεχνώ τις διαφορές των δύο ποιητών, που μπορεί κάποτε να είναι και αντίρροπες, αλλά τα κοινά σημεία της γλωσσικής τους θέσης

χτυπούν αμέσως στο μάτι και είναι εύκολο να τα ξεχωρίζει κανείς. (Σεφέρης, 1981: 70-71)

Γι αυτό το λόγο, σκεφτήκαμε να κλείσουμε την πρώτη περίοδο όπου είχαμε την ευθύνη των *Δια-Κειμένων*, μ' ένα διπλό αφιέρωμα. Από τη μια, σε έναν ποιητή της πόλης, ο οποίος συνέβαλε πολύ με τις μεταφράσεις του στην πρόσληψη πολλών επιφανών ποιητών στη χώρα μας, (Μαλλαρμέ, Σαιν Τζων Περς, Λόρκα, κλπ) και από την άλλη με κείμενα που συμβάλλουν να γνωρίζουμε καλύτερα την γαλλόφωνη κι όχι αποκλειστικά τη γαλλική λογοτεχνία.

Φυσικά και το παρόν τεύχος εκδίδεται σε ηλεκτρονική μορφή για ευνόητους λόγους πλέον. Η ενίσχυση εκδηλώσεων μόνον με στόχευση τη τεχνολογία ή το άμεσο οικονομικό όφελος –άλλο σημάδι της σύγχρονης παρακμής των ανθρωπιστικών σπουδών- ενισχύει τον προβληματισμό μας για το μέλλον τους. Χάρη όμως στην υπομονή ορισμένων φίλων ερευνητών και στο «μεράκι» μερικών πολύτιμων αλλά αθέατων υποστηρικτών του Εργαστηρίου και του έργου του, κατορθώσαμε να αναπτύξουμε μια δράση σε βαθμό ικανοποιητικό. Εξάλλου το γεγονός ότι η πραγματοποίηση των περισσότερων επιστημονικών δραστηριοτήτων του Ε.Συ.Γ. διεξήχθηκε, είτε εκτός των στενών ακαδημαϊκών πλαισίων, είτε με τη συνδρομή ατόμων που δεν έχουν άμεση σχέση με την στενή έννοια της ακαδημαϊκής σταδιοδρομίας, σηματοδότησε και συνέβαλε στην ευρύτερη διάδοση της πανεπιστημιακής έρευνας προς την κοινωνία και συνέδεσε τους άρρηκτους δεσμούς της κοινωνίας με την πανεπιστημιακή ερευνητική κοινότητα.

Ωστόσο το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Α.Π.Θ., με το σημερινό τεύχος, δίνει για άλλη μια φορά δυναμικά το παρόν στον ευρύτερο ερευνητικό χώρο της Συγκριτικής Γραμματολογίας, καταθέτοντας τη συμβολή του στην έρευνα και στις συγκριτολογικές σπουδές, σε μια εποχή δύσκολη για τις πανεπιστημιακές και κυρίως τις ανθρωπιστικές σπουδές, όχι μόνο στη χώρα μας, αλλά και σε διεθνές επίπεδο. Γι αυτό το λόγο ευχαριστούμε θερμά, όλους τους ερευνητές, που δέχθηκαν τη συνεργασία που τους προτείναμε. Τέλος εκφράζουμε την ευγνωμοσύνη μας σε όσους στάθηκαν αρωγοί στην επίτευξη των ερευνητικών μας στόχων.

Τέλος ένα μεγάλο *ευχαριστώ*, απευθύνουμε σε όσους αθόρυβα, χωρίς αμοιβή, αδιάκοπα, σταθηκαν δίπλα μας, όλα αυτά τα χρόνια, διαθέτοντας με μεράκι, πολύτιμο χρόνο, αποδεικνύοντας μεγάλη υπομονή στις πολλαπλές δυσκολίες, προφέροντας οικειοθελώς τις γνώσεις τους, εκφράζοντας πάντα ελεύθερα την γνώμη τους, συνεργαζόμενοι γιατί πίστεψαν στο έργο μας. Τους ευχαριστώ όλους από καρδιάς.

Καθηγητής Γιώργος Φρέρης
Διευθυντής Εργαστηρίου
Συγκριτικής Γραμματολογίας

***Η ΛΥΡΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ
ΤΟΥ ΤΑΚΗ
ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗ***

Εισαγωγή στη Ημερίδα

Με ιδιαίτερη χαρά, σας καλωσορίζω στη σημερινή διεπιστημονική εκδήλωση με θέμα: «*Η Λυρική διάσταση στην ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη*» που συνδιοργανώνουν το Εργαστήριο Συγκριτικής Γραμματολογίας του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ. και η Κεντρική Δημοτική Βιβλιοθήκη του Δήμου Θεσσαλονίκης.

Μ' αυτήν την ημερίδα επιχειρείται για πρώτη φορά να αποτιμηθεί επισημονικά και διεξοδικά, η ποιητική ενός μεγάλου δημιουργού, σε βάθος χρόνων και σε σπουδαιότητα, που είχε απήχηση, όπως και άλλων κορυφαίων ποιητών της πόλης μας, σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Σε μια εποχή όπου στην ελληνική ποίηση κυριαρχούσε η βαριά σκιά του Παλαμά, η ανάδειξη του έργου του Καβάφη, η ενταγμένη ποίηση ως βάλσαμο μετά τα δεινά του εμφυλίου και η «πρωτοποριακή» τάση με τον υπερρεαλισμό, ο Τάκης Βαρβιτσιώτης, διαμορφωμένος από το περιβάλλον των *Μακεδονικών Ημερών* και κυρίως από την έντονη συμμετοχή του στον κύκλο του *Κοχλία*, έχοντας μια παιδεία καθαρά ελληνική, αλλά και με στραμένο πάντα το βλέμμα προς τον ευρωπαϊκό λυρισμό -στο Γυμνάσιο οι συμμαθητές του τον αποκαλούσαν Λαμαρτίνο, εξαιτίας της αγάπης του προς τον δυτικό λυρισμό- και πριν ακόμα εμφανιστεί στα ελληνικά γράμματα, είχε ασχοληθεί με τη μετάφραση σημαντικών ξένων ποιητών, (Baudelaire, Apollinaire, Reverdy, Novalis, Nerval, Max Jacob, Verlaine, Valery, Eluard, Milosz, Lorca, Huidobro, Lautréamont), έχοντας κατανοήσει και αφομοιώσει την ποιητική τεχνική ξένων λυρικών φωνών ακολούθησε μια καθαρά προσωπική γραφή.

Με την πάροδο του χρόνου αυτή η προσωπική γραφή ωρίμασε, μπολιάστηκε, εμπλουτίστηκε, απέκτησε μια στοχαστική εσωτερικότητα, εκφράζοντας με άνεση τη λάμψη των εικόνων του, τελειοποίησε μια ιδιαίτερη μουσική εκφραστικότητα, εμφάνισε ένα δικό της στέρεο, προσωπικό χαρακτήρα, που συνέβαλε με τη σειρά του στην ανανέωση του ποιητικού μας λόγου. Η αγνότητα της σκέψης του, η οξύτητα και η φρεσκάδα της ευαισθησίας του, η παραμυθένια και ονειρική αναγωγή στην πραγματικότητα, η διατήρηση του πόνου σε ανθρώπινα όρια, καθώς και η επιμονή του στην Ομορφιά, είναι στοιχεία που ο Τ.Βαρβιτσιώτης με σύμβολα, εικόνες και λέξεις πρόσφερε απλόχερα στη νεοελληνική ποίηση. Η τεχνική του μετατράπηκε σε σημαντική και υπολογίσιμη ποιητική «μονάδα» με την άρτια καλοδουλεμένη γλώσσα, μια γλώσσα μεστή από νοήματα που εκφράζεται απεγάδιαστα και χωρίς περιττά στολίδια. Γι αυτό το λόγο και η ποίηση του Τ. Βαρβιτσιώτη δεν γνώρισε απήχηση μόνο στον ελλαδικό χώρο. Ξεπέρασε τα γλωσσικά μας σύνορα, καταξιώθηκε όχι μόνο στη συνείδηση των ελλήνων αναγνωστών αλλά και διεθνώς. Η πληθώρα των μεταφράσεων και των τιμητικών διακρίσεων που το ποιητικό του έργο γνώρισε, επιβεβαιώνει την απήχηση κι αποδοχή του λυρισμού του σε διεθνές επίπεδο. Ταυτόχρονα σηματοδότησε και την αναγνώριση του έργου του σαν ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά της σύγχρονης ελληνικής ποιητικής δημιουργίας. «Το Βραβείο Herder απονέμεται στον Τάκη Βαρβιτσιώτη» θα σημειώσει ο αυστριακός εισηγητής, Reinhard Lauer, καθηγητής στο Πανεπιστήμιό της Βιέννης, «για το πολύ πλούσιο ποιητικό του λυρικό έργο που αποτελεί μία κορυφαία στιγμή της σύγχρονης Ελληνικής ποίησης».

Με βάση αυτά τα σημαντικά χαρακτηριστικά της ποίησής του, σκεφτήκαμε να διοργανώσουμε μια ημερίδα για τη λυρική διάσταση στο ποιητικό έργο του Τάκη Βαρβιτσιώτη. Γνωρίζουμε πολύ καλά ότι σήμερα, με τις έξι παρεμβάσεις δεν θα μπορούσαμε να καλύψουμε όλες τις πτυχές της θεματικής και της τεχνικής στην ποίησή

του. Ωστόσο οι έρευνες αυτές, ας αποτελέσουν την απαρχή, για τους νεότερους ερευνητές και μελετητές του έργου του, μια προσέγγιση της ποιητικής του δημιουργίας, χωρίς δυστυχώς να είναι και ο ίδιος ανάμεσά μας, κάτι που σημαίνει ότι δε λησμονήσαμε τον άνθρωπο, τον ποιητή, τον δημιουργό, πως θα μπορούσαμε άλλωστε Ξέρουμε πολύ καλά πως το έργο του και το αναξιοποίητο μέχρι στιγμής πλούσιο αρχείο, που η οικογένειά του διατηρεί με ευλαβική προσήλωση (σημειώματα, αλληλογραφία, βιβλία, μεταφράσεις, πολλαπλές γραφές ποιημάτων κλπ.) αποτελούν έναν πραγματικό θησαυρό για τον αυριανό μελετητή του έργου του.

Η ημερίδα αυτή είχε προγραμματιστεί να γίνει πριν από δύο μήνες, με τους ίδιους ομιλητές και τα ίδια ακριβώς θέματα. Λόγοι ανεξάρτητοι της θέλησής μας, μας ανάγκασαν να την αναβάλουμε για να πραγματοποιηθεί σήμερα, με ό,τι αυτό σημαίνει για τον προγραμματισμό ενός πανεπιστημιακού Εργαστηρίου, αλλά και για τον διαθέσιμο χρόνο όσων ανταποκρίθηκαν στο κάλεσμά μας για να συμμετάσχουν, τους οποίους και θερμά ευχαριστώ για τον κόπο που κατέβαλαν προκειμένου να μας ανακοινώσουν τα πορίσματα της έρευνάς τους ή να διαβάσουν μερικά ποιήματα του αγαπημένου ποιητή. Πρόκειται για άτομα που γνώρισαν, που «έζησαν τον ποιητή», που ειδικεύονται στη μελέτη της νεοελληνικής ποίησης ή στο έργο των ποιητών της Θεσσαλονίκης. Δυστυχώς τα περιορισμένα μέσα που διαθέτουμε αυτήν τη δύσκολη εποχή και η μικρή επιστημονική μονάδα που εκπροσωπούμε, δε μας επέτρεψαν να διοργανώσουμε μια μεγαλύτερη σε έκταση εκδήλωση, όπως θα επιθυμούσαμε.

Φυσικά η σημερινή εκδήλωση δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί αν δε συνέδραμε η Αντιδημαρχία Πολιτισμού του Δήμου Θεσσαλονίκης καθώς και ο Ειδικός Λογαριασμός Κονδυλίων Έρευνας του Α.Π.Θ., φορείς που ευχαριστούμε για τη συμπαράστασή τους. Επίσης θα θέλαμε να εκφράσουμε τις ευχαριστίες μας προς την κ.Καλλιόπη Πλουμιστάκη, συνεργάτιδα του Εργαστηρίου και προς την κ. Σοφία Φούρλαρη, Γραμματέα του ιδίου φορέα, για την ενεργή και ουσιαστική συμβολή τους στη σημερινή διοργάνωση καθώς και όλους εσάς, που με την παρουσία σας, τιμάτε αυτήν την εκδήλωση.

Καθηγητής Γιώργος Φρέρης
Διευθυντής Εργαστηρίου
Συγκριτικής Γραμματολογίας

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΚΟΡΗΣ*

**ΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΞΕΚΙΝΗΜΑ
ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗ: 1936 – 1937**

Είναι κοινός γραμματολογικός τόπος, παρότι όχι απόλυτα ακριβής, ότι ο Τάκης Βαρβιτσιώτης «εμφανίστηκε στα Ελληνικά Γράμματα το 1937 με ποιήματα στο περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες*¹. Ο Βαρβιτσιώτης έχει ήδη το 1936 δημοσιεύσει ποίημά του στο περιοδικό *Μορφές*. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου δεν αγνοεί το γεγονός, αλλά υπογραμμίζει τη δημοσίευση του ποιήματος «Άνοιξη» στις *Μακεδονικές Ημέρες*. Αυτό μάλλον είναι και το πρώτο ποίημα σε ελεύθερο στίχο, το οποίο δημοσιοποίησε ο ποιητής². Μελετώντας τα πρώτα ποιήματα του Βαρβιτσιώτη, θα προσπαθήσουμε να δείξουμε δύο πράγματα : α) τα πέντε ποιήματα περικλείουν εν σπέρματι και σε πρωτογενή μορφή το θεματικό κέλυφος και την τεχνοτροπική εξέλιξη της ποίησης του Βαρβιτσιώτη συνολικότερα και β) συσσωματώνουν σε υψηλό βαθμό, γεγονός φυσικό αν συνυπολογίσουμε το νεαρό της ηλικίας τού γεννημένου το 1916 δημιουργού, αυτό που με την τρέχουσα λέξη της θεωρητικής μόδας αναφέρεται ως διακειμενικότητα και ακριβέστερα οροθετείται ως συγγραφική επιρροή.

Η συμπίεση της προσωπικής ποιητικής φωνής δεν καλύπτει ολικά το ποιητικό τοπίο, αλλά είναι στα ποιήματα τόσο μεγάλη, ώστε εκ των υστέρων και με ευνότητα τα σημάδια της καλλιτεχνικής ωριμότητας, ο Βαρβιτσιώτης σημειώνει, κλείνοντας το πρώτο του ποιητικό βιβλίο :

Το βιβλίο αυτό με τον γενικό τίτλο *Φύλλα ύπνου* συγκεντρώνει τρεις σειρές ποιημάτων: Τα «Πρώτα ποιήματα» (1941) [,] τα «Φύλλα ύπνου» (1941-1944) και τα «Ρυάκια» (1945-1947) που δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά στα περιοδικά *Κοχλίας* της Θεσσαλονίκης το 1946, 1947 και *Ποιητική Τέχνη* των Αθηνών το 1949, χωρίς να κυκλοφορήσουν ποτέ σε χωριστή έκδοση και τους δίνει την οριστική τους μορφή³.

Συνάγεται, λοιπόν, και από το συγκεκριμένο σημείωμα ότι ποιητής δεν ενέταξε τα πρώιμα δημιουργήματά του στο σώμα της ποιητικής του. Προηγήθηκε το «Χινοπωρινό» στο περιοδικό *Μορφές*⁴, και ακολούθησαν στις *Μακεδονικές Ημέρες* τα ποιήματα «Μελαγχολία», «Απομεσήμερο», «Στοχασμός» στη ρουμπρίκα «Νέοι ποιηταί»⁵, καθώς και το ποίημα «Άνοιξη» στο αμέσως επόμενο τεύχος του περιοδικού⁶. Παραθέτουμε τα

* Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Φιλοσοφίας – Παιδαγωγικής του Α.Π.Θ. στο γνωστικό αντικείμενο «Νεοελληνική σκέψη : φιλολογικές και φιλοσοφικές διαστάσεις».

¹ Αλέξανδρος Αργυρίου, *Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία – Γραμματολογία. Η Πρώτη Μεταπολεμική Γενιά*, Αθήνα, Σοκόλης, 1982, σ. 40. Ο Αλέξης Ζήρας (*Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Πρόσωπα – Όροι*, Αθήνα, Πατάκης, 2007, σ. 249) επίσης σημειώνει ότι ο Τάκης Βαρβιτσιώτης «στα γράμματα εμφανίστηκε το 1937, με τη δημοσίευση ποιημάτων του στο περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες*».

² Βλ. Αργυρίου, ό.π., σ. 27.

³ Τάκη Βαρβιτσιώτη, *Φύλλα ύπνου*, Θεσσαλονίκη, έκδοση του περιοδικού «Κοχλίας», 1949, [σ. 107].

⁴ Τάκης Βαρβιτσιώτης, «Χινοπωρινό», *Μορφές*, τχ. 1, (Μάρτιος) 1936, σ. 22.

⁵ Βλ. *Μακεδονικές Ημέρες*, τχ. 5-6, (Μάιος – Ιούνιος) 1937, σ. 142.

⁶ Βλ. *Μακεδονικές Ημέρες*, τχ. 7-8, (Ιούλιος – Αύγουστος) 1937, σ. 180.

ποιήματα, σημειώνοντας ότι ο Τάκης Βαρβιτσιώτης κατά τη διετία 1936 - 1937 δημοσιοποίησε από τις σελίδες των *Μακεδονικών Ημερών* και μεταφράσεις του Γάλλων ποιητών : του Βερλαίν⁷, του Ρεμπώ⁸ και του Βαλερύ⁹.

ΧΙΝΟΠΩΡΙΝΟ

Φριχτή μας η ψυχή την ώρα, χτες, του χωρισμού!
Του δωματίου τα στορτά βαφερόδινα η εσπέρα
κι οι πόθοι μας σα δαχτυλίδια χάνονταν καπνού
μες στου χινόπωρου τη μελαγχολική ατμοσφαίρα ...

ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ

Απόψε μένει ανέλπιστα η καρδιά μου σφαληχτή
λες και φοβήθηκε κι αυτή τα ρίγη του χειμώνα,
και γέρνει εντός μου διπλωμένη και σκυφτή
σαν ένα λούλουδο που ξεψυχάει μες' στον ανθώνα ...

ΑΠΟΜΕΣΗΜΕΡΟ

Εγείρε ο ήλιος προς τη δύση του να κοιμηθεί
την όμορφη κι αστραφτερή του κλείνοντας βεντάλια,
και με τη θάλασσα ενώ κοιτάει να φιληθεί
στερνά, τα σύγνεφα μ' αχνά βαφήκανε κοράλλια.

ΣΤΟΧΑΣΜΟΣ

Σαν αστραπή μες στον σκοτεινιασμένο ουρανό
μια σκέψη πέρασε και φώτισε την ύπαρξή μου ·
δεν ήταν μα ξανάρχονταν όσες φορές πονώ
και μια καινούργια χαραυγή νά'φερνε στην ψυχή μου.

ΑΝΟΙΞΗ

Γαλάζια χαμόγελα των ουραनों ·
μάτια που καθρεφτίζουνε την αστρικήν αγνότητα.
Αρώματα πορφυρά που η πολύχρωμη άνθηση αποπνέει.
Χρώματα · το κόκκινο, το πράσινο, το λευκό και το γαλάζιο
που χάνονταν το δείλι μέσα σ' ένα ωχρο πορτοκαλί.
Φοβισμένα προβάλλουν των λουλουδιών τα κεφάλια
που μέχρι χτες της ομίχλης το τούλι τα σκέπαζε ·
ο ήλιος να τα φυλάξει έτρεξε πολύ βιαστικός
με των ξανθών του μαλλιών το μετάξι.
Νύχτες του στοχασμού και των ονείρων
τυλιγμένες στον ασημένιο μανδύα της Σελήνης.
Μες στα βελούδα των ίσκιων αναπαύονται οι έννοιες.
Στον κήπο της Ζωής αρχινάει να ξανανθίζει η Αγάπη.
Ατέρμονα τραγούδια από τ' άδυτα των ψυχών αναβλύζουν ·
αγγελικές μελωδίες που συνοδεύουν τον αποχαιρετισμό της μελαγχολίας,
το άστρο της Αφροδίτης που ανατέλλει περίλαμπρο.

⁷ Paul Verlaine. «Η Εσπέρα», μετάφρ. Τάκη Βαρβιτσιώτη [=παραδοσιακό ποίημα], *Μακεδονικές Ημέρες*, τχ. 6-7, (Ιούλιος – Αύγουστος) 1936, σ. 236.

⁸ Arthur Rimbaud, «Αυγή – Άνθη – Βάρβαρο – Παραμύθι. Ουρανοί γ[κ]ρίζοι από κρύσταλλο», μετάφρ. Τάκης Βαρβιτσιώτης, *Μακεδονικές Ημέρες*, τχ. 9-10, (Σεπτέμβριος – Οκτώβριος) 1937, σ. 233-235. Η μετάφραση συνοδεύεται από την πληροφοριακή σημείωση (ό.π., σ. 235) : (Από τις *Illuminations*).

⁹ Paul Valéry, «Πόσο ήσυχος ήταν ο καιρός ...», μετάφρ. Τάκης Βαρβιτσιώτης [=ποίημα σε πεζό], *Μακεδονικές Ημέρες*, τχ. 11-12, (Νοέμβριος - Δεκέμβριος) 1937, σ. 277.

Το μελαγχολικό δειλινό, ο ουρανός, τα σύννεφα, τα αστέρια, ο ήλιος, η σελήνη, τα λουλούδια, η φύση σε ποικίλες πτυχές της και η συνύπαρξη πολλών χρωμάτων, με την απορρέουσα από αυτά συμβολική διάσταση, χαρακτηρίζουν συνολικότερα ως σκηνικούς διάκοσμος την ποιητική του Τάκη Βαρβιτσιώτη και διαπιστώνουμε ότι αυτά τα στοιχεία κάθε άλλο παρουσιάζουν και από τις πρώτες καταθέσεις του. Ο έρωτας, ο χρόνος, η μοναξιά, ο θάνατος, η μυστηριακή πτυχή της φύσης και της ζωής γενικότερα, δηλαδή όλα αυτά που συγκροτούν την υπαρξιακή και μεταφυσική θεματική της καλλιτεχνικής έκφρασης, χαρακτηρίζουν βαθιά την όλη ποιητική παρουσία του Βαρβιτσιώτη, αλλά εμφανώς και τις δοκιμές της ποιητικής του αφετηρίας. Ο υπαρξιακός πόνος και η αδυναμία του ανθρώπου να αρθρώσει απαρασάλευτες απαντήσεις στα οντολογικά και μεταφυσικά ερωτήματα αποτυπώνονται και σε αυτά τα νεανικά ποιήματα, αλλά πολύ γρήγορα η ποιητική φωνή, ιδίως με το ελευθερόστιχο ποίημα «Άνοιξη», φτάνει και στην περιοχή της ελπίδας, της αισιοδοξίας, της ευγνωμοσύνης για το ότι αξιώθηκε να βιώσει τη ζωή, έστω και ως περίπλοκη οντολογική περιπέτεια.

Τα τέσσερα πρωτόλεια τετράστιχα («Χινοπωρινό», «Μελαγχολία», «Απομεσήμερο», «Στοχασμός») φανερώνουν ένα στιχουργικό ταλέντο που κινείται στο χώρο του παραδοσιακού λυρισμού, αναδίνοντας την αύρα όχι μόνο των τριών Γάλλων ποιητών, που ο Βαρβιτσιώτης μετέφρασε στις *Μακεδονικές Ημέρες*¹⁰, αλλά και την ανάσα του Μπωντλαίρ, διαθλασμένη μέσα στο ημίφως του ελληνικού μεσοπολεμικού νεοσυμβολισμού, ο οποίος αναπόδραστα είχε επηρεάσει τον μελετηρό έφηβο που ενδιαφερόταν για τον ποιητικό λόγο. Είναι, επίσης, αλήθεια, ότι ο απαλός ρυθμικός λόγος του Βαρβιτσιώτη, στο ξεκίνημά του και πριν δεχτεί τη γόνιμη επίδραση του υπερρεαλισμού, δείχνει περισσότερο να πατά στην εύρυθμη τρυφερή μελαγχολία του Τέλλου Άγρα, του Ναπολέοντος Λαπαθιώτη, της Μαρίας Πολυδούρη και του Κώστα Ουράνη και καθόλου στον σαρκαστικό κυνισμό του Κ. Γ. Καρυωτάκη. Για παράδειγμα, η νεωτερίζουσα αίσθηση της λέξης «στόρια» για τα παραπετάσματα του παραθύρου ή τις κουρτίνες αδυνατεί να κλυδωνίσει το οικοδόμημα του παραδοσιακού λυρισμού, που θεμελιώνεται στο ευγενές «ποιητικό» λεξιλόγιο, στον ιαμβικό ρυθμό και στην πλεκτή ομοιοκαταληξία (άλλωστε, ο πρώτος που χρησιμοποίησε σε ποίημα την αντιποιητική –με παραδοσιακούς όρους– λέξη «μπαρ», ήταν ο αισθαντικός εκείνος Λορέντζος Μαβίλης στο σονέτο «Φάληρο» (1911)¹¹, χωρίς να διακινδυνεύσει η θέση του ανάμεσα στους αριστείς της παραδοσιακής ποιητικής έκφρασης).

Ο ελεύθερος στίχος αποτελεί το εμφανέστερο νεωτερικό γνώρισμα του ποιήματος «Άνοιξη», όπως και της μοντέρνας ποίησης, γενικότερα¹². Ορισμένα άλλα στοιχεία της ποιητικής νεωτερικότητας ανιχνεύονται μεν, αλλά η έντασή τους δεν είναι υψηλόβαθμη : υπάρχει μία διαδοχή στιγμιотύπων από τον κόσμο της φύσης, αλλά πρόκειται για τμήματα μιας κεντρικής εικόνας (η φύση στην καλή της ώρα συμβολοποιεί την αισιοδοξία και την αγάπη) και όχι για δυναμική διαδοχή διαφορετικών εικόνων. Επίσης, το συναισθηματικό τοπίο του ποιήματος καλύπτεται ολικά (από τον τίτλο έως τον τελευταίο στίχο) από το ίδιο θετικό συναίσθημα, στοιχείο που ωθεί το ποίημα προς τον παραδοσιακό λυρισμό και όχι προς τη νεωτερίζουσα δραματικότητα. Επιπρόσθετα, ο γενικά απλός και οικείος λεκτικός τόνος νοθεύεται από ορισμένες δόσεις μεγαληγορίας,

¹⁰ Βλ. σημ. 7, 8, 9.

¹¹ Βλ. σχετικά και Δημήτρης Κόκορης, «Συμβολιστικά και νεωτερικά στοιχεία στην ποίηση του Λορέντζου Μαβίλη», *Φιλολόγος*, τχ. 95, (Άνοιξη) 1999, σ. 99-111.

¹² Για τα βασικά χαρακτηριστικά του ποιητικού μοντερνισμού η βιβλιογραφία είναι μεγάλη. Βλ. τις σχετικές εγγραφές στα γενικά αλλά εμβριθή έργα αναφοράς σαν το *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (επιμέλεια : A. Preminger, T.V.F. Brogan κ.ά., New Jersey, Princeton University Press, 1993) και το *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction* (επιμέλεια : A. Jefferson – D. Robey, London, Batsford, 1986). Από τα ελληνόγλωσσα μελετήματα βλ. ενδεικτικά : M. De Clercq – H. Bousset, «Η Ποιητική εξερεύνηση του μοντερνισμού», μτφρ. Αλέξης Ζήρας, *Ευρωπαϊκά Γράμματα. Ιστορία της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας*, τόμ. Γ', Αθήνα, Σοκόλης, 1992, σ. 286-291, Νάσος Βαγενάς, «Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση», *Η Ειρωνική γλώσσα*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, σ. 21-53, κ.π.ά.

που θυμίζουν την εκζήτηση της παραδοσιακής ποιητικής : για παράδειγμα, η επίταξη του επιθέτου («Αρώματα πορφύρα», «το άστρο [...] περίλαμπρο»), ο προσδιορισμός «ατέρμονα» για τα τραγούδια, το κεφαλαίο αρχικό στη Ζωή και στην Αγάπη. Τέλος, οι προσωποποιήσεις του ουρανού, των λουλουδιών και του ήλιου, καθώς και η χρήση του σχήματος της μεταφοράς («της ομίχλης το τούλι» για την πάχνη και ο «ασημένιος μανδύας» για το φως του φεγγαριού), δεν διασαλεύουν το οικοδόμημα της έλλογης αλληλουχίας, ο κλυδωνισμός του οποίου αποτελούσε κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου τον κεντρικότερο στόχο της μοντερνιστικής έκφρασης. Βέβαια, ας μην είμαστε υπερβολικοί με έναν νεαρό ποιητή που μόλις είχε κλείσει τα είκοσί του χρόνια. Το ποίημά του δεν είναι γνήσια νεωτερικό, είναι όμως νεωτερίζον και συγκροτεί ένα καλό δείγμα της πορείας του από τον παραδοσιακό λυρισμό προς την μοντέρνα έκφραση, πορεία που δεν θα μπορούσε να είναι αταλάντευτη και απρόσκοπη.

Ο ποιητής κατά κανόνα αντλεί από το μέσα κοίτασμα, το οποίο δεν εξαντλείται στη συναισθηματική εγγραφή των βιωμάτων και στην ευαισθησία αλλά εμπλουτίζεται και από την αναγνωστική οπτική και μνήμη. Ο βασικότερος μοχλός της διακειμενικότητας είναι ο επηρεασμός (συνειδητός ή ασυνείδητος) των συγγραφέων, ο οποίος κατοπτρίζεται στην αλληλοσυσχέτιση των κειμένων. Περίπου ενάμισι χρόνο πριν από την «Άνοιξη» του Τάκη Βαρβιτσιώτη στις *Μακεδονικές Ημέρες* και συγκεκριμένα τον Μάρτιο του 1936, είχε δημοσιευτεί μία άλλη «Άνοιξη» στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*¹³, περιοδικό που βάσιμα εικάζουμε ότι παρακολουθούσε ο νεαρός Βαρβιτσιώτης, αφού συν τοις άλλοις από τις σελίδες του προωθούσε και τον ποιητικό μοντερνισμό :

ΑΝΟΙΞΗ

Τα φύλλα πράσινα
σαλεύουν διάφανα
μπροστά στον ήλιο,
-χαμόγελα ιλαρά
στα χείλη της Άνοιξης.
Οι κραυγές της ζωής
τεντώσαν, τόξα δύναμης,
τα κλαδιά.
Η φλούδα του δέντρου
χλωρή και στυλπνή
λαμποκοπά
-ριγυτό φουστάνι τσιτωμένο
στα στήθια μιας χωρικής.
Μέσα μου ορμούν
πολύφωνα, πολύχορδα
τα τραγούδια της χαράς.
Οι άνθρωποι περνούν πλάι μου
ωραίοι κι αγαπημένοι,
ντυμένοι
τ' όνειρό μου και τη νιότη μου.
Αγαπώ
τον ουρανό και τη γη,
τους ανθρώπους και τα ζώα,
τα ερπετά και τα έντομα.
Είμαι και γω όλα μαζί
κι ο ουρανός κι η γη.
Το κορμί μου είναι περήφανο
απ' την ομορφιά της χαράς
το χέρι μου είναι παντοδύναμο

¹³ Κώστας Ελευθερίου, «Τρία ποιήματα» [= «Ξένοι», «Γυμνοί», «Άνοιξη»], *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 3, (Μάρτης) 1936, σ. 202-205.

απ' την ορμή της αγάπης.
Στη φούχτα της αγάπης
χωράει το σύμπαν.
Στο γαλάζιο γιαλό
αράζουν τα καΐκια
της χαράς, της υγείας, της αλήθειας.

Ο τίτλος, ο τόνος, η εικονοποιία, η αγάπη και η χαρά της ζωής ως διαμορφωτικά στοιχεία του συναισθηματικού κλίματος, ο ουρανός και η φύση γενικά ως σκηνικό αισιόδοξίας και υπαρξιακής ανάτασης ενδυναμώνουν την υπόθεση ενός όχι αμελητέου ποιητικού επηρεασμού, που ασκήθηκε στον Τάκη Βαρβιτσιώτη κατά τη συγγραφή της δικής του «Ανοιξης». Την «Ανοιξη» στα *Νέα Γράμματα* υπογράφει ο «Κώστας Ελευθερίου», που δεν είναι κάποιος τυχαίος ποιητής. Είναι, ως γνωστόν¹⁴, ο Γιάννης Ρίτσος, που δημοσίευσε τα πρώτα του μοντέρνα ποιήματα με ψευδώνυμο, οδηγημένος από ένα πλέγμα αιτιών : ήθελε να αρθρώσει τη νεωτερική του φωνή στο περιοδικό που προωθούσε τον ποιητικό μοντερνισμό, αλλά αυτό είχε αστική απόχρωση. Ο διευθυντής του Ανδρέας Καραντώνης είχε γράψει πολύ αρνητική κριτική για τα *Τρακτέρ* του Ρίτσου¹⁵, ο τελευταίος σαφώς και δεν ήθελε να απεμπολήσει την πολιτική του ταυτότητα, αλλά η ποιητική φωνή του στα συγκεκριμένα ποιήματα δεν εναρμονιζόταν με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, αφού ο δημιουργός έφτανε σε μία ανάταση ατομικής φύσεως, χωρίς να αξιοποιεί τον ταξικό αγώνα και διεργασίες κοινωνικού χαρακτήρα. Αρκετοί στίχοι από την «Ανοιξη» εντάχθηκαν στην *Εαρινή συμφωνία* (1938)¹⁶, με πιο εμφανή διαφοροποίηση τη μεταλλαγή της κτητικής αντωνυμίας από τον ενικό («μου») στον πληθυντικό αριθμό («μας»), μεταλλαγή που περιθωριοποιούσε το άτομο – ήρωα, προβάλλοντας την ομάδα – ήρωα¹⁷. Τα «καΐκια της χαράς, της υγείας, της αλήθειας» κοσμούν την επιλογική εικόνα του ποιήματος. Μία πολιτικά φορτισμένη δικαιολογία για τον εξοβελισμό των τριών τελευταίων στίχων από την *Εαρινή συμφωνία*, εκκινεί από τη διαπίστωση ενός ειρωνικού παιγνιδιού, που έπαιζαν ορισμένες λέξεις σε έναν από τους ικανούς εργάτες της : οι ίδιες αυτές λέξεις (χαρά, υγεία, αλήθεια) έγιναν συνθήματα της «Νέας Τάξεως»¹⁸, την οποία φιλοδόξησε να επιβάλει η δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου, καθεστώς που εδραιώθηκε λίγους μήνες μετά τη δημοσίευση των στίχων στα *Νέα Γράμματα*.

Ο Βαρβιτσιώτης με τη δική του «Ανοιξη» εκφράζει μια ανυποψίαστη νεανική αθωότητα και μια αναμενόμενη από τα ποιητικά νιάτα αισιόδοξη διάθεση, αλλά η χαρά και η υγεία, συναισθηματική και ιδεολογική, που αναδίνουν οι στίχοι δεν συγκρούονται με τα ομόλογα συνθήματα του μεταξικού καθεστώτος και με την περιρρέουσα πνευματική ατμόσφαιρα, που αυτό προσπάθησε να διαμορφώσει. Στο ίδιο τεύχος των *Μακεδονικών Ημερών*, μάλιστα, και με αφορμή τα πρώτα γενέθλια της 4^{ης} Αυγούστου, δημοσιεύτηκε ανυπόγραφο θετικό σημείωμα για το καθεστώς¹⁹, γεγονός που σημαίνει ότι αυτό εξέφραζε όλη τη Συντακτική Επιτροπή του περιοδικού, το οποίο προώθησε, αναντίρρηση, τον αφηγηματικό μοντερνισμό αλλά όχι και τόσο τους δημοκρατικούς και κοινωνικούς αγώνες. Η Αγλαΐα Κεχαγιά – Λυπουρλή, η κατεξοχήν ειδικός ως προς τη μελέτη των *Μακεδονικών Ημερών*²⁰, σημειώνει ότι τα εκθιαστικά για τη μεταξική

¹⁴ Βλ. ενδεικτικά, Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, ⁵1989, σ. 185-193.

¹⁵ Βλ. *Τα Νέα Γράμματα*, τχ. 7-8, (Ιούλης-Αύγουστος) 1935, σ. 439-441.

¹⁶ Βλ. Γιάννης Ρίτσος, *Ποιήματα*, τόμ. Α', Αθήνα, Κέδρος, ¹²2009, σ. 235-236.

¹⁷ Η αντιπαραβολή των πρώτων εκδόσεων ποιημάτων του Ρίτσου με την οριστική έκδοσή τους οδηγεί σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Βλ. και την αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Μαρίας Αστήθα – Βρυζίδη, *Οι διορθώσεις του Γιάννη Ρίτσου στις συλλογές της δεκαετίας 1934-1943*, Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., 1989.

¹⁸ Βλ. ενδεικτικά, E.O.N.- *Η φασιστική νεολαία Μεταξά*, εισαγωγή – επιμέλεια : Παύλος Πετριδής, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2000.

¹⁹ «Η 4^η Αυγούστου», *Μακεδονικές Ημέρες*, τχ. 7-8, (Ιούλιος-Αύγουστος) 1937, σ. 201.

²⁰ Βλ. ιδίως, Αγλαΐα Κεχαγιά – Λυπουρλή, *Το Περιοδικό «Μακεδονικές Ημέρες» 1932-1939*,

δικτατορία σημειώματα «ίσως [...] επιβλήθηκαν στο περιοδικό από εξωτερικούς παράγοντες, όπως έγινε και σε άλλα περιοδικά»²¹, αλλά κάτι τέτοιο αφ' ενός δεν συνέβη σε όλα τα περιοδικά και αφ' ετέρου τα λογοτεχνικά περιοδικά, και μάλιστα τα «πρωτοποριακά», δεν ανήκουν στους παράγοντες δυναμικού επηρεασμού της κοινής γνώμης, ώστε να πειθαναγκάζονται από την εξουσία να δημοσιεύουν κείμενα που δεν τα εκφράζουν. Ανεξάρτητα από αυτό, μπορούμε να αξιολογήσουμε ως φιλολογικώς πολύ ενδιαφέροντα τα πρωτόλεια του Τάκη Βαρβιτσιώτη, αφού εγκιβωτίζουν θεματικές ορίζουσες και τεχνοτροπικές μεταβάσεις της ποιητικής πορείας του, αλλά οφείλουμε και να αναγνωρίσουμε το υψηλόβαθμη αυτοκριτική συνείδηση του δημιουργού, αφού στην πρώτη ποιητική συλλογή του, τα *Φύλλα ύπνου* (1949), δεν περιέλαβε αυτές τις πρώτες δοκιμές του, αλλά ποιήματα ωριμότερα και πιο προσωπικά, που καθιστούν ευδιάκριτη την καλλιτεχνική του ταυτότητα, δηλαδή αναδεικνύουν την ιδιοτυπία αλλά και τη δραστικότητα της ποιητικής του φωνής.

1952-1953, Θεσσαλονίκη, Δήμος Θεσσαλονίκης – Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 1986.

²¹ Αγλαΐα Κεχαγιά – Λυπουρλή, «Το πρωτοποριακό λογοτεχνικό περιοδικό της Θεσσαλονίκης *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939)», *Φυτόρια Λογοτεχνίας στη Θεσσαλονίκη. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της πόλης στον 20^ο αιώνα* [=Πρακτικά συνεδρίου], επιμέλεια : Περικλής Σφυρίδης, Θεσσαλονίκη, Δήμος Θεσσαλονίκης, 2006, σ. 60.

ΑΛΕΚΟΣ ΔΑΦΝΟΜΗΛΗΣ*

ΤΑΚΗΣ ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗΣ
Ο ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ

Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης είναι ένας από τους διαπρεπέστερους εκπροσώπους της μεταπολεμικής ποίησης, με έργο μεγαλόπνοο, ογκώδες και αντιπροσωπευτικό. Είναι, όπως, εύστοχα, επισήμανε ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος, «ο πρώτος στο ανάστημα μεγαλοδιάστατος ποιητής της Ελλάδας σήμερα και ο κατάλευκος ολόλαμπρος άγγελος, ο ‘Angelus Novus’». Και, ακόμη, είναι ένας ποιητής ευρωπαίος, που κατά τον Οδυσσέα Ελύτη, «του αξίζει ο έπαινος των καλλιεργημένων ανθρώπων όλου του κόσμου».

Θα αναφέρω μερικές ακόμη κρίσεις από επιφανείς ανθρώπους των γραμμάτων.

Ένας από τους λαμπρότερους της ποίησης μας και κατέχει μια από τις πρώτες θέσεις της (Τάσος Αθανασιάδης).

Τρισεύγενη λυρική πνοή, βραχυλογία, ατμόσφαιρα βαθιά υποβλητική (Νίκος Καζαντζάκης).

Τον αγαπώ και τον θαυμάζω ιδιαίτερα. Η ποίησή του αποπνέει ευγένεια ψυχής, αγάπη για τον συνάνθρωπο και υπέρτατο λυρισμό (Γιάννης Ρίτσος).

Η καθαρότητα και η ευγένειά του φθάνουν την αγγελικότητα (Νικηφόρος Βρεττάκος).

Μια αληθινή ανανέωση του ποιητικού μας λόγου (Τάκης Παπατσώνης).

Η φωνή του Τάκη Βαρβιτσιώτη με την γαλήνια ένταση της είναι μοναδική. Διασχίζει τα σύνορα με άνεση. Μια χιλιόχρονη, λοιπόν, παράδοση που μια πρωτότυπη φωνή τη στολίζει με δράματα μόλις μισοειδωμένα. Ας τον ευχαριστήσουμε για αυτούς τους λεκτικούς θησαυρούς του (Alain Bosquet).

Χαιρετίζουμε αυτή τη νέα φάλαγγα των ποιητών που αποτελεί τη συμβολή της Ελλάδας, αυτής της πατρίδας της ποίησης, στην παγκόσμια λογοτεχνία και που περιλαμβάνει ονόματα σαν του Σεφέρη, του Ελύτη, του Βαρβιτσιώτη και του μεγάλου μυθιστοριογράφου Νίκου Καζαντζάκη (Jean Ballard).

Δεν πρόκειται για έναν επιφανειακό αισθητισμό, αλλά για μια ποιητική οντολογία (Jean Roudaut).

Το ωραίο είναι η θρησκεία του (Mario Vitti).

Ο νεοέλληνας αυτός ποιητής βρίσκεται στη λίστα των πιο σπουδαίων ποιητών του καιρού μας, προαναγγέλλοντας κορυφώσεις ομορφιάς που προκαλούν ρίγη, είτε γιατί απογυμνώνουν πυρήνες στο κοσμικό μυστήριο, είτε γιατί διαλύονται σε τούτη την απόκρυφη και εκφραστική απλότητα που είναι η ιδιαιτερότητα της αληθινής ποίησης (Antonello Colli).

Μερικά ποιήματα του σίγουρα δεν έχουν να φοβηθούν τίποτε από τον χρόνο (Roger Millieux).

Θα ήταν μεγάλη παράλειψη μου να μην αναφέρω ότι η ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη είχε ιδιαίτερη απήχηση στην Ισπανία και στην Λατινική Αμερική. Έτσι δικαιολογείται και η απονομή του βραβείου Fernando Rielo απο το ομώνυμο ισπανικό ίδρυμα. Στην Ισπανία η κριτική τον χαρακτήρισε άξιο ποιητή της παράδοσης του πατριάρχη της ισπανικής ποίησης Juan Ramon Jimenez και, σε ειδική τελετή στο Fuete

* Συγγραφέας επικολυρικών έργων και πέντε βιβλίων σε θέματα επικοινωνίας.

Vaqueros, στο σπίτι μουσείο του Federico Garcia Lorca, πραγματοποιήθηκε συμβολική αδελφοποίηση του με τον μεγάλο ισπανό ποιητή. Στην τελετή μεταξύ άλλων παρευρέθηκαν τιμητικά η αδερφή του Λόρκα, Isabel Garcia Lorca και ο ανεψιός του Manuel Fernandez Montesinos. Εξάλλου στη Λατινική Αμερική η υποδοχή του έργου του είναι ενθουσιώδης: Στη Χιλή ο επιφανής ποιητής Humberto Dias Casanueva και ο διακεκριμένος ελληνιστής Miguel Castillo Didier, στην Αργεντινή ο Horacio Castillo και η Olga Orosko, στη Βενεζουέλα η Ana Ma del Re, στη Βραζιλία ο Jose Paulo Paes, στο Μεξικό Guiterres Vega και ο Carlos Montemayor, στην Κολομβία ο Humberto Senegal και ο Elias Mejía δημοσιεύουν μεταφράσεις των ποιημάτων του και του αφιερώνουν εγκωμιαστικές μελέτες.

Παραθέτω απόσπασμα μελέτης του Humberto Senegal, ο οποίος μεταξύ άλλων αναφέρει ότι

Στον Τάκη Βαρβιτσιώτη αναγνωρίζει κανείς τον θείο σπινθήρα που προκαλεί εκλάμψεις ενόρασης και η ποίηση του είναι μια ουσία του ανέκφραστου. Με τις λεκτικές του αβρότητες μας χαρίζει εκείνη την ομορφιά που σύμφωνα με τον Πλωτίνιο αποφεύγει κάθε αισθησιακή αντίληψη και αφήνει την ψυχή να ενοράται και να εκφράζεται χωρίς κανένα όργανο.

Εξάλλου ο κριτικός Orlando Montoya σε άρθρο του στην εφημερίδα *La Chronica* γράφει τα εξής:

Είχαμε την ευκαιρία να γνωρίσουμε έναν έλληνα ποιητή που μας κατέπληξε μόνο με την μαγεία του ποιητικού λόγου του χωρίς κριτικές συστάσεις, πομπώδεις εκδόσεις των έργων του, ή φιλολογικούς πράκτορες.

Ο ποιητικός κόσμος του Τάκη Βαρβιτσιώτη είναι ένας χώρος ονειροφантаσίας ένα παραδείσιο καταφύγιο που έχει συνδεθεί από λεπτομερειακά στοιχεία, μέσα από τα εκστατικά μάτια της παιδικής του ψυχής και στον οποίο τα αντικείμενα έχουν απαλλαγεί από την ύλη τους και έχουν μετατραπεί σε πνευματικές οντότητες, σε είδωλα και ιριδίζοντα θραύσματα, που εμπεριέχουν μια καταλυτική μελωδία σιωπής και υποδηλώνουν την κρυφή αλληλουχία ζωής και θανάτου. Ένας κόσμος, εντούτοις, προσιτός στον αναγνώστη, χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια αποκρυπτογράφησης των συμβόλων του.

Η γλώσσα του αριστοτεχνικά επεξεργασμένη, διαυγής, αιθέρια, μεγαλοπρεπής, απαστράπτουσα με πλήθος καλολογικών στοιχείων και λέξεις έμπορτες λυρικού περιεχομένου, δεν υποτάσσεται σε κανόνες α ριογι και φέρει ανεξίτηλη την προσωπική του σφραγίδα, ώστε να μπορεί άφοβα να χαρακτηριστεί «μοναδική».

Θα μνημονεύσω τους σημαντικότερους σταθμούς της εκπληκτικής ποιητικής διαδρομής του Τάκη Βαρβιτσιώτη.

Φύλλα ύπνου.

Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης φανερώνει τα σπάνια ποιητικά του χαρίσματα από την πρώτη του κιόλας συλλογή *Φύλλα ύπνου*, κατορθώνοντας να καταστήσει τον αναγνώστη συμμετέχο στην απόδραση του από την σύγχρονη πραγματικότητα και συνταξιδιώτη του στον κόσμο των οραμάτων και των ονείρων, σε ένα κόσμο μαγευτικών περιπλανήσεων, μουσικών εικόνων και, ενίοτε, σιωπής. Όπως έγραψε χαρακτηριστικά ο Πέτρος Σπανδωνίδης,

ο ποιητής δεν βρίσκεται πια ανάμεσα στις επιφάνειες, αλλά έχει εισδύσει σε μια άγνωστη χώρα. Από εκεί εκπέμπει σήματα, εικόνες, μύθους. Ο Βαρβιτσιώτης είναι μια γνήσια καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία που δίνει στα πράγματα ένα ύφος εξαιρετικό σαν να συμπλέκουν ένα ασημένιο ιστό αράχνης.

Χειμερινό Ηλιοστάσιο – Το ζύλινο άλογο – Αλφαβητάριο.

Στις συλλογές αυτές με θαυμαστή ποιητική αυτοτέλεια και απλότητα, προσπαθεί

να επουλώσει τα οδυνηρά του τραύματα από την σύγκρουση του με τα πράγματα, συνδιαλέγεται με αυτά και εξέρχεται από το οχυρό της μοναξιάς του με την βοήθεια μιας νοσταλγικής επιστροφής στην αέναη πηγή της παιδικής αθωότητας. Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος σημειώνει:

Ο Βαρβιτσιώτης μπορεί να είναι απλός και να είναι συνεπής στον υπέρτατο προορισμό του ποιητικού λόγου. Έχει την συνείδηση του περιττού... Στάθηκα σε πολλά ποιήματα ολωσδιόλου ιδιαίτερα... Είναι αριστουργήματα – δε φοβούμαι τη λέξη – που πρέπει να περάσουν σε όλες τις ανθολογίες.

Η γέννηση των πηγών.

Η συλλογή αυτή υπαινίσσεται μια αναγέννηση ποιητική, κοινωνική και κοσμική. Η ποίηση, θέλει να μας πει ο ίδιος, συνδέεται στενά με το αιώνιο εκείνο ρεύμα που διασχίζει το πεπρωμένο του ανθρώπου και που για να ξαναζωντανέψουμε θα έπρεπε να ανεβούμε στην πηγή του. Γιατί στο σημερινό κόσμο που ζούμε όλες οι πηγές έχουν γίνει φαντάσματα, όπως γράφει σε ένα ποίημα του. Έχουν φθαρεί όλα τα ιδανικά της ζωής. Όλες οι θεμελιώδεις οι πρώτες αλήθειες και είναι ανάγκη να τις ανακαλύψουμε ξανά, να επιστρέψουμε στις αυθεντικές πηγές της ύπαρξης.

Από την ίδια αυτή ιδεολογία εμφορείται και η *Χριστουγεννιάτικη Καντάτα* σε τέσσερις φωνές, που ακολουθεί ως επίμετρο της ίδιας συλλογής.

Το πέπλο και το χαμόγελο.

Μια υποβλητική λυρική – φιλοσοφική αναζήτηση με συμβολικό και πνευματικό περιεχόμενο μεγάλη διαύγεια και αποκαλυπτική απογύμνωση. Η ποίηση, παντοτινή ερωμένη του Τάκη Βαρβιτσιώτη, ταυτίζεται με την ομορφιά και την αλήθεια και υψώνεται σε περιωπή συμβόλου. «Μια ποίηση καθρεφτική», κατά τον Γ. Θέμελη. «Η λέξη «καθρέφτης» είναι η βάση της ποιητικής του γλώσσας, ξαναγυρίζει διαλάμπει παντού και κεί που δεν ονομάζεται». Είναι, επίσης, άξιο προσοχής ότι μια εισαγωγή στην ποίηση του Βαρβιτσιώτη που έγραψε ο Kimon Friar έχει τον τίτλο «Το μάτι στον καθρέφτη» (the eye in the mirror).

Η μεταμόρφωση.

Η βαθιά οδύνη του ποιητή για την απώλεια της μητέρας του, που είχε κυφορηθεί μέσα του επί έξι ολόκληρα χρόνια, θα γεννήσει έναν πανανθρώπινο θρήνο, συντεθειμένο από διακριτικές λυρικές νότες Ωστόσο κατορθώνει να διαπεράσει τα στεγανά του θανάτου, να εξοικειωθεί μαζί του σε μια παρήγορη συγκατοίκηση και να μας προσφέρει μια ποίηση που είναι πραγματικά «λάμψη και άρωμα των σκοτεινών πραγμάτων», όπως λέει ο ίδιος ο ποιητής. «Ειλικρινά, ποτέ δε διάβασα στην ελληνική ποίηση, τόσο διακριτικό πένθος στολισμένο με τόση αξιοπρέπεια και με τόση έξαρση. Ούτε αυτός ο ‘Τάφος’ του Παλαμά, δεν μπορεί να καυχηθεί παρόμοιο εγχείρημα», γράφει ο Τάκης Χατζηαναγνώστου, ενώ ο Κώστας Τσιρόπουλος επισημαίνει: «Έργο εξαιρετικό μιας φωνής δραματικού λυρισμού, από τις πιο ευγενείς που γνώρισαν τα μεταπολεμικά μας χρόνια».

Η φθινοπωρινή σουίτα και άλλα ποιήματα.

Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης παρασύρει τον αναγνώστη, με ένα κρεσέντο λυρικής μέθης, στην λυτρωτική του απόδραση σε ένα κόσμο όπου τα είδωλα αντικειμενοποιούνται και οι εικόνες φωτοβολούν και αναπάλλουν. Όπως αποφαίνεται, τόσο επιγραμματικά, ο Κώστας Στεργιόπουλος, «ολόκληρη η ποίηση του Βαρβιτσιώτη κινείται, σε τελική ανάλυση, ανάμεσα σε δύο άξονες: την παιδική αθωότητα και την αισθητική πίστη».

Ταπεινός αίνας προς την Παρθένο Μαρία (βραβείο Ακαδημίας Αθηνών).

Σε μια στεγνή υλιστική εποχή τολμά να αγιογραφήσει με αδρές, πυκνές πινελιές την εικόνα της Υπεραγίας Θεοτόκου και να αναπέμψει ενώπιον της τους λυρικότατους χαιρετιστήριους αίνους του διαποτισμένους με ένα ρίγος ευλάβειας, ψυχικής ευγένειας και κατάνυξης, αλλά, μαζί, και ανθρώπινης απελπισίας. «Τι να πρωτοθαυμάσει ο αναγνώστης στον *Ταπεινό αίνο στην Παρθένο Μαρία*;», γράφει ο Στέλιος Αρτεμάκης. «Τον τρυφερό δυναμικό του λόγου; Τη μαγεία των λέξεων που ανανεώνονται στα έμπειρα χέρια του; Η την ευγένεια των αισθημάτων που υψώνονται μεσ' από τις γραμμές σαν μυρίπνοα λουλούδια ενός μυστικού έαρος;». Και ο Αντρέας Καραντώνης συμπληρώνει: «Μοιάζει να ξαναζωντανεύει στην εποχή μας την Παπαδιαμάντεια παράδοση καθώς δημιουργικά μεταγράφει τον ακάθιστο ύμνο σε μια προσωπική λυρική παραφορά λατρείας».

Καλειδοσκόπιο.

Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης μας προσφέρει ένα μικρό φανταστικό ονειρικό σύμπαν, εξωραΐζοντας την πραγματικότητα και μετατρέποντας την μέσα από το «καλειδοσκόπιο» του σε πολύχρωμα συμμετρικά χρονικά θραύσματα, που μετασχηματίζονται αέναα, χωρίς όμως να χάνουν την πρωταρχική τους υφή και γνησιότητα. Ας μου επιτραπεί εδώ να μεταφέρω μερικές θαυμάσιες παρατηρήσεις του Στέλιου Γεράνη:

Και τι δεν έχει αυτή η ποίηση; αίσθημα, μουσική, πνευματικές εκλάμψεις πρωτοτυπία, γλωσσικό πλούτο, ανθρώπινη ουσία και προπαντός αληθινή πεντακάθαρη ποίηση. Στην εποχή μας, που όλα τα στεγνώνει, το δικό του ρομαντικό άρωμα σχεδιάζει όνειρα του μέλλοντος, σχεδιάζει ένα άνοιγμα φωτεινό... Η ποίηση αυτή είναι δίδαγμα, πυξίδα και παρηγοριά.

Η ατραπός (1^ο Κρατικό Βραβείο ποίησης).

Η ποιητική συλλογή *Η ατραπός* είναι μια μαθητεία εσωτερισμού, η εσωτερική εκείνη διεργασία που θα μας καταστήσει ικανούς να εισδύσουμε πέρα από το εξωτερικό κέλυφος στο μυστικό πυρήνα των πραγμάτων, στην ψυχή τους. Είναι, ακόμη, η αναζήτηση ενός εσωτερικού καταφυγίου, όπου με την συνεχή μαγική μεταμόρφωση του πραγματικού, να μπορούμε να αντλήσουμε ομορφιά και θάρρος ακόμη και από τις δυστυχίες μας. Ο ποιητής, αποκλεισμένος στην «αιώνια μοναξιά» του, μακριά από τις ολέθριες επιδράσεις του εξωτερικού κόσμου και ιδιαίτερα από την σύγχρονη ζούγκλα των μεγαλουπόλεων, εγκλωβισμένος σε αυτό το τραγικό παιχνίδι της ζωής, όπου έχουμε όλοι μας άθελα εμπλακεί, προσπαθεί να οδηγηθεί ο ίδιος και, βέβαια, να οδηγήσει και όσους συντονίζονται ψυχικά μαζί του, ανάμεσα από ένα μυστικό μονοπάτι, από μίαν «ατραπό», από κάποια δίοδο που μονάχα μέσα μας θα την ανακαλύψουμε, προς τη σιωπή και προς την υπέρτατη Γνώση και την Αλήθεια, που δεν είναι παρά η Ποίηση, η Τέχνη, και, ακόμη περισσότερο προς μία ύψιστη βαθμίδα, την Αγάπη, σύμφωνα με τον απαράμιλλο τέλει ορισμό της, από τον Απόστολο Παύλο στην Α' προς Κορινθίους επιστολή του.

Fragmenta ή Η βλάστηση των ορυκτών.

Η ποιητική συλλογή *Fragmenta* η, αλλιώς, «θραύσματα», αποσκοπεί να υποβάλλει την ασυνέχεια, την κατάρτιση, το φευγαλέο και αποσπασματικό χαρακτήρα της σύγχρονης ποιητικής έκφρασης, πρόκειται για μια μουσική οργάνωση των στίχων για αναλαμπές του λόγου επί το διηνεκές, έτσι που το ποίημα να φαίνεται ασυνεχές και ατελεύτητο (ποίηση αδιάλειπτη). Ας θυμηθούμε για λίγο τις ρήσεις του Paul Valery «Μόνον αποσπάσματα ποιημάτων αποκτούμε» και του Theodor Adorno στα *Minima Moralia* ότι το «όλον είναι αναληθές». Τα *Fragmenta*, μαρτυρούν την προτίμηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη σε μια ποίηση καιρία «γεννήτρια των πιο αυστηρών μορφών» ή «όπως η πέτρα διστακτική μπροστά στο χαρτί που υπερασπίζεται τη λευκότητά του», μια ποίηση που αποκλίνει προς τη σιωπή, που υπόκειται στην σαγήνη των εκλάμψεων και που φιλοδοξεί να ανακαλέσει στη μνήμη τον Ηράκλειτο και την Σαπφώ, τον Νοβάλις και

τον Χαϊλντερλιν, τον Ρεμπώ, και τον Μαλλαρμέ.

Δέκα ποιήματα της οργής και του χρέους μαζί με το *Δοξαστικό της ελευθερίας* (Βραβείο ‘Ουράνη’ της Ακαδημίας Αθηνών).

Τα *Δέκα ποιήματα* είναι αφιερωμένα στον Γιάννη Ρίτσο και το *Δοξαστικό* στον Παντελή Πρεβελάκη, δύο άξιους υπερασπιστές της ελευθερίας. Η συνείδηση του ποιητή εξεγείρεται κατά της στρατιωτικής δικτατορίας, που, επί μian ολόκληρη επταετία είχε φιμώσει την ελευθερία της σκέψης και της έκφρασης, και η οργισμένη φωνή του υψώνεται στεντόρεια μέσα από την – φαινομενική – ηπιότητα της. Στη συνέχεια θα υμνήσει την ελευθερία με ευφρόσυνες, δοξαστικές νότες.

Ακόμη ένα Καλοκαίρι.

Ο ποιητής αντικατοπτρίζει τη σπαραχτική θλίψη και την αγωνία για την αδυσώπητη, την αμείλικτη ροή του χρόνου και την αναπόφευκτη φθορά μας. Ο τίτλος το επιμαρτυρεί. Πέρασε ακόμη ένα Καλοκαίρι και, ποιος ξέρει, αν θα προλάβουμε ένα άλλο. Είμαστε εγκλωβισμένοι, όπως λέει και ο Ζαν Κοκτώ, «μέσα σε ένα εξπρές, σε μια ταχεία αμαξοστοιχία, που κατευθύνεται με ιλιγγιώδη ταχύτητα προς την Άβυσσο». Ωστόσο, μέσα στην απελπισία μας, δεν πρέπει να παύσουμε να αναζητούμε έναν άλλον κόσμο, πιο ευφρόσυνο, μια οικείωση με το θάύμα.

Φαέθων.

Η συλλογή αυτή αποτελεί μian ανταπόκριση του ποιητή στην έκκληση της Παγκόσμιας Οργάνωσης των Ποιητών (της οποίας ήταν επίλεκτο μέλος) για την διάσωση του πλανήτη, ο οποίος, όπως είναι γνωστό, διατρέχει το μέγιστο κίνδυνο να εξαφανιστεί εξαιτίας της αλόγιστης εκμετάλλευσης των φυσικών πόρων του, της φρενιτώδους υπερπαραγωγής, και της βιομηχανικής ανάπτυξης. Ο άνθρωπος έγινε μαθητευόμενος μάγος με την εντατική χρησιμοποίηση της πυρηνικής ενέργειας και κινδυνεύει να επαληθεύσει τον παλαιό μύθο και να γίνει ένας νέος Φαέθων. Ποιήματα της συλλογής αυτής έχουν περιληφθεί στην ανθολογία με τίτλο *Espaces* («Χώροι») και υπότιτλο «σε αναζήτηση μιας οικολογίας του πνεύματος», που κυκλοφόρησε στις Βρυξέλλες το 1988 από τη Παγκόσμια Οργάνωση των Ποιητών, κατά τη λήξη του «έτους προστασίας του περιβάλλοντος». Στην ίδια ανθολογία περιέχονται ποιήματα των διασημότερων ευρωπαϊών ποιητών, καθώς και των δικών μας Οδυσσέα Ελύτη και Νικηφόρου Βρεττάκου. Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης στην συλλογή του *Φαέθων*, αντικατοπτρίζοντας την εφιαλτική πραγματικότητα του σύγχρονου κόσμου σε αυτόν τον αιώνα μας, προσπαθεί να περισυλλέξει μέσα σε ένα θλιβερό ηλιοβασίλεμα «‘Οθι τροπαί Ηελίοιο», «τα πετρωμένα μήλα του θανάτου». Έτσι μας υποβάλλει, μερικές εικόνες αληθινής αποκάλυψης, χωρίς, ωστόσο, να χάνει τη φωτεινότητα του. Κάτι που επισήμανε ιδιαίτερα ο καθηγητής και διευθυντής του πανεπιστημιακού ινστιτούτου Ευρωπαϊκών Σπουδών της Γενεύης Henry Schwam, κατατάσσοντας τον, σε άρθρο στην εφημερίδα *Le Matin*, ανάμεσα στους «allumeurs des reverberes», δηλαδή στους φανοκόρους εκείνους ποιητές που, όταν η νύχτα κατεβαίνει πάνω στο φώς, φωτίζουν τους απροσδιόριστους δρόμους του μέλλοντός μας και θέτουν τις βάσεις ενός μεταβιομηχανικού πολιτισμού.

Η Θαυμαστή αλιεία (Παγκόσμιο βραβείο ποίησης Fernando Rielo).

Με στίχους έμπορτους λυρικής πνοής και ευγένειας και με σπάνια εκφραστική δεξιοτεχνία, ο ποιητής επιχειρεί, για μian ακόμη φορά, να δραπετεύσει από τον κόσμο της φθοράς και της αποσύνθεσης στην – αγαπημένη του – φανταστική χώρα με τις ανταύγειες της ζωής και της ομορφιάς. Στο αιτιολογικό της απόφασης της κριτικής επιτροπής αναφέρονται τα εξής:

Η σύγχρονη ελληνική ποίηση έχει μεγάλους δημιουργούς, ώστε να μπορεί να προσφέρει στον κόσμο της λογοτεχνίας σπουδαία έργα σμιλεμένα στα υπέροχα

αγκωνάρια ενός λόγου στιλπνού, που αποκαλύπτει το αίσθημα στην πιο απλή απογύμνωση του. Σε τέτοιες συντεταγμένες πρέπει να εγγραφεί και το έργο του Τάκη Βαρβιτσιώτη, που, όπως θα διαπιστώσει ο αναγνώστης όταν βυθιστεί στην υποβλητική του ατμόσφαιρα, είναι γεμάτο δύναμη, πάθος, ευσυνειδησία, τρυφερότητα, αθωότητα, φώς και σιωπή.

Νήματα της Παρθένου.

Όπως εξηγεί ο ίδιος ο ποιητής, ο τίτλος *Νήματα της Παρθένου* έχει διφορούμενη σημασία. Υποδηλώνει στίχους πολύ σύντομους, συμπυκνωμένους, επιγραμματικούς, σαν ανεπαίσθητα θραύσματα που μοιάζουν με τις γνωστές εκείνες ανεμοκλωστές όταν αιωρούνται στον ουρανό κάποιες όμορφες φθινοπωρινές ημέρες και ονομάζονται *αλλιώς*, στη λαϊκή διάλεκτο, « Κλωστές της Παναγιάς » η «σαν πτυχές μιας σκοτεινής δαντέλας που συγκρατεί το άπειρο», σύμφωνα με μια ρήση του Mallarme, η οποία χρησιμοποιείται, *άλλωστε*, ως προμετωπίδα της ποιητικής αυτής συλλογής. Ο ίδιος, όμως, τίτλος υποδηλώνει και κάτι ακόμη: Τα λαμπρά εκείνα νήματα που κλώθει αόρατη η Παρθένος Μαρία, και πού, ως ένας άλλος μίτος της Αριάδνης, μας οδηγούν να βρούμε, ψηλαφώντας μέσα από τον λαβύρινθο του χρόνου, τη σωτήρια εκείνη διέξοδο προς το Θείο, προς μια πνευματική η ποιητική μετουσίωση. Η ομορφιά κυριαρχεί και στους στίχους αυτής της συλλογής, ως ένα αστείρευτο, παλλόμενο και μεταβαλλόμενο πάθος, ως ένα αναπόφευκτο και αναγκαίο μέσο μεταφοράς από τον κόσμο της ορατής πραγματικότητας στην αχλή του ονείρου και στη σιωπή του θανάτου, απ' όπου δεν παύει να αναδύεται η Ποίηση, η αιώνια αγαπημένη γυναίκα και μούσα, αντικείμενο των αναζητήσεων και περιπλανήσεων του ποιητή.

Το όραμα ενός κομήτη.

Ο τίτλος της συλλογής αυτής του Τάκη Βαρβιτσιώτη είναι εμπνευσμένος από ένα ποίημα του Hölderlin:

Αν ήθελα να 'μουν ένας κομήτης,
θαρρώ πως ναι.
γιατί έχουν την γληγοράδα των πουλιών,
ως άνθη ξεπετιούνται όλο φωτιά...

Και οι ίδιοι, όμως, οι στίχοι του Βαρβιτσιώτη δεν αποτελούν φλογώδη άνθη που θαμπώνουν και ευωδιάζουν; Και που στίλβουν, συμπαγή και συγχρόνως διάφανα, αιωρούμενα μέσα σε έναν καθάριο και μελωδικό Πακτωλό, ο οποίος πηγάζει από μια αείροη ποιητική φλέβα; Ο πάντοτε αναμάρτητος έρωτας του ποιητή είναι και δω παρών, ντυμένος τον λεπτοϋφή χιτώνα του, εξαγνισμένος από τον θρήνο του θανάτου. Πίσω, όμως, και πέρα από τον θάνατο η ομορφιά παραμένει ανέγγιχτη, μετουσιωμένη στην γαλάζια λάμψη δύο παιδικών ματιών. Ο «Κομήτης» του Τάκη Βαρβιτσιώτη δεν μας μεθά μόνο με το άρωμα του, αλλά μας απαγκιστρώνει από την γήινη έλξη και μας μεταβάλλει σε ουρανοβάμονες περιηγητές των λυρικών του γαλαξιών.

Θα τελειώσω αυτήν την ονειρική και φαντασμαγορική διαδρομή στην ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη με μια ακόμη κρίση του Οδυσσέα Ελύτη:

Βαθύς γνώστης της λυρικής τέχνης, επέτυχε να διαμορφώσει ένα κόσμο δικό του με παραδειγματική συνέπεια. Εκτιμώ εντελώς ιδιαίτερα την αφοσίωση που έδειξε στη δουλειά του, απαραίτητο γνώρισμα ενός αυθεντικού καλλιτέχνη, όπως και το ήθος του και την ευγένεια ψυχής, που επέτυχε να την μεταγγίσει σε στίχους μιας σπάνιας ευαισθησίας.

ΛΕΝΑ ΑΡΑΜΠΑΤΖΙΔΟΥ*

**ΠΟΙΗΣΗ, ΚΑΛΟΣ ΑΓΩΓΗΣ ΤΗΣ ΣΙΩΠΗΣ:
ΕΣΩΤΕΡΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΝΤΙΤΕΧΝΟΚΡΑΤΙΑ
ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗ**

Ιδιαίτερα τώρα που η ανθρωπότητα απειλείται με θάνατο, η αποστολή του ποιητή και μάλιστα του Έλληνα ποιητή διευρύνεται, είναι υποχρεωμένος να θέσει τον εαυτό του σε επιφυλακή, να καταγγείλει καθετί που προσβάλλει τον άνθρωπο, τα χιτλερικά τέρατα που ξαναεμφανίζονται, [...] να αποστείλει ένα μήνυμα, πρωτίστως σ' αυτήν την Ευρώπη της παρακμής, που σέρνεται άβουλη, προσδεδεμένη στο άρμα του αμερικανικού ιμπεριαλισμού και αποδέχεται τη θλιβερή νέα τάξη της Pax Americana, έχοντας αποχαυνωθεί μέσα στην καπιταλιστική κοινωνία του υπερκαταναλωτισμού και της ευμάρειας, έχοντας θεοποιήσει το χρήμα και εγκρίνοντας την ηθική ασυδοσία και την εκμετάλλευση των φτωχών και αδύνατων λαών¹.

Τα παραπάνω λόγια δεν είναι δικά μου, δεν μου ανήκουν, ανήκουν στον Τάκη Βαρβιτσιώτη, ο οποίος επίκαιρος σε διαπιστώσεις και διατυπώσεις, αν και απών, δηλώνει παρών και έρχεται να συνομιλήσει αποτελεσματικά με τη σύγχρονη συγκυρία. Κύρια στόχευση αυτής της μελέτης, άλλωστε, είναι να διερευνήσει τη συγχρονική διάσταση της ποιητικής του Τάκη Βαρβιτσιώτη και το διάλογό του με τη συγκυρία του σήμερα. Αν η ρητορική του εύλογα δεν περιλαμβάνει όρους της πρόσφατης κρίσης, λειτουργεί ωστόσο δραστικά στην ανάδειξη της δεσπόζουσας διάστασης με την οποία επιβάλλεται η σύγχρονη τάξη πραγμάτων. Ο Βαρβιτσιώτης διακρίνει μια εποχή που κυριαρχείται από τη δύναμη των μαζών αλλά και από μια τρομερή πρακτική, την τεχνοκρατική πρακτική, η οποία προσηλώνεται σε «αλήθειες ωφέλιμες και λογικές» και παραδίδεται στη θέληση της δύναμης, ενώ ταυτόχρονα υιοθετεί εχθρική στάση απέναντι σε καθετί «που έχει σχέση με τη φαντασία, με την πρωτοτυπία, με την ομορφιά, με το όνειρο, με την ανιδιοτέλεια»². Πρόκειται για μια εποχή πρακτική και ωφελμιστική³, στην οποία, κατά τον Βαρβιτσιώτη, η αναζήτηση του Θεού και του ωραίου κατάντησε να θεωρείται περιττή πολυτέλεια⁴.

Είναι ιδιαίτερα διεισδυτική αυτή η ανάγνωση της κοινωνίας, η οποία έχοντας απωλέσει τη μεταφυσική της αναφορά, τη δυνατότητα για μεταφυσική ανησυχία, λειτουργεί ως φορέας ωφελμισμού και χρηστικότητας ή, ορθότερα, ως οργανωμένο σύστημα που συγκροτεί τις δομές του πάνω στον ωφελμισμό και τη χρηστικότητα. Πάνω σε αυτή τη βάση αποδεικνύεται ιδιαίτερα επίκαιρος ο προβληματισμός ότι «ένας πολιτισμός βασισμένος αποκλειστικά στην παραγωγή υλικών αγαθών που θα αγνοούσε την ψυχική και πνευματική ανάπτυξη του ανθρώπου θα ήταν καταδικασμένος σε θάνατο

* Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

¹ Τάκης Βαρβιτσιώτης, *Ο Διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, Αθήνα, Αρμός, 2008, σ. 161.

² *Ο. π.*, σ. 118.

³ *Ο. π.*, σ. 26.

⁴ *Ο. π.*

αργά ή γρήγορα»⁵. Το πρακτικό, το ωφέλιμο, το χρήσιμο συνιστούν τις συστημικές επιδιώξεις που συνθέτουν και καταγράφουν τη σύγχρονη κοινωνική αναγκαιότητα. Το γεγονός επιβεβαιώνει μια σειρά από επιμέρους συμπεριφορές που παραθέτει ο Βαρβιτσιώτης: «το μεγάλο κοινό προτιμά έργα με μια σαφήνεια λογική, με μια μηχανική αναγκαιότητα, σύμφωνα με την τεχνολογική επικαιρότητα, καταφεύγει σε άλλα υποκατάστατα, σε ευχάριστα μυθιστορήματα και περιοδικά, στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση, προτιμά, με μια λέξη, την ψυχαγωγία»⁶. Ο Βαρβιτσιώτης έχει την ευαισθησία να αναγνωρίζει την πίεση κάτω από την οποία διάγει τη ζωή του ο σύγχρονος άνθρωπος, ο οποίος συνθλίβεται μέσα σε «τρομερά δύσκολες συνθήκες» και παράλληλα βιώνει την αναντίρρητη ανάγκη να λησμονήσει το άγχος που τον καταπιέζει⁷.

Ωστόσο, η δεσπόμενη που συνέχει τον κοινωνικό ιστό στην κυριαρχία της λογικής και της μηχανικής αναγκαιότητας είναι η τεχνοκρατία. Η τεχνοκρατική δεσπόμενη, η οποία ευθύνεται για το πλεόνασμα της κοινωνίας σε ορθολογισμό και υλισμό και το έλλειμμα σε μυστήριο και μυστικισμό, έχει αναδιατάξει τις αξίες καθιερώνοντας μια δική της ιεράρχηση. Αυτή την αξιολόγηση επισημαίνει πολύ εύστοχα ο Βαρβιτσιώτης, όταν ορίζει τις συνιστώσες της μεγαλοφυΐας: «Η μεγαλοφυΐα στην εποχή μας έχει μετατεθεί από την περιοχή των τεχνών στην περιοχή της επιστήμης και της τεχνικής. Τα μεγαλύτερα ονόματα που κυριαρχούν σήμερα δεν είναι ούτε μουσικοί, ούτε ζωγράφοι, ούτε ποιητές. Δεν λέγονται Μπαχ, Μότσαρτ, Μπετόβεν, Πραξίτελης, Μιχαήλ Άγγελος, Μποτιτσέλλι, Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, Σαίξπηρ, Ντοστογιέβσκι, αλλά Αινστάιν, Οπενχάιμερ, Καπίτσα, Φον Μπράουν...»⁸. Ας μου επιτραπεί να προσθέσω ενδεικτικά μόνο, για να γίνουμε πιο επίκαιροι, κάποια άλλα πιο σύγχρονα ονόματα, όπως του Bill Gates της Microsoft ή, ακόμα πιο πρόσφατα, του Mark Zuckerberg, εφευρέτη του facebook.

Μέσα σε αυτό το ορθολογικά και τεχνοκρατικά προσδιορισμένο κοινωνικό περιβάλλον αναρωτιέται κανείς ποιος είναι σήμερα ο ρόλος της ποίησης. «Το μεγάλο, αγωνιώδες ερώτημα τι θέλει να εκφράσει ο σημερινός ποιητής ή λογοτέχνης και ποια είναι στις ημέρες μας η αποστολή του» απασχολεί έντονα τον Βαρβιτσιώτη, ο οποίος διαπιστώνει ότι «η καπιταλιστική και εμπορευματική κοινωνία μεταβάλλει τον ποιητή σε παράσιτο ή τυχοδιώκτη»⁹. Ανάμεσα στον ποιητή και την κοινωνία «την υποταγμένη στις υλικές υποδοσώσεις», ανάμεσα στην ποίηση και τη ζωή, ο Βαρβιτσιώτης διακρίνει ένα βίαιο ρήγμα¹⁰. Για την έκφραση αυτού του βίαιου ρήγματος αναβλέπει στην ποίηση¹¹:

Δεν ξέρω πια να μιλώ / Κανείς δεν ξέρει να μιλά / Εκτός απ' αυτή τη λάμψη / Που παλεύει με τη νύχτα / Που ξετυλίγεται / Και τυλίγεται πάλι στον εαυτό της / Αφήνοντας να κυλήσουν / Φωτεινές συλλαβές / Από το άσπρο αυτό χαρτί / Που πλημμυρίζει από άστρα / Από μελανιασμένες πληγές / Κι από σταγόνες αίμα που παγώνουν / Και γίνονται ποιήματα («Δεν ξέρω πια να μιλώ», *Καλειδοσκόπιο*)¹²

Η σύγχρονη ποίηση, σύμφωνα με την αισθαντική του πρόσληψη, έχει εξαντλήσει όλα τα αποθέματά της, έχει απωλέσει την καθολική αποδοχή της και ασφυκτιά μέσα σε μια πολύ αραιωμένη ατμόσφαιρα¹³. Σύμφωνα με την οξυδερκή του παρατήρηση και αποτίμηση της ιστορίας των ιδεών, η σύγχρονη ποίηση αναπτύσσεται σε μια «κοινωνία ατομοκρατική, όπου δεν υπάρχει κανένας κοινός μύθος, καμιά κοινή ελευθερία, όπως π.χ. η αλήθεια του ουμανισμού στην Αναγέννηση ή η θρησκευτική αλήθεια του Μεσαίωνα, σε μια κοινωνία όπου οι άνθρωποι δεν μιλούν την ίδια γλώσσα αλλά καθένας

⁵ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο Διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., σ. 34.

⁶ *Ο. π.*, σ. 156.

⁷ *Ο. π.*, σ. 156-157.

⁸ *Ο. π.*, 24.

⁹ *Ο. π.*, σ. 155.

¹⁰ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., σ. 156.

¹¹ *Ο. π.*, σ. 155.

¹² Τάκης Βαρβιτσιώτης, *Ποιήματα 1941-2002*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σ. 317.

¹³ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο Διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., σ. 155.

είναι κι ένα άτομο μοναχικό», με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατό «να πραγματοποιηθεί καμιά βαθύτερη επικοινωνία ανάμεσα στην ποίηση και το κοινό, ανάμεσα στον ποιητή και την κοινωνία»¹⁴.

Αν ο Βαρβιτσιώτης περιγράφει την υπόσταση του ποιητή μέσα στη συγχρονία ως παρασιτική από την άποψη ότι η ποίηση δεν του προσπορίζει κάποια υλική ωφέλεια¹⁵, το επίθετο «παρασιτικός» θα μπορούσε να χαρακτηρίζει, επίσης, την απόκλιση του λόγου της ποίησης από την τεχνοκρατική νόρμα μιας μηχανιστικής αναγκαιότητας για λογική σαφήνεια ή, πάντως, για ελεγχόμενες σημασίες. Ο παρασιτικός λόγος της ποίησης σηματοδοτεί κατ' ουσία μια ρητορική που παρασιτεί στο περιθώριο της επίσημης κανονιστικής νόρμας με την τεχνοκρατική της αναφορά. Και αυτός ο παρασιτικός λόγος ανοίγει σαν δίοδος προς μια συγχρονική προοπτική θεώρησης του ρόλου της ποίησης ως ανακάλυψης ή ανάκλησης του χαμένου μυστηρίου από τη ζωή του ανθρώπου. Η δράση της ποίησης να εγκύπτει στο μυστήριο του ανθρώπου αποτελεί για τον Βαρβιτσιώτη ένα από τα αποτελεσματικότερα μέσα που κατέχουμε, για να προσεγγίσουμε την κοσμική αλήθεια του σύμπαντος¹⁶:

Δέξου αναγνώστη το λόγο του ποιητή / Οι λέξεις του θα δυναμώσουν την ανθρωπιά σου / Θα ξεστάνουν τη μοναξιά σου / Θ' αποτυπώσουν επάνω στο σώμα σου / Ένα ουράνιο τόξο / Ή έναν αγρό γεμάτον λουλουδία / Θα σου μιλήσουν για την άνοιξη για την αυγή / Για τον ετοιμοθάνατο ήλιο / Για τ' όνειρο τη θάλασσα τη σιωπή / Για το φως που μπορεί κάθε τόσο / Μιαν ωραιότερη να γεννήσει ψυχή / Πρόλαβε αναγνώστη / Οι στίχοι γρήγορα κι αυτοί παλιώνουν / Τώρα οι άνθρωποι κατασκευάζουν / Καινούριους ήλιους / Καινούριους πλανήτες Από πηγμένη σκόνη κι αστραφτερή («Δέξου αναγνώστη το λόγο του ποιητή», *Φαέθων*)¹⁷

Μονάχα με την ποίηση / Δε θα χαθούν ποτέ / Τα μεγάλα ιστοφόρα της αυγής / Ούτε τα φώτα ούτε η χαρά / Ούτε τα δέντρα ούτε η νύχτα / Μονάχα με την ποίηση / Θα 'μαστε ακόμα ικανοί / Να βλέπουμε και ν' αγαπούμε / Να ονομάζουμε τα πράγματα / Με τις πιο καθημερινές λέξεις / Να λέμε το ψωμί ψωμί τη σκάφη σκάφη / Και μ' ένα βλέμμα να οδηγούμαστε / Σε μιαν αλήθεια οριστική («Μονάχα με την ποίηση», *Καλειδοσκόπιο*)¹⁸

Με αυτό τον τρόπο, η ποίηση συνδέεται σε τέτοιο βαθμό με τη φύση και το πεπρωμένο του ανθρώπου, ώστε δεν παύει να υπάρχει, παρά μόνο όταν εξαφανισθεί ο άνθρωπος. Κατά συνέπεια, για τον Βαρβιτσιώτη, η ποίηση και γενικότερα οι τέχνες, ακόμα και «αν έχουν αποσυρθεί από το προσκήνιο της επικαιρότητας», αυτό «δεν σημαίνει καθόλου ότι δεν εξακολουθούν να υπάρχουν», και μάλιστα με μια πιο μυστική αλλά όχι λιγότερο εκθαμβωτική λαμπρότητα¹⁹. Η ανάσυρση ενός βαθύτερου εγώ στην επιφάνεια συνιστά, για τον Βαρβιτσιώτη, το νόημα που κομίζει η ποίηση στον σύγχρονο κόσμο, δημιουργώντας μια άλλη, μια εναλλακτική πραγματικότητα που μεταγράφει ένα «συμβολικό ισοδύναμο του αισθητού κόσμου»²⁰. Πάνω σε αυτή τη μυσταγωγική, θα μπορούσαμε να πούμε, λειτουργία της ποίησης, ο Βαρβιτσιώτης αντιστρέφει τους όρους και θεωρεί, αντίθετα, ως παρασιτική τη διείσδυση διανοητικών ή τεχνοκρατικών δομών στην ποίηση: «Η σύγχρονη τέχνη», διαισθάνεται, «κατά ένα μεγάλο ποσοστό καταργεί την ευαισθησία, κατατομεί το συναίσθημα με το ψυχρό λεπίδι ενός ανατόμου, δεν ονειρεύεται, διανοείται, επιζητεί συνήθως μιαν έκφραση που να είναι ομολογή με το περιβάλλον, που ν' αποδίδει με ακρίβεια ό,τι βλέπουμε και ακούμε στο σημερινό τεχνοκρατικό κόσμο»²¹.

¹⁴ Ο. π., σ. 156.

¹⁵ Ο. π., σ. 155.

¹⁶ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., 157.

¹⁷ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ποιήματα 1941-2002*, ό. π., 395-396.

¹⁸ Ο. π., σ. 315.

¹⁹ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., 25.

²⁰ Ο. π., σ. 28.

²¹ Ο. π., σ. 28.

Την ποίηση που πάσχει από στεγνότητα και εγκεφαλισμό ο Βαρβιτσιώτης την αναγνωρίζει στην ποίηση του δυτικού κόσμου, η οποία καταλήγει σε μια πεζολογία που συχνά αγγίζει το επίπεδο της καθημερινής έκφρασης, φέροντας τα συμπτώματα μιας σοβαρής κρίσης και προ(σ)φέροντας την εικόνα ενός αδιεξόδου²². Την αντίθεσή του ομολογεί υιοθετώντας και επισφραγίζοντας τα λόγια του Antonio Machado ότι «Η διάνοια ποτέ δεν τραγούδησε, δεν είναι αυτή η αποστολή της»²³. Στον αντίποδα διακρίνει ευχερώς την ποίηση ως «απόλυτη πράξη ανθρώπινης δημιουργίας», ως αναντικατάστατη, πεμπουσία του λόγου και έξοχη θεραπευτική αγωγή, «ιδιαίτερα στους αντίξοους αυτούς καιρούς που ζούμε»²⁴:

Γράφω για να λυτρωθώ / Για ν' αποχαιρετήσω / Ό, τι ακόμα μου απομένει / Τον άνεμο και τη βροχή / Και τη σελίδα τη λευκή / Την αναμμένη λάμπα το σκοτάδι / Τα βιβλία το τζάκι το πηγάδι / Του αργού χειμώνα τους καπνούς / Και τους γαλάζιους ουρανοί / Το κατάνταυρο σκυλάκι / Το ασημένιο γαϊδουράκι / Της καλύβας το αγκωνάρι / Το λουλούδι το φεγγάρι / Το κοριτσάκι της αυγής / Και τη φτερούγα της σκεπής / Το γυάλινο το πλοίο / Το πυρπολημένο ιστίο / Μια δέσμη αχτίδες του καλοκαιριού / Μια χούφτα φύλλα του φθινόπωρου / Τη ζωή που ωρίμασε / Τη ζωή που φεύγει («Γράφω για να λυτρωθώ», *Καλειδοσκόπιο*)²⁵

Η χάραξη της προσωπικής ποιητικής του ανακύπτει κατά κύριο λόγο μέσα από την αντιτεχνοκρατία, που αποποιείται τη διανοητική, τεχνοκρατική στερέωση της ποιητικής δημιουργίας ως «παγερή και απάνθρωπη προοπτική», ως «περίπτυξη θανάτου», ενώ αντισταθμιστικά αγωνίζεται να «συντηρήσει τους χτύπους της καρδιάς, να μετριάσει τη φριχτή και ανελέητη πραγματικότητα που ζούμε, να διασώσει έστω την αυταπάτη»²⁶. Με τον τρόπο αυτό, η ποίηση αναδεικνύεται ως «ένα μυστήριο που πρέπει κανείς να το βιώσει, για να το χαρεί»²⁷, ως μια «απροσδιόριστη και ασύλληπτη ουσία»²⁸ ή ως μυστικό που διαφυλάττει πολύ καλά η δημιουργία²⁹, εξαντλώντας την προσπάθεια ερμηνείας του:

Ο ποιητής γοητευμένος από το ουράνιο πυρ / Από τους κήπους του μυστηρίου / Θρεμμένος από το ψωμί της μοναξιάς / Αναζητώντας πάντα την πνοή του ωκεανού / Ναυσιπλοεί μέσα στο άρρητο και στο άγνωστο / Κι άλλοτε ορέγεται μιαν αστραπή / Καθώς ξανοίγεται προς όλους τους ορίζοντες / Κι άλλοτε πάλι εγκλωβίζεται / Στον αδιαπέραστο / Αποκλειστικό του πυρήνα («Πεπωμένο του ποιητή», *Άτριον*)³⁰

Η ποίηση μεθίσταται σε μια άρρητη κατάσταση ή άρρητη γέννηση λειτουργώντας ως «σύμβολο αποκαλυπτικό μιας οντολογικής ουσίας»³¹ και συνιστώντας ένα φαινόμενο, που, για τον ίδιο τουλάχιστον, βρίσκεται πιο κοντά στη σιωπή παρά στις λέξεις που προφέρονται. Η ποιητική πράξη μυσταγωγείται ως έλλειψη, υπαινιγμός ή σύντομη παύση σιωπής³², με άλλα λόγια αποκτά τον χαρακτήρα μιας μυσταγωγίας που τελετουργείται μέσα στη σιωπή. «Ποίηση, καλός αγωγός της σιωπής», θα μας πει εξισώνοντας την ενέργεια της ποίησης με «συνέργεια της σιωπής»³³. Αυτή η ποίηση, που παραχωρείται ως «εύνοια της τύχης», «δώρο τ' ουρανού» ή «θεία χάρη», διασφαλίζεται «μόνο αν βρισκόμαστε σε μια πλήρη δεκτικότητα, σε μια πλήρη παθητικότητα»³⁴, επισημαίνει ο

²² Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., 36.

²³ Ό. π., 15.

²⁴ Ό. π., 36.

²⁵ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ποιήματα 1941-2002*, ό. π., 316-317.

²⁶ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., 28.

²⁷ Ό. π., 30.

²⁸ Ό. π., 145.

²⁹ Ό. π., 145.

³⁰ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ποιήματα 1941-2002*, ό. π., 537.

³¹ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., 148.

³² Ό. π., 146.

³³ Ό. π., 145.

³⁴ Ό. π., 35.

Βαρβιτσιώτης. Η ποίηση ορίζεται ως «τέχνη της σιωπής»³⁵ και η ποιητική γραφή ως «ομιλούσα σιωπή»³⁶, χαρτογραφώντας ένα χώρο συνάντησης του Βαρβιτσιώτη με διανοητές όπως ο Maurice Blanchot, η Susan Sontag και ο Roland Barthes και οδηγώντας τον Αντρέα Καραντώνη στην αναπόφευκτη συνειδητοποίηση: «Δεν ξέρω κανέναν άλλο σύγχρονο ποιητή μας, και πιο συγκεκριμένα ποιητή μεταπολεμικό, που με τον ποιητικό του λόγο να μας κάνει να νιώθουμε τόσο έντονα τη “σιωπή”. Και ειδικά τη σιωπή του μυστηρίου...»³⁷. Η στιγμή της ποιητικής δημιουργίας και αλήθειας κατοχυρώνεται ως χωροχρόνος σιωπής, κυρίως όμως ορίζει ένα χώρο «υπέρβασης της ζωής, της πραγματικότητας», μια «ζωτική αναγκαιότητα χωρίς την οποία θα είναι αδιανόητη η τελείωση του ανθρώπου»:

Ω ποίηση / Ωραίες μου θάνατε καθημερινέ / Ωραίες μου θάνατε γονιμοποιέ / Πένθιμη
άνοιξη / Για σένα προετοιμάζω / Μιαν αιώνια μοναξιά / Μια σιωπή πυκνή κι ατέρμονη
/ Σαν τον καπνό που όλο ανεβαίνει / Δύναμη εσύ ακατάλυτη («Ω ποίηση»,
Καλειδοσκόπιο)³⁸

Αυτή την ποίηση που εξυφαίνει, εκτυλίσσει και αναδιπλώνει την εκφραστική της ενέργεια ως συνέργεια της σιωπής, μέσα από τη μουσική της σιωπής, αντιπαραθέτει ο Βαρβιτσιώτης στο λόγο «που παραχωρεί κάθε μέρα περισσότερο τη θέση του στην εικόνα» και μεταφέρει την περιπέτεια του ανθρώπου στο διάστημα³⁹. Μέσα σε τέτοια συμφραζόμενα, ο λόγος της ποίησης, όπως τον κοινωνεί και τον επικοινωνεί ο Βαρβιτσιώτης, γίνεται ένας ιερός λόγος, που αποτελεί τη «δημιουργική ερμηνεία της εικόνας, όχι μια ανώνυμη αναπαραγωγή της ή εγκεφαλική κατασκευή»⁴⁰. Στη διαφοροποίηση του Βαρβιτσιώτη από την ποίηση νεότερων και παλιότερων που επιδιώκουν να «παραστήσουν» τον πεζό, αντιλυρικό άνθρωπο καταλήγοντας να απαλείφουν τις εικόνες (ή ακόμη την ικανότητα διάκρισής τους), να υποβαθμίζουν τη σημασία των λέξεων και τη θέση τους μέσα στο στίχο, να συναγωνίζονται τελικά στην επίτευξη του «εγκεφαλισμού», ο Οδυσσεύς Ελύτης αναγνωρίζει τη συνέχιση της έντιμης παράδοσης της νέας ποίησης, για την οποία ευχαριστεί τον Τάκη Βαρβιτσιώτη⁴¹.

Η κίνηση προς τη σιωπή, την οποία επιχειρεί ο ποιητής και όσοι συντονίζονται ψυχικά μαζί του, σημειώνει μια πορεία από το εξωτερικό κέλυφος προς το μυστικό πυρήνα, προς την ψυχή, των πραγμάτων. Πρόκειται για μια διαδρομή προς την αναζήτηση εσωτερικού καταφυγίου⁴², μια διαδρομή που οδηγεί μέσα από κάποιο μυστικό μονοπάτι, μέσα από κάποια δίοδο, προς την υπέρτατη Γνώση και την Αλήθεια, που δεν είναι παρά η Ποίηση, η Τέχνη και ακόμη περισσότερο σε μια ύψιστη βαθμίδα, την Αγάπη, όπως την αποκαλύπτει ο ίδιος ο ποιητής. Ο Jean Roudaut ορίζει αυτή την ποίηση σαν μια αναζήτηση, μια «επιθυμία να εισδύσει στη μυστηριώδη περιοχή όπου η ζωή θα είναι πιο πλούσια και αυθόρμητη... Έτσι νοούμενη, δεν μπορεί να καταλήξει, όταν επιτέλους πραγματοποιηθεί, παρά στη σιωπή»⁴³:

Για να μεταμορφώσεις καλύτερα / Τη λάσπη σε αλάβαστρο / Την πέτρα σε χελιδόνι /
Τη χαιτή σε μουσική / Τη σκιά σε βελούδο / Το πλοίο σε χαρταετό / Πρέπει πρώτα ν'
ακούσεις / Τη μεγάλη σιωπή [...] (*Fragmenta ή Η βλάβσηση των ορυκτών*)⁴⁴.

³⁵ Ο. π., 45.

³⁶ Ο. π., 41.

³⁷ *Τιμητικό αφιέρωμα στον Τάκη Βαρβιτσιώτη*, «Η κριτική για το ποιητικό έργο του Τάκη Βαρβιτσιώτη», Θεσσαλονίκη, Σύνδεσμος Εκδοτών Βόρειας Ελλάδας, 1988, 87.

³⁸ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ποιήματα 1941-2002*, ό. π., 303-304.

³⁹ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., 150.

⁴⁰ Ο. π., 150.

⁴¹ *Τιμητικό αφιέρωμα στον Τάκη Βαρβιτσιώτη*, «Η κριτική για το ποιητικό έργο του Τάκη Βαρβιτσιώτη», ό. π., 83.

⁴² Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., 48.

⁴³ *Τιμητικό αφιέρωμα στον Τάκη Βαρβιτσιώτη*, «Η κριτική για το ποιητικό έργο του Τάκη Βαρβιτσιώτη», ό. π., 107.

⁴⁴ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ποιήματα 1941-2002*, ό. π., 362.

Η σιωπή μπορεί να γίνεται καταλύτης της συμπαντικής μεταμόρφωσης σε ποιητική εκφορά ή, σύμφωνα με τον Roudaut⁴⁵, καταλύτης της διάλυσης όλων σε μια «παγκόσμια αγάπη», καταλύτης της απογύμνωσης με ένα τόσο πληθωρικό άδειασμα, σύμφωνα με τον Τάσο Λειβαδίτη⁴⁶, ώστε να ξαναδεί κανείς τα πράγματα από την αρχή σε όλη τους την αθωότητα με τα μάτια ενός παιδιού, αλλά και καταλύτης στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας και μιας μουσικής, όπου, σύμφωνα με τον Νικηφόρο Βρεττάκο⁴⁷, όλα τα πράγματα, όλα τα αντικείμενα χάνουν το βάρος τους χωρίς όμως να χάνουν και την επαφή τους με τη ζωή. Μπορεί να είναι ο καταλύτης για την εκμηδένιση των υλικών αντιστάσεων και του βάρους των πραγμάτων σε ένα κοίταγμα της ζωής που, σύμφωνα με τον Κώστα Στεργιόπουλο, αποβάλλει τη σκληρότητά της και συμφιλιώνει τις αντιθέσεις της⁴⁸ ή μπορεί ακόμη να είναι η συνειδητή προσπάθεια του ποιητή να κρατηθεί μέσα στα όρια του καθαρού αισθητικού γεγονότος και με απόλυτη επίγνωση να προφτάσει να μας δώσει κάτι από το χαμόγελο της ποίησης, πριν κρυφτεί πίσω από το πέπλο της⁴⁹ ! τέλος, μπορεί να αισθητοποιεί έναν καταϊγισμό παράλληλων εικόνων, που, σύμφωνα με τον Αντώνη Φωστιέρη, εμποδίζει τη σύλληψη και οικοδόμηση μιας μόνο παράστασης ή τρόπου δράσης και εξουδετερώνει το θεματικό νόημα της ποίησης, ώστε να λειτουργήσει σαν μουσική⁵⁰.

Σύμφωνα με τον Gaston Henry Aufrère, πρόκειται «ένα είδος άλωσης του μυστικού εγώ»⁵¹, μια μαθητεία εσωτερισμού, όπως εξομολογείται ο ίδιος ο Βαρβιτσιώτης, μια πράξη εξόδου από τις επιδράσεις του εξωτερικού κόσμου και εισόδου σε μια εσωτερική διεργασία. Για τον Κ. Στεργιόπουλο, η πιο χαρακτηριστική αναπαράσταση του ποιητικού κόσμου του Βαρβιτσιώτη είναι η θέα ενός «εσωτερικού»⁵² μέσα από τη στιλπνή επιφάνεια του καθρέφτη με το θανάσιμο ψύχος στο βάθος της. Ο Βαρβιτσιώτης θέτει ένα παράδειγμα εσωτερικότητας βαίνοντας πέρα από τη γλώσσα και την πληθώρα των λέξεων, στο βάθος που μπορεί να τους αποδώσει⁵³ ο ποιητής, μετέχοντας σε ένα «μυστήριο επικίνδυνο αλλά και συγκινητικό»⁵⁴, σύμφωνα με τα δικά του λόγια, ή «μια φυσική μεταβολή που είναι επίσης μια επάνοδος στην καταγωγική μας φύση», σύμφωνα με τα λόγια του Octavio Paz. Τα λόγια των δύο ποιητών εκατέρωθεν ορίζουν ως χώρο συνάντησής τους το οντολογικό μυστήριο της ποιητικής εμπειρίας, μέσα από το οποίο η ποίηση, η ποιητική περιπέτεια αναδεικνύεται ως «γλωσσική περιπέτεια με χαρακτήρα καθολικό», «ένα επικίνδυνο άλμα ή ένα τίποτα» και τελικά «ένα μέσο που διαθέτει ο άνθρωπος για να πει όχι σε όλες τις εξουσίες που, καθώς δεν είναι ικανοποιημένες με το να διαθέτουν τη ζωή μας, θέλουν επίσης να καθυποτάξουν τη συνείδησή μας»⁵⁵.

Για την κατανόηση του εσωτερισμού είναι ιδιαίτερα εύστοχη η παρατήρηση του Ανδρέα Καραντώνη ότι ο ποιητής μας δεν έγραψε ούτε γράφει ερήμην της εποχής μας: «Παιδί της εποχής του και ο Βαρβιτσιώτης, απορρόφησε μέσα του όλα τα φαρμάκια του πολέμου, της κατοχής, των αιματοχυσιών, των θυσιών, της σφαγής του ανθρώπου, των

⁴⁵ *Τιμητικό αφιέρωμα στον Τάκη Βαρβιτσιώτη*, «Η κριτική για το ποιητικό έργο του Τάκη Βαρβιτσιώτη», ό. π., σ. 107.

⁴⁶ *Ο. π.*, σ. 91.

⁴⁷ *Ο. π.*, σ. 81.

⁴⁸ Κώστας Στεργιόπουλος, *Από τον συμβολισμό στη «νέα ποίηση»*, Αθήνα, Βάκων, 1967, σ. 114-115.

⁴⁹ *Τιμητικό αφιέρωμα στον Τάκη Βαρβιτσιώτη*, «Η κριτική για το ποιητικό έργο του Τάκη Βαρβιτσιώτη», ό. π., σ. 96.

⁵⁰ Αντώνης Φωστιέρης, «Τάκη Βαρβιτσιώτη: Η Φθινοπωρινή Σουίτα και άλλα ποιήματα», στον τόμο *Τιμή στον Τάκη Βαρβιτσιώτη. Κριτικά κείμενα για το ποιητικό έργο του*, Θεσσαλονίκη, Μπίμπης, 1997, σ. 288.

⁵¹ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., σ. 49.

⁵² Κ. Στεργιόπουλος, *Από τον συμβολισμό στη «νέα ποίηση»*, ό. π., σ. 115.

⁵³ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ο διάπλους του καθρέφτη. Σημειώσεις για την ποίηση*, ό. π., σ. 58.

⁵⁴ *Ο. π.*, σ. 68.

⁵⁵ *Ο. π.*, σ. 157.

μαζικών κοινωνικών αναστατώσεων. Μα ποτέ η ποίησή του δεν γίνεται υποχείρια του εκάστοτε συγκεκριμένου θέματος. Ποτέ το θέμα δεν προεξέχει στο ποίημά του, σαν να είναι ο σκοπός του ποιητή, η προβολή, η ανάδειξη, η διατυμπάνιση ενός θέματος, οποιουδήποτε. Στον Βαρβιτσιώτη, το θέμα, πριν αγγιχθεί, έχει κιόλας διαλυθεί μέσα στο ποιητικό του ρευστό. Έχει γίνει συναίσθημα καθαρό, διυλισμένο μουσικά, εξαυλωμένο [...]»⁵⁶

Ποιος έκρυσσε στις φλέβες μας / Ήχους περιστεριών; / Στους τοίχους φύτρωσαν φτερά / Ο χρόνος έμεινε βουβός απόψε / Κι όλα τα λόγια μας συντρίβονται / Στο κρύσταλλο του κενού / Τα παραθυρόφυλλα τρίζουν ορθάνοιχτα / Ο άνεμος φεγγοβολεί / Φέρνει ως εδώ τη μυρουδιά του χόρτου / Στον караβιού την πλώρη υψώθηκε / Σα θυρεός / Το πεπρωμένο μας («Ποιος έκρυσσε στις φλέβες μας», *Η ατραπός*)⁵⁷

Ο εσωτερισμός, κεντρική αρχή της ποιητικής του, θέτει τον Βαρβιτσιώτη στο κέντρο της Σχολής της Θεσσαλονίκης ως συνεχιστή της εσωτερικότητας που αποτέλεσε ειδοποιό στοιχείο της λογοτεχνίας της Θεσσαλονίκης από τη δεκαετία του 1930 και τον κύκλο του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες*. Ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος, στο άρθρο του⁵⁸ για τον Τάκη Βαρβιτσιώτη με τίτλο «ANGELUS NOVUS», τονίζει, ακολουθώντας τον Γιώργο Κιτσόπουλο, ότι βασικό στοιχείο της Σχολής της Θεσσαλονίκης αποτελεί η εσωτερικότητα⁵⁹. Εμβαθύνοντας, επανακάμπτει στην άποψη ότι η διαφορά ανάμεσα στην ποίηση της Αθήνας και στην ποίηση της Θεσσαλονίκης έγκειται στο ότι η πρώτη χαρακτηρίζεται από εξωστρέφεια και η δεύτερη από εσωστρέφεια, διαχωρισμός που έγινε και από τον Θεσσαλονικιό ποιητή Γ. Θέμελη⁶⁰, αν και ο πρώτος που το εντόπισε ήταν ο Τέλλος Άγρας. Ο Άγρας, ο «πρώτος που ασχολήθηκε με το θέμα της ύπαρξης μιας Σχολής της Θεσσαλονίκης», υπενθυμίζει ο Φραγκόπουλος, «παρατηρεί πως υπάρχει εδώ μια έντονη αντιλογοκρατική στάση που χαρακτηρίζεται από μια πιο πειθαρχημένη και συντεταγμένη κίνηση, μεγαλύτερη ενημερότητα στα νέα ρεύματα, και ότι πρόκειται για μια λογοτεχνική σχολή όχι τοπικιστική αλλά πανελλήνια, έτσι ώστε η Θεσσαλονίκη να λογαριάζεται σαν πνευματική εστία της Ελλάδας και όχι μόνο της Μακεδονίας»⁶¹. Η αναφορά του Τέλλου Άγρα στη Σχολή της Θεσσαλονίκης, η οποία ανάγεται στη γενιά του 1930 και στο κλίμα των *Μακεδονικών Ημερών*, και στην αντιλογοκρατία ως ειδοποιό στοιχείο αυτής της Σχολής, συνδυάζεται αβίαστα με την αντιτεχνοκρατία του Τάκη Βαρβιτσιώτη και τον καταξιώνει για άλλη μια φορά ως συνεχιστή μιας βασικής παράδοσης αυτής της Σχολής.

⁵⁶ Αντρέας Καραντώνης, «Εισήγηση για την ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη» (Διάλεξη που έγινε στην αίθουσα της «Τέχνης» στη Θεσσαλονίκη το Φεβρουάριο του 1978), στον τόμο *Τιμή στον Τάκη Βαρβιτσιώτη. Κριτικά κείμενα για το ποιητικό έργο του*, Θεσσαλονίκη, Μπίμπης, 1997, σ. 112.

⁵⁷ Τ. Βαρβιτσιώτης, *Ποιήματα 1941-2002*, ό. π., σ. 334.

⁵⁸ Θ.Δ. Φραγκόπουλος, «ANGELUS NOVUS. Ο ποιητής Τάκης Βαρβιτσιώτης», στο Κώστας Π. Μιχαηλίδης – Θ. Δ. Φραγκόπουλος, *Για τον Τάκη Βαρβιτσιώτη*, Αθήνα, Ευθύνη [Παρακείμενα, 5], 1997, σ. 31-47.

⁵⁹ Ο. π., σ. 35.

⁶⁰ Ο. π.

⁶¹ Ο. π., σ. 33.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΗΡΟΔΟΤΟΥ*

**ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΚΑΙ ΤΗ ΜΕΤΩΝΥΜΙΑ
ΣΤΗΝ ΠΟΙΗΣΗ ΤΟΥ ΤΑΚΗ ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗ**

Το τελευταίο ποίημα της συλλογής *Quasi una fantasia*, *Ωσάν μια ονειροφантаσία* του Τάκη Βαρβιτσιώτη, που έμελλε να είναι και το ύστατο, φέρει τον τίτλο «Τα ποιήματα μου τώρα» και είναι ένα τετράστιχο:

Τα ποιήματά μου τώρα
Καταλήγουν να αναδύονται
Από τις ρωγμές μονάχα
Της σιωπής

Το ποίημα αυτό φαίνεται να σημαίνει, εκ των πραγμάτων: «δεν γράφω πια, αυτό είναι το τελευταίο μου ποίημα». Είναι όμως έτσι;

Μια πρώτη ανάγνωση αφήνει την εντύπωση ότι τα ποιήματα που ο ποιητής πια γράφει «αναδύονται» από τις «ρωγμές» της «σιωπής». Είναι δηλαδή σπάνιες εκλάμψεις, καταγραφές που σπάνε κάπου-κάπου τη σιωπή, τη σιωπή του. Μια δεύτερη όμως ανάγνωση περιπλέκει αρκετά το ζήτημα, γιατί τα ποιήματα δεν «αναδύονται / Από τις ρωγμές μονάχα / Της σιωπής», αλλά «Καταλήγουν να αναδύονται/ Από τις ρωγμές μονάχα / Της σιωπής». Και αυτό το «καταλήγουν» δεν αφήνει πολλά περιθώρια για να ισχυριστούμε ότι τα ποιήματά του προέρχονται από το ρηγματώδες βάθος της σιωπής. Τα ποιήματα που τώρα γράφει «Καταλήγουν να αναδύονται/ Από τις ρωγμές μονάχα/ Της σιωπής», αλλά δεν προέρχονται από εκεί. Από πού προέρχονται λοιπόν τα ποιήματα που τώρα γράφει ο ποιητής;

Νομίζω ότι η λέξη-κλειδί είναι η «ρωγμή» ή μάλλον η σχέση της «ρωγμής» με τη «σιωπή». Προτείνω μια σύντομη διαδρομή με αφετηρία αυτούς τους δύο όρους και με προορισμό ακριβώς τη διασταύρωσή τους. Το όχημά μας δεν θα είναι άλλο παρά ο παραδοσιακός εντοπισμός της μεταφοράς και της μετωνυμίας, που θυμίζει σχολικές ασκήσεις. Η μόνη διαφορά έγκειται στο ακριβές περιεχόμενο αυτών των όρων, και στο σημείο αυτό θα ακολουθήσω τη σκέψη του Ζακ Λακάν (Jacques Lacan), γάλλου ψυχαναλυτή που ξαναδιάβασε τον Φρόυντ με γνώμονα τη γλωσσολογία.

Ο Λακάν ορίζει τη «μετωνυμική δομή» ως «σύνδεση σημαίνοντος με σημαίνον», με τέτοιο τρόπο ώστε το ένα να εγγράφεται, ερχόμενο να καλύψει μian έλλειψη, στη θέση του άλλου που εκθλίβεται. Παραγράφεται δηλαδή το ένα σημαίνον για να έρθει στην ελλειπτική θέση του ένα άλλο. Επειδή υπάρχει ακριβώς η έλλειψη, στην έλλειψη αυτή εντοπίζεται η επιθυμία. Η σημασία όμως αντιστέκεται. Μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινομένου υπάρχει ρήγμα. Το σημαινόμενο παραμένει δυσπρόσιτο στο σημαίνον. Με απλά λόγια: ας μου επιτραπεί να χρησιμοποιήσω ένα λεκτικό παιγνίδι, γνωστό στους περισσότερους: Ρωτάμε κάποιον «τι πίνει ο δράκουλας;» -Αίμα, θα είναι η απάντηση. Στη συνέχεια, τον ρωτάμε ξανά «με τι περνάμε το φανάρι;». Είναι πολύ πιθανό να απαντήσει «με κόκκινο». Το κόκκινο είναι η μετωνυμία του αίματος, η «μετωνυμική δομή» του θα έλεγε ο Λακάν. Το κόκκινο χρώμα είναι μια ιδιότητα του αίματος. Από όλες τις ιδιότητες του αίματος κρατούμε αυτήν, «κόκκινο», και διώχνουμε

* Δρ. Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Paris 8 (LLCP - EA 4008).

όλες τις άλλες, μαζί και το σημαίνον «αίμα». Έτσι όταν λέμε «κόκκινο» παραπέμπουμε με έναν ελλειπτικό, ιδιάζοντα τρόπο σε αυτό που καταλαβαίνουμε όταν ακούμε τη λέξη «αίμα», δηλαδή στο σημαϊνόμενό του. Επειδή κατά κάποιο τρόπο το σημαίνον «κόκκινο» είναι, ελλειπτικά, το «αίμα», σε αυτή την έλλειψη εγκαθίσταται μια επιθυμία. Κι' αυτό γιατί, για τον Λακάν, η έλλειψη είναι το πεδίο όπου γεννιέται η επιθυμία. Ίσως όντως μια βαθύτερη και ανεξιχνίαστη επιθυμία να μας σπρώχνει ακριβώς, με αυτό το μετωνυμικό, καλειδοσκοπικό παιγνίδι που αναφέραμε, στο παραβατικό «κόκκινο» του φωτεινού σηματοδότη.

Τη «μεταφορική δομή», αντίθετα, ο Λακάν ορίζει ως την «υποκατάσταση σημαίνοντος από σημαίνον», η οποία παράγει μια δημιουργική, ποιητική σημασία, διευκολύνοντας τη διάνοιξη του σημαίνοντος προς το σημαϊνόμενο. Εδώ τα πράγματα είναι κατά πολύ ευκολότερα. Ο « κρουνός από άστρα », ένας στίχος του Βαρβιτσιώτη, για παράδειγμα, είναι μια μεταφορική δομή, στην οποία δεν χρειάζεται πολύ να σταθούμε για να την κατανοήσουμε. Η λέξη «κρουνός» υποκαθιστά ένα άλλο σημαίνον, όπως η «πληθώρα».

Συνοπτικά, η μετωνυμία, ως ελλειπτική δομή, ανήκει στην επιθυμία. Η μεταφορά, ως παραγωγική δομή, είναι ποιητική, δημιουργική χειρονομία. Στη μετωνυμία μεταξύ σημαίνοντος και σημαϊνομένου υπάρχει ένα ρήγμα, αντίθετα στη μεταφορά το ρήγμα γεφυρώνεται.

Ας προσέξουμε το ποίημα «Ένα παιδί», της συλλογής *Το ζύλινο άλογο*:

ΕΝΑ ΠΑΙΔΙ

Κάποτε ήταν ένα παιδί
Σαν ένα διάφανο γυαλί
Ένα πολύ μικρό παιδί
Μ' έναν ήλιο στο στήθος

Ένα παιδί τα χέρια του
Και τίποτ' άλλο μες στα χέρια του
Παρά μια λάμψη

Ένα παιδί που ξεψυχούσε κάθε αυγή

Ένα γυαλί με μια ρωγμή
Με μιαν ασήμαντη ρωγμή

(Έχω κι εγώ δυο χέρια τώρα
Ένα βλέμμα ένα στόμα μια ρωγμή

Ένα πολύ σκληρό γυαλί
Που κομματιάζει τη ζωή)

Η πρώτη στροφή ξεκινά με μια μεταφορά : το «παιδί» σαν «διάφανο γυαλί», που συμπληρώνεται από μια δεύτερη: το «παιδί» με «τον ήλιο στο στήθος». Η δεύτερη στροφή επικεντρώνεται στα χέρια του παιδιού («ένα παιδιά τα χέρια του») που δεν κρατούν τίποτα, τίποτα εκτός από μια «λάμψη». Η «λάμψη», μια μετωνυμία δηλαδή του ήλιου της πρώτης στροφής, είναι χαρακτηριστική. Την εμφάνιση της μετωνυμίας «λάμψη» ακολουθεί, στον επόμενο ακριβώς στίχο, μια εικόνα που ανατρέπει τον, τόσο οικείο στον Τάκη Βαρβιτσιώτη, παιδικό κόσμο της χαράς.

«Ένα παιδί που ξεψυχούσε κάθε αυγή».

Είναι ο κόσμος της έλλειψης, ο κόσμος της ρωγμής. Το παιδί-γυαλί ραγίζει. Ο ποιητής απομένει με «δυο χέρια/ Ένα βλέμμα ένα στόμα μια ρωγμή». Ο κόσμος κομματιάζεται, η επιθυμία τσακίζεται, αλλά εξακολουθεί να υπάρχει, όταν το γυαλί απομένει, κυριολεκτικά, γυαλί, χάνοντας τη μεταφορική συνοδεία του παιδιού : «Ένα πολύ σκληρό γυαλί/ Που κομματιάζει τη ζωή.» Και ο ποιητής, τέλος, βάζει σε παρένθεση τη δική του φωνή, που ως ποιητική παραμένει μεταφορική.

Το σχήμα αυτό της μεταφοράς-χαράς, που διακόπτεται από μια μετωνυμία, για να

ανοίξει την αυλαία στον κόσμο της ρωγμής, που θα καλυφθεί ή συμπαρασυρθεί από τη μεταφορική γλώσσα της ποίησης είναι ένας μηχανισμός που εντοπίζεται και σε άλλα ποιήματα του Τάκη Βαρβιτσιώτη.

Ας δούμε ακόμη ένα χαρακτηριστικό, άτιτλο, από τη συλλογή *Fragmenta ή Η βλάστηση των ορυκτών* :

Κάποτε το φιλί
Αλλάζει όχθη
Τα χείλη συντρίβονται
Το πρόσωπο επαναλαμβάνεται
Παραμορφωμένο μες στον καθρέφτη
Ωστόσο εκεί στο υπόγειο
Κάτω από μίαν απόκρυφη ρωγμή
Ένας τυφλός συνεχίζει
Την αδυσώπητη μελωδία του.

Το ποίημα αρχίζει με μια μεταφορά, «Κάποτε το φιλί/ Αλλάζει όχθη». Στον αμέσως επόμενο στίχο τα «χείλη» ως μετωνυμία του φιλιού εισάγουν βίαια τον αναγνώστη στον κόσμο της ρωγμής : «Τα χείλη συντρίβονται / Το πρόσωπο επαναλαμβάνεται / Παραμορφωμένο μες στον καθρέφτη». Η μετωνυμική φθορά αναπνέει ασφαλώς στον κόσμο της μεταφοράς, με την ισχυρή μεταφορική εικόνα του ανθρώπου που φιλά, τελικά, στο πέρασμα του χρόνου, τα δικά του χείλη, πάνω στον καθρέφτη, για να ακουστεί «Κάτω από μίαν απόκρυφη ρωγμή» η «αδυσώπητη μελωδία» ενός τυφλού. Η επιθυμία συνθλίβεται αλλά εξακολουθεί, τυφλή, να υπάρχει, η ποίηση παραμένει εκεί, αδυσώπητη. Συνεχίζει τη μελωδία της.

Βλέπουμε κι εδώ το σχήμα μεταφορά-μετωνυμία-μεταφορά και την ισχυρή εικόνα της ρωγμής, που τόσο καθαριστικό ρόλο έχει για την ποιητική δημιουργία του Τάκη Βαρβιτσιώτη. Ο μεταφορικός κόσμος της χαράς εκπίπτει υπό το βάρος μιας μετωνυμικής έκθλιψης, για να συνεχιστεί όμως η ποιητική δημιουργία, διαφορετικά, με το αρχικό, μεταφορικό όχημα.

Αυτό το σχήμα εκφράζει, νομίζω, την ποιητική του Βαρβιτσιώτη, όπως την προσδιορίζει ο ίδιος, σε μια συνέντευξη που μου παραχώρησε το 2006 για το περιοδικό *Αιολικά Γράμματα* :

Μέσα σε κάθε ποιητή, ακόμα και τον άθεο, σαλεύει ένας Ιησούς και πάνω απ' όλα το ποίημα επιτρέπει στον ποιητή του να πεθάνει στον Σταυρό. Και είναι καιρός νομίζω να καλλιεργηθεί η ιδέα ότι η ποίηση, όπως και η τέχνη γενικότερα, είναι ένας σταυρός μαρτυρίου που τον σηκώνουν μερικοί μονάχα άνθρωποι σημαδεμένοι από τη μοίρα, μία νόσος εκ γενετής, όπως υποστήριξα και άλλοτε.

Η ποίηση είναι, λοιπόν, νόσημα, κατά τον Βαρβιτσιώτη, « νόσος εκ γενετής ». Η ιδέα της ποίησης ως νόσου φαίνεται ανάγλυφα στο ποίημα «Σκέφτομαι το αίμα» της συλλογής *Δακτυλιόλιθοι* :

Σκέφτομαι το αίμα
Τη ροή του αίματος
Τους μυστικούς διαδρόμους του
Τα στερεά τοιχώματα
Που συναντά στο πέρασμά του
Το κόκκινο χρώμα του
Τα κόκκινα μάγουλα της παιδούλας
Τα κόκκινα άστρα
Τις κόκκινες μορφές
Και πάνω στο αβάκιο της σιωπής
Τις κόκκινες λέξεις
Που σχεδιάζουν οι ποιητές
Τη μεγάλη κόκκινη πληγή

Που σφραγίζει τα περασμένα χρόνια μας

Ο ποιητής στοχάζεται το αίμα και από το κυριολεκτικά κόκκινο χρώμα του, περνά στις κόκκινες μεταφορικές μορφές και, τέλος, στις κόκκινες λέξεις, που οι ποιητές σχεδιάζουν στο «αβάκιο της σιωπής», για να επιστρέψει στην κυριολεξία της κόκκινης πληγής, που μεταφορικά σφραγίζει το παρελθόν, τον παιδικό κόσμο. Η ποίηση, επομένως, είναι «ιογενής». Ο «ιός» μέσα από το αίμα κατακτά ολόκληρο τον οργανισμό και αποκαλύπτει, πάνω ακριβώς στη σιωπή, στο αβάκιο, δηλαδή με τρόπο μαθηματικό, υπολογιστικό, τη μεγάλη πληγή του παρελθόντος που επιστρέφει ως ανάμνηση.

Και εδώ ακριβώς εντοπίζουμε τον μετωνυμικό ιό, ως σιωπηρή αφετηρία του ποιήματος, δηλαδή του «νοσήματος», που μεταφορικά σχεδιάζεται, στο «αβάκιο της σιωπής».

Γυρνώντας, έπειτα από αυτή τη διαδρομή, στο ύστατο ποίημα του Τάκη Βαρβιτσιώτη όπου τα ίδια τα ποιήματά του βρίσκονται στο επίκεντρο, θα λέγαμε ότι ο ποιητής μας κλείνει από μακριά το μάτι. Τα ποιήματά του «Καταλήγουν να αναδύονται/ Από τις ρωγμές μονάχα της σιωπής». Είναι νομίζω βάσιμο να απωθήσουμε εντελώς την ανάγνωση της λέξης «καταλήγουν» ως «καταντούν», αν λάβουμε υπόψη μας τον ξεχωριστό ρόλο της σιωπής στην ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη και διαβάσουμε διαφορετικά τις λέξεις.

Τα ποιήματα του Τάκη Βαρβιτσιώτη «καταλήγουν να αναδύονται», εισχωρούν στο ρήγμα για να εξέλθουν από αυτό. Δεν προέρχονται από αυτό. Αυτή τη διαδρομή μέσα και έξω από το ρήγμα, με τους τρεις σταθμούς μεταφορά-μετωνυμία-μεταφορά, προσπάθησα να σκιαγραφήσω απόψε.

Σε αυτό το πλαίσιο, το τελευταίο ποίημα του Τάκη Βαρβιτσιώτη όχι μόνο δεν μπορεί να εκληφθεί ως δήλωση παραίτησης, οριστική καταφυγή σε κάποιες σπάνιες ποιητικές αναλαμπές, αλλά αποτελεί μια ακόμη μαρτυρία της ποιητικής του. Μπορούμε επομένως να αναρωτηθούμε αν όντως το εν λόγω ποίημα είναι το ύστατο, αλλά και να σκεφτούμε τη σημασία μιας τέτοιας ερώτησης.

ΗΛΙΑΣ ΚΕΦΑΛΑΣ*

ΛΥΓΜΟΙ ΑΠΟ ΦΑΓΙΑΝΤΣΑ

Επειδή η ποίηση του Τ.Β., θέλω να πιστεύω, ότι είναι οικεία σε όλους μας, άφησα κατά μέρος τις παραπομπές που είχα σε επιλεγμένους στίχους, πιστεύοντας ότι ο χρόνος που θα εξοικονομηθεί θα είναι επ' ωφελεία όλων μας.

Λυγμοί αγαπητοί μου φίλοι, λυγμοί από φαγιάντσα, λυγμοί και φαγιάντσα, αίσθημα και λεπτεπίλεπτο υλικό. Αλλά τι είναι αίσθημα; Και τι υλικό; Και πώς αυτά τα δύο λειτουργούν μέσα στην ποίηση; Με ποιον στόχο; Με ποια προσδοκία; Το αίσθημα μέσα στην ποίηση μπορούμε να το δεχθούμε ως το απαύγασμα μιας συγκινησιακής κατάστασης. Τον λυγμό ως την ακραία και υπέρτατη ποιότητα της συγκίνησης. Και το υλικό; Μα το υλικό για τον ποιητή δεν είναι παρά οι λέξεις και ο εν συνόλω εκφραστικός και νοηματικός τους σχεδιασμός. Ποιες λέξεις όμως και ποιες εκφραστικές για την περίπτωση του Τάκη Βαρβιτσιώτη; Μόνο εκείνες που φορτίζονται από ευγένεια, ομορφιά και διακριτικότητα, εκείνες που ταυτόχρονα ασπαίρουν από ανεπαίσθητους παλμούς μελαγχολίας. Αυτό είναι το κλίμα, η ατμόσφαιρα, το είναι και το δέον μέσα στην ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη. Αυτά είναι τα πεπραγμένα του ποιητικού αμητού του μέσα σε έναν λυρισμό που περιγράφει λεπταίσθητες καταστάσεις, ενώ βαθιναίει αισθήματα και αρετές.

Ξεκινώντας από έναν φιλτραρισμένο ρεαλισμό, ως βάση, ο Τάκης Βαρβιτσιώτης εμβολιάσθηκε γρήγορα από την ξεχωριστή χάρη ομόκεντρων Γάλλων ποιητών, οι οποίοι έσπρωξαν την ποίησή τους πέρα από τα εμφανή ρεαλιστικά όρια. Στη συνέχεια προσαρμόστηκε σ' ένα λυρισμό με πολλά αρχαιοελληνικά στοιχεία και, πίνοντας έτσι νερό από τις αρχαίες πηγές, κράτησε αμόλυντη τη φωνή του από κάθε επήρεια που δεν προοίωνιζε μια αποδεικτική συνηγορία της ομορφιάς και της αγάπης, μια προστασία της γνησιότητας των αισθημάτων και του στοχασμού προς το επέκεινα.

Προσόν του Τάκη Βαρβιτσιώτη υπήρξε πάντα η ανάδειξη ενός αγγελικού σχήματος της ομορφιάς, μακριά από κάθε ανάρμοστο και εξεζητημένο εφεύρημα που θα πρόδιδε και την ποίηση και τον εαυτό του. Επικαλείται με απaráμιλλη ευαισθησία τις μυστικές εκβλαστήσεις των οργανικών και ανόργανων υποστάσεων της ύλης, δυναμώνει τη λάμψη τους, μεταφράζει τη σημασία της ύπαρξής του με λόγο αναπεπταμένης ποίησης και όλα τα μετατρέπει σε σύμβολα και διδάγματα αγάπης. Περνά μέσα από καταστροφικές συγκυρίες, από τοπία δηώσεως και ερημιάς, από μοναξίες και συντριβές που συχνά κλονίζουν την ύπαρξη, αλλά γνωρίζει και μπορεί και εμβολίζει τη σύμπασα εντροπία και ιδίως την τρομερή νύχτα με λόγια πύρινης έξαρσης.

Μέσα από τις συσσωρευμένες απώλειες του εφήμερου κόσμου ο ποιητής Τάκης Βαρβιτσιώτης εξέρχεται τροπαιοφόρος της ελπίδας και αναστάσιμος. Και βέβαια η ερωτική έγκλιση της φωνής του ακτινοβολεί μέσα από ραγισμένες ματιές που εγείρει μια διαρκής συγκίνηση, εμφορούμενη από ανταύγειες αρμονισμένης προβολής αντικειμένων

* Ποιητής που ασκεί λογοτεχνική και εικαστική κριτική, σε περιοδικά λόγου και τέχνης.

και από φιλτραρισμένες σημασίες τρυφερών χειρονομιών. Η γυναίκα και μαζί της η εξιδανικευμένη ομορφιά είναι οι βασίλισσες των κάδρων θέασης του Τάκη Βαρβιτσιώτη.

Ανατρέχοντας στις παλιότερες μεταφραστικές εργασίες του βλέπουμε με ποιους ποιητές διασταυρώνεται και με ποιους συνομιλεί δημιουργικά. Οι ποιητές που τον συγκινούν έχουν ένα σαφώς καθορισμένο χρώμα και έναν ευεξήγητο συναισθηματικό προσανατολισμό.

Από τον μυστικοπαθή Σαιν Τζων Περς, τον ερωτικό Νερούντα, τον ονειροκυνηγό Αλαίν Μποςκέ, τον λαϊκότροπο και βαθιά θρηνητικό Λόρκα και, ακόμα, από το επίμονο άγχος των μυθοπλασιών του Πιερ Ρεβερντύ, ο Τάκης Βαρβιτσιώτης, ακούραστος αναζητητής της υψηλής ποίησης, φτάνει με επιτυχία χρυσοθήρα, στη σπάνια μεταφραστική δοκιμή των ποιημάτων του δυσκολονόητου και σχεδόν κρυπτικού Μαλλαρμέ. Ο Βαρβιτσιώτης γίνεται, μέσα από τη συναισθηματική κράση του στίχου του και την εν δυνάμει ελευθερία της φαντασίας του, με μια αύξουσα εξελικτική πρόοδο, μεταρομαντικός, μετασυμβολιστής, μεταρεαλιστής και κυρίως μεταυπερρεαλιστής που σημαίνει: κρατώντας μέσα του τα νάματα από τις παλιότερες πηγές, προσάρμοσε γρήγορα την ποίηση στις απαιτήσεις του καιρού του.

Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης είναι ένας από τους λίγους ικανούς ποιητές που θέλησαν και μπόρεσαν να ωθήσουν τον ποιητικό τους λόγο στα έσχατα όρια της ευγένειας και της λεπτεπίλεπτης αίσθησης. Οι λέξεις με τις οποίες αρμόζει τους στίχους του είναι διαλεγμένες προσεχτικά μέσα από τα σημαίνοντα της ξεχωριστής ομορφιάς και μοιάζουν με ακριβά πετράδια, που κορυφώνουν την έξαρση και πυκνώνουν την ουσία ενός κοσμήματος. Τα ποιήματά του αποκαλύπτουν πάντα τις σπάνιες όψεις των πραγμάτων, με τις οποίες ευφραίνεται το νόημα του κόσμου και προσδίδεται θάλλπος στις καταστάσεις της ζωής. Παράλληλα τα ποιήματά του ορίζουν την ποίηση με άπειρους περιγραφικούς τρόπους, επεκτείνοντας τα σύνορα του εννοιολογικού της εύρους, ενώ συγχρόνως περιορίζουν τη ζωή στην καθαυτή περιοχή της ευπρέπειας και της αξιοπρέπειας, αποβάλλοντας την ασχήμια από το επικεντρωμένο τους βλέμμα.

Σταματώντας και μόνο στους τίτλους των βιβλίων του Τάκη Βαρβιτσιώτη έχουμε ήδη μπροστά μας ένα πανόραμα της θεματογραφίας του και των συναισθηματικών προσανατολισμών του. Ο τίτλος αίφνης της συλλογής του 1998 «όχι πια δάκρυα» μας προτρέπει να ψάξουμε τις παλιότερες στιγμές του ποιητή για να δούμε αν πράγματι η πίστη του αυτή απορρέει από μια διαχρονική πεποίθηση και δεν είναι μια ρητορεία της στιγμής. Πράγματι όλες οι διακορυφώσεις που υπογράμμιζαν το ιδιαίτερο πρόσωπο του Τ.Β. μέσα στη νεοελληνική ποίηση, από τη «γέννηση των πηγών» μέχρι τη «φθινοπωρινή σουίτα» και από την «ατραπό» και τη «βλάστηση των ορυκτών» μέχρι τα «νήματα της Παρθένου» ή το «άρωμα ενός κομήτη» κατατείνουν σ' αυτό το ρηξικέλευθο επιφώνημα «όχι πια δάκρυα», που κομίζει η πολύφεγγη πορεία του.

Η ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη αγγέλλει το λευκό και το διάφανο, το αγνό και το υπερούσιο. Αγκαλιάζοντας με επιμονή τις έννοιες αυτές της άφθαρτης ομορφιάς, δεν υμνεί με μονοδιάστατο τρόπο τα θέματά του, ούτε επανα-λαμβάνει τα ίδια μοτίβα με τον επικίνδυνο τρόπο της παράσυρσης σε μια κουραστική επανάληψη. Ο ποιητής εκμεταλλεύεται εύστοχα αυτήν την ενδόμυχη ανάγκη του ανθρώπου για καθαρότητα και αλήθεια, για ακραία απελευθέρωση του συναισθήματος της αγάπης μέσα από την υψηλή έκφραση και ποιοτική αναβάθμιση του λόγου.

Έτσι, υμνώντας τις προθέσεις και τις συνέπειες των καταστάσεων αυτών, λειτουργεί ποιητικά σύμφωνα με την πρωταρχική σημασία της παλινωδίας, δηλαδή της *πάλιν ωδής*, τραγουδά ξανά το ίδιο τραγούδι, αλλά με διαφορετικό κάθε φορά σκοπό. Με τον τρόπο αυτόν η αμάραντη ποίηση του Τάκη Βαρβιτσιώτη αυτοανανεώνεται από ποίημα σε ποίημα και από συλλογή σε συλλογή, ξυπνώντας συνεχώς καινούριες ευαισθησίες και δημιουργώντας αδιαλείπτως καινούρια οράματα.

Η ποίηση αυτή τόσο ενήδονη μέσα στον ενώδυνο κόσμο της, περιχυμένη φως και αμάλγαμα αγάπης, αφήνεται στην αυτοσυνειδησία του λόγου της να θεραπεύσει με την παρηγορητική της δύναμη όλους τους μαύρους εναγκαλισμούς. Πένθιμη μουσική εγείρεται μέσα από τους θαμπούς καθρέφτες της λύπης, πυρετικά λόγια φωτίζουν τα χάσματα της αβύσσου και οι αλλεπάλληλες εγέρσεις της ερωτικής μυσταγωγίας

επανατοποθετούν τον πεφορτισμένο άνθρωπο στο λίκνο μιας νέας γέννησης, στο φανέρωμα μιας νέας αυγής, πλημμυρισμένης από τις πηγές της αθανασίας.

Ο λυρισμός του Τ.Βαρβιτσιώτη κάνει την ποίησή του να μοιάζει με φυτικό βλαστό. Φυλλορροεί, μπουμπουκιάζει, εκρήγνυται σε φανταχτερά λουλούδια και ύστερα μέσα από το φάσμα της ωριμότητας υποδύεται τον συμβολισμό της στείρας βαρυχειμωνιάς. Γίνεται η Περσεφόνη, που αποκομίζει προς όφελος των πιστών της τη χρηστική σοφία του λαμπερού και του σκοτεινού κόσμου. Και στο μεταίχμιο των δύο αυτών κόσμων διαλάμπει ακοίμητη η νοσταλγία, η ακατάπαυστη υδρορροή της μνήμης.

Το σιγανό άλγος του νόστου προίκισε την ποίηση αυτή με τις ονειρικές συγκλίσεις και τις θλίψεις ενός βυθισμένου στην περισυλλογή κόσμου. Από τη χαλεπή εποχή (1941-44) που τα «Φύλλα ύπνου» τύλιγαν τον ποιητή στη διαισθητική τους μαρμαρυγή, καθώς σκοπεύανε σ' ένα μέλλον γεμάτο ανθηρούς τόπους, η νοσταλγία με πρόθεση αυτοκαθαισμού τον πρόσταζε να επωμισθεί το παρελθόν του και να μην ξεχνά.

Οι νεκροί όμως μιλούν με τη δική μας φωνή, με τη δική μας απόγνωση. Εισβάλλουν στον ονειρότοπο, που μυστικά κτίζει το θυμικό και η φαντασίωσή μας, γίνονται οι θρυαλλίδες της συγκίνησης από την οποία αντλεί η ποίηση και η ποιότητα της διανθρώπινης επικοινωνίας.

*Θ' αναχωρήσω ένα πρωί
Όταν θα έχουν όλα τα ρολόγια σταματήσει
Και θα προχωρήσω μακριά απ' τα κοιμητήρια
Μακριά από τους σταθμούς
Εκεί ψηλά στον ορίζοντα
Για ν' ανταμώνω χιλιάδες γαλάζιες κοπέλες
Που κοιμούνται χρόνια τώρα λησμονημένες
Στις ουράνιες πεδιάδες*

Ωστόσο η καταλυτική ομογενοποίηση του Τ. Βαρβιτσιώτη με την οργανική και ανόργανη φύση σημειώνεται όταν διαχέεται σαν μόριο συγγενικό της κοσμικής πανσπερμίας μέσα στην πολυκύμαντη γήινη χλωρίδα. Γίνεται φωνή της ραγισμένης πέτρας, μυκηθμός των αφανέρωτων πόρων του χώματος, λυγμός του νερού και μαρμασμός των φύλλων, εναιώρημα του μουσκεμένου δάσους και έκπαγλη θλίψη του χιονιού. Πολύγλωσσος και πολύφωνος συνομιλεί με το αστρικό σύμπλεγμα, σαν αγωγός του αμήχανου φωτός, που αγκαϊώνει τον χρόνο και τις απρόοπτες εγκοπές του. Υψώνεται ως ερωτικό τραγούδι, καλώντας από τα πέρατα της μνήμης και της επιθυμίας την ονειρόθαμνη γυναίκα, ακούραστος τιμητής της αιθέριας υφής της και εμψυχωτής της χαράς της. Κατακάθεται ως βραδινή δροσιά στη φασματική μορφή της, πιέζοντας το τραγούδι του να δεθεί με τη γη.

Η ποίηση του Τ. Βαρβιτσιώτη διαγράφει τα θεαματικά της άλματα μέσα από λάμπεις και ιριδισμούς για να συναντήσει τις πηγές των συγκινήσεών της. Ο χώρος της πόλης, η πολυκοσμία, η τύρβη, ο ευτελισμός του σωρού σπανίως τον σταματούν, ελάχιστες φορές του δίνουν το επιχείρημα της ποιητικής σύνθεσης. Ο οικείος του τόπος είναι το απόμερο, εκεί όπου κανέναν δεν ενοχλεί και από κανέναν δεν ενοχλείται. Αναζητά πάντα και βρίσκει τη διακριτική μοναξιά, τους οιωνούς της ερήμου, τη μελαγχολία του αχανούς, το θάμπος του ομιχλιασμένου βουνού. Η μικρή αγριοβιολέτα γίνεται η πρόσκαιρη τελεία των λυρικών περιπλανήσεων και η αμήχανη στάση της ονειρικής φυγής, οι αντανάκλασεις του ανέμου ροδαλού χιονιού σηματοδοτούν τις συναισθηματικές του μεταπτώσεις και τα απανταχού συναντώμενα ίχνη του θανάτου του μεταφέρουν την παραγμένη μουσική από τις φωνές που σίγησαν για πάντα. Αυτή η ακέραια, άσπιλη και άμωμη, κατά τον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο, ποίηση, η αποπνέουσα υπέρτατο λυρισμό και αγάπη για τον άνθρωπο, κατά τον Γ. Ρίτσο, η κινούμενη γύρω από την παιδική αθωότητα και την αισθητική πίστη, κατά τον Κ. Στεργιόπουλο, σε κάνει να μη μπορείς να διαλέξεις την περίοδο ή την πλευρά της που τάχα σου ταιριάζει περισσότερο, γιατί η κάθε εποχή της έχει τη δική της ακμή και κάθε ακμή της φανερώνει το σπάρραγμα κι ενός διαφορετικού μυστικού.

Ο Γ. Θέμελης βρίσκει αυτονομία και μοναδικότητα μέσα στην ποίηση του Τ. Βαρβιτσιώτη, ο Α. Καραντώνης διακρίνει την έντονη σιωπή του μυστηρίου και ο Ν. Καζαντζάκης τρισεύγενη λυρική πνοή και υποβλητική ατμόσφαιρα.

Ο Ν. Βρεττάκος αναβιβάζει την ποίηση αυτή ως την αγγελικότητα και ο Οδ. Ελύτης τη θαυμάζει για τον ονειρικό και ρεμβώδη της κόσμο.

Όλες όμως αυτές οι αποτιμήσεις είναι κρίσεις, οι οποίες από μια πλάγια ματιά δείχνουν ότι μοιάζουν καταπληκτικά μεταξύ τους, γιατί αποφαίνονται πάνω στο ίδιο εξάισιο γεγονός, που τελεσφορεί δικαιωμένο απ' οποιαδήποτε σκοπιά και αν το εξετάσει κανείς. Παίζοντας με τις ανταύγειες και τις σκιές, ψιθυρίζοντας αυτά που είπε και αμέσως ξέχασε ο άνεμος, μεταφράζοντας τους ανήσυχους φθόγγους των πουλιών και ερμηνεύοντας τη σιωπή της γης ή τη φωταύγεια των ορυκτών η ποίηση αυτή σε κάνει να μην απομακρύνεσαι ποτέ από τις πηγές της και συγχρόνως να συμφωνείς κατά βάθος με τις καταδείξεις και τις υπογραμμίσεις της. Συχνά σε ακινητοποιεί μυστηριακά με τις δίκοπες στάσεις της, όπως το δίστιχο:

*Αν ύστερα από τόσα ποιήματα
Δεν επιζήσει ο λόγος μας;*

Αλλά αυτό, όσο καίριο ερώτημα κι αν είναι, δεν του ταιριάζει καμία απάντηση, γι' αυτό και το αφήνουμε να αιωρείται μες στην ακρόθαμπη μελαγχολία του.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΡΕΡΗΣ*

***Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΟΨΗ ΤΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΤΟΥ
ΤΑΚΗ ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗ***

Σε μια από τις πολλές συνομιλίες που είχα με τον Τάκη Βαρβιτσιώτη και που θυμήθηκα με αφορμή την ετοιμασία αυτής της ανακοίνωσης, ήταν όταν το 2003, με κάλεσε στο σπίτι του, στο μικρό αλλά γεμάτο με βιβλία, έγγραφα και σημειώσεις γραφείο του, για να πληροφορηθεί τη γνώμη μου σχετικά με τη συνολική έκδοση των *Ποιημάτων 1941-2002*. Του ομολόγησα πως διαβάζοντας χρονολογικά κατανεμημένο το έργο του, ξαφνιάστηκα για την υποθάλπουσα κοινωνική όψη του έντονου λυρισμού του, που διέκρινα κυρίως στις συλλογές *Χειμερινό ηλιοστάσιο (Χρονικό της Κατοχής)*, 1948, *Επιτάφιος* (1951), *Το Ξύλινο άλογο* (1950-53), *Αλφαβητάριο* (1954), *Η Γέννηση των πηγών* (1952-57). Κι αυτό γιατί μέχρι τότε, ως καθαρά κοινωνικούς ποιητές, τουλάχιστον στη Θεσσαλονίκη, θεωρούσαμε ουσιαστικά τον Μανώλη Αναγνωστάκη, τον Κλείτο Κύρου και τον Πάνο Θασίτη, δηλαδή τους δημιουργούς εκείνους που εμφανίστηκαν μετά τα πρώτα χρόνια της κατοχής, με μια ποίηση έντονα επηρεασμένη από τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα της εποχής που έζησαν. Φυσικά, παράλληλα μ' αυτό το πολιτικοποιημένο ρεύμα πορεύτηκαν κι άλλοι ποιητές με τάσεις προς τον νεοϋπερρεαλισμό ή που εξέφρασαν ακόμη και υπαρξιακές ανάγκες¹.

Ξαφνιάστηκε λοιπόν κι ο ίδιος με την άποψή μου, παραδεχόμενος ότι πράγματι στην ποίηση που έγραψε μέχρι και το 1960 περίπου, υπάρχει ένας υποθάλων πολιτικός προβληματισμός, καλά καλυμμένος από τον λυρισμό του, γιατί, καθώς μου διηγήθηκε διάφορα περιστατικά, κατάλαβα ότι η γερμανική κατοχή (με την κατάσχεση του σπιτιού του από τον κατοχικό στρατό), η γενική αντίσταση στον κατακτητή, ο εμφύλιος που ακολούθησε, οι κοινωνικές και πολιτικές αντιθέσεις καθώς και τα σοβαρά οικονομικά και κοινωνικά προβλήματα που προέκυψαν, άφησαν το στίγμα τους στη σκέψη και στο έργο του. Εξάλλου δεν ήταν αυτός που ως φοιτητής της Νομικής Σχολής, ήταν ο κύριος ομιλητής εκ μέρους των σπουδαστών, στην υποδοχή του γάλλου πολιτικοποιημένου συγγραφέα, του Ζυλ Ρομαίν, προς τον οποίον απηύθυνε χαιρετισμό, στη διάρκεια εκδήλωσης που έγινε στην αίθουσα τελετών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, το 1937, γεγονός που του στοίχισε μια δικαστική περιπέτεια²; Αλλά, δεν ήταν επίσης ο Τάκης

* Καθηγητής Συγκριτικής Γραμματολογίας στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

¹ Στην κατηγορία των αντιστασιακών ή κοινωνικών ποιητών συγκαταλέγω τον Άρη Αλεξάνδρου, τον Μανώλη Αναγνωστάκη, τον Μιχάλη Κατσαρό, τον Κλείτο Κύρου, τον Τάκη Σινόπουλο, τον Πάνο Θασίτη, τον Θανάση Κωτσαβάρα, τον Τάσο Λειβαδίτη, τον Τίτο Πατρίκιο κ. ά. Γιατί στην ποίησή τους κυριαρχεί έντονα το όραμα για έναν κόσμο πολιτικά και κοινωνικά δικαιότερο. Στην κατηγορία των ποιητών που καλλιέργησαν μια τάση νεοϋπερρεαλιστική, προσπαθώντας να ανανεώσουν και να προωθήσουν το υπερρεαλιστικό μοντέλο του μεσοπολέμου, τοποθετώ τον Ν.-Γ. Πεντζίκη, την Ελένη Βακαλό, τον Νάνο βαλαωρίτη, τον Έκτωρα Κακναβάτο, τον Μίλτο Σαχτούρη κ.ά. Τέλος, στο υπαρξιακό ή μεταφυσικό ρεύμα, όπου οι ποιητές επιχειρούν να καταγράψουν τη μεταφυσική αγωνία του ανθρώπου μπροστά στο θάνατο, συμπεριλαμβάνω τον Νίκο Καρούζο, τον Τάκη Βαρβιτσιώτη, την Όλγα Βότση, τον Δημ. Παπαδήμα, την Ελ. Παππά, τον Γιώργη Κότσιρα κ.ά.

² Βλ. *Τιμητικό αφιέρωμα στον Τάκη Βαρβιτσιώτη*. Θεσσαλονίκη, Έκδ. Συνδέσμου Εκδοτών Βόρειας Ελλάδας, 1988.

Βαρβιτσιώτης εκείνος που προσφώνησε και τον Πωλ Ελυάρ, εκ μέρους των λογοτεχνών Θεσσαλονίκης, το 1946, όταν ο γάλλος ποιητής επισκέφθηκε την πόλη μας³;

Αν και γνωρίζω πολύ καλά ότι οποιαδήποτε κατηγοροποίηση των λογοτεχνών εξυπηρετεί κυρίως μεθοδολογικούς σκοπούς στη μελέτη του έργου τους, και χωρίς να θέλω να εμφανίσω τον Τάκη Βαρβιτσιώτη ως πολιτικοποιημένο ή ενταγμένο ποιητή, θεώρησα καλό σε μια κρίσιμη στιγμή για τα κοινωνικά δρώμενα της χώρας να παρουσιάσω, μια πρώτη καταγραφή της κοινωνικής ευαισθησίας στο ποιητικό έργο του Τάκη Βαρβιτσιώτη, που η κριτική χαρακτήρισε ως ποίηση μεταφυσική, λυρική κλπ.

Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης από τα φοιτητικά του χρόνια ήταν και παρέμεινε ένας ενεργός πολίτης που τις πολιτικές και κοινωνικές του ιδέες, αντιλήψεις κι ευαισθησίες δεν τις κατέγραφε προφανώς στο ποιητικό του έργο, γιατί δε θέλησε να προσδώσει μια τραγική σοβαρότητα ή ένα κλίμα κατάθλιψης κι απαισιοδοξίας, στον ποιητικό του λόγο. Προτίμησε να τον προφυλάξει, να μην τον μετατρέψει σε σάλπισμα επαναστατικό ή ανατρεπτικό, και γι αυτόν το λόγο η ποίησή του διακρίνεται από μια διάχυτη τρυφερότητα που σκοπεύει να διεισδύσει στην προσωπική αντίληψη του κάθε αναγνώστη. Απέφυγε σκόπιμα να μετατρέψει την ποίησή του σε μανιφέστο ηχηρό ή χρηστικό, επιλέγοντας να παραμείνει το ποιητικό του γίνεσθαι ένα καθαρό ατόφιο πνευματικό στοιχείο, που δε στοχεύει ή δεν ενδιαφέρεται να υπονομεύσει μια ιδεολογία ή μια πρακτική, αλλά να προτρέψει, σε επίπεδο προσωπικό τον αναγνώστη, να συνειδητοποιήσει το κακό, την ασχήμια, την αδικία, για να αναζητήσει κυρίως τη ζωντάνια, την αρμονία, την ομορφιά της ζωής.

Ας μη λησμονούμε ωστόσο ότι συχνά η ενταγμένη ποίηση υπερβαίνει κάθε κοινωνική ή πολιτική οργάνωση και συνοχή, αναζητώντας μια πιο ουτοπική στάση σε πολιτικό επίπεδο, στοχεύοντας σ' έναν εντελώς ιδεολογικό σκοπό ώστε να προβάλλει ένα μακρινό μιλτονικό «ξανακερδισμένο παράδεισο». Όμως η ουσία της ποίησης αδιαφορεί εντελώς γι αυτόν τον επιδιωκόμενο από κάποιους στόχο της ενταγμένης ποίησης, γιατί για κάθε ποιητή, η Ιστορία, με γιώτα κεφαλαίο, αποτελεί μια υπερ-χρονική διάσταση. Και κάτω απ' αυτό το πρίσμα ο Τάκης Βαρβιτσιώτης αντιλαμβάνεται όχι μόνον την Ιστορία, αλλά και την ίδια τη ζωή. Για τον Θεσσαλονικιο ποιητή, η Ιστορία όπως και η ζωή, είναι ένα υπαρξιακό γεγονός, μια χρονική διαδικασία που οφείλει να βρεί απόληξη έξω από τα στενά χρονικά όρια μιας συγκεκριμένης εποχής, μια προσπάθεια που πρέπει να ξεφύγει την ασφυκτικά άγονη πνευματική έρημο, μια απόδραση από την υλική ιστορική δόμηση μιας κοινωνίας, μια υπέρβαση προς την επιστροφή σε ένα παγκόσμιο, αν είναι δυνατόν, Πνεύμα.

Μ' αυτήν την εγγελιανή κατά κάποιον τρόπο αντίληψη, ο Τάκης Βαρβιτσιώτης, ως γνήσιος θαυμαστής του Χέλντερλιν και του Νοβάλις⁴, δεν ασπάζεται την τάση του Βίκτωρος Ουγκό ότι ο ποιητής μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, αλλά ότι σ' έναν κόσμο όπου

κυριαρχεί η πολιτική, και μάλιστα η βάνανση και εγκληματική πολιτική, [...] η αποστολή του ποιητή διευρύνεται ακόμη περισσότερο. Είναι υποχρεωμένος να τεθεί σε επιφυλακή, να καταγγείλει κάθε τι που μολύνει τον άνθρωπο, να αγωνιστεί για την εξανθρώπιση του πραγματικού, και τη διάδοση των αιώνιων χριστιανικών αξιών,

θα δηλώσει το 2007, σε μια συνέντευξή του, στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Λέξημα*⁵.

Στην προσπάθεια του αυτή διακρίνει κανείς μια γνήσια λυρική φωνή, που χωρίς πάθος, σε δύσκολες πολιτικές στιγμές για τη χώρα μας, όπως η γερμανική κατοχή, ο εμφύλιος, η περίοδος της πρόσφατης Δικτατορίας κλπ, αναζητά κι ανακαλύπτει συνεχώς,

³ G. Fréris, «L'Impact du poète-voyageur: le cas Eluard-Varvitsiotis» *Annales du Département de Langue et de Littérature Françaises*, Université Aristote, Thessalonique, t. III, 1997, p. 79 - 113.

⁴ Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης μετέφρασε ποιήματα του Νοβάλις στα ελληνικά. Βλ., Γ.Φρέρης, «Οι Ευρωπαϊκές επιρροές στην ποίηση του Τ.Βαρβιτσιώτη και του Γ.Στογιαννίδη», στον τόμο *Η Ποίηση της Θεσσαλονίκης στον 20ον αιώνα*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Δήμου Θεσσαλονίκης, 2003, σ. 121-135.

⁵ Βλ., <http://www.lexima.gr/lxm/read-1323.html> (11/11/2012).

πίσω από τη δυστυχία, τη χαρά της ζωής, τη χαρά της ύπαρξης, παραμερίζοντας τις καθημερινές δυσκολίες, παραβλέποντας τις υλιστικές απολαύσεις, μην υποκύπτοντας στα πρότυπα της καταδυναστευτικής καταναλωτικής αγωνίας. Ο Τ.Βαρβιτσιώτης με γλώσσα απλή, λιτή, πάντα γεμάτη συμβολισμούς και μεστή από συνειρμούς ρεαλιστικούς, αλλά με τρόπο μελωδικό, σχεδόν ονειρεμένο, μας ωθεί να ατενίσουμε το μέλλον με ελπίδα, να ξεπεράσουμε τα εμπόδια του παρόντος, το μίσος που μας ροκανίζει, όπως δείχνουν οι παρακάτω στίχοι της συλλογής του *Εωθινή ελεγεία* (1947), δημοσιευμένη την εποχή του εμφύλιου σπαραγμού :

Ερειπωμένα δάση,/Ελάφια μου τυρανισμένα,
Ποιός θα μας πει την εποχή / Ποιός θα μας πει την ώρα /Που τα φιλιά θα ξαναβρούν /
Το νυφικό τους χρώμα ;
Ποιός θα μας δείξει πάλι / Τη γαλήνη των μονοπατιών, / Ποιός τα προσκέφαλα των
ίσκιων ;
Κάποια μέρα θ'αχτινοβολήσει / Η παπαρούνα του ύπνου μας.
'Η ένα ρυάκι, / που η αθανασία του θά 'ναι από αίμα.
Μα τώρα, ίγνος αντηλιάς / Ούτε πουλί ασυννέφιαστο, / Ούτε πουλιού καθρέπτης.
Όλα τα πέταλα κλειστά / Και κάθε κρίνου αναλαμπή / Από καιρό θαμμένη⁶.

Η ποίηση του Τ. Βαρβιτσιώτη, είναι κατ'εξοχή κοινωνική, χωρίς να είναι ενταγμένη⁷. Κι αυτό γιατί η παιδεία του έχει τις ρίζες της στα ανθρωπιστικά ιδεώδη της ευρωπαϊκής και ελληνικής παράδοσης, που είχε πάντα ως στόχο και μέτρο σύγκρισης τον άνθρωπο κι όχι τον υπεράνθρωπο. Ο Βαρβιτσιώτης ξέρει πολύ καλά και καταλαβαίνει την αδικία στον κόσμο όπου ζούμε όλοι μας, αλλά προτρέπει τον καθένα από μας να συνειδητοποιήσει ότι η ζωή είναι ένας απέραντος αγώνας με τρομερές προκλήσεις, ψευδαισθήσεις, γεμάτη απατηλά ιδανικά, που όμως συντελούν στην ωριμότητα του ανθρώπου, μια ωριμότητα που τελικά αποκτάται σταδιακά, μέσω του έρωτα και της ήρεμης αναμονής του θανάτου.

Οι πιο ευαίσθητες γραμμές συντρίβονται
Φρουρούν τα σώματα οι εχθροί
κλείνουν σταυροί τις πεδιάδες
Και μόνο σύ ελπίδα. έχεις τις πόρτες διάπλατες

θα αναφωνήσει στο *Χειμερινό Ηλιοστάσιο* (σ. 79)⁸.

Σκοπός του ποιητή δεν είναι να προκαλέσει συγκίνηση, αλλά να κεντρίσει το ενδιαφέρον του αναγνώστη δημιουργώντας μια μετα-πραγματικότητα. Επινοεί επεμβάσεις στην καθημερινότητα, ασχολείται με τη σχέση προσωπικού και γενικού βιώματος, καταφεύγει σε εικόνες οικείες μ' ένα ύφος ζωντανό, δροσερό, επιβαλλόμενο, ώστε κάθε στίχος να ενσαρκώνει ένα μήνυμα, ενώ ο κορμός του ποιήματος να αναδύει τη φωνή του ποιητή. Γνωρίζει πολύ καλά το υλικό που χρησιμοποιεί. Χαρακτηριστικά παραθέτω το ποίημα, αριθμός 13 της σειράς *Χειμερινό Ηλιοστάσιο*:

Τα παιδάκια τρέχουν ακόμα / Κρύβουν με κίνδυνο τους αθώους / Αγαπούν τους
τρελούς/
Κοιμούνται πάντα μες σ' έναν καθρέπτη/

⁶ Τ.Βαρβιτσιώτης, *Ποιήματα 1941-2002*, Β' έκδ. Αθήνα, Καστανιώτης, 2003, σ. 69.

⁷ «Οι Αμερικανοί ποιητές και κριτικοί Λούτσια Τρεντ και Ραλφ Τσέιν, γράφουν στον πρόλογο της *Ανθολογίας Επαναστατικής Ποίησης*, που εκδόθηκε το 1929: “Η ποίηση και η προπαγάνδα είναι οι δύο όψεις της ίδιας ασπίδας. Δίχως πάθη δεν γίνεται ποίηση. Κάθε άνθρωπος που φλέγεται από πάθος, θέλει να το μοιραστεί με τους άλλους. Οι καλοί ποιητές είναι προπαγανδιστές, έστω και αν η προπαγάνδα τους σχετίζεται με τον έρωτα και τη χαρά της ζωής. Ουσία της ποίησης είναι η συμπάθεια». Και η αντιπάθεια, φυσικά. Η πολιτική και ο έρωτας μοιράζονται το βασίλειο του μίσους, της ανεξέλεγκτης οργής απέναντι στη ματαιώση”. Βλ., άρθρο του Γιώργου Μπλάνα, «Περί Πολιτικής Ύβρεως», δημοσιευμένο στις 20-11-2012 στην *Αυγή*, <http://www.avgi.gr/ArticleActionshow.action?articleID=729327> (21-11-2012).

⁸ *Ο.π.*, σ. 79.

Με τα μικρά τους χέρια / Ξεθάβουν μιαν αχτίδα /
Θέβουν τον τρόπο και την πείνα⁹.

Στο σημείο αυτό ο ποιητής εκφράζει την καθημερινή αγωνία του ανθρώπου που φυλλομετρώντας τη ζωή του, αντιλαμβάνεται τη φθορά που φέρνει ο χρόνος σε συμπεριφορές και αισθήματα και μ' αυτόν τον τρόπο η εξωτερικότητα των ετερόκλυτων γεγονότων μετατρέπεται σε εσωτερικότητα. Έτσι κι ο χρόνος μιας εποχής, ενός συμβάντος καταλήγει να υποδηλώνει μια γενική εξοργιστική κατάσταση, γιατί ο ποιητής ξέρει να ακούει με προσοχή τον κόσμο, γνωρίζει πολύ καλά τη μετάβαση από το επίπεδο της περιγραφής μιας πολιτικής, προσωπικής ή φυσικής κατάστασης σ' αυτό της τελικής διεργασίας της ποίησης, που στοχεύει να αγγίξει μέσω της πολλαπλότητας την ενότητα. Και ο ποιητής το κατορθώνει μέσω της γλώσσας που γίνεται εργαλείο έκφρασης της λογικής και της αίσθησης. Παράδειγμα αποτελεί το τελευταίο ποίημα της συλλογής του *Επιτάφιος* (1951):

Μα να το αίμα μας / Αναβλύζει ξανανιωμένο / Γεμάτο βάγια και νιφάδες /
Τα ταξιδιωτικά περιστέρια / Τα φιλιά του γυρισμού / Ο χορός των φτωχών / Κάτω
απ' τα πορφυρά λαμπιόνια / Που ξενυχτούν την ελπίδα /
Επιτέλους η νύχτα κρατούσε την υπόσχσή της
Επιτέλους τα χείλη μας / Ύστερ' από τόσες πληγές / Έγιναν άξια να χαιρετήσουν /
Το αθώο ψωμί / Τη γέννηση των πηγών / Την απόλυτη έκσταση¹⁰.

Για τον Τάκη Βαρβιτσιώτη, ο ρόλος της ποίησης είναι ανακαλύψει τη συνέχεια της ζωής, όποια κι αν είναι αυτή, μέσα στο χρόνο. Άρα, το πόσο διασφαλίζεται αυτή η συνέχεια της ζωής στο χρόνο, εξαρτάται από την εσωτερική μορφή της ατομικότητάς ή την ίδια την εσωτερικότητά μας, η οποία σε τελική ανάλυση δημιουργεί αισθήσεις και συνείδηση, σε σχέση με την επεξεργασία της ροής των εξωτερικών εικόνων και εντυπώσεων που δέχεται. Άρα, η πορεία της ζωής μας μες στο χρόνο είναι μια πορεία ελπιδοφόρα που διέπεται μόνον από την εσωτερική μας δύναμη, μια δύναμη πνευματική, που δεν υπακούει σε καμιά στείρα στάση.

Απευθυνόμενος στο Γιάννη Ρίτσο, στη διάρκεια της δικτατορίας, θα του γράψει, στα *Δέκα ποιήματα της οργής και του χρέους* (1972-1973):

Χρειάζεται σιωπή / Πολλή σιωπή / Πυκνό χορτάρι / Θράκα πολλή / Από μέρες περασμένες / Που αδιάκοπα να τη φυσάς / Δεμάτια στάχια σύννεφα / Δάκρυα πικρά / Πέτρες πυρακτωμένες / Σκόνη χρυσή από κοπανισμένα αστέρια / Κι ένας καλόβολος άνεμος / Που να τα πάρει όλα μαζί / Και να τα πάει στην άλλη αυγή / Σα μυθικό καράβι / Για να χαθεί ο χειμώνας νικημένος / Για να ντυθούν των νεκρών τα κόκκαλα / Με φως / Ν' αναστηθεί η φωνή τους / Μ' ένα στρόβιλο φτερών Στα δάχτυλα τους ν' αντηχήσουν οι φλογέρες¹¹.

Εδώ, εκτός του ότι έχουμε μια σειρά από εικόνες/σημαινόμενα, ο ποιητής επινοεί τη συμβολική αναφορά στην αίσθηση της αγωνίας που χαρακτηρίζει τα γεγονότα της εποχής εκείνης, αλλά και τη διαχρονική πορεία των αγώνων του έθνους, διοχετεύοντας μ' αυτόν τον τρόπο το αναγκαίο οξυγόνο για σκέψη και περισυλλογή. Ο Τάκης Βαρβιτσιώτης αποφεύγει να διαχειριστεί ένα ιστορικό γεγονός με τρόπο που να αντιστοιχεί στη σημερινή εικόνα που έχουμε γι αυτό, καθώς και την αναπαραγωγή του θρήνου ή ακόμα την αποστασιοποίησή μας. Προτιμά να μας υπενθυμίζει με τα μέσα της ποιητικής αφήγησης, χωρίς ιδιαίτερες παρελθοντικές χρονολογικές αναφορές, αλλά με νότες συνήθως ενεστωτικές που καθιστούν την αφηγούμενη εποχή ζώσα ιστορία. Στο *Δοξαστικό της ελευθερίας* (1974), ο ποιητής αναφέρει:

Μέσ' απ' τα νέφη τ' ουρανού / Γεννιούνται πρόσωπα καινούργια, / Πανέμορφα και

⁹ *Οπ. π.*, σ. 81.

¹⁰ *Οπ. π.*, σ. 89.

¹¹ *Οπ. π.*, σ. 250-251.

γελαστά, / Νέοι και νέες που θέλουν να στεριώσουν / Την ευτυχία πάνω στη γη / Με τα ίδια ξεστά τους χέρια, / Με την αγάπη την ακριβή, / Νέοι και νέες που ξεπηδήσανε / Απ'της ίδιας νύχτας την καταπακτή, / Που ανθίσανε μέσ' απ' τα ίδια οστά, που τραγουδούν το ίδιο τραγούδι / Και που στην ίδια πιστεύουν ανατολή, / Νέοι και νέες που προχωρούν αγκαλιαστά. Χαίρε λοιπόν σου λέω και πάλι, / Μόνο ένα χαίρε σιωπηλά¹².

Αυτό το «χαίρε σιωπηλά» υποδηλώνει και τη βαθιά του πεποίθηση ότι η ποίηση αδυνατεί ν'αλλάξει τον κόσμο κι επιμένει να καταδουκνύει ό,τι δεν αλλάζει. Ίσως γιατί πιστεύει πως αυτό που κινεί την Ιστορία, με γιώτα πάντα κεφαλαίο, είναι βαθιά ριζωμένο σε έναν ύπνο αιώνων και μέσα στον ίδιο τον άνθρωπο. Συνεπώς, ο Τάκης Βαρβιτσιώτης αν και έζησε δύσκολες εποχές, με πολέμους και εμφυλίους, κάτω από σκληροτράχηλα αυταρχικά καθεστώτα, δεν έμεινε αδιάφορος. Συμμερίστηκε τον πόνο και την αγωνία του απλού ανθρώπου, αναρρωτήθηκε για την πορεία της κοινωνίας και το μέλλον της χώρας μας, στάση που τη διακρίνει κανείς όχι μόνον στα ποιήματα που έγραψε σε κρίσιμες για το έθνος εποχές, αλλά και στις υπόλοιπες ποιητικές του συλλογές. Μόνον που αυτή η έννοια του για το κοινωνικό αύριο περνά μέσα την Αλήθεια που εντοπίζεται στην ανθρωπιστική ρήση: «πάντων μέτρον άνθρωπος». Γι αυτό και υμνεί τον έρωτα¹³, όχι σα μια απλή στιγμιαία σαρκική απόλαυση, αλλά ως ένα ιδανικό που οπλίζει με κέφι και δύναμη τον άνθρωπο να ξεπεράσει τις καθημερινές αντιξοότητες, όπως μας εμπιστεύεται, απλά και σοφά, στο ποίημα «Αναζητώντας τον ήλιο», της συλλογής, *Η Γέννηση των πηγών* (1952-57) :

Αναζητώντας τον ήλιο μέσα στα μάτια σου / Αναζητώντας τον ίσκιο σου μέσα στα μάτια όλων των λουλουδιών / Πλανιέμαι

Ούτε στου δάσους το τρεχούμενο νερό, / ούτε ακούραστος μα δε σε βρίσκω πουθενά.στα σύννεφα τα μακρινά της δύσης. (...)

Κι όμως υπάρχει παντού, / παντού μαντεύω τα ίχνη σου./ έχεις κάτι από τον γλιστερό και πένθιμο άνεμο, / Κάτι απ' το άρωμα της αστραπής.

Κάθε πρωί μου προσφέρεις το χαμόγελό σου, / Για να λουστώ, /Κάθε βραδιά το άστρο σου, / Να το φιλήσω.(...)

Αύριο θα μπορέσουμε να ξαναγεννηθούμε μαζί, / Αύριο θα μπορέσουμε να κλάψουμε μαζί, / Πάνω απ' τη θάλασσα που έχει επικίνδυνα υψωθεί / Και πάει να κατακλύσει το ζεστό χρώμα της νοσταλγίας μας¹⁴.

Ο Τ. Βαρβιτσιώτης γνωρίζει ότι η ποίηση, ως πνευματική δραστηριότητα, δεν μπορεί να αλλάξει τον κόσμο, όπως και καμιά Επανάσταση ή ιδεολογία. Γι αυτό κι επιλέγει, ως ποιητής, να καταθέσει την ηθική του διάσταση, αλλά ταυτόχρονα κι αυτήν της ποίησής του απέναντί στη ζωή και τον άνθρωπο, και τολμά να υψώσει τη φωνή του, όχι μόνον υπέρ εκείνων που υπήρξαν ιδεολογικά αντίθετοι, αλλά γενικά υπέρ του ανθρώπου χωρίς καμιά απολύτως διάκριση, δίνοντας πάντα με τους στίχους του μια ελπίδα για την αυριανή ημέρα. Μ'αυτήν του τη στάση ο ποιητικός του λόγος εντάσσεται στην πλειάδα των μεγάλων ποιητών της εποχής μας και καταφέρνει να συνδέσει την ορθόδοξη λατρευτική ποίηση με την σύγχρονη Ευρωπαϊκή ποίηση του Μαλλαρμέ, του Βαλερύ, του Ρίλκε και άλλων κορυφαίων συμβολιστών ποιητών.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τελευταίο του ποίημα «Ευχαριστούμε Κύριε για την πείνα που μας χάρισες», στην τελευταία του ποιητική συλλογή, το 2006, *Οι δρόμοι του Ουρανού*, όπου αναφέρει:

¹² *Οπ. π.*, σ. 264-265.

¹³ Βλ., Συνέντευξη του Τ. Βαρβιτσιώτη στον Κωνσταντίνο Ηροδότου, *Αιολικά Γράμματα*, τχ. 222, 2006, σ. 46. Στην ερώτηση: «Θα τοποθετούσατε τον έρωτα ως το κέντρο του κύκλου μέσα στον οποίο αναπνέει η ποίησή σας; Τι τοποθετείται έξω από αυτόν τον κύκλο;», ο Τ. Βαρβιτσιώτης απαντά: «Οπωσδήποτε ναι, ο έρωτας κατέχει μια πρωταρχική θέση στην ποίησή μου, αλλά και στη ζωή μου. Έξω από τον έρωτα υπάρχει η παγερότητα του θανάτου. Και ο θάνατος εγγράφει μιαν άλλη ενότητα».

¹⁴ *Οπ. π.*, σ. 114-115.

Ευχαριστούμε Κύριε για τη μεγάλη μας φτώχεια, για την ήττα
Γιατί απομένοντας φτωχοί γίναμε πλούσιοι αληθινά
Νοιώθοντας νικημένοι ξεχειλήσαμε από αθωότητα¹⁵

Αλλά τον όρο αθωότητα δεν πρέπει να τον προσλάβουμε ως συνώνυμο της αφέλειας ή της αγνότητας, αλλά της προσμονής μπρός στο άγνωστο¹⁶. Ο άνθρωπος, παρά τα υλικά του επιτεύγματα, δεν βρήκε τη χαρά της ζωής. Αντίθετα, καθώς παραμέρισε το πνεύμα, υποφέρει. Συνεπώς, η ποίηση οφείλει να εκφράσει το χαμένο παράδεισο, τη νοσταλγία του χθες, την επιστροφή στην αθωότητα, στον παράδεισο της παιδικής ηλικίας, απ' όπου μπορούμε ακόμα κάτι να ελπίζουμε.

Δεν ξέρω πως θα αντιδρούσε σήμερα, ο Τάκης Βαρβιτσιώτης, βλέποντας βαριά αυτοτραυματισμένη τη χώρα μας, να προσμένει σε τακτά χρονικά διαστήματα μια υποσχόμενη δόση, κάτι σαν ένα βαρύ οπιούχο παυσίπονο, για να μη νιώθει τον πόνο της διαρκούς κατάρρευσης. Αναρωτιέμαι τι θα μου έλεγε διαπιστώνοντας την ασθένειά της συνεχώς μεταλασσόμενη, τους νέους μας να έχουν όλες τις πόρτες κλειστές μπροστά τους, και την Ευρώπη τιμωρητική και εχθρική απέναντί στη χώρα μας. Γιατί στους ώμους της σημερινής νέας γενιάς πέφτει η Ύφεση, υλικά και ψυχικά. Γι αυτό κι αναζητούν, στη μετανάστευση ή στον εθνικό εγκλεισμό μια ταυτότητα κοσμοπολίτικη ή εθνοτική. Δε γνωρίζω τι λύση θα πρότεινε, αυτός που δούλεψε έξοχα και μετέφρασε μεγάλους ποιητές του αιώνα μας, όπως τον Μαλλαρμέ, τον Μποντλέρ, τον Απολλιναίρ, τον Ρεβερντύ, τον Ελύάρ, τον Λόρκα, τον Νερούντα, τον Σαιν-Τζων Περς κ.ά. Πιθανόν να επανελάμβανε όσα δήλωσε σε μια του συνέντευξη, με αφορμή το βαλκανικό βραβείο «Αίμος» που του απονεμήθηκε :

Είναι καιρός να καλλιεργηθεί η ιδέα ότι η ποίηση –όπως και η τέχνη γενικότερα- είναι ένας σταυρός μαρτυρίου, που τον σηκώνουν μοναχά άνθρωποι σημαδεμένοι από τη μοίρα, μία νόσος εκ γενετής. Με δύο λόγια δημοκρατία, σοσιαλισμός, χριστιανισμός είναι το τρίπτυχο που αντιπροσωπεύει και συμπυκνώνει την πνευματική μου υπόσταση¹⁷,

ιδέα που διατύπωσε έμμεσα και στο ποίημά του «Πότε λοιπόν επιτέλους θα καταλάβουμε», το 2006:

Πότε λοιπόν επιτέλους θα καταλάβουμε / Πως η δυστυχία είναι κοινή για όλους μας /
Όπως και η χαρά / Πως πρέπει να πάψουμε να θάβουμε / Συνεχώς τις ελπίδες μας / Και
να βουλιάζουμε στη λησμονιά / Πως πρέπει να πιστέψουμε / Ότι κάτι μπορεί να κάνει
ακόμη η ποίηση/ Έτσι που οι στίχοι μας να μην σωριάζονται άδικα / Σε ματωμένα
σεντόνια / Ούτε να είναι προσάναμα / Για να ζεσταθεί η μοναξιά μας / Αλλά να γίνουν
προάγγελοι μιας άλλης νέας ζωής / Για όλους τους ανθρώπους¹⁸.

¹⁵ Τ.Βαρβιτσιώτης, *Οι Δρόμοι του Ουρανού*, Αθήνα, Αρμός, 2006, σ. 33.

¹⁶ Χαρακτηριστικό είναι το τετράστιχο στη συλλογή του *Νήματα της Παρθένου*, 1988 : « Αφησε πίσω σου ολόκληρη τη συγκομιδή / Και φύγε όπως ήρθες / Με τα χέρια αδειανά / Η αθωότητα μόνο διαρκεί », *Όπ. π.*, σ. 457.

¹⁷ Βλ. <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=381842> (18-11-2012).

¹⁸ Τ.Βαρβιτσιώτης, *Οι Δρόμοι του Ουρανού*, Αθήνα, Αρμός, 2006, σ. 18.

ΓΑΛΛΟΦΩΝΗ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

CHRISTINA OIKONOMOPOULOU*

L'ALGÉRIENNE
COMME SUJET D'INVESTIGATION ONTOLOGIQUE :
LE CAS DU THÉÂTRE DE S. BENAÏSSA ET DE F. GALLAIRE

La présente communication vise à approcher et déchiffrer le thème de la recherche de l'identité existentielle assumée par la femme algérienne et telle qu'elle est théâtralisée par deux dramaturges francophones modernes d'origine algérienne, Slimane Benaïssa et Fatima Gallaire.

Pour mieux illustrer nos idées, nous allons évoquer des passages de six pièces des auteurs ci-dessus, toutes écrites entre 1985 et 2004, à savoir *Au-delà du voile*, *Les Fils de l'amertume*, et *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi* de Slimane Benaïssa¹, et *Princesses*, *Les Co-épouses* et *Rimm la gazelle* de Fatima Gallaire².

Avant de se pencher sur l'approche de notre sujet, notons que, malgré leurs différences ostensibles au niveau thématique et stylistique d'écriture dramatique, les deux auteurs présentent des traits caractéristiques communs. Nés, tous les deux, dans les années '40 au Nord-Est de l'Algérie³, ils furent élevés dans un environnement familial qui, loin d'interdire l'altérité linguistique et culturelle, accueillait volontairement des manifestations de métissage et de différenciation ethnique. C'est ainsi que F. Gallaire avait appris le français par sa mère qui le parlait couramment au sein du foyer, alors que la famille de S. Benaïssa cohabitait avec une famille juive et une famille chrétienne⁴. D'autre part, S. Benaïssa et F. Gallaire ont vécu de tout près l'accomplissement du rêve de la décolonisation de leur pays par le joug français, d'où l'émergence d'une espérance et d'un optimisme surabondant pour la prospérité et la libre citoyenneté de l'Algérie. S. Benaïssa avoue : « Le jour de l'Indépendance, j'étais ailleurs ! On espérait tout ! On voyait des choses atroces mais on faisait bénir les malheurs. Il y avait une extase fantastique ! »⁵.

Ayant choisi le théâtre comme genre littéraire et artistique d'expression, les deux auteurs ont adopté le français comme langue d'expression. Dans le cas du théâtre de F. Gallaire, le français était indiqué non seulement à cause de son installation définitive dans

* Docteur en Littérature Comparée et enseignante au Département d'Etudes Théâtrales de l'Université du Péloponnèse.

¹ Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1991, *Les Fils de l'amertume*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1996, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2004. La version de la pièce *Les Fils de l'amertume* abordée ici est celle que le dramaturge a gentiment envoyée par message électronique à Christina Oikonomopoulou, le 5 septembre 2011, 46 pages.

² Fatima Gallaire, *Princesses*, *Les Co-épouses* et *Rimm la gazelle* dans *Théâtre I*, Paris, éd. Quatre-Vents, 2004.

³ Pour la biographie des dramaturges, voir sur leurs sites personnels : www.slimane-benaïssa.com et <http://www.gallaire.com/fatima/biographie.html>.

⁴ Pour Fatima Gallaire, voir <http://bdl.unige.ch/batlivre/auteurs/z-auteur.htm>, et pour Slimane Benaïssa voir www.slimane-benaïssa.com.

⁵ Slimane Benaïssa, interview inédite à Christina Oikonomopoulou, Paris, le 19 août 2012.

la capitale française en 1975⁶, mais surtout parce qu'il lui permettait « plus de rythme et d'emphase, plus de tendresse et de volupté »⁷. Pour S. Benaïssa, l'usage du français lui a été imposé comme une réalité inévitable après son auto-exil à Paris en 1993 à cause de l'avènement au pouvoir d'un gouvernement islamiste intégriste qui a dévasté le pays par plusieurs actes terroristes, comme la censure imposée, des emprisonnements, des meurtres des citoyens, des intimidations, des viols et des tortures⁸. Or, le déracinement physique obligatoire de l'auteur et son intégration dans un autre espace culturel et linguistique n'étaient pas au détriment de ses racines arabophones et berbérophones⁹. Le dramaturge confesse : « Je voulais supporter une parole intérieure de l'Algérie, avec son fond et sa forme, à travers la langue française »¹⁰.

Par conséquent, il va de soi que l'œuvre théâtrale de S. Benaïssa et de F. Gallaire est classifiée sous son relief textuel à la deuxième génération des auteurs algériens francophones. Marquée par la démythification destructrice de l'engagement décolonisateur et le choix de l'auto-exil permanent¹¹, leur travail pour le théâtre se focalise la plupart des fois sur « le portrait d'une génération sacrifiée qui en fait de 'miracles de l'indépendance' et n'aura connu que la 'botte de l'ogre' »¹². De ce déplacement spatial des écrivains, favorisant la liberté de la parole, semble rebondir une écriture autobiographique, oscillant entre la représentation documentariste de plusieurs instantanés du cadre socio-politique, culturel et religieux algérien¹³, et le désir de conserver la mémoire individuelle et collective¹⁴, à travers une vision émotionnelle et

⁶ Voir sur le site de F. Gallaire, <http://www.gallaire.com/fatima/cv.html>.

⁷ Fatima Gallaire, *Théâtre I*, op. cit., préface de Jean Déjeux, p. 9.

⁸ Voir sur ce sujet Jan Gross, « Performing at the Crossroads of Algeria and France: Slimane Benaïssa and Mohamed Kacimi », *The French Review*, Vol. 83, n° 6, May 2010, p. 1258-1271, p. 1258, Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années '90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *Études littéraires maghrébines*, n° 14, 1999, p. 7-24, p. 7. Voir aussi Nafissa Boudalia, *We cannot do any more acting. The real drama is all around us* dans *The Independent*, 21 juin 1995, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/we-cannot-do-any-more-acting-the-real-drama-is-all-around-us-1587493.html>, p. 1.

⁹ Interview de Slimane Benaïssa à Christina Oikonomopoulou, op. cit. : « J'écris en français parce que j'étais exilé en France ! Mais cette pluralité est une chance. Je suis tri-culturel, je suis divisé en trois ! » Voir aussi sur Slimane Benaïssa, *Mes sept lieux d'écriture*, p. 1., <http://www.slimane-benaïssa.com/Romans/Mes-sept-lieux-d-écriture.html>: « Pour ma part, je me définis comme tri-culturel, de cultures berbère, française et arabe. Ma langue est pluralité, mon lieu culturel est mon métissage ».

¹⁰ Christiane Chaulet-Achour, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », *Algérie Littérature/action*, n° 33, 1999, p. 109-120, p. 110, et Ahmed Cheniki, in Michel Corvin (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 1991, p. 54.

¹¹ Voir Γιώργος Φρέρης, *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, 1999, σ. 234, R'Kia Laroui, « Les Littératures francophones du Maghreb », *Québec français*, n° 127, 2002, pp. 48-51, p. 49, p. 50, et Mohamed Ridha Bouguerra et Sabina Bouguerra, *Histoire de la Littérature du Maghreb-Littérature francophone*, Paris, Ellipses, 2010, p. 51.

¹² Aude Lancelin, « Boualem Sansal, Yasmina Khadra, Slimane Benaïssa... les enfants de l'amertume », *Le Nouvel Observateur*, 2 septembre 1999, site : <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/19990902.BIB0595/boualem-sansal-yasmina-khadra-slimane-benaïssa-les-enfants-de-l-039-amertume.html>

¹³ Voir sur le site de Slimane Benaïssa : « Comment écrire aujourd'hui sur la douleur algérienne sans que les mots ne trahissent le réel ? Comment mettre en perspective l'histoire, la mémoire, la religion d'un pays qui a sombré dans la violence ? », <http://www.slimane-benaïssa.com/blog/Slimane-Benaïssa/Page-2.html>.

¹⁴ Jan Gross, « Rêves d'utopie dans le théâtre de Fatima Gallaire » dans *Subversions du réel : stratégies esthétiques dans la Littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 157-172, p. 158. Voir aussi Anne Schmidt, *Fatima Gallaire à la recherche de la langue perdue* dans « Études littéraires maghrébines », Bulletin de liaison n° 16-17, 1998, cité dans le site officiel de Fatima Gallaire, <http://www.gallaire.com>, et Denise BRAHIMI, *Les Tragédies algériennes de Fatima Gallaire* in « Notre librairie », n° 188, juillet-septembre 1984, p. 53, cité dans Laura C.

nostalgique du pays. F. Gallaire avoue : « l'acte d'écrire est l'aboutissement d'une situation de tension ou d'un manque (lieu, personne, passé), un bon manque, car il est créatif, et moi mon seul manque c'est l'Algérie »¹⁵, et S. Benaïssa : « Je suis dans un autre espace mais je continue à parler de l'Algérie. Ce premier point est essentiel »¹⁶.

Au centre de leur écriture où règne l'importance de restituer le passé récent du pays natal à travers l'acte théâtral, la figure féminine acquiert un rôle prépondérant, tout en se révélant un pilier significatif mais frustré du milieu familial et social de l'Algérie. Parallèlement donc au devenir historique de trois dernières décennies du pays, la femme des pièces théâtrales de S. Benaïssa et de F. Gallaire est initiée à une sorte d'investigation ontologique qui englobe la déculpabilisation de ses décisions, la restauration de sa féminité, la revendication de ses droits, bref, son émancipation.

Comme le signalent Mona Chollet et Anne-Sophie Stamane à propos de la dramaturgie de S. Benaïssa « [c'] est un porte-parole admirable des femmes de son pays, de leur difficulté à exister au milieu des multiples pièges que leur tendent la tradition, le machisme ordinaire, l'intégrisme »¹⁷. Dans cette perspective, le dramaturge lui-même confesse : « La femme, ça me vient normalement à l'écriture. J'écris à partir d'un espace féminin et non pas masculin. Ce qui me remonte comme imaginaire c'est féminin »¹⁸.

De sa part, F. Gallaire n'hésite pas à reconnaître la signification de l'identité féminine dans son théâtre, d'autant plus qu'elle fut encouragée vers cette orientation par le grand auteur algérien francophone Kateb Yacine : « Il m'encourageait vivement à écouter, à écrire pour les femmes »¹⁹. Et Jean Déjeux affirme à propos du théâtre de Gallaire : «... Fatima Gallaire, elle, en parle [des problèmes d'Algériennes] de l'intérieur, en tant que femme. Cette expérience, son témoignage, son imaginaire, sont ainsi irremplaçables »²⁰.

Néanmoins, cette orientation féministe²¹ des auteurs s'introduit comme une nouveauté provocante, étant donné que la société maghrébine demandait toujours des femmes «réserve, pudeur et silence»²². On est alors orienté vers la dramatisation d'une individualité de genre sexué condamnée à l'anonymat par les règles religieuses,

BOX, « 'Maman, je te parle!' Voicing the intergenerational feminine », chapter 10, pp. 171-186, in *Francophone Voices* edited and presented by Kamal SALHI, Exeter: Elm Bank Publications, 1999, p. 173.

¹⁵ Fatima Gallaire, *Théâtre I*, op. cit., Préface de Jean Déjeux, p. 6. Voir aussi Christiane Chaulet-Achour, « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture » dans *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 291-308, p. 300-302 et p. 305-306.

¹⁶ Interview de Slimane Benaïssa à Christine Chaulet-Achour, p. 109-119, *Revue-plurielles, Algérie Littérature / Action* n° 33, p. 110. Voir aussi interview de Slimane Benaïssa à Christina Oikonomopoulou, op. cit. : « Le souvenir me nourrit plus que la réalité. »

¹⁷ Slimane Benaïssa, www.peripheries.net/article212.html

¹⁸ Slimane Benaïssa, interview à Christina Oikonomopoulou, op. cit.

¹⁹ Fatima Gallaire, interview à Azeddine Lateb du journal *La Tribune*, cité dans *Les Parenthèses*, 14 juin 2010, sur <http://lesparentheses.wordpress.com/2010/06/14/fatima-gallaire-%C2%AB-il-y-a-beaucoup-d%E2%80%99appeles-et-peu-d%E2%80%99elus-%C2%BB/> Voir aussi interview inédite de Fatima Gallaire à Christina Oikonomopoulou, Paris 17 août 2012 : « Vous me demandez si mon théâtre est féministe. En toute honnêteté, c'est aux critiques de répondre et ils l'ont déjà fait. Oui, il semble que mon travail soit féministe. »

²⁰ Fatima Gallaire, *Théâtre I*, op. cit., Préface de Jean Déjeux, p. 7.

²¹ Ibid. Voir aussi Jan Gross, « Rêves d'utopie dans le théâtre de Fatima Gallaire » dans *Subversions du réel : stratégies esthétiques dans la Littérature algérienne contemporaine*, op. cit., p. 167.

²² Christiane Chaulet-Achour, « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture », dans *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, op. cit., p. 291.

l'ancestralité et la tradition²³ qui optent pour l'effacement de l'être, et surtout de la femme, au profit de la collectivité²⁴.

En effet, dans les pièces abordées ici, la femme devient protagoniste principal ou bien elle assume un rôle théâtral égal à ceux qui sont accordés aux héros masculins. Dotée par ses démiurges d'une parole franche, intime et impitoyable qui évoque sa situation lamentable, l'Algérienne de S. Benaïssa et de F. Gallaire sort du silence, bat les ténèbres de l'ignorance et cherche à se définir par rapport aux autres et à soi-même. Dans la pièce théâtrale de Slimane Benaïssa *Au-delà du voile*, basée sur un véritable duo antinomique féminin, celui de deux sœurs maghrébines, symboles du fossé qui sépare l'Algérie traditionnelle et conservatrice de l'Algérie moderne qui souhaiterait revendiquer sa place parmi les nations qui fonctionnent selon les lois de la liberté et du respect des droits humains, la sœur cadette, audacieuse, rebelle et impulsive, déclare avec ferveur : « Moi, je voudrais que 'Moi' dirige 'Moi'. Je voudrais que 'Moi' reste avec 'Moi'. Je ne cherche qu'à être 'Moi'... et 'Moi' c'est moi ! »²⁵.

Afin de réussir leurs objectifs, les deux écrivains optent pour une réserve polyvalente des choix esthétiques, véritable kaléidoscope de trouvailles surtout classiques qu'ils actualisent et dramatisent de façon réaliste, sarcastique souvent humoristique mais toujours lyrique.

C'est ainsi que l'oralité qui caractérise l'entièreté de leurs pièces accentue le réalisme des situations dépeintes, tandis que l'usage du monologue « remue les souvenirs de vie et le souterrain des émotions refoulées... »²⁶. D'autre part, l'insertion des chants en arabe ou en français, des danses ou d'un chœur à l'instar des tragédies grecques antiques²⁷ visent la plupart des fois à la déploration de la situation misérable de la femme²⁸. Pourtant, l'humour aigu n'est jamais absent de leurs pièces, mais injecté par petites doses équilibrées pour dénoncer l'irraisonnable des canons religieux et claniques, grâce à une ignorance et une candeur voulues. Dans *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, pièce qui trace de façon strictement structurée les événements les plus importants de la vie d'un jeune Algérien appelé Karim, le dialogue entre le protagoniste et le Cheikh, son instituteur religieux chargé de son catéchisme en est révélateur :

« Karim : Sidi, pourquoi Âmmi Salah a-t-il épousé une deuxième femme ?

Le Cheikh : Parce que en islam, les hommes ont droit à quatre femmes.

Karim : Sidi ! Les femmes, elles ont droit à quatre hommes ? »²⁹

La problématique thématique de l'Algérienne opprimée qui est à la recherche d'une existence non-censurée est initialement posée dans les pièces de S. Benaïssa et de F. Gallaire par l'attribut des rôles stéréotypés aux personnages féminins, ce qui leur soustrait toute substance différenciatrice et toute possibilité d'identité nominative. Citons à titre d'exemple la pièce *Au-delà du voile* où les deux protagonistes sont anonymes et exclusivement reconnaissables dans le texte théâtral par leur rang généalogique : la cadette et l'aînée. De l'autre côté, dans *Les Fils de l'amertume*, Hassina, la femme du

²³ Voir Jean Déjeux, « Au Maghreb, la langue française 'langue natale du je' » dans *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, op. cit., p. 181-193, p. 185-187.

²⁴ Voir Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris: éd. Karthala, 1994, p. 66-67, et Jean Déjeux, « Au Maghreb, la langue française 'langue natale du je' » dans *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, op. cit., p. 182.

²⁵ Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 29.

²⁶ Jan Gross, « Rêves d'utopie dans le théâtre de Fatima Gallaire » dans *Subversions du réel : stratégies esthétiques dans la Littérature algérienne contemporaine*, op. cit., p. 166.

²⁷ Voir Fatima Gallaire, *Théâtre I*, op. cit., Préface de Jean Déjeux, p. 8, et Jean Déjeux, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, op. cit., p. 136.

²⁸ Voir Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, op. cit., chansons interprétées par la sœur aînée, p. 6, 15, 21, 25., et Fatima Gallaire, *Les Co-épouses*, dans *Théâtre I*, op. cit., les accouchements successifs de Mimia, accompagnés par la chansons du Chœur, p. 181-182.

²⁹ Slimane Benaïssa, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 10.

journaliste Youcef, menacé et tué finalement par le terroriste Farid, affirme : « On nous respecte en tant que mère parce qu'on n'est plus femmes. C'est en tant que femme que je veux être respectée »³⁰. Cette multiplicité dynamique et simultanée des rôles -de l'épouse, de la mère, de la sœur, de la bru, de la grand-mère ou de la fille- confirme que la vie des femmes est ce que Ghita El Khayat Bennai appelle «un douloureux télescopage de la naissance à la mort escamotant son corps et son enfance, sa féminité, sa sexualité et sa maturité dans un carcan familial hideux...»³¹.

D'ailleurs, cet entourage oppressif, basé sur le respect à la lettre des normes claniques et ancestrales qui couvrent la femme d'un voile de fragilité et d'impuissance³², poussera la femme maghrébine à la péricléité d'une révision totale de sa volonté individuelle et interpersonnelle. Dans *Au-delà du voile*, la cadette déclare: « parce qu'avant de savoir qui est mon frère, j'ai besoin de savoir qui je suis. Le jour où je saurai qui je suis, je te dirai qui est mon frère. Mais tant que je me vois floue, je n'ai que des frères louches »³³.

Si dans le théâtre de S. Benaïssa et de F. Gallaire le rétablissement de la valeur de la femme comme entité distincte du milieu familial et social est consciemment assumé par la protagoniste elle-même, il porte néanmoins les traits caractéristiques d'une lente fermentation et d'un chemin plein d'entraves.

Par conséquent, déchiffrer l'évolution de l'investigation ontologique féminine chez S. Benaïssa et F. Gallaire, c'est avant tout inscrire la trajectoire de la vie des Algériennes dans quatre étapes consécutives d'évolution existentielle: oppression, crise, résistance et émancipation.

Pour la dramatisation de la première étape de la quête identitaire de l'Algérienne, assimilée à sa subordination, les deux auteurs se servent du motif de la conception religieuse qui prône l'imperfection archétypale de la femme, voulant souligner par là le caractère irraisonnable de cette source initiale d'oppression. Le dialogue entre Youcef et Rachid des *Fils de l'amertume* est caractéristique de cette mentalité :

Youcef : Ma mère croit en Dieu, Sidi !

Rachid : Mais Dieu ne croit pas aux femmes.

Youcef : Pourquoi, Sidi ?

Rachid : Elles ne sont pas finies.

Youcef : Ma mère a tout. Elle est complète.

Rachid : La femme a une blessure qui ne guérira jamais, et pour lui rappeler qu'elle est imparfaite, Dieu la fait saigner une fois par mois, afin qu'elle ne l'oublie pas³⁴.

L'image de ce côté déficitaire de la femme est davantage accentuée par une accumulation des faits qui agissent à son détriment et ruinent davantage son opportunité pour faire ses choix personnels. S'adressant à sa sœur cadette qui proclame son indépendance, l'aînée dit : « Tu es femme : premier défaut. Tu es célibataire : deuxième défaut. Tu es instruite : troisième défaut coefficient 5. Tu ne te laisses pas faire : quatrième défaut coefficient 10. Avec tous ces défauts, qui va lire ta demande de logement ? »³⁵

Forcée dès sa naissance de s'assujettir à une série de pouvoirs, l'Algérienne est représentée sous l'aspect d'un être privé de droits et condamnée au silence. Constamment opprimée par les règles religieuses, le despotisme paternel, conjugal et familial, elle est forcée d'adopter un comportement qui la vaporise en tant que personnalité, la culpabilise

³⁰ Slimane Benaïssa, *Les Fils de l'amertume*, op. cit., p. 42.

³¹ Ghita El Khayat Bennai, *Le Monde arabe au féminin*, Paris, éd. L'Harmattan, 1985, p. 69-70.

³² *Ibid.*, p. 68, et Rahma Bourquia, Nancy Elizabeth Gallagher et Mounia Charrad (s.d.), *Femmes, culture et société au Maghreb*, vol. II, *Femmes, pouvoir, politique et développement*, Casablanca, éd. Afrique Orient 1996, p. 23, 38.

³³ Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 14.

³⁴ Slimane Benaïssa, *Les Fils de l'amertume*, op. cit., p. 10.

³⁵ Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 10.

de ses pensées déviationnelles, la plonge dans l'ignorance spirituelle et l'exclut de tout choix personnel. Rimm de la pièce homonyme de Fatima Gallaire révèle à propos de sa vie en Algérie : « Je l'ai toujours senti, bien présent, bien pesant sur mes épaules, ce Moyen Âge que j'ai partout transporté avec moi et précieusement sauvegardé sur la terre de France. C'est une présence constante, terrifiante et familière qui interdit le désir d'oubli... »³⁶. D'autre part dans la pièce *Princesses*, la Doyenne affirme : « Que vient faire la joie avec la vie ? La vie est malheur et oppression, contrainte, asservissement et désespoir ... »³⁷. Dans cet esprit, l'aînée de la pièce *Au-delà du voile* commente: « Nous les femmes, on ne fait que ça, se taire... se taire... »³⁸, et quelque part ailleurs, la cadette : « Je suis Algérienne, mais réduite à l'impuissance »³⁹.

Dans cet entourage claustrophobe, au sens propre et figuré, le déclenchement d'une crise, sous forme d'une nouvelle situation qui tend à s'imposer, menace l'équilibre fragile de la femme mais il mobilise chez elle les premiers mécanismes de doute et de résistance.

La condition négative qui se profile et qui pousse l'asservissement de la femme à l'extrême est liée à des piliers de la société maghrébine, à l'occurrence la religion et les conventions claniques. Une fois métamorphosés en agents d'oppression de la femme, ils deviennent le dipôle destructeur « intolérance religieuse-machisme ».

Dans le cas de la pièce *Les Co-épouses*, l'éventualité de la tradition ancestrale de la polygamie menace la protagoniste Taos. La cause n'est que sa supposée stérilité, d'où son humiliation en tant que femme maghrébine ayant échoué à remplir sa mission suprême, celle de la procréation⁴⁰. Le dialogue suivant entre Taos et sa belle-mère Nahnouha qui lui annonce sa décision de faire marier son fils avec une deuxième épouse, représente avec un réalisme ponctuellement acerbe la coutume de la polygamie imposée à la première bru ainsi que la volonté féminine, rêvée mais inexprimable, d'exiger le respect masculin indépendamment du rôle assumé par la femme :

NAHNOUHA : ... Je viens de me décider. Demain, je prendrai un de mes bracelets en filigrane d'or, de ceux-là mêmes qui n'ont pas de prix et qui sont actuellement introuvables ni à la vente ni à l'achat, et j'irai demander une femme pour mon fils. Une seconde épouse, véritablement féconde cette fois. D'ici deux mois environ, tu auras à faire la cuisine pour une personne de plus. Garde la tête haute...

TAOS : (parlant bas) Si j'avais des garçons, des gaillards, des petits bonshommes, je leur apprendrais à respecter les femmes autant que les mères⁴¹.

À propos de la pièce *Princesses* de F. Gallaire, il est à mentionner que le crime de la protagoniste Lella est d'ordre d'altérité religieuse et ethnoculturelle. Mariée avec un étranger, « un Français », un « non circoncis »⁴², elle avait provoqué la colère acharnée de son père qui a même transformé la punition de sa fille à un problème de la collectivité. Représentée dans la pièce par le chœur de doyennes du village, la communauté est chargée du dénouement du problème du mariage mixte de Lella après la mort de son père. En effet, la solution n'est autre que celle de l'assassinat de la jeune femme qui purifierait sa famille et restaurerait l'honneur de la communauté. Chérifa, la chef des doyennes déclare : « Ainsi que ton père l'a voulu. Il en a formulé le vœu longtemps avant sa mort. C'est le testament qu'il a laissé au village. Aux vieux et aux vieilles du village. À tous les vénérables. Un héritage. Il nous a délégué l'honneur de te juger à ton retour et, le cas échéant, de te condamner »⁴³.

³⁶ Fatima Gallaire, *Rimm la gazelle*, op. cit., p. 265.

³⁷ Fatima Gallaire, *Princesses*, op. cit., p. 64.

³⁸ Slimane Benassa, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 6.

³⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ Voir Lahouri Addi *Les Mutations de la société algérienne, famille et lien social dans l'Algérie - contemporaine*, Paris : éd. La Découverte, 1999, p.70-71.

⁴¹ Fatima Gallaire, *Les Co-épouses*, op. cit., p. 146-147.

⁴² Fatima Gallaire, *Princesses*, op. cit., p. 65.

⁴³ *Ibid.*, p. 69.

Suffoquée de l'irraisonnable des prétextes qu'on fait valoir pour lui imposer plus des restrictions, l'Algérienne fait le pas décisif vers la prise de conscience de son individualité et la revendication de ses droits. Pour le dépistage de cette étape décisive de la quête identitaire, les deux dramaturges ont suivi un schéma presque identique, basé sur la prise de parole et la résistance.

C'est ainsi que la femme maghrébine décide de briser le silence et de s'exprimer. Et cet acte est vraiment significatif puisque pour la première fois elle adopte une attitude courageuse et elle s'oppose aux facteurs qui la dégradent⁴⁴. Dans la pièce *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, la mère, débordée par la ténacité de son mari d'interdire à leur fille la suite de sa scolarité à cause de son genre sexué, décourage Karima de toute activité qui pourrait l'humilier en tant que femme, ou bien des habitudes pleines de connotations qui pourraient nuire sa dignité: « Je ne veux pas que ma fille apprenne à laver les pieds d'un homme. Moi, je l'ai fait, elle ne le fera pas ! »⁴⁵.

Une fois qu'elle conteste et qu'elle s'exprime, la femme algérienne commence à résister et revendiquer de façon dynamique ses droits, tels que l'indépendance de la crèche familiale (dans le cas de *Rimm la gazelle* et de *Au-delà du voile*), le libre choix de compagnon (le cas de *Princesses*), l'exclusivité de la vie conjugale (*Les Co-épouses*), l'éducation (*Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*) ou la liberté vestimentaire (*Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi* et *Au-delà du voile*).

Il est à noter que dans les pièces étudiées ici la résistance menée par la femme algérienne acquiert diverses manifestations et quelquefois disproportionnées, allant de simples artifices qui finissent par compliquer la vie quotidienne de la famille, jusqu'à une véritable bataille contre les vieilles femmes, symbole éloquent du passé et dramatisées le plus souvent sous des traits caractéristiques péjoratifs ou totalement négatifs.

Dans le premier cas, signalons dans *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi* la résistance de la mère de Karima pour que sa fille poursuive ses études. Karima raconte : « Ma mère s'est battue tout l'été pour que je continue à aller à l'école. Elle a fait le ramadan tout l'été pour que papa ne la touche pas ; elle voulait le punir. On ne mangeait que des plats ratés, ma mère avait perdu son talent de cuisinière. »⁴⁶. Dans le second cas, mentionnons Nahnouha, la belle-mère de Taos dans *Les Co-épouses*, et les Doyennes de la pièce *Princesses*. Dans ces deux cas, il s'agit des personnages totalement négatifs et répulsifs qui incarnent la cruauté et l'intransigeance des us et des coutumes traditionnels et vieillissés. Pourtant, à la fin des pièces, elles seront soit totalement désarmées, cédant leur place à la nouvelle génération (le cas de Nahnouha⁴⁷), soit exterminées par des femmes qui partagent le rêve de la liberté et de l'indépendance (le cas des Doyennes). Cela étant, dans *Princesses*, quand les doyennes décident de tuer Lella à cause de sa négation de se soumettre aux règles de la Charia⁴⁸, la protagoniste s'adonne à une lutte acharnée contre elles. Donnant le signal de l'attaque et en insistant sur l'impact négatif des normes claniques du passé, elle crie : « À moi la jeunesse ! À moi la résistance ! À moi j'ai dit ! La jeunesse ! L'avenir ! La résistance ! Le passé est là qui va nous étouffer. À moi, vite ! Sans honte et sans vergogne ! »⁴⁹. Pareillement, dans *Au-delà du voile* de S. Benaïssa, la cadette confesse à propos de son frère qui a tout essayé pour rompre sa volonté d'émancipation et d'indépendance féminine: « Il a voulu me mépriser, je me suis défendue ; il a voulu m'écraser, j'ai résisté. Et maintenant il voudrait me cloîtrer... mais je ne le laisserai pas faire »⁵⁰.

⁴⁴ Voir Denise Brahimî, *Portraits littéraires des Maghrébines*, Paris, éd. L'Harmattan – Awal, 1995, p. 135.

⁴⁵ Slimane Benaïssa, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 22.

⁴⁶ Ibid., p. 24.

⁴⁷ Fatima Gallaire, *Les Co-épouses*, op. cit., p. 199-201.

⁴⁸ Ibid., p. 72.

⁴⁹ Ibid., p. 77.

⁵⁰ Slimane Benaïssa, *Au-delà du voile*, op. cit., p. 11.

Tout au long de ses affrontements avec ces agents d'oppression, l'Algérienne de S. Benaïssa et de F. Gallaire est dynamiquement soutenue par d'autres femmes, d'où surgissent d'une part la solidarité féminine comme outil efficace de restauration de dignité, et d'autre part l'image prometteuse d'une nouvelle génération, plus lutteuse, plus revendicative, bref, plus émancipée et consciente de sa valeur en tant qu'individu et en tant que femme. C'est en effet le complot de cinq femmes qui a empêché Driss de se marier une troisième fois ainsi que le discours brûlant de sa fille aînée Chems dans la pièce de F. Gallaire *Les Co-épouses* :

CHEMS : Je suis le garçon dont tu as toujours rêvé et que tu n'as jamais eu. Faut-il que tu souffres pour rejeter ainsi la chair de ta chair ? Mais pour n'être pas garçon, j'ai toutes les qualités d'une fille d'aujourd'hui. Oui ! Je suis forte, j'ai de la volonté, de la détermination, je n'ai pas peur de prendre des décisions, j'aime le travail de l'école et tout ce que j'apprends dehors, je suis adroite quand il faut faire des réparations à la maison...⁵¹.

Sortie plutôt victorieuse de ses luttes contre les préjugés religieux et claniques, l'Algérienne de S. Benaïssa et de F. Gallaire pourrait se vanter d'avoir gagné l'extériorisation de ses prétentions, le droit du scepticisme et une certaine émancipation au niveau sentimental, sexuel et cognitif. Après la résistance de sa femme pour que leur fille Karima ne porte pas le voile et continue ses études au collège, le père, vaincu, admet avec amertume: « À la rentrée prochaine, ta fille reprendra ses études. De toute façon, rien qu'à voir la mère qu'elle a, la fille est perdue d'avance... »⁵². De même, à la fin de *Princesses*, Lella, après avoir tué les doyennes, conclut : « Nous apprêtons à enterrer l'obscurantisme, la bêtise et l'ignorance, toutes maladies contagieuses et d'une grande générosité »⁵³. D'autre part, *Les Co-épouses* clôturent sur la scandaleuse éventualité d'une polygamie féminine. S'adressant à Taos, Chems propose à sa mère adoptive avec malignité : « À moins que tu aies envie d'aller chercher un deuxième mari ? Un deuxième papa pour moi ? »⁵⁴.

De surcroît, dans la pièce de F. Gallaire *Rimm la gazelle*, l'émancipation de la femme évolue davantage : quittant le cadre strict du combat individualisé, elle acquiert les dimensions de contribution activiste et d'aide humanitaire au profit des Algériennes et de la restauration de leurs droits. Rimm décide de quitter Paris et de s'installer définitivement à son pays natal pour participer aux luttes contre l'oppression des femmes. Dans ce contexte, Rimm affirme :

Je les ai trouvées en séjournant dernièrement à Alger : j'ai compris que les femmes étaient en danger de mort... Ce sont des femmes qui ont fait appel à moi. Il paraît que je sais dire les choses, les trouver, les bien présenter. Je ne crois pas être la guerrière qui sauvera d'un sort intolérable des millions de jeunes filles, de jeunes femmes et de vieilles femmes mais je sens à présent que ma place est là-bas. Une femme de moins en France ne pèse pas. Une femme déterminée qui arrive sur la terre d'Algérie, ça compte⁵⁵.

Récapitulant notre étude sur l'investigation ontologique de la femme Algérienne telle qu'elle est représentée chez S. Benaïssa et F. Gallaire, retenons qu'elle acquiert les dimensions d'un long processus de quête identitaire à diverses étapes, qui amène la protagoniste d'une situation initiale négative, pleine de culpabilisation, d'humiliation, de manque de droits et d'oppression, toutes incitées, cultivées et institutionnalisées par des piliers de la société maghrébine comme la religion, la tradition et les règles ancestrales et claniques, à une situation finale et définitivement positive, prometteuse d'amélioration de

⁵¹ Fatima Gallaire, *Les Co-épouses*, op. cit., p. 101.

⁵² Slimane Benaïssa, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 25.

⁵³ Fatima Gallaire, *Princesses*, op. cit., p. 78.

⁵⁴ Fatima Gallaire, *Les Co-épouses*, op. cit., p. 103.

⁵⁵ Fatima Gallaire, *Rimm la gazelle*, op. cit., p. 265-266.

son état de femme, de lucidité sur sa valeur individuelle et, surtout, de déculpabilisation de ses décisions et de son parcours ontologique. Dans l'épilogue de la pièce *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Karima avoue :

Ma mère m'a défendue face à mon père : grâce à elle, je suis devenue médecin. La vie m'a appris que je dois toujours me défendre face aux hommes. Tant que la foi m'aidera à me reconstruire, je serai croyante. Si elle me dicte de détruire, je deviendrai mécréante. J'ajouterai ainsi à la désobéissance civile la désobéissance théologique⁵⁶.

BIBLIOGRAPHIE-SITOGRAFIE

ADDI, Lahouri, *Les Mutations de la société algérienne, famille et lien social dans l'Algérie contemporaine*, Paris, éd. La Découverte, 1999.

BENAÏSSA, Slimane, *Au-delà du voile*, Carnières-Morlanwelz (Belgique); Lansman, 1991.

BENAÏSSA, Slimane, interview inédite à Christina Oikonomopoulou, Paris, le 19 août 2012.

BENAÏSSA, Slimane, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2004.

BENAÏSSA, Slimane, *Les Fils de l'amertume*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1996.

BENAÏSSA, Slimane, *Les Fils de l'amertume*, version électronique, 46 pages.

BENAÏSSA, Slimane, site personnel www.slimane-benaïssa.com

BONN, Charles, « Paysages littéraires algériens des années '90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *Etudes littéraires maghrébines*, n° 14, 1999, p. 7-24.

BOUDALIA, Nafissa, « We cannot do any more acting. The real drama is all around us » *The Independ*, 21 juin 1995, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/we-cannot-do-any-more-acting-the-real-drama-is-all-around-us-1587493.html>

BOURGUERRA, Mohamed Ridha et BOURGUERRA, Sabina, *Histoire de la Littérature du Maghreb-Littérature francophone*, Paris, Ellipses, 2010.

BOURQUIA, Rahma GALLAGHER, Nancy Elizabeth et CHARRAD, Mounia (s.d.), *Femmes, culture et société au Maghreb*, vol. II, *Femmes, pouvoir, politique et développement*, Casablanca, éd. Afrique Orient 1996.

BOX, Laura C., « 'Maman, je te parle!' Voicing the intergenerational feminine », chapter 10, p. 171-186, *Francophone Voices* edited and presented by Kamal SALHI, Exeter, Elm Bank Publications, 1999.

BRAHIMI, Denise, *Portraits littéraires des Maghrébines*, Paris, éd. L'Harmattan-Awal, 1995.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture » *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 291-308.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Slimane Benaïssa : de l'expression théâtrale à l'écriture romanesque », *Algérie Littérature/action*, n° 33, 1999, p. 109-120.

CHENIKI, Ahmed in Michel CORVIN (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 1991, p. 54.

DEJEUX, Jean, « Au Maghreb, la langue française 'langue natale du je' », *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 181-193.

DEJEUX, Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris, éd. Karthala, 1994.

ΦΡΕΡΗΣ, Γιώργος, *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1999.

GALLAIRE, Fatima, interview à Azeddine Lateb du journal *La Tribune*, cité dans *Les Parenthèses*, 14 juin 2010, sur le site électronique: <http://lesparentheses.wordpress.com/2010/06/14/fatima-gallaire-%C2%AB-il-y-a-beaucoup-d%E2%80%99appeles-et-peu-d%E2%80%99elus-%C2%BB./>

GALLAIRE, Fatima, interview inédite à Christina Oikonomopoulou, Paris 17 août 2012.

GALLAIRE, Fatima, THÉÂTRE I, Paris : éd. Quatre-Vents, 2004.

⁵⁶ Slimane Benaïssa, *Les Confessions d'un musulman de mauvaise foi*, op. cit., p. 47.

- GALLAIRE, Fatima, site personnel <http://www.gallaire.com>
- GROSS, Jan, « Rêves d'utopie dans le théâtre de Fatima Gallaire » dans *Subversions du réel : stratégies esthétiques dans la Littérature algérienne contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 157-172.
- LANCELIN, Aude, « Boualem Sansal, Yasmina Khadra, Slimane Benaïssa... les enfants de l'amertume », *Le Nouvel Observateur*, 2 septembre 1999, site électronique, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/19990902.BIB0595/boualem-sansalyasmina-khadra-slimane-benaïssa-les-enfants-de-l-039-amertume.html>
- LAROUÏ, R'Kia, « Les Littératures francophones du Maghreb », *Québec français*, n° 127, 2002, pp. 48-51.
- SCHMIDT, Anne, « Fatima Gallaire à la recherche de la langue perdue » dans *Études littéraires maghrébines*, Bulletin de liaison n° 16-17, 1998, cité dans le site officiel de Fatima Gallaire, <http://www.gallaire.com>

KONSTANTINOS KOSTOGIANNOPOULOS*

***LE PASSAGE DE L'ESPRIT DE SACHA GUITRY
AU PUBLIC GREC AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE
ET SON INFLUENCE À LA DRAMATURGIE GRECQUE
APRÈS LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE***

La recherche dans les archives du Musée de Théâtre et l'Archive Littéraire et Historique de la Grèce (E.L.I.A.) nous indique que, pendant la première moitié du XX^e siècle, le public grec a l'occasion d'être en contact avec des pièces de Sacha Guitry (1885-1957) qui est le représentant le plus remarquable du théâtre de Boulevard lors de la première moitié du XX^e siècle. La réalité sociale et politique de la Grèce du début du XX^e siècle et surtout la Première Guerre Mondiale causent des ennuis. Les difficultés financières qui ont suivi cette guerre naissent aux spectateurs de l'époque le besoin de s'évader du quotidien et de chercher le plaisir. Ainsi, ils s'intéressent au théâtre comique de la France qui est présenté au public traduit et souvent adapté, soit par le Théâtre Royal¹ soit par la troupe «Nouvelle Scène» du metteur en scène Konstantinos Christomanos². De 1914 à 1969 treize pièces de Sacha Guitry sont présentées en Grèce. On doit mentionner que ces pièces sont présentées soit par des troupes remarquables et des acteurs fameux des scènes théâtrales de la capitale soit par des troupes en tournée qui s'adressent à un public plus populaire et peut-être moins instruit par rapport à celui d'Athènes. On doit référer que la grande comédienne Marika Kotopouli présente en 1917 *La Prise de Berg-Op-Zoom*³ et son adversaire Kyveli Andrianou présente en 1920 *Le veilleur de nuit*⁴. Plus tard, en 1939, Vassilis Logothetidis, remarquable acteur comique de la première moitié du XX^e siècle, choisit de présenter *Le nouveau testament* avec Mary Aroni, comédienne de grande qualité⁵. On doit aussi souligner qu'en 1943, Mary Aroni collabore avec Kostas Mousouris, acteur passionné de théâtre, pour présenter la pièce *Une étoile nouvelle*⁶. Kostas Mousouris est le dernier acteur qui utilise le charme du discours dramatique de Guitry et en 1969, il présente la pièce *N'écoutez pas, Mesdames !*⁷ Quoi qu'il en soit on n'a pas d'image précise de la qualité artistique de l'ensemble de ces représentations. En plus, on remarque que le nom du traducteur qui assume la responsabilité de mettre le

* Docteur en Lettres et Théâtre Français du XX^e siècle (Université d'Athènes)

¹ Walter Pouchner, *La Réception de la dramaturgie française au théâtre néo-hellénique (XVII^e-XX^e siècles). Une première approche générale* (texte en grec). Athènes, Hellinika Grammata, 1999, p. 111.

² *Ibid.*, p. 112-114.

³ Yiorgos Anemoyiannis, *Marika Kotopouli. La Flamme* (texte en grec). Athènes, éd. Musée et Centre d'études théâtrales néo-helléniques, 1994, p. 138.

⁴ Marinos Koussoumidis, *La Gynécocratie au théâtre* (texte en grec). Athènes, éd. Yiannis Vasdekis, 1984, p. 59.

⁵ Lilianne Karamitsopoulou, *Mairy Aroni. La Grande Dame du Théâtre* (texte en grec). Athènes, Ergo, 2006, p. 252.

⁶ Marinos Koussoumidis, *Op. Cit.*, p. 148.

⁷ Miltos Lidorikis, *Kostas Mousouris. Passion du théâtre* (texte en grec). Athènes, Kastaniotis, 2002, p. 115.

texte en grec n'est pas toujours mentionné dans le programme ou l'affiche de la troupe. Par ailleurs, on ne sait pas si dans certains cas la représentation fut hâtive ou déficitaire.

Cependant, les spectateurs grecs ont la possibilité d'apprécier le discours dramatique de Sacha Guitry et réussissent à saisir la valeur du théâtre de Boulevard. D'ailleurs, les spectateurs avaient déjà connu la comédie parisienne et ses représentants comme par exemple Molière, Georges Feydeau, Victorien Sardou. Ainsi, ils sont familiarisés avec l'humour, l'ironie et l'esprit tels qu'ils sont présentés à travers l'œuvre des dramaturges de la France. En ce qui concerne Sacha Guitry, il prouve qu'au sommet de ses priorités se pose le respect envers les spectateurs. Selon lui, le rire du public constitue la preuve de l'existence de deux éléments qui sont en interdépendance. Plus particulièrement, le rire incarne le soulagement du spectateur et en même temps il forme un moyen à l'aide duquel le public exprime sa satisfaction et sa gratitude envers l'acteur et par conséquent envers le dramaturge⁸. Sacha Guitry dans l'atmosphère obscure qui domine en France avant la Première Guerre Mondiale devient l'animateur du public et démontre qu'on peut conquérir la morale en observant la morale relâchée. En outre, Sacha Guitry n'est pas le premier dramaturge qui attaque le sexe féminin. Les auteurs comiques avant lui visent à diminuer la valeur de la femme et aussi ils l'accusent pour les malheurs de la vie des hommes et de la vie en famille. Cependant cette misogynie constitue peut-être un type de réaction au Romantisme du XIX^e siècle qui considère que la femme est un objet d'inspiration et de culte⁹. Sacha Guitry dans ce cadre présente l'homme comme la victime de la femme étant donné qu'il assume la responsabilité de l'entretenir. En plus, l'auteur tolère l'infidélité, la jalousie et le mensonge. Les personnages d'une part, défendent l'importance de la fidélité et d'autre part négligent cet élément essentiel de la relation amoureuse. L'amour est une illusion puisque «sa fin est indiscutable»¹⁰. Sacha Guitry se passe pour le défenseur de la liberté. Ses personnages masculins revendiquent leur liberté lorsque l'amour finit et acceptent que «la femme a aussi le même droit»¹¹. Ainsi, le dramaturge pose le sujet du respect de la personnalité de l'autrui et il met sur le tapis la question de l'amour entre les partenaires en refusant l'oppression et la vengeance.

Sacha Guitry est celui qui offre une étude profonde de la pensée et des actions de la classe bourgeoise qui vise et revendique l'ascension sociale et financière. Grâce à ses personnages il nous donne une image précise de la société de son époque sans jugements moraux. Sacha Guitry ne critique pas ses contemporains. Il se limite à la description en laissant son spectateur libre d'apercevoir ses fautes morales et de procéder à un changement possible de son comportement. Ainsi, un dramaturge comique se transforme en régénérateur social. Sacha Guitry assume ce rôle particulier, utilise la puissance du discours dramatique, présente de façon indirecte des idées et avance des thèses à l'aide desquelles il vise la régénérescence de la société et la stabilisation, si possible, d'une nouvelle réalité sociale. Grâce au comique de situation, aux jeux de mots et aux phrases qui sont pleines d'esprit, il stimule la pensée et préoccupe le spectateur. Il transforme les données de la vie quotidienne en base sur laquelle l'homme peut réfléchir sur sa conduite. Bien que les opposants de son œuvre l'identifient avec la commercialisation du théâtre et «a décadence de la scène»¹², Sacha Guitry démontre le caractère moralisant de la comédie. Il se réfère à des sujets comme l'éducation des enfants (dans la pièce *Mon père avait raison*), la brièveté de la jeunesse (dans les pièces *Jean de La Fontaine*, *Deburau*, *Une folie*), les secrets du bonheur (dans la pièce *Béranger*) et le rôle du travail (dans les

⁸ Sacha Guitry, «Les desseins de la Providence», *Théâtre et Théâtre je t'adore*, Paris, Omnibus, 1996, p. 783-784.

⁹ Patrick Buisson, *Sacha Guitry et ses femmes*, Paris, Editions Albin Michel, 1996, p. 199.

¹⁰ Sacha Guitry, «Je sais que tu es dans la salle», *Théâtre XV*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1964, p. 200.

¹¹ Sacha Guitry, «La Pèlerine écossaise», *Théâtre Pet Mémoires d'un tricleur*, Paris, Presses de la Cité, 1991, p. 314.

¹² Bernard Lucherbonnier, Dominique Rinc, Pierre Brunen et Christiane Moatti, *Littérature du XX^e siècle, Textes et documents*, Nathan, 2001, p. 384.

pièces *Deburau* et *Pasteur*). Ainsi, il réussit à provoquer l'amertume provisoire du public, qui voit la correspondance entre la vie réelle et ce qui est présenté sur la scène théâtrale, sans se désorienter de son but initial, voire le plaisir des spectateurs.

Les personnages sont préoccupés du passage du temps et transmutent la peur de l'auteur lui-même. Sacha Guitry, au travers de son œuvre, prend pour cible de montrer au public que l'homme ne commet pas d'erreur lorsqu'il cède devant ses passions. Le dramaturge relie l'amour, qui mobilise l'action des personnages, avec le mariage, le bonheur, le malheur, la jalousie et l'infidélité. Avant tout, Sacha Guitry rejette la vie commune d'un couple lorsqu'elle conduit à la tristesse. Il se moque de l'institution matrimoniale en relevant la tendance de l'homme vers l'infidélité et en accentuant les conséquences désastreuses de la vie commune d'un couple qui ne se base pas sur l'amour (*Un sujet de roman*). Ensuite, il proclame la possibilité de l'homme de reconquérir sa liberté (*La Pèlerine écossaise*), s'oppose aux couples mal assortis (*Madame Bergeret*), met l'accent sur le danger du renversement du bonheur (*Mon père avait raison*) et prouve que l'amour constitue un jeu qui influe sur la psychologie (*La Prise de Berg-Op-Zoom*). Il se réfère à des sujets qui provoquent, comme on a déjà dit, l'amertume du spectateur vu que ces sujets rappellent la réversibilité possible d'une situation idéale. Les personnages sont convaincus que le bonheur dure peu et aussi qu'il peut être supprimé. Par conséquent, la recherche du bonheur devient une idée fixe pour les protagonistes qui vivent comme les victimes de l'amour, se précipitent vers l'infidélité et adoptent un comportement hypocrite. Cependant, l'auteur tente de prouver que la complexion et le tempérament de l'homme conduisent à ce comportement. Les personnages proviennent de la tradition du genre comique. Toutefois, ils ne constituent pas de reproduction du passé mais ils sont actuels et possèdent de la vraisemblance. Grâce à ces traits on peut les considérer comme des archétypes qui incarnent et reflètent aussi l'homme de notre siècle.

Les bourgeois de Paris marquent et influent sur la pensée des auteurs comiques grecs qui, ayant assimilé les choix thématiques de leurs prédécesseurs français et sans aucun doute ceux de Sacha Guitry, reflètent d'une manière impeccable les désirs et les préoccupations de la classe bourgeoise grecque de la période qui suit la Deuxième Guerre Mondiale. Peu à peu, les dramaturges s'aperçoivent qu'il y a une adéquation entre l'image de l'ascension sociale de la bourgeoisie française des années '20 et '30 et l'image de la société grecque des années '50 et '60. L'humour, l'esprit, les aventures amoureuses et les situations compliquées de la vie sont sans aucun doute un emprunt à la dramaturgie comique des Français de la période entre les deux Guerres. On peut dire alors que le théâtre de Boulevard constitue un héritage qui a inspiré aussi les dramaturges grecs de la période 1950-1960. Une partie de cette dramaturgie fut même présentée au cinéma pendant cette époque-là. On peut mentionner la pièce *Le Premier mensonge* de Giorgos Roussos, présentée sur la scène en 1961 par la troupe de Kathérina Andreadi¹³ et devenue en 1964 un film que le public adorait sous le titre *La Conductrice*. Les comédies d'Alekos Sakellarios, dramaturge très fameux et réussi de l'époque, comme par exemple *Les Gants jaunes*, illustrent le comportement des maris entre deux âges qui éprouvent de la jalousie pour la jeune épouse. Alors, les dramaturges grecs deviennent les successeurs légitimes de Sacha Guitry étant donné qu'ils réussissent à refléter la société de leur époque. De cette façon, le théâtre a comme objet de référence l'homme lui-même, son existence et toutes les manifestations de sa conduite. On peut dire que dans ce cas les auteurs obéissent aux conseils de Diderot qui opte pour la scène-miroir de la société¹⁴. Ainsi, les dramaturges grecs montrent qu'ils ne sont plus les récepteurs passifs de la dramaturgie française. Ils assument la responsabilité d'attirer l'attention du public grec en présentant sur la scène leurs pièces. On doit aussi souligner que ces auteurs sont membres de la bourgeoisie grecque. Alors, il s'agit d'un type de théâtre que les bourgeois créent pour l'adresser aux bourgeois. Grâce à ce type de théâtre tous les deux, l'émetteur et le

¹³ Marinos Koussoumidis, *Op. Cit.*, p. 115.

¹⁴ Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, (traduction en grec d'Aimilios Vezis, Introduction de Vassilis Papavassiliou) Athènes, Polis, 2010, p. 3'.

récepteur du processus théâtral, sont satisfaits. Sacha Guitry a, lui aussi, la préoccupation de satisfaire son public. Il note dans la pièce *Deburau*: «N'ayant jamais connu qu'un maître : le Public, et n'ayant eu qu'un but : lui plaire»¹⁵. Il considérait que «celui qui fait sourire est un grand bienfaiteur!»¹⁶. Cependant, cette tendance constitue une sorte d'altruisme ? L'auteur sait qu'il y a un rapport entre la satisfaction du spectateur et l'adhésion de la création artistique. Par ailleurs, «e rire au galop qui traverse la salle, emporte tout, les chagrins, les soucis et les peines»¹⁷. Alors, l'artiste tire un profit du contentement du public et il continue à créer pour retourner le bonheur au public. Les auteurs grecs ont la préoccupation de plaire aux spectateurs et réussissent à obtenir un grand succès commercial et souvent artistique. Le retentissement et l'influence du théâtre de Boulevard sur la société et la dramaturgie grecques sont si grands qu'on peut soutenir qu'ils contribuent à la naissance d'un théâtre de Boulevard grec. De cette façon, la dramaturgie comique de la Grèce, grâce à l'amour, un choix thématique qui semble rebattu, démontre la parenté qui unit la pensée de deux peuples. Toutefois, l'amour ne constitue un choix thématique usuel qu'en apparence. Sacha Guitry, selon la tradition du théâtre comique, restitue le cercle vicieux qui met en relation le mensonge, l'infidélité et la jalousie. Le mensonge permet la réalisation des désirs et des préoccupations qui satisfont l'âme. L'infidélité constitue le sujet que les auteurs de la comédie préfèrent dès l'époque de la farce. La jalousie en tant qu'état pathologique et situation malade stimule la surprise et le rire du spectateur. Grâce à l'amour, les dramaturges saisissent la chance et, comme Guitry, à travers des expressions humoristiques et des situations qui provoquent le rire, présentent le fond de la pensée des bourgeois. Ils mettent sur la scène l'effort interminable de l'homme qui cherche à trouver et conserver le bonheur, qui peut être supprimé à cause de la déception des attentes initiales, de l'infidélité, de la jalousie et du mensonge. En outre, ils tentent de «découvrir le comique sous les grands moments tragiques de la vie, le vieillissement, la trahison, l'impossibilité d'être aimé»¹⁸.

BIBLIOGRAPHIE

PIECES DE SACHA GUITRY

GUITRY, Sacha, *Théâtre III*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1960.

GUITRY, Sacha, *Théâtre XV*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1964.

GUITRY, SACHA, *Théâtre et Mémoires d'un tricheur*, préface de Jean-Claude Brialy, Paris, Presses de la Cité, 1991.

GUITRY, Sacha, *Théâtre et Théâtre je t'adore*, préface de Daniel Toscan du Plantier, Paris, Omnibus, 1996.

ETUDES SUR LE THEATRE ET LA LITTERATURE EN FRANÇAIS

BUISSON, Patrick, *Sacha Guitry et ses femmes*, Paris, Editions Albin Michel, 1996.

DESANTI, Dominique, *Sacha Guitry, cinquante ans de spectacle*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1982.

LECHERBONNIER, Bernard, RINCE, Dominique, BRUNEL, Pierre et Moatti, Christiane, *Littérature XX^e siècle, textes et documents*, Paris, Nathan, 2001.

ETUDES SUR LE THEATRE EN GREC

ANEMOGIANNIS, *Marika Kotopouli. La Flamme* (texte en grec). Athènes, éd. Musée et Centre d'études théâtrales néo-helléniques, 1994.

Diderot, Denis, *Le Paradoxe sur le comédien*, (traduction en grec d'Aimilios Vezis, Introduction

¹⁵ Sacha Guitry, "Deburau", *Théâtre et Mémoires d'un tricheur*, Paris, Presses de la Cité, 1991, p. 590.

¹⁶ *Ibid.*, p. 679.

¹⁷ *Ibid.*, p. 693.

¹⁸ Dominique Desanti, *Sacha Guitry, cinquante ans de spectacle*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1982, p. 85.

- de Vassilis Papavassiliou) Athènes, Polis, 2010.
- KARAMITSOPOULOU, Lilianne, *Mairy Aroni. La Grande Dame du Théâtre* (texte en grec). Athènes, Ergo, 2006.
- KOUSSOUMIDIS, Marinos, *La Gynéocratie au théâtre* (texte en grec). Athènes, éd. Yiannis Vasdekis, 1984.
- LIDORIKIS, Miltos, *Kostas Moussouris. Passion du théâtre* (texte en grec). Athènes, Kastaniotis, 2002.
- POUCHNER, Walter, *La Réception de la dramaturgie française au théâtre néo-hellénique (XVIIe-XXe siècles). Une première approche générale* (texte en grec). Athènes, Hellinika Grammata, 1999.

POLYTIMI MAKROPOULOU*

***CONTES, RÉÉCRITURES ET ÉCRITURES D'INVENTION:
D'UNE LANGUE À L'AUTRE
PAR LE BIAIS DE L'IMAGINAIRE***

La convergence de nouvelles réflexions théoriques (intertextualité, critique génétique, interculturalité) et des nouveaux programmes de l'enseignement de l'écriture mis en place ces dernières années au sein de l'université française, avec notamment l'écriture d'invention, nous a donné l'idée de repenser la question de l'écriture en tant que mode actif d'interprétation du texte littéraire et de dégager les nouvelles perspectives qui s'ouvrent dans ce domaine.

La désaffection pour les études littéraires unanimement observée ces dernières années incite en effet à s'interroger sur les formes d'enseignement proposées à l'université et sur les moyens de redonner du sens à ces études. Nous constatons que le texte littéraire est abordé traditionnellement selon une optique qui privilégie des pratiques d'écriture de second degré telles que la dissertation, le commentaire composé ou l'explication de texte. Or, pour que l'étudiant comprenne et saisisse les enjeux d'une œuvre, pour qu'il puisse percevoir les caractères singuliers de son écriture, les mécanismes de sa construction, ne pourrait-il pas se lancer dans une écriture de premier degré, à savoir l'écriture d'invention, mobilisant par là son imagination et sa créativité ?

Néanmoins, nous constatons qu'actuellement dans les études littéraires c'est la lecture qui domine au détriment de l'écriture. Une nouvelle manière de concevoir la littérature et sa didactique pourrait cependant aborder l'œuvre littéraire non plus comme un produit fini mais comme le résultat d'un processus de production, donnant ainsi accès aux mécanismes d'élaboration d'un texte. C'est dans ce sens que la critique génétique présente un intérêt particulier, dans la mesure où ses recherches sur les manuscrits d'écrivains fournissent des indications importantes quant à la dynamique du texte en devenir.¹

De son côté, la pratique d'une écriture d'invention au sein d'un cursus universitaire contribuerait également à proposer aux étudiants un apprentissage stimulant des diverses modalités de l'expression écrite. Ils seraient ainsi invités à explorer le travail de l'écrivain, comprendre sa technique scripturale et se lancer à leur tour à la production d'un texte personnel, devenant à la fois acteurs et auteurs de leur propre parole.

C'est dans cette perspective que, dans le cadre de notre intervention, nous proposerons quelques réflexions et pratiques, puisées dans notre expérience de classe, en vue de réhabiliter l'art de l'écriture dans le cadre d'un cursus universitaire pour futurs

* Professeur-assistant au Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université Aristote de Thessalonique.

¹ Almuth Grésillon donne à la critique génétique la définition suivante : « La critique génétique instaure un nouveau regard sur la littérature. Son objet : les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir. Sa méthode : la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales. Sa visée : la littérature comme un faire, comme activité, comme mouvement. » (Grésillon Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 7

enseignants en FLE. À cet égard, nous exploiterons le conte et ses réécritures contemporaines en vue d'inciter par la suite les étudiants à s'engager personnellement dans l'art du contage.

Le conte en tant que support pédagogique nous a paru particulièrement enrichissant étant donné qu'il nous fait découvrir un univers en perpétuel mouvement. « Le conte ne tient pas en place », dit Pierre Péju, « il empiète sur tous les domaines de la parole. Il est aussi une permanente invitation à imaginer de nouvelles (jamais vraiment nouvelles) histoires »². Dans le même sens, Catherine d'Humières reconnaît que les contes constituent un « matériau malléable, nourriture de nos songes » et qu'ils sont « à la fois inspiration créatrice et sujet d'étude »³. C'est pourquoi, poursuit-elle, « les histoires, les personnages, les thèmes, ou même simplement les motifs des contes se retrouvent dans tant d'autres fictions : romans, nouvelles, pièces de théâtre ou nouveaux contes. »⁴.

C'est ainsi qu'au fil des années, plusieurs récits s'appuient sur des contes traditionnels de toute origine et de toute époque, soit en les réécrivant de façon originale, soit en utilisant leur thème ou leurs motifs pour élaborer de nouvelles fictions. Toutes ces réécritures permettent de dégager l'évolution des conceptions de la famille, de l'enfant, de la femme, des relations humaines dans un contexte interculturel, ainsi que la quête de nouvelles valeurs par un bouleversement des schémas traditionnels. Néanmoins, la question qui se pose est la suivante : Comment introduire le conte en classe ? Par quelles pratiques pourrait-on exploiter ce précieux support pédagogique ?

Afin de répondre concrètement à cette question, il nous a paru intéressant d'aborder des contes classiques et quelques-unes de leurs réécritures contemporaines dans une perspective comparative. Notre objectif consisterait à initier les étudiants à la trame narrative des contes, en leur proposant quelques pistes de travail et en les invitant par la suite à explorer leur propre imaginaire, afin d'aboutir à une production textuelle personnelle ou collective.

Avant d'inciter les étudiants à s'engager dans l'écriture d'un conte, il serait préférable de leur proposer un support et négocier avec eux les objectifs, la démarche et le projet final de cette initiative qui est le fruit d'une préparation préalable minutieuse de la part de l'enseignant. Son rôle consisterait en effet à construire une progression, des étapes, une programmation définissant la succession des différentes activités. À titre d'exemple nous proposons une piste de travail, parmi d'autres, qui pourrait fonctionner en deux séquences. La première séquence serait consacrée à l'étude comparative d'un conte connu et de sa réécriture contemporaine.

Il est à constater que depuis plusieurs années en France, la réécriture des grands classiques du conte merveilleux ne constitue pas un phénomène isolé. Au contraire, il semble souligner une tendance bien affirmée chez certains auteurs de littérature de jeunesse. Il s'agirait d'une entreprise audacieuse qui consisterait à subvertir des contes traditionnels et les réécrire dans un esprit anti-conformiste. À cet égard, les auteurs jouent habilement avec les archétypes, les personnages, les structures narratives de contes classiques, en les insérant dans un contexte familier de la vie quotidienne de l'enfant moderne.

Dans son étude sociologique sur les contes de fées, Jack Zipes mentionne ainsi deux types majeurs d'expérimentation visant à « transfigurer »⁵ le conte de fées classique ou « fusionner des configurations traditionnelles et des références contemporaines »⁶. Ce phénomène consisterait à bouleverser les motifs traditionnels en vue de donner au conte un message bien différent. Des œuvres comme *Le Coq de Bruyère* de Michel Tournier⁷,

² Pierre Péju, *L'Archipel des contes*, Aubier, 1989, p. 13

³ Catherine d'Humières, *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont-Ferrand (France), Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 7

⁴ *Ibid.*

⁵ Jack Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1986, p. 227

⁶ *Ibid.*, p. 228

⁷ Paris, Gallimard, 1978

Les Contes à l'envers de Dumas et Moissard⁸, *La Patrouille du conte* de Pierre Gripari⁹ sont quelques exemples parmi d'autres qui montrent cette tendance « transfiguratrice » du conte moderne français.

À titre d'exemple on pourrait aborder le conte classique de Charles Perrault *Le Petit Poucet* et sa réécriture contemporaine intitulée *La Fugue du Petit Poucet* de Michel Tournier. L'auteur, se servant du conte de Perrault comme hypotexte, « transfigure » l'histoire, créant ainsi un changement de perspective et offrant à ses lecteurs l'ouverture sur une réflexion qui soit plus en contact avec les réalités de notre époque. Écrivain du 20^{ème} siècle, Tournier y imprime en effet ses croyances et son idéologie qui s'inscrivent dans un contexte social radicalement différent de celui de Perrault. Ce changement de perspective devient d'autant plus clair si nous comparons les deux contes à l'aide de la méthode structuraliste de Vladimir Propp. Dans sa *Morphologie du conte*¹⁰ le folkloriste russe propose une « décomposition » du conte selon ses parties constitutives qu'il nomme « fonctions ». La liste des fonctions représente selon Propp la base morphologique du conte.¹¹ C'est ainsi que les contes commencent habituellement par l'exposition d'une situation initiale. L'ouverture du conte est suivie des fonctions parmi lesquelles nous citons : l'éloignement, l'interdiction, la transgression, l'interrogation, la tromperie, le méfait ou le manque etc. Dans chaque conte, le héros poursuit une quête tout au long de laquelle il subit des épreuves, assisté par un personnage bénéfique, le donateur. À la fin du conte, il arrive à vaincre son agresseur, réparant ainsi le méfait ou comblant le manque que celui-ci avait provoqué.

Selon Propp, le « manque » constitue un élément structurel extrêmement important dans la mesure où il donne au conte son mouvement, mobilisant la quête du héros. Cette fonction se manifeste sous diverses formes : manque d'une fiancée ou d'un ami ou d'un être humain en général, manque d'un objet magique, pomme, eau, cheval, sabre etc. manque d'argent, de moyens de vivre etc. et diverses autres formes.

Dans notre approche comparative des deux contes, il serait intéressant d'observer comment les deux conteurs se sont appropriés cet élément fondamental du conte, l'investissant d'une signification particulière en vue de l'insérer dans un contexte socioculturel précis. En effet, chez Perrault, la quête du héros est mobilisée par la fonction du « manque », synonyme de misère et de pauvreté. Le conte suit apparemment la trame d'un conte de voie orale : un enfant pauvre, faible et désarmé, à force d'astuce, arrive à triompher, assurant son bonheur et celui de sa famille. Néanmoins, Perrault propose un second dénouement à son histoire, selon lequel le Petit Poucet ne s'enrichit pas grâce à la fortune de l'ogre mais grâce à ses services auprès du roi. C'est ainsi qu'à la fin du conte, le Petit Poucet se transforme en parfait courtisan, achetant des « Offices de nouvelle création »¹². La fin du conte révèle ainsi que l'action du héros sanctionne la réalisation des aspirations bourgeoises consistant à l'élévation sociale et l'enrichissement. Nous oserions avancer que Perrault se serait servi d'une fonction fondamentale dans le conte populaire afin d'en minimiser la signification. Dans ce sens, l'éclat du héros populaire serait totalement terni et tout l'intérêt de l'histoire serait désormais centré non plus sur la réparation d'une injustice sociale mais sur l'acquisition de richesses en vue de l'anoblissement de son possesseur.

Si Perrault s'est servi de la tradition populaire pour la « momifier » dans une écriture datée¹³, celle de son siècle, toute autre est l'orientation donnée par Tournier dans

⁸ Paris, L'école des loisirs, 1980 (2006)

⁹ Lausanne. Age d'Homme, 1983

¹⁰ Vladimir Propp, Paris, Éditions du Seuil, 1970

¹¹ Pour une étude détaillée des fonctions, voir *ibid.* p. 36-80

¹² « Un office apportait à son acquéreur, non seulement des revenus et des privilèges, mais aussi un prestige de pouvoir et d'autorité, des honneurs et de la considération; enfin même le plus petit office était un premier pas vers la noblesse », B. Porchnev, *Les Soulèvements populaires en France au XVII^e siècle*. Paris, Flammarion, 1972, p. 376

¹³ Dans notre thèse de Doctorat intitulée *Enfance et « infantilisme » dans les Contes de Charles Perrault : à la recherche d'un destinataire*, soutenue en avril 2000 à la Section de Littérature

sa réécriture. La fonction proppienne du « manque » prend chez l'écrivain une signification bien différente, mobilisant le héros des temps modernes, Pierre-Petit-Poucet, à la recherche d'une autre vérité.

Je ne veux pas d'éclairage au néant, ni d'air contingenté. Je préfère les arbres et les bottes. Adieu pour toujours. Votre fils unique. Pierre. (p.52)

Pierre-Petit-Poucet, le héros de Tournier, est un petit garçon perdu dans le monde de lumières au néon et de systèmes perfectionnés de climatisation. Si le bûcheron et sa femme, dans le conte de Perrault, avaient tramé un ignoble complot afin d'abandonner leurs enfants au creux d'une forêt sombre et menaçante, dans la réécriture de Tournier, Pierre, enfant unique, prend la fuite afin de retrouver une forêt-refuge, laissant derrière lui un monde qui s'industrialise un peu plus chaque jour. Son père est bûcheron mais ce n'est plus le pauvre villageois affamé, c'est le Commandant Poucet, Chef des bûcherons de Paris, responsable du défrichage des parcs de la ville pour « faire place nette » aux futurs gratte-ciel de la capitale. Partisan de la vie moderne et épris d'un délire urbaniste, il annonce avec arrogance à sa famille sa décision de déménager « au vingt-troisième étage de la tour Mercure » (p.49).

Ça, mes enfants, c'est la vie moderne. Faut s'adapter! Vous ne voulez pas qu'on moisisse éternellement dans cette campagne pourrie! (p.51)

Leur appartement, équipé d'air conditionné, de fenêtres vissées, d'éclairage au néon, ne parvient pas à séduire Pierre qui prend la décision d'abandonner un milieu familial dépourvu de chaleur et d'amour et un monde automatisé où la nature n'a plus sa place. *La Fugue du Petit Poucet* est publié en 1978, un moment où la France fait des efforts pour retrouver son équilibre, dix ans après les événements de mai 68 et juste après les chocs pétroliers de 1973 et 1978 qui ont installé le pays dans une crise économique, mettant fin aux Trente Glorieuses. Deux grandes tendances se trouvent alors confrontées; d'une part, ceux qui désirent le retour à la nature ainsi que la protection de l'environnement et d'autre part, ceux qui se font partisans de l'urbanisation, de la consommation, de la production de masse. C'est dans ce contexte qu'il faudrait interpréter les valeurs incarnées par les personnages du conte de Tournier.

Pierre, privé de liberté et obligé de mener une vie qui l'étouffe et le limite, l'éloignant de la nature, prend la décision de s'évader. Ce qui lui manque, c'est un espace où il puisse réaliser ses choix personnels en tant qu'individu libre. Et si à la fin du conte, il est ramené par les gendarmes dans sa tour bétonnée, climatisée et insonorisée, il retrouve le paradis perdu par le biais du rêve. En chaussant les bottes magiques offertes par M. Logre, l'ogre androgyne, hippie, beau, doux et souriant rencontré dans la forêt, il se transforme en un immense marronnier et son manque de contact avec la nature se trouve ainsi comblé.

Pierre mugit doucement. Ses milliers d'ailes vertes battent dans l'air. Ses branches oscillent en gestes bénisseurs. Un éventail de soleil s'ouvre et se ferme dans l'ombre glauque de sa frondaison. Il est immensément heureux. Un grand arbre...(p. 65)

Il est clair que chez Tournier, l'arbre acquiert un symbolisme extrêmement important. Il représente tous les éléments positifs de la nature et contribue à rétablir l'équilibre et l'harmonie perdue entre la nature et l'homme.

Nous observons donc que la fonction du « manque » pourrait en quelque sorte constituer un point de comparaison à partir duquel les étudiants, s'appuyant sur les deux

Française de l'Université Aristote de Thessalonique, nous tentons de démontrer que l'œuvre de Perrault s'inscrit tout entière dans les normes de la nouvelle *civilité*, promulguée par l'État absolutiste et centralisateur de Louis XIV. Dans ce sens, tous ses contes reflètent une manipulation et une répression de la culture populaire, sur laquelle se penche l'auteur afin de la modeler selon ses convictions politiques et idéologiques.

contes, se lanceraient à un jeu d'observations, de découvertes et finalement d'appropriation de la technique scripturale du conte. La deuxième séquence de notre travail pourrait désormais être consacrée à l'amorce d'une réécriture individuelle ou collective, à partir du canevas issu du travail de comparaison. Après avoir observé les éléments narratifs des deux contes (situation initiale, lieux, fonctions des personnages, expansions du récit) on pourrait proposer aux apprenants de se positionner en tant que sujets et de se lancer à leur tour à une construction fictionnelle. Tout en préservant le schéma narratif du conte, ils seraient ainsi invités à porter un regard nouveau sur la fonction du « manque », l'inscrivant dans leur réalité quotidienne et mobilisant par la suite leur quête personnelle. En d'autres termes, ils procéderaient à ce que Genette nomme une « transposition thématique »¹⁴, à savoir une réécriture qui modifierait la signification de l'hypotexte par des changements concernant l'univers spatio-temporel, l'action, les motivations des personnages ou les valeurs dont ils sont porteurs.

Par ce travail de création, l'étudiant se trouverait constamment installé dans un processus de passage (passage d'un conte à l'autre, d'une société à l'autre, d'une culture à l'autre, de l'oralité à l'écriture) et retrouverait ainsi le plaisir d'écrire et de se raconter. La méthode de travail que nous proposons¹⁵, loin de se vouloir recette, vise à exposer l'apprenant à un miroitement de variantes et à l'embarquer dans une aventure d'exploration de son imaginaire. Le conte en tant que genre s'avère une matière à réécrire particulièrement féconde étant donné qu'il appartient à une tradition orale et par conséquent il n'est pas associé à un auteur. De surcroît, il se prête à des interprétations allégoriques infinies et par là à de multiples réécritures.

Chacun de nous disait Gianni Rodari « naît avec un potentiel d'imagination, qu'ensuite la vie, les circonstances, l'éducation, les exigences de la société étouffent et paralysent »¹⁶. Selon l'écrivain et pédagogue italien, une éducation bien conçue est celle qui développe à fond ce potentiel et résiste aux pressions réductrices de la société. Il n'en reste pas moins que Rodari a toujours manifesté un grand intérêt pour les contes et leur exploitation dans des jeux imaginatifs. Dans un discours prononcé en 1970, à l'occasion du prix Andersen qui lui fut attribué, il affirme entre autres :

Je suis persuadé que les contes, anciens et nouveaux, peuvent contribuer à éduquer l'esprit. Le conte est le lieu de rencontre de toutes les hypothèses : il peut nous fournir des clés pour entrer dans la réalité par des voies nouvelles.¹⁷

Pour conclure, nous pensons qu'il est plus que jamais urgent, dans une époque où une langue de bois et un automatisme dans l'usage de la parole s'élargissent à des situations langagières de plus en plus nombreuses, de repenser le message de Gianni Rodari et d'entreprendre un voyage à travers le pays des contes afin d'y découvrir et de libérer les merveilles de l'expression personnelle.

¹⁴ Pour les procédés de transposition voir G. Genette, *Palimpsestes. La littérature du second degré*, Paris, Le Seuil, Coll. « Points Seuil », 1982.

¹⁵ Dans cette direction, d'autres pistes de travail peuvent aussi être envisagées. À cet égard, les techniques scripturales proposées par Violaine Houdart-Merot dans son étude intitulée *Réécriture & Écriture d'invention au lycée*, Paris, Hachette Livre, 2004, nous paraissent particulièrement intéressantes.

¹⁶ Gianni Rodari, *Grammaire de l'imagination*, France, Rue du monde, 2010, p. 11

¹⁷ *Ibid.* p. 12

LÉONTARIDOU DORA

RÉÉCRITURES DES MYTHES
PAR MICHÈLE FABIEN:
LA VALORISATION DE L'ÉLÉMENT FÉMININ

Le récit d'un mythe est toujours chargé d'un poids sémantique, qui est souvent polyvalent. Selon l'approche ethnosociologique, le mythe est l'expression d'une société qui transmet ses rites et sa structure, de génération en génération¹. Du coup, il ne s'agit pas que d'un simple instrument de divertissement. La longue procédure qui fait un mythe consiste justement, selon Kirk, en ce potentiel du mythe de véhiculer des idées importantes « sur la vie en général et la vie en société en particulier² ». Cette importance du mythe comme véhicule des valeurs sociales, -entre autres pourrait-on ajouter- est admise aussi par William Burkert qui lui reconnaît une fonction sociale, quoique d'importance secondaire³. De plus, Jean-Pierre Vernant observe que la tragédie représente les problèmes « liés à l'action humaine et à son insertion dans l'ordre du monde⁴ ». Castoriadis souligne lui aussi la charge sociale du mythe. Il explique :

Je dirai pour ma part, et c'est une définition, que le mythe est la figuration au moyen d'un récit du sens dont une société donnée investit le monde. Ou si l'on veut, le mythe met en acte ce sens, cette signification imputée par une société au monde, en le figurant par un récit. Plus spécifiquement [...] si l'on pousse plus loin l'analogie freudienne, il y a pour l'essentiel un et même plusieurs sens manifestes du mythe, qui se lisent dans sa figuration, à savoir, la présentation d'une histoire ou d'un récit ; et puis il y a ce qu'on peut bien appeler un sens latent, à savoir ce que le mythe signifie sur le monde et sur les hommes⁵.

Dans ce cadre de fonction sociale du mythe, quelle serait la place des femmes ? La tragédie grecque, c'est vrai, leur accorde une place significative. Sur cette présence dominante des femmes dans le théâtre d'Attique, Nicole Loraux a formulé sa théorie. Selon cette érudite, c'est en mettant la femme à l'épicentre de la tragédie, et en lui donnant de la voix, que la cité athénienne compense son exclusion de la sphère publique et de la gestion des affaires de la cité⁶. D'autant plus que les auteurs antiques eux-mêmes ont fait ressortir à plusieurs reprises cette mentalité sur le retrait de la femme ; citons au

· Docteur en Littérature Comparée et enseignante au secondaire.

¹ Frazer, James Georges, *The Golden bough*, London, Papermac, 1987, 756 p., *Taboo and perils of the soul*, London, Macmillan, 1919, 446 p., Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1990 [reéd.].

² «[...] bearers of important messages about life in general and about life-in-society in particular » Kirk, G. S., *The Nature, of Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974, p. 28-9.

³ «Myth is a traditional tale with secondary, partial reference to something of collective importance», Burkert, W., *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California, 1979, p. 23.

⁴ Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1988, p. 366.

⁵ Castoriadis, Cornelius, *Ce qui fait la Grèce, t. 1 d'Homère à Héraclite, op.cit.*, p. 164.

⁶ Loraux, Nicole, *La Voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

passage, la phrase qu'Ajax dit à sa compagne Tecmesse, dans la tragédie qui porte son nom : «Femme, le silence est la parure des femmes⁷».

Or, le mythe ne fut jamais un objet stable ; bien au contraire, dès la préhistoire, il fut l'objet de transformations continues, à commencer par les aèdes. Ainsi que Moses Finley le relève, « dans les premiers siècles, lorsque la création du mythe était au stade le plus essentiel, le plus vivant, de son développement, les mythes subissaient une constante altération⁸ ». Mircea Eliade souligne l'importance de la personnalité pour la composition du contenu mythique. Il écrit : «sous le choc d'une forte personnalité religieuse, le canevas traditionnel finit par se modifier⁹». Claude Lévi-Strauss a entrevu le premier, la nécessité d'étudier le mythe dans son intégralité. Il croit que « toutes les versions appartiennent au mythe¹⁰ ». Cette dernière phrase légitime pour ainsi dire les versions des réécritures modernes.

L'œuvre de la dramaturge Michèle Fabien¹¹, comprend plusieurs réécritures de mythes, soit des pièces autonomes, soit des adaptations ou des traductions. Le choix du sujet de trois de ses pièces, *Jocaste*, *Déjanire*, *Cassandre*, sont des femmes, dont l'apparition dans les mythes était très brève, et peu parlante. Dans ses réécritures, les héroïnes sont mises à l'épicentre du nœud de l'intrigue. Ces transformations, comme on pouvait s'y attendre, modifient aussi les champs sémantiques véhiculés par les mythes. Par la suite, nous allons examiner cette hypothèse, et nous allons scruter les répercussions des changements entrepris sur la matrice mythique.

*Jocaste*¹² est la première pièce de Michèle Fabien, qui fut montée en 1981. Depuis cette date, la pièce est jouée régulièrement, la dernière représentation ayant eu lieu en 2009 à Genève¹³. Ainsi que son titre l'indique, la pièce constitue une réécriture du mythe ancien. Le mythe d'Œdipe, tel qu'il est parvenu de l'Antiquité, inclut également celui de Jocaste. Les deux textes antiques où Jocaste fait son apparition en personne, sont *Œdipe Roi* et les *Phéniciennes*. Or, dans ces textes, Jocaste a un rôle extrêmement réduit. Qui plus est, sur le sujet très connu de l'inceste, elle ne s'exprime pas du tout. Ou plutôt personne ne lui a donné la parole.

⁷ Sophocle, *Ajax*, dans Sophocle, *Tragédies, tome II, Ajax, Œdipe Roi, Electre*, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, (8e tirage revu et corrigé par J. Irigoin, 1994), 12^e tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2009, [dern. éd.], v. 496.

⁸ Finley, Moses, *Le Monde d'Ulysse*, traduit de l'anglais par Claude Vernant-Blanc et Monique Alexandre, Paris, la Découverte, 1986, p. 26.

⁹ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, op.cit., p. 183.

¹⁰ Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie Structurale deux*, Paris, Plon, 1973, rééd. « Agora » 1996, p. 242.

¹¹ Michèle Fabien est le pseudonyme de Michèle Gérard, qui a fait une double carrière dans l'espace des Lettres lors de la deuxième moitié du XX^e siècle en Belgique. Elle est une auteure, adaptatrice, traductrice et dramaturge. Parallèlement elle a enseigné à l'Université ; maître de conférences à l'université de Liège ; professeur de littérature dramatique à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles. Michèle Fabien réserve une place privilégiée pour les mythes dans son œuvre, tant pour ses pièces de théâtre que pour les adaptations qu'elle a réalisées. Notons les pièces *Jocaste* et *Dejanire* et les adaptations *Œdipe sur la route* de Henry Bauchau, *Amphitryon* de Heinrich von Kleist et *Cassandre* de Christa Wolf.

¹² Fabien, Michèle, *Jocaste*, in, *Jocaste, Déjanire, Cassandre*, Bruxelles, Didascalies, 1995, p. 5-42.

¹³ Les représentations repérées de cette pièce sont :

À l'Ensemble Théâtral Mobile, Rue de la Caserne à Bruxelles, 1981.

Au Petit Odéon à Paris, du 18 au 22 octobre 1983.

Reprise à l'Ensemble Théâtral Mobile, Rue de la Caserne à Bruxelles, 1986.

Au Cercle Sainte-Anne, Rue Sainte-Anne (Sablon), à Bruxelles, les 19, 20 et 21 septembre 1994.

À l'École des Vétérinaires, à Bruxelles, du 27 septembre au 28 octobre 1995.

Aux Ateliers d'Amphoux, à Avignon - Festival off, 2000.

Au théâtre T/50 à Genève, du 2 novembre au 19 décembre 2004

Au théâtre de la Parfumerie, à Genève, du 28 octobre au 15 novembre 2009.

Pour poursuivre nos analyses, il faut évidemment prendre en considération que ce monde antique atteint notre perception sous une optique masculine, vu que tous les textes de l'époque sont écrits par des hommes. Sous cet angle, ainsi que John Gould le note, notre point de vue est scellé par la mentalité masculine¹⁴. Dans la même mentalité, Michelle Perrot observe, à juste titre, que l'image de la femme est une construction masculine¹⁵. D'autant plus pour les temps antiques où la condition féminine était beaucoup plus soumise à l'autorité masculine.

La *Jocaste* de Fabien vient combler pour ainsi dire, le silence des textes antiques au sujet de la tragédie de ce personnage. L'auteure dans un entretien qu'elle avait accordé à Claire Diaz, à l'occasion de la reprise de sa pièce en 1995, explique :

Antoine Vitez disait : «les grands classiques sont des galions engloutis. Nous pouvons seulement retrouver les épaves et rebricoler leurs morceaux». J'ai essayé de sortir Jocaste de l'épave et je l'ai rhabillée autrement¹⁶.

C'est la «provocante prise de parole» selon Jacques de Decker, sur laquelle les auteurs jusqu'à Fabien ne se sont pas penchés¹⁷. Une parole qui, selon Christelle Prouvost, « lui permettrait de se réapproprier l'histoire, de faire le voyage au cœur d'elle-même ¹⁸». Michèle Fabien pour sa part, précise les causes du choix de ce sujet. Elle relève que dans l'antiquité Jocaste ne prend pas – ou on ne lui donne pas - la parole après la révélation des faits incestueux. Elle se réfugie dans sa chambre nuptiale, où elle se pend. Quant à sa personne,

De Goethe à Schopenhauer, elle a toujours été considérée comme le symbole de la femme castratrice qui encourage Œdipe, le prototype de l'intellectuel, à abandonner sa quête de la vérité. On la réduit à cet éteignoir du combat d'Œdipe argumenté par le réducteur « Bien des hommes ont rêvé de coucher avec leur mère ». Cette réduction de Jocaste me fait hurler d'horreur !¹⁹

La phrase entre guillemets est un vers de Sophocle²⁰. Il se situe dans un passage où Jocaste essaie d'atténuer les inquiétudes d'Œdipe, provenant de l'oracle qu'il avait jadis reçu. Or il ne faut pas perdre de vue que ces paroles sont mises dans sa bouche par un auteur homme, qui a conçu ce personnage de cette façon-là. C'est pour cela qu'il est très important d'avoir la parole des femmes écrite par des femmes elles-mêmes, ainsi qu'Hélène Cixous le suggère²¹.

La pièce a une structure temporelle inhabituelle. Elle commence et se déroule à l'envers de la ligne temporelle des événements. Composée de cinq parties, elle entame le récit à partir du moment de la pendaison de Jocaste. Dans le monologue, Jocaste domine la parole et la scène. Elle devient du coup, le sujet de l'énonciation. L'objet toutefois de l'énonciation varie. Jocaste s'adresse tour à tour, au public, à Créon, à Œdipe. Il faut

¹⁴ Gould, John, «Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens», *The Journal of Hellenic Studies*, 100, 1980, p. 38-39.

¹⁵ Perrot, Michelle, «Les Femmes et leurs images ou le regard des femmes», *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, Collection « Champs », 1998, op.cit., p. 377-381.

¹⁶ Michèle Fabien, Claire Diaz, «Jocaste parle, Jocaste naît, enfin déculpabilisée», dans *La nouvelle Libre Culture*, Vendredi, 29 septembre, 1995. <http://www.bellone.be/fra/artnotice.asp?IDfichier=1679673> [consulte le 22 décembre 2012]

¹⁷ Jacques de Decker, «Deux jeunes femmes recréent une pièce emblématique au Cercle Sainte-Anne, *Jocaste* de Michèle Fabien : le silence rompu», *Le Soir*, Vendredi 16 septembre 1994, archives.lesoir.be [consulté le 04 mai 2012]

¹⁸ Prouvost Christelle, «Ecouter Jocaste se retrouver elle-même» *Le Soir*, Mercredi 20 septembre 1995, archives.lesoir.be [consulté le 03 mai 2012].

¹⁹ Michèle Fabien, Claire Diaz, «Jocaste parle, Jocaste naît, enfin déculpabilisée», dans *La Nouvelle Libre Culture*, op.cit.

²⁰ Sophocle, *Œdipe Roi*, in *Tragédies*, t. 2, texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon, 8^e tirage revu et corrigé par J. Irigoien, Paris, Les Belles Lettres, 2009, v. 983.

²¹ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010, [pr. publ. L'arc, 1975], coll. «Lignes fictives».

noter toutefois l'absence de ses enfants -des enfants qu'elle a eues d'Œdipe- dans ce monologue parfois délirant. Jocaste ne s'adresse pas à eux et ce manque est une lacune qui soulève des questions, difficiles à répondre. Jocaste prend la parole, pour la première fois, pour redire le mythe, son mythe. Commencé par le moment de son suicide, sa parole parcourt toutes les étapes connues du mythe. Cette structure qui renverse la ligne temporelle naturelle, évoque éventuellement une volonté d'inverser également les idées reçues sur le mythe et d'autres véhiculées par le mythe afin de l'aborder finalement sous un autre angle.

Dans le texte de Fabien, Jocaste utilise un autre instrument de suicide, le poignard. Ainsi que Nicole Loraux l'observe, la pendaison était la façon privilégiée de suicide dans l'antiquité²². Le changement de l'instrument mortel n'est pas dénué de signification. Pour utiliser un poignard, il faut beaucoup plus de courage. Le remplacement de l'instrument funeste donne à la Jocaste moderne un caractère plus vaillant. De même son suicide est rendu plus spectaculaire²³ : devant un miroir, dont les morceaux s'emplissent de son sang, non finalement par son suicide mais par sa main qui brise le miroir ; et avec le miroir, son idole aussi peut-être ? pourrait-on se demander. Or, ce qui pose problème dans ce texte - qui n'est pas toujours facile à comprendre- est que l'acte qui traite de sa mort est intitulé « Jocaste la pendue ». Sur cette incohérence entre le titre et le contenu, nous ne pouvons qu'énoncer des hypothèses. Le décalage mettrait éventuellement l'accent sur le parcours différent de la Jocaste moderne qui, tout en prenant la même décision de suicide, se prépare à la réaliser de manière différente, et elle ne le commet pas. Le titre de l'acte souligne justement ce changement, dans le cas où il aurait passé inaperçu. Suivant cette réflexion, même la place de cet acte à l'incipit de la pièce scelle dès le début la transformation de la matrice antique.

Le texte laisse entendre que Jocaste ne s'est pas suicidée, mais a été tuée sur ordre de Créon. Dans la partie du monologue qui s'adresse à Créon, elle dit :

Tue-moi, je te résisterai, parce que je n'en veux pas de cette mort obscure. Elle ne s'est pas suicidée, Jocaste, la coupable, elle fut exécutée.

Oui. Tu te dresses et tu me regardes. Exécution. Je le lis dans tes yeux, Coupable, porteuse de peste et de merdre, porteuse d'un enfant monstre et des enfants du monstre.[...]

Elles sont à toi ces mains qui étranglent Jocaste la mère. [...]

Tu n'as pas pu me tuer, je vis encore, et ta rage n'est même pas apaisée. Ta rage ?

Alors, c'est de ma main que je devrai mourir ?²⁴.

La responsabilité de Créon dans la mort de Jocaste est clairement énoncée. Cette idée émerge aussi dans le texte d'une autre auteure, Jacqueline Harpman, qui reprit ce sujet à l'aube du XX^e siècle, dans son œuvre *Mes Œdipe*²⁵, où elle traite clairement du meurtre de Jocaste sur l'ordre de Créon. Cette variante éveille des questions. Pourquoi dans le monde antique demande-t-on la mort de Jocaste et non celle d'Œdipe? Elle, au moins n'avait pas eu d'oracles prémonitoires, comme Œdipe et Laïos. C'est justement ce cri d'injustice envers ce personnage, un cri exaspéré, que le texte de Fabien laisse entendre. Pourquoi la mort de Jocaste? D'une part, terrasser Jocaste serait très commode pour Créon, car cette perte ferait automatiquement de lui l'héritier du trône de Thèbes. Rappelons qu'Œdipe a reçu le trône par le biais de son mariage avec Jocaste, qui de sa côté, était l'héritière du trône après la mort de son mari, le roi Laïos. Jocaste morte, Œdipe n'avait plus de droits sur le pouvoir. Qui plus est, sa culpabilité dans la mort de Laïos a été prouvée, il ne pouvait donc pas revendiquer le pouvoir. De plus, ses fils étaient encore trop jeunes pour assumer une telle tâche. Du coup, une personne seulement pouvait avoir accès au trône, Jocaste, qui n'a pas commis de meurtre. Par contre, elle a

²² Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.

²³ Fabien, Michèle, *Jocaste*, op.cit., p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p.22-23.

²⁵ Jacqueline Harpman, *Mes Oedipe*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2006.

commis le crime de l'inceste, toutefois sans le savoir. Mériterait-elle la mort pour cela ? C'est cette question qui émerge du texte de Fabien, adressée aux destinataires possibles, lecteur ou spectateur.

L'autre question qui lui est interreliée, réside dans le vrai sort de Jocaste après la révélation des faits. Sur ce point, les sources antiques divergent. Dans le texte fameux d'*Œdipe-Roi*, la reine se donne la mort dans sa chambre nuptiale²⁶, laissant entendre qu'elle était écrasée sous le poids des remords. Or, dans les *Phéniennes*²⁷ d'Euripide, Jocaste, après la révélation de son inceste, est présentée vivante. Ce texte traite des événements du conflit des deux fils d'Œdipe et de Jocaste, Étéocle et Polynice, pour le trône des Thèbes. Jocaste s'acharne pour dissuader le conflit de ses deux fils. Il semble que cette version est moins connue. Celle qui a scellée l'imaginaire collectif est la séquence d'*Œdipe-Roi*, où la reine se donne la mort. C'est justement à celle-ci que le texte de *Jocaste* correspond. Ce que le destinataire reçoit comme sens en écoutant ou en lisant sa parole percutante, est que sa punition, sa mort, par meurtre ou par suicide, volontaire ou forcée, est disproportionnée en comparaison de son crime. Elle s'exclame: «La délivrance de Thèbes se passera hors Jocaste. Jocaste hors les murs, hors l'amour, hors la loi²⁸».

Les sentiments d'Œdipe à son égard, constitue l'autre sujet qui préoccupe et blesse Jocaste profondément. Dans la dernière partie de la pièce, Jocaste s'adresse à lui. Son cri laisse entendre la plainte d'une mère qui ne peut pas souffrir d'être rejetée par son fils. Plus mère qu'épouse, elle se présente déchirée du fait que son fils ne veut même plus la voir, puisqu'il s'est crevé les yeux, de ses propres mains. Ce qu'elle ne peut pas supporter, plus que les autres malheurs c'est le rejet d'Œdipe. Sur ce point il faut reprendre notre remarque du début, sur l'absence des enfants dans ses préoccupations. Ces enfants qui subissent autant qu'elle sinon plus le malheur et le désastre, ne valent pas la peine de leur adresser la parole ? De s'intéresser à leur malheur ?

De toute façon, la prise de parole par Jocaste, en forme d'apologie, nécessite un courage considérable. Le texte doit garder un équilibre délicat entre les faits incestueux qui sont un crime indubitable, et l'examen critique du mythe et des événements possibles. La lourde culpabilisation de Jocaste au long des siècles suit de près la pratique très habituelle dans l'Antiquité, de la culpabilisation des femmes en général. Sur ce domaine, le chercheur pourrait citer tour à tour, des figures féminines, imaginaires, chargées dès la création du monde, d'un crime contre l'humanité : Ève, Pandore, la belle Hélène comme cause des maux de la guerre de Troie, plusieurs fois maudite par les auteurs. Dans cette série de personnages féminins, s'est ajoutée aussi la culpabilité de Jocaste, une culpabilité acceptée sans auto-défense, sans contradiction. Car Jocaste ne savait pas et elle ne pouvait pas savoir, puisqu'elle n'avait reçu aucun oracle prémonitoire, si quelqu'un avait pu soutenir que les oracles empêchent vraiment les maux qu'ils censés prévoir. Son monologue ne fonctionne pas seulement comme une apologie et une défense du personnage; la prise de parole, devant le public, accomplit une sorte de rite initiatique à la vie adulte, elle constitue un stade d'émancipation et d'introduction dans la sphère publique, avec son propre discours. Jocaste révèle sa libération par le joug de la peur : «Je ne sais pas pourquoi je n'ai pas peur. Je sais seulement que je n'ai pas peur, c'est tout²⁹». Cette prise de parole dresse la voix manquante du personnage antique, comme antipode aux idées reçues et à l'image formée pour elle, sans elle.

²⁶ Sophocle, *Tragédies, t. II, Œdipe-Roi*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, (8^e tirage revu et corrigé par J. Irigoin, 1994), 12^e tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2009, [dern. éd.], v. 1264-5.

²⁷ Euripide, *Les Phéniennes*, texte établi et traduit par H. Grégoire, L. Meridier, et F. Chapouthier, 5^e tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2002, [dern. éd.].

²⁸ Fabien, Michèle, *Jocaste*, op.cit., p.26.

²⁹ *Ibid.*, p. 36.

Cassandre est une réécriture du texte très connu de Christa Wolf³⁰. L'écrivaine Allemande, entreprend, dans cet ouvrage composé de cinq «conférences», une approche du mythe de Cassandre sous un angle plutôt féminin. Elle entreprend une *transposition quantitative* des divers hypotextes antiques. Plus précisément elle opère une *extension*, à savoir une augmentation de la matrice par addition massive³¹. Dans le texte de Fabien qui puise du texte allemand, et surtout de la quatrième et de la cinquième conférence, est opérée une *transmodalisation intermodale*³² où l'énoncé narratif de l'hypotexte est transformé en énoncé dramatique dans l'hypertexte.

Cassandre de Fabien³³ -pièce montée pour la première fois en 1995, par *l'Ensemble Théâtral Mobile* sur une mise en scène de Marc Liebens- met à l'épicentre l'héroïne troyenne, qui devient le pivot de l'action. Or, l'action est plutôt inhabituelle pour une pièce de théâtre. Le lieu dramatique est la cour d'Agamemnon à Mycènes ; les autres personnages, qui font une sorte de chœur³⁴, sont trois captives troyennes : Marpessa, Ialissa, Helena. La structure de la pièce ne permet pas une vraie action. Au contraire, les quatre femmes s'adonnent à une réflexion sur les actions et les étapes de la guerre de Troie. Le journaliste Christelle Prouvost qui a parlé avec Michèle Fabien sur cette pièce, témoigne :

Ce qui passionne Michèle Fabien dans le récit que Christa Wolf offre à Cassandre, c'est ce démontage du processus qui amène à la guerre de Troie, matrice de toutes les guerres qui suivront. Comment éviter la guerre et son cortège de désolations? Comment lutter contre le désir et les gens qui croient à la victoire? Ce démontage du processus menant à la guerre, Michèle Fabien le met en balance, dans sa version scénique, avec une interrogation sur le féminin.³⁵

Tenant compte de la structure de la pièce, l'action intervient indirectement, à travers les souvenirs et le récit des personnages. Ces femmes en attente de la mort, évoquent, révèlent, analysent les différentes étapes de la guerre. Or, c'est justement cette structure narrative de la pièce qui permet l'expression des femmes sur l'histoire, le pouvoir, et la société sous leur propre angle. En fait la pièce représente la place de la femme dans l'histoire antique : à quelques exceptions près, la condition de la femme antique est celle de la spectatrice des événements, sans pouvoir d'intervention. C'est justement cette situation que la pièce reflète et met sur scène : quatre captives qui racontent, commentent, et jugent les actions des autres – des hommes. La même exclusion du politique était réservée aussi à Cassandre, malgré le fait qu'avait son propre avis raisonné sur plusieurs étapes de cette guerre. Car, il est bien connu, que la place que la société antique réservait aux femmes, interdisait la parole sur les affaires de la cité. Cassandre était enfermée quand sa parole gênait le pouvoir ; un pouvoir qui -soit dit au passage- était occupé par son père, le roi Priam ; un encore cas du dédoublement du pouvoir politique et paternel. La réécriture prévoit plusieurs passages consacrés au conflit politique entre Priam et Cassandre. Dans l'extrait suivant, cité à titre d'exemple, Cassandre raconte à ses compatriotes une scène entre elle et son père, le roi Priam :

-Père ...

-Ne me dis plus Père. Tu es toujours à mépriser ceux qui combattent pour Troie.

³⁰ Wolf, Christa, *Cassandre. Les prémisses et le récit*, traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Paris, Stock, 2003, [pr.éd.1983].

³¹ Sur le sujet des transformations quantitatives dans le domaine de la transtextualité voir GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, 321-394.

³² Genette, G., *Palimpsestes*, op. cit., p. 395-396.

³³ Fabien, Michèle, *Cassandre*, in *Jocaste, Déjanire, Cassandre*, Bruxelles, Didascalies, 1995, p. 97-188.

³⁴ Prouvost, Christelle, «Entendre Cassandre, Christa Wolf donne la parole à la prophétesse oubliée et l'Ensemble Théâtral Mobile lui donne vie», *Le Soir*, Mercredi 1 février 1995, <http://archives.lesoir.be>, [consulté le 14 avril 2012].

³⁵ *Ibid.*

-Mais ce n'est pas Troie, cela...³⁶.

Cassandre avait au paravent exprimé son objection sur les pratiques utilisées par les Troyens pour gagner la guerre, des pratiques qu'elle considérait ignobles pour ses concitoyens. Quand Achille est tombé amoureux de Polyxène, fille de Priam et sœur de Cassandre, les Troyens lui ont promis la princesse sous la condition de leur délivrer les plans du camp des grecs³⁷. Cet acte est considérée comme indigne par Cassandre qui la commente ainsi : «Hector un prince troyen incitait à présent l'adversaire à la trahison ! Troie avait disparu bien avant qu'elle ne fut détruite, c'est cela qu'il faut savoir³⁸».

Le recours à la trahison trahit lui-même l'idéal héroïque et l'honneur gagné sur les champs de la guerre. Ce déplacement des valeurs constitue pour Cassandre une perte d'identité. Ainsi qu'elle a déjà énoncé, la tradition joue un grand rôle pour la formation de l'identité d'un peuple : «Ce n'est pas la naissance qui m'a faite troyenne, ce sont ces histoires-là, racontées dans les cours intérieures³⁹». La tradition est un système de valeurs, transmis souvent par les us et les coutumes ainsi que par les mythes et les fables. C'est justement ce système de valeurs qui est annulé lors de la guerre, et dont la disparition permet à Cassandre de parler de la disparition de la cité et de conclure la phrase déjà citée : «Troie avait disparu bien avant qu'elle ne fut détruite».

L'expression de son avis sur les événements n'est ni permis ni gratuit. Son propre père se prouve trop brutal à son égard, quand Cassandre exprime ouvertement son opposition au plan ourdi des troyens contre Achille. Sa conversation avec son père Priam le montre :

-Tu n'approuves pas le plan ?

-Non.

-Mais tu te tairas ?

-Non.

Alors : les mains sous mes aisselles, leur poigne, l'odeur du cuir... Je connaissais. Mais cette fois, il n'y eut ni vision, ni transe, ni folie. Rien qui pût me soulager⁴⁰.

Cet extrait qui relate l'enfermement de Cassandre constitue un écho des matrices antiques. Selon quelques versions ultérieures du mythe, Cassandre restait enfermée, conformément à l'ordre de son père, qui voulait de cette façon empêcher que ses paroles baissent la morale de l'armée. Selon Lycophron, poète grec du IV^e siècle, dans son œuvre *Cassandra ou Alexandra*⁴¹, est enfermée dans une tour d'où elle énonce sa *parole divine*⁴². Un gardien rapporte à Priam son discours, qui comprend l'histoire entière de la guerre de Troie. Dans cette œuvre, sa condition s'est améliorée quelque peu. Elle continue certes à être rejetée de la *cité* des hommes, mais son discours n'est plus indifférent. Au contraire, il est rapporté à Priam, sur son ordre. L'autre épopée de IV^e siècle, *La Prise d'Ilium* de Triphiodore réserve à Cassandre la même place. Stigmatisée par son père comme enragée, diseuse de mensonges et pessimiste⁴³, elle est jetée dans le fond du palais sur son ordre⁴⁴.

³⁶ *Ibid.*, p. 181.

³⁷ Cet épisode du mythe qui aboutit finalement à la mort d'Achille, suite au complot que les Troyens avaient ourdi, émerge seulement aux épopées latines qui relatent la guerre de Troie de Dictys et de Darès et non dans les textes antiques. Puis, il est repris dans le *Roman de Troie* de Benoît de St Maure dans le 12^e siècle. Il nourri également le théâtre français des XVI^e et XVII^e siècles.

³⁸ Fabien, Michèle, *Cassandra, op.cit.*, p.179.

³⁹ *Ibid.*, p.135.

⁴⁰ *Ibid.*, p.182.

⁴¹ Cassandre s'appelait aussi Alexandra, en tant que sœur de Pâris alias Alexandre.

⁴² Lycophron, *Cassandra*, éditée, traduite et annotée par F.D. Deheque, Paris, A. Durand, 1853.

⁴³ Triphiodore, *La Prise d'Ilium*, texte établi et traduit par Bernard GERLAUD, Paris, Les Belles Lettres, 1982, v. 420-438.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 439-40.

La folie est le motif de son exclusion de la sphère publique, réservée aux hommes. Il faut mentionner au passage que la hausse des enregistrements historiques concernant les transes et les visions surnaturelles et transcendantes des femmes culmine à l'époque de la fin du Moyen Age, justement lors de la période où les droits des femmes étaient extrêmement réduits par rapport à la période précédente. Il semble que le recours à la transcendance permet une expression des femmes qui est interdite par la société. Lorsque c'est le surnaturel qui s'exprime à l travers la femme ordinaire, sa parole est valorisée et respectée⁴⁵. Revenant à *Cassandra* de Fabien, la privation de l'expression touche des sujets politiques : la reprise de sa parole devient pour elle un but de survivance :

Penser, réfléchir. Les mots crissent dans ma tête, des pensées viennent et disparaissent, puis un jour, le choc : la douleur, Un choc d'une grande violence : savoir que ce qui s'appelait «douleur» était la part de ce qui pour moi s'était appelée « Père ».

[...] Alors j'ai commencé à parler, j'ai parlé, j'ai parlé. Avec le souris auxquelles je donnais à manger, avec un serpent qui logeait dans un trou et s'enroulait autour de mon cou pendant mon sommeil. Puis j'ai parlé avec un minuscule rayon de lumière qui filtrait par le minuscule orifice que j'avais patiemment dégagé en tirant pendant les jours une tige d'osier⁴⁶.

Le passage décrit plutôt des actes de survivance d'une prisonnière ; pour saisir une partie des connotations que l'extrait ci-dessus révèle, il faut souligner que Cassandra est une prisonnière politique. Son enfermement, causé par son opposition aux plans du groupe dirigeant de Troie, empêche sa parole d'arriver au peuple. Cette constatation est vivement mis en avant dans la réécriture remplaçant le stéréotype des siècles que Cassandra était une femme prophétesse affolée, qui de par ses actes méritait la punition d'Apollon qui l'avait maudit.

N'empêche, comme ils ont raison, ceux qui réussissent. Toujours. Peu importe le prix. Dix fois, cent fois, j'ai tenté d'approuver Priam. Dire **oui**. Pour moi, pour rien, pour moi toute seule.

Mais c'était **non** qui sortait de ma bouche⁴⁷.

Or dans cette réécriture, le personnage de Cassandra est aussi enrichi de l'idéologie pacifiste et anti-pouvoir. Il semble que ce caractère prend ses racines dans l'hypotexte Wolfien qui a paru en 1983 en Allemagne, nourri de la réalité socioculturelle de son temps. Plusieurs critiques ont énoncé l'avis que à travers du mythe antique, Cassandra de Woolf traitait du présent⁴⁸. Cassandra de Fabien maintien ce côté, et elle continue à exprimer dans plusieurs passages cette idéologie en termes de commentaires :

Helena : Crois-tu que l'on puisse cesser de vaincre ?

Cassandra: Je ne connais pas de vainqueurs qui en aient été capables.

Helena : Ainsi donc, victoires sur victoires ne signifient en fin de compte qui ruine et désolation ?

Cassandra : [...] Peut-être existera-t-il dans l'avenir des hommes qui sauront transformer leur victoire en vie...⁴⁹

⁴⁵ Sur ce sujet voir Leontaridou, Dora, « Silences, métamorphoses de la parole et transcendance dans le discours féminin », paru dans *Loxias*, *Loxias* 32, mis en ligne le 04 mars 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6628>

⁴⁶ Fabien, Michèle, *Cassandra*, *op.cit.*, p.182-3.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁸ A titre d'exemple, Thomas O. Beebe, «A Literature of Theory: Christa Wolf's Cassandra Lectures as Feminist Anti-Poetics» and Beverly M. Weber, *The German Quarterly*, Vol. 74, No. 3, 2001, p. 259-279, <http://www.jstor.org/stable/3072786> et Helen Fehervar, «Christa Wolf's Prose: A Landscape of Masks» *New German Critique*, No. 27, Women Writers and Critics, Autumn, 1982, p. 57-87, <http://www.jstor.org/stable/487984>

⁴⁹ Fabien, Michèle, *Cassandra*, *op.cit.*, p. 177-8.

Un peu plus loin : « Les actes de la guerre engendrent des monstres⁵⁰ ». Elle conclut : « Les nouveaux maîtres dicteront leur loi à tous les survivants et la terre n'est pas assez grande pour leur échapper⁵¹ ».

Or, le regard perspicace de l'écriture creuse encore plus le champ. La guerre n'est pas une cause claire. Cassandre signale plusieurs étapes qui ont conduit à l'éclatement final de la guerre. Dans cette manipulation, menée par le pouvoir politique le peuple n'avait pas résisté ou n'avait pas pu résister :

Cassandre : Ils ont parlé du traître Panthoos. Ils étaient naïfs et crédules !

Marpessa : Naïfs et crédules aussi dans l'histoire du deuxième vaisseau. [...]

Et de nouveau les fanions, les saluts et les ovations, mais avec des slogans, cette fois, des slogans violents : « Hésione ou la mort », par exemple. Voilà ce qu'ils criaient, les Troyens naïfs et crédules⁵².

Au sujet de la fabrication de l'ennemi Cassandre observe :

Et le palais n'a jamais démenti, n'a jamais dit la vérité : cela les arrangeait, nos gouvernants : ça confirmait la mauvaise réputation de ceux qui allaient devenir nos « ennemis »⁵³.

Dans cette pièce, le personnage de Cassandre est formé d'une personnalité tout à fait raisonnable, doté en plus d'un regard clairvoyant et perspicace. De même, Cassandre est porteuse d'une idéologie pacifiste et anti-pouvoir, qui, tout étant en sperme dans les matrices antiques, a trouvé dans les réécritures de Wolf et de Fabien l'espace propice pour émerger. Qui plus est, dans cette réécriture, n'est pas seulement valorisée la parole féminine de la princesse, mais aussi les femmes du peuple, qui font partie de la compagnie ; Toutes les femmes ensemble, essaient une approche de cet espace interdit pour elles, la sphère publique, par leur pensée et leur discours.

Déjanire reprend la séquence du mythe traitée dans la tragédie *Les Trachiniennes* de Sophocle. Cette tragédie antique a la forme d'un diptyque. Dans le premier volet domine Déjanire, dans le second Hercule. Or les deux personnages sont très présents dans tous les deux volets selon Charles Segal⁵⁴, sous le statut de *praesens in absentia*, présents dans l'imagination. Déjanire, très anxieuse, attend à Trachis le retour d'Hercule. Un jour, un messager lui apporte de bonnes nouvelles : Hercule est en train de rentrer victorieux. Un groupe de prisonnières précède son arrivée. Or il y a, dans ce groupe, une jeune femme, Iole, la fille du roi d'Échalie, Eurytos, pour laquelle Hercule a ressenti une passion très ardente. Son père la lui a refusée et Hercule a envahi son royaume. Déjanire apprend un peu plus tard ces nouvelles, qui la plongent dans le désespoir. Elle se souvient donc des paroles du Centaure Nessos, qui, au moment de sa mort, causée par les flèches d'Hercule, lui avait conseillé de recueillir le sang coulant de sa plaie et de le conserver, en prétendant que ce sang possédait un pouvoir magique : si un jour Hercule aimait une autre femme, Déjanire devrait teindre une tunique de ce sang et la donner à Hercule. En voyant Iole, Déjanire se rappelle les paroles du Centaure et envoie en cadeau à Hercule une tunique teintée du sang du Centaure. C'est sur ce point-là que le second volet de la tragédie commence. Le sang était empoisonné par la flèche d'Hercule, la tunique aussi, et Hercule qui l'a portée commence à souffrir énormément. Il maudit donc Déjanire de toutes ses forces. Leur fils, Hyllos qui était aux côtés de son père, revient à Trachis, et maudit lui aussi sa mère, sans même lui demander des explications. Déjanire, au comble du désespoir, se retire dans sa chambre, où elle se donne la mort. Hercule et Hyllos comprennent qu'elle n'était pas responsable de ce crime. Hercule l'attribue à la volonté

⁵⁰ *Ibid.*, p. 180.

⁵¹ *Ibid.*, p. 188.

⁵² *Ibid.*, p. 136-7.

⁵³ *Ibid.*, p. 138-9.

⁵⁴ Le terme que Ch. Segal, utilise est « imaginative presence », Ch. Segal « Visual symbolism and visual effects in Sophocles », *CW74* (1980), p.136.

des dieux. Il se rappelle un des oracles⁵⁵ de Zeus, qui prédisait que la mort d'Hercule viendrait par un mort⁵⁶. Nessos avait finalement réussi à tuer Hercule, au delà de la tombe. Avant de mourir, Hercule demande à son fils d'épouser Iole. Sur le sens de la tragédie, les avis des chercheurs convergent; Michael Hinden voit dans cette tragédie la destruction causée par l'excès de la passion⁵⁷, Herbert Musurillo repère la force destructive de l'amour⁵⁸, ou de ses excès pourrait-on rajouter.

La pièce *Déjanire*⁵⁹ de Fabien est publiée en 1996 et représentée la même année⁶⁰. Dans ce texte, dès la première approche, les transformations du matériel mythique sont flagrantes. Tout d'abord, les personnages masculins, Hercule et son fils Hyllos sont supprimés. Du coup, la réécriture est composée autour des personnages féminins. Iole, la jeune femme rivale de Déjanire, restait muette dans le texte antique. Or Iole occupe dans la réécriture moderne une place considérable. Les deux femmes entrent en dialogue traitant les nuances psychologiques de leur situation. De ce point de vue là, Déjanire se rapproche de son modèle antique où elle était dotée d'une profondeur psychologique, contrairement à Hercule, qui était simplement esquissé comme extroverti, très actif aux combats et dans sa vie érotique⁶¹. Or, même la profondeur psychologique, comme élément constituant de la composition du personnage, est en quelque sorte transformée. Dans la tragédie antique, la condition psychologique de Déjanire était composée du chagrin -sinon de la dépression- et des phobies causées par l'absence prolongée d'Hercule et du manque de nouvelles à son sujet⁶². Dans la pièce de Fabien, l'accent est déplacé vers l'analyse psychologique et la rivalité érotique, la revendication d'Hercule. C'est dans ce champ que le rôle d'Iole gagne tant en quantité qu'en essence. La rivale muette prend la parole pour se confronter à l'épouse. La pièce devient ainsi le champ de deux femmes.

Dans les *Trachiniennes*, il apparaît clairement qu'il y a des analogies entre l'espace extérieur et le for intérieur des protagonistes⁶³. Charles Segal a observé des affinités entre l'espace semi-sauvage de Trachis, qui se trouve aux bornes du monde civilisé, et les réactions extrêmes des protagonistes, également aux limites de la vie en société⁶⁴. Dans *Déjanire* de Fabien, un lien pareil émerge aussi. Cette fois l'espace n'est pas un endroit sauvage, mais un espace de ville moderne, très désordonné et malpropre. Sans

⁵⁵ Sur la fonction des oracles dans cette tragédie voir Laurel Bowman, «Prophecy and Authority in the "Trachiniai"», *The American Journal of Philology*, Vol. 120, No. 3 (Autumn, 1999), p. 335-350.

⁵⁶ Sophocle, *Tragédies, t.1, Les Trachiniennes*, Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon. (7e édition revue et corrigée par J. Irigoin, 1994) 2^e tirage, 7^e édition. Paris, Les Belles Lettres, 2002, v. 1159-63.

⁵⁷ Michael Hinden, «The Wounds of Nessus: Sophocles' "Trachiniae"», *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 2 (May, 1973), The Johns Hopkins University Press Stable, p. 173-178.

⁵⁸ Herbert Musurillo «Fortune's Wheel: The Symbolism of Sophocles' Women of Trachis», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 92 (1961), p. 372-383.

⁵⁹ Michèle Fabien, *Déjanire*, dans *Jocaste, Déjanire, Cassandre*, Didascalies, Bruxelles, 1995, p. 45-94.

⁶⁰ Au Théâtre National de la Communauté française de Belgique à Bruxelles et au Théâtre des Capucins à Luxembourg..

⁶¹ Kasey Hicks, «The Heracleian Absence: Gender Roles and Actors Roles in the "Trachiniae"», *Pacific Coast Philology*, 27, ½ (1992), p. 77-84, p. 78-9.

⁶² À titre d'exemple, les passages suivants qui montrent clairement sa condition psychologique composée de chagrin et des phobies dans le texte euripidien : v. 4-5, 49-50, et v. 108-111.

⁶³ Cette affiliation entre l'espace et la situation psychologique du personnage s'observe également dans la tragédie Philoctète de Sophocle. Sur ce sujet, voir Dora Leontaridou, «Poétique de l'espace dans le Philoctète de Sophocle», dans Michel Briand, *Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine, Licorne*, 101, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 273-279.

⁶⁴ Segal Charles, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1998, p. 91-92.

didascalies, il est difficile de préciser davantage, mais le contexte laisse entendre les détails de l'espace dramatique. Le Centaure, dont le rôle est celui d'un confident, d'un gardien, d'un régisseur éventuellement, avoue à l'Embaumeuse :

Partez, voyez comme il fait sale ; tous les jours, les matins, c'est à recommencer, papiers gras, crottes de chiens. Car on ne peut fermer, la nuit, vous comprenez, ils viennent, et moi, je recommence le matin⁶⁵.

La suggestion que la description implique apparaît plus clairement quand le Centaure fait référence à Déjanire :

Mégots de cigarettes, tampons, préservatifs...
Certains s'amuse, ici, Ils viennent contempler l'attente. Elle, elle s'en fiche. Ne voit rien, ne sait rien. Vous n'avez rien à faire ici. Qui êtes vous?⁶⁶

L'indifférence de Déjanire pour le monde extérieur évoque son intérêt aigu pour une autre situation, celle de l'attente de l'époux tant désiré. Or, quand la cohorte des jeunes esclaves fait son apparition, Déjanire accepte très facilement la présence de la maîtresse de son époux. Elle avoue : « À trois, parfois, on se sent plus complets⁶⁷ ». Cet énoncé fait allusion à une relation contemporaine, plutôt qu'à un mariage antique, où le mari avait ses libertés avec des femmes concubines. La pièce moderne se déroule par le procédé de la discussion entre les deux femmes, l'épouse et la maîtresse. L'analyse psychologique devient la ligne directrice de leur conversation. Les deux femmes développent leur condition psychologique à partir de la tension qu'engendre leur situation délicate : l'appartenance et la dévotion totale à un homme adoré d'une part, et de l'autre, la rivalité entre elles. La domination de la scène, et de la pièce, par les deux personnages féminins, leur donne l'espace nécessaire pour s'exprimer, expliquer, s'expliquer. Leur condition est vue dans les termes et les mentalités modernes. Déjanire n'est pas la femme faible du mythe qui tremble à l'idée qu'Hercule ne l'aime plus. Elle est décidée à passer outre à cette aventure de son mari, comme les autres du passé. Elle entame la conversation avec Iole sur un ton de sympathie, de compromis. Iole pour sa part, n'est plus une simple esclave. Elle est une artiste qui fabrique des figurines en argile. Cette activité la valorise en tant que femme et être humain. Elle ne sert plus comme un objet propice seulement à assouvir la passion masculine. De plus, elle refuse de partager Hercule avec sa femme, elle veut se distinguer et revendique son amant à part entière. Elle explique à Déjanire qu'Hercule l'épousera. Il est évident que la réécriture examine ce triangle amoureux sous les conditions modernes. Dans l'antiquité, un deuxième mariage n'était pas prévu pour Iole. Son statut aurait été celui d'une concubine vivant sous le même toit que l'épouse, dont les droits n'étaient pas menacés.

La peur de Déjanire ne réside pas dans la tromperie de son époux, comme dans la matrice antique⁶⁸ mais dans la dissolution du mariage. Elle crie à Iole :

Il ne t'épousera pas.
Tu n'aboliras pas mon monde. Je pourrais te tuer avant⁶⁹.

Sur ce sujet, un peu plus loin, l'Embaumeuse chuchote à Déjanire :

Tu peux tuer, Déjanire, le monde est indulgent pour les amours trahies⁷⁰.

⁶⁵ Michèle Fabien, *Déjanire*, *op.cit.*, p.49.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁸ Les peurs de Déjanire sont développées aux vers 539-551 surtout.

⁶⁹ Michèle Fabien, *Déjanire*, *op.cit.*, 68.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 71.

Or, Déjanire ne tuera pas Iole. Elle refuse de se dégrader vers ce qu'elle nomme « violence bestiale⁷¹ ». Elle explique au Centaure et à l'Embaumeur: « Si je la tue il souffre, si je le tue c'est moi qui ne pourrai plus vivre⁷² ».

Elle se réfugie donc à la potion magique du Centaure comme dernier ressort à son désespoir, et elle prépare la tunique teintée. Conformément à ses propres paroles, la mort d'Hercule entraîne son propre suicide. Un suicide exécuté clairement par passion érotique. C'est une affaire purement amoureuse, de passion et de force des instincts, qui, malgré le travail de la civilisation et de la vie en société, jaillissent soudain, et envahissent toute conformité. C'est sur ce point-là que réside le tragique de cette réécriture.

Dans les réécritures des mythes par Fabien, il y a une multiplication et une valorisation des femmes. Leurs discours redisent les mythes. Lors du déroulement des pièces, les idées reçues sur les femmes, les mythes, et leurs interprétations connues, sont remises en cause, et souvent cassées ou annulées sous le nouveau prisme proposé. Il ressort clairement que d'autres interprétations sont tout aussi possibles et valables. Les femmes qui dominent la scène sont dorénavant suffisamment présentées et écoutées. De cette façon, elles entrent dans l'espace public. Dans les réécritures des mythes par les auteurs anciens, Jocaste était trop peu présente, Iole était muette, Cassandre parlait, mais son discours était annulé par la légende sur sa folie et la malédiction d'Apollon. Décrire la face cachée de la lune, proposer d'autres interprétations crée une ambiance apte à changer les horizons d'attente. Les mythes sont restructurés, renouvelés, recomposés. Les nouvelles interprétations ne concernent pas seulement le passé, elles véhiculent aussi une mutation des mentalités sur la condition féminine.

BIBLIOGRAPHIE

- BEEBE, Thomas «A Literature of Theory: Christa Wolf's *Kassandra* Lectures as Feminist Anti-Poetics» and Beverly M. Weber, *The German Quarterly*, Vol. 74, No. 3, 2001, p. 259-279, <http://www.jstor.org/stable/3072786>
- BOWMAN, Laurel, «Prophecy and Authority in the "Trachiniai"», *The American Journal of Philology*, Vol. 120, No. 3, Autumn, 1999, p. 335-350.
- BURKERT, W., *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California, 1979.
- CASTORIADIS, Cornelius, *Ce qui fait la Grèce*, t. 1 d'Homère à Héraclite, Paris, Seuil, 2004.
- CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, Galilée, 2010, coll. «Lignes fictives», [pr. publ., L'arc, 1975].
- DECKER, Jacques de, « Deux jeunes femmes recréent une pièce emblématique au Cercle Sainte-Anne, «Jocaste» de Michèle Fabien : le silence rompu », *Le Soir*, Vendredi 16 septembre 1994, archives.lesoir.be [consulté le 04 mai 2012]
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1995.
- EURIPIDE, *Phéniennes*, dans *Tragédies* t.V, texte établi et traduit par Henri Grégoire, Louis Méridier, Fernand Chapouthier, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- FABIEN, Michèle, *Jocaste, Déjanire, Cassandre*, Bruxelles, Didascalies, 1995.
- FABIEN, Michèle, DIAZ, Claire, «Jocaste parle, Jocaste nait, enfin déculpabilisée», dans *La Nouvelle Libre Culture*, Vendredi, 29 septembre, 1995. <http://www.bellone.be/fra/artnotice.asp?IDfichier=1679673> [consulté le 22 décembre 2012]
- FEHERVAR, Helen «Christa Wolf's Prose: A Landscape of Masks» *New German Critique*, No. 27, Women Writers and Critics, Autumn, 1982, p. 57-87, <http://www.jstor.org/stable/487984>
- FINLEY, Moses, *Le Monde d'Ulysse*, traduit de l'anglais par Claude Vernant-Blanc et Monique Alexandre, Paris, la Découverte, 1986,
- FRAZER, James Georges, *The Golden bough*, London, Papermac, 1987.
- *Taboo and perils of the soul*, London, Macmillan, 1919.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GOULD, John, «Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens», *The Journal of Hellenic Studies*, 100, 1980, p.38-59.
- HARPMAN, Jacqueline, *Mes Oedipe*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2006.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 75.

- HINDEN, Michael, «The Wounds of Nessus: Sophocles' *Trachiniae*», *Educational Theatre Journal*, Vol. 25, No. 2 (May, 1973), The Johns Hopkins University Press Stable, pp. 173-178.
- KASEY, Hicks, «The Heracleian Absence: Gender Roles and Actors Roles in the *Trachiniae*», *Pacific Coast Philology*, 27, ½ (1992), p. 77-84.
- KIRK, G. S., *The Nature, of Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974
- LÉONTARIDOU, Dora, « Silences, métamorphoses de la parole et transcendance dans le discours féminin », *Loxias*, 32, mis en ligne le 04 mars 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6628>
- «Poétique de l'espace dans le Philoctète de Sophocle», dans Michel BRIAND, *Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, Licorne, 101, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.273-279.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie Structurale*, t.II, Paris, Agora, 1996, [pr.ed., Plon, 1973].
- *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1990.
- LORAUX, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985.
- *La voix endeuillée : Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999
- MUSURILLO, Herbert, «Fortune's Wheel: The Symbolism of Sophocles' Women of Trachis», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 92 (1961), p. 372-383.
- PERROT, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, Collection « Champs », 1998.
- PROUVOST, Christelle, « Ecouter Jocaste se retrouver elle-même » *Le Soir*, Mercredi 20 septembre 1995, <http://archives.lesoir.be> [consulté le 03 mai 2012].
- SEGAL, Charles, «Visual symbolism and visual effects in Sophocles», *CW*, 74 1980/81, p. 125-42.
- *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, London, 1998.
- SOPHOCLE, *Tragédies*, t.I *Les Trachiniennes*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon. (7e édition revue et corrigée par J. Irigoïn, 1994) 2e tirage, 7e édition. Paris, Les Belles Lettres, 2002, [dern. éd.].
- *Tragédies*, t. II, *Ajax*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, (8e tirage revu et corrigé par J. Irigoïn, 1994), 12e tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2009, [dern. éd.].
- *Tragédies*, t. II, *Œdipe-Roi*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, (8e tirage revu et corrigé par J. Irigoïn, 1994), 12e tirage, Paris, Les Belles Lettres, 2009, [dern. éd.].
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1988, p. 366.
- WOLF, Christa, *Cassandre. Les prémisses et le récit*, traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, Paris, Stock, 2003, [pr.ed.1983].

VASILIKI LALAGIANNI

***D'EXIL EN EXIL.
ANCRAGES ET ERRANCES DES PERSONNAGES FÉMININS
CHEZ GISÈLE PINEAU***

Notre contribution porte sur la façon dont les personnages féminins de l'écrivaine antillaise Gisèle Pineau vivent la migration et les conséquences multiples que cette situation de transition entraîne, voire les troubles identitaires, l'aliénation et la façon dont ils entrevoient la possibilité de rapprocher des nouveaux espaces culturels par le biais de la remémoration et de l'écriture. Dans cet entre-deux, espace métissé par excellence, les personnages féminins se confrontent à de nouveaux signes identitaires qui les obligent à jeter un regard critique sur le pays d'accueil, sans pour autant idéaliser à outrance le pays d'origine. La plupart de nos observations porteront sur *L'Exil selon Julia* (1996), récit à caractère autobiographique et sur le roman *Chair Piment* (2007), où les éléments autobiographiques sont également nombreux. Depuis la publication de sa nouvelle *Parole de terres en larmes*, en 1988, Pineau a exploré des thèmes aussi divers que l'exil au féminin, la violence vécue par les femmes, la relation à la métropole et par là même le dialogue de l'individu avec son histoire, ou encore le métissage.

À partir de ses expériences d'enfance passée en Métropole avec des parents guadeloupéens désireux de «franciser» leurs enfants et une grand-mère déterminée à les préparer pour le retour sur l'île, Pineau décide de partager son vécu et surtout de ne rien passer sous silence; elle écrit dans son essai intitulé, *Écrire en tant que Noire*:

Il fallait aussi raconter les histoires de l'exil créole, la situation des Antillais dans les banlieues parisiennes, le sentiment d'amour-haine pour la France, le manque du pays d'origine, le rejet des manières créoles, de la langue, des croyances magico-religieuses... (*Penser la créolité*, 291).

À travers le vécu des personnages de ses romans, elle évoque des espaces multiples, mais qui sont tous, plus ou moins imprégnés de la culture insulaire guadeloupéenne. Bien que née en France, l'auteur invite à la réappropriation de l'espace antillais, sans pour autant rejeter les autres lieux qui ont marqué sa construction identitaire, ainsi que celle de ses personnages. Qu'il s'agisse des Antilles et de la Caraïbe anglophone, de la France, de l'Afrique ou des États-Unis, elle explore avec prédilection l'espace de l'exil des Antillais, et surtout des Antillaises, présentées comme réceptacles des souffrances familiales et collectives.

Comme les représentants du mouvement de la Créolité, elle s'attache à inscrire le peuple de son île au cœur de son œuvre littéraire et utilise un langage parsemé de créole et un style créolisé [...] Les personnages de Pineau sont en effet presque toujours des femmes guadeloupéennes qui évoluent dans l'espace de leur île mais aussi en France métropolitaine ou bien encore dans le va-et-vient entre les trois pôles majeurs qui ont façonné le passé et la culture des Antilles: l'Afrique, les Antilles et la France. Les voix

· Vasiliki Lalagianni est professeur en Littératures et Cultures Européennes à l'Université du Péloponnèse.

masculines n'en sont pas absentes, et elles jouent parfois un rôle crucial, mais elles sont pour la plupart filtrées par les voix féminines¹.

«Écrire en tant que femme noire créole, c'est apporter ma voix aux autres voix des femmes d'ici et d'ailleurs» écrit Pineau dans un essai publié dans le collectif *Penser la créolité*². En effet, depuis son premier roman, *La grande drive des esprits* (1993), jusque *Morne Câpresse* (2008), Gisèle Pineau n'a jamais abandonné l'écriture engagée, mise au service des femmes. L'exil étant un des motifs récurrents de son écriture, car il constitue, bien des fois, un des passages obligés pour les Antillais, la romancière souligne son importance dans l'itinéraire de certaines de ses héroïnes :

femmes abandonnées, abusées, bafouées, battues, trompées, violées, les figures féminines dans ses romans vivent la violence au quotidien et parfois la répercutent entre elles ou sur leurs enfants. Leur corps souffrant est, explicitement ou non, métaphore, du pays lui-même³.

Cette souffrance est l'héritage d'une Histoire faite de dépossessions, de déterritorialisation et d'exil définitifs. Histoire longtemps effacée, niée par l'ordre et le discours coloniaux. Chez les écrivains antillais, la plupart de récits de vie sont caractérisés par la problématique identitaire, intimement liée à l'espace postcolonial. Tous les personnages de Gisèle Pineau, écrit Simasotchi-Brones, «présentent cette caractéristique : une histoire à retrouver pour dépasser la souffrance qu'elle a générée et ne plus la subir. Ces destins, féminins pour la plupart, sont la preuve qu'aux Antilles, histoire personnelle et collective s'entremêlent, elles sont difficilement dissociables»⁴.

Dans un entretien donné à Christiane Makward et à Njeri Githire, Gisèle Pineau précise que l'écriture de *L'Exil selon Julia* l'a aidée à se réconcilier avec son enfance et à s'accepter «en tant qu'être humain»⁵. *L'Exil selon Julia*, classé par Kathleen Gyssels comme un texte d'autofiction⁶, est certainement le texte le plus chargé d'éléments autobiographiques : derrière la narratrice se cache l'auteure Pineau même si les conventions de l'autobiographie ne sont pas présentes. Dans ce récit l'auteur évoque sa petite enfance, passée tout d'abord dans un village de la Sarthe, ensuite dans une banlieue parisienne. Dans cette cité inhospitalière des années '60, la jeune narratrice fait l'expérience amère et décevante du racisme, de l'injustice et de l'intolérance, vécus à l'école ; mais elle connaît aussi le racisme à travers sa grand-mère Julia, que la famille appelle Man Ya, qui connaît elle aussi, toutes les facettes de l'exil. Pendant les six longues années passées en France, la grand-mère illettrée, se donnera comme mission de «marquer» le chemin vers la Guadeloupe pour ses petits-enfants, de les habituer aux sons du créole, aussi bien qu'aux saveurs de sa nourriture. Comme on le constate à la fin du récit, le retour à Guadeloupe ne sera pas facile, mais la narratrice avoue être prête à surmonter toutes les difficultés pour s'y enraciner. Dans *L'Exil selon Julia* on trouve de nombreux énoncés de type géographique et socio-historique sortant des souvenirs que Pineau a gardés de ses premières années de vie passées en France et en Guadeloupe. Le désir de raconter son enfance est doublé de l'intention avouée de dévoiler les blessures

¹ Cf. Marie-France Prosper-Chertier, « Les figures maternelles dans l'œuvre de Gisèle Pineau », Dissertation, Florida State University, 2008, p.134.

² Gisèle Pineau, «Écrire en tant que noire», in Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (éd.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 289.

³ Françoise Simasotchi-Brones, « Sur G. Pineau/Regarder pour demain l'espérance », remue.net

⁴ Ibid. Sur ce sujet cf. aussi Vasiliki Lalagianni, «Migration, trauma et quête identitaire chez Gisèle Pineau», communication au Colloque International «Caribbean Unbound V», Franklin College, Lugano, 6-8/4/2011 (Actes sous publication).

⁵ Makward, Christine et Njeri Githire, «Causeries à Penn State (avril 2001)», *Women in French Studies*, n° 9, 2001, p. 225.

⁶ Kathleen Gyssels, «L'exil selon Pineau: récit de vie et autobiographie », in Suzanna Crosta Grelca (éd.), *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement*, Laval: Université de Laval, /coll.«Essais», n°16, 1998, p. 169.

profondes de l'intolérance et du racisme, le plus souvent passées sous silence par les immigrés en quête d'un espace plus accueillant. *L'Exil selon Julia*, précise Pineau, «n'est pas simplement une chronique familiale, c'est un livre sur la tolérance, sur les préjugés»⁷. Dans son entretien donné à Christiane Makward et à Njeri Githire, elle confesse : «j'ai vécu en France un exil par procuration auprès de ma grand-mère puisqu'elle, c'était vraiment une exilée. Elle n'avait pas choisi de venir en France. Elle est venue parce que mon père voulait la sauver de la brutalité de son mari qui la battait»⁸.

En dépit de son caractère fragmenté, *L'Exil selon Julia* s'organise autour de l'influence de l'exil parisien sur la formation de l'identité de la jeune narratrice. Le triple exil, géographique, linguistique et racial, bien que vécu à travers des expériences différentes par l'enfant et par sa grand-mère, contribuera à la prise de conscience de leur aliénation profonde dans un Paris, qui, de l'avis de Julia, est vidé de toute mémoire vivante, un «ici-là» comme disaient les Antillais, en vocable créole porteur de significations multiples. Paris se présente comme un endroit froid et inhospitalier, où certains dépérissent lentement, telle la vieille Julia :

Mon Dieu, la froidure entre dans la chair et perce jusqu'aux os. Tous ces Blancs-là comprennent pas mon parler. Et cette façon qu'ils ont à me regarder comme si j'étais une créature sortie de la côte de Lucifer. Faut voir ça pour le croire. À mon retour en Guadeloupe, je raconterai à Léa que *Là-Bas*, la France, c'est un pays de désolation (*L'Exil selon Julia*, 55)

Le confort et l'abondance matérielle n'impressionnent guère la vieille Antillaise : «Et je comprends pas pourquoi des Nègres vont se perdre dans ce pays-là» (*L'Exil selon Julia*, 65). Bien qu'elle s'épuise à faire toutes sortes de travaux ménagers, Julia rêve nuit et jour de son «chez soi» ensoleillé qui nourrissait son corps, et surtout son esprit. Ici, en France, sa famille croit qu'il suffit de la mettre à l'abri des soucis matériels et de l'abus de son mari pour qu'elle soit heureuse. Ils font semblant de ne pas voir qu'«on donne pas nourriture à son esprit» (*L'Exil selon Julia*, 65). Kathleen Gyssels souligne que «son exclusion et son incompréhension de la vie parisienne sont mythifiées comme preuves d'une fierté raciale et d'une fidélité totale au pays natal»⁹. C'est dans cette métropole inhumaine que Julia établit un rapport diachronique entre le déracinement de ses aïeux et son propre déracinement, en se référant aussi à toutes les situations difficiles engendrées par la diaspora :

Elle songe à la désolation et au désorientation qu'ont vécus et que vivent ceux, comme elle, qu'on a enlevés à leur terre. Elle voit l'état du monde, ses guerres, la ruine, la faim, la mort violente. Elle revit sa traversée et s'embarque pour d'autres traversées, ultimes. Les longueurs de mer entre le pays perdu et le nouveau monde. Les longueurs de peine... (*L'Exil selon Julia*, 131).

L'espace urbain aliénant des banlieues parisiennes, preuve vivante de la double ségrégation sociale et raciale, renverse l'image mensongère de ce *là-bas*, c'est-à-dire la France, vers lequel aspirent tant de personnages de Pineau¹⁰. À force de les regarder grandir dans le vide de l'espace parisien, Julia cherche un moyen qui lui permette de préparer le retour de ses petits-enfants sur l'île de leurs ancêtres. Ainsi, ne perd-elle pas

⁷ Christiane Makward, « Entretien avec Gisèle Pineau », *The French Review*, vol.76, n° 6, May 2003, p. 121.

⁸ Makward, Christine et Njeri Githire, «Causeries à Penn State (avril 2001)», op.cit., p. 223-224.

⁹ Kathleen Gyssels, « L'exil selon Pineau: récit de vie et autobiographie », op.cit., p. 175.

¹⁰ Gisèle Pineau se réfère souvent à l'espace aliénant de la Métropole : « Contrairement aux écrivains créoles de ma génération, je n'ai pas pu vécu une enfance antillaise sous les tropiques. J'ai connu la cité, ses alignements d'immeubles gris, la froidure des hivers de France, la neige, ses manteaux de laine et l'indicible sentiment d'être exclue, inadaptée, déplacée dans cet environnement blanc-carré-policé [...] Seule noire à marcher dans les rues sous le regard inqualifiable des Blancs, si nombreux » (« Écrire en tant que noire », op.cit., p. 289-291).

d'occasion de parler en créole des merveilles de son île, mais aussi de la cruauté de l'Histoire dont elle veut que ses petits-enfants se souviennent dans le futur. Dans *L'Exil selon Julia*, écrit Chimegsaikhan Banzar, «c'est toujours la grand-mère qui est la source principale et le catalyseur de la mémoire familiale et communautaire»¹¹.

Pour la narratrice de *L'Exil*, l'école représente l'endroit le plus chargé de racisme où elle rencontre l'attitude hostile des autres écoliers, à cause de sa couleur. D'ailleurs, le roman s'ouvre sur des interjections racistes :

Négro
Négresse à plateau
Blanche-Neige
Bamboula (*L'Exil selon Julia*, 11)

La jeune fille écrit dans une lettre à sa grand-mère qui était partie en Guadeloupe, après 6 ans à Paris : «Comment vivre dans un pays qui vous rejette à cause de la race, de la religion ou de la couleur de peau?» (*L'Exil selon Julia*, 153). La jeune fille recourt à l'écriture, dans un effort de se forger un troisième espace situé entre l'*ici-là* parisien et le *là-bas* insulaire, entre le réel et l'imaginaire. Ce «troisième espace» comme l'appelle Homi Bhabha dans *The Location of Culture*, est un espace intermédiaire qui facilite la construction identitaire de l'enfant à partir des expériences douloureuses vécues à l'école, mais aussi à partir des histoires de la grand-mère.

Je veux quitter cette terre qui me repousse. Alors, je deviens écrivaine d'après-midi, gribouilleuse de minuit, scribe du petit matin. Ecrire pour s'inventer des existences. Porte-plume voyageur, encre magique, lettres sorcières qui ramènent chaque jour dans un pays rêvé. « Ici-là, tu es chez toi ! entends-tu murmurer (*L'Exil selon Julia*, 140).

Les lectures, les écrits et les expériences de son enfance parisienne, greffées sur les histoires vraies et imaginaires de sa grand-mère antillaise, lui faciliteront la prise de conscience de sa double appartenance culturelle. À l'instar d'autres personnages féminins de Pineau, la narratrice de *L'Exil selon Julia* n'a pas peur d'explorer « des lieux de mémoire fragiles » afin de mener à bien sa quête identitaire¹².

Par contre, Mina Montério, la jeune migrante protagoniste dans le roman *Chair Piment*, le plus aliéné des caractères exilés de Pineau, selon certains critiques¹³, ne peut pas affronter son passé malheureux en Guadeloupe. Elle a peur du retour au pays qu'elle n'entreprend qu'après 20 ans à Paris où elle mène une vie solitaire et marginale ne pouvant s'intégrer à la vie française. Pour les exilés comme Mina, la maison en France constitue l'emblème, écrit Edward Saïd, «de leur vie misérable, avec la stigmatisation d'être un 'outsider'»¹⁴. Avec ce roman, Gisèle Pineau relie la thématique de la migration à celle de l'aliénation de l'individu traumatisé et incapable de s'en sortir.

Incapable de s'engager dans une relation amoureuse réelle car ancrée dans son passé, la protagoniste, une jeune femme migrante, Mina Montério, tente de se perdre dans la frénésie sexuelle pour échapper aux fantômes qui la hantent et l'escortent depuis son départ de la Guadeloupe. En particulier celui de sa sœur Rosalia, brûlée vive là-bas dans un incendie, qu'elle revoit fréquemment sous une apparence fantomatique.

¹¹ Banzar, Chimegsaikhan, «Entre le passé, le présent et le futur : Quête de l'identité féminine dans la littérature de la Guadeloupe», *Women in French*, spécial issue, 2009, p.150.

¹² Véronique Bonnet, « De l'exil à l'errance: écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones », Thèse de doctorat, Université Paris Nord, Paris XIII, 1997, p.174.

¹³ Cf. à titre d'exemple, l'article de Njeri Githire, «Horizons Adrift: Women in Exile, at Home, and Abroad in Gisèle Pineau's Works», *Research in African Literatures*, vol.36/1, Spring 2005, pp.74-89.

¹⁴ Edward Saïd, «Reflections on exile», Russel Ferguson et al. (eds.), *Out There : Marginalization and Contemporary Culture*, MIT Press, 1992, p. 362.

Malheureuse et inadaptée, même après 20 ans passés à Paris, elle ne peut s'empêcher de retrouver sa Guadeloupe natale dans tout ce qui l'entoure :

Suspendue aux cintres dans l'armoire. Mêlée aux fleurs du papier peint. Enfermée dans des pots de confiture de goyave et d'ananas. Au sec, parmi les écorces de cannelle et les noix de muscade, dans des boîtes en fer-blanc qui avaient autrefois contenu des biscuits au beurre frais de Normandie. Gardée dans la pulpe des jus d'orange et de pamplemousse. Serrée dans son cœur et sa mémoire. Dans les apparitions de Rosalia... (*Chair Piment*, 131).

La France n'arrive pas à gommer les parfums et les saveurs de l'espace domestique insulaire qu'elle s'efforce de refouler par tous les moyens. Mina s'efforce d'oublier son pays d'origine et la souffrance qui y est attachée. Pour s'en défaire, il faudra que Mina quitte la région parisienne et retourne sur les lieux des drames de son enfance, c'est l'ordre que lui donne un voyant auquel les Antillais de Paris visitent pour résoudre leurs problèmes.

À la différence de sa demi-sœur Olga, préoccupée à l'extrême de sa carrière, Mina se contente de travailler à la cantine d'un lycée parisien, où elle se lie d'amitié avec d'autres immigrées. Rentrée chez elle, elle tue le temps avec des inconnus qui ne l'intéressent que pour le simple plaisir corporel, dans l'espoir d'oublier son passé douloureux, et de se libérer d'une mémoire traumatique, la mort de sa sœur Rosalia qui la pousse vers la folie. En effet, le fantôme enflammé de Rosalia la suit partout, comme sa Guadeloupe natale qu'elle s'efforce d'enterrer dans l'oubli. Dans cet *ici-là* si éloigné de son lieu d'origine, Mina se donne l'illusion de se forger une identité fictive, de mettre un masque d'indifférence et de froideur pour cacher son âme écorchée et la protéger d'autres blessures :

Non, *ici-là* personne ne pourrait la trahir. C'était magique! Elle pouvait s'inventer une enfance sereine, se bâtir une vie sans tourment. Mentir et conter à l'infini. Personne ne saurait. Personne ne savait (*Chair Piment*, 139).

Pour Mina, finalement, le retour au pays d'origines s'avère nécessaire pour mettre un terme au cloisonnement de ses deux personnalités, pour mieux vivre l'exil, pour se créer un espace qui concilie et harmonise les deux cultures, les deux composantes de son être. Ce n'est que son retour en Guadeloupe qui mettra fin à ses tourments, suite à la découverte de la malédiction qui pesait depuis longtemps sur sa famille. Florence Ramond Journey parle des vides physiques et culturels, ainsi que du vide des origines vécus par Mina. Elle avance l'hypothèse que c'est grâce à l'aide de la communauté guadeloupéenne que les personnages principaux de *Chair Piment* réussissent à se guérir du trauma qui les accable. Il s'agirait d'une «guérison identitaire» qui ne pourrait se produire qu'après avoir trouvé un espace identitaire capable de «faire le lien avec le passé»¹⁵. Pour Mina, cet espace prend forme grâce à une communauté de femmes immigrées qui, par leurs propres histoires, complètent son histoire à elle. «Aidée dans son travail d'anamnèse par ces femmes, elle découvre les événements marquants de son enfance, elle remonte à la source des secrets de famille : toutes ces choses qu'elle porte en elle, sans les identifier, et qui, longtemps, ont empoisonné son existence. Le rôle prépondérant des femmes dans le travail de mémoire est ainsi mis en évidence. Il n'échappe pas au lecteur que l'exercice de fouille individuel est emblématique d'une quête plus ample; celle d'une communauté à la recherche de ses origines et d'elle-même»¹⁶.

Afin d'expliquer l'état dépressif de certains membres de la diaspora antillaise, Sam Haigh entreprend une lecture psychanalytique des récits de Pineau en se servant de textes théoriques de Julia Kristeva *Étrangers à nous-mêmes* (1988) et *Contre la dépression nationale* (1998), ainsi que de ceux de Anne Anlin Cheng *The Melancholy of Race*:

¹⁵ Florence Ramond Journey, « Transgresser l'insularité : Inscriptions de l'espace antillais dans *Chair Piment* de Gisèle Pineau » *LittéRéalité* vol. XVI, no 1 (printemps/été 2004), p. 33, 37.

¹⁶ Françoise Simasotchi-Brones, *op.cit.*

Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief (2001). Sam Haigh établit un lien entre la maladie de l'exil des personnages de Pineau et la « dépression nationale » des Français attribuée par Kristeva aux événements de la deuxième guerre mondiale, suivis par l'écroulement de l'empire colonial. Ainsi, selon Sam Haigh, l'ingratitude de la France envers les Antillais constitue-t-elle le point de départ de l'état dépressif de Maréchal, le père militaire de la narratrice dans *L'Exil selon Julia*, tandis que l'éloignement de l'espace antillais et l'arrivée dans un espace froid et inhospitalier déclenchent la « mélancolie raciale » de Julia, éprouvée, selon Cheng, par les exilés de partout¹⁷. D'après Bonnie Thomas, qui entreprend une lecture psychanalytique du roman, il y a un traumatisme transgénérationnel dans *Chair Piment* qui lie profondément la protagoniste avec ses ancêtres et avec son propre pays d'origine¹⁸.

On pourrait supposer¹⁹ que l'inclinaison de Pineau pour les désordres psychologiques et la situation mentale problématique de ses personnages, vient comme la suite de 'la folie antillaise', motif récurrent des années '70. Frantz Fanon dans *Les Damnés de la Terre*, fut le premier à parler de la « pathologie mentale produite directement par l'oppression »²⁰. Les désordres psychologiques du personnage féminin dans *Chair Piment* sont exaspérés par les multiples exils qu'il a connus : exil géographique, exil linguistique, exil sentimental, exil sexuel. Ces multiples exils contribuent à son isolement dans l'espace privée de sa maison: l'exil géographique d'abord, en quittant Guadeloupe après la mort de ses parents et de sa sœur retardée; exil social, ensuite, en raison de la marginalisation subie en tant que femme, créole et immigrante.

Pour sortir de l'aliénation profonde qui a marqué son existence, Mina doit enfin affronter les démons de son passé ; elle décide rentrer en Guadeloupe où elle apprend la vérité sur la malédiction tombée sur sa famille. Elle se sent familière à ce pays qui l'accueille de nouveau; en marchant dans les ruelles du Point-à-Pitre, elle reconnaît la Guadeloupe de son enfance:

Alors, d'un coup, la rue Mortenol s'emplit d'une odeur oubliée qui la ramena vingt et un ans en arrière. L'odeur du pain chaud, cuit au four à bois de la boulangerie Dotémar. Ça a embaumait comme autrefois. Plus parlant que la pierre, les planches ou la tôle retrouvées, l'odeur du pain chaud saluait son retour à Piment, lui souhaitant la bienvenue au pays (*Chair Piment*, 249).

Élément commun à tous les romans de Pineau, l'exil intérieur marque profondément les personnages féminins et ses traces demeurent inscrites à jamais dans la conscience, même si ces femmes arrivent à trouver la délivrance, et à affronter avec optimisme l'avenir. Liée intimement à la situation exilique des Antillais, la quête d'identité représente, chez Pineau, une quête des origines ethnoculturelles, basées sur la reconstitution du passé, du vécu personnel, familial et communautaire. Les personnages féminins de romans étudiés, subjectivités mouvantes, hantées par des identités en devenir et par le souvenir des origines perdues, arrivent finalement à construire dans leur rêve un contexte paisible d'appartenance, là-bas, au pays. Gisèle Pineau confesse à Christiane Makward:

Dans *L'Exil selon Julia* je raconte mon enfance dans une France qui, à l'époque, était pour moi très raciste [...]. Donc, je me cherchais un pays d'accueil et je reconnaissais ce pays dans les récits de ma grand-mère. J'avais envie d'appartenir à ce pays, de me

¹⁷ Sam Haigh, « Migration and Melancholia: from Kristeva's 'Dépression nationale' to Pineau's 'Maladie de l'exil' », *French Studies*, vol.LX, n°. 2, 2006, p. 232-250.

¹⁸ Bonnie Thomas, « Transgenerational Trauma in Gisèle Pineau's *Chair Piment* and *Mes Quatre Femmes* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13/1, juin 2010, p. 23-28. Cette idée du trauma transgénérationnel est aussi soutenue par Njeri Githire qui parle d'un « ancestral trauma that has been passed down from father to son » et qui accable les personnages de Pineau (« Horizons Adrift: Women in Exile, at Home, and Abroad in Gisèle Pineau's Works », *op.cit.*).

¹⁹ C'est la thèse de Njeri Githire, *op.cit.*

²⁰ Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero, 1961, p.301.

dire : «Oui, je suis de la Guadeloupe, moi aussi [...]. Là, je vais être heureuse, je vais être dans mon pays»²¹.

BIBLIOGRAPHIE

- BANZAR, Chimegsaikhan, «Entre le passé, le présent et le futur : Quête de l'identité féminine dans la littérature de la Guadeloupe», *Women in French*, spécial issue, 2009, p. 147-155.
- BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, 2004.
- BONNET, Véronique, *De l'exil à l'errance: écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des petites Antilles anglophones et francophones*, Thèse de doctorat, non publiée, Université Paris Nord, Paris XIII, 1997.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspéro, 1961.
- GITHIRE, Njeri, «Horizons Adrift: Women in Exile, at Home, and Abroad in Gisèle Pineau's Works», *Research in African Literatures*, vol.36/1, Spring 2005, p.74-89.
- HAIGH, Sam, «Migration and Melancholia: from Kristeva's 'Dépression nationale' to Pineau's 'Maladie de l'exil' », *French Studies*, vol.LX, n° 2, 2006, p. 232-250.
- JURNEY, Florence Ramond. «Transgresser l'insularité : Inscriptions de l'espace antillais dans *Chair Piment* de Gisèle Pineau», *LittéRéalité* vol. XVI, no 1 printemps/été 2004, p. 31-43.
- GYSELS, Kathleen, «L'exil selon Pineau: récit de vie et autobiographie», *Récits de vie de l'Afrique et des Antilles. Exil, Errance, Enracinement*, Laval: Université de Laval, éd.Grelca, Suzanna Crosta/coll :«Essais», n°16, 1998, p. 169-187.
- LALAGIANNI, Vassiliki, «Migration, trauma et quête identitaire chez Gisèle Pineau», communication au Colloque International «Caribbean Unbound V», Franklin College, Lugano, 6-8/4/2011.
- MAKWARD, Christine et NJERI, Githire, «Causeries à Penn State (avril 2001)», *Women in French Studies*, n° 9, 2001, pp. 220-233.
- MAKWARD, Christiane, « Entretien avec Gisèle Pineau », *The French Review*, vol.76, n° 6, May 2003, p. 1202-1215.
- PINEAU, Gisèle, «Écrire en tant que noire», in Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (éd.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 289-295.
- PINEAU, Gisèle, *L'Exil selon Julia*, Paris, Stock/Le Livre de Poche, 1996.
- PINEAU, Gisèle, *Chair Piment*, Paris, Mercure de France/folio, 2002.
- PROSPER-CHERTIER, Marie-France « Les figures maternelles dans l'œuvre de Gisèle Pineau », Dissertation, Florida State University, 2008.
- SAÏD, Edward, «Reflections on exile», in FERGUSON, Russel, et al. (eds.), *Out There : Marginalisation and Contemporary Culture*, MIT Press, 1992, p. 357-366.
- SIMASOTCHI-BRONES, Françoise, « Sur G. Pineau/Regarder pour demain l'espérance », *remue.net*
- THOMAS, Bonnie, « Transgenerational Trauma in Gisèle Pineau's *Chair Piment* and *Mes Quatre Femmes* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13/1, june 2010, p. 23-28.

²¹ « Causeries à Penn State (avril 2001) », p. 224.

GRAZIELLA-FOTEINI CASTELLANOU·

**LE PETIT HOMME D'ARKHANGELSK
DE GEORGES SIMENON**

L'histoire avait commencé par une « petite phrase innocente » :

- Où est votre femme, monsieur Milk ?
- Elle est allée à Bourges... (Simenon, 1989 : 683)

Prisonnier de sa parole une fois lancée, Jonas Milk, âgé d'une quarantaine d'années, blond roux, avec des yeux bleus, des taches de son à la racine de son nez, qui observe le monde à travers ses grosses lunettes (Simenon, 1989 : 613) et qui a honte de son corps trop rose et potelé, va se prendre au piège de sa réponse. En réalité, il avait dit cela « en l'air » pour se débarrasser des questions et voilà que sa réponse entraîne de nouvelles. Car le langage, ce lieu où se développe le rapport du dedans et du dehors, du moi et des autres, ce n'est pas seulement une fonction constitutive dans la perception de la réalité, mais aussi c'est un acte destiné à l'autre qui provoque sa réaction. Les relations humaines se jouent finalement comme discours (Lévinas, 1990 : 29).

- Elle est allée à Bourges... où effectivement elle s'y rendait parfois pour voir son amie.

C'était stupide. Gina, sa femme de vingt-quatre ans, qui «laissait derrière elle un peu de l'odeur de ses aisselles» (Simenon, 1989 : 629), un être en proie à ses pulsions sexuelles, était partie de nouveau. Elle faisait une de ses fugues fréquentes depuis son mariage, connues à tout le monde, tant à la place du Vieux-Marché qu'en ville. Mais, il s'agissait maintenant d'être sérieux, puisque cette fois elle emportait les timbres de valeur de son mari. Sans la disparition de ses timbres, Jonas Milk aurait attendu la rentrée de sa femme, espérant la voir revenir d'un moment à l'autre comme «une chienne qui a courru» (Simenon, 1989 : 628).

Pourquoi avait-il agi ainsi ? Il ne s'en rendait pas compte. Pourquoi, lui qui n'aimait pas mentir, avait-il dit ce mensonge, qui l'entraînerait avec force vers l'abîme ? Pourquoi n'avait-il pas répondu n'importe quoi sauf cette phrase qui le mettrait à l'abri d'«une interrogation sur sa propre identité, celle qui contient le regard de l'autre» (Vincent, 2000 : 65) ? Que bien peut signifier ce mensonge et comment devons-nous interpréter son comportement ? Et qui est finalement Jonas Milk, qui «avait honte de se méfier des gens» (Simenon, 1989 : 622) et qui ne voulait pas avoir des mauvaises pensées à leur égard ? Qui est-il donc ? Cette question laisse à penser et ouvre, selon Michel Serres, à des sens si vagues qu'il vaut mieux le mettre en attente (Serres, 2003 : 135).

Mais pour commencer disons que Jonas Milk, juif d'origine russe, qui vit à la place du Vieux-Marché d'une petite ville du Berry, est «un petit bouquiniste poussiéreux et solitaire» (Simenon, 1989 : 698) dont la seule passion est la collection des timbres. Il en est exactement ainsi. Il n'est pas seulement bouquiniste. Il est aussi marchand de timbres-poste et même connu par des marchands et des collectionneurs du monde entier.

· Professeur-assistant au Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université Aristote de Thessalonique.

Dans un tiroir, à portée de main, étaient rangés des instruments de précision pour compter et mesurer les dents des timbres, étudier la pâte du papier, le filigrane, découvrir les défauts d'une impression ou d'une surcharge, dépister les maquillages.

Contrairement à la plupart de ses confrères, il achetait tout ce qui lui tombait sous la main, faisait venir des pays étrangers de ces enveloppes de cinq cents, de mille, de dix mille timbres qu'on vend aux débutants et qui sont théoriquement sans valeur.

Ces timbres-là, qui avaient pourtant passé entre les mains de commerçants avisés, il les étudiait un à un, sans rien rejeter a priori, et il lui arrivait de temps à autre de faire une trouvaille.

Telle émission, par exemple, banale dans sa forme courante, devenait une rareté lorsque la vignette provenait d'une planche défectueuse ; telle autre, au cours des essais, avait été imprimée d'une couleur différente de la couleur définitive et les exemplaires constituaient des pièces rarissimes (Simenon, 1989 : 616).

Bouquiniste et philatliste, spécialisé dans les « monstres », c'est-à-dire dans les timbres qui, « pour une raison ou une autre, échappent à la règle » (616), vécu des années seul, il prend la décision de se marier avec sa femme de ménage, une femme attirante à la fois par sa séduction naturelle et par son attitude de provocation.

Quant à Gina, elle restait un des personnages les plus populaires du marché et, quand elle passait en roulant les hanches, le sourire aux lèvres, les dents éclatantes, les visages s'éclairaient. Tous étaient au courant de ses aventures. On l'avait vue, un soir, alors qu'elle avait dix-sept ans à peine, couchée avec un chauffeur sur les caisses d'un camion.

- Salut, Gina ! lui lançait-on.

Et sans doute enviait-on ceux qui avaient eu la bonne fortune de coucher avec elle. Beaucoup avaient essayé. Certains avaient réussi. Personne ne lui tenait rigueur d'être ce qu'elle était. On lui en aurait plutôt été reconnaissant car, sans elle, le Vieux-Marché n'aurait plus été tout à fait le même (Simenon, 1989 : 644).

Gina, qui ne se passait pas pour « un modèle de vertu » (Simenon, 1989 : 684) et dont personne ne voulait réellement, accepte la demande en mariage de Jonas Milk.

- Vous pensiez que vous ne seriez pas heureuse ici ?

Elle eut alors sa réponse la plus franche.

- En tout cas, je serais tranquille !

- C'est déjà quelque chose, non ? (Simenon, 1989 : 633)

Il l'épouse donc pour lui procurer la tranquillité. « Lui n'était ni jeune, ni joli garçon, et tout ce qu'il avait pu lui offrir c'était la sécurité » (Simenon, 1989 : 640). Mais Gina avait-elle réellement envie de sécurité, de tranquillité comme elle lui avait dit ? Qui sait ? Et lui ? Pourquoi s'est-il marié ? Avec son mariage, «cette chose à faire et non une chose faite», selon Alain (Alain, 1967 : 350), Jonas Milk désire mettre en place un rituel de coexistence qui lui permettra de faire des projets d'existence avec quelqu'un d'autre, d'engendrer ce qui n'est pas encore, de créer un «nous» authentique. Il aspire à une relation de réciprocité et d'égalité, à un amour qui est de l'ordre de l'être. En termes empruntés par Gabriel Tarde, être «c'est avoir en ce sens que seul un être peut, non pas seulement utiliser, mais avoir, c'est-à-dire posséder puisque la possession implique l'extension de notre être sur les autres et sur les choses, le pouvoir d'en tirer profit et jouissance» (Lacroix, 1955 : 55). Et en ce qui concerne l'amour, il s'agit d'une joyeuse possession de l'autre, car dans l'amour, on possède l'autre en tant qu'il nous possède. Jonas Milk veut avoir une femme qui sera à la fois l'autre et lui-même, qui sera lui et séparée de lui (Lévinas, 1990 : 296-298). Il veut créer une sphère d'appartenance où la compénétration de son âme et de son corps se prolongera dans la compénétration de l'autre et de soi-même (Merleau-Ponty, 2003 : 259- 295). Et il aime vraiment sa femme puisqu'il la vise dans sa faiblesse. Aimer c'est «craindre pour l'autre, porter secours à sa faiblesse »

(Lévinas, 1990 : 286). Voici donc : en deux ans de leur mariage, chaque fois que sa femme faisait une fugue, il ne lui reprochait rien.

S'il était jaloux, s'il souffrait chaque fois que Gina courait le mâle, chaque fois qu'il sentait sur elle une odeur étrangère, il n'en avait jamais rien laissé voir à personne, même à elle. Il ne lui avait jamais adressé une reproche.

Au contraire ! Quand elle rentrait, il se montrait plus tendre que jamais, pour qu'elle oublie, pour éviter qu'elle ne se sente gênée devant lui.

Il avait besoin d'elle, lui aussi. Il voulait la garder. (Simenon, 1989 : 658)

Pour cette raison, il était encore plus dévoué à sa personne. En d'autres termes, il l'aimait encore plus. Et Gina ? Elle ne lui fournissait jamais aucune explication.

Elle ne devait pas être fière, au fond. Ses traits étaient tirés, ses yeux las, on aurait dit qu'elle apportait avec elle des odeurs étrangères, mais en passant devant lui, elle ne s'en était pas moins redressée pour le regarder avec défi.

Il ne lui avait rien dit. A quoi bon ? Que lui aurait-il dit ? Il s'était montré, au contraire, plus doux, plus attentif que d'habitude, et, deux soirs plus tard, c'était elle qui avait proposé une promenade le long du canal et avait accroché la main à son bras.

Elle n'était pas méchante. Elle ne le détestait pas, (...). Il était persuadé qu'elle faisait son possible pour être une bonne femme et qu'elle lui était reconnaissante de l'avoir épousée. (Simenon, 1989 : 618)

En tout cas, Jonas Milk, malgré le fait qu'il éprouve douloureusement l'adultère de sa femme, montre une «fidélité volontaire» à elle (Marcel, 1967 : 230), fidélité qui retournera à la mort comme on verra. En plus, il vit comme naturel son infidélité. «Elle ne pouvait pas faire autrement. C'était dans sa nature...» (Simenon, 1989 : 672). Et c'est vrai que personne ne comprend pas sa tranquillité d'âme, sa tactique gentille face au comportement de sa femme, tactique destinée à créer une complication croissante entre eux. Cependant, son attitude au-delà du possible devant les fugues de sa femme provoque la méfiance des habitants du Vieux-Marché qui, enfermés dans leurs représentations, reculent devant la docilité volontaire avec laquelle il reçoit son comportement. Mais ce qui est certain, c'est que Jonas Milk résiste à l'épreuve des circonstances et que son attitude approfondit ses sentiments envers sa femme. Mieux encore : il reste étroitement solidaire de son engagement qu'une fois pris n'est plus remis en question.

Néanmoins, il y aurait ici lieu de faire remarquer qu'à son engagement, il se joint encore une autre raison. Son mariage avec Gina lui donne la possibilité d'assimiler son existence à l'existence des habitants du Vieux-Marché. Par conséquent, ce mariage possède une autre signification qui demeure masquée : celle de sa vie comme ouverture et présence, celle de sa vie où «nous sommes». Autrement dit, son mariage rend possible sa vie publique, son appartenance à un ensemble qui va le revendiquer comme sien. Et même pour incorporer le message des autres, pour leur montrer sa disponibilité, pour entretenir de la société avec eux, il va faire des mouvements d'intériorisation de leurs principes spirituels. De là son baptême. Il va être baptisé chrétien pour être à leur proximité. D'ailleurs, toute affectivité religieuse rend concrète une relation à l'autre (Lévinas, 1987 : 64).

Cela lui avait fait plaisir de devenir chrétien, non seulement à cause du mariage, mais parce que cela le rapprochait des habitants du Vieux-Marché qui, presque tous, fréquentaient l'église. Au début, il s'y tenait un peu raide et faisait ses genuflexions ou ses signes de croix à contre-temps, puis il avait pris l'habitude et Gina et lui occupaient chaque dimanche les mêmes places, au bord d'une rangée. (Simenon, 1989 : 664-665)

Cependant, avec la dernière disparition de sa femme, les choses commencent à changer autour de lui non seulement dans leur existence apparente mais sur leur mode profond. La présence de la mort, invisible mais se laissant deviner, à peine perceptible mais déjà reconnaissable jaillit et se répand peu à peu. Le lugubre, ce compagnon de la

mort ou plutôt «ce précipité de mort au sein de l'âme» (Guiomar, 1988 : 173-174) et qui consiste en ce passage de l'état intérieur de notre âme aux choses extérieures, accable Jonas Milk. La fuite de sa femme lui donne le sentiment d'inconsistance et d'incohérence. Elle éveille l'inquiétude de son infirmité fondamentale. De là, son besoin de la voir. Il lui faut la voir pour qu'il puisse calmer l'angoisse que suscite son absence, cette angoisse due à la dispersion du connu. Il lui faut la voir pour ne pas s'abîmer dans l'incapacité du social, pour se faire reconnaître dans l'autre, pour s'assurer que l'être aimé est à la portée de son regard et qu'il le réfléchit dans son identité et dans l'autre. Il lui faut la voir car le regard tend vers la possession de l'autre (Pontalis, 1999 : 361-366). Il lui faut la voir pour s'énoncer comme présence, pour justifier son être, pour retrouver ses gestes habituels, ses commencements de relations. «Car sa vie avant Gina n'avait aucun goût, c'était un peu comme s'il n'avait pas vécu» (Simenon, 1989 : 644).

Dans ces conditions apparaît alors ceci : L'absence de sa femme menace son ouverture sur l'avenir, met en péril sa vie dans la structure de son identité, dans l'exercice même de son être. Bien plus, sans la présence de sa femme, il devient «un être privé de société» (Lévinas, 2003 : 55), un être qui ne peut pas assurer la certitude de son existence. Il devient une réalité sans réalité. Il devient âme morte. «Elle venait de le quitter et il était pris de vertige» (Simenon, 1989 : 649).

C'est clair alors que la fuite de sa femme constitue sa descente dans le réel. Leur mariage l'intègre dans un monde concret, le monde du Vieux-Marché, en lui prêtant une signification. On voit mieux à présent pourquoi cet acte symbiotique avec sa femme a-t-il une telle importance pour lui. A quoi faut-il attribuer cette importance ? Pour y répondre, il faut s'arrêter au mystère de son identité personnelle. Sous le mot d'«identité», qui contient notre disposition subjective envers le monde et notre projection subjective vers le monde, nous désignerons tant la singularité d'un individu que son sentiment d'appartenance sociale. D'ailleurs, il est d'expérience commune que notre vie est remplie des autres, elle est «vécue et partagée avec les autres» (Vincent, 2000 : 77).

Jonas Milk était né en Russie mais il l'avait quittée à l'âge d'un an. «Il avait parcouru une longue route, d' Arkhangelsk jusqu'ici, en passant par Moscou, Yalta et Constantinople pour aboutir dans une vieille maison de la place au Marché» (Simenon, 1989 : 704). Ses parents et ses soeurs habitaient Arkhangelsk, sur la mer Blanche. Son père, Constantin Milk, qui avait la carrure d'un ours sibérien, était un important armateur à la pêche. La guerre et l'avènement des bolchevistes avaient dispersé sa famille. Une fois fixés à la petite ville du Berry, son père, qui portait de gros verres comme lui, avait acheté une poissonnerie. «Les commerçants, quand les Milk s'y étaient installés, s'étaient montrés accueillants et, bien que le père Milk, au début, ne parlât pas un mot de français, ils n'avaient pas tardé à faire de bonnes affaires» (Simenon, 1989 : 651).

Il était le seul de sa famille à ne pas connaître la Russie. Pour lui, son pays d'origine, était «un pays mystérieux et sanglant» où ses sœurs et sa tante avaient été, peut-être, massacrées comme la famille impériale. En réalité, il ne savait rien d'elles, «si elles étaient mortes ou vivantes» (Simenon, 1989 : 647). Et il était aussi le seul à rester sur place. Son père, « un homme des décisions brutales» (Simenon, 1989 : 648) était parti pour Moscou, alors que Jonas avait quatorze ans.

- Mieux vaut être sûr qu'il en reste au moins un !

Nul ne savait quel sort l'attendait là-bas. Il avait promis de donner de ses nouvelles d'une façon ou d'une autre mais après un an on n'avait toujours rien reçu. (Simenon, 1989 : 648)

Sans aucune nouvelle de son mari, sa mère avait tenté à son tour l'aventure à la Russie. Au fond, il était assez fier que sa mère «l'eût abandonné pour aller rejoindre son mari» (Simenon, 1989 : 652). Sans jamais obtenir de nouvelles des siens, malgré ses efforts, Jonas Milk, qui ne voulait pas s'exposer aux risques de l'existence, avait continué à exister parmi ce monde du Vieux-Marché. Et pourtant, il ne s'est jamais lassé d'atteindre le réel véritable de son pays en constituant une collection complète des timbres de Russie. «C'est de cette façon-là, plus encore que par la littérature, qu'il

connaissait la Russie, où il était né quarante ans auparavant» (Simenon, 1989 : 646). Ses timbres sont des symboles fondés sur des considérations émotionnelles à travers lesquels il parvient à toucher intimement sa vie perdue par une sorte de participation essentielle. C'est à cause de cela qu'après son entrée au lycée Condorcet il avait commencé sa collection. Les timbres animent secrètement le monde russe. De là son identification avec son passé inconnu, de là l'attention qu'il porte à cette collection qui lui fait rêver par une sorte d'imagination affective de ce que pourrait être la vie de sa famille en Russie. Les timbres, qui emportent la présence dans l'absence, deviennent sa propre histoire.

Cette collection-là, presque complète, il avait été longtemps à la réaliser et elle lui avait demandé beaucoup de patience, des lettres et des échanges avec des centaines de philatélistes, encore que l'album entier eût moins de valeur commerciale que quatre ou cinq des vignettes emportées par Gina.

Le premier timbre, qui était le premier émis en Russie, en 1857, représentait l'aigle en relief et, si Jonas possédait le dix et le vingt kopecks, il n'avait jamais pu se procurer le trente kopecks.

Pendant des années, le même symbole avait servi, avec de légères variantes, jusqu'au tricentenaire de 1905, que le condisciple de Condorcet lui avait révélé.

Puis, dès 1914 venaient, avec la guerre, les timbres de bienfaisance à l'effigie de Murometz et du Cosaque du Don. Il aimait en particulier, pour sa gravure et son style, un saint Georges tuant le dragon qui n'était pourtant coté que quarante francs.

Il pensait en les maniant :

- Quand ce timbre a été émis, mon père avait vingt ans... Il en avait vingt-cinq... Il rencontrait ma mère... Celui-ci date de la naissance d'Aliocha...

En 1917, c'était le bonnet phrygien de la République démocratique, avec les deux sabres croisés, puis les timbres de Kerenski, sur lesquels une main vigoureuse brisait une chaîne.

1921, 1922 voyaient sortir des vignettes aux traits les plus durs, plus épais, et, dès 1923, les commémorations recommençaient, mais plus celles des Romanov, celle du quatrième anniversaire de la révolution d'Octobre, puis du cinquième anniversaire de la République soviétique.

Des timbres de bienfaisance encore, au moment de la famine, puis, avec l'U.R.S.S., des figures d'ouvriers, de laboureurs, de soldats, l'effigie de Lénine, en rouge et noir, pour la première fois en 1924. (Simenon, 1989 : 652-653)

Pourtant, l'idée de retourner à son pays d'origine ne lui était jamais venue à l'esprit. «Lui qui, bébé, avait parcouru de si longues distances, n'avait jamais voyagé par la suite, comme s'il avait eu peur de perdre sa place au Vieux-Marché» (Simenon, 1989 : 706), de se déraciner. Jonas Milk, un être qui vit dans «le monde des à-peu-près», pour reprendre l'expression de Proust, désire s'enraciner dans l'espace protecteur d'un monde inchangé et persistant. Lui, qui «avait toujours vécu seul, sans imaginer qu'il pourrait un jour vivre autrement» (Simenon, 1989 : 631), qui avait acquis toute une expérience de l'absence, qui se tenait dans une incertitude continue, qui avait pris conscience du profond manque de toute véritable stabilité, qui dès sa naissance était «en état de non-équilibre», a besoin de vivre dans les limites d'une condition d'existence bien définie. Ici faut-il encore penser la présence de sa femme. C'était sa seule chance, mais évidemment ce n'était qu'une chance pour qu'il y ait de la constance, de la permanence, de la durabilité, de la solidité. Or voici que son départ détruit «cet équilibre, acquis à force d'obstination, avec la même brutalité que la révolution, autrefois, avait éparpillait les siens» (Simenon, 1989 : 653).

En réalité, il n'y a pour lui que le Vieux-Marché. Il ne faut donc pas trop s'étonner de le voir prendre racine dans ce milieu où l'existence d'une pluralité de commerçants s'entremêlait et constituait une unité au sein d'un ensemble communautaire. Leur réciprocity interhumaine était donnée. Il y avait une harmonie concrète, librement consentie et une confiance échangée. Le monde «se saluait le matin avec bonne humeur et cordialité, travaillait dur et respectait le travail des autres» (Simenon, 1989 : 643). Jonas

Milk faisait partie de cette communauté. «Il était presque né ici», au Vieux-Marché, et même la maison qu'il habitait était une des plus anciennes de la place, datée de 1596.

Et pourtant, toute sa vie, il en a l'intuition d'être différent des autres, de ne pas être un homme comme les autres. «Toute sa vie, il en avait eu l'intuition. A l'école, déjà, il se faisait tout petit, comme pour qu'on l'oublie, et il était gêné quand, contre son gré, il arrivait premier de sa classe» (Simenon, 1989 : 693). En fait, il ressent une sorte de malaise devant la présence des autres au point d'éviter toujours d'attirer leur attention sur lui. Or, il est aisé de voir qu'il éprouve le sentiment d'être séparé des autres, d'être isolé, d'être incapable de «déchirer le voile vers les autres» (Derrida, 1998 : 290), de s'accorder avec eux. «En aurait-il été différemment dans le pays où il était né, à Arkhangelsk, parmi les gens de sa race ?» (Simenon, 1989 : 693) Pouvons-nous répondre ? Non. Mais, dans son expérience quotidienne, par un registre clair-obscur des signaux, il sent qu'il y a un « coefficient de négativité » dans son lien avec eux. Pour cette raison, «il s'était contenté de vivre dans son coin aussi humblement que possible» (Simenon, 1989 : 659) en occupant sa place docilement, sans prendre l'initiative de la moindre activité, de la moindre participation aux actions communes du Vieux-Marché.

Et c'est vrai que pour les habitants du Vieux-Marché, Jonas Milk est le différent, celui dont les façons singulières font peser sur l'habituel la menace d'une inquiétante étrangeté. Il nous semble qu'on voit ici à pleine pourquoi son mariage avec Gina, née au Vieux-Marché, l'intègre dans un monde concret en lui prêtant une signification précise. Jonas Milk, un être errant depuis sa naissance, un «sujet en survie» (Wieviorka, 2005 : 298-299) qui se sent menacé dans son être même et qui cherche à s'auto-conserver, se marie pour ressembler aux autres, pour devenir «un humain pareil aux autres» (Simenon, 1989 : 709), pour vivre comme eux et avec eux. Pourtant, il échoue. Jonas reste l'autre, c'est-à-dire l'inconnu, l'irrévélabl, l'être dont le mode d'être consiste à ne jamais se dévoiler dans la présence de l'ouverture. Est-ce à cause de sa myopie, de ses lunettes ?

Il s'était parfois demandé si, à cause de sa myopie, il voyait les choses et les hommes de la même façon que les autres. Cette question l'intriguait. Il avait lu, en particulier, que les différentes espèces d'animaux ne nous voient pas tels que nous sommes mais tels que leurs yeux nous montrent à eux, que, pour certains, nous avons dix fois notre taille, ce qui les rend si peureux à notre approche. Ne se produit-il pas le même phénomène avec un myope, même si sa vue est plus ou moins corrigée par les verres ? Sans lunettes, l'univers n'était pour lui, qu'un nuage plus ou moins lumineux dans lequel flottaient des formes si inconsistantes qu'il n'était pas sûr de pouvoir les toucher.

Ses verres, au contraire, lui révélaient les détails des objets et des visages comme s'il les eût regardés à la loupe ou comme s'ils eussent été gravés au burin.

Est-ce que cela le faisait vivre dans un monde à part ? Est-ce que ces verres-là, sans lesquels il tâtonnait, étaient une barrière entre lui et le monde extérieur ? (Simenon, 1989 : 627)

La vérité c'est qu'à travers ses verres, il se livrait à une observation des autres, une observation systématique, régulièrement organisée et intentionnellement conduite. «Ses verres, épais, non cerclés de métal ou d'écaille, jouaient dans les deux sens. S'ils lui faisaient voir les moindres détails du monde extérieur, ils agrandissaient, pour les autres, ses prunelles et leur donnaient une fixité, une dureté qu'elles n'avaient pas en réalité» (Simenon, 1989 : 645). Mais, ce n'est pas tout. A travers ses verres, il étudiait les autres, il les observait. Il les tenait à distance en gardant son «affectivité enfermée en elle-même» (Lévinas, 1998 : 52). Sans jamais se livrer, ignorant la réciprocité, il exigeait des autres qu'ils soient visibles de part en part et de cette façon, il vivait profondément, «en son fort intérieur, une vie riche et multiple, celle de tout le Vieux-Marché, de tout le quartier dont il connaissait les moindres pulsations» (Simenon, 1989 : 698). Il examinait les autres la loupe à la main comme il examinait ses timbres. Il cherchait leur vérité pour leur donner une espèce de précision. Il cherchait la réalité objective des autres comme si cette réalité était la condition nécessaire du fondement de son être. En effet, il désirait fixer in

extremis son mode d'existence, l'ordonner avec attention dans des limites imposées d'avance, le soumettre à une vue déterminante.

«A l'abri de ses verres épais qui paraissaient l'isoler et qui lui donnaient l'air inoffensif, n'était-ce pas un peu comme s'il avait volé, à leur insu, la vie des autres ?» (Simenon, 1989 : 698) Est-ce cela que sa femme avait découvert en entrant chez-lui ? Est-ce pour cela qu'elle avait parlé de vice et qu'elle avait eu peur de lui ? Est-ce pour cela qu'il va subir de son entourage une sorte de violence, surgie dans l'imprévisible et cristallisée à l'occasion d'une plainte de disparition de sa femme ? Car la disparition de Gina sert de prélude à une condamnation plus radicale. On le soupçonne d'avoir fait disparaître sa femme. En réalité, on l'accuse d'avoir coupé Gina en morceaux et d'avoir transporté ceux-ci dans le canal. Est-ce la peur de sa femme qui mène les autres à porter cette plainte, à l'accuser de crime ? Or, c'était insensé à croire que sa femme avait peur de lui.

Qui donc aurait peur de lui ? Pas même les chiens errants du marché ni les chats. Il était l'être le plus inoffensif de la terre. (...)

- A plusieurs reprises, votre femme a déclaré que vous finiriez par la tuer.

- Quand ? A qui ? Ce n'est pas possible !

- Je n'ai pas, pour le moment, à vous révéler à qui elle a fait ces confidences, mais je puis vous affirmer qu'elle les a faites, et pas à une seule personne.

Jonas abandonnait. C'était trop. On venait de dépasser les bornes. Que les voisins se soient détournés de lui, il l'avait supporté, les dents serrées.

Mais que Gina...

- Ecoutez, monsieur le commissaire...

Il tendait des mains suppliantes, dans un dernier sursaut d'énergie.

- Si elle avait eu peur de moi, pourquoi...

A quoi bon ? D'ailleurs, il ne trouvait plus les mots. Il avait oublié ce qu'il voulait dire. Cela n'avait plus d'importance.

Peur de lui !

(...) Une seule chose comptait. *Gina avait peur de lui*. Et, au seuil du bureau, il posa timidement une question à son tour.

- Elle a vraiment dit que je la tuerais un jour ?

- C'est ce qui ressort des témoignages.

- A plusieurs personnes ?

- Je peux vous l'affirmer.

- Elle n'a pas ajouté pourquoi ?

M. Devaux hésita, referma la porte qu'il venait d'ouvrir.

-Vous tenez à ce que je vous réponde ?

- Oui.

- Vous remarquerez que je n'y ai fait aucune allusion au cours de notre conversation.

Deux fois, au moins, parlant de vous, elle a déclaré :

- C'est un vicieux. (Simenon, 1989 : 688-695)

C'est le moment des désillusions, le moment du déchirement du voile qui deshabile sa vie de son apparence trompeuse. En réalité, après « la découverte de choses qu'il est préférable de ne pas connaître » (Simenon, 1989 : 662), il s'y opère un changement de sa vérité qui se présente désormais comme dépourvue de qualités et sujette à la mort. C'est « le déssaisissement de soi et la défaillance de toute pensée assurée » (Pontalis, 1999 : 366). Et maintenant ? Il va falloir tout reprendre à l'intérieur de sa vie ou tout commencer pour que le même devient autre. Mais le sentiment de l'irréversibilité, considéré aussi comme une bonne ou une mauvaise surprise de l'imprévisible, implique l'impossibilité de revenir en arrière (Jankélévitch, 1993 : 287-312) et l'attachement à l'existence ne lui procure plus aucune satisfaction. Au contraire, il l'emporte sur la honte, la détresse, la privation de beauté et d'espoir. Son expérience, ce nouveau voyage à l'imprévisible et à l'irréversible, ce voyage au bout du possible, suscite le refus de l'action et de la volonté. Englouti par le vide, exclu des autres, sans être aimé,

sans être reconnu dans son intériorité, dans la nature véritable de son individualité humaine, il n'a plus qu'une pensée : s'en aller.

Ce n'était pas à cause d'elle qu'il s'en allait, c'était à cause de lui, c'était peut-être, en réalité, parce qu'on l'avait obligé à descendre trop loin en lui-même.

Pouvait-il encore vivre après ce qu'il avait découvert de lui et des autres ? (Simenon, 1989 : 705)

BIBLIOGRAPHIE :

- ALAIN, *Éléments de philosophie*, Paris, Gallimard, 1967.
BORCH-JACOBSEN, Mikkel, *Lacan. Le maître absolu*. Paris, Flammarion, 1995.
DERRIDA, Jacques, *Psyché. Invention de l'autre*. Paris, Galilée, 1998.
GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de LA MORT*, Paris, José Corti, 1988.
JANKELEVITCH, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1993.
LACROIX, Jean, *Personne et Amour*, Paris, Seuil, 1995.
LEVINAS, Emmanuel, *Hors sujet*, Paris, Fata Morgana, 1997.
LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de poche, 1990.
LEVINAS, Emmanuel, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Le Livre de poche, 1998.
LEVINAS, Emmanuel, *Difficile liberté*, Paris, Le Livre de poche, 2003.
MARCEL, Gabriel, *Essai de philosophie concrète*, Paris, Gallimard, 1967.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 2003.
PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1999.
SERRES, Michel, *L'Incandescent*, Paris, Éditions Le Pommier, 2003.
SIMENON, Georges, *Œuvre romanesque - t. 8*. Great Britain, Presses de la Cité, 1989.
VINCENT, Jean-Didier, *La Chair et le Diable*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
WIEVIORKA, Michel, *La violence*, Paris, Hachette, 2005.

ANTONIADOU OLYMPIA·

MATAROA :
UN SYMBOLE DE L'EXIL
DE LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE GRECQUE
DE LA DIASPORA

L'humanité, immergée dans son espace culturel, crée toujours autour d'elle-même une sphère spatiale organisée. Cette sphère comporte d'un part des représentations idéologiques et des modèles sémiotiques, et d'autre part l'activité créative humaine.

L'image spatiale du monde créée par la culture comporte plusieurs niveaux : elle intègre à la fois l'univers mythologique et la modélisation scientifique et le « bon sens » quotidien [...]. Dans l'esprit de l'homme moderne, des idées newtoniennes, einsteiniennes (et même post-einsteiniennes) se mêlent à des images profondément mythologiques, aussi bien qu'à des habitudes persistantes de voir le monde sous son aspect quotidien. Sur ce substrat apparaissent des images créées par l'art ainsi que le transcodage constant des images spatiales dans le langage d'autres modèles¹.

De même, le symbole² est fondé sur une convention sociale, par opposition à l'icône (caractérisée par une relation de ressemblance avec le référent) et l'indice (fondé sur une relation de contiguïté « naturelle »)³. Caractérisé par sa mutabilité, son intentionnalité et son identité substantielle⁴ et à la différence du code univoque, le symbole est polysémique, intelligible selon le système de représentations dans lequel il s'inscrit⁵, « situé entre la forme et l'être, entre l'expression et l'idée »⁶. Le contenu, la signification du symbole ne sont pas liées à son expression par un biais conventionnel (comme cela se produit pour l'allégorie), mais brillent à travers lui⁷.

La fonction sociologique du symbole a été clairement perçue aussi bien par un logicien comme E. Ortigues en 1962 que par un ethnologue comme C. Lévi-Strauss dès 1950. Le premier soutient que :

dans le langage, le symbole est un phénomène d'expression indirecte (ou de communication indirecte) qui n'est signifiante que par l'intermédiaire d'une structure sociale, d'une totalité à quoi l'on participe, et qui a toujours la forme générale d'un

· Docteur en Littérature Comparée, chercheur au Laboratoire de Littérature Comparée du Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université Aristote de Thessalonique.

¹ Yuri Lotman, *La Sémiosphère*, (trad. Anka Ledenko), Limoges, PULIM, 1999, p. 147-148.

² Le mot *symbole* dérive du grec *symbolon* qui dérive du verbe *sumbalein* (*symbolleïn*) (de *syn-*, avec, et *-ballein*, jeter] signifiant « mettre ensemble », « joindre », « comparer », « échanger », « se rencontrer », « expliquer ».

³ A.J.Greimas, J. Courtés, (1979, vol. A, 1986, vol. B). *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, p.373.

⁴ Constantinos G. Makris, « La Structure sémiotique du symbole dans la Logique de Charles Sanders Peirce », *Ἀνθρώπος ο σημαίνων, Tome I: Discours et idéologie (IVe Congrès Panhellénique de la Société Grecque de Sémiotique)*, Thessaloniki, Paratiritis, p. 64.

⁵ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Symbole>, 23 septembre 2008.

⁶ R. Alleau, *De la nature des symboles*, Paris, Pont-Royal, 1964, p. 20.

⁷ Yuri Lotman, *La Sémiosphère*, (trad. Anka Ledenko), Limoges, PULIM, 1999, p. 102.

pacte, d'un serment, d'un interdit, d'une foi jurée, d'une fidélité, d'une tradition, d'un lien d'appartenance spirituelle, qui fonde les possibilités allocutives de la parole⁸.

Autrement dit, il n'y a pas de symbole sans communication par le symbole ; avec le symbole, on peut s'adresser à autrui. Pour Lévi-Strauss, il est de la nature de la société qu'elle s'exprime symboliquement dans ses coutumes, et ses institutions; au contraire, les conduites individuelles ne sont jamais symboliques par elles-mêmes: elles sont les éléments à partir desquels un système symbolique, qui ne peut être que collectif, se construit⁹.

La compréhension de l'espace est l'un des moyens par lesquels l'esprit humain modèle les notions de la patrie et du pays d'accueil. Cette sorte de géographie a vu le jour dans des circonstances historiques particulières et les différents contours qu'elle a adoptés dépendaient de la nature des modèles généraux du monde dont elle faisait partie. Dans le système de pensée des migrants, la terre-patrie était une classe des valeurs opposée à la terre d'accueil. Ainsi, la Patrie, en tant que concept de l'espace était-elle également perçue comme le lieu des racines. Traverser les deux espaces signifiait se déplacer le long de l'échelle horizontale des valeurs culturelles et morales, le début de l'échelle étant constitué par la patrie et la fin par la terre d'accueil. Mais nous devons nous rappeler que cette opposition n'implique pas seulement une situation proprement spatiale mais aussi symbolique. Ainsi, la vie à la patrie est opposée à la vie à l'exil mais cette opposition n'est pas purement d'ordre spatial. De plus, les notions de valeur morale, spirituelle, sentimentale et culturelle d'une part, et de situation locale, de l'autre, ont fusionné ; les lieux ont acquis une signification pluridimensionnelle (morale, spirituelle, sentimentale et culturelle) et ces notions-valeurs, une signification spatiale. Ainsi chaque mouvement effectué dans l'espace géographique est-il signifiant à plusieurs sens du terme.

L'émigré considère le déplacement dans l'espace géographique au sens symbolique du terme. Les idéaux sociaux de même que tous les systèmes sociaux que l'émigré peut imaginer, sont considérés comme se trouvant réalisés dans le lieu géographique précis de la patrie ou du pays d'accueil. Des conséquences intéressantes découlent de cette fusion des espaces géographiques (localisés), ethniques et symboliques. Le départ en voyage n'est, le plus souvent, pas dû à un souhait personnel du voyageur, mais à la nécessité pour celui-ci d'aller chercher la «terre promise», une nouvelle vie. Un voyage de cet ordre sera celui du «Mataroa», le navire des «grandes expectations».

Une fois la IIe guerre mondiale terminée, la Grèce fut embrouillée dans le gouffre de l'intervention britannique en même temps que les nuages de la guerre civile se rassemblaient. C'est sous ces conditions que le Directeur de l'Institut français, Octave Merlier (1897-1976) a essayé de renforcer la présence intellectuelle de la France, tout en contribuant à sauver des jeunes scientifiques et artistes. Parmi les nombreuses initiatives qu'il a entreprises, furent aussi les réquisitions soumises au Ministère de l'Extérieur de la France concernant des bourses accordées par l'État français aux étudiants Grecs provenant dans leur majorité du milieu de la gauche et de la résistance :

[...] c'était peut-être dû à l'orientation politique de l'Institut Français d'Athènes qui était dirigé par [Octave] Merlier et qui était assez à gauche, surtout à cause de l'influence de [Roger] Milliex et de sa femme [Tatiana Gritsi-Milliex] ; mais c'était aussi la tendance générale : s'ils avaient sélectionné 150 personnes pour leur donner une bourse, il y en avait eu automatiquement 120 de gauche parmi les jeunes intellectuels et les gens qui avaient terminé l'École Polytechnique, jeunes architectes etc¹⁰.

⁸ Voir Edmond Ortigues, *Le Discours et le symbole*, Aubier-Montaigne, Paris, 1962.

⁹ Voir Claude Lévi-Strauss, « Introduction » aux œuvres de M. Mauss publiées sous le titre *Anthropologie et sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

¹⁰ Entretien d'*Agora International* avec Cornelius Castoriadis au Colloque de Cerisy, 1990, p. 4.

Cette initiative fut inestimable puisque, non seulement a-t-elle sauvé la vie des boursiers, mais aussi parce que nombreux d'eux allaient propulser les lettres et les sciences et devenir des artistes et des intellectuels mondialement reconnus¹¹. Ces boursiers, presque une génération, s'embarquèrent sur le bateau fabuleux, «Mataroa» qui les a amenés de Grèce jusqu'à Tarante en Italie du sud à la fin décembre 1945. Ce navire sera élevé, au cours des années, au rang des symboles et les jeunes boursiers seront désormais appelés la «génération de Mataroa».

Cornelius Castoriadis, ce grand philosophe Grec qui a fait carrière en France, décrit l'histoire de Mataroa, lors d'un entretien d'*Agora International*, pendant le Colloque de Cérisy en 1990 :

Et puis, fin '45, l'École française d'Athènes a proclamé un concours pour des bourses post-doctorales [...]. Donc, je me suis présenté à ce concours en disant que je voulais aller en France faire une thèse de philosophie. [...]

Alors, j'ai eu une bourse et je suis venu en décembre 45 sur un bateau qui s'appelait Mataroa – un transport de troupes néo-zélandais. Un voyage assez passionnant. On a traversé l'Italie dévastée dans des trains absolument improbables. On a traversé la Suisse où on nous a raconté les énormes malheurs qui avaient affligés les Suisses pendant la guerre – il y avait même un moment, en décembre 43, où le bruit avait couru que le gouvernement allait peut-être rationner le chocolat. Les Suisses nous invitaient à sympathiser avec eux, nous on hochait la tête. Il faut dire qu'à Athènes pendant l'hiver 41-42, les cadavres des gens morts de faim gonflés étaient dans les rues. Quand on est sorti de la Bâle et qu'on est arrivé en France, on s'est retrouvé en un sens chez nous parce qu'il y avait les gens qui rigolaient qui mangeaient du saucisson, buvaient du vin etc. Puis, on s'est retrouvé à Paris¹².

«Frontaliers» de naissance, ou par les hasards de leur trajectoire, ou encore par volonté délibérée, les intellectuels francophones grecs assument pleinement leur diversité et serviront de «relais» entre les diverses communautés et les diverses cultures. Plusieurs œuvres ont été écrites sur ce voyage¹³. L'œuvre de Mimika Kranaki, une des boursières de cette époque, «*Mataroa*» à deux voix. *Journal d'exil* a d'abord été publié, en français, dans la revue de Jean Paul Sartre, *Les Temps Modernes*, en août de 1950¹⁴.

Le thématique de l'errance, de la traversée et du « bateau ivre » n'est autre que le Mataroa – le bateau qui amène en 1945 l'auteur et d'autres intellectuels grecs en France pour échapper aux événements sanglants de la guerre civile grecque -. Il est comparable à la barque de Zaratoustra voguant vers le grand néant, qui va devenir une obsession pour Kranaki et retentir dans tous ses écrits, qu'il s'agisse des textes philosophiques, des essais critiques ou des romans¹⁵.

¹¹ On cite certains artistes et intellectuels ayant embarqué : Nelle Andrikopoulou, Kostas Axelos, Byzantios, Cornelius Castoriadis, Mimika Kranaki, Coulentianos, Filolaos, Memos Makris, Nikos Svoronos, Nikos Vyzantios, Iannis Xenakis.

¹² Entretien d'Agora International avec Cornelius Castoriadis au Colloque de Cerisy, 1990, p. 3-4.

¹³ On se réfère au roman de Mimika Kranaki, *Philhellènes. 24 lettres d'une Odyssée*, (en grec), Athènes, Ikaros, et à l'œuvre polyphonique de Nelli Andrikopoulou, *Le Voyage de Mataroa, 1945. Dans le miroir de la mémoire*, (en grec), Athènes, Estia, 2007.

¹⁴ Récemment, traduit par l'auteur, il a été inclus au numéro spécial de la revue *Nouvelle Sociologie*, intitulé « L'intelligentsia grecque à Paris (n° 43, hiver 2006-2007). L'édition bilingue à laquelle nous allons nous référer reproduit tous les deux éditions du texte. Mimika (Dimitra) Kranaki est née à Lamia en 1920 et a fait des études de Loi et des Sciences Politiques à l'Université d'Athènes. Le décembre de 1945, elle a gagné Paris avec les boursiers de « Mataroa ». Elle est travaillée au C.N.R.S. et une fois sa thèse terminée (1967), elle a enseigné pour vingt ans la philosophie allemande à l'Université Paris I (Nanterre). Elle a écrit aussi bien en grec et en français. Ses œuvres principales en français sont : aux éditions Seuil : *Grèce* (1955), *Iles grecques* (1978). Aux éditions La guilde du livre (Lausanne) : *Iles grecques* (1956), *Méditerranée* (1957), *Grèce Byzantine* (1962). Traductions en français : *Chrysothémis* de Yiannis Ritsos (éd. Les Lettres Nouvelles, Paris, 1973), H. Marcuse, *L'Ontologie de Hegel* (éd. Minuit, Paris, 1973).

¹⁵ Efstratia Oktapoda-Lu, « Voix grecques de l'errance : Mimika Kranaki », *La Francophonie*

Cependant, une fois y arrivé, le pays d'accueil est empreinte de tristesse, la vie qu'on l'y mène n'accroissant en aucune manière la valeur de vie d'un être.

J'ai froid et je ne connais personne. Le jour où je reconnaîtrai quelqu'un dans une salle de théâtre, je pourrai crier «terre». Pour le moment je flotte, j'ai appris par cœur quelques mouvements mécaniques, le strict nécessaire, je les répète tous les jours, mais cela ne prouve pas que je vis¹⁶.

L'emploi du mot «terre» renvoie à l'image du errant perdu en plein mer, du désespéré qui, ayant beaucoup sillonné le large, perçoit devant ses yeux, au fond de l'horizon, la terre si bien désirée, une vraie illusion. Si nous prenons en considération la signification particulière de la distance, nous pourrions expliquer la raison pour laquelle l'utopie de l'immigré devrait être située à une distance symbolique ; le point le plus éloigné, la «terre bénie» est une terre que l'on ne peut atteindre qu'à l'issue d'un long voyage. Image bien forte qui renvoie à Ulysse est son long et aventureux voyage de retour à Ithaque. Quand même, Ulysse est tout de suite déconstruit comme symbole.

J'essaie de me créer un visage, un masque. Autrefois, d'entrer dans un modèle. [...]

En l'occurrence le modèle serait Ulysse. Mais ça ne colle pas, l'épopée n'est pas mon élément. Lui n'avait sûrement pas froid dans un gros corps velu. Il n'avait pas le cafard, ou alors le cafard de grande classe.

Il avait Pénélope, il avait Jupiter, il n'avait pas besoin d'argent pour vivre, il ne se souciait que pour d'hexamètres¹⁷.

Ulysse sert de symbole que Kranaki reprend en le chargeant de sens nouveaux. Elle renoue avec le mythe et la figure d'Ulysse, éternel errant, qui hante l'écrivain et l'accompagne tout au long de sa quête existentielle et littéraire. Comme lui, elle erre sur terre – ou sur mer. Mais à l'opposé d'Ulysse, aucune Pénélope ne l'attend dans nulle Ithaque. Ithaque est certes la Grèce, « quitté temporairement » pour y revenir. Pour peu ou pour longtemps ? Personne ne le sait du début :

Il n'y eut personne non plus pour nous crier « Attention à l'irréparable » lorsque le bateau prit le large et que les côtes du Péloponnèse disparurent derrière la poupe. Comment se douter que c'était le dernier regard vers la Grèce. [...] Mais nous aurions vu d'emblée à quoi nous nous engageons, sans le découvrir par couches successives de désespoir¹⁸.

La soif d'Ulysse, au contraire, réside sur un autre plan et n'entretient aucune relation avec les problèmes de l'immigrés. Les boursiers sont des immigrés tandis qu'Ulysse n'est guidé que par sa hardiesse et sa valeur personnelle. C'est avec l'esprit et le caractère du chercheur qu'auprès ses aventures il rejoint Ithaque. Le fripon du poème épique, le héros trompeur du conte populaire qui chez Homère est devenu le roi d'Ithaque plein de ruse, devient chez Kranaki, un voyageur au simple bénéfice de la découverte géographique, débarrassé de toute inconvenance pratique ou sentimentale.

Le voyage d'Ulysse, était un voyage vers le centre, vers Ithaque, c'est-à-dire vers soi-même. [...] Nous serons tous un peu comme Ulysse, en nous cherchant, en espérant arriver, et puis sans doute, retrouvant la patrie, le foyer, nous retrouvant nous-mêmes.

dans les Balkans. Les Voix des femmes (sous la direction d'Efsrtatia Oktapoda-Lu et de Vassiliki Lalagianni), Paris, Publisud, 2005, p. 165.

¹⁶ Mimica Kranaki, « Mataroa » à deux voix. *Journal d'exil*, Athènes, Editions du Musée Benaki, coll. : « Témoignages », 2007, p. 18.

¹⁷ Mimica Kranaki, « Mataroa » à deux voix. *Journal d'exil*, Athènes, Editions du Musée Benaki, coll. : « Témoignages », 2007, p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

Mais, comme dans le Labyrinthe, en toute pérégrination on risque de se perdre. Si l'on réussit à sortir du Labyrinthe, à retrouver son foyer, alors on devient un autre être ¹⁹.

Dans cette figure de l'aventurier héroïque, de l'homme qui curieux de tout, Cranaki confronte la figure de l'immigré qui se tient au seuil d'une époque nouvelle et qui en perçoit le sens et les conséquences de l'aventure culturelle de la migration plus clairement que les générations suivantes qui y sont déjà impliquées. Les boursiers et Ulysse empruntent des voies différentes pour accéder à la survivance et au bonheur. Pour l'immigrant, ces deux sont liés à une constante ascension le long de l'axe des valeurs du pays d'accueil et il y accède à travers l'acceptation absolue de la culture de l'Autre.

Elle dura un bon moment cette souffrance de miroir brisé, entre le oui et le non. Puis, un jour, cette pensée, comme après de longues querelles d'amour : cela n'est plus possible. Il faudra oublier, se rendre à l'évidence, se rendre tout court. [...] Brûle surtout – et ce sera d'une consommation plus longue – l'espoir d'un lendemain et l'illusion de tes prétendus droits sur l'existence. Elle n'est nécessaire à personne, tu l'arracheras jour par jour en te faisant saigner les ongles. [...] Tu apprendras ce petit sourire bleu (ou jaune ?), tu apprendras à débiter avec naturel toutes ces préciosités que tu mets encore entre guillemets, « me semble-t-il » et « je me suis laissé dire ». Fais comme si tu étais le premier homme sur terre, acharne-toi sur la vie et sois prêt pour tous les départs. Voici une arène vide de nouveau et qui t'invite. [...] J'apprendrai à expi-ci-ter, je renoncerai à ma carapace sans me sentir écorchée. J'apprendrai à freiner, à doser la sincérité – l'acceptation, quoi. [...] mais c'est fini maintenant, je l'as-su-me-rai, voilà, déjà j'ai dit ce mot qui normalement me dépasse ²⁰.

Le premier réflexe de l'immigrant n'est pas d'afficher sa différence, mais de passer inaperçu. Le rêve secret de la plupart des migrants, c'est que l'on les prenne pour des enfants du pays. Leur tentation initiale, c'est d'imiter leurs hôtes, et quelquefois il y parviennent. Le plus souvent, ils n'y parviennent pas. Ils n'ont pas le bon accent, ni la bonne nuance de couleur, ni le nom ni le prénom ni les papiers qu'il faudrait, leur stratagème est très vite éventé. Beaucoup savent que ce n'est pas même la peine d'essayer et se montrent alors, par fierté, par bravade, plus différents qu'ils ne le sont²¹.

On nous appelle des boursiers, au pluriel abstrait. [...]

La nuit nous engloutit, cette arrivée a tout fait l'air d'une capitulation.

Après quoi, nous passons du pluriel abstrait au singulier le plus solitaire. Mais pas tout de suite. Pendant la période de transition, le monde du « nous » se poursuit. Par provincialisme, par timidité, par panique. Nous nous promenons par bandes serrées, nous avons peur d'affronter seuls cette ville immense ²².

La ville tient une place importante dans le système symbolique d'une culture. Pour Yuri Lotman, le symbolisme de la ville peut être divisé en deux zones principales : celle de la ville en tant qu'espace symbolique et celle de la ville en tant que nom symbolique (mais ce dernier aspect ne sera pas abordé ici) ²³. Deux voies permettent à une ville, considérée en tant qu'espace spécifique, d'entrer en relation avec le territoire qui l'entoure : la ville peut être isomorphe avec l'État mais aussi personnifier celui-ci. Dans cette relation au monde environnant, une ville peut être semblable à une église située au centre de la ville ; en d'autres termes, le modèle idéalisé se voit situé au centre de la Terre. Ou plutôt, quel que soit l'endroit où elle est située, la ville est considérée comme le centre. Paris est alors le centre de son monde et l'incarnation de son pays. Dans notre

¹⁹ Mircea Eliade, *L'Épreuve du Labyrinthe*, Paris, Pierre Belfond, 1978, p. 113.

²⁰ Mimica Kranaki, *op.cit.*, p. 58-59.

²¹ Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 48.

²² Mimica Kranaki, « Mataroa » à deux voix. *Journal d'exil*, Athènes, Editions du Musée Benaki, coll. : « Témoignages », 2007, p. 14 et p. 16.

²³ Yuri Lotman, *La Sémiosphère*, (trad. Anka Ledenko), Limoges, PULIM, 1999, p. 124-125.

cas, Paris est également la France, le pays d'accueil. Paris et France serviront de terre d'accueil lorsque, en 1967, la Grèce se trouvera sous la dictature des colonels²⁴. Ainsi, c'est à Paris qu'Alki Zei écrira plusieurs de ses romans et Mélina Mercouri et Mikis Théodorakis feront connaître le drame de l'hellénisme, de la *Romiosyni*, au public européen²⁵.

C'est à partir des cités d'accueil qui constitueront les nouveaux centres de l'hellénisme, que se fait l'élévation graduelle du niveau intellectuel de l'hellénisme de la diaspora et le progrès de la conscience nationale chez les grecs vivant à l'étranger²⁶. «C'est dans ces conditions peu favorables, que l'hellénisme va façonner les traits propres au grec moderne, le "néo-grec". [...] L'hellénisme est alors vaste, et, depuis plusieurs siècles, il a appris à s'organiser en dehors de ses limites, naturelles et politiques»²⁷.

La ville se trouve souvent au bord de l'espace culturel et le système d'attribution de valeurs se trouve par là puissamment activé : ce qui existe dans le présent et appartient « aux autres » est valorisé négativement, tandis que ce qui est le « nôtre » se trouve hautement valorisé. « Comment l'amitié est-elle possible dans une si grande ville ? [...] Et puis tous ces visages codifiés, visage de Procédure Civile, dans les rues, lymphatique à côté du drame des figures chez nous. Non, je n'aimerai jamais ma vie ici »²⁸.

Le couple Paris – Athènes, villes antinomiques, réfractent l'opposition entre l'exil et le paradis perdu, s'inscrivant à un niveau symbolique : exil/patrie, rejet/intégration, solitude/fraternité. L'auteur décrit cette opposition, lors d'une promenade où elle a écouté quelqu'un jouer au piano une sonate de Schuman, derrière sa maison, propre «forteresse», «à l'abri du tout».

J'essaie de voir à travers les volets. Là-bas [en Grèce], j'aimais tellement la vie des rez-de-chaussée et les fenêtres du soir. Elles et moi, on s'en allait le long des rues, la main dans la main. J'essaie de voir, mais c'est trop haut, c'est un entresol. Je comprends soudain ce que cela signifie, un étran-ger. De rester là, à écouter la petite phrase, rend le refus encore plus aigu. Je me remets à marcher, avec, derrière le dos, la cruauté de cette musique, «chantant l'hier, chantant l'ailleurs»²⁹.

La notion de la maison se présente toujours comme un point d'ancrage pour ses connotations liées au foyer, à la patrie, la sécurité, et la tradition culturelle. Ce thème est développé chez Kranaki pour donner naissance d'une part, à l'opposition maison-forteresse / maison – rez-de-chaussée, et d'autre part, celle de la possession *versus* l'absence de maison. La maison-forteresse, appartenant aux Français, leur sert d'abri de toute menace, de protection face aux dangers et aux ennemis extérieurs. La forteresse symbolise non un lieu d'hospitalité mais quelque chose de tout à fait opposé, au point qu'un lien solide relie les thèmes de la maison et de l'hostilité. Au lieu de renvoyer à l'ambiance amicale du refuge, comme c'est le cas des Grecs et de leur Dieu d'hospitalité, Jupiter (le «*Xenios Zeus*»), elle renvoie à un lieu de défense et d'hostilité. Personne et rien ne peut pénétrer à cette zone interdite. Par contre, les maisons de la patrie sont des rez-de-chaussée, aux fenêtres ouvertes, pleine de joie et de rires, prêtes à accueillir l'étranger.

²⁴ Ce n'est pas la première fois que Grecs y cherche refuge. Le même phénomène se remarque à l'issue de la guerre civile qui a divisé la Grèce à la fin de la Seconde Guerre mondiale, s'agissant, cette fois, d'un véritable mouvement "centrifuge". Ainsi, l'Allemagne, la Belgique et la France seront les pays où s'installeront les Grecs qui cherchent à quitter la situation politique qui pèse sur leur patrie. Voir Vénétiá Saltéri-Cacouros, "Le mosaïque de la diaspora grecque. Un aperçu diachronique", *DESMOS / Le Lien*, n° 26, 2007, p. 16.

²⁵ Vénétiá Saltéri-Cacouros, « Le mosaïque de la diaspora grecque. Un aperçu diachronique », *DESMOS / Le Lien*, n° 26, 2007, p. 16.

²⁶ Voir C. TH. Dimaras, *Histoire de la littérature néo-hellénique*, coll. Institut français d'Athènes, Athènes, 1965.

²⁷ Vénétiá Saltéri-Cacouros, *op.cit.*, p. 15.

²⁸ Mimica Kranaki, *op.cit.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

À un deuxième niveau, on passe à l'absence du foyer à deux sémantiques différentes, à savoir l'interjection émotionnelle et la désignation directe, de même tout discours sur la maison à un double sens : le manque du domicile paternel et le manque de la patrie. Il est sous-tendu par une aussi bien sémantique mélancolique que nostalgique. La lumière et le soleil de la patrie, la source de la lumière, de la chaleur et de la vie d'une part, et de l'autre, l'obscurité et l'humidité de la terre étrangère, où se mêlent les cauchemars et les fantômes.

Il pleut. Je cherche en vain le goût de l'été. Rien qu'une odeur d'humidité, de Oluae, non pas dans ce que la pluie a de nette, plutôt une odeur de temps pourri et de lassitude. [...] Là-bas, chez moi, les jours maintenant égument de force, les soir flambent, tel que je les ai aimés jadis, ce jadis qui s'évanouit peu à peu. Elle frémit maintenant, l'exaltation des routes dans la poussière, ce que je croyais être la poussière et qui n'était que la rosée du temps. Les rues ! les rues que j'aime ont le visage que je leur connais. L'avenue Singros descend toujours assoiffée vers la mer et la rue Homère s'essouffle pour grimper là-haut, dans la morsure de Midi³⁰.

De même, les fenêtres du grand Amphithéâtre de l'École de Droit de l'université athénienne reflétaient l'avenir immense et clair tandis que, chaque fois qu'on essayait de voir l'avenir par les fenêtres de la Sorbonne, on butait sur un mur noir. La ville est alors antithétique au monde environnant en particulier si l'on accepte en tant que tel la foule des immigrés. Une ville peut aussi être située de façon excentrique par rapport à son territoire, au-delà de ses propres frontières. Dans le cas des immigrés, la ville natale pourrait être symboliquement transférée en plein Paris, aux seins du pays d'accueil.

Voilà, c'est encore dimanche. [...] Mais non, il est toujours là, avec son toucher d'avant mort et, cette fois, un léger accent étranger. [...] Les rues, les murs, les lumières, déjà les lumières, il n'est que cinq heures, j'essaie de causer avec eux, de les apprivoiser, de l'air dont j'offrirais une cigarette à mon gardien de prison³¹.

Le seul endroit où l'immigrée grecque puisse trouver refuge sont les quais de la Seine, la rivière qui traverse Paris et les eaux de laquelle reflètent, à ses yeux, les eaux de la mer de la patrie. Cependant, cette fleuve n'est qu'un miroir déformant. À l'eau claire, fraîche et bienfaisante de la mer qui est sans limites et qui s'ouvre à la liberté, s'oppose l'eau noire et sale de la Seine. Au premier abord, le symbolisme des eaux semble le type même du symbolisme pluriel, voire du rassemblement de symboles contradictoires³². «Je loge les quais, ici au moins ça sent l'eau, le souvenir, la mer, mais ce sont là « méprises de ma langue étrangère »³³.

La frontière passe à l'intérieur et l'écrivain acquiert l'acculturation, «acquisition progressive de sa nouvelle culture», pour la dépasser par «l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien soit perdu», bref la transculturation³⁴. Ainsi, on observe les mouvements bidirectionnels et parallèles des structures qui tendent à se refermer sur elles-mêmes, à se séparer de leur environnement qui est considéré comme hostile, tandis que d'autres tendent à l'ouverture et aux contacts avec la culture de l'Autre.

Avant de devenir un immigré, on est un émigré ; avant d'arriver dans un pays, on a dû en quitter un autre, et les sentiments d'une personne envers la terre qu'elle a quittée ne sont jamais simples. «Emigrés et immigrants sont touchés par le même destin déchirant,

³⁰ Mimica Kranaki, *op.cit.*, p. 24.

³¹ Mimica Kranaki, *op.cit.*, p. 18.

³² Gaston Bachelard a bien montré dans ses essais célèbres, *L'Eau et les rêves* et *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, combien les axes de symbolisation proposés par l'élément liquide étaient divergents.

³³ Mimica Kranaki, *op.cit.*, p. 26.

³⁴ Tzvetan Todorov, 1996, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, coll. : « L'Histoire Immédiate », p. 22-23.

par cette incapacité à façonner un retour agréable de la mort et de l'exil»³⁵. Si l'on est parti, c'est qu'il y a des choses que l'on a rejetées – la répression, l'insécurité, la pauvreté, l'absence d'horizon. Mais il est fréquent que ce rejet s'accompagne d'un sentiment de culpabilité et de deuil. J'évoque cette tendance, tout à fait mécanique et significative, à mettre au passé tout ce qui concerne la Grèce : «ils avaient... ils étaient»... comme s'il s'agissait de morts»³⁶. Il y a des proches que l'on s'en veut d'avoir abandonnées, une maison où l'on a grandi, tant et tant de souvenirs agréables. Il y a aussi des attaches qui persistent, celles de la langue ou de la religion, et aussi la musique, les compagnons d'exil, les fêtes, la cuisine³⁷.

Les habitudes importées sont totalement dissous dans la culture réceptrice; cette culture elle-même évolue vers un état d'activité et commence à produire à vive allure de nouvelles habitudes qui sont fondés sur des codes culturels qui dans un passé lointain ont été stimulés par les invasions de l'extérieur, mais qui se sont depuis totalement transformés au travers de nombreuses évolutions asymétriques, en un nouveau modèle original. Les deux sources d'information – la culture «importée» et la culture «maison» – se restructurent l'une l'autre. Simultanément, les codes importés avec les textes deviennent partie intégrante de la sphère métaculturelle d'accueil. Au cours de la première étape la tendance psychologique dominante est la rupture avec le passé et l'idéalisation du «neuf» vécu en tant que salvateur. Pendant cette seconde étape cependant, la tendance prédominante est de restaurer les liens avec le passé, de chercher ses «racines»; le neuf est désormais interprété en tant que continuation organique de l'ancien, lequel se trouve ainsi réhabilité. Des idées liées au développement organique parviennent au premier plan³⁸.

Peu à peu je verrai se tisser cette complicité de qualité très diverse qui va de la promiscuité à la franc-maçonnerie intellectuelle. J'aimerai peut-être un homme qui ne parle pas ma langue. Puis, un jour, il me sera donné, peut-être, de revoir mon pays. J'aurai de la peine à me souvenir des rues. J'embrasserai, gênée, mes vieux camarades, nous essayerons de parler, mais nous ne pourrons pas nous atteindre. Ils me diront : «Vous ressemblez à une très ancienne amie à moi qui portait votre nom». Et tout sera dit. Ca se passera probablement dans la résignation, nous n'aurons plus le courage d'une inquiétude. Ce sera, encore une fois, l'histoire d'un amour malheureux. Avoir, seulement, le temps pour une dernière lettre d'amour, pour dire que ... non, rien. Et puis, au fond, ce serait peut-être une veine, la veine des petits orphelins qui en ont fini une bonne fois pour toutes avec une grande douleur et de tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, ont leur mort derrière eux. Je n'aurai plus rien à moi, plus rien, même pas un coin de terre à aimer. Je ne serai de nulle part. Seulement cette grande blancheur béante, l'avenir, et ce qui reste à faire³⁹.

Les sentiments qu'on éprouve envers le pays d'accueil sont moins ambigus. Si l'on y est venu, c'est parce qu'on y espère une vie meilleure pour soi-même et pour les siens. «Mais cette attente se double d'une appréhension face à l'inconnu – d'autant qu'on se trouve dans un rapport de forces défavorable ; on redoute d'être rejeté, humilié, on est à l'affût de toute attitude dénotant le mépris, l'ironie, ou la pitié»⁴⁰.

Si bien qu'ici, à l'étranger, loin de tout ce qui est fraternel, j'ai le sentiment d'une mutilation, quelque chose comme une dent arrachée. Le seul moyen de la retrouver, c'est les lettres. J'idéalise, peut-être, les amitiés qui, en fait étaient beaucoup plus difficiles,

³⁵ Vangelis Calotychos, « L'émigré et l'immigrant dans *Dieu le leur dit*, un roman de Sotiris Dimitriou, , *DESMOS / Le Lien*, n° 28, 2008, p. 30. p. 23-36.

³⁶ Mimica Kranaki, *op.cit.*, p. 52.

³⁷ Amin Maalouf, *op.cit.*, p. 48.

³⁸ Voir Yuri Lotman, *op.cit.*, p. 47-48.

³⁹ Mimica Kranaki, *op.cit.*, p. 60.

⁴⁰ Amin Maalouf, *op.cit.*, p. 48.

plus compliquées. Il n'en est pas moins vrai que j'ai organisé ma journée, de manière à l'accorder entièrement à la première distribution du courrier, neuf heures du matin⁴¹.

L'heure de l'arrivée de la correspondance est le moment le plus précieux pour tout immigré. Elle est à lui, elle lui emporte le parfum du terroir et toutes les choses qu'il aime. Chaque jour s'enrichit d'une catastrophe, mort, arrestation ou autre chose. Mais, malheureusement, c'est inutile de tendre les mains car personne ne peut aider l'autre. Chacun est muré dans son enfer personnel et il échange ses désespoirs «By air Mail, censuré par le ... Contrôle des Changes»⁴². Cependant, la voie postale est la seule voix fraternelle provenant de la patrie. Dans ces enveloppes se trouvent cachés les rêves, les espoirs, les nouvelles, les joies et les douleurs des personnages bien aimés, ce pont jeté d'eux, l'unique moyen de communication. «D'excitation, je déchire chaque fois l'enveloppe avec les timbres, la concierge va grogner, car elle m'a dit de les lui garder»⁴³. Le «*Mataroa*» à deux voix de Mimika Kranaki pourrait faire partie de cette correspondance amère. Journal d'exil, ce n'est autre chose que le journal exemplaire d'une exilée qui empreint les premiers jours de sa vie à Paris, les jours de la solitude, du silence, de la quête. C'est un bref itinéraire allusif, un monologue à deux voix, sur l'histoire du déracinement d'une génération, la génération de Mataroa.

Mataroa fut le «bateau de l'espoir»⁴⁴, telle une «arche de Noé»⁴⁵ moderne qui emmené les jeunes boursiers vers la liberté, loin de la guerre civile. L'arche, symbole de la valence positive du déluge. Il nous faudrait nous arrêter au symbolisme de l'arche et des navires qui tous sont, si l'on peut dire, le symbolisme « quintessentiel » de l'eau⁴⁶. L'arche concentre en elle les vertus de salvation, de fécondité, de naissance des eaux, au sein même de la tempête, de la colère aquatique et de la mort diluviale⁴⁷.

Ce navire devint le symbole de cette «exode collective»⁴⁸. Tout comme le peuple juif, les jeunes boursiers se sont longuement errés dans des terres hostiles, ils ont subi les difficultés énormes de l'exil, et, tout au long de ce parcours vers la «terre bénie», tantôt désespéré, tantôt prometteur, plein de douleur et de démentis, ils ont fini par créer un socle hellénique de la diaspora. Comme eux, leur écriture voyage aussi «[elle] [t]raverse des frontières, fait dériver des continents, survole des territoires, ne cesse de partir, de migrer, de s'exiler de recomposer des itinéraires inouïs. Bateaux ivres, invitations au voyage, coups de dés, muraille de Chine, odyssées, voyages au pays des Tarahumaras, saisons en enfer»⁴⁹.

⁴¹ Mimika Kranaki, *op.cit.*, p. 28.

⁴² *Ibid.*, p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁴ Désignation attribuée par Geroges Kalpadaki, « Le bateau de l'espoir et ses hommes », dans Nelli Andrikopoulou, *Le Voyage de Mataroa, 1945. Dans le miroir de la mémoire*, (en grec), Athènes, Estia, 2007, p. 149.

⁴⁵ Sur le mythe de l'arche de Noé, voir *Genesis*, VI, 13.

⁴⁶ Voir *Universalis*, version électronique.

⁴⁷ Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques*, Paris : Presses universitaires de France, 1963.

⁴⁸ Désignation attribuée par Costas Axelos dans Nelli Andrikopoulou, *Le Voyage de Mataroa, 1945. Dans le miroir de la mémoire*, (en grec), Athènes, Estia, 2007, p. 101.

⁴⁹ Guy Scarapetta, *Eloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1981, p. 108

BIBLIOGRAPHIE

- ALLEAU, René, *De la nature des symboles*, Paris, Pont-Royal, 1964.
- ANDRIKOPOULOU, Nelli, *Le Voyage de Mataroa, 1945. Dans le miroir de la mémoire*, (en grec), Athènes, Estia, 2007.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942.
- CALOTYCHOS, Vangelis, «L'émigré et l'immigrant dans *Dieu le leur dit*, un roman de Sotiris Dimitriou», *Desmos*, n° 28, Paris, 2008, p. 23-36.
- DIMARAS, C. TH., *Histoire de la littérature néo-hellénique*, coll. «Institut français d'Athènes», Athènes, 1965.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques*, Paris, PUF., 1963.
- Entretien d'*Agora International* avec Cornelius Castoriadis au Colloque de Cerisy, <http://www.agorainternational.org/CCAIINT.pdf>, 1990, p. 4 (consulté le 6/6/2012).
- GREIMAS, Algirdas Julien, Courtés, Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage* Paris (vol. A, 1986, vol. B), Hachette, 1979.
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Symbole>, (consulté le 6/6/2012).
- KALPADAKI, Georges, «Le Bateau de l'espoir et ses hommes», *Le Voyage de Mataroa, 1945. Dans le miroir de la mémoire*, (en grec), Athènes, Estia, 2007, p. 125-150.
- KRANAKI, Mimica, «*Mataroa* » à deux voix. *Journal d'exil*, Athènes, Éditions du Musée Benaki, coll. : « Témoignages », 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, «Introduction» aux œuvres de M. Mauss publiées sous le titre *Anthropologie et sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.
- LOTMAN, Yuri, *La Sémiosphère*, (trad. Anka Ledenko), Limoges, PULIM, 1999.
- MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- MAKRIS, G. Constantinou, «La Structure sémiotique du symbole dans la *Logique* de Charles Sanders Peirce», *Anthropos o Simenon (Άνθρωπος ο σημαίνων)*, Tome I : *Discours et idéologie* (IVe Congrès Panhellénique de la Société Grecque de Sémiotique), Thessaloniki, Paratiritis.
- OKTAPODA-LU, Efstratia, « Voix grecques de l'errance : Mimika Kranaki », *La Francophonie dans les Balkans. Les Voix des femmes* (dir. d'Efstratia Oktapoda-Lu et de Vassiliki Lalagianni), Paris, Publisud, 2005, p.163-176.
- ORTIGUES, Edmond, *Le Discours et le symbole*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.
- SALTERI-CACOUROS, Vénétiá, «La Mosaïque de la diaspora grecque. Un aperçu diachronique», *Desmos*, n° 26, Paris, 2007, p. 14-16.
- SCARPETTA, Guy, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1981.
- TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, coll. : « L'Histoire Immédiate », 1996.

GATSI YIOTA·

***LE PASSAGE DU MONDE ARABE À L' OCCIDENT
DANS L'ŒUVRE D'AMIN MAALOUF
LE PASSAGE D'UN MONDE À L'AUTRE***

INTRODUCTION :

Dans le cadre de notre intervention nous tenterons une étude globale de l'œuvre de l'écrivain francophone d'origine libanaise, Amin Maalouf. Notre but c'est de démontrer par le biais de son œuvre, mais surtout de ses essais, la problématique commune qui traverse tous ses écrits, ces premières années du XXI^e siècle, de la crise des valeurs, à savoir du *Dérèglement du monde*, (dérèglements intellectuels, financiers, économiques et climatiques).

Tout au long de son œuvre il refuse l'enfermement dans une identité unique, il n'a jamais conçu l'identité comme étant une chose fixe, établie du seul fait de sa naissance dans un lieu donné ou sous l'égide d'une allégeance religieuse spécifique¹.

Notre objectif serait de démontrer comment Maalouf vise continuellement à établir des ponts entre l'Occident et le monde arabe. Les questions de l'identité, de la rencontre de l'altérité sous différentes formes, de l'ouverture vers «l'Autre», la conciliation de deux mondes apparemment si contradictoires, la réciprocité linguistique et culturelle visée facilitent le passage d'un monde à l'autre.

Par ailleurs, son engagement personnel, son désir du partage, son appartenance aux deux univers met le dialogue de deux cultures au quotidien. Ainsi, on espère que la découverte de son œuvre pourrait fournir un moyen parmi d'autres de convertir la vision des *Les identités meurtrières* (1998) en une vision adulte pour arriver peut-être à la fin de poser les premières bases d'une société pluraliste et harmonieusement diversifiée.

Lors de la préparation de la présente étude, nous avons étudié son parcours littéraire en commençant par ses romans, ses essais mais en exploitant aussi ses entretiens situés dans l'actualité de ses productions.

L'œuvre² d'Amin Maalouf arrive de nous rendre claires les aspects importants de la langue et de l'identité dans des environnements plurilingues en commençant peut-être par nos écoles. La simple écriture littéraire et le contenu de son œuvre constituent pour nous une source importante d'inspiration. Le total de son œuvre est un effort de créer une conscience pluriculturelle et ouverture vers l'autre, étant donné que lui aussi nous

· Doctorante au Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université Aristote de Thessalonique.

¹ Maalouf A., *Les Identités Meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

² L'œuvre littéraire d'Amin Maalouf comporte des romans, des essais et un livret d'opéra. Parmi les romans, on cite *Les Croisades vues par les arabes* (1983), *Léon L'Africain* (1986), *Samarcande* (1988), *Les Jardins de lumière* (1991), *Le Premier siècle après Beatrice* (1992), *Le Rocher de Tanios* (1993), *Les Echelles du levant* (1996), *Le Périphe de Baldassare* (2000). Amin Maalouf a écrit deux essais *Les identités meurtrières* (1998) et *Le Dérèglement du monde* (2009), un livret d'opéra, *L'amour de loin* (2004) et une autobiographie, *Les Origines* (2004), *Les ésoorientés* (2012).

transmet les idéaux d'une identité plurielle et en même temps libéré des rivalités et du fanatisme à travers son itinéraire personnel. «Quand on a vécu au Liban, la première conviction que l'on devait avoir, c'était celle de la coexistence»³.

LE PARCOURS D'AMIN MAALOUF

Sous le nom de «Monsieur l'Orient», Amin Maalouf est un auteur francophone d'origine libanaise qui possède vraiment un statut spécial. Son identité est, par essence, plurielle; c'est un arabe chrétien dont la mère était melkite (orthodoxe) et le père protestant. Il quitte le Liban en raison de la guerre civile qui y fait rage, puis s'établit en France. Il a depuis toujours été marqué par une condition de minoritaire qui a considérablement modulé sa conception de l'identité et le regard qu'il pose sur le monde.

Ce sont ces essais en particulier que nous allons tenter d'analyser dans ce travail, en nous dirigeant vers le concept d'une identité toujours flexible qui tend à briser les clivages créés dans notre monde. Ces derniers seront mis en relation avec ses romans, car chez Maalouf il existe une relation forte au niveau conceptuel entre les œuvres fictionnelles et non-fictionnelles en d'autres mots l'identité et l'altérité, le pluralisme et l'exclusion qui sont présents dans tous les romans, se retrouvent condensés et approfondis dans ses essais.

L'œuvre maaloufienne, ayant comme langue véhiculaire le français, appartient à la question d'une problématisation générale des identités nationales voire des littératures nationales. Et ceci notamment par le fait que la situation soit plus complexe en Proche-Orient et surtout au Liban, (les frontières sont discutées) qui est le pays natal de notre écrivain. Il est remarquable que notre écrivain inclue dans son œuvre des traits francophones étant donné qu'il vit aujourd'hui hors de son pays natal comme la plupart de grandes figures francophones libanaises. C'est en ce sens que son œuvre reflète continuellement les échanges féconds entre le Liban et la France, entre l'Orient et l'Occident. L'œuvre d'Amin Maalouf est la littérature contre l'arrêt de mort des cultures multilingues et cosmopolites, médiatrices entre l'Orient et l'Europe.

Au contraire de la représentation choquante de l'Orient dans la littérature européenne et la littérature française, chez Maalouf on trouve un Orient hétérogène, multiculturel, plurilingue, qui construit «une contre-représentation, un contre-discours».⁴ De fait, on observe que notre écrivain essaie de créer un monde plus ouvert et de démolir les stéréotypes de l'Occident en dépassant les individus qui prétendent détenir des sources authentiques. Ses histoires sont celles de la confrontation entre Arabes, Ottomans, Espagnols et Italiens, entre Orient et Occident, entre Islam et Christianisme. A titre indicatif *Léon L'Africain* devient en quelque sorte «cosmopolite», le symbole du métissage des langues, des cultures et des religions qui font de la Méditerranée le creuset du monde moderne. Mais c'est aussi, en raccourci, l'histoire du Liban moderne, entre l'Europe et le monde arabo-musulman, qui est ainsi racontée, avec un appel implicite à la tolérance et au multiculturalisme: «De ma bouche tu entendras l'arabe, le turc, le castellan, le berbère, l'hébreu, le latin et l'italien vulgaire, car toutes les langues, toutes les prières m'appartiennent»⁵, dit-il dans le prologue au lecteur.

Il s'agit ainsi pour l'écrivain de proposer une réécriture authentique de l'histoire de l'Orient qui devrait servir à réunir ce qui avait séparé à partir du démembrement de l'Empire Ottoman. En général dans son écriture Amin Maalouf rejette les stéréotypes liés à l'Orient. Celui-ci demeure un refuge idéal des poètes, des savants, des mathématiciens, des astrologues, de la tolérance, de la diversité:

³ Entretien avec Zeina El-Tibi, *La Revue du Liban*, N° 3954 (Du 19 Au 26 Juin 2004).

⁴ Dakroub F., « Amin Maalouf et le Pan-Orientalisme : Ecriture et construction », Thèse, London, Ontario, Canada, The University of Western Ontario, 2010.

⁵ *Léon l'Africain*, Jean-Claude Lattès, 1986.

Que sont devenus en effet les musulmans d'Espagne? Et les musulmans de Sicile? Disparus, tous jusqu' au dernier, massacrés, contraints à l'exil, ou baptisés de force. Il y a dans l'histoire de l'islam, dès ses débuts, une remarquable capacité à coexister avec l'autre. A la fin du siècle dernier, Istanbul, capitale de la principale puissance musulmane, comptait dans sa population une majorité de non musulmans, principalement des Grecs, des Arméniens et des Juifs. Imaginerait-on à la même époque une bonne moitié de non-chrétiens, musulmans ou juifs à Paris, à Londres, à Vienne ou à Berlin? Aujourd'hui encore, bien des Européens seraient choqués d'entendre dans leur ville l'appel du muezzin⁶.

On voit bien ici qu'Amin Maalouf rejette l'enfermement dans une appartenance restreinte, dans une appartenance meurtrière. Il prône la mixité culturelle, l'interaction entre les deux mondes. Le monde oriental n'a pas, selon lui, l'exclusivité du rejet de l'Autre. Ainsi il s'ouvre à travers ses écrits, à une appartenance plus ouverte, à l'Orient, à ses cultures et son histoire, à la richesse de ses religions.

L'ORIENT ET L'OCCIDENT DANS «LES IDENTITES MEURTRIÈRES»

On voit bien ici qu'Amin Maalouf rejette l'enfermement dans une appartenance restreinte, dans une appartenance meurtrière. Il prône la mixité culturelle, l'interaction entre les deux mondes. Le monde oriental n'a pas, selon lui, l'exclusivité du rejet de l'Autre. Ainsi il s'ouvre à travers ses écrits, à une appartenance plus ouverte, à l'Orient, à ses cultures et son histoire, à la richesse de ses religions.

Pour lui, «Les autres cultures ne devraient pas devenir chaque jour un peu moins imperméables [...]», mais, en revanche, il devrait exister un dialogue créatif entre les cultures entre l'Orient et l'Occident:

On peut trouver dans le passé de quoi justifier toutes les attitudes, et leurs inverses. Si l'on avait envie, au contraire de l'actualité, de souligner la coexistence entre les Francs et les Arabes, on pourrait trouver sans difficulté de nombreux exemples de coopération ou d'entente⁷.

Amin Maalouf voudrait transmettre une réalité objective : «Je ne dis pas aux Occidentaux qu'ils devraient abandonner leurs valeurs, bien au contraire, je leur dis qu'il faudrait avant tout respecter ces valeurs dans leurs relations avec les autres»⁸. Il veut ainsi montrer qu'il existe une possibilité de s'ouvrir à une culture, une identité différente tout en s'appuyant sur sa propre idéologie, sans être obligé de renoncer à son identité légitime. Jusqu'ici, l'occident s'est plutôt enfermé dans sa vision orientaliste (selon le terme de Saïd) en se rendant imperméable aux influences orientales. En d'autres mots Amin Maalouf essayait de concevoir tous ces conflits avec la manière que Saïd cite dans la postface de *L'Orientalisme*:

Ce que je cherchais dans l'Orientalisme, c'était une nouvelle manière de concevoir les séparations et les conflits qui ont stimulé pendant des générations l'hostilité, la guerre et le contrôle impérialistes⁹.

LE DEREGLEMENT DU MONDE DANS LES DEUX MONDES

Ce qui est très intéressant en arrivant à l'analyse de son dernier essai : «Le Dérèglement du monde », qui est lié de façon étroite et qui vient comme une suite prophétique dix ans après le premier essai c'est l'approche de la religion. Notre essayiste dénonce les religions et leur rôle dévastateur qui ont en effet divisé deux mondes qui par nature ne devraient pas être opposés. S'en suit une cassure entre l'Occident et le monde

⁶ *Les Identités meurtrières*, op.cit., p. 67-68.

⁷ Makarian Chr., « Le point de vue des Arabes », *Le Point* (19 août 1995).

⁸ *Les Identités Meurtrières*, op.cit., p. 74.

⁹ *L'Orientalisme*, op.cit., p. 380.

arabe: «Une des grandes leçons du XXe siècle, c'est que les idéologies passent et que les religions demeurent»¹⁰. Maalouf critique l'attitude des Occidentaux face au passé étant donné que «Les Occidentaux n'éprouvent pas le besoin de se tourner en permanence vers leur passé»¹¹ d'ailleurs «Les nations d'Occident ne sont pas contraintes de chercher dans les siècles lointains des raisons d'être fière»¹² à partir de cela il met en confrontation la place du monde arabe qui «se sentent exilés dans le monde d'aujourd'hui» il cherchent forcément dans leur passé des raisons de continuer à croire en eux-mêmes». On remarque également ce passage: «Le temps présent n'est fait que d'échecs, de défaites, de frustrations, d'humiliations». À ce moment la religion apparaît pour eux comme l'ultime territoire ou survit «l'estime de soi»¹³.

D'ailleurs notre écrivain prend l'initiative de toucher les raisons de ce «dérèglement du monde» en approchant la question du conflit au Proche-Orient, qui serait une menace contre tous les acquis de notre planète. Il se tourne vers l'immigration et met en avant les «critères qualitatifs des immigrants grâce à leur pratique quotidienne de la coexistence»¹⁴. Il met l'accent sur l'évaluation du statut des immigrants en fonction de la place qu'ils occupent dans les sociétés occidentales¹⁵.

En conclusion de cette partie, nous retiendrons que la vision d'Amin Maalouf porte avant tout sur l'enchevêtrement des mondes orientaux et occidentaux, ce qui serait pour lui la solution la plus susceptible d'enrichir les deux cultures. Amin Maalouf commente l'aspect inquiétant de la religion, comme une appartenance excessivement exclusive et un élément limitatif qui fait naître le fanatisme. Il tisse une fois de plus l'éloge du plurilinguisme, en le comparant avec la religion. La langue, à l'inverse de la religion, n'est pas exclusive, on peut utiliser librement toutes les langues que l'on connaît.

LANGUES ET UNION DES MONDES

A travers ses œuvres et ses héros on distingue une variété de langues et dialectes. Comme on l'a vu ci-dessus, les langues sont multiples et suggèrent des appartenances diverses. Léon l'Africain se lance avec enthousiasme dans un projet de lexique «l' Anti - Babel (...) où chaque mot figurerait dans une multitude de langues»¹⁶.

La multiplicité des noms comme celle des langues parlées est là pour témoigner de cette impossibilité à rattacher le personnage à une identité unique, stable et définitive¹⁷. «Je pense qu'il faut être à l'aise entre les deux cultures et on peut le faire, on peut le faire parfaitement»¹⁸. Ce sont les mots de Maalouf dans une interview, il insiste ici sur la notion et la pratique de la réciprocité linguistique et culturelle¹⁹.

En insistant sur la force de l'appartenance linguistique spécialement sur la force que donne à un immigrant la sauvegarde de sa langue d'origine et du coup la légitimation du plurilinguisme créé dans ses pays d'accueil Amin Maalouf écrit dans *Le Dérèglement du monde* que l'immigrant a besoin qu'on lui dise, par les mots, par les attitudes, par les décisions politiques de garder son identité particulière mais plus précisément d'utiliser sa langue maternelle en créant les bases d'un monde plurilingue.

De plus, lui aussi en étant trilingue fait le passage d'une langue à l'autre, en ayant toujours le souci de promouvoir le plurilinguisme et l'ouverture envers l'autre: l'autre

¹⁰ *Le Dérèglement du monde*, op.cit., p.217.

¹¹ *Ibid.*, p.251.

¹² *Ibid.*, p.251.

¹³ *Ibid.*, p.258.

¹⁴ *Ibid.*, p.259.

¹⁵ *Ibid.*, p.260.

¹⁶ Maalouf A., *Les Croisades vues par les Arabes*, Lorient, J'ai Lu, 1983, p.437.

¹⁷ Argaud E., «Les Appartenances multiples chez Amin Maalouf », *Français dans le monde*, (janvier-février 2006), p. 33.

¹⁸ Revillon B., « Amin Maalouf : Dieu a de la tendresse pour ceux qui doutent », *Panorama*, (janvier 2001)

¹⁹ *Les Identités meurtrières*, op.cit., p.58.

culture, l'autre langue comme signe de respect: «Pour moi, respecter une culture, c'est encourager l'enseignement de la langue qui la porte, c'est favoriser la connaissance de sa littérature, de ses expressions théâtrales, musicales, culinaires»²⁰.

Amin Maalouf réussit à nous inciter au plurilinguisme. Les personnages de ses romans parlent différentes langues, des langues orientales, autrement dit, ils parlent leurs langues natives. Il est présenté de cette façon une pluralité linguistique avec une variation des dialectes, des langues véhiculaires, des langues mythiques, nous constatons jusqu'à la présence des langues étrangères²¹.

Selon Pascale Solon, chez Maalouf nous avons une «francophonie non douloureuse»²² en ce qui concerne le passage de la langue arabe à la langue française. Une conciliation de pratiques linguistiques et culturelles qui composent le tissu de son idéologie.

VISION OCCIDENTALE ET ORIENTALE DE LA RELIGION DANS SES ESSAIS

Notre essayiste malgré son appartenance religieuse garde toujours un esprit critique envers toutes les religions, la sienne incluse. Dans la seconde partie des *identités meurtrières* «Quand la modernité vient chez l'Autre» notre essayiste confronte les oppositions de la religion et de la politique. À ce point-là l'écrivain présente les oppositions religieuses, islam/christianisme dans l'Occident et dans le monde musulman et il les dénonce d'une langue caustique:

La société occidentale a inventé l'Eglise et la religion dont elle avait besoin. J'emploie le mot «besoin» dans le sens le plus complet du terme, c'est-à-dire en incluant, bien sûr, le besoin de la spiritualité. Toute la société y participe, avec ses croyants et ses non-croyants²³.

Dans le monde musulman aussi, la société a constamment produit une religion à son image. Qui n'était jamais la même, ni n'était jamais la même d'ailleurs, d'une époque de l'autre, ni d'un pays à l'autre. Du temps où les Arabes triomphaient (...) ils interprétaient leur foi dans un esprit de tolérance et d'ouverture²⁴.

L'âge d'or de la civilisation arabo-musulmane n'était pas qu'une courte parenthèse et a été possible grâce à une grande ouverture aux autres qui a produit cet épanouissement: «Les sociétés sûres d'elles se reflètent dans une religion confiante, sereine, ouverte, les sociétés mal assurées se reflètent dans une religion frileuse, bigote, sourcilieuse²⁵».

En d'autres termes, en utilisant toujours ces mots il s'avère clair que l'écrivain libanais chrétien a envie de montrer que les religions sont des doctrines créées par les peuples et que la représentation de la religion dépend du moment historique. Comme il le souligne, l'ouverture envers les autres contribue au progrès et à la tolérance, et ce sont les peuples qui peuvent la promouvoir.

On donne trop souvent trop de place à l'influence des religions sur les peuples et leur histoire, et pas assez à l'influence des peuples et de leur histoire sur les religions» insiste-t-il sur le fait de voir d'une autre façon l'attitude des hommes envers les religions. Car c'est précisément cette perspective qu'il serait important aujourd'hui de développer²⁶.

²⁰ *Le Dérèglement du monde*, op.cit., p.91.

²¹ Voir ses œuvres *Le Rocher de Tanios*, *Léon L' Africain*, *Le Périple de Baltassar*.

²² Isaac Bazie, «Ecritures francophones. De l'étrangeté de la langue à l'étrangeté de l'écriture», magazine, Vol. 29, n° 2 (86), (hiver 2004), p. 185-189. Voir aussi <http://id.erudit.org/iderudit/008783ar>

²³ *Ibid.*, p.73.

²⁴ *Ibid.*, p.73

²⁵ *Ibid.*, p.75.

²⁶ *Ibid.*, p.79.

Il est à noter qu'Amin Maalouf, toujours dans l'optique de la confrontation de deux mondes, dans l'ouverture envers l'autre, illustre la coexistence de deux peuples que représente l'immigration et il conseille d'une manière rhétorique «qu'un immigrant suppose qu'il puisse assumer pleinement et aussi sereinement que possible sa double appartenance²⁷».

L'Occident, qui promeut les valeurs humaines, n'est pas capable de réunir les deux mondes. La question cruciale de l'affrontement des immigrants persiste encore et toujours. La question de l'affrontement entre les pays occidentaux et les immigrants est toujours d'actualité, comme le souligne Amin Maalouf:

[...] des nombreux migrants participent paisiblement et généreusement à la vie intellectuelle, artistique, sociale, économique et politique des pays d'accueil, leur apportant des idées nouvelles, des compétences rares, des sonorités, des saveurs, des sensibilités différentes, leur permettant de se mettre au diapason du monde, leur donnant la capacité de le connaître intimement, dans toute sa diversité, dans toute sa complexité [...] ²⁸:

Alors encore une fois on voit une critique de l'Occident, une opposition Occident-Orient. Les immigrants ne devraient pas être considérés comme un grand problème et c'est à ce point ici qu'on pourrait se rappeler:

Si l'Occident ne parvient pas à les rallier aux valeurs qu'il proclame et à en faire ses intermédiaires avec le reste du monde, ils deviendront son plus grave problème²⁹.

Pour conclure, notre essayiste arrive à son épilogue *Une très longue Préhistoire*, d'un optimisme timide, avec une question qui constitue un principe toujours récurrent mais qui pourrait être acquis:

Toutes ces populations, différentes par la religion, la couleur, la langue, l'histoire, les traditions, et que l'évolution contraint à se côtoyer en permanence, saura-t-on les faire vivre ensemble de manière paisible et harmonieuse? ³⁰

Ainsi il nous incite à revendiquer «une nouvelle conception du monde» différente des conceptions que la préhistoire nous a enseignée. Nous avons le devoir de «contribuer à cette entreprise du devoir»³¹. Avec ses mots notre essayiste veut nous montrer les expressions de différentes religions. Comme il le dit, et malgré qu'il ne soit pas réellement un spécialiste, il essaie de nous transmettre un parcours historique de ces religions qui ont subi de différentes interprétations, et aussi de différentes réactions. Sa double identité et son expérience nourrie par l'émigration nous donne une certaine idée de la relativité des religions selon l'époque, la société, la politique. De cette façon il nous prépare à faire face à l'Autre, dans ce moment-ci, d'être confrontés à des religions qui nous sont inconnues avec un regard critique, sans tenir compte de celle à laquelle nous appartenons: que cela soit le christianisme, l'islam, ou le judaïsme, le bouddhisme etc. Comme il le signale:

Chaque passage de la Bible, de l'Évangile ou du Coran a donné lieu d'innombrables lectures, qu'il serait absurde pour qui que ce soit de proclamer, après tant de siècles d'exégèses et de controverses, qu'il n'existe qu'une seule interprétation possible³²

Les essais d'Amin Maalouf et toute son œuvre jouent le double rôle d'être non seulement écrits en français et de faire partie du corpus francophone mais aussi de

²⁷ *Ibid.*, p.261.

²⁸ *Ibid.*, p.261.

²⁹ *Ibid.*, p.245

³⁰ *Ibid.*, p.293.

³¹ *Ibid.*, p.314.

³² *Ibid.*, p.314

représenter aux lecteurs un monde historique, culturel et linguistique différent de celui que l'Occident veut transmettre. On voit un Orient qui se constitue de toutes les cultures et les civilisations. De plus, l'Occident s'avère comme la partie de la planète qui a le devoir de transmettre ses valeurs mais sans qu'elle étouffe et sous-estime l'Orient en ayant seulement comme critère sa propre optique. La voix émergente de ses essais a pour but de dévoiler l'histoire des deux cotés, et par la même d'ouvrir la voie où règnent la coexistence et la tolérance.

CONCLUSION

Finalement, on en déduit que l'identité, avec ses appartenances multiples comme celles de la religion ou de la langue occupent une place prépondérante. D'ailleurs, en leur nom, nous subissons des guerres, du fanatisme, des conflits. La religion est un exemple qui l'illustre très bien. Le passé nous a enseigné les énormes dimensions que les *identités meurtrières* pouvaient acquérir, détruisant toute forme de progrès. De nos jours, le fanatisme au nom de la défense de l'identité est basée sur des conflits du passé et on ne sait pas où se trouve la ligne entre la légitime affirmation de l'identité et l'empiètement sur le droit des autres. L'identité devient un instrument de guerre et comme il nous a démontré tous les massacres qui ont lieu ces dernières années sont liées à des dossiers identitaires complexes et anciens dans les deux mondes.

Amin Maalouf vise à créer la coexistence des deux mondes dans un cadre de progrès. Nous vivons au XXI^e siècle un moment difficile dans le monde occidental dans ce contexte de l'époque de la mondialisation. Plus précisément, du côté de l'Europe et encore plus particulièrement dans les pays les plus touchés par la crise économique, on distingue un *dérèglement* inquiétant. Cela apparaît comme une continuité de la haine propre aux identités meurtrières. Amin Maalouf avertit avec la clarté de ses idéaux que le conflit des arabes «empoisonne leurs vies et commence à gangrèner l'ensemble de la planète»³³. Cette remarque a un ton prophétique, les révolutions dans le monde arabe sont la preuve de l'impasse des solutions et de la remise en cause des civilisations telle que nous les connaissons. L'effet domino ainsi provoqué semble préoccuper l'Occident et créer les circonstances favorables à une prise de conscience et au renouvellement des conceptions.

Amin Maalouf nous fait témoins du besoin de ce renouvellement par le biais de ses écrits francophones. Il nous propose un monde solidaire, pour nous rendre plus ouvert afin de dépasser toute sorte de différence étant donnée que comme il le souligne dans *le Dérèglement du monde*:

Le moment est venu de les transcender toutes; d'appriivoiser leurs apports, d'étendre au monde entier les bienfaits de chacune, et diminuer leur capacité de nuisance; pour bâtir peu à peu une civilisation commune, fondée sur les deux principes intangibles et inséparables que sont l'universalité des valeurs essentielles et diversité des expressions culturelles³⁴.

Pour conclure, espérons «que les nobles idéaux, que l'auteur exprime, finiront par prévaloir dans nos diverses sociétés»³⁵ et contribueront à une meilleure compréhension et à la réflexion sur les divers aspects de notre identité personnelle. La question de l'identité reste une question complexe et, par conséquent, devrait être abordée non seulement sur le plan scientifique, mais aussi à travers la littérature, la philosophie mais aussi au moyen de la parole quotidienne et sincère/décomplexée, de tous les citoyens

³³ *Le Dérèglement du monde, op.cit.*, p.256.

³⁴ *Ibid.*, p. 274

³⁵ Phrase prêtée du courrier personnel de la part de l'écrivain étudié, en aout 2008 : «Je vous souhaite plein succès dans vos recherches, et j'espère que les nobles idéaux que vous exprimez finiront par prévaloir dans nos diverses sociétés».

dans les sociétés multiculturelles. Le travail et la parole de Maalouf ont abordé tous les genres du discours ci-dessus.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DU CORPUS

1. Romans d'Amin MAALOUF:

- *Léon l'Africain*, Jean-Claude Lattès, 1986
- *Samarcande*, Jean-Claude Lattès, 1988
- *Les Jardins de lumière*, Jean-Claude Lattès, 1991
- *Le premier siècle après Béatrice*, Grasset, 1992
- *Le Rocher de Tanios*, Grasset, 1993
- *Les Echelles du Levant*, Grasset, 1996
- *Le Périple de Baldassare*, Grasset, 2000
- *Les Croisades vues par les Arabes*, Jean-Claude Lattès, 1983
- *Origines*, Grasset, 2004

2. Essais d'Amin MAALOUF:

- *Les Identités meurtrières*, Grasset, 1998
- *Le Dérèglement du monde*, Grasset & Fasquelle, 2009

3. Opéras

- *L'Amour de loin*, Grasset, 2000
- *Adriana Mater*, Grasset, 2006
- «*La Passion de Simone*», livret d'opéra non publié. La première représentation de l'opéra a été présentée à Vienne, en 2006.

OUVRAGES ET ARTICLES CITÉS OU CONSULTÉS

ARGAUD E., «Les Appartenances multiples chez Amin Maalouf», *Le Français dans le monde*, (janvier-février 2006).

DAKROUB F., *Amin Maalouf et le Pan-Orientalisme: Ecriture et construction*, Thèse doctorale, London, Ontario, Canada, The University of Western Ontario, 2010.

GAUVIN L., «Introduction», «D'une langue l'autre», «La surconscience linguistique de l'écrivain francophone», *L'écrivain francophone à la croisée des langues- Entretien*, Paris, Karthala, 1997.

Isaac Bazie, «Écritures francophones. De l'étrangeté de la langue à l'étrangeté de l'écriture», *magazine*, Vol. 29, No. 2 (86), (hiver 2004).

MAKARIAN Chr., «Le point de vue des Arabes», *Le Point* (19 août 1995).

REVILLON B., «Amin Maalouf : Dieu a de la tendresse pour ceux qui doutent», *Panorama*, (janvier 2001).

SAÏD Ed. W., *L'Orientalisme*, Paris, Seuil, 1996.

TSOKALIDOU R. & Gatsi G., «Questions de langue et d'identité: le cas d'Amin Maalouf», *Synergies*, No 2, 2010.

ZEINA El-Tibi, *La Revue du Liban*, N° 3954 (Du 19 Au 26 Juin 2004).

FRIDERIKI TABAKI-IONA·

**LA FEMME ET LES MYTHES
DANS LE MÉPRIS DE JEAN-LUC GODARD**

Conformément à son projet et à ses dons artistiques, Jean-Luc Godard, dans son film *Le Mépris*, adapté du roman homonyme d'Alberto Moravia *Il Disprezzo*, et sorti en salle en 1963, a multiplié les analogies, les images symboliques, les structures complexes de mythes antiques réactualisés, qui révèlent la dimension universelle des modes d'être de la femme, à travers la personne de la protagoniste Camille, rôle interprété par Brigitte Bardot. Les épreuves de ce personnage dépassent son caractère personnel et particulier parce qu'elles se réfèrent au régime ontologique de la femme, liées à sa nature et à sa vie. Le mot *mythe*, du grec *mythos* dans la *Poétique* d'Aristote - traduit par les termes *fable*, *fiction*, *légende*, *histoire* - signifie dans le texte aristotélicien la «mimésis de l'action ou la composition des faits»¹. Mais il y est aussi question des «mythes transmis par la tradition»² que les auteurs dramatiques de son temps tiennent à réécrire, tel celui d'Œdipe³. Aussi est-il persuadé dans son œuvre *Du Ciel*, «que les traditions antiques, et surtout celles que nous avons reçues de nos pères, sont d'une incontestable vérité»⁴. Il s'ensuit que certains grands mythes de l'héritage grec demeurent une source d'inspiration et de thèmes de prédilection pour les auteurs, «à la faveur d'un processus de réception et de réécriture, de mémorisation et de déformation»⁵.

Le mythe, écrit Marcel Mauss, «traduit une réalité existante, et ainsi on peut expliquer comment il commande l'expérience elle-même, comment il l'informe, comment de lui procèdent la morale, les rites, l'économie elle-même»⁶. Selon Mircea Eliade, «le mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc 'une histoire vraie' parce qu'il se réfère toujours à des réalités ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial»⁷. Le mythe est défini comme un phénomène qui relève du sacré et du rituel ; son interprétation doit se fonder sur les «données historiques et sociales»⁸. Dans quelle mesure les mythes restent-ils vivants et renvoient-ils à «des modèles pour la conduite» de la femme dans le film godardien, en conférant même «signification et valeur»⁹ à son existence ?

Le titre du film repose sur la thématique du mépris de la part de Camille envers son mari, le scénariste Paul Laval. Le changement opéré au sujet par rapport au roman de

· Professeur de Littérature et de la Culture françaises, au Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université d'Athènes.

¹ 1450a, 4-5.

² *Ibid.*, 1451b, 23-33.

³ *Ibid.*, 1453a, 15-22.

⁴ 284 2.

⁵ Gély, 2006 : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>

⁶ « L'art et le mythe d'après M. Wundt », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 66 (1908), p. 48 à 78.

⁷ *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 16,17.

V. Northrop Frye, « Littérature et mythe » in *Poétique*, no 8 (1971), p. 495-496.

⁸ Caillois R., *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 21. V. aussi Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, p. 152.

⁹ Caillois R., *op. cit.*, p. 12.

Moravia, comme le prétend Godard, «n'est plus le scénariste qui découvre et souffre du mépris dont il est l'objet de la part de sa femme, il est également et surtout cette femme qui méprise»¹⁰. Leur intrigue sentimentale se déploie en même temps qu'un autre film, *L'Odyssée*, est en train d'être tourné, selon le procédé de mise en abyme. Dans son scénario du *Mépris*, Godard détermine le rôle qu'on veut conférer à la protagoniste :

Camille est très belle, elle ressemble un peu à Eve du tableau de Piero de la Francesca [...] Mais contrairement à son mari qui agit toujours à la suite d'une série de raisonnements compliqués, Camille agit [...] par instinct, une sorte d'instinct vital, comme une plante qui a besoin d'eau pour continuer à vivre¹¹.

Rappelons que l'idée d'une identification de la femme à la nature par opposition à une identification de l'homme à la culture a engendré plusieurs débats et vives critiques des anthropologues depuis les années '70¹².

Godard, inspiré du roman moravien, crée une héroïne, d'après les exigences de l'imaginaire collectif et personnel d'une Eve, une femme archétypale, instinctive, séduisante. Dans le mythe biblique, Eve, le prototype de la femme, fut créée «d'une côte tirée d'Adam»¹³, donc on lui attribue un caractère dérivé et dépréciatif de la femme qui est chargée, seule, de la culpabilité du drame humain. Elle est présentée comme agent principal de la chute : «Et Adam, lisons-nous dans le Nouveau Testament, n'a point été séduit ; mais la femme ayant été séduite, est tombée dans la désobéissance»¹⁴.

La vedette Brigitte Bardot, identifiée déjà à la femme naturelle et belle depuis son rôle dans le film *Et Dieu créa la femme*, de Roger Vadim, incarne cette Eve/Camille, choisie en raison de la façon d'agir propre à l'actrice dans la réalité et de sa propre manière de parler¹⁵. D'après Godard, on ne doit pas recourir à une approche sur le plan psychologique de ce personnage, parce qu'elle agit de manière instinctive. [...] «Parce que c'est un bloc. Il faut la prendre comme un bloc», affirme-t-il pendant une interview¹⁶. La question féminine, le sujet de la femme et les relations du couple avaient déjà préoccupé Godard dans le film *Au bout du souffle* et pendant la préparation d'un scénario sur proposition des producteurs, les frères Hakin, de tourner un film intitulé *Eva*¹⁷, un projet qui ne s'est jamais réalisé.

L'intrigue du film *Le Mépris* réunit les activités du producteur Jérémie (Jerry) Prokosch, du cinéaste Fritz Lang, qui joue son propre rôle, du scénariste Paul Laval, des acteurs, des assistants, préoccupés par le tournage du film *L'Odyssée*. Ce film, mis en abyme¹⁸, sert de motif important dans la trame narrative pour l'évolution de l'action sentimentale du couple Camille/Paul et le développement des mythes et des images de la femme. La durée de deux jours dans le film, un après-midi à Rome, une matinée à Capri,

¹⁰ Godard J.-L., *Godard par Godard*, « Les années Karina », Paris, Champs, Flammarion, 2007b, p.84.

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

¹² V. Mathieu N.-Cl., « Homme culture et femme nature ? » in *L'Homme*, vol. 13 (1973), p. 101-113. Cf. MacCormack, Carol P. and Stratern M. eds, *Nature, Culture and Gender*, Cambridge: Cambridge University Press 1980.

¹³ *Genèse*, récit II, 22. Contrairement au récit I, 27 où Dieu les créa « mâle et femelle » en acte unique.

¹⁴ St Paul, *1^{er} Epître à Timothée*, ch. II,14.

¹⁵ Godard affirme sur le parler de B. Bardot: « [...] Mais ce parler faux qui est sa manière à elle, est beaucoup plus vrai que des tas des parlers soi-disant justes et qui sentent en fait très faux et très académiques » in Scénario publié dans *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, cité par *L'Avant-scène Cinéma*, no 412 - 413 (1992), p. 97.

¹⁶ Collet J., *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers, 1963, (avec un entretien sur le *Mépris* réalisé en 1963), p.146.

¹⁷ Le réalisateur suisse avait pensé à « une histoire d'un homme qui essaie d'écrire sur une femme [...] » V. *Godard par Godard*, *Les Années Karina*, op. cit., p. 45.

¹⁸ V. Tabaki - Iona F., « La mise en abyme de *L'Odyssée* dans le *Mépris* de J.-L. Godard » in *Du texte écrit au texte filmique*, Athènes, Aigokeros, 2011, p.127-136.

semble suffire à Godard pour entraîner la transformation des sentiments de Camille envers son mari, le scénariste Paul, et sa décision de le quitter en partant avec le producteur.

Capri, avec le paysage de la mer méditerranéenne et de sa côte rocheuse, évoque un espace antique où s'encadre avec harmonie la nature spontanée d'Eve/Camille ; ce lieu est décrit par Godard comme représentant « *le monde antique, la nature avant la civilisation et ses névroses* »¹⁹.

Si les mythes se réfèrent à des réalités, Godard reproduit dans le film sa conception de la représentation de la vie d'une femme, de la crise des relations d'un couple moderne, dans la réalité telle qu'elle est²⁰, sans mystère: « [...] Dans le cinéma, écrit-il, comme dans la vie, il n'y a rien de secret, rien à élucider. Il n'y a qu'à vivre – et à filmer – »²¹.

Parmi les procédés utilisés, le recours à la présence des statues de dieux grecs contribue aussi à relier Camille au « mythe du destin » qui fait d'elle une femme marquée par un destin tragique. Depuis le début du film, des citations de Dante, choisies par Godard, révèlent des questions sur le sens de la vie de l'homme et son destin, allusion à la vie de ses personnages. Pendant la troisième séquence, dans la salle de projection, la référence suivante à Dante est citée par Lang : « O frères, [...] point n'avez été faits pour être, mais pour connaître la science et la vertu », citation qui est complétée par Paul dans le vers : « Et notre joie se métamorphose en pleurs »²². Ce dernier vers est reçu comme une sorte de présage du destin sur le brusque changement inopportun qui s'effectuera dans la vie du couple Camille/Paul et qu'ils ne pourront pas maîtriser.

Dans l'intrigue sentimentale de Camille/Paul, la présence de dieux grecs est traduite selon un procédé moderne : grâce aux plans filmés sur leurs statues, ils semblent représenter la force supérieure et permanente du destin, la lutte des personnages contre les circonstances qui pousse la situation à engendrer l'irréparable et à ne s'arrêter qu'à la mort. Le tragique est suscité même au sein de la vie triviale dans leur appartement, avec la dramatisation de la banalité²³. Les références aux statues de dieux d'Olympe, à travers de gros plans, renvoient à la valeur du poids mythique de la religion antique. Godard fait de ces figures un emploi métonymique d'une destinée, d'une circonstance contraire, comme le mépris de Camille pour Paul et la souffrance du couple. Cette conjoncture défavorable, représentée par le dieu Neptune-Poséidon, « ennemi » d'Ulysse, semble peser sur la vie du couple. Des changements fâcheux dans la vie de Camille et de Paul sont signalés, symboliquement et de façon évocatrice, avec les plans de la statue de Neptune-Poséidon, coléreux envers le couple, ainsi qu'il l'était envers Ulysse, et agissant comme une force supérieure sur le sort de Camille et de Paul qui semblent sortir d'une tragédie grecque. Les plans de ce dieu de la mer (il apparaît, cadré en légère contre-plongée, dans le fond d'un ciel bleu au plan 49, après le départ de Camille dans la voiture rouge du producteur Prokosch et au plan 151, après le deuxième départ de Camille sur le hors-bord de Prokosch), menaçant leur union, tant que ce dieu « est là »²⁴ - et les plans de Minerve-Athéna, qui « demeure proche » du couple et le protège (elle apparaît, cadrée de face au plan 83, après le départ de Camille de la villa romaine avec Paul), servent à un découpage particulier. Ces charnières dans le déroulement dramatique de l'intrigue sentimentale, semblent être de marques des interventions du destin : une évolution maléfique (avec la présence de Neptune-Poséidon) ou bénéfique (avec celle de Minerve-Athéna) dans l'avenir de la liaison de Camille avec Paul. D'ailleurs les épreuves des

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁰ Durant la neuvième séquence, toutes ces thèses sur la vraisemblance développées sous forme de discussion entre Fritz Lang et Paul Laval, sont déjà exprimées à l'identique dans le texte moravien :

Cf. Moravia A., *Le Mépris*, Paris, Flammarion, 1995, p. 92.

²¹ *Godard par Godard, Les années Karina, op.cit.*, p. 87.

²² *La Divine Comédie*, chant XXVI, vers 112, 119-120 et 136 de *L'Enfer*.

²³ Cérésuelo M., *Le Mépris*, Chatou, La Transparence 2006, p. 83.

²⁴ La référence au texte cité du poète allemand Hölderlin, « La vocation du poète », crée aussi des allusions à la tradition classique, à la présence de Dieu et à l'interrogation sur le divin.

personnages qui vivent leur odyssée, sont aussi concernés de l'allusion suivante de Fritz Lang : « Ici, c'est le problème éternel des anciens grecs ; dit-il, [...] It's a fight against the gods, the fight of Prometheus and Ulysses ».

La dramatisation des comportements de rapprochement ou de rupture du couple, qui aboutissent au dénouement malheureux, constituent un rituel reflétant les efforts du couple pour réagir aux circonstances. Ce rituel exalte le mythe du destin, développant des réalités profondes et troublantes de la vie du couple. Les « rites ressortissant à un stade de culture »²⁵ primordial ne sont ici que les signes de cette période de crise ou des marques de la révolte de ces personnages contre une telle situation : contrôle du comportement de Camille par Paul, froideur, mauvaise humeur, réprimandes, ironie, gifle, mouvements violents et volonté d'affirmer sa position dominante, révolte avec le départ furieux de Camille, colère, état passionnel de Paul qui pense même à la violence d'un meurtre, cherchant un pistolet²⁶.

Ce qui peut paraître comme un caprice des dieux d'Olympe, la protection ou leur adversité à l'égard des hommes, n'est ici que la représentation de la capacité ou de l'impossibilité de Camille et de Paul de comprendre, de saisir le sens des faits, les changements favorables ou défavorables qui surviennent au cours d'une vie où ils devraient être appelés à maîtriser leur action. Sur ce symbolisme des divinités, le scénariste chargé d'adapter *L'Odyssée*, déjà dans le roman de Moravia, refuse, contrairement à la volonté du producteur, de supprimer la présence mythique et symbolique des dieux, en rejetant l'approche psychologique proposée :

Un doute me vint sur l'opportunité d'introduire dans mon abrégé (de *L'Odyssée*) le conseil des dieux durant lequel se discute justement le retour d'Ulysse à Ithaque ; [...] supprimer cette assemblée signifiait annuler le côté surnaturel du poème, éliminer toute intervention divine [...] (et quant au cinéaste) son allusion ambiguë sur le film psychologique ne présageait rien de bon pour les divinités [...] ²⁷.

Le mépris de Camille envers son mari, thème support de l'intrigue sentimentale, se substitue à son amour, mettant en exergue « le mythe du masculin », présenté par l'auteur dans la perspective féminine. La crise dans le couple paraît résulter de l'insécurité de Paul, manifestée aussi par sa velléité imprudente face à la proposition du producteur ; il incite sa femme (séquence 4) à accompagner seule Prokosch et ne réagit pas à son irrespect lorsque celui-ci se présente comme une sorte de Prétendant, voire de Pâris, de la belle Camille/Hélène : « Bon allez vas-y, on se revoit tout de suite », l'encourage Paul, qui laisse partir sa femme. Aux yeux de Camille déçue, « qui reste figée »²⁸, cette attitude de Paul ne convient pas à un homme amoureux de sa femme, suivant sa conviction qui s'attache « aux postulations les plus secrètes et les plus virulentes »²⁹ de son psychisme.

Le scénariste Paul se soumet au désir du producteur de crainte que celui-là ne se formalise d'un refus³⁰, d'autant plus qu'il a besoin de leur collaboration et d'argent pour payer leur appartement récemment acheté. Pour Camille, invoquer le comportement masculin exemplaire qu'elle attendait de son « homme », c'est invoquer l'existence d'une nécessité primordiale qui résulte de la nature des choses.

Et Paul récidive en acquiesçant au vœu du producteur, lorsque celui-ci offre à Camille de l'accompagner et de monter avec lui sur son hors-bord en mer de Capri. Cette

²⁵ Eliade M, *Les Aspects du mythe*, op.cit., p. 239.

²⁶ L'extrait ci-dessous du texte du livre *Fritz Lang* de Luc Moullet, lu en prolepse par Camille, au plan 103, fait allusion à cette révolte violente de Paul : « L'homme peut se révolter contre les choses qui sont mauvaises, qui sont fausses. Il faut se révolter lorsqu'on est piégé par les circonstances, par les conventions. Mais je ne crois pas que le meurtre soit une solution » (V. Scénario du film in *L'Avant Scène Cinéma*, no 412-413, p. 53).

²⁷ Moravia A., *Le Mépris*, op. cit., p. 63.

²⁸ V. les didascalies du scénario (*L'Avant Scène Cinéma*, op. cit., p. 31).

²⁹ Caillois R., op. cit., p. 13.

³⁰ Moravia A., op. cit., p. 86.

deuxième exhortation de la part de Paul, ses erreurs à répétition, paraissent comme une incapacité de maîtriser ce destin et l'enfoncent plus profondément dans le mépris de sa femme. Le texte moravien sur les pensées du scénariste après coup, en est révélateur : « Je ne sais à quelle impulsion j'ai cédé, dit-il, [...] J'éprouvai un regret amer et levai le bras comme pour l'appeler. Mais il était trop tard [...] »³¹.

Les plans de Camille, dont le regard se fait désapprobateur lors de ses deux départs avec le producteur, traduisent sa désillusion devant un mythe qui s'effondre. Il se peut que, en dehors de cette conduite épisodique de Paul qui détermine le cours de l'action filmique, il y ait aussi d'autres tensions secrètes dans leur liaison³² où l'on remarque tout le rituel douloureux d'une crise.

Cette crise profonde dans leur relation amoureuse semble provenir d'un certain contenu inconscient d'origine profonde³³ qui se manifeste par le mépris de Camille, convaincue que son mari ne correspond plus à l'image qu'elle se faisait jusqu'alors de lui et il n'arrive plus « à l'attendrir ».

Il est difficile pour Camille, femme spontanée, intuitive, de l'ordre de la nature, de définir et d'analyser, selon Godard, de façon psychologique, la raison de sa frustration et de son mépris :

Si on se pose des questions sur elle, écrit-il, comme le fait Paul, elle, ne s'en pose aucune. [...] Une fois le mépris pour Paul entré en elle, il n'en sortira pas, car ce mépris, encore une fois, n'est pas un sentiment psychologique né de la réflexion, c'est un sentiment physique comme le froid ou la chaleur, rien de plus, et contre lequel le vent et les marées ne peuvent rien changer³⁴.

Sur l'escalier de la villa Malaparte à Capri (séquence 17), Paul pose une nouvelle fois la question de savoir pourquoi un tel changement dans ses sentiments : « Ça, je ne te le dirai jamais, même si je devais mourir », répond-elle (plan 165) et, quelques minutes plus tard devant son insistance tenace, elle lui dit :

La raison c'est toi.

Paul : Comment moi ?

Camille : Je sais pas... Tu es pas un homme !

Dans le roman de Moravia nous lisons la même réponse sur la cause de l'amour perdu et la fin irrémédiable du bonheur du couple. « 'Parce que tu n'es pas un homme' », dit-elle, « [...] révélant l'image qu'elle se faisait de 'l'homme que je n'étais pas et ne pouvais être' »³⁵. Le doute sur sa masculinité est associé à l'absence d'un devoir, d'un comportement exemplaire, selon l'image archétypale du masculin propre à Camille. Ces façons d'être et d'agir, ces conceptions sont indissociablement liées à un système mythico-rituel de la « tradition anthropologique »³⁶ ou à des mentalités et des représentations archaïques, à une symbolisation des temps originels « fondatrice de l'ordre social et des clivages mentaux »³⁷.

La création des personnages renvoie, le plus souvent, aux idées et aux expériences vécues par les auteurs des œuvres. Dans une interview, Moravia présente ses vues sur la nature de la femme et ses choix :

³¹ *Ibid.*, p. 94-95.

³² V. Bersani L. et Dutoit U., *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, London, BFI Publishing, 2004, p. 40.

³³ Suivant Eliade, c'est par l'inconscient que s'effectue le contact de l'homme moderne avec la sacralité cosmique. V. *Aspects du mythe*, *op.cit.*, p. 100.

³⁴ *Godard par Godard, Les années Karina*, *op. cit.*, p. 74.

³⁵ Moravia, *op. cit.*, p. 143.

³⁶ V. Bourdieu P., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

³⁷ Héritier Fr., *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 14.

[...] la femme, dit- il, est en quelque sorte plus intuitive que l'homme » ; elle est attirée par l'homme de chair, cherchant « un père pour son enfant, un père qui lui donne des garanties de solidité et de sécurité [...] ; elle veut du solide socialement pour des raisons naturelles : c'est une belle contradiction³⁸.

Selon Moravia, la femme «est encore sauvage» parce que «c'est une sauvagerie de préférer l'homme de chair. Si la femme était complètement sociale, elle devrait préférer un ornement de la société comme un écrivain [riant]»³⁹. Moravia scrute avec lucidité ses personnages et leurs relations mais il disait, suivant son biographe, qu'on ne peut changer de vision du monde, déterminée d'avance « par sa classe d'origine » ; Dacia Moraïni, sa seconde compagne, dans un entretien sur son enfance, a souligné l'importance «du rapport avec sa mère qui a marqué son regard sur les femmes»⁴⁰. D'autre part, on tient compte des informations du biographe de Godard ; nous apprenons par lui que, pour le réalisateur suisse, homme et mari d'Anna Karina, «qui sent sa femme lui échapper, Le Mépris représente alors un double sujet d'intérêt, quasi autobiographique»⁴¹.

Les aspects de la vie de Camille, rattachés au réalisme documentaire, décèlent une situation de rupture et de désillusion qui succède à une période euphorique, privilégiée de leur attachement. Le caractère inaugural du commencement de sa vie de femme mariée, installée dans un nouvel appartement pour l'achat duquel se charge son mari en s'endettant, garde tout le rituel initiatique et ancestral de cette étape transitoire dans la vie d'une femme, régie sur la division des tâches : femme ménagère au travail domestique / homme père nourricier au travail rémunéré. Se mettant à son nouveau rôle, elle organise la nouvelle demeure de leur famille et s'occupe des tâches quotidiennes, marginalisée dans cet univers domestiqué qui, pendant l'antiquité, est personnifié par la déesse grecque Hestia ou romaine Vesta. Symbole de l'âtre et du feu sacré, du foyer, lieu principal qui réunit la famille, cette déesse protège la vie en couple, la stabilité du foyer et l'harmonie familiale d'après les règles de la société de cette époque. Il s'agit d'une marque de la domination de l'homme avec l'avènement du social, puisque, d'après le mythe, c'est la déesse Hestia qui a appris aux hommes à construire leur maison⁴². Hestia exalte la chasteté de la Femme- Mère depuis le fondement de la famille monogamique selon les principes de la société de cette période⁴³.

Suivant le texte moravien, dans l'attachement de Camille pour la maison «il y avait plus que l'inclination naturelle commune à toutes les femmes [...]»⁴⁴. Le paradis de cette période au sein de leur foyer, l'appartement décoré selon le goût de ce personnage féminin, seront présentés sous une optique romantique comme les souvenirs d'un temps édénique : « on n'avait pas beaucoup d'argent mais c'était bien quand même », dira-t-elle à Paul (séquence 8).

Il n'y a qu'une seule scène, et quelques souvenirs qui se réfèrent à un paradis d'avant la chute que représentait le premier temps de leur mariage : celle de la séquence de plans découvrant les jeunes amoureux nus. Aussi des pensées monologuées en voix off doublent-elles les plans 110 à 119 où s'expriment leurs sentiments :

³⁸ *Le Magazine Littéraire*, n°. 282 (1990).

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Et qu'il « avait de l'antipathie de ce fils de bourgeois qu'il était ». V. « Entretien avec René de Ceccatty », *Florilettres*, n° 113 (2010), p. 4. Cf. Ceccatty R., 2010, *Alberto Moravia*, Paris, Flammarion 2010.

⁴¹ De Baecque, *Godard*, Paris, Crasset, 2010, p. 229.

⁴² Dans l'*Hymne homérique à Aphrodite*, cette déesse de la beauté « n'a pu fléchir l'âme » de la vierge Hestia, présentée chez les Dieux comme « la plus honorée parmi les hommes mortels ». Hymne traduit par Leconte de Lisle. V : <http://www.mediterranees.net/mythes/hymnes/hymne3.html>

⁴³ V. Engels F., *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, 1884, ch. II : Bibliothèque de sciences sociales de l'Université de Québec <http://www.marxists.org/francais/engels/works/1884/00/fe18840000.htm>

⁴⁴ Moravia A., *op. cit.*, p. 13.

Camille : Autrefois tout se passait comme dans un nuage d'inconscience, de complicité ravie ... Tout s'accomplissait avec une inadvertance rapide, folle, enchantée et je me retrouvais dans les bras de Paul, sans me souvenir de ce qui s'était passé [...].

La nostalgie de ce «paradis perdu» fait l'objet de rapides retours en arrière, de flashes, de procédés cinématographiques qui servent à Godard pour illustrer la vie avant le temps dysphorique. Ce regret de la vie passée se manifeste aussi à la villa Malaparte, dans le discours de Camille s'adressant à Paul : « *J'te pardonnerai jamais, j' t'aimais tellement* » (séquence 14), où se révèle sa tristesse d'un bonheur irrémédiablement disparu. Pourtant les efforts de Paul qui travaille le scénario proposé pour payer l'appartement tant souhaité par Camille, bien que celui-ci eût préféré écrire du théâtre, sont impuissants à modérer l'intensité du mépris de Camille.

Ce manque de résistance de Paul au désir de Camille d'acheter un appartement malgré ses ressources limitées, s'avère un autre élément de son insécurité. Craint-il, peut-être, de la perdre à cause de sa beauté ? Dans la deuxième séquence, le producteur affirme au scénariste Paul la certitude qu'il acceptera le travail proposé concernant le remaniement du scénario :

Paul : - Alors pourquoi ?

Prokosch : -Because you need money

Francesca [qui traduit] : - Parce que vous avez besoin d'argent.

Paul- Comment est-ce qu'il le sait ?

[...] Francesca : On lui a dit que vous avez une femme très belle.

Avec ces rumeurs sur la beauté de sa femme, qui circulent comme une légende urbaine dans son milieu social et cristallisent une opinion, Godard introduit «le mythe de la beauté», de la féminité et de la séduction. La figure de Camille dans le film et le métafilm n'est qu'une allusion aux mythes d'Eve, de Vénus et de la belle Hélène de la guerre de Troie. Au moyen d'une intertextualité analogique, ce dernier mythe de la plus belle des mortelles, «extraordinairement belle» selon Apollodore⁴⁵ se rattache, *mutatis mutandis*, aux causes et effets dramatiques de la situation conflictuelle de l'action filmique et à la beauté resplendissante de Camille. Ce mythe évoque la beauté conduisant à la fatalité tragique, par la destruction de l'équilibre dans les relations entre Camille et Paul, la rivalité entre les deux hommes Paul et Prokosch qui aboutit au troisième départ de Camille/Hélène avec Prokosch/Pâris et à tout événement désastreux qui s'ensuit. Cet extrait de l'*Iliade*, sur la beauté légendaire d'Hélène, ne renvoie-t-il pas à la beauté de Camille ?

[...] il est juste que les Troiens et les Akhaiens aux belles knémides subissent tant de maux, et depuis si longtemps, pour une telle femme, car elle ressemble aux Déesses immortelles par sa beauté [...] ⁴⁶.

Euripide, dans sa tragédie *Hécube*, la décrit à la fois comme « la plus belle des femmes que le Soleil éclaire de sa lumière d'or »⁴⁷ et comme la responsable des douleurs provoquées par la guerre de Troie. Néanmoins, sa tragédie *Hélène* transforme dans une réécriture du mythe, le caractère du personnage et les composantes de la fable⁴⁸ : l'héroïne n'est jamais séduite par Pâris, ni partie en Troie⁴⁹. Le même dramaturge crée aussi une autre version du mythe, dans sa tragédie *Oreste*, en faisant

⁴⁵ Bibl. III 10, 4-7.

⁴⁶ Homère, Chant III, vers 155-158.

⁴⁷ trad. Louis Méridier, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1956, vers 635-636.

⁴⁸ V. *Palinodie* de Stésichore.

⁴⁹ Ce qui fera, plus tard l'objet de la critique satirique d'Aristophane dans sa comédie *Les Thesmophories* où l'on relève, sous forme humoristique, la réaction des femmes furieuses de se voir maltraitées dans les drames d'Euripide.

d'Hélène un instrument du destin : Apollon, en *deus ex machina*, la sauve du glaive d'Oreste et lui enlève toute responsabilité de la guerre de Troie et de ses effets qui sont présentés comme une volonté cruelle des dieux : «Les dieux, dit-il, se sont servis de cette fleur de beauté pour mettre en conflit Grecs et Phrygiens [...]»⁵⁰. On remarque, dans ces réécritures, quelques efforts de modifier le mythe, en ce qui concerne la culpabilité d'Hélène, et d'épargner la beauté de l'élément destructeur et culpabilisant ; pourtant, plus tard chez Racine, il est question aussi du « crime d'Hélène », de «l'opprobre éternel»⁵¹ qu'il réserve aux rois grecs.

D'après le roman de Moravia, la beauté de la femme protagoniste «sereine et placide»⁵², se rattache à une très longue tradition : elle est «belle d'une beauté venue du fond des âges», écrit-il, «en harmonie avec la mer scintillante et le ciel lumineux contre lesquels se détachait sa haute taille» et ailleurs il est question de son «grand corps harmonieux»⁵³. Godard décrit Camille en évoquant aussi son tempérament, au moyen de la métaphore de la fleur :

Camille serait représentée par une grande fleur, simple, avec des pétales sombres, unis, et au milieu d'eux, un petit pétale clair et vif qui choquerait par son agressivité à l'intérieur d'un ensemble serein et limpide⁵⁴.

Sur la beauté de l'actrice, mythe d'émancipation des femmes par rapport à la seule sexualité depuis le film *Et Dieu créa la femme*, Florence Montreynaud, journaliste féministe, écrit:

Stupeur, émotion, éblouissement du public découvrant le phénomène : « la » femme. A vingt-deux ans, Brigitte Bardot, la nouvelle Eve de *Et Dieu créa la femme*, n'est pas une inconnue [...] Pour bien des jeunes femmes, son impudeur n'est pas indécence. Sa nudité est en harmonie avec un monde solaire où s'accomplit la réconciliation avec le corps⁵⁵.

Interrogée sur les réactions provoquées par ses apparitions dénudées, l'actrice répond : «Ce n'était pas sale, puisque c'est beau»⁵⁶.

Pendant la première séquence-incipit, après le générique du film, la protagoniste Camille apparaît dans des plans de nudité, au moyen de légers travellings latéraux développant une scène intime avec Paul, selon les normes profondément ancrées dans l'attente du spectateur. Cette séquence, ajoutée *a posteriori*, est imposée par le producteur J. Levine, suivant la loi économique du profit maximal et dans le but de faire de ce spectacle sensuel du regard masculin fétichiste et narcissique, un produit commercialisé. Les plans sont élaborés par des filtres, de couleurs rouge et bleu, issues de la palette trichrome du réalisateur⁵⁷. Cette scène intercalée, selon la recette hollywoodienne, s'intègre à la question du rapport du cinéma à la femme-objet de désir, *idole équivoque*, charnelle, naturelle mais en même temps sophistiquée par la mise en scène particulière, vouée à la beauté, où la Nature est «modélée», afin de représenter l'éternel féminin, la fraîcheur éternelle, selon le désir de l'homme. Comme la femme est destinée à être possédée, selon S. de Beauvoir, «il faut que son corps offre les qualités inertes et passives d'un objet [...] Son corps n'est pas saisi comme le rayonnement d'une subjectivité, mais comme une chose empâtée dans son immanence»⁵⁸. Le choix de la posture d'une jambe

⁵⁰ trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1959, vers 1638-1640.

⁵¹ *Iphigénie en Aulide*, vers 214, 162 : <http://poesies.net/iphigenieRacine.txt>

⁵² Moravia A., *Le Mépris*, op. cit., p. 8.

⁵³ *Ibid.*, pp. 95,70.

⁵⁴ *Godard par Godard, Les années Karina*, op. cit., p. 73

⁵⁵ *XXe Siècle*, Paris, Nathan 1989, p.430.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Trichromie assez proche de celle de la statuaire antique véritable*. V. *Godard par Godard, Les Années Karina*, op. cit., p. 81.

⁵⁸ Beauvoir S., *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 256-259.

relevée de l'actrice, accompagné de quelques mouvements, habituels au savoir-faire de Godard, souligne, d'après le projet de représentation, la souplesse et la régularité du corps de Camille-Vénus. Camille/Bardot devient aussi dans ce film, une figure emblématique de la beauté⁵⁹ selon le concept de la star féminine, un modèle de pouvoir de séduction, selon la scopophilie visée du projet de cette séquence où domine le regard masculin sur les codes cinématographiques. Parmi les critiques, Laura Mulvey analyse ce cinéma construit sur et par le regard masculin qui transforme la femme en objet de désir aux yeux des spectateurs⁶⁰. La mise en scène présente Camille offrant à l'amour les parties-fragments de son corps-objet, jambes, chevilles, genoux, cuisses, seins... : «Et mes épaules tu les aimes ? Et mon visage, tout [...] ?» demande-t-elle. En contre-point, une réponse teintée de lyrisme romantique, en rythme ternaire, est prévue pour donner l'impression que le corps féminin est saisi dans l'entité de sa personne⁶¹ et dans sa subjectivité :

Paul : Je t'aime totalement, tendrement, tragiquement.

Camille : Moi aussi Paul.

La vision et les rapports du personnage de Camille avec le monde, dans le film, l'éloignent du type dévalorisant de femme-objet façonné par le star-system, d'après ses rôles dans les films antérieurs. Selon Godard, grâce à une idiosyncrasie «grave, sérieuse» et ses «sautes d'humeurs enfantines ou naïves», les choix de cette femme sereine provoquent «les trois ou quatre rebondissements véritables du film, en même temps que ce qui en constitue le principal élément moteur»⁶².

La mise en abyme du film *L'Odyssée*, en train d'être tourné, établira aussi un jeu d'analogie entre le couple moderne Camille/Paul et le couple homérique Pénélope/Ulysse, entre *L'Odyssée* d'Homère et l'odyssée de Camille/Paul. En vue du tournage de *L'Odyssée*, un parallélisme rapproche l'attitude de Camille de celle de Pénélope, dans une allusion implicite que traduisent des liens intertextuels : ainsi Prokosch s'affiche en Prétendant. A l'intérieur du film, des théories se développent aussi sur «la fidélité de Pénélope», mythe du comportement exemplaire de la femme décrite par Homère comme «divine, prudente Pénélope, semblable à Artémis ou à Aphrodite d'or»⁶³.

Ce mythe est mis en doute en vue de juger ou de culpabiliser implicitement Camille car, pour Prokosch, Pénélope est infidèle ; Paul, de même, insiste sur l'approche moderne, freudienne d'une Pénélope infidèle et sur l'incommunicabilité du couple homérique. Son interprétation modifie le sens du passage relatif au livre 18 de *L'Odyssée*, quand il prétend que c'est à cause du « mépris » de Pénélope qu'Ulysse retarde son retour à Ithaque.

On peut se référer à d'autres réécritures anciennes du mythe : celle, par exemple, que cite Pausanias, où Pénélope est chassée d'Ithaque par Ulysse pour avoir attiré à elle des amants⁶⁴ ; ou encore, à en croire Hérodote, celle du dieu Pan, protecteur de la faune, appelé fils de Pénélope et d'Hermès, postérieurement à la guerre de Troie⁶⁵. Dans son étude sur le mythe de Pénélope, Marie-Madeleine Mactoux, selon une démarche privilégiant la psychologie, montre que l'image de Pénélope n'est pas monosémique ; se

⁵⁹ V. Bory J. -L., *Des yeux pour le voir*, Paris, Ramsay-poche Cinéma, collection 10/18, 1971.

⁶⁰ Suivant l'approche psychanalytique de Laura Mulvey il existe deux sources principales de plaisir visuel au cinéma : la scopophilie et le narcissisme. La scopophilie est définie par Freud comme étant le plaisir de regarder (relatif au voyeurisme) Cf. Mulvey L., "Visual pleasure and narrative cinema", in *Screen*, 169 (3), 1975, pp. 6-18 [in Mulvey L., *Visual and Other Pleasures*. Indiana Univ. Press, Bloomington, Indianapolis, 1989, pp. 14-26].

⁶¹ A la fin de la première séquence.

⁶² *Godard par Godard, Les années Karina, op. cit.*, p. 73,74.

⁶³ *L'Odyssée*, XIX, 54. V. aussi *Ibid.*, I, 215.

⁶⁴ *Description de la Grèce*, VIII, 12, 6.

⁶⁵ *Histoire*, II, 145-146.

référant à d'autres mythographes dont les textes dépassent celui de *L'Odyssée*, elle présente Pénélope (ainsi qu'Hélène) infidèle mais, dans ces mythes, « l'infidélité est la traduction poétique de la surabondante fécondité d'une déesse de végétation »⁶⁶.

Dans le film de Godard, ces théories sur l'infidélité de Pénélope sont balayées de toute son autorité par le cinéaste Fritz Lang qui, méfiant à l'égard de ces analyses psychologiques, soutient la tradition homérique d'une Pénélope au caractère fort. Camille, pour sa part, rejette toute accusation d'infidélité, donc toute culpabilisation, lorsqu'elle affirme à son mari qu'elle, de son côté, reste « toujours la même » et que c'est lui qui a changé depuis qu'il fréquente « des gens de cinéma » (séquence 8). Jusqu'au moment de la décision définitive de Camille, leur union présente des rapports ambivalents, des palinodies, lorsque, malgré sa première déception devant l'attitude de Paul, elle lui dit, dans un effort pour préserver l'harmonie familiale et sous la pression des mythes d'Eve, d'Hestia et de Pénélope :

- Paul, fais comme [si] je n'avais rien dit (séquence 10).

Elle lui propose même d'aller tout seul rejoindre Prokosch à Capri.

- Vas-y-toi Paul, à Capri, si tu veux. Moi j'ai pas envie (séquence 8)

dit-elle, négation populaire à laquelle il faut ajouter à cinq reprises un « j'irai pas » d'allure catégorique. Elle affirme par là sa volonté de résister à la menace des signes qu'elle redoute, afin d'éviter la rupture de leur union. Mais l'insécurité et l'insistance que Paul met à contrôler les comportements et les sentiments de sa femme dégradent leur attachement, exaspèrent Camille et rendent la rupture inévitable. Entraînée par ces circonstances qui contrarient sa volonté (qui se présentent comme la force du destin, suivant le mythe du destin), elle choisit de quitter le foyer familial et de se charger seule des soucis matériels de l'existence. La destruction du bonheur conjugal réactualise alors le mythe du paradis perdu, associé cependant à une nouvelle vie de femme émancipée.

Sa disposition de travailler et de vivre dorénavant autonome constitue un rejet de l'ordre habituel et des modèles conventionnels. Engels souligne l'importance de la participation de la femme au travail social productif :

[...] il apparaît, écrit-il, que l'émancipation de la femme, son égalité de condition avec l'homme est et demeure impossible tant que la femme restera exclue du travail social productif et qu'elle devra se borner au travail privé domestique⁶⁷.

Avec Jérémie Prokosch, un autre homme se trouve à son côté et leur dialogue est révélateur de son esprit d'indépendance et de liberté, aspects de la figure de la femme moderne.

Prokosch : - *Qu'est-ce que tu penses de moi ?*

Camille : - *Montez dans votre Alfa, Romeo, on verra ça après* (séquence 18).

Mais une condition tragique les conduit à la mort.

Toute une mythologie du féminin s'établit ainsi autour du personnage principal de Camille, dans le film de Godard. En vue de rechercher l'identité authentique de la femme, l'exégèse des mythes qu'elle incarne révèle des aspects de la nature féminine ancestrale et un caractère mythico-rituel, initiatique dans sa vie. L'action recourt au mythe du destin selon l'antiquité grecque, aux mythes de la femme/Eve naturelle et instinctive, du paradis perdu, de la femme au foyer/Hestia, de la beauté d'Hélène, de la fidélité de Pénélope, à des aspects culpabilisants, à des schémas archétypaux de la féminité, à d'autres figures emblématiques de la femme, et aussi au mythe du masculin, à la question de l'identité de l'homme vue dans l'optique féminine. Camille se dresse contre la pression des

⁶⁶ *Pénélope. Légende et mythe*, Paris, Les Belles Lettres 1975, p. 248.

⁶⁷ *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, op. cit., ch. IX.

culpabilités portées par les mythes d'Eve/Hestia/Belle-Hélène/Pénélope. C'est sa propre représentation du masculin, son propre mythe de l'homme et de la masculinité qui déterminent son choix et la conduisent à l'indépendance, à une autonomie favorisée par les conditions historiques et sociales. La plume androcentrique de Moravia et celle de Godard réécrivent les mythes de la femme et tracent⁶⁸ le destin de Camille : d'une part on la représente émancipée et affranchie de son lien marital mais d'autre part on lui refuse l'avenir de son indépendance. En menant le couple Camille/Prokosch à la mort, ce dénouement tragique n'est-il pas présenté comme un effet du hasard⁶⁹ qui semble punir Camille d'une « faute » ?

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLODORE, *Bibliothèque*. Epitomé, trad. Ugo Bratelli en ligne : <http://ugo.bratelli.free.fr/>
- ARISTOTE, *Poétique*, traduit et annoté par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980. V. aussi en ligne, trad. Ch. Emile Ruelle : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique>
- ARISTOTE, *Du Ciel*, traduit par J. Barthélemy- Sant- Hilaire, *Traité du ciel : Περὶ οὐρανοῦ*, Paris, A. Durand, 1866.
- BAZIN, A., *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, éd. du Cerf, 1990.
- BEAUVOIR, S. de, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris, 1963.
- BERSANI, L. et DUTOIT, U., *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, London, BFI Publishing, 2004.
- BIBLE, trad. Lemaistre de Sacy, en ligne : <http://fr.wikisource.org/wiki/Bible>
- BORY, J.-L., *Des yeux pour le voir*, Paris, Ramsay-poche Cinéma, coll. 10/18, 1971.
- BOURDIEU, P., *La Domination masculine*, Paris, Seuil, Coll. Liber, 1998.
- CAILLOIS, R., *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1938.
- CECCATTY, R., *Alberto Moravia*, Paris, Flammarion, 2010.
- CERISUELO, M., *Le Mépris*, Chatou, La Transparence, 2006.
- CEULEMANS, M., FAUCONNIER, G., « Image, rôle et conditions sociales de la femme dans les médias » in *Etudes et documents d'information*, n° 84 (1978), Unesco.
- COLLET, J., *Jean-Luc Godard*, Paris, Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, 1963 (avec un entretien sur le Mépris réalisé en 1963).
- DANTE ALIGHIERI, *Œuvres complètes, traduction et commentaires par André Pézard*, Paris, Gallimard, 1965.
- DE BAECQUE, A., *Godard*, Paris, Crasset, 2010.
- ELIADE, M., *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1957.
- ELIADE, M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1963.
- ENGELS, F., *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, 1884. V : Bibliothèque de sciences sociales de l'Université de Québec : <http://www.marxists.org/francais/engels/works/1884/00/fe18840000.htm>
- EURIPIDE, *Oreste*, trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- EURIPIDE, *Hécube*, trad. Louis Méridier, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1956.
- EURIPIDE, *Hélène*, trad. Henri Grégoire, Paris, éd. Les Belles Lettres, 1950.
- FRYE, Northrop H., « Littérature et mythe » in *Poétique*, n° 8 (1971).
- GELY, V., *Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction*, Publication: Vox Poetica, 2006. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>
- GODARD, J.- L., *Godard par Godard*, « Les années Karina », Paris, Champs, Flammarion, coll. Champs, 2007b.
- HERITIER, F., *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996.

⁶⁸ Déjà depuis Platon on s'aperçoit du pouvoir des poètes-faiseurs des fables (mythopoiōi) de modeler l'âme surtout des jeunes par leurs opinions : « [...] opinions le plus souvent contraires à celles qu'ils [les jeunes] doivent avoir, selon nous, quand ils seront grands [...] » (Platon, *République*, 377 a-c.).

⁶⁹ L'évènement qui arrive contre toute attente excite des sentiments de pitié et de terreur mais ces sentiments seront plus vifs que si cet évènement était un pur effet du hasard (V. Aristote, *Poétique*, 1452a, 1-10).

- HOMERE, *Iliade*, trad. Leconte de Lisle, v. site : <http://www.perseus.tufts.edu>
L'Avant-scène Cinéma, n° 412- 413 (1992), préface et découpage par Nicole Brenez.
Le Magazine Littéraire, n° 282 (1990).
- MACCRMARK, Carol P. and STRATERN, M. eds., *Nature, Culture and Gender*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- MACTOUX, M.-M., *Pénélope. Légende et mythe*, Paris, Les Belles Lettres, 1975.
- MATHIEU, N.-Cl., « Homme culture et femme nature? » in *L'Homme*, vol. 13 (1973).
- MARIE, M., *Comprendre Godard. Travelling avant sur A bout de souffle et Le Mépris*, Paris, Armand Colin, coll. Cinéma, 2006.
- MAUSS, M., « L'art et le mythe d'après M. Wundt » in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, no 66 (1908). V. site:
http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_2/oeuvres_2_03/art_mythe_wundt.html
- MONTREYNAUD, F., *XX^e Siècle*, Paris, Nathan, 1989.
- MORAVIA, A., *Le Mépris*, Flammarion, Paris, coll. Libro, 1995.
- MALVEY, L., « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol.16 (3)(1975). [in Malvey L., *Visual and Other Pleasures*. Indiana Univ. Press, Bloomington, Indianapolis, 1989].
- PLATON, *République*, livre II, 377 a-c, en ligne, trad. Robert Baccou :<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes>
- RACINE, J., *Iphigénie en Aulide* : <http://poesies.net/iphigenieRacine.txt>
- SHAFFER, J.-M., *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.
- TABAKI- IONA, F., « La mise en abyme de l'*Odyssée* dans le *Mépris* de J.-L. Godard » in *Du texte écrit au texte filmique*, Athènes, Aigokeros, 2011.
- VIMENET, P., *Le Mépris*, Paris, Hatier, coll. Image par Image, 1991.

HÉLÈNE TATSOPOULOU

L'ALGÉRIE EN DEVENIR DE BOUALEM SANSAL

Soucieux de l'avenir de son pays, Boualem Sansal expose, dans son œuvre romanesque, des aspects multiples du puzzle complexe que constitue l'Algérie en devenir. Dans notre communication, nous nous proposons de mettre en évidence que chacun des romans de Sansal jette une lumière crue sur des situations dramatiques qui engendrent, chez ses personnages, un malaise existentiel, dû essentiellement à ce qu'ils ne trouvent pas leur place dans un univers en dérive. Par ailleurs, nous tâcherons de faire ressortir les formes scripturales mises en œuvre par l'auteur afin de porter sur l'Algérie des éclairages différents, susceptibles d'exprimer les points de vue variés des tenants de positions adverses. Enfin, nous nous demanderons si Sansal entreverrait éventuellement une issue aux dissensions et aux hostilités qui éprouvent son pays.

TECHNIQUES NARRATIVES ET DIVERSITÉ SCRIPTURALE

Il est à noter que Sansal utilise essentiellement dans ses romans des prétextes narratifs simples qu'il développe, néanmoins, selon une structure apparemment relâchée, mais en réalité complexe et bien élaborée. De ce fait, l'écrivain a la liberté d'aller et venir dans le temps et de se livrer à sa guise à des développements sur divers sujets lui tenant à cœur afin de montrer l'étendue du problème algérien : «L'Algérie, c'est le cauchemar, et sur le plan stylistique je traduis le cauchemar»¹. Il est d'ailleurs parfaitement conscient du travail de reconstitution qu'il exige de son lecteur : «Bien entendu, on aura du mal à lire [l'histoire] sinon ça voudrait dire quoi, que tout va bien dans le meilleur des mondes pour nous, or ce n'est pas le cas»². La plupart du temps, comme nous le verrons, la complexité stylistique est étayée par la diversité scripturale.

Certains romans de Sansal se présentent comme une énigme à résoudre qui tient le lecteur en haleine et dont la solution fait découvrir au lecteur une réalité cruelle. *Le Serment des barbares* (1999) apparaît comme une enquête au cours de laquelle le vieux policier Larbi tâche d'élucider deux crimes, celui d'un riche et celui d'un pauvre, commis au même moment. L'intrigue policière donne alors à l'écrivain l'occasion de brosser la vaste fresque de la dégradation du pays dans tous les domaines en autant de touches jetées pêle-mêle, parmi lesquelles s'imbriquent de petites nouvelles de polices différentes qui focalisent, par exemple, sur l'« Histoire d'un mariage » écrasé dans le sang par des terroristes ou encore sur les quatre types d'éducation nationale. Dans *Rue Darwin* (2011), la quête identitaire de Yazid qui retourne dans le quartier de Belcourt, afin d'élucider le mystère de ses origines, donne à Sansal l'occasion de déambuler librement entre le passé et le présent et de présenter divers phénomènes sociaux à travers Yazid, le Darwinien «polyglotte et pluridisciplinaire»³, ses frères et sœurs éparpillés aux quatre coins de la

· Professeur-assistant au Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université d'Athènes.

¹ Voir <http://yahia-ksentina.blogspot.gr/2008/04/boualem-sansal-le-serment-des-barbares.html>

² *Dis-moi le paradis*, Paris, Gallimard, 2003, p. 13.

³ *Rue Darwin*, Paris, Gallimard, 2011, p. 87.

planète, exemples de «la mondialisation vivante»⁴, sans oublier Hédi, le taliban voué au djihad ni Daoud qui se convertira au judaïsme.

Sansal tire souvent parti d'un système de narrations croisées, le plus souvent à deux voix, sur lesquelles viennent, éventuellement, s'imbriquer les récits de personnages secondaires. Plus précisément, il choisit volontiers de mettre en présence des univers diamétralement opposés susceptibles de faire surgir des points de vue différents, voire même des conflits. Situé dans le cadre du sinistre bagne de Lambèse, dont le contexte carcéral ne saurait manquer d'évoquer «Le mur» de Jean-Paul Sartre, *L'Enfant fou de l'arbre creux* (2000), se présente comme un dialogue entre deux condamnés à mort. À la recherche de ses origines, Pierre, le Pied-Noir, est amené à faire des découvertes inattendues sur certains aspects de la guerre d'Indépendance, l'autre. Quant à Farid, l'Arabe, il a participé aux exactions commises par les islamistes. Ainsi donc, de l'aveu de l'écrivain, «l'histoire est difficile à raconter, puisant à plusieurs sources, à deux langages, à deux visions du monde»⁵, sans compter les oublis et les ajouts empruntés à d'autres mésaventures»⁶. Les scènes dialoguées alternent avec les séquences narratives rapportées soit par l'un des deux héros, soit par le narrateur et un post-scriptum se propose de faire le point sur le dénouement. *Le Village de l'Allemand* (2008) touche aux sujets brûlants du nazisme et de l'islamisme. Deux jeunes Algériens naturalisés français et vivant à Paris – l'un possédant une bonne situation, l'autre peu instruit et évoluant dans un quartier sensible – apprennent que le village de leurs parents en Algérie a été rasé par le GIA (Groupe islamique armé). Les recherches qu'ils mènent, tour à tour, leur révéleront que leur père, un Allemand, ayant pris la nationalité algérienne et ayant participé activement à la guerre de libération, avait, dans le passé, collaboré aux exterminations nazies. Le roman, comme le suggère son sous-titre, *Le Journal des frères Schiller*, fait s'entrecroiser les journaux intimes de Rachel et de Malrich, chacun se présentant sous une forme typographique différente. Les événements du présent dénonçant les façons d'agir des imams islamistes dans les quartiers des émigrants alternent avec ceux du passé qui ressuscitent les pratiques nazies, mettant en garde contre le risque de voir se répéter des actes totalitaires inhumains.

Dans *Dis-moi le paradis* (2003), la narration se fait clairement polyphonique puisque le point focal est le Bar des Amis, surnommé avec humour *Le Procope d'Alger*, situé sur les hauteurs de Bab el-Oued et tenu par Ammi Salah, ancien fellagha. Le narrateur est un écrivain censé écrire un ouvrage anodin intitulé *Les balades du Bantounais à Paris*. Mais, en réalité, c'est la narration du médecin surnommé Doctarik qui l'emporte. En effet, Doctarik, qui a traversé le pays en compagnie de deux cousines venues de l'étranger pour aller voir leur mère mourante dans le sud du pays, donne la relation de ce voyage cauchemardesque dans *Msila ou l'horreur au long cours* qui se présente comme un inventaire de l'Algérie contemporaine. Aux récits alternés du narrateur et de Doctarik qui activent ainsi le procédé de la *mise en abyme*, viennent se mêler, de façon désordonnée, les commentaires d'autres clients volubiles du *Procope d'Alger*.

Si Sansal choisit d'ordinaire des protagonistes masculins, il ne dédaigne pas de se pencher sur l'univers féminin dans *Harraga* (2005) pour exposer le conflit explosif entre tradition et modernité. Pour ce faire, il se met délibérément dans la peau d'une héroïne féminine pour relater à la première personne du singulier les liens qui se tissent entre deux femmes de mentalités tout à fait différentes, lorsque Chérifa, une adolescente aventurière de seize ans, enceinte qui plus est, fait soudainement irruption chez Lamia, une pédiatre célibataire de trente-cinq ans, cultivée et essentiellement tournée vers les fantômes du passé. Le monologue de Lamia suit son cours librement, par associations d'idées qui donnent lieu à des digressions sur divers thèmes de l'histoire mais aussi de l'actualité algériennes. Des dialogues viennent se greffer sur la narration principale,

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2000, p. 21.

⁶ *Ibid.*

tandis que la poésie trouve aussi sa place dans ce récit qui peut donner lieu à une lecture allégorique⁷.

LE ROMAN DE LA ROUTE ET LA PROSE PARLEE

Une remarque qui s'impose à la lecture des romans de Boualem Sansal est le rôle prédominant accordé au voyage. En effet, les personnages sont en route, vont et viennent, parcourent essentiellement l'Algérie mais éventuellement d'autres pays également, qu'ils soient à la recherche de leurs origines (*Rue Darwin, Dis-moi le paradis*), de leur identité (*L'Enfant fou de l'arbre creux*), du passé de leur géniteur (*Le Village de l'Allemand*) ou encore d'une vie meilleure (*Harraga*). En cela, on pourrait dire, pour reprendre le titre d'un des romans mentionnés, que les personnages des romans de Sansal sont des *harragas*, des *brûleurs de route*, qui font un apprentissage au cours de leurs déambulations. L'itinéraire suivi apparaît alors comme «le chemin de Damas»⁸ qui les fait avancer sur la voie de la lucidité.

À certains égards, les romans de Sansal rappellent les «road novels» ou «romans de la route», récits où le propos est le fait même d'être en route vers un quelque part et dont une des caractéristiques principales est la prose spontanée, proche de la langue orale. En cela, il semble légitime de situer Sansal dans la filiation Céline – Frédéric Dard – Jack Kerouac. Notons à ce propos que Dard, le créateur de San-Antonio – que Sansal considère d'ailleurs comme un monument de la littérature française moderne⁹ – mais aussi Kerouac se réclament tous les deux de Céline.

Il va sans dire que chaque roman de Sansal possède son originalité propre, cependant, nous tâcherons dans la suite de relever certains dénominateurs communs qui donnent le ton du style immédiat et rythmé de l'écrivain. Désireux d'établir un contact direct avec le lecteur, afin de susciter son émotion ou son indignation, Sansal tire parti des effets d'oralité, en jouant sur plusieurs registres de langue : il a volontiers recours au français populaire et à l'argot tout en utilisant en alternance un vocabulaire très riche et recherché. Avec une lucidité qui oscille entre désespoir et humour, violence et tendresse, il présente une vision chaotique et antihéroïque, à la fois burlesque et tragique de l'Algérie contemporaine :

Dans son cagibi, Larbi pionçait comme un brave. C'était apparence. Entre veille et sommeil, il errait dans un état comateux entrecoupé d'éclairs. Une tornade s'était abattue sur le commissariat et l'avait brisé. Épaves dispersées à la périphérie, ses troupes se roulaient dans la boue¹⁰.

Par ailleurs, l'énumération qui peut donner lieu à une véritable logorrhée a amené la critique à comparer l'écrivain à «un combattant qui reste le doigt crispé sur la détente de sa mitraillette»¹¹ :

Vinrent les guerres, toutes les guerres, les mouvements de population, les holocaustes, les famines, les déclarations solennelles, les liesses propices aux mensonges, les longues attentes sur le qui-vive, puis les guerres reprurent, les clivages de fer, les vieilles haines ressuscitées, les exils, les exodes, et encore les mots qui blessent, les mots qui tuent, les mots qui nient. Mais toujours, inchangée dans la guerre ou la paix de l'entre-deux, marchant en tête, discourant à perte de vue, pontifiante et grossière : la bêtise souveraine¹².

⁷ Voir *infra*, note 14.

⁸ *Le Village de l'Allemand ou Le Journal des frères Schiller*, Paris, Gallimard, 2008, p. 26.

⁹ Voir Christiane Chaulet-Achour, «Noir le texte, noir le pays...», Présentation du *Serment des barbares* de Boualem Sansal dans *L'Actualité littéraire*, p. 12 sur http://www.revues-plurielles.org/uploads/pdf/4_43_1.pdf.

¹⁰ *Le Serment des barbares*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1999, p. 85.

¹¹ Voir <http://yahia-ksentina.blogspot.gr/2008/04/boualem-sansal-le-serment-des-barbares.html>

¹² *Dis-moi le paradis*, op. cit., p. 99.

De plus, Boualem Sansal maîtrise parfaitement l'art du point virgule qui lui permet de faire des phrases extrêmement longues. Les paragraphes tendent alors à devenir des pages entières, si bien que Jean-Michel Pascal a pu parler de «marathon littéraire»¹³ (On en trouve de nombreux exemples dans *Le Serment des barbares*, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, *Dis-moi le paradis*).

LA DIMENSION SYMBOLIQUE ET PARABOLIQUE

Parallèlement, Sansal ne néglige pas d'utiliser dans ses romans, des symboles ou des paraboles, en puisant dans l'imaginaire collectif. Comme il le reconnaît lui-même : «les légendes ont besoin de temps en temps d'être convoquées pour que l'on continue de croire en son destin»¹⁴. De plus, il se plaît à tirer parti de l'intertexte, le plus souvent avoué, parvenant en cela à conférer à son texte des résonances suggestives.

Sansal explique lui-même que dans *L'Enfant fou de l'arbre creux*, le bague de Lambèse est emblématique de ce qu'est devenue l'Algérie depuis 1962. Dans le même roman, mais aussi dans *Dis-moi le paradis*, l'enfant mutique, incarne le désarroi du peuple algérien, démuné du discernement nécessaire, qui semble avoir perdu la parole devant les événements tragiques éprouvant le pays et balayant les espoirs de l'indépendance.

Dans *Le Serment des barbares*, le lecteur est frappé par l'histoire de ce sultan¹⁵ qui pleura des larmes de sang en constatant que les gens évitaient de voir la déchéance plutôt que de la regarder et d'agir pour la faire disparaître.

La figure difforme du gnome dans *Dis-moi le paradis*, à mi-chemin entre génie scientifique et alchimiste du Moyen Age, rend compte du mélange des superstitions, de la tradition toujours vivante et de l'influence de la civilisation technologique qui est le fait de la population algérienne contemporaine.

A un autre niveau, cette même oscillation entre tradition et modernité est traduite avec *Harraga* dans un roman en cinq actes qui pourrait être lu, ainsi que le suggère l'écrivain lui-même¹⁶, comme l'allégorie du grain de blé mis en terre qui doit mourir pour germer.

Un des symbolismes les plus impressionnants est sans doute, dans *Dis-moi le paradis*, celui de l'épidémie de choléra à *Msila*, qui ne saurait manquer de nous remettre en mémoire *La Peste* (1947) de Camus ou la maladie dont parle Jean Pélégri dans *Les Oliviers de la justice* (1959), mais aussi *L'Amour aux temps du choléra* (1985) de Gabriel Garcia Marquez.

Enfin, il conviendrait de relever également un point particulièrement significatif : il s'agit des références aux *Mille et Une Nuits*¹⁷ qui reviennent en filigrane dans plusieurs romans de Sansal, rappelant la fonction informative, consolatrice et salvatrice de la parole qui a permis à Shéhérazade de survivre et de remettre à plus tard sa condamnation à mort.

En effet, pour Sansal, «l'important est de porter le message¹⁸ aux habitants de l'Algérie qui semblent vivre par miracle et attendre sur un esquif branlant»¹⁹. «Aimer son pays», écrit-il, «c'est le prendre en son entier et lui dire son fait, sinon il vaut mieux le haïr et le quitter en secouant bien ses semelle»²⁰.

¹³ Voir <http://yahia-ksentina.blogspot.gr/2008/04/boualem-sansal-le-serment-des-barbares.html>

¹⁴ *Rue Darwin*, op. cit., p. 177.

¹⁵ *Le Serment des barbares*, op. cit., p. 359 sq.

¹⁶ *Harraga*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2005, p. 11-12.

¹⁷ *Le Serment des barbares*, op. cit., p. 354, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, op. cit., p. 243, 244, *Dis-moi le paradis*, op. cit., p. 129, p. 130, *Le Village de l'Allemand ou Le Journal des frères Schiller*, op. cit., p. 209, *Rue Darwin*, op. cit., p. 40, 83.

¹⁸ *L'Enfant fou de l'arbre creux*, op. cit., p. 349.

¹⁹ *Dis-moi le paradis*, op. cit., p. 12-13.

²⁰ *Ibid.*, p. 131.

À partir de là, l'écrivain laisse au lecteur le soin de trouver seul le chemin de la vérité, loin des menteurs²¹. Avec lucidité, Sansal constate qu'il ne s'agit pas d'une tâche simple, puisque, comme il le dit dans *L'Enfant fou de l'arbre creux* en un oxymore frappant : «Tout bouge au pays de l'immobilisme²² et qu'au terme du voyage ce qui était noir ne l'est plus vraiment et ce qui brille à l'horizon n'est pas forcément de l'or»²³. Quoi qu'il en soit, ce qui importe est d'aller de l'avant :

La vérité est dans le mouvement et dans la possibilité de l'erreur. Ce qui bouge est vrai, il prend appui sur un existant, crée sa prochaine marche, et ainsi, miracle, il avance d'un pas et la vie gagne en consistance et en hypothèses. Ce qui ne bouge pas est fallacieux, c'est une illusion, une douleur même pas vraie, une ruine vouée à la désagrégation et à l'oubli²⁴.

LA PAROLE QUI REACTIVE LA MEMOIRE

Toutefois, pour comprendre le présent et envisager l'avenir, il convient de revenir sur le passé car, comme le signale Maurice Blanchot, *le désastre est du côté de l'oubli*²⁵. C'est pourquoi Sansal engage ses compatriotes à réactiver leur mémoire. Dans son essai intitulé *Petit Éloge de la mémoire (Quatre mille années de nostalgie)* (2007), l'écrivain remonte dans le temps, en passant par l'Égypte et la Numidie avant d'en arriver à l'Algérie pour montrer que «son pays n'est pas seulement celui auquel on pense, là où on le croit, il est aussi mouvant que le sable dans le désert, que le vent dans le ciel, que le temps dans le rêve»²⁶.

Dans ses romans, Sansal s'adonne volontiers à des analepses qui expriment la continuité entre le passé et le présent à travers les différentes périodes historiques. Citons pour exemple, dans *Harraga*, l'historique de la maison de Lamia²⁷ qui date de la Régence ottomane à travers ses différents propriétaires : l'officier turc de la cour Moustafa al Mali, le colonel français Louis-Joseph de la Buissière, le Juif Daoud Ben Chekroun, un immigrant de Transylvanie et enfin le docteur Montaldo. De même, dans *Rue Darwin*, nous apprenons que la résidence du Paradou que Djéda, la grand-mère du narrateur avait acquise dans les années cinquante, avait été le palais jadis habité par Ranavalona²⁸ qui arriva, déchu, à Alger en 1897.

Cependant, ailleurs, ce même procédé de l'analepse peut aussi bien marquer l'opposition entre hier et aujourd'hui. Ainsi en est-il de la petite ville de Rouiba dans *Le Serment des barbares* :

Jadis, il y a une vie d'homme, elle embellissait l'entrée est d'Alger. La petite bourgade avait épousé le plus beau des vallons, baignait dans le bonheur. [...] De nos jours, trente années après l'indépendance, elle est regardée comme le fleuron de l'industrialisation du pays. [...] Elle est fébrile, morne et inquiétante comme une cité qui se prépare à la guerre. Elle est une verrue cancéreuse sur le flanc oriental de la capitale²⁹.

VERS UNE FUSION DES CONTRAIRES

Si le ton de l'écrivain paraît par moments désabusé, si Sansal semble parfois croire que l'Alger de la paix n'est pas bien différent de l'Alger de la guerre, et que cela relève

²¹ *L'Enfant fou de l'arbre creux*, op. cit., p. 361.

²² *Ibid.*, p. 142.

²³ *Ibid.*, p. 341.

²⁴ *Rue Darwin*, op. cit., p. 215.

²⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 10.

²⁶ *Petit Éloge de la mémoire (Quatre mille années de nostalgie)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 10.

²⁷ *Harraga*, op. cit., p. 77 sq.

²⁸ *Rue Darwin*, op. cit., p. 135 sq.

²⁹ *Le Serment des barbares*, op. cit., p. 11-12.

peut-être d'une *histoire de géographie mal fichue et de tellurisme*³⁰, l'étude des explicit de ses romans semble bien nous orienter vers une réconciliation des contraires et un dépassement de soi. Et ce n'est point un hasard si, dans son *Petit Éloge de la mémoire*, Sansal cite Camus qui voyait dans la terre de l'Algérie «l'imbrication du bien et du mal, la dialectique inextricable de l'amour et de la haine, la fusion des contraires qui se partagent l'humanité»³¹.

L'Enfant fou de l'arbre creux prend fin avec l'évasion des deux condamnés à mort : de Farid, l'Arabe, et de Pierre, le pied-noir, qui s'avère finalement algérien, apparaissant en cela «le trait d'union entre deux familles et deux peuples». Dans *Dis-moi le paradis*, Doctarik décide de retourner à Msila où sévit le choléra et de se rendre utile. Il donne alors au narrateur le dernier chapitre de son récit pour qu'il en fasse part aux clients du Bar des Amis. L'épilogue de *Harraga* entrebâille une fenêtre sur l'avenir et sur le rêve d'un monde nouveau, avec l'adoption par Lamia de la petite fille mise au monde par Chérifa, morte en couches. Tandis que, dans *Le Village de l'Allemand*, Rachel, le frère aîné, se suicide au gaz afin d'expier le passé nazi de son père, revivant ainsi le martyre des condamnés à mort dans les camps de concentration, pour sa part, Malrich, le cadet, choisira de vivre et d'informer l'opinion publique, en faisant publier le journal intime de son frère ainsi que le sien, afin de *ne pas oublier que cela fut*, selon l'injonction de Primo Levi³², l'écrivain italien survivant de la Shoah. Quant à Yazid, dans *Rue Darwin*, il assume pleinement son identité après avoir découvert sa mère biologique et élucidé le secret qui lia celle-ci à sa mère adoptive.

Ainsi, dans tous les cas, il semble qu'après avoir touché le fond, «forcément tu lèves le regard et alors tu vois la lumière»³³. Si, dans les moments difficiles, «quand la douleur est intolérable on parle du paradis»³⁴, en fin de compte, «les mots dits, il faut se taire, prier dans son cœur et, une fois le calme revenu, reprendre la route. Rien n'est jamais fini»³⁵.

³⁰ *Rue Darwin*, op. cit., p. 106.

³¹ *Petit Éloge de la mémoire (Quatre mille années de nostalgie)*, op. cit., p. 77.

³² *Le Village de l'Allemand ou Le Journal des frères Schiller*, op. cit., p. 68.

³³ *Dis-moi le paradis*, op. cit., p. 237.

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ *Harraga*, op. cit., p. 309.

ANGÉLIQUE KOUMANOUDI

LA POÉSIE-MONDE DE THÉO CRASSAS

LANGUE ET IDENTITÉ.

Le jour de sa naissance, chacun reçoit une identité enracinée dans la nationalité, la religion, le milieu familial, social, historique et géographique du pays où il naît. Pour reprendre les mots d'Apostolos Doxiadis¹, on peut encore ajouter que chacun voit le jour non pas dans un pays mais dans une langue. D'emblée, la langue maternelle est arbitraire, puisque c'est le destin qui choisit — même si, par ignorance, d'aucuns s'enorgueillissent d'être nés sur telle rive et non pas sur une autre. Or, il arrive que la vie oblige certains à quitter leur pays natal à la recherche d'un « havre » pour employer un terme privilégié de Théo Crassas. Et dans ce cas l'appropriation d'une langue, autre que la langue maternelle, est souvent la conséquence d'une séparation douloureuse imposée par les circonstances. Alors, la langue adoptée porte en elle les traces d'une blessure qui prend du temps à se cicatriser ; si jamais cicatrisation il y a.

Cependant, quand l'adoption d'une langue émane de la fascination pour l'Autre et l'Ailleurs, et non pas uniquement par besoin de se forger un outil de communication, la langue adoptée fraye le chemin à une nouvelle façon de penser le monde. Elle permet de quitter l'identité reçue pour s'en forger une autre, dans la volonté de se redéfinir, de se réinventer, de se recréer.

Derrière cette attitude nous pouvons y discerner comme un acte de révolte dans le sens où, dans une certaine mesure, l'adoption de la nouvelle langue nie et rejette avant tout l'équation conventionnelle entre langue maternelle et identité, offrant à l'individu la possibilité de s'émanciper du cordon ombilical qui le rattache à ses origines.

Il n'en reste pas moins que même « la langue maternelle n'est après tout que la première des langues étrangères qu'on apprend »². D'ailleurs, ne dit-on pas des nourrissons qu'ils communiquent avec les anges jusqu'au moment où ils apprennent à parler ? Puis, petit à petit cette communication privilégiée s'estompe cédant la place au langage humain.

LANGUE ET POÉSIE

Souvent le langage poétique prétend rétablir le contact perdu entre le monde matériel et transcendant au moyen des mots. Mais il ne s'agit pas là de mots d'une langue « quotidienne, fatiguée par la trivialité utilitaire »³. Il s'agit de mots recherchés, savants ou mêmes forgés. Parfois encore, il est question de mots banals qui, par leur disposition contextuelle originale, se voient dotés du pouvoir magique de percer la réalité pour en révéler l'éternité; à l'imitation du Verbe divin qui perça la nuit pour engendrer la vie. Le

· Maître de conférences à l'Université de Haifa.

¹ Apostolos Doxiadis, « What's in a name? Fragments of a writer's continuing, personal odyssey between two languages », http://www.apostolosdoxiadis.com/files/essays/whats_%20in_a_name.

² Vassilis Alexakis, *Paris-Athènes*, Barcelone, Éditions Stock, « Folio », 2006, p. 71.

³ Extrait d'une interview de Théo Crassas accordée à Daniel Aranjó : « Un Poète grec francophone : Théo Crassas », *Revue Babel*, Faculté des Lettres de l'Université du Sud (Toulon-Var), n° spécial « Le Bilinguisme des Poètes » (février 2009).

poète devient alors une sorte de médiateur entre le monde matériel et son dépassement vers les sphères de l'immatérialité. Il est un illuminé placé au service de l'humanité tout en restant en marge de celle-ci.

Chez les poètes qui choisissent de s'exprimer en une langue autre que leur langue maternelle, la marge solitaire dans laquelle ils se situent est volontairement surenchérie. Et, dans le cas de Théo Crassas, — qui, en dépit de ses origines grecques, a opté pour le français tout en vivant en Grèce pour la plupart de ses années créatives — même plus qu'une marginalisation il s'agirait d'un exil absolu en plein milieu du « désert francophone »⁴ que représente la Grèce à ses yeux, pour reprendre ses propres termes.

Cependant, en parlant de lui-même, le poète avoue avoir été plutôt tributaire d'un état auquel il n'y avait pas vraiment de choix à faire. L'adoption du français fut pour lui le fruit d'un métissage intellectuel et culturel entre deux mondes qui se sont rencontrés au-delà des limites territoriales que nous leur connaissons. La première rencontre a eu lieu, en fait à Bujumbura, capitale du Burundi francophone, où il est né, en 1947. Il n'est pas sans importance de mentionner qu'il est le fils d'un chypriote et d'une crétoise descendante d'une famille de Constantinople chez qui la culture française prédominait. Rentré en Grèce, il y termine son éducation scolaire puis part pour la France, en 1965, pour entamer des études juridiques. C'est précisément à Aix-en-Provence, six ans plus tard, et suite à une « longue maturation intellectuelle »⁵ qu'il fit ses premiers pas de poète, à l'âge de 24 ans. Et le français fut, comme il l'avoue, la langue dans laquelle «[il a] pris conscience de [s]a vocation poétique après une véritable transmutation de [s]es valeurs »⁶.

Théo Crassas poète grec? Théo Crassas est souvent présenté comme un poète grec, bien qu'il ait composé toute son œuvre en français. À quel titre alors nous serait-il justifié de parler de lui en tant que « poète grec ? » Toutefois, sans vouloir lui attribuer une identité hellénique malgré lui, Théo Crassas n'a jamais vraiment eu besoin de renier la langue grecque. Il a toujours ressenti « des affinités entre le grec ancien et le français qui a, contrairement au grec moderne, gardé plusieurs formes grammaticales, comme l'infinif, le subjonctif, tandis que son vocabulaire vient, pour une part importante, du grec ancien »⁷.

La souche grecque de son langage poétique est identifiable à plusieurs niveaux, à commencer par la récurrence de mots ayant une racine grecque ou latine, demi-sœur du grec ancien. Comme il l'explique, « si l'on creuse un tout petit peu, on s'aperçoit que toutes les langues du Nord de la Méditerranée partagent un patrimoine génétique absolument commun. C'est la raison sans doute qui fait qu'aucune de ces langues ne me semble vraiment étrangère. J'ai souvent l'impression, en écrivant en français, que j'écris en grec. Oui, je crois que le français est ma langue maternelle »⁸.

À part le vocabulaire d'origine grecque, ou latine, qui foisonne dans son œuvre, l'on peut observer à plusieurs reprises l'emploi de certains procédés grammaticaux plus courants en grec qu'en français. Souvent, le poète confère à un nom propre une fonction d'épithète, alors qu'il compare par exemple le nombril de l'Amante à « une république parthénopéenne / recevant en sa baie bénie / le don du Pausilippe ! »⁹, ou bien encore à un nom commun, quand il parle par exemple de la « croupe léopardine »¹⁰. Autre procédé également courant en grec qu'on retrouve chez Théo Crassas est la création de substantifs ou d'adjectifs à partir de verbes en parlant par exemple des « oliviers enracineurs d'extase »¹¹.

⁴ *Ibid.*

⁵ Pour plus d'informations sur Théo Crassas visiter le site du poète : <http://www.theocrassas.gr/>

⁶ *Op. cit.* interview de Théo Crassas accordée à Daniel Aranjo : « Un Poète grec francophone : Théo Crassas »

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ « Ode à un cygne d'argent », *Boîte à Rossignol*, France, Presses Saint-Paul, 1998, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

Le jeu constant qui s'opère au niveau du lexique dans la poésie de Théo Crassas comprend souvent des néologismes, non pas uniquement par rapport au mot, mais aussi au niveau du sens même du mot. Il en est ainsi, par exemple pour l'épithète "paradigmatique" qu'il faudrait comprendre plutôt comme « exemplaire », comme en grec moderne, et non pas en tant que terme technique de la linguistique française : « Je suis le chant / de ta chair tendre / offrant à pleines mains / la félicité paradigmatique / de ses platanaies d'été »¹².

CULTURE FRANÇAISE

Cette recherche des possibilités du langage, qui était plus prononcée au début de sa carrière, semble s'atténuer avec le temps, tout en demeurant une convention du style "crassique". Si jusqu'à un certain point elle est due à la liberté verbale qui souvent caractérise ceux qui ne sont pas natifs de la langue dans laquelle ils s'expriment — un étranger peut se permettre de commettre des solécismes¹³, un natif en sera difficilement excusé ! —, cette recherche n'est toutefois pas nouvelle dans la littérature française. Nombreux sont les courants littéraires qui se sont épris de la langue française dans la volonté de l'enrichir, de l'embellir, de l'ajuster, de la moderniser ou de la franciser même, à commencer par la Pléiade qui cherchait à défendre le français de la tutelle du latin. Dans la même lignée, Théo Crassas se plaint aussi « [d]es parasites qui phagocytent le langage dans la luxuriance touffue des forêts tropicales françaises [...], rongé par la maladie des anglicismes et autres néologismes barbares ... »¹⁴. Et de plus, il prétend éprouver une plus grande facilité à composer en français hors de France; sentiment qu'il ne retrouve pas quand il s'y rend : « Les vents secs du désert purifient et décantent la langue. Le désert destructeur est aussi un désert protecteur. [...] Rien de plus sain que de vivre dans l'air pur du désert, à l'écoute de sa propre solitude... Pour preuve, il m'est bien plus facile d'écrire en français en Grèce qu'en France »¹⁵. Vieux mots oubliés ou désuets, infinitifs substantivés, épithètes significatives, diminutifs, périphrases, comparaisons grandioses, large envolée rythmique, harmonie verbale, style votif, utilisation de formes poétiques anciennes comme l'ode ou sacrées comme l'hymne... tous ces moyens stylistiques employés par la Pléiade sont également repérables dans l'œuvre poétique de Théo Crassas. En fait, Théo Crassas puise des éléments dans de nombreux courants littéraires français, et surtout dans le Romantisme, le Symbolisme et le Surréalisme; tous trois ayant manifesté une volonté de retourner aux sources du français, à l'époque du Moyen-Âge et de la Renaissance.

« JE », L'AUTRE ET LE MONDE

La quête identitaire qui, chez Théo Crassas, commence d'emblée par l'usage du français comme langue d'expression et qui s'approfondit avec le choix de la poésie comme forme de discours, s'étend également au contenu de son œuvre et surtout au rôle du « Je » poétique et de son rapport avec l'Autre et le monde. Au fil de ses recueils, il collectionne une série de portraits féminins qui partagent en commun la nature insaisissable de l'idéal. De son côté, le « Je » poétique évolue allant de l'état du simple adorateur, des premiers recueils, à celui de l'initié, puis de l'initiateur pour s'ériger jusqu'au rang de l'Amant cosmique. Car ce n'est qu'au contact de l'Autre que le « Je » poétique tient à s'affirmer chez lui. Peu lui importe si *Elle* ne se prononce jamais, si *Elle* ne répond à aucune de ses avances, figure énigmatique et mystérieuse ou, peut-être,

¹² *Ibid.*, p. 52.

¹³ Par exemple dans « Ode à la Dame de la Beauté », *Boîte à Rossignol*, France, Presses Saint-Paul, 1998, p. 60, nous repérons l'invocation à la « Reine de l'Yémen », à la place de la tournure correcte « du Yémen », que le poète apparemment préfère pour des raisons de sonorité. De plus il n'est pas sans importance de noter que le Yémen en grec est un nom propre féminin.

¹⁴ *Op. cit.* interview de Théo Crassas accordée à Daniel Aranjó : « Un Poète grec francophone : Théo Crassas ».

¹⁵ *Ibid.*

courtisane capricieuse. Dans la lignée de la poésie courtoise, Théo Crassas, poète trouvère, va rarement au-delà de la déclaration d'amour envers l'objet de son désir. D'ailleurs, le poète aime citer Kirkegaard qui disait que seuls les amants malheureux savent parler d'amour, et se décrit lui-même comme étant « un solitaire qui jubile »¹⁶.

Face à une partenaire inconstante et, par extension, à un univers toujours changeant, le recours au jeu de la métamorphose semble s'imposer, au niveau du signifiant, par le biais des procédés stylistiques du transfert et de l'interprétation, donc de la métamorphose du sens. Ainsi, dans la volonté de décliner l'idéal féminin, le discours du « Je » poétique, chez Théo Crassas, s'organise essentiellement à partir de comparaisons, de métaphores et de métonymies qui s'entrelacent, comme les fils d'une toile d'araignée, afin d'y capter le moindre témoignage de sa rencontre, même accidentelle, avec l'Autre. Et même, réminiscence voire hommage au faune mallarméen, il lui arrive d'exprimer le désir de laisser sa trace éphémère sur le corps de l'Autre, sous forme de baiser ou de morsure, avant que l'Autre ne disparaisse à nouveau emportée dans sa métamorphose imminente : « Laisse-moi, ô toute belle, / laisse-moi mordiller les pommettes roses / de tes tendres joues / et baiser ta chevelure / [...] laisse moi poser un baiser / entre tes yeux / où montent les astres scintillants / de la nuit orientale [...] »¹⁷.

Le jeu de la métamorphose est également repérable au niveau des images poétiques: « Je suis l'amour / et tu es l'eau de cette amour [...] Je suis une montagne de la Morée [...] et tu es un olivier d'or [...] Je suis le firmament immense / du Péloponnèse / et tu es un citronnier esseulé [...] Tu es un cyprès / sur le mont Cyllène / et je suis la neige [...] »¹⁸. Dans les images poétiques, le jeu de la métamorphose procède au moyen de « clichés » optiques où défile une multitude d'éléments hétéroclites¹⁹: divinités, personnages, lieux²⁰, époques, civilisations, plantes, animaux et objets de toutes sortes. Chez Théo Crassas, l'impétuosité avec laquelle les images poétiques s'enchaînent reflète la perception postmoderne du monde à partir d'un écran, où la réalité est projetée de façon fragmentée, inconséquente et dans un perpétuel mouvement.

Toutefois, bien que le déferlement des « clichés » visuels provoque l'implosion de l'image poétique, le poète y confère aussi son unité au moyen d'un schéma syntaxique élémentaire²¹ grâce auquel les parties qui la constituent sont maintenues en connexion. Ainsi, alors qu'il formule son credo panthéiste et professe sa foi syncrétique, le poète donne aussi l'impression de jouer tout seul à une sorte de « cadavre exquis » méta-Surréaliste, comme dans l'image du fleuve lumineux qui, un peu comme un raz-de-marée, engloutit au petit matin la ville antique de Golconde emportant tout sur son passage: « des bougainvillées géantes / de lapis-lazuli, / [...] de vastes réaux / de tournesols, / des roupies énormes / d'orchidées sauvages, / des moissons de blé, / des fruits vermillis, / des ruches de cornaline, / des rossignols d'or, / des cigales de feu, / [...] des béliers d'argent, / des taureaux de cuivre, / sacrifiés mystiquement / à Shiva, / le dieu-taureau, / des chevaux de rubis, / des tigres de topazes / des lions d'onyx [...] »²².

¹⁶ Extrait d'une interview de Théo Crassas accordée à Marc Bernelas pour son feuillet *Passons l'Huis*, n° 26 (2000).

¹⁷ « La Flûte à Sept Trous », *La Majestueuse Inconnue*, Colomiers, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2008, p. 5.

¹⁸ Théo Crassas, « Le Roseau de Zante », *Zante*, Colomiers, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2006, p. 1-2.

¹⁹ « La poésie de Théo Crassas séduit — ou irrite — par cette surenchère de qualificatifs propres à émouvoir les esprits tournés vers un lyrisme, non de structure mais de gracieuses énumérations », Jean Chatard, « Mythes et Dieux », *Spécial Théo Crassas*, Colomiers, Encres Vives, n° 272, (Avril 2001) p. 7.

²⁰ Exceptés les nouveaux mondes des États-Unis et de l'Australie.

²¹ « Reste une écriture curieusement minimaliste dans sa construction en opposition à la richesse du vocabulaire », Lucien Wasselin, « Transfiguré par le lyrisme », *Spécial Théo Crassas*, Colomiers, Encres Vives, n° 272, (Avril 2001) p. 6.

²² « Golconde », *Archipels de Coquelicots* suivi de *Boîte à rossignols* et de *Arbres d'or*, France, Presses Saint-Paul, 1998, p. 39-40.

Face à un monde moderne qui change en accéléré, le « Je » poétique, chez Théo Crassas, s'exprime comme un émerveillé qui, en plein délire mystique, laisse libre cours à son exaltation : « Je crois en Isis [...] en Inanna [...] en Ashtart [...] en Cybèle de Pessinonte, / Mère de Jésus-Attis / et que les Crétois appellent / Diktyнна, / les Chypriotes Aphrodite Paphienne / et les Romains Vénus, / la Magna Dea / ou Grande Déesse, / la Mère d'Enée, / la Patronne de Rome ! [...] Et je crois en la Gorgone [...] Et je crois en la Sainte Mère Irlande, / Celle qu'on appelle aussi Brigitte / ou Macha ou Anna [...] »²³. À l'encontre de la tendance générale actuelle en Poésie, où le sujet parlant, désemparé devant les changements qui s'opèrent autour et en lui, se résout à une écriture minimaliste²⁴, dans l'œuvre de Théo Crassas, bien qu'esseulé, le « Je » poétique n'est pas réduit au silence. Il réagit « comme si le flux ne pouvait chez lui se contenir »²⁵. Toutefois, l'état de solitude et de non-partage dans lequel le « Je » poétique se trouve presque en permanence détermine non seulement le contenu (inspiration et thématique) mais aussi la forme de son œuvre (monologues intérieurs à la limite du soliloque).

Mais, jusqu'à quel point cet état de non-partage est-il exclusif à notre poète ? À notre sens cet état de non-partage est avant tout immanent à son style. Mais il est également transcendant, rejoignant une certaine tendance « autiste »²⁶ de la poésie. Jusqu'en 1943 les psychologues considéraient l'autisme comme une forme précoce de la schizophrénie mais voici qu'à présent ils en sont à réaliser des découvertes qui ouvrent la voie vers la compréhension du génie humain. Et même plus, ils constatent que certains procédés stylistiques fondamentaux de la poésie sont communs chez les personnes autistes qui maîtrisent le langage, soit oral soit écrit. Métaphores, métonymies, assonances, allitérations, rythme et mètre, jeux de mots, contemporaine dont les débuts pourraient se résumer dans la fameuse question du « Je » et de son dédoublement paradoxal, soulevée par Arthur Rimbaud. Par autisme, on n'entend pas parler d'une poésie autoréférentielle, centrée sur le « Je » énonciateur, ni même utiliser le terme dans son sens médical, mais plutôt mettre en relief les caractéristiques du malaise du « Je » en pleine modernité, telles qu'elles se manifestent au niveau de l'écriture poétique.

Les Surréalistes tentèrent de répondre à l'énigme rimbaldienne par l'étude de

²³ « Ode à l'Universelle Mère », *Jasmin de Judée*, Colomiers, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2008, p.1-3.

²⁴ Lire à ce sujet la lettre qui accompagne le recueil de *Cité de la Luxure*, Colomiers, France, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2006, où Alexei Chestov écrit entre autres : « Alors que je me croyais blasé de poésie contemporaine [...] nous aussi, en Russie, nous sommes las du minimalisme [...] en vous lisant j'ai eu l'idée suivante, un peu folle : pourquoi ne pas organiser une sorte de front anti- minimaliste [...] »

²⁵ Jean-Paul Gavart-Perret, *Song for a distingue Lover*, Colomiers, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », Septembre 2002, p. 7.

²⁶ Jusqu'en 1943 les psychologues considéraient l'autisme comme une forme précoce de la schizophrénie mais voici qu'à présent ils en sont à réaliser des découvertes qui ouvrent la voie vers la compréhension du génie humain. Et même plus, ils constatent que certains procédés stylistiques fondamentaux de la poésie sont communs chez les personnes autistes qui maîtrisent le langage, soit oral soit écrit. Métaphores, métonymies, assonances, allitérations, rythme et mètre, jeux de mots, associations d'images et de couleurs, mais aussi économie des moyens d'expressions au juste nécessaire, c'est à dire le substantif, l'épithète et le verbe ; tous ces moyens d'expressions sont propres à l'idiolecte autiste. Le travail que nécessite la compréhension de cet idiolecte passe par conséquent par le dépistage des procédés discursifs et des associations sonores et visuelles, tout comme en poésie on est appelé à repérer les systèmes stylistiques afin d'interpréter le sens des paroles données, comme face à un oracle.

l'inconscient créateur et du libre cours de la pensée remettant en question les structures conventionnelles de l'écriture. Théo Crassas, quant à lui, ne semble pas prêt à renoncer aux outils de son art. Il reprend la discussion par l'intermédiaire d'une tournure qui nous invite à nous familiariser avec le « Tu », au lieu de se tarir dans la recherche du « Je », et cela, en partant du principe que « Tu est »²⁷ un autre, ou même mieux, une Autre. Ainsi, le poète incite-t-il à penser à rebours la tournure socratique qui figure sur le fronton du temple de Delphes : « Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'Univers et les Dieux »²⁸, considérant que la voie qui mène à la compréhension de soi passe par la recherche de qui est « Tu ».

Et, face à l'attitude iconoclaste contemporaine²⁹, le « Je » poétique s'applique à réorganiser le monde à partir d'un nouveau réseau d'associations, désormais non pas universel, ni même collectif (local) mais personnel, donnant l'impression d'un monde démantelé et par la suite reconstruit sur de nouvelles bases. Le regard du « Je » poétique converge, par conséquent, vers une perception hermétique du monde, manifestant souvent une tendance à attribuer une importance significative au moindre et au minime — ce qui, au niveau de l'écriture, se traduit, entre autres, par l'emploi courant de lettres majuscules aux noms communs³⁰.

En même temps que le petit et l'insignifiant se revêtissent de qualités extraordinaires, les barrières du sens et des nuances des mots s'estompent, jusqu'au point, par exemple, où se mêlent le trivial et le sacré : « Ô Impératrice [...] aux beaux seins / nourrissant les dieux [...] comme des masses / d'azur parfait, / comme des ciels / chargés de myrrhe, / comme des monts / d'extase / comme des lagunes de lilas, / comme des monticules de beurre [...] »³¹.

Parfois, c'est au moyen de l'humour que Théo Crassas « brouille les pistes », poussant les possibilités du langage poétique à ses limites : « Je crois en une unique Déesse / qui est tout ce qui a été, est et sera / et dont aucun mortel / n'a soulevé la robe! »³² ; combinant à la fois l'anticonformisme Surréaliste et l'esprit grivois de la Renaissance française : « [La Majestueuse Inconnue est] plus bouleversante d'aspect / que la vierge Alba / aux somptueuses fesses [...] si bien que, si elle n'était / d'humeur pacifique, / elle pourrait soulever / toutes les tribus d'Arabie / et les faire s'entrechoquer, / comme s'entrechoquent ses fesses [...] »³³. Cependant, derrière cette atmosphère enjouée se discerne un malaise existentiel sous-jacent auquel l'humour chercherait à remédier. Comme Marko Ristitch le signalait à propos des Surréalistes, « en contact avec la poésie,

²⁷ Nous retrouvons cette tournure dans *Boîte à Rossignols* p. 64 : « Tu est l'ornement de ton sexe » et dans *Arbres d'or*, p. 105 : « Car tu est bonne et Puissante ».

²⁸ Comme d'ailleurs le remarque Jacques Taurand, dans une de ses lettres à propos de *Pèlerin de l'aurore* : « L'homme retombe constamment dans sa ténèbre. Il a besoin de la main du Poète, du Mage. Sans lui, il est incapable de décrypter le monde. Il oublie ce qui fut gravé en lettres d'or sur le marbre des portiques et le fronton du Temple de Delphes: "Connais-toi toi-même et tu connaîtras l'Univers et les Dieux" ». L'homme oublie qu'il est un dieu en lui, ce que le Poète lui rappelle. Théo est Hermès, le messager des Dieux », <http://www.theocrassas.gr/commentaires.htm>

²⁹ Angelique Koumanoudi, « Théocrassie », *Poésie et Art*, n° 5 (2003), p. 84.

³⁰ « Je suis celui qui viendra par la note princière ! / Je, jeu de la Non-Mort ! / Le Roy rit, la Reine aura ! / Espérez, Ordonne l'Espérance ! / Je viendrai par le La, Lourd et Large, Lune-Mère ! / Ah ! Mettre le Mou du Moule, le Môle du Vous, / Volubile Volonté de l'Amour, Bonheur ! / Rame, Rais, / Rêve du Soleil ! / Rée ! / Neuf ! / Le Roy mêle, la Reine vivra ! ». Il s'agit d'un des textes préférés de Théo Crassas. *Le Miel dans le Mal*, Paris, José Millas-Martin, 1977, p. 27.

³¹ « Ode à une Impératrice », *Arbres d'or*, France, Presses Saint-Paul, 1998, p. 108-9.

³² « Ode à l'Universelle Mère », *Jasmin de Judée*, Colomiers, France, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2007, p. 1.

³³ Théo Crassas, « La Majestueuse Inconnue », *La Majestueuse Inconnue*, Colomiers, France, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2008, p.11. Ailleurs, dans « Le Temple-Montagne », *Véhicule de diamant*, Colomiers, France, Encres Vives, coll. « Lieu », 2008, p.12 il écrit : « Et, si c'était par une musique/que je voudrais traduire/le mouvement magique/de tes fesses enchantées,/ce serait par la musique royale/des antiques cours de l'Est de Java [...] ».

l'humour est l'expression extrême d'une inaccommodation convulsive »³⁴.

COSMOPOLITISME

Théo Crassas rejoint la discussion sur l'identité et l'altérité, et plus particulièrement sur le rôle du « Je » face à la création dans son sens restreint ainsi que plus large, tout en y apportant les signes de son temps. Citoyen d'un monde que l'on appelle couramment « village planétaire », il élabore ses poèmes à partir d'un espace référentiel vaste qui attire particulièrement l'attention dans son œuvre. Ce riche éventail d'éléments et de détails employés à l'édification de ses paysages poétiques, laisse à croire que le poète est un grand amateur de voyages et qu'il a visité plusieurs endroits auxquels il se réfère³⁵. Et pourtant, mis à part quelques pays d'Europe, ainsi que la Turquie, le Maroc et la Thaïlande, Théo Crassas n'a jamais voyagé en Inde, en Chine, au Tibet ni au Proche-Orient. Ses paysages sont, pour la plupart, fictifs, issus non pas de la mémoire mais de l'imagination. C'est en ce sens que Théo Crassas fait penser à Konstantinos Kavafis, qui avait, lui aussi, des origines de Constantinople du côté maternel. Il était également de nationalité grecque, né sur le continent africain (en Égypte) et composait dans une langue qui n'était pas la langue officielle du pays où il vivait. Konstantinos Kavafis n'était pas non plus un grand voyageur, puisqu'il vécut la plupart de sa vie à Alexandrie. Et pourtant, un des plus grands mérites de Konstantinos Kavafis et de Théo Crassas est leur cosmopolitisme qui, en l'occurrence, peut être qualifié surtout d'intellectuel plutôt que d'effectif. À la différence que la poésie de Kavafis se centre autour de l'axe du temps, du passé en particulier, tandis que la poésie de Théo Crassas évolue surtout dans l'espace³⁶.

Théo Crassas est un poète grec, certes, mais d'une Grèce hellénistique, byzantine, ou même ottomane ; il est le citoyen d'un empire, qui pourrait aussi bien être français, où, dans ses rues, résonnent les voix d'étrangers venus des quatre coins du monde. Il n'est pas le seul à avoir opter pour le français comme langue d'écriture, mais il est parmi les quelques rares cas d'écrivains qui écrivent en français hors du contexte francophone. Sa poésie avant-gardiste, combinant une certaine philosophie contemporaine de métissage à un héritage littéraire classique surtout français, s'adresse à une communauté pluriculturelle et confère à la « francité »³⁷ un élan qui la projette nettement au-delà des limites de la francophonie. Par conséquent, à notre sens, il est quasiment impossible de classer son œuvre dans la littérature française ou francophone. Elle fait plutôt partie du cadre de ce qu'on dénomme de nos jours la « littérature-monde »³⁸. La bonne réception qui lui est réservée dans plusieurs pays ainsi que les premières traductions qui voient le jour, montrent que son projet de réenchanter le monde contemporain par la poésie, livre déjà ses fruits.

BIBLIOGRAPHIE

³⁴ Gérard Durozoi, Bernard Lecherbonnier, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, France, Larousse, coll. « thèmes et textes », 1971, p. 212.

³⁵ [...]non content d'élever/ton bassin bien-aimé/à la dignité d'un monument hindouiste./je le compare aussi au Bayon,/le sanctuaire bouddhiste/couronné d'une tour d'or/et entouré de quatre-vingt/autres tours/sur lesquelles est sculpté/le visage cher à mon cœur/du boddhisattva Avalokitéçvara! » Op.cit., « Le Temple-Montagne », *Véhicule de diamant*, p.12

³⁶ [...] Quand, dans la taverne / de l'Éveil, je joue avec toi / au trictrac des couleurs /et des essences tréfoncières, /il me semble voir /une rose de Paphos, /une églantine, fraîche éclore,/du Japon,/ une rose trémière/d'Aix,/ une tulipe de Turquie,/un jasmin de Laksmi [...], « Fulgurances de Lune », op. cit., *Boîte à Rossignols*, p. 87.

³⁷ André Makine, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, France, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2006, p. 90.

³⁸ La littérature-monde est un manifeste littéraire élaboré en 2007, par rapport au concept de littérature francophone : http://fr.wikipedia.org/wiki/Pour_une_littérature-monde

Ouvrages cités de Théo Crassas:

- *Le Miel dans le Mal*, Paris, José Millas-Martin, 1977;
- *Archipels de Coquelicots* suivi de *Boîte à rossignols* et de *Arbres d'or*, France, Presses Saint-Paul, 1998;
- *Zante*, Colomiers, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2006;
- *Cité de la Luxure*, Colomiers, France, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2006;
- *La Majestueuse Inconnue*, Colomiers, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2008;
- *Jasmin de Judée*, Colomiers, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », 2008;
- *Véhicule de diamant*, Colomiers, France, Encres Vives, coll. « Lieu », 2008.

Pour une bibliographie plus complète visiter le site du poète : <http://www.theocrassas.gr/>

Entretiens avec Théo Crassas:

- Interview de Théo Crassas accordée à Marc Bernelas pour son feuillet *Passons l'Huis*, n° 26 (2000);
- Interview de Théo Crassas accordée à Daniel Aranjó : « Un Poète grec francophone : Théo Crassas », *Revue Babel*, Faculté des Lettres de l'Université du Sud (Toulon-Var), n° spécial « Le Bilinguisme des Poètes » (février 2009);

Articles et ouvrages critiques sur Théo Crassas et son œuvre:

- *Spécial Théo Crassas*, Colomiers, Encres Vives, n° 272, (Avril 2001);
- Jean-Paul Gavart-Perret, *Song for a distinguished Lover*, Colomiers, Encres Vives, coll. « Encres Blanches », Septembre 2002;
- Angélique Koumanoudi, « Théocrassie », *Poésie et Art*, n° 5 (2003), p. 82-7.

Articles, œuvres et études sur la langue et la littérature:

ALEXAKIS, Vassilis, *Paris-Athènes*, Barcelone, Éditions Stock, « Folio », 2006.

DOXIADIS, Apostolos, « What's in a name? Fragments of a writer's continuing, personal odyssey between two languages » : http://www.apostolosdoxiadis.com/files/essays/whats_20in_a_name.

DUROZOI, Gérard & LECHERBONNIER, Gérard, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques*, France, Larousse, coll. « thèmes et textes », 1971.

GRANDIN, Temple and JOHNSON, Catherine, *Animals in translation*, USA, Harvest / Harcourt Inc., 2006

MAKINE, André, *Cette France qu'on oublie d'aimer*, France, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2006

ROUSSEAU, Christine, « Le Clézio : 'Il faut continuer de lire des romans' », *Le Monde*, (9 octobre 2008).

Adresses électroniques:

Au sujet de la francophonie :

- <http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Creolisations/articles/makine-ecrivain-francophone-langue-francaise/view>
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Littérature_francophone
<http://www.tlfg.ulaval.ca/axl/francophonie/francophonie.htm>
http://fr.wikipedia.org/wiki/Litt%C3%A9rature_francophone
- <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-25137782.html>

Au sujet de l'autisme, de la langue et de l'écriture littéraire :

- http://www.case.edu/affil/sce/Texts_2005/Autism%20and%20Representation%20Chew.htm http://ngm.nationalgeographic.com/ngm/0503/feature1/online_extra.html

- <http://www.ciph.org/blog/?tag=autiste>
- <http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-1-page-33.htm>
- http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1349# <http://methodos.revues.org/document109.html>
- <http://www.cddc.vt.edu/SIOnline/postsi/cavalier02.html>
- <http://ben2ben.w.interia.pl/derridaistreadi/semanticdiscour.html>
- <http://contraintes.inria.fr/bin/dada?pomo.pb;0324041628>

KALLIOPI PLOUMISTAKI

NICOLAS SÉGUR :
UN EXILÉ MYTHOMANE DE L'AMOUR

Nikolaos Episkopopoulos, alias Nicolas Ségur, constitue un phénomène particulier pour la littérature néo-hellénique. Il représente deux mondes, deux identités, deux genres littéraires. Résidant en Grèce entre 1874 et 1902, il se consacre à l'écriture de contes en grec oscillant entre le fantastique et l'esthétisme¹, et de critiques littéraires, artistiques. Invité par Anatole France à Paris, il y séjournera jusqu'à sa mort sous le nom de Nicolas Ségur, désormais écrivain francophone de romans d'amour². Au présent travail, nous visons à présenter les grands axes de l'œuvre romanesque francophone de Nicolas Ségur, et de procéder à une appréciation globale de ses romans.

Des ouvrages de toute discipline et de toute littérature étrangère, des critiques et des études ainsi que la fréquentation permanente des espaces artistiques contribuèrent à la formation d'une personnalité unique et d'un écrivain particulier et avant-garde pour les cercles conservateurs de la Grèce du début du XX^e siècle, dont l'esprit cosmopolite apportait les tendances et les courants artistiques de l'étranger. Marginalisé et reproché de xénomanie et d'imitation, N. Episkopopoulos des *Contes fous* savait faire jaillir les odeurs de l'esthétisme de Gabriele d'Annunzio, et la terreur d'Edgar Allan Poe sans faire

· Docteur en Littérature Comparée, chercheur au Laboratoire de Littérature Comparée du Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université Aristote de Thessalonique.

¹ Voir notre article : « Les Contes de Nikolaos Episkopopoulos : esthétisme ou fantastique » in *La Mort dans le conte fantastique néo-hellénique. Sa contribution européenne*, thèse de doctorat, Université Aristote de Thessalonique, 2008, p. 185-206.

² Né à Zante en 1874, N. Episkopopoulos conserva pendant toute sa vie son enchantement pour cette île de la mer ionienne. Il fut un enfant prodige et un autodidacte, qui ne put pas suivre les rythmes habituels de la scolarité. Sa mère, descendante d'un chevalier français nommé Ségur, l'initia au grec ancien, à l'italien et au français. Admirant les talents et les compétences de son fils, elle l'emmena à Athènes. Orphelin de père, il perdit même sa mère lors de ce voyage. En passant son temps dans les bibliothèques, les musées, et aux sites archéologiques, il gagnait sa vie en tant que rédacteur littéraire et artistique du journal athénien *To Asty*. Son premier conte « Ut dièse mineur » (1893, titre en français) provoqua un grand scandale aux cercles littéraires d'Athènes. Pourtant avec le soutien de ses amis écrivains éminents, Grigorios Xenopoulos, Pavlos Nirvanas et Kostis Palamas, qui soulignaient l'élégance de son art narratif et les sensations pathétiques accordées à la *katharévousa* rigide, il écrivit les contes insolites, fantastiques, mystérieux comme *Les Contes fous* (*Τρελλά Διηγήματα*, 1895), *Les Contes de l'Après-midi* (*Τα Διηγήματα του Δειλινού*, 1899), et le « roman lyrique » *Cantique de cantiques* (*Άσμα Ασμάτων*, 1900). En même temps, il traduisait en grec *Les petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, et il lisait les œuvres que l'Europe occidentales feuilletait. Sa tendance d'enrichir et de renouveler le style et la thématique de la littérature grecque suscita des sarcasmes et des commentaires négatifs de la critique et des écrivains voués à la littérature de mœurs. En 1902, il part pour Paris près de son ami Anatole France. Naturalisé comme citoyen français, il rédigea des critiques, réunies plus tard dans *Le Génie Européen* en 1923, pour les revues *Figaro*, *Matin*, *Revue des Revues*. Plus de trente romans accomplirent son œuvre francophone. Parmi ceux-ci *La belle Venise*, *Le Rideau rouge*, *Le Mariage charnel*, *L'Anneau sensuel* gagnèrent d'emblée le public français. Après son décès en 1944, sa femme édita *l'Histoire de la littérature européenne* en cinq volumes.

obstacle aux influences de Charles Baudelaire, de Guy de Maupassant, de Théophile Gautier, de Villiers de L'Isle Adam, d'Oscar Wilde. Le sens du double le hantait : deux pays, deux langues, deux noms. Zante et puis Athènes s'avèrent des contraintes pour l'assouvissement de ses besoins spirituels ; le défi, c'est Paris où il sera accueilli très chaleureusement par la société intellectuelle et le public.

À travers les contes, la littérature néo-hellénique trouve pour première fois les notions du mal et de la décadence, du pathologique et de l'étrange, de l'extase des sensations et de l'échelonnement du désir, du monologue lyrique et de l'action élémentaire. Odeurs, sons et couleurs des *Contes de l'Après-midi* ne fournissent pas la place à l'action. Dans ces contes, N. Episkopopoulos esquisse « l'âme du monde », il allège la narration sans la priver de poéticité et d'ornements subtils. Si ses contes innovateurs n'avaient pas connu la valeur convenable en Grèce, l'œuvre romanesque de N. Ségur aurait été condamnée à subsister inconnue puisque de rares titres auraient été traduits en grec plus tard. Si ses contes avaient été méprisés, presque personne ne s'intéresserait à lire des romans en français ou au moins à les présenter. En conséquence, aucun prédécesseur de Nikolaos Episkopopoulos ou en particulier de Nicolas Ségur n'en serait pas inspiré.

Son départ ne contient pas le caractère d'un exil pesant et insupportable mais plutôt d'un paradis qui chasserait l'accueil polémique de ses adversaires grecs. Il s'agit d'un exilé volontaire qui cherche le meilleur dans une autre patrie. Les romans francophones de N. Ségur sont conçus selon une optique différente par rapport à celle qu'il avait utilisé pour ses contes. Soit il tentait de faire insérer le génie européen à la littérature néo-hellénique. Tandis que la France se voyait comme le pays qui libère, ouvre les horizons et respecte la ferveur de la création. Ségur réussit à emporter en lui la grandeur de la tradition antique et la luminosité de son pays d'origine. Mais ses contacts avec A. France³ l'initient d'une part au monde littéraire parisien et à l'élite sociale des années '30 -'40 ; d'autre part, aux maisons d'édition d'où Ségur se renseigne sur le profil du grand public qui se passionne pour les histoires d'amour. Ainsi, en tant que professionnel il attache d'importance à la recette réussie des romans d'amour, hormis sa production d'articles littéraires et artistiques. Il connaît le succès et la réédition de plusieurs de ses romans.

L'œuvre francophone de N. Ségur indique un détour de l'écrivain vers les formes littéraires plus longues et plus riches en aventures. Il choisit d'écrire des romans afin de suivre la mode de l'époque sans élaborer des pages aussi éloquents et poétiques que son œuvre grecque. Paris lui dévoile des genres, des formes et des thèmes neufs. La Grèce lui évoque continuellement l'univers des mythes et le paysage maritime des îles ioniennes. Le passé mythique et la beauté géographique restent intacts à l'inspiration artistique dans cet espace d'« exil ». Un fait qui est reflété dans la plupart de ses romans de manière à ce qu'il tisse le centre de l'histoire ou qu'il encadre l'arrière plan du récit. Ses romans alors se basent sur deux axes thématiques d'ordre inégal : le souvenir de la Grèce antique et moderne, et les manifestations de l'amour au sein du couple.

Nicolas Ségur débute sa carrière romanesque avec *Naïs au miroir* (1920) accompagné d'une préface enthousiaste d'A. France, et *Le Secret de Pénélope* (1922). Ces deux romans constituent un honneur attribué à la Grèce antique. En particulier aux philosophes réunis à Athènes pour le premier roman, et aux figures de Pénélope et d'Ulysse pour le second. En 1926, dans *Platon cherche l'Amour*, il reprendra l'aspect épanouissant de la ville illustre d'Athènes du VI^e siècle av. J.-C. à travers le jeune Platon qui est en train de découvrir l'idéal de l'amour et par extension de la philosophie. Des personnages du passé historique renaissent sous la plume de Ségur, et ils sont destinés à impressionner le public français en répandant la floraison culturelle de l'antiquité. L'écrivain semble assumer la responsabilité de diffuser des éléments de son identité antérieure.

³ Des paroles subtiles et des idées sociales se dévoilent dans *Conversations avec Anatole France*, un texte qui met en relief la personnalité de France que l'échange dialogique d'idées.

Si cher dans la littérature européenne, le personnage d'Ulysse dans *Le Secret de Pénélope* est vu sous une considération plus profonde et sentimentale lorsqu'il découvre l'infidélité de son épouse. Inspiré d'un texte de Pausanias, Ségur attribue la naissance de Pan à Pénélope et aux cent prétendants. Il essaie de rajouter des dimensions moins connues, et illustrer des moments privés moins traités auparavant.

À part les romans d'inspiration antique, la présence de l'élément grec se rencontre dans un bon nombre de romans d'amour. Les mythes antiques ne sont pas saisis séparément de la luminosité solaire, de l'espace maritime et de la flore riche en couleurs et en arômes des îles ioniennes. À cela s'ajoute la gentillesse des indigènes. Un tel tableau convoquant tous les sens est peint dans *Le Secret de Pénélope* quand Chiron s'adresse à Ulysse :

Ton île est favorablement située et les vents la visitent sans l'accabler. On y respire un parfum persistant qui vient tout vivifier et qui ne semble point émaner des fleurs, mais exister comme élément naturel de l'air. Quant aux habitants, ils ont tous des visages souriants puisque la terre généreuse leur fournit abondamment ce qui leur est nécessaire. Et j'oublie l'attrait le plus puissant, le plus aimable de ton royaume, attrait qui réside dans l'aspect toujours nouveau que ces beaux rivages revêtent sous la lumière⁴.

Mythe et réalité s'y entremêlent aisément et s'y attachent comme des vases communicants. Même si les romans de Ségur sont truffés de références à la culture italienne, et à la civilisation française, l'identité grecque constitue le point de référence fondamental.

Ailleurs, la Grèce est aperçue comme le lieu de renaissance et de guérison pour les victimes de l'amour et du destin. Un paradis terrestre qui permet au comte de Saint-Ivy de *L'Impure* (1932) de retrouver le bonheur, la liberté, le refuge protecteur et le pouvoir que ses parfums contribuent à l'oubli de mauvais souvenirs et de malsaines expériences. De même, le couple marié, Michel et Marie, dans *La Mort et l'Amour* (1939) surpasse ses problèmes, et il a la chance de regagner le temps perdu en se dirigeant vers la Grèce et en goûtant ses délices. Michel, un désespéré de l'amour, flirte avec la mort. Sa chute sentimentale provoque un accident de voiture qui est comparé au saut légendaire de Sappho du rocher de Leucade, une scène figurant dans la basilique souterraine de Rome. L'élément mythique enrichit les images des histoires, et il émane des procédés stylistiques ; il devient signifiant et signifié simultanément. Ségur désire de familiariser le lecteur français avec les mythes grecs ainsi que la beauté de l'esprit cosmopolite. Il utilise des métaphores et des comparaisons ayant un rapport clairement lié à la mythologie, et donnant aux personnages des traits diachroniques et archétypaux lorsqu'il les présente aux caractéristiques des Nymphes et des Ménades. Il met en relief la grandeur de la langue et de la philosophie anciennes, car il les considère hardiment comme des aspects primordiaux de l'érudition pour les générations futures. Les héros atteignent un niveau rare et supérieur s'ils sont connaisseurs de la civilisation et de la langue grecques d'autrefois. Hélène, l'héroïne du *Voluptueux printemps* (1928), hérite la passion, l'émotion et l'intérêt que les vers d'Homère ou les périodes de Platon lui inspirent. Dans ce cas, Ségur se laisse faire la morale en écrivant qu'« aimer le grec, c'est remonter aux sources sacrées, se retremper dans la vérité ! »⁵

En tenant compte des titres des romans de N. Ségur, on pourrait remarquer que le champ lexical dominant est étroitement lié à l'amour tout en renvoyant au sentiment amoureux (*Une île d'amour, L'Amour passé, Le Lac de Vénus, Les Proies de Vénus, Le Rideau rouge, Elle et lui à Venise, La Mort et l'Amour*), à la philosophie de l'amour (*Monsieur Renan devant l'amour, Platon cherche l'amour*) et aux aventures voluptueuses de la vie conjugale (*Le voluptueux printemps, Le Mariage charnel, L'Anneau sensuel, La Chair, L'Impure, Le Lit conjugal, Mystère charnel, Fantôme de volupté, L'appel du désir*,

⁴ *Le Secret de Pénélope*, Paris, Eugène Fasquelle, 1922, p. 113-114.

⁵ *Le voluptueux printemps*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1928, p. 28.

La Chair et le Cœur). Produits d'un *marketing* avant-garde, ces titres provoquant attirent le public. Ils semblent promettre des pages et des histoires où le plaisir charnel retentit audacieusement. Sensualité, volupté, désir amoureux, contact charnel annoncent les volumes de la bibliothèque « rose » pleine de scènes érotiques et légèrement émotionnelles. Cependant, la lecture des romans de Ségur démontre le grand paradoxe ou une inconséquence inattendue. C'est-à-dire il ne succombe pas à l'écriture de la joie charnelle, ou à la pornographie en présentant des détails des moments intimes. Le jeu de l'amour se fait surtout dans les situations, les attitudes et les actes langagiers des personnages qu'aux liaisons érotiques.

Éloigné de la pureté, de la clarté et de l'innocence, N. Ségur aborde les manifestations passionnelles et pathétiques de l'amour. À partir de ses premiers écrits, même de ses contes en grec, il se contente d'étudier et d'analyser tout ce qui menace et anéantit le bonheur partagé à deux. Il suit sans cesse une procédure structurale identique dans le tissu narratif : la relation d'un couple est bouleversée lorsqu'une troisième personne est mise en scène en dramatisant les oscillations sentimentales imprévues. La noblesse du sentiment amoureux et l'origine aristocratique des héros ne sont pas suffisantes pour détourner les jeux que le destin et le hasard leur réservent. Alors, des triangles érotiques se forment et suscitent les vices que la chair soumet aux personnes impliquées. En effet, l'auteur veut définir à l'impromptu des formules et des axiomes génériques liés aux attitudes au sein du couple. Que l'amour ou la passion ne soient alimentés que par le soupçon fatal, la méfiance inévitable et l'instabilité émotionnelle. Que l'Autre, c'est-à-dire la troisième personne intervenant au couple marié, ne soit capable de renforcer ou de dissoudre l'union conjugale, sacrée.

Ségur appuie le déroulement de l'action sur certaines dominantes communes dans ses romans. Parmi celles-ci, ce sont le hasard et la coïncidence qui tiennent les fils de l'histoire. Dans *L'Anneau sensuel* (1930), Lisette, épouse de Maurice, découvre l'amour et la passion charnelle aux traits du comte Costia Olski lorsqu'elle voyage en Italie avec son mari pour fêter son septième anniversaire de mariage. Faute d'appartements disponibles, elle loge dans une des chambres inoccupées de la baronne de Stolmen obligée de remettre son arrivée. Lasse, enivrée du parfum de l'olivier odorant⁶ et « orangeusement bouleversée », elle se livre au sommeil, pourtant bientôt réveillée par le contact d'un homme⁷ qui n'est que le comte Olski convaincu d'être entré dans l'appartement de la baronne. Ce jeu du hasard est un orage, un cyclone qui suffit pour déstabiliser même un mariage heureux. Bien que le contact corporel précède avant tout autre rapport, des aveux de passion mutuelle y suivent. Cette coïncidence hasardeuse fait rapprocher deux inconnus dans l'obscurité de la nuit, et elle donne naissance à une passion interdite et un aboutissement fatal (Lisette maltraitée par Maurice, suicide du comte Olski). D'une façon similaire, le destin du comte de Saint-Ivy s'ébranle quand en cherchant le plaisir dans les « transactions commerciales », il se met face aux péchés du passé et, plus précisément, auprès d'une jeune fille qui se trouve fruit d'un amour de sa jeunesse. Il a failli profaner les plus beaux sentiments. Grâce au hasard, il découvre l'existence de sa fille, et il redécouvre la fidélité et la passion d'Yvette de son amour d'antan. Pour ce comte, les caprices du sort se montrent salutaires tant pour lui-même que pour les femmes de sa vie future.

⁶ *L'Anneau sensuel*, Paris, Albin Michel, 1930, p. 39 : « parfum légèrement fané, secrètement sensuel, puissant et doux – qui semblait couler d'un fleuve invisible et qui bouleversait les sens, colorait voluptueusement les impressions et jusqu'aux pensées ». L'auteur prépare préalablement la scène érotique qui va suivre. L'air enivré des arômes languissants, les couleurs harmonieuses, les troubles causés par le vin s'opposeront à l'orage qui approchait dans la nature et les relations humaines.

⁷ *Ibid.*, p. 45 : « je fus inhibée, sortie entièrement de moi-même par la possession, par le voluptueux envahissement qui me parut un viol tant je sentis que l'on allait frapper les racines de mes nerfs et que l'on me faisait tout le bien et tout le mal imaginables, à travers je ne sais quoi qui tenait du choc, du heurt, d la brûlure ».

Et pour encore une fois, le destin des personnages se dirige selon les faiblesses que la chair soumet. Enfin, au champ de bataille et de sang qui coule, dans *Le Sang de France* (1937), le médecin Pierre Renault, mari de la jeune Germaine, rencontre le salut psychique que le hasard lui cache. Soit, il est convoqué de donner le meilleur de son soi afin de sauver Dominique Mazel, l'amant de sa femme, des blessures mortelles. La valeur de la vie humaine est estimée comme le bien suprême :

Sur la table d'opération, en rendant le mouvement au cœur de cet homme qui était mon ennemi et dont je rêvais la mort, j'ai libéré mon propre cœur de son mal, de tout ce qui me faisait souffrir. Je suis moins vivant qu'auparavant, quelque chose s'est éteint en moi mais, à ce prix, j'ai acquis le calme⁸.

La libération personnelle passe alors à travers l'Autre et la grandeur d'âme. Ce qui découle via ces trois romans, c'est la conception de Ségur face aux occasions que le hasard apporte aux liaisons amoureuses. En exposant tout cela, il est censé jouer le rôle d'un moralisateur qui visionne des histoires d'amour aux traits identiques, et des aventures dramatiques inspirant des leçons presque banales et largement prévues. Pour Ségur l'événement hasardeux constitue un ingrédient essentiel pour le déroulement de l'histoire, et le sens de l'amour ; il suffit de faire jaillir des passions charnelles profondément cachées, de changer la vie paisible des personnes, de mettre les gens vis-à-vis de la qualité de leur caractère.

Un autre aspect de l'amour qui se rencontre chez N. Ségur est le thème de l'infidélité, résultat de la faiblesse charnelle formant des triangles érotiques qui bouleversent les sens, les sentiments et la tranquillité de la vie conjugale. Dans la plupart de ses romans d'amour figure un schéma commun : un troisième personnage, homme ou femme, envahit le cosmos d'une union sacrée tout en excitant les plaisirs de la chair, tantôt négligés tantôt tièdes. L'interdiction alimente la passion et la ferveur de la relation illégale. Appuyé sur ce caractère impropre des liaisons amoureuses, N. Ségur n'évite pas de proclamer fortement le danger, le risque, la fin malheureuse de ce type de relations. Il transmet la force de la chair, sans adopter une écriture audacieuse, en faisant enfin la morale que la séparation, le divorce, la vie solitaire ou même le suicide sont éventuellement les versions finales de l'infidélité. S'il met constamment en jeu trois personnes, c'est pour souligner l'imperfection et l'instabilité de l'affaire extraconjugale en dépit de la découverte du soi profond et de l'univers charnel⁹. Ainsi, on discerne efficacement ces « pitoyables fatalités du Désir » qui reviennent comme un leitmotiv dans le *Mystère charnel* (Andrée et Jacques Armel face à Henri) et *Le Lit conjugal* (Marc Priest et Anne Roanne face à Jean Attier) où la venue d'un enfant transforme le désir érotique en amour maternel/parental sinon conjugal à nouveau ; la passion est apaisée grâce à la sécurité familiale et au passage d'une autre situation jusqu'alors inconnue. Malgré les troubles du passé, Jacques Armel n'a qu'à admirer la « nouvelle » Andrée :

En l'examinant maintenant, il ne put qu'admirer la transformation heureuse qui s'était produite en elle. Car la maternité avait répandu plus d'âme et plus de beauté sur Andrée. Ses traits s'étaient affinés, une légère pâleur attendrissait son teint, faisait paraître encore plus grands ses yeux. Et, par contre, la taille, sans s'alourdir avait revêtu une sorte de majesté qui rendait la femme infiniment désirable¹⁰.

Le corps féminin dispose de ce pouvoir unique : d'une part il éveille les démons du désir, et d'autre part il constitue le refuge d'une nouvelle vie. De plus, dans *L'Anneau sensuel* (Maurice et Lisette face à Costia Olski), *Le Sang de France* (Pierre et Germaine

⁸ *Le Sang de France*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1937, p. 214.

⁹ Après avoir découvert l'infidélité de son épouse Simone, Jacques se laisse à la vie nocturne peuplée de femmes et de vices de sorte qu'il se met en contact pour première fois avec « le mâle qui sommeillait » en lui (*Le Mariage charnel*, Paris, Albin Michel, 1929, p. 87).

¹⁰ *Mystère charnel*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1934, p. 184.

face à Dominique), *La Chair* (la princesse Radwil, Stéphane, Jacques) et *La Chair et le Cœur* (Jean, Louise, Hélène), la satisfaction de la chair amène tant à la renaissance pendant les moments très personnels du présent qu'à la souffrance inéluctable que le futur apporte. Malgré le risque et le côté moral, les protagonistes de ces liaisons dangereuses ressentent des émotions intenses pour première fois.

En somme, Nicolas Ségur décrit deux mondes qui se manifestent lorsqu'un couple doit confronter les émotions pénibles de l'infidélité, dans la plupart de fois, due à la femme : l'amour et la passion, ou autrement dit le cœur et la chair. Chaque pôle contient ses propres caractéristiques et vécus qui pourraient être inventoriés de manière schématique :

	AMOUR	PASSION
<i>Temps</i>	Durée (éternité)	Éphémère (moments)
<i>Parties du corps</i>	Cœur/Esprit/Âme	Chair/Sens
<i>Fin</i>	Pardon/Maternité Créer	Mort/Solitude Détruire
<i>Sentiments</i>	Tendresse (partage, caresses)	Sauvagerie (brutalité, morsures)
<i>Qualité</i>	Profondeur (sacrifices)	Superficie (égoïsme)
<i>Moyens</i>	Bonté/Générosité	Désir/Mauvaises estimations

L'auteur ne traite pas la question de l'infidélité de la même manière par rapport aux deux sexes. À partir du *Secret de Pénélope*, l'homme semble avoir droit à la volupté. Cependant, Ségur met l'accent sur l'infidélité féminine. Lorsque Ulysse apprend l'infidélité de Pénélope, la flamme du désir dévore sa sagesse et sa prudence. Il y réunit toutes ses lois liées à la séduction, à l'ambiguïté des sentiments oscillant entre la certitude et le manque de l'être aimé pour lui faire part qu'« on n'aime guère ce que l'on tient sûrement, mais qu'on adore ce qu'on a cessé de vous appartenir et que d'autres ont apprécié »¹¹. Près de ces variantes se trouvent les jeux de l'amour selon le genre du désir amoureux qui se manifeste¹² ; des techniques, des stratégies, des rôles, des scènes font jaillir le désir, la volupté et la crainte de perdre celui qui était donné. Pour Ségur, le pouvoir de l'amour gère l'âme et l'esprit de manière dévastatrice, quand la possession de l'autre n'est pas totale. Il paraît que la souffrance alimente davantage la passion :

Car la passion dure tant qu'elle ne trouve pas de réponse et qu'elle brûle solitaire. Nous aimons avec constance ceux qui nous délaissent. Mais à peine nous nous sentons aimés et satisfaits, et voilà que l'enchantement disparaît¹³.

En d'autres termes, l'indifférence naît quand on est avec l'autre qui se présente entièrement livré à cette union. Pourtant, la passion s'y établit lorsqu'on désire sans pouvoir le posséder. L'amour est un jeu permanent chez Ségur : vice vs vertu, souffrir vs aimer. L'écrivain aboutit à affirmer que la vieillesse, l'idée de la mort et quelquefois la supériorité de l'art apaisent ce jeu de conquête. Les désirs inassouvis qui maltraitent l'âme, peuvent être nourris grâce à la lumière de l'art.

La poésie des émotions, les titres audacieux, l'omniprésence du thème de l'amour et la variété de portraits féminins ne sont pas les seules raisons de réussite à l'époque. N.

¹¹ *Le Secret de Pénélope*, op. cit., p. 68.

¹² *Ibid.*, p. 83-84 : « Il y a deux sortes de désirs amoureux, lui disait le Centaure : ceux qui produisent de la douleur et ceux qui engendrent des crimes. Tous les deux jettent le désarroi dans l'âme humaine ».

¹³ *Ibid.*, p. 108.

Séguir est nommé auteur de romans d'amour, mais il inclut aussi les germes du roman féministe. Il constate que les mœurs, les idées, les mentalités de la société changent. C'est pourquoi il met en premier plan la femme nouvelle, contemporaine, égale à l'homme dans tous les domaines de la vie. Par exemple, l'héroïne d'un roman, *Le Lit conjugal*, Anne Roanne, suit une carrière illustre en tant que peintre très célèbre, elle vit la liberté sentimentale, l'égalité en matière de désir, et le droit à l'infidélité¹⁴ ; ce n'est pas seulement qu'elle quitte son mari temporairement à cause de ses sentiments pour un autre homme, et de sa grossesse, mais elle choisit de se trouver entre les deux hommes de sa vie, qui respectent les désirs et les décisions de leur bien-aimée. La femme n'est plus reçue comme un objet inanimé, mais comme un être qui doit jouer un rôle dans la vie privée et publique à titre égal que l'homme dans le mariage : « Le mariage est sacré, mais la liberté de disposer de son cœur et d'obéir à ses sentiments l'est encore plus »¹⁵. Dans les derniers romans de Séguir, la femme obtient un profil plus complet : elle sait séduire et revendiquer en même temps. C'est à elle de tracer les limites de sa position dans la vie professionnelle et en couple. Elle jouit de sa liberté et son indépendance sans perdre l'estime et l'admiration de l'homme, qui apparaît souvent victime à cause des décisions et des choix pris par elle-même. En bref, N. Séguir n'hésite pas à accorder le premier rôle aux personnages féminins, et à soutenir avec courage leurs droits.

De qualité inférieure de celle des contes influencés par l'esthétisme et le fantastique, les romans de Nicolas Séguir sont saisis, publiés et reconnus dans l'espace français. De manière réaliste, ils exposent des personnages similaires, effondrés du désir passionnel, qui n'hésitent pas à dénuder leur monde intérieur. Ils se lisent agréablement et rapidement puisque la langue française coule avec facilité sans tournures d'expression recherchée. L'écrivain n'a pas quitté la tâche de l'homme scientifique prêt à étudier les comportements de l'individu face aux caprices de l'amour et aux jeux de la fatalité, et à démontrer que l'exil dans l'union conjugale est considéré autrefois plus douloureux que l'exil dans un autre pays.

TITRES DES ROMANS DE NICOLAS SEGUIR

- *Pages de légende*, Paris, Eugène Fasquelle, 1918.
- *Naïs au miroir*, Paris, Eugène Fasquelle, 1920.
- *Une île d'amour*, Paris, Eugène Fasquelle, 1921.
- *Le Secret de Pénélope*, Paris, Eugène Fasquelle, 1922.
- *Monsieur Renan devant l'amour*, Paris, Eugène Fasquelle, 1923.
- *L'Amour passé*, Paris, Flammarion, 1924.
- *La belle Venise*, Paris, Eugène Fasquelle, 1924.
- *Le Lac de Vénus*, Paris, Flammarion, 1925.
- *Platon cherche l'amour*, Paris, Flammarion, 1926.
- *Le Cinquième évangile. Saint François d'Assise*, Paris, Flammarion, 1926.
- *Les proies de Vénus. Le Rideau rouge*, Paris, Albin Michel, 1927.

¹⁴ *Le Lit conjugal*, Paris, coll. : « Pour oublier la vie », 1933, p. 124 : « A cette époque, une femme qui se montrait infidèle commettait un crime envers son maître, et c'était une générosité suprême de la part de celui-ci, que de lui pardonner. De nos jours, avec la faculté du divorce, dans l'affaiblissement ou l'absence de toute religion et la décadence des privilèges masculins, le mariage est devenu un simple pacte, une manière d'association. Une femme comme Anne rivalise avec n'importe quel homme, quant à l'éducation, les capacités et le talent. Elle rivalise même avec lui pour la fermeté de caractère et la forte poigne avec laquelle elle excelle à dompter la vie. Elle a tracé sa carrière par ses propres moyens [...] ». Et aussi p. 126 : « Nous étions jaloux parce que nous avions accoutumé de considérer que la femme, du fait qu'elle partageait notre plaisir, était notre chose, un objet qui nous appartenait et que nous pouvions consentir à céder à un autre. Lorsque la notion que la femme est libre au même titre que nous, qu'elle est notre égale, sera adoptée par tous [...] la colère des maris trompés ne provient plus, dans la plupart des cas, que de la crainte qu'ils ont de l'opinion publique, et non de l'amour lésé ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 185.

- *Elle et lui à Venise*, Paris, Albin Michel, 1928.
- *Le Voluptueux printemps*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1928.
- *Les proies de Vénus. Le Mariage charnel*, Paris, Albin Michel, 1929.
- *Le Paradis des hommes*, Paris, Albin Michel, 1930.
- *L'Anneau sensuel*, Paris, Albin Michel, 1930.
- *Marie-Madeleine*, Paris, Albin Michel, 1931.
- *La Chair*, Paris, Éditions de France, 1931.
- *L'Impure*, Paris, Albin Michel, 1932.
- *Baiser mortel*, Paris, Éditions de France, 1932.
- *Le Lit conjugal*, Paris, coll. : « Pour oublier la vie », 1933.
- *Nouvelles amours de Tristan et Iseult, tirées des anciens romans*, Paris, Albin Michel, 1934.
- *Mystère charnel*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1934.
- *Fantôme de volupté*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1935.
- *L'Appel du désir*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1936.
- *La Fleur du mal*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1937.
- *Le Sang de France*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1937.
- *Séduction*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1939.
- *La Chair et le Cœur*, Paris, coll. : « Pour oublier la vie », 1940.
- *La Mort et l'Amour*, Paris, Éditions Jules Tallandier, 1939.

GEORGES FRÉRIS

À LA RECHERCHE D'UNE PASSION LANGAGIÈRE

La problématique du présent travail vise à la passion envers la langue, dont aucune littérature, qu'elle soit orale ou écrite, ne peut s'en passer. Cette vérité s'applique fort bien à l'auteur francophone grec, Vassilis Alexakis, qui complique un peu notre cas, puisqu'il s'agit d'un écrivain qui a découvert sa langue maternelle en écrivant en français; et depuis il écrit, non seulement dans les deux codes linguistiques, mais il est également devenu un passionné de la langue, ayant envers elle les mêmes sentiments et comportements que tout amoureux éprouve pour une personne aimée.

Pour cette raison je me contenterai de présenter d'abord, brièvement, le rôle de la langue à la formation de l'identité individuelle, et ensuite, de souligner comment elle parvient à former une vraie passion et surtout d'insister comment s'exprime-t-elle par et dans l'œuvre de l'écrivain francophone grec, qui à partir 1989, avec son récit *Paris-Athènes*, il s'est mis à démontrer par des narrations romanesques que la langue définit à vie tout être.

V. Alexakis est un écrivain qui a commencé à écrire en français pour des raisons matérielles. Vivant et travaillant comme journaliste en France, il a bien fallu qu'il utilise le français et de là, assez vite il est passé à la littérature. Les critiques n'étant pas favorables à ses débuts littéraires¹ et s'étant aperçu que son adaptation à la vie et à l'esprit français l'avaient éloigné de son pays natal, de sa culture maternelle et de l'âge idéalisé de son enfance, il réagit. Il constate qu'il est un étranger, au sens propre et figuré du terme. Revenant dans son milieu d'antan, il prend conscience que sa situation est celle d'un métèque, soit d'une personne domiciliée dans un état autre que son pays d'origine:

Depuis cette époque, dit-il², j'écris mes livres deux fois. Je commence par la version qui correspond à mes personnages, à leur identité et à la géographie du roman. Puis je traduis cette version dans la deuxième langue, mais cette traduction est en réalité un enrichissement, un re-travail du texte original. Je reporte ensuite ces changements dans la version de départ. Il y a donc trois étapes avant la publication pour chacun de mes livres. [...] Finalement, cette double appartenance est source de fatigue, mais elle est aussi une chance.

Au fait, il applique le principe de J.-J. Rousseau qui déclarait que:

Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains ; on peut s'en

· Professeur de Littérature Comparée au Département de Langue et de Littérature Françaises de l'Université Aristote de Thessalonique.

¹ Il s'agit des œuvres: *Le Sandwich*, Julliard, Paris, 1974; *Les Girls du City-Boum-Boum*, Paris, Julliard, 1975; *La Tête du chat*, Paris, Le Seuil, 1978; *Talgo*, Paris, Le Seuil, 1983, traduit du grec par l'auteur et *Contrôle d'identité*, Paris, Le Seuil, 1985.

² Entretien de l'auteur avec Georgia Makhoul, publié dans *L'Orient littéraire*, numéro 12 (2010), consulté au site : <http://www.lorientlitteraire.com/list.php?iid=36&cid=6&from=25> le 20-05-2012.

nourrir sans parler ; on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître: mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes. Voilà les plus anciens mots inventés, et voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques³.

Ainsi le langage joue un rôle décisif dans sa double dimension (personnelle et d'écrivain) pour la constitution pragmatique de toute identité d'auteur. Le langage n'est pas un simple critère d'identification, mais un complément d'approche, un critère scientifique pour l'identité de l'auteur. Aussi surprenant qu'apparaisse, ce critère ne date pas de nos jours. Thomas Hobbes pensait déjà que son identité dépendait finalement des mots (des noms) que nous utilisons pour désigner et comprendre la réalité⁴. Mais peut-on sous-estimer la dimension langagière de la personne lorsqu'on veut saisir son identité ? Cela n'est bien sûr plus possible, quelle que soit notre position par rapport au langage et même si l'on jugeait, à la manière controversée de John Rogers Searle, que le langage est subordonné à l'esprit.

Au début du XX^e siècle, Ferdinand de Saussure reformulait la question de Hume, de l'identité des choses à travers le temps, dans une perspective purement linguistique avec sa conception bipartite du signe (qui occultait l'objet de référence) et mettait en évidence le rôle important du langage dans la définition de l'identité des choses. Saussure soulignait que dans un nombre important de situations problématiques l'identité matérielle n'était pas essentielle, alors que c'était l'identité linguistique qui conférait l'identité aux choses⁵. Cette identité linguistique est produite par la valeur linguistique que l'on attribue à l'objet concerné.

Dans un article de 1958, Émile Benveniste⁶ fait une analyse plus minutieuse du langage comme instrument de communication, soutenant que la communication est assurée par la propriété que le langage constitue l'homme comme sujet. Le fondement de ce principe est déterminé par le statut linguistique de la personne que Paul Ricoeur, de façon plus élaborée, souligne l'importance du langage dans le processus d'individuation⁷. Parler de soi-même, se poser la question « qui suis-je ? », revient à suivre deux modèles de permanence dans le temps, résumés par deux concepts : le caractère et la parole tenue.

A ce point de vue répondit, en 1995, en plein essor de l'informatique, Eros Corazza se demandant: « Qui est ce 'je' qui est un autre ? »⁸. On s'imagine être une autre personne et on met en relation notre esprit avec une image mentale du nom du personnage qu'on imagine être. Or cette relation n'est pas une relation d'identité, mais de transférence.

³ Jean - Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1761), site : <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/textes/textesm/rousse1m.htm>, consulté le 21-05-2012.

⁴ Th. Hobbes, « Of identity and différence », chap. XI du *De Corpore* (1655) ; tr. fr. de l'extrait par Stéphane Ferret et Jacques Vannier, « De l'identité et de la différence », in Stéphane Ferret, *Identité : textes*, Paris, Flammarion, 1998, p. 109-115. Cf. également, Th. Reid, « De l'Identité » in S. Ferret, *op. cit.*, (texte n° 24), p. 187-188: « L'identité n'a pas de nature arrêtée lorsqu'elle est appliquée aux corps et, très souvent, les questions relatives à l'identité des corps sont des questions de mots ».

⁵ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, (1916), Paris, Payot, 1975 (1972). Édition critique préparée par Tullio De Mauro, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger.

⁶ E. Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, 1, p. 258-266. « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'« ego ». [...] C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocation de celui qui à son tour se désigne par *je* », *Ibid.*, p. 259-260.

⁷ P. Ricoeur, « L'identité personnelle et l'identité narrative » et « Le soi et l'identité narrative », *Soi-même comme un autre*, p. 137-166 198 ; mais, la question a été d'abord soulevée dans son article, « L'identité narrative », *Esprit*, p. 295-314 ; cf. aussi *Temps et récit*, 1985.

⁸ E. Corazza, « Je est un autre », *Archives de philosophie*, 1995, vol. 58, n° 2, p. 201.

Corazza soutient que ce procédé se réalise en expliquant le mécanisme d'imagination, en particulier le fait de s'imaginer être un autre⁹.

Ainsi, le langage peut être considéré non seulement comme un critère de supplément de l'identité personnelle, mais aussi comme le principal critère d'identité de la personne ainsi que l'a préconisé Francis Jacques, dans son livre *Différence et subjectivité*¹⁰, où il aborde ce problème, dans une perspective plus large que celle de la dualité corps/esprit. Il remédie au fait que le je (pris en lui-même) a un caractère plutôt impersonnel que personnel. Un je qui ne passe pas par le tu, qui n'est pas pensé dans la relation « je-tu »¹¹.

Si l'on applique ce raisonnement théorique à l'œuvre de V. Alexakis, nous constatons que surtout après *Paris-Athènes*, où il commence un vrai dialogue avec soi-même, le héros, le protagoniste de ses œuvres, est la langue, peu importe si celle-ci est le français, le grec ou le sango. L'importance est que la langue, vrai dépôt d'une culture et d'une tradition, le pousse à prendre conscience qu'il partage une langue ou plusieurs cultures, qu'il emprunte un code langagier en l'ensemencant¹².

Alexakis, dans sa prise de conscience d'appartenir à un sol et à un mode de vie propre, commence à être en lutte permanente à s'auto-définir, à s'auto-identifier par rapport à ce monde multiculturel. Cette quête lui dicte entre autres que l'image de l'identité nationale ou idéologique, reposant sur des traits particuliers est un mythe et que la véritable identité est la culture que tout individu finit par créer, à partir des expériences de son entourage, que l'identité de tout écrivain est le résultat de son travail approfondi

⁹ « Dans le cadre conceptuel fonctionnaliste, une façon de comprendre la relation entre l'esprit et le corps, c'est de considérer l'esprit dans le corps comme un ordinateur dans un robot. De là l'importance, dans les sciences cognitives, des métaphores provenant de l'intelligence artificielle. C'est sur cette base qu'il faut comprendre mon introduction, de même que l'utilisation des métaphores du *fichier mental* et du *buffer*, utilisées dans l'explication que j'esquisserai du phénomène de la transférence » nous dit-il, *op. cit.*, p. 202 et nous propose d'imaginer la scène d'attentat de Rimbaud contre Verlaine: « Imaginons avec l'auteur non pas que nous sommes à la place de Rimbaud (c'est-à-dire qu'on s' imagine ce qu'on aurait fait à sa place), mais que nous sommes Rimbaud lui-même. Dans ce second cas, nous allons nous imaginer être dans le corps ou 'dans la peau de Rimbaud, et donc imaginer sa douleur et sa rage lorsqu'il a été touché par le coup de revolver de Verlaine' » *Ibid.*, p. 206.

¹⁰ Francis Jacques, *Différence et subjectivité : anthropologie d'un point de vue relationnel*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.

¹¹ En bref, il pratique une approche communicationnelle de la personne. Par conséquent, la question du moi personnel diffère de la question classique de la subjectivité, qui devient *intersubjectivité*. Mais la question naïve se pose à nouveau : « à quoi reconnaît-on qu'on est *le même* ? » Cette identification ne saurait se faire autrement que dans un contexte d'interlocution et de communication. En effet, pour parvenir à construire l'identité du moi, il faut satisfaire deux conditions: on doit être capable d'exercer un ensemble de prestations communicationnelles et intégrer les trois pôles de l'acte de communication (*moi, toi, lui*) : je parle aux autres en disant « moi », les autres me parlent en me disant « toi » ou ils parlent de moi en disant « lui ». Cette opération d'identification personnelle n'est donc jamais acquise puisque nos pratiques discursives de dialogue et de communication sont souvent vouées à l'échec : nous parlons facilement avec un interlocuteur, tandis que nous sommes dans l'impasse avec un autre. Et selon Denis Vernant, ce processus de *co-constitution* des personnes, nous forme et nous trans-forme, selon trois directions principales: la co-constitution des interlocuteurs, la co-construction des mondes et le dialogique, vrai processus ouvert. Le dialogue est une expérience à laquelle participent un ou plusieurs sujets (même le monologue est un dialogue avec soi-même) où s'opère un échange interlocutif qui contribue à la construction de soi-même est en même temps à l'édification de l'autre, par l'échange et les interactions dialogiques, car « " L'Homme est signe " », disait Peirce. On peut ajouter, toujours dans le meme esprit, qu'*il est parole*, mieux, *dialogue* », comme soutient Denis Vernant, *Du Dialogue à l'action : études de pragmatique*, Paris, PUF, 1997, p. 145.

¹² Voir sur ce rôle « supra-dominant » de la francophonie constitutionnelle et culturelle les travaux de A. Maugey, *Vers l'entente francophone*, Montréal, Éd. du Gouvernement du Québec, 1989, M.Guilloux, *La Francophonie, nouvel enjeu mondial*, Paris, Hatier, 1993; G.-O. Midiohouan, *Du bon usage de la francophonie. Essai sur l'idéologie francophone*, Porto-Novo, éd. CNPMS, 1994.

sur la maîtrise d'une langue individuelle, puisque l'identité langagière d'un écrivain est l'ensemble des particularités stylistiques et individuelles de sa création artistique et non pas le canal expressif qu'une communauté utilise. Ce qui compte donc, est ce que l'on exprime à travers une langue; c'est la maîtrise du langage qui affirme l'originalité, l'identité, c'est son utilisation qui exprime et reclame sans cesse notre individualité¹³.

Ces principes théoriques, appliquées à l'œuvre romanesque francophone de l'écrivain grec, Vassilis Alexakis, on constate que son aventure d'écrivain est une quête de son identité, pour découvrir son pays, ses racines, à travers une passion, langagière. Tel que tout individu croit avoir trouvé le bonheur sentimental, comblé de l'amour, au premier contact avec une belle étrangère et abandonnant son premier amour, Alexakis s'est passionné pour la langue adoptive (le français), oubliant sa langue maternelle (le grec). Se sentant bien auprès de deux, il vivra un amour « inimaginable », partagé entre deux passions, déchiré entre l'amour pour sa femme et celui pour sa maîtresse, entre son premier amour et celui de l'âge mûr, entre deux cultures qui se complètent, entre deux mondes présents et exigeants.

Croyant avoir trouvé son amour, sa vraie passion, presque tout son œuvre traite les éléments de ce thème. Dans *Talgo* (1983), nous avons un effort sincère de combler le manque linguistique ressenti; dans *Paris-Athènes* (1989), l'auteur avoue son affrontement entre deux pôles antagonistes, mais égaux, Paris – Athènes, où le français est grécisé et le grec francisé ; avec *Avant* (1992), on a une société qui vit de souvenirs de la vie passée, de la vie morte, une société pavée de petites histoires, de vignettes ou d'anecdotes, une société qui vit à côté de la mort, qui ne s'aperçoit pas que la mort la menace et que seulement la création, voire l'écriture reste et persiste. Et celle-ci ne dure pas pour l'infini. Uniquement l'écriture récente résiste au temps et non pas son archétype, « le premier mot ».

Avec la *Langue maternelle* (1995), il insiste sur ce retour vers la mémoire, sur ce creuset culturel que la langue maternelle contient; son héros découvre la langue grecque, par un dialogue¹⁴ entre les deux entités culturelles qui le torturent: le grec et le français, le contexte européen ou moderne et le contexte oriental ou traditionnel. C'est un dialogue exprimé par une narration riche et mûrie d'expériences d'une autre culture, où le héros redécouvre sa terre natale, ses paysages, ses concitoyens, ses mœurs et coutumes; il constate sans le moindre étonnement, la différence entre le Grec et l'Européen, entre son pays natal et la grande entité socio-financière, l'Union Européenne. Alors, il trouve l'occasion de comparer, à travers les diverses situations présentées, l'image que se fait l'Autre, l'étranger, de la Grèce et vice-versa. De cette comparaison culturelle, il vit la logique des deux cultures qui ont un sens que si elles communiquent. Cette position purement méta-moderne, par le respect absolu de l'autonomie et du raisonnement interne des traditions culturelles, jette les ponts d'une conception fondée sur le fait que la coexistence pacifique et créatrice des diverses cultures présuppose la liberté politique et l'autonomie culturelle.

Avec *Les Mots étrangers* (2002), il recourt à un troisième espace linguistique pour essayer de trouver une issue au problème crucial qui n'est autre que celui de la quête de son identité:

J'avais envie de cette ouverture, de ce dépaysement, de me sortir des allées-venues entre le grec et le français, [...] j'avais envie d'oublier certaines choses, mais cela n'était pas très conscient, [...] j'avais envie d'occulter la mort de mon père par exemple, je ne comptais pas du tout en parler dans ce livre¹⁵, nous dit-il.

¹³ A rapprocher également d'A.-J. Greimas: « Les énoncés narratifs logiquement impliqués dans le cadre d'une performance peuvent être elliptiques dans la manifestation; la présence du dernier maillon de la chaîne d'implication [...] suffit pour procéder, en vue de la reconstruction de l'unité narrative, à une catalyse qui la rétablit dans son intégrité ». (*Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 174).

¹⁴ Voir G.Frémis, « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans *Paris-Athènes* », *Cahiers Francophones*, n° 5-6, t. B', 1995, p. 387-398.

¹⁵ Extrait de l'entretien avec Vassilis Alexakis, « Des mots, pour héros », propos recueillis par

Il veut et il croit que le sango -langue véhiculaire centrafricaine- l'aidera à retrouver ses sensations d'enfant, quand l'alphabet et la grammaire grecs l'impressionnaient ; il désire se libérer de ses élans de jeune homme, de l'époque où le français l'avait enivré. Ayant perdu son père qui l'avait initié au goût des trésors des dictionnaires, il commence une promenade au fil des mots, pour trouver un autre port.

Mais cette errance prend vite fin et une autre, plus profonde et sérieuse commence; celle de la culture, liée à la langue et à la vie des gens. Avec *Je t'oublierai tous les jours* (2005), on assiste à l'accueil de la culture grecque -voix primitive qui devient peu à peu matière narrative. Le narrateur qui se confond avec l'écrivain, réfléchit sur la langue et la culture maternelles qui occupent une place prépondérante à l'intérieur de sa fiction¹⁶.

Les commentaires méta-linguistiques et culturels sont bien plus précis dans son dernier roman, *Le Premier mot* (2010), où la langue se présente comme une réalité exprimée à sa manière. D'où le goût des jeux de mots, la recherche pour découvrir l'hybridation de la langue, l'étude des emprunts; un pérégrinisme culturel à travers la langue elle-même, soit tout un effet linguistique centrifuge et étrange qui s'interroge sur lui-même. On a une initiation au mystère de nos origines, non plus grecques, mais universelles. C'est la première fois qu'Alexakis, prend une certaine distance de la langue maternelle, par l'intermédiaire des héros grecs, francophones et hispanophones, pour évoquer le général, l'universel, pour saisir le secret de la naissance des mots et la logique de la langue: « A travers la langue que nous parlons résonnent les voix des peuples qui se sont éteints il y a des milliers d'années » nous dit-il, pour poser la question et la justifier simultanément : « Quelle nécessité les a donc poussés à faire ce grand pas [les premiers hommes], que constitue le premier mot ? Qu'ont-ils dit, lorsqu'ils ont enfin parlé ? » se demande-t-il par l'intermédiaire de son héros mourant, qui après la quête d'une vie, il aimerait bien savoir « quel a été le premier mot. Je voudrais qu'on me le dise à la fin de ma vie, juste avant de mourir » nous avoue-t-il, gravement malade.

Ainsi le romancier, pour le moment, ferme son cycle. Par une enquête sur les origines du langage, trouvant et concluant que son identité est le verbe, « ο λόγος » -pour ne pas oublier la citation de l'Apocalypse « Ev αρχή ήν ο λόγος ». C'est pourquoi son roman est parsemé de citations¹⁷ qui visent l'universel et non pas le personnel, qui insistent sur le même motif, celui de la langue qui nous fait distinguer, identifier, découvrir notre culture en l'exprimant. D'où le souci de la narratrice de cultiver la langue, de la protéger, de la respecter –car la langue se transmet par la femme-mère.

Il est évident qu'Alexakis est un passionné de la langue, presque un maniaque, quand il utilise des expressions langagières d'autres cultures, en particulier de sa culture maternelle, même si les codes langagiers diffèrent (grec, français, sango):

Nathalie Marchand, Paris, © iNFO-GRECE, novembre 2002, disponible à l'adresse: <http://www.info-grece.com/magazine/arts-et-lettres/vassilis-alexakis-des-mots-pourheros,88021.html>.

¹⁶ Il s'agit d'un roman nostalgique d'une terre à jamais perdue, comme fut Constantinople et ses mythes pour sa mère, où elle y avait passé son enfance. A présent, le narrateur-auteur constate et prend conscience de son paradis perdu, de Tinos qu'il revit sans cesse, de la famille, des coutumes grecques, de sa grécité non nationaliste mais humaine.

¹⁷ Je note quelques phrases de son dernier roman, *Le Premier mot*, Paris, Stock, 2010, qui démontrent l'écart pris par l'auteur de sa « mythologie sur ses origines »: « Les mots sont des enfants de la nuit ! » (p. 37 et p. 359); « Les mots sont des oiseaux qui reviennent toujours à leur point de départ. » (p. 90); « Certains termes (...) sont des clefs qui ouvrent sans bruit les portes des territoires mystérieux » (p. 111); « Le mot "nuit", en raison de sa légèreté, devrait s'appliquer au jour, et "jour" à la nuit ! » (p. 119); « Les mots et les choses se dévisagent par-dessus un gouffre » (p. 120); « Le premier mot a été prononcé un jour pluvieux » (p. 230); « Les mots dégagent une perspective, ils désignent un espace de liberté » (p. 332); « (...) « mot » signifiait « silence » à l'origine. C'est un mot qui a acquis une voix, alors qu'il n'en avait pas » (p. 344); « Il y a des mots qui n'ont pas conscience de leur signification » (p. 365); « Le premier mot que vous recherchez fut le coup d'envoi d'une logorrhée sans fin » (p. 426); « J'aime bien l'idée que le premier mot a été un petit gâteau » (p. 448).

Une langue vaut mieux qu'une cathédrale, le grec vaut mieux que le Parthénon, que toutes les sculptures grecques; une langue, c'est le sommet de la création d'un peuple, son inventivité, son histoire aussi, dira-t-il¹⁸.

Et nous n'avons plus à faire avec un émigrant, ni un réfugié, mais avec un déplacé, un passionné qui a pris la décision, à un moment donné de sa vie, de passer du monolinguisme de sa langue maternelle non pas à la langue et à la culture du pays d'accueil, mais à l'essence de la langue elle-même. Ses allées-et-retours déterminent non seulement la manière pratique de vivre de l'auteur grec, mais aussi sa personnalité d'homme et le caractère multiple de son écriture riche de références continues au delà de deux langues et de deux contextes culturels auxquels il se sent appartenir¹⁹.

Cette expérience lui causera un vide, une sorte de creux²⁰. Et c'est alors que commence son aventure bien plus que scripturaire, tantôt douloureuse dans l'épreuve de son déchirement identitaire et linguistique, tantôt jubilatoire, dans les moments de fulgurance poétique où se donnent à entendre les accents aussi improbables que perceptibles d'un métissage linguistique et culturel. Sa sensibilité passionnée s'écorche aux contours de la langue dans laquelle sa pensée continue de se former malgré lui. Et cela nous le constatons non seulement parce que la plupart de ses œuvres se déroulent en Grèce ou les personnages sont grecs, mais parce que dans ses romans le lecteur constate une voix narrative grecque, si francisée, que le lecteur francophone est épris du contact de deux langues²¹, car comme soutient J. Green:

Le désir de s'exprimer doit insuffler [à l'écrivain qui change de langue] l'élan de franchir tous les obstacles, de renaître en quelque sorte dans une autre langue, de se faire adopter, de donner à l'inconnu au fond de lui-même les chances de l'aventure humaine²².

Cette dualité ou pluralité culturelle²³ s'enrichit de commentaires, devient une manière de voir le monde et son pays et surtout de fouiller ses souvenirs, de se rafraîchir la mémoire. Au moyen de la langue apprise, il manipule sa mémoire avec certaines précautions, fouillant par nécessité pour y retrouver ce qu'il a perdu, de son enfance et de son pays. Alors il revient à la Grèce, un pays qui est caractérisé par son passé, un passé

¹⁸ Avec Vassilis Alexakis, « Des mots, pour héros », propos recueillis par Nathalie Marchand, Op. cit.

¹⁹ Vanessa De Pizzol, « L'Identité déchirée de Vassilis Alexakis : La Langue maternelle et les mots étrangers », dans Axel Gasquet, Modesta Suárez (sous la direction de) *Ecrivains multilingues et écritures métisses: l'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007, p. 294.

²⁰ « Je ne me sens pas comme un émigré, puisque je fais le voyage plusieurs fois par an vers la Grèce. Pendant mes premières années en France, pendant l'époque de la junte militaire en Grèce, oui, j'ai souffert de cet éloignement. Ce sentiment était très fort, ensuite il s'est atténué. Et il a disparu. Je reste grec malgré tout : je n'ai pas la double nationalité: je me sens grec malgré l'absence, plus grec que français. Mais j'ai eu le temps de banaliser un peu la Grèce. C'est-à-dire de ne pas me faire des illusions, de ne pas avoir justement ce regard d'immigré qui rentre en Grèce. Je connais les problèmes, je les subis comme les autres. C'est un regard plus objectif, donc moins romanesque. C'est vrai aussi que le français a occupé plus de la moitié de ma vie. Il y a des traces innombrables de cette présence, des thèmes qui reviennent ; bref cette langue m'a permis de faire des livres. Mais je me reconnais plus proche de la langue que du pays. La langue m'a permis en quelque sorte, de me réconcilier avec le pays ». Avec Vassilis Alexakis, « Des mots, pour héros », propos recueillis par Nathalie Marchand, Op. cit.

²¹ Voir l'article de G.Frérès, « La francophonie grecque : un combat identitaire européen ? », *Altérité et identités dans les littératures de langue française, Le Français dans le monde*, Numéro spécial, juillet 2004, p. 116-126.

²² Julian Green, *Le Langage et son double*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », p. 14.

²³ G.Frérès, « Vassilis Alexakis ou le jeu de l'assimilation de deux cultures », *Nouvelles du Sud*, n° 13, p. 143 - 151, Novembre 1989 - Janvier 1990.

qu'on ne vit que par la fiction, y compris la vérité qu'on invente, car souvent, Alexakis est surpris de la situation sociopolitique de son pays, comme son roman *Ap.*, J.-C. (2007) évoque. Et c'est pourquoi Alexakis se comporte comme un archéologue, s'intéressant à l'aspect diachronique de la langue et de la culture maternelles, cherchant dans les profonds gisements lexicaux et leur correspondance sociale, des mots qui ont façonné la pensée de l'homme, le premier mot de l'homme primitif, les termes qui ont contribué aux traits de la race et de son histoire.

Les mots ont toujours été au centre de ma vie sous toutes les formes: des mots étrangers, des mots connus, des mots inventés, des mots détournés(...), avoue-t-il²⁴.

Il est intéressant de rapporter les paroles du même auteur au sujet de ce type d'observations. Pendant ses interviews, Alexakis tend souvent à atténuer l'attitude autobiographique de ses romans. Il mêle les possibilités et confond les critiques en proposant une sorte de démarche autobiographique « inverse »²⁵. À l'instar de Philippe Gasparini, la catégorie du roman, caractérisée par le statut de la fiction, est fréquemment bouleversée dans les œuvres narratives, où l'on voit souvent la proposition d'un « pacte référentiel » déjà dans les premières pages²⁶. À la lumière de nombreux exemples d'autoréférentialité alexakienne, nous remarquons que les allusions autobiographiques sont évidentes et claires ; elles ne se limitent pas à insinuer un soupçon flou dans l'esprit des lecteurs où elles y sont sans doute. Chaque œuvre présente des éléments autobiographiques plus ou moins manifestes. C'est pourquoi, la critique parle de « mouvement de déplacement autofictionnel » poursuivi par l'écriture alexakienne²⁷.

Les œuvres d'Alexakis tendent à mêler fiction et réalité, en donnant la possibilité à l'auteur de faire bon nombre de références à l'environnement qui l'entoure. La recherche fictive croise toujours cette recherche intime et personnelle de l'écrivain grec pour sa passion langagière qui ne fait que s'interroger sur soi-même à travers les aventures de ses personnages. Ces derniers sont surtout des migrants ou, des individus immergés dans un contexte étranger, obligés à se confronter avec l'altérité. Par conséquent l'univers romanesque devient lieu de réflexion intérieur de l'auteur, qui continue à sonder son identité d'exilé et les possibilités de rencontre entre des cultures diverses au moyen de la

²⁴ Avec *Vassilis Alexakis*, « Des mots, pour héros », propos recueillis par Nathalie Marchand, Op. cit.

²⁵ Josyane Savigneau, « L'Enfance africaine de Vassilis Alexakis » *Le Monde*, 20/9/ 2002 : il soutient de vivre les choses qu'il a envie de raconter, comme si le texte devançait la réalité. Par exemple, il déclare avoir appris le sango et avoir fait un voyage à Bangui pas seulement pour apprendre une nouvelle langue. Il ajoute, en fait, que son périple dans la République Centrafricaine était nécessaire pour pouvoir achever le récit contenu dans *Les Mots étrangers* de 2002. Ces considérations semblent minimiser le rôle de la biographie du Grec en tant que source de son écriture. Toutefois, elles confirment la faiblesse des frontières entre réalité et fiction à l'intérieur de ses livres sous-titrés « romans ». En les rédigeant, Alexakis tient à faire des allers et retours entre sa vie et son imaginaire. Il se cache plus ou moins ouvertement dans ses textes, jusqu'au point qu'on ne peut plus saisir s'il existe d'abord le récit ou le monde extérieur narré.

²⁶ Voir Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, op. cit., p. 69-70.

²⁷ Marianne Bessy, op. cit., p. 58 et 84. L'adjectif « autofictionnel » vient des études de Serge Doubrovsky qui s'est servi le premier de ce terme pour définir une catégorie littéraire qui a été longuement objet d'interprétations divergentes. En 1977, l'écrivain français propose la formule « autofiction » pour son œuvre *Fils*, un roman où l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage, fondement du pacte autobiographique fixé par Lejeune, ce qui n'empêche pas la présence d'éléments imaginaires. En outre, le néologisme doubrovskien indique la coprésence d'aspects autobiographiques et d'autres fictifs au sein d'un même écrit, ou bien une « fiction d'événements et de faits strictement réels »; voir Serge Doubrovsky, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 7, cité par Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 121.

langue²⁸. En glissant de son imaginaire à sa vie réelle, Alexakis se met au centre de son œuvre. Il se métamorphose dans ses livres, pour reprendre une image utilisée par Sartre dans *Les Mots*²⁹. Il continue à se questionner, indirectement, sur ses choix et sur sa vie hors de la Grèce, entre sa passion pour la langue maternelle et la langue adoptive.

Par cette recherche passionnée pour la langue, pour pouvoir s'identifier, Alexakis découvre son pays natal, dénonce ses défauts, passe souvent sous silence ses qualités, reste attaché à l'image nostalgique de son enfance. Il se contente à nous présenter une œuvre romanesque qui apparaît être une variation sur le thème de l'identité, puisque l'histoire autobiographique ou autofictionnelle et l'histoire grecque se mêlent à plusieurs reprises. Ainsi sa quête dans *La Langue maternelle*, de trouver à quoi ressemble le Epsilon grec, la cinquième lettre de l'alphabet et sa conviction à la fin que c'est une ellipse, un manque, celui de la mère, s'inscrit et définit le manque d'une tradition, d'une affection spirituelle et intellectuelle, celle de la langue maternelle, qui symbolise la nostalgie non avouée de la culture maternelle, que l'auteur projettera et vivra dans les autres romans (*Les Mots étrangers*, *Je t'oublierai tous les jours*, *Ap. J.-C.*, et *Le Premier mot*).

Parallèlement, par cette passion pour la langue, indépendamment si c'est la langue maternelle ou celle de l'autre, l'auteur parvient à donner à l'élément personnel un aperçu général, universel; à l'élément autobiographique un aspect social, au trait national une vision européenne. C'est pourquoi Alexakis, après s'être approprié de la langue française et après avoir reconquis le grec, sent encore l'exigence de s'approcher d'une nouvelle langue, en ayant besoin d'être confronté perpétuellement à un espace et une culture autres. Il cherche à analyser son parcours personnel jusqu'à affirmer son identité plurielle. Une identité, d'homme et d'écrivain, qui ne se stabilise que dans l'« entre-deux » : entre deux pays et entre deux langues. Son errance, en outre, ne se limite pas à la fréquentation de deux cultures ; elle devient motif d'ouverture et de confrontation continue avec l'Autre, quelle que soit son origine et quelle que soit sa langue maternelle.

Cette position passionnée fait d'Alexakis un pionnier de la culture néo-hellénique puisqu'il ne reconnaît et n'accepte que la Grèce sanitaire, celle qui refuse l'obscurantisme, celle qui progresse dans un esprit d'humanisme. Et cette perspective fait de lui un personnage qui contribue à l'élaboration d'un nouvel esprit européen, un individu dont l'œuvre romanesque contribue à la création d'une conscience, où les différences culturelles au lieu de diviser unissent les gens et les nations, un topos littéraire qui au lieu d'imposer un monologue autoritaire préfère enrichir et renouveler les données traditionnelles millénaires grecques par et à travers l'autre, au moyen de la langue de l'autre, qui dans son cas est le français.

²⁸ Par ailleurs, à l'instar de Gilles Dupuis (Gilles Dupuis, *Littérature migrante*, dans Michel Beniamino, Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 119), la poétique de l'autofiction est exactement un de traits formels le plus souvent exploités par les littératures migrantes.

²⁹ Voir Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 56-57.

