

ANNA TABAKI

LA RÉCEPTION ET SES MÉTAMORPHOSES: L'EXEMPLE GREC
MODERNE À TRAVERS LE DISCOURS PRÉFACIEL

R éfléchir sur la réception et ses métamorphoses et élucider la question de l'étude de la réception et de ses absences: tel est le cadre général de cette approche.

Néanmoins, il me semble opportun de procéder à une évaluation rétrospective, surtout lorsque nous devons circonscrire le phénomène d'une culture nationale par rapport à un contexte de données scientifiques élargies, faisant face à des pratiques méthodologiques multiples qui rajeunissent sans cesse. Il s'agit, certes, d'une étape de méditation qui nous permet de prendre meilleure conscience de ce qui nous entoure, des acquis obtenus mais aussi d'un certain nombre d'absences et des *desiderata* qui devront être éventuellement comblés dans l'avenir.

Comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner, en Grèce, les acquis comparatistes renferment bien des équivoques.¹ D'une part, le monde grec appartient à une culture ancienne et limitrophe, située à travers les âges à un carrefour de civilisations, d'où la motivation quasi inhérente pour les *parallélismes*, les *analogies* et la capacité d'assimilation des diverses influences reçues.² Mais d'autre part, en ce qui concerne les temps modernes, le monde grec représente une culture «périphérique», qui éprouve le besoin d'intégrer les notions modernes à son *canon* littéraire et dramatique, d'incorporer les courants et les théories réciproques, les auteurs en vogue, mais qui assimile ces innovations à pas inégaux, ce qui la pousse quelquefois au premier rang, à un niveau presque synchronique, ou qui lui fait, dans d'autres cas, recevoir avec quelque retard, ou encore négliger certaines étapes intermédiaires, quelques relais de la trame. Je pense que ces omissions arbitraires, ou plutôt ces rebondissements hasardeux, sont l'une des spécificités pertinentes des cultures périphériques, qui essaient de poursuivre le tourbillonnement des idées, des courants et des pratiques diverses au niveau mondial, notre exemple allant surtout de concert avec le modèle européen, voire occidental.

L'on peut, certes, trouver des réponses satisfaisantes ou encore des explications valides se rattachant à une analyse des facteurs historiques et sociaux. Une des absences

¹ ANNA TABAKI, «La littérature comparée en Grèce: Équivoques du passé et perspectives», *Neohelicon*, XXVIII (2001)1: 67-78.

² ANNA TABAKI, «Η Συγκριτική Φιλολογία στην Ελλάδα: ένας σημερινός απολογισμός» [«La Littérature comparée en Grèce: Un bilan actuel»], *Σύγκριση/Comparaison*, 10 (1999): 18-35; *eadem*, «La littérature comparée en Grèce: Équivoques du passé et perspectives».

principales qui scelle, à mon avis, l'évolution des idées remonte au passé: c'est la non-existence d'une Renaissance homogène englobant les territoires de culture hellénique aux siècles correspondants. Les quelques berceaux (Crète,³ îles Ioniennes) ainsi que le rapport presque ininterrompu avec la culture antique, sauvegardé notamment au niveau scolaire, dans les manuels d'enseignement qui reproduisaient des connaissances stéréotypées, ne sont pas des indices suffisants, car ils ne sont pas arrivés à produire les métamorphoses profondes survenues en Occident. C'est ainsi que l'on avait remarqué fort à propos que la culture grecque moderne entra dans l'ère des Lumières sans avoir connu de véritable Renaissance.⁴ Certes, si l'on désire parcourir l'évolution des idées jusqu'au XX^e siècle, on constatera aisément, à travers une volonté continue et essentiellement éclectique de s'aligner sur les nouveautés occidentales, qui renferme parfois des attitudes introverties ou hostiles à l'égard de l'étranger,⁵ bien des moments de décalage, de silence ou d'absence.

Venons-en maintenant à ce qui constitue notre sujet de délibération, la *réception*. Je suis persuadée que, à l'exception de deux exemples précis, à savoir l'ère de la Renaissance crétoise et le XX^e siècle (surtout sa seconde moitié), la science comparatiste grecque n'a que très peu profité des instruments de travail qui ont déterminé cette discipline dans sa longue marche. Partant de la riche filière des œuvres de la Renaissance italienne, les chercheurs qui se sont penchés sur la production crétoise, dont la dramaturgie demeure le point culminant, ont développé avec efficacité des méthodes de comparatisme classique, découvrant à tour de rôle les influences, les analogies et les parallélismes entre les cultures en question. C'est seulement dans les dernières décennies du XX^e siècle qu'on a tenté de focaliser l'intérêt de la recherche sur d'autres pistes, touchant la théorie du drame ou le côté scénique, c'est-à-dire de décoder le «mystère» (dû au manque de documents) qui recouvre l'acte de la représentation et de reconstituer l'audience, le public éventuel. Néanmoins, nous devons mentionner dans ce contexte les études fondamentales du regretté Nikolaos Panayotakis, celles de Stylianos Alexiou ainsi que celles de Walter Puchner, qui avance même quelques stimulantes hypothèses de travail sur les similitudes culturelles entre le complexe insulaire grec sous domination vénitienne et les côtes dalmates, en particulier Raguse.⁶

³ Voir le volume collectif paru sous la direction de DAVID HOLTON, *Literature and Society in Renaissance Crete* (Cambridge University Press, 1991).

⁴ C. TH. DIMARAS, *La Grèce au temps des Lumières* (Genève: Droz, 1968). Cf. ANNA TABAKI, «Les Lumières néohelléniques. Un essai de définition et de périodisation», *The Enlightenment in Europe. Les Lumières en Europe. Aufklärung in Europa. Unity and Diversity. Unité et Diversité. Einheit und Vielfalt*. Edited by / édité par / hrsg. Von WERNER SCHNEIDERS [European Science Foundation] Concepts et Symboles du Dix-huitième siècle Européen • Concepts & Symbols of the Eighteenth Century in Europe, BMΣ • Berliner Wissenschafts – Verlag 2003: 45-56.

⁵ Voir à titre d'exemple la documentation fournie dans mon étude: «La formation du 'génie national' en Grèce: Ambivalences culturelles et esthétiques», *Revue des Études Néohelléniques* V/1 (1996) [mars 1999], (Paris-Athènes: Daedalus): surtout p. 67 sq.

⁶ WALTER PUCHNER, "The Theatre in South-East Europe in the Wake of Nationalism", in *Tendances*

Comme dans l'étude de la littérature grecque moderne en général, on peut discerner beaucoup plus de disponibilités pour étudier la production dramaturgique contemporaine et l'on applique des outils de travail herméneutique plus denses et variés. Les études d'analyse sémiologique ou celles de la réception selon les orientations des années 1980 ne font plus défaut, y compris celles qui introduisent la problématique de l'étude du sexe (*gender studies*), de la couleur, de la littérature post-coloniale,⁷ etc. Parmi les collègues qui ont adopté à tour de rôle ces orientations, nous devons mentionner entre autres Zoé Samara, Aphrodité Sivetidou, Marika Thomadaki, notre plus jeune collègue Kaiti Diamantakou ainsi que Savas Patsalidis, Dimitris Tsatsoulis, ou encore Georges Pefanis.

En revanche, les siècles précédents, à savoir le *corpus* des textes et des pratiques théâtrales qui englobent le XVIII^e, le XIX^e et le début du XX^e siècle de concert avec l'étude des aspects multiples de l'impact des mouvements homologues étrangers, à savoir occidentaux, ne jouissent que rarement d'approches plus souples et plus synthétiques, soucieuses d'étudier la réception comme un facteur polyvalent. En d'autres termes, des études essayant de briser les menottes d'une composition des faits linéaire qui a longtemps prévalu comme l'interprétation la plus appropriée dans la lignée de l'historiographie traditionnelle.

Dans ce genre d'études, il s'agit plutôt de la *réception classique* où l'émetteur tient la première place et où le récepteur et le mécanisme de réception sont superficiellement abordés. Mais ce que je reproche surtout, et je ne suis pas la seule à souligner cette lacune (je pense notamment aux analyses exhaustives et aux remarques de mon collègue Walter Puchner), c'est la rigidité, voire l'injustice d'une approche se limitant au premier degré, qui néglige d'effleurer le parfum du texte, lui ôtant tout son poids esthétique et stylistique autant que, éventuellement, sa propre théâtralité.

Cette mutilation a bien sûr ses raisons. Elle s'appuie pour une grande part sur des postulats imposés par l'approche idéologique de la langue, suite à l'impact du mouvement vulgariste (fin du XIX^e siècle). Ce que la montée de la langue puriste (καθαρεύουσα) a commencé à créer, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, creusant des barrières d'incompréhension et de mésestime, voire de désapprobation esthétique vis-à-vis des textes antérieurs, le vulgarisme triomphant n'a pu que le parachever. Mais si l'on ne peut pas regarder le passé avec sensibilité et perspicacité, si l'on ne veut pas aborder les textes dramatiques (qu'il s'agisse des textes originaux ou de traductions) avec le respect dû à des «entités autonomes», si l'on néglige complètement de décodifier leur théâtralité, en demeurant le plus souvent et presque uniquement à une lecture idéologique de base, pourquoi donc aller plus loin, se lancer sur la piste de la réception, de la description du genre,

actuelles de la Littérature comparée dans le Sud-Est de l'Europe / Contemporary Trends of Comparative Literature in South-Eastern Europe, éd. ANNA TABAKI, 75-134 (Athènes: IRN/FNRS, 2006).

⁷ Cf. ANNA TABAKI, «La littérature comparée en Grèce: Équivoques du passé et perspectives», 76.

du style, des solutions adoptées par le traducteur ou l'écrivain grec, en explorant la signification de leurs procédés, l'horizon d'attente de l'œuvre et l'horizon d'expérience du récepteur, du public, etc. ? Même le grand sujet de la réception du drame antique, malgré une effervescence bienvenue, n'a joui en Grèce que d'approches se limitant surtout au premier degré, insistant presque à l'unanimité sur la nécessité des inventaires ainsi que sur des études quantitatives et descriptives.

Il semble, pourtant, qu'un vent rénovateur vient de souffler. Concernant la littérature grecque moderne en général, les dernières décennies du XX^e siècle ont profondément renouvelé l'optique des spécialistes vis-à-vis du XVIII^e et du XIX^e siècle. On a vu l'édition critique de textes oubliés ou méconnus et l'application de méthodes contemporaines d'analyse, visant surtout la *nouvelle* et le *roman*. L'heure de la production théâtrale a sonné et il existe actuellement un noyau de spécialistes qui abordent les œuvres théâtrales dans leur diachronie d'un œil modernisé, essayant d'infiltrer, en outre, dans leurs analyses les normes du mécanisme de la réception.

«Ως η διψώσα έλαφος... »

«*Comme la biche assoiffée...*» réclamait C. Th. Dimaras dans un «Entretien» qu'il avait accordé à la Revue *Synchona Themata*, en 1988. Pour préciser plus loin:

«*La biche assoiffée, à laquelle je reviens régulièrement, c'est l'influence. Ce n'est pas l'influence que nous recevons, c'est l'influence que nous choisissons*». ⁸

Il s'agit, certes, d'un oxymore, mais si l'on veut aller aux débuts d'une trajectoire qui a doté notre sensibilité scientifique de quelques notions élémentaires sur la réception du texte, en l'occurrence du texte dramatique, nos pas nous conduiront, non aux premiers historiens du théâtre grec moderne (Nikolaos Lascaris, Yannis Sidéris ou M. Valsas), mais forcément à Dimaras, historien de la littérature et comparatiste reconnu. C'est lui qui, le premier, a valorisé dans le contexte grec la notion de la *simultanéité* dont l'introducteur fut, comme chacun le sait, Paul Van Tieghem. À partir de 1946, Dimaras a développé ses points de vue sur le thème de la *coïncidence*, des *causes multiples* qui déterminent le phénomène culturel et éclaircissent à un point satisfaisant les mécanismes sous-jacents de l'influence et de la réception des œuvres et auteurs.⁹ C'est lui également qui a fait émerger dans le contexte grec la valeur du «discours préfaciel», ce texte-clef qui a été ultérieurement classifié par Genette

⁸ Voir: «Ως η διψώσα έλαφος...». Συνέντευξη με τον Κ. Θ. Δημαρά [«Comme la biche assoiffée...». Entretien avec C. Th. Dimaras], in *Σύγχρονα Θέματα* [*Synchona Themata*], 25 (n^{os} 35-36-37, déc. 1988).

⁹ C. TH. DIMARAS, «Πηγές της έμπνευσης του Κάλβου» [«Sources de l'inspiration de Calvos»], première publication dans la revue *Νέα Εστία* [*Nea Hestia*], Noël 1964; et aussi, «Les coïncidences dans l'histoire des lettres et dans l'histoire des idées», communication présentée au IV^e Congrès International de Littérature Comparée (Fribourg, 1964); une traduction grecque a paru dans la revue *Εποχές* [*Epoches*] 21, janvier 1965.

comme un *paratexte*, mettant en relief sa signification toute particulière.¹⁰

Dimaras a procuré de bonne heure, tout d'abord dans son *Histoire de la littérature néo-hellénique* (première édition en 1948-1949), œuvre de référence marquant un renouveau profond de la critique littéraire et menant à une synthèse globale de l'histoire culturelle de l'Hellénisme moderne de ses débuts jusqu'à la génération des années trente, un bon nombre d'exemples de soumission de la préface à l'investigation fructueuse du monde des idées et de celui des mentalités, c'est-à-dire des options culturelles et esthétiques adoptées par l'écrivain ou le traducteur, le discours dramatique lui-même ne faisant point défaut dans ses analyses. Beaucoup plus tard, les spécialistes du XIX^e siècle, vu l'intérêt accru dont a joui la préface dans la bataille des idées, soit en tant que manifeste de tel ou tel courant rénovateur, soit en tant que texte réfutatoire, lieu privilégié de confession des attitudes et goûts de l'auteur, espace de révélation de ses lectures et de ses préoccupations théoriques, voire du parfum de toute une époque en ébullition, ont saisi la nécessité de dresser des anthologies ou des choix de préfaces.¹¹ Enfin, le discours préfaciel et l'élaboration, à travers lui, d'une théorie normative furent un champ favori de la recherche touchant au domaine de la traduction.¹²

J'en viens donc à mon dernier point, la place tenue par le «discours préfaciel» dans le réseau de la réception dramaturgique.

Choisissons quelques exemples illustrant deux courants qui parcourent le XVIII^e et le XIX^e siècles, à savoir les Lumières et le Romantisme. La première préface qui mérite une attention toute particulière est celle de 1779 qui précède l'édition de six tragédies héroïques de Métastase en grec moderne. Son poids est notamment idéologique, ou par extension culturel, et met en corrélation de la manière la plus évidente l'implication du théâtre moderne avec les devises majeures des Lumières: amour de la connaissance, du savoir au sens le plus large, mobilité, curiosité développée et épanouie à maints égards.¹³

¹⁰ GÉRARD GENETTE, *Seuils*, (Paris: éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1987): 152.

¹¹ Voir P. D. MASTRODIMITRIS, *Πρόλογοι Νεοελληνικών Μυθιστορημάτων (1830-1930)* [*Préfaces de romans grecs modernes (1830-1930)*], 3^e édition enrichie de textes nouveaux (Athènes: Éditions Domos, 1992).

¹² HENRI MITTERAND, «La préface et ses lois: avant-propos romantiques», *Le discours du roman*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1980): 21-34; BERNARD WEINBERG (éd.), *Critical Prefaces of the French Renaissance* (Northwestern UP: Evanston, 1950); LIEVEN D'HULST, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1747-1847)* (Lille: Presses Universitaires de Lille, 1990). Cf. DESPINA PROVATA, «Le discours préfaciel des traducteurs grecs du XIX^e siècle. La formation des mentalités», in *Identity and Alterity in Literature, 18th-20th c.*, vol. 3. *Translation and Intercultural Relations. Proceedings*, eds ANNA TABAKI, STESSI ATHINI, (Athènes: Éditions Domos, 2001): 133-146.

¹³ ANNA TABAKI, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση [La dramaturgie néohellénique et ses influences occidentales (XVIII^e-XIX^e siècles). Une approche comparée]*, 2^e édition, (Athènes: Ergo, 2002): 23-25; eadem, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, (Paris: EHESS, 1995; Lille: Diffusion Septentrion, Presses Universitaires, 2001): 426-429.

Très suggestives sont également les préfaces dont l'éditeur viennois Polyzoïs Lambanitiotis dota ses éditions successives des comédies goldoniennes, à commencer par celle de *Pamela nubile* (transposée en grec comme *Ἡ ἀρετὴ τῆς Παμέλας* [*La vertu de Pamela*], 1791). Conscient d'introduire un genre qui pouvait sembler audacieux dans une société dominée par les tenants du traditionalisme, il plaide en faveur de l'utilité de la comédie, en exaltant même la moralité; en même temps, très soucieux de jeter des ponts, il fait allusion au «prédécesseur du théâtre moderne», à savoir le théâtre antique.¹⁴ Dans les éditions suivantes, l'éditeur nous fournit des éléments qui prouvent la réception favorable de ses traductions et leur bonne diffusion dans les territoires balkaniques.

Pour rester dans le domaine de la comédie, l'importante préface que Constantin Oeconomos élabora pour son adaptation de *l'Avare* de Molière demeure très significative et interprétable à maints niveaux. Il met avant tout l'accent sur le recyclage des valeurs: *Antiquité - Europe éclairée - Grèce régénérée*, une des idées maîtresses des Lumières grecques. Adeptes fidèles d'Aristote et lecteur assidu de Charles Batteux et de Laharpe,¹⁵ il tient sérieusement compte des remarques connues de nature morale et dramatique de Jean-Jacques Rousseau et de Diderot à l'égard de Molière. Imprégné d'un éclectisme fécond, il se détache dans une certaine mesure des interprétations classicisantes de la *Poétique* d'Aristote et travaille consciencieusement sur la théorie d'une «comédie nationale», s'appuyant surtout sur le caractère changeant et local du comique, argumentation qu'il a empruntée au philosophe écossais Hugh Blair.¹⁶

Parmi les documents qui méritent une étude exhaustive et approfondie figurent les *paratextes* (préfaces, avis de l'auteur et commentaires critiques soigneusement mis à la fin de chaque œuvre) dont Jean Zambélios dote ses 12 tragédies. Celui-ci appartient au climat du classicisme alférien et exprime dans la première moitié du XIX^e siècle une des voix les mieux articulées et les plus mûres qui travaillent à la formation de la «tragédie nationale». Comme son œuvre se situe à cheval entre un néo-classicisme intransigeant et l'infiltration des éléments romantiques, de concert avec l'émergence et la formulation graduelle d'une idéologie nationale/nationaliste,¹⁷ il devient un miroir qui reflète les osmose de son époque. De plus, il représente un cas typique de ce que nous pouvons appeler *analogies* ou *concordances* dans le phénomène de la réception. Ses recherches métriques et stylistiques mettent en évidence la conscience de renouvellement de la tradition antique, avec le souci

¹⁴ ANNA TABAKI, *Η νεοελληνική δραματουργία*, 25-26; *eadem*, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation*, 417-418.

¹⁵ Voir ANNA TABAKI, «Modernité et émergence des canons littéraires et dramatiques: La *Poétique* (*Grammatika*) de Constantin Oeconomos», *Neohelicon* XXXI (2004) 2: 27-34.

¹⁶ ANNA TABAKI, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation*, 448-462.

¹⁷ ANNA TABAKI, *Το νεοελληνικό θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αι.)*. *Ερμηνευτικές προσεγγίσεις* [*Le théâtre néohellénique (XVIII^e-XIX^e siècles)*]. *Approches interprétatives*, (Athènes: Diavlos, 2005): 218.

de sélectionner chez les Modernes (notamment les Italiens et les Allemands) les solutions appropriées à la genèse d'un «théâtre national».¹⁸

Néanmoins, le mouvement romantique aura bien sûr en Grèce ses manifestes: en premier lieu, la Préface réfutatoire d'Alexandre Rizo Rangabé, qui précède son drame *Φροσύνη* (*Frossyni*, 1837), exploitation d'un épisode historique de l'Hellénisme moderne. Dans son long texte, il expose certaines notions fondamentales de l'argumentation hugolienne concernant l'esthétique théâtrale, sans toutefois nommer l'écrivain français une seule fois. La source principale où Rangabé semble avoir puisé son argumentation est sans doute la *Préface de Cromwell* (1827); de même, on a mis en évidence quelques ressemblances avec la préface des *Odes et Ballades* (en particulier, celle de 1824), en insistant sur le motif de l'ignorance, commun aux deux auteurs, sans qu'il faille exclure, à mon avis, l'influence du noyau des textes de Stendhal qui forment son *Racine et Shakespeare* (1822-1824), en particulier le Chapitre premier. Les échos de la *Préface de Cromwell* y demeurent, certes, les plus forts.¹⁹

En plein XIX^e siècle, alors que les tendances philosophiques de l'interprétation de l'histoire nationale avaient déjà fécondé les esprits et que les siècles byzantins venaient d'être réhabilités, ayant été désormais exploités en tant que source d'inspiration artistique, Dimitrios Vernardakis, physionomie pléthorique de culture allemande, unissant dans son œuvre la préoccupation philosophique et juridique et le penchant pour la littérature, notamment pour l'art dramatique, fit ses débuts de dramaturge en publiant *Μαρία Δοξαπατρή* (*Maria Doxapatri*, Munich, 1858), drame médiéval tiré des *Chroniques de Morée*. La pièce était précédée d'une longue Préface théorique portant le titre: «Προλεγόμενα περι ἔθνικοῦ ἑλληνικοῦ δράματος καὶ ἰδίως τοῦ παρόντος» [Prolégomènes sur le drame national grec et spécialement le présent]. Ce texte dense et synthétique représente le manifeste le plus complet autant que le plus pénétrant du théâtre romantique grec. Il trahit l'influence décisive d'August Wilhelm Schlegel visant la définition du drame – en adoptant la distinction capitale entre le caractère «plastique» de la tragédie classique et le caractère «pictural» du drame romantique et en y ajoutant la dimension hégélienne de la Destinée (Εἰμαρμένη), (p. θ'), la division des écoles nationales (p. ι'-ια'), notamment sur l'appréciation de Shakespeare et du théâtre allemand, tandis qu'il désapprouve complètement le théâtre français. Sont également perceptibles bien des germes de la pensée hégélienne touchant le domaine de l'es-

¹⁸ ANNA TABAKI, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation*, 176-217.

¹⁹ C. TH. DIMARAS, *Ελληνικός Ρομαντισμός* [*Le Romantisme grec*], (Athènes: éditions Hermès, 1982): 150-154; ANNA TABAKI, « L'impact de la pensée et de l'œuvre de Victor Hugo en Grèce (ca 1830-1880) », in *Le rayonnement international de Victor Hugo. Édité par Francis Claudon. Actes du Symposium de l'Association internationale de Littérature Comparée. XI^e Congrès international (Paris, août 1985)*, vol. I, 183-196 (Peter Lang, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, 1989); Cf. DESPINA PROVATA, *Victor Hugo en Grèce (1842-1902)*, thèse de doctorat, (Paris: Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1994): 284-290.

thétique, notamment la théorie du beau; il introduit dans cette discussion Victor Cousin, qu'il considère comme le plus grand critique de France: «*Outre l'imagination et la raison, l'homme de goût doit posséder l'amour éclairé mais ardent de la beauté [...]*» (p. νθ').²⁰ Rejetant la tragédie antique en disant que sa résurrection est une chimère («τὴν σήμερον πλέον ἢ ἀνάστασις τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, ἣν φαίνονται τινες ὄνειροπολοῦντες εἶναι χίμαιρα», p. η'), il s'oriente vers Shakespeare et le théâtre allemand, portant même sa prédilection vers Schiller et Goethe. Il lance sa proposition visant à la création d'un «drame national», axée sur l'association de l'ethnique et du caractère chrétien de la Nation. Les Prolégomènes se déroulent, pour ainsi dire, en deux parties. L'essence de la première repose sur la conception romantique du drame, à prépondérance allemande, suivie de sa proposition visant le drame national grec. Dans la seconde partie sont d'abord examinées des questions relatives à la critique littéraire qui lui était contemporaine, à savoir la critique officielle (académique) grecque représentée par les concours poétiques. Cependant, cette partie est axée autour de la théorie générale du beau associée à celle du bien (τὸ καλόν, ὁμοῦ καὶ ἀγαθόν) et elle est redevable tant à la poétique classique (Aristote, Horace) qu'à des sources romantiques. Néanmoins, si dans la première partie de son discours, l'argumentation de Vernardakis est notamment à rechercher dans le domaine de la critique autant que dans celui de l'art dramatique (Schlegel, Lessing,²¹ Goethe), dans la seconde elle est plutôt orientée vers des sources philosophiques (Platon, Schelling, Hegel, Herder).²²

Il lance donc sa proposition visant à la création d'un «drame national», reposant sur l'osmose de la dimension ethnique avec l'essence chrétienne de la Nation. Néanmoins, toute son activité ultérieure de dramaturge ne fut qu'un jeu d'expérimentation aboutissant à un amalgame d'éléments classiques et romantiques. Car, quelques années plus tard, Vernardakis, de concert avec les orientations nouvelles de son époque qui cherche à se rallier encore une fois à l'esprit néoclassique, mais surtout à travers ses traductions d'Euripide, renoua ses liens avec l'Antiquité, abandonna la vision d'un théâtre shakespearien et cultiva l'image d'un drame national plutôt classicisant. En réalité, nous sommes beaucoup moins devant l'expression d'une rupture capitale avec ses convictions romantiques que devant la fusion de ces éléments hétéroclites, animés et traversés par une idéologie nationale.

²⁰ Vernardakis se réfère à l'essai de VICTOR COUSIN, *Du vrai, du beau et du bien*. Cf. ANNA TABAKI, «La formation du 'génie national' en Grèce: Ambivalences culturelles et esthétiques», 73.

²¹ Il se réfère à deux reprises à la *Dramaturgie de Hambourg* et à *Emilia Galotti*.

²² GEORGIA LADΟΥYANNI, «Η αντιζυγία του γαλλικού και του γερμανικού προτύπου στη δραματική θεωρία του 19^{ου} αιώνα. Δημ. Βερναρδάκης και Σπ. Βασιλειάδης» [«La pondération des modèles français et allemand dans la théorie dramatique du XIX^e siècle. Dém. Vernardakis et Sp. Vassiliadis»], in *Ο Ελληνικός Κόσμος ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση 1453-1981. Πρακτικά του Α' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Βερολίνο, 2-4 Οκτωβρίου 1998)* [*Le monde grec entre l'Orient et l'Occident 1453-1981. Actes du 1^{er} Congrès Européen d'Études Néohelléniques (Berlin, 2-4 octobre 1998)*], eds ASTERIOS ARGYRIOU, KONSTANTINOS A. DIMADIS, ANASTASIA DANAÉ LAZARIDOU, (Athènes: Ellinika Grammata, 1999): vol. I, 371-382, en particulier 370.

Quant à la forme de ses «tragédies iambiques», nous assistons à un véritable mariage du classique avec le romantique. Vernardakis, qui représente l'un des sommets du romantisme grec, reflète dans ses Préfaces successives et dans ses œuvres le processus évolutif de sa pensée et dans un certain sens certaines des antithèses majeures et des symbioses insolites du mouvement. Il fut pour sa part, comme une pléiade de dramaturges qui forment la constellation du mouvement grec, absolument attaché à l'idée d'un grand théâtre, partisan de la langue savante, adepte de la Grande Idée, critique et méfiant vis-à-vis de l'Europe occidentale, surtout pendant la dernière étape de son activité d'écrivain, et complètement hostile au théâtre bourgeois et naturaliste des années 1880.²³

Issu du climat romantique grec dont l'une des spécificités locales fut le dialogue renouvelé avec l'Antiquité, qui devient au fur et à mesure une obsession de refus ou de mimésis sélective, Jean Raptarchis s'adonna très jeune à la traduction des classiques grecs.²⁴ Son armature idéologique, combinée à son admiration débordante pour la civilisation antique, soumise aux revendications urgentes de création d'une scène nationale, si impérieusement imposées au milieu du XIX^e siècle, scelle justement sa préface aux traductions de six drames de Victor Hugo.²⁵

Aspirant à un théâtre qui soit l'école commune de l'humanité («τὸ μετὰ τὸ διδασκαλεῖον δεύτερον τοῦτο, ὡς εἰπεῖν, σπουδαστήριον», p. θ'), ou encore, une sorte d'école sociale, servant à polir les mœurs (p. ι'), et reprenant ainsi dans son discours quelques-unes des idées maîtresses des Lumières qui semblent être encore en vigueur en pleine ère romantique, Raptarchis essaie d'harmoniser les valeurs des Anciens et des Modernes, en l'occurrence Victor Hugo, au service de la scène nationale. Il défend le théâtre, miroir de la nature soumis à l'inspiration magique de l'art et de l'harmonie, contre les préjugés qui le condamnent «en ce siècle des lumières et des progrès» comme un facteur de corruption morale (p. ιζ'). Il procède ensuite à une évaluation exhaustive de sa tâche de traducteur en

²³ DIMITRIS SPATHIS, «Ο θεατρικός Βερναρδάκης: κλασικός ή ρομαντικός;» [«Vernardakis dramaturge: classique ou romantique ?»], *Λεσβιακά [Lesviaka]* XI (1987): 58-88. Cf. ANNA TABAKI, *La dramaturgie néohellénique et ses influences occidentales (XVIII^e-XIX^e siècles)*, 121-124; *eadem*, «La formation du 'génie national' en Grèce: Ambivalences culturelles et esthétiques», 74-75.

²⁴ CHRYSOTHEMIS STAMATOPOULOU-VASSILAKOU, «Ο Κωνσταντινουπόλιτης λόγιος Ιωάννης Μ. Ραπτάρης και η συμβολή του στη μετακένωση της αρχαίας ελληνικής δραματολογίας» [«L'érudit constantinopolitain Jean M. Raptarchis et sa contribution au 'transvasement' de la dramaturgie grecque ancienne»], in *Ζητήματα Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, [Questions d'histoire du théâtre néohellénique. Hommage à Dimitris Spathis], éds ΕΡΗΙ ΒΑΡΗΙΑΔΙ – ΝΙΚΙΡΗΘΟΣ ΠΑΡΑΝΔΡΕΟΥ, 97-115 (Hérakleion, Éditions Universitaires de Crète, 2007).

²⁵ *Δράματα Τρία Βίκτωρος Ούγου τού Γάλλου, Λουκρητία Βοργία, Άγγελος Τύραννος τού Παταυίου και Μαρία ή Τυδώρις, Μεταφρασθέντα έλευθέρως και διαφόροις προσθήκαις και προλεγόμενοις κοσμηθέντα, Έκδίδονται υπό Ιωάννου Μ. Ραπτάρχου (...)* Έν Κωνσταντινουπόλει (...). [Trois Drames du Français Victor Hugo, Lucrèce Borgia, Angelo, tyran de Padoue et Marie Tudor, Traduits librement et enrichis d'additions et de prolégomènes, Publiés par Jean M. Raptarchis (...)] À Constantinople (...), 1861, Προλεγόμενα [Prolégomènes], ε'–νε'.

s'adonnant à une analyse dramaturgique comparée entre l'original hugolien et son propre texte.²⁶ Ses conclusions, données à la suite de ses commentaires sur *Lucrece Borgia*,²⁷ exaltent la mission sociale et nationale du théâtre et mettent l'accent sur la formation, à l'heure actuelle, d'une nationalité européenne aux valeurs culturelles communes (p. νδ' -νε').

Puisons notre dernier exemple dans le contexte d'un romantisme grandiloquent qui adopte un esprit de mélancolie morbide (πεισιθάνατος). Partisan de ces tendances, Spyridon Vassiliadis (1845-1874), poète, critique et dramaturge qui mourut très jeune, à l'âge de 28 ans (de même, notre exemple précédent, Jean Raptarchis se suicida à l'âge de 33 ans), aspire à se libérer des lieux communs du romantisme en s'orientant vers des sujets empruntés à l'Antiquité.²⁸ Dans ses écrits en prose et dans ses critiques, il s'avère hostile à certains postulats romantiques; il exprime également une méfiance tenace face à l'invasion des attitudes et des mœurs étrangères, comme cela ressort de son article consacré au Théâtre français, à savoir le vaudeville.²⁹ La publication de l'*Étude concernant la vie des Grecs modernes* de N. G. Politis³⁰ lui offre justement le prétexte pour contester la théorie unitaire de l'historiographe C. Pappariopoulos et qualifie la période médiévale de pourriture byzantine (βυζαντινή σηπεδόνα). Il se penche, en revanche, très attentivement sur les temps antiques dont il s'efforce de saisir l'esprit. La continuation directe de l'esprit de l'Antiquité persiste, selon lui, dans la muse populaire, à savoir les chants démotiques. Son chef-d'œuvre, *Γαλάτεια* (*Galatée*), compris dans son recueil *Ἀττικάι Νύκτες* (*Nuits d'Attique*, 1873), suivi d'une Préface fort intéressante et suggestive de ses lectures, exploite deux sources d'inspiration: le mythe du roi de Chypre Pygmalion combiné au motif de la chanson populaire grecque: «Les frères bien-aimés et la femme infidèle» («Τ' ἀγαπημένα ἀδέρφια καὶ ἡ ἄπιστη γυναίκα»), pris dans le recueil de Passow. Selon Vassiliadis, il n'y a que deux sources de la poésie, et en l'occurrence du drame national: la création littéraire de l'Antiquité et l'esprit du peuple. Sa réflexion très

²⁶ Sur les aspirations de Jean Raptarchis, voir aussi CHRYSOTHEMIS STAMATOPOULOU-VASSILAKOU, «Ιωάννης Μ. Ραπτάρης. Ένας παραγνωρισμένος του ελληνότροπου ρομαντισμού» [«Ioannis M. Raptarchis. Un auteur méconnu du romantisme hellénocentrique»], in *Stephanos. Hommage à Walter Purchner*, édité par les soins de IOSSIF VIVILAKIS, 1157-1172 (Athènes: Ergo 2007).

²⁷ Raptarchis avait commis au sujet de *Lucrece Borgia* un plagiat, puisqu'il a reproduit presque fidèlement la traduction auparavant élaborée par Jean Isidoridis Skylitsis, publiée en 1852. En outre, il avait repris dans la partie biographique sur V. Hugo des articles anonymes parus dans des revues grecques en 1852 et en 1858, sans en mentionner les sources. Voir DESPINA PROVATA, «Le discours préfaciel», 141, 146 (notes 28, 29, 30).

²⁸ Voir l'étude bien documentée et exhaustive de MARIA DIMAKI ZORA, Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Η ζωή και το έργο του* [S. N. Vassiliadis. *Sa vie et son œuvre*] (Athènes: Fondation Kostas et Eleni Ouranis, 2002); KYRIAKI PETRAKOU, «Οι κλασικο-ρομαντικές αντιφάσεις του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη» [«Les contradictions classiques et romantiques de Spyridon Vassiliadis»], in *Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου. Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα* [Actes du Premier Congrès Panhellénique d'Études Théâtrales. *Le théâtre grec du XVII^e au XX^e siècle*], Athènes: Éditions Ergo, 2003): 143-157 (.

²⁹ SPYRIDON VASSILIADIS, «Γαλλικόν Θέατρον» [«Théâtre Français»], *Στοά* [Stoa], feuille du 16 février 1874.

³⁰ N. G. POLITIS, *Μελέτη ἐπὶ τοῦ βίου τῶν Νεωτέρων Ἑλλήνων* [Étude concernant la vie des Grecs modernes] (1871). Cf. SPYRIDON VASSILIADIS, *Ἀττικάι Νύκτες* [Nuits d'Attique], vol. III (Athènes 1875); il s'agit d'une édition posthume, comprenant ses œuvres en prose.

riche en nuances est traversée d'un éclectisme apparent. Ainsi, dans les Prologues de ses drames *Καλλέργαι* [*Kallergai*] et *Galatée*, Vassiliadis aborde-t-il certains thèmes constitutifs de son idéologie et de sa théorie esthétique en présentant, d'une manière systématique, sa conception de l'art. Son approche herméneutique concernant le caractère du «drame national grec» s'appuie sur quelques paramètres tels le climat, le milieu naturel, l'histoire et la psychologie du peuple grec, ses traits nationaux et sociaux pertinents ainsi que son propre psychisme. Il s'agit, certes, d'idées anciennes, déjà développées dans l'Antiquité et revalorisées par le romantisme européen; elles forment, en outre, le noyau de la théorie formulée par Hippolyte Taine, dont Vassiliadis connaissait l'œuvre.³¹

Ses goûts et ses convictions idéologiques orientent décidément ses lectures théoriques vers la bibliographie française.³² Dans ses écrits, il met successivement en valeur le fameux ouvrage de Mme de Staël, *De l'Allemagne* et le dernier chapitre de l'essai de Victor Hugo sur Shakespeare intitulé «Le beau serviteur du vrai». Il adopte les idées de Saint-Marc Girardin exprimées dans son *Cours de Littérature dramatique* et utilise Hippolyte Taine dont il mentionne deux ouvrages: son *Histoire de la littérature anglaise* – où est exposée la théorie selon laquelle l'œuvre littéraire est sujette à trois facteurs déterminants, *race*, *milieu* et *moment* – ainsi que son essai *De l'idéal dans l'art*. Nous retrouvons enfin dans son Prologue aux drames *Kallergai* et *Λουκάς Νοταράς* [*Loukas Notaras*] une référence à Sainte-Beuve (*Causeries du lundi*) et à Victor Cousin (*Du Vrai, du Beau et du Bien*).³³

Et ainsi de suite. Chaque Préface importante possède des éléments qui nous permettent de discerner les lectures théoriques de son auteur, le choix éclectique de ses «influences», par analogie toujours à ses besoins esthétiques et idéologiques.

En conclusion, en Grèce, malgré quelques exemples notoires qui ont attiré l'attention des chercheurs, le domaine de la réception demeure encore, dans le champ des études théâtrales, presque une *terra incognita*, sollicitant notre attention et notre sensibilité comparatiste, et pour cause. L'ère actuelle, celle de l'esprit postmoderne, permet justement de se détacher d'approches monolithiques, de choisir des outils flexibles, dépassant le dilemme, à mon avis quasi périmé: pure historicité ou étude du texte et de la représentation et de leurs signifiés, approche sociologique ou interprétation culturelle. Sans doute devons-nous opter pour le pluralisme et la coexistence des outils méthodologiques, afin d'élargir nos perspectives et saisir le problème complexe de la réception et de ses métamorphoses.

³¹ Cf. LITSA HATZOPOULOU (éd.), *Σπυρίδων Ν. Βασιλειάδης, Αττικά Νύκτες. Επιλογή από το λογοτεχνικό και κριτικό του έργο* [Spyridon N. Vassiliadis, *Nuits d'Attique. Choix de son œuvre littéraire et critique*] (Athènes: Fondation Kostas et Eleni Ouranis, 2003): 61, 63-64.

³² GEORGIA LADOYANNI, «Η αντιζύγια του γαλλικού και του γερμανικού προτύπου στη δραματική θεωρία του 19^{ου} αιώνα», 373.

³³ Cf. LITSA HATZOPOULOU (éd.), *Σπυρίδων Ν. Βασιλειάδης, Αττικά Νύκτες. Επιλογή από το λογοτεχνικό και κριτικό του έργο*, 293.

