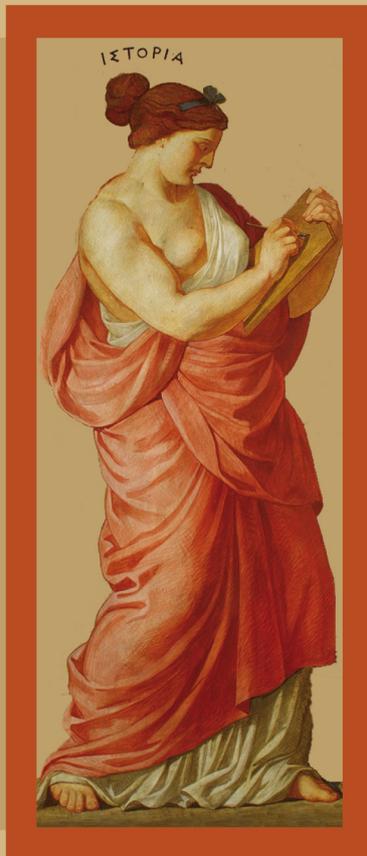




ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Ιστορίας μέριμνα

Τιμητικός τόμος στον καθηγητή
ΓΕΩΡΓΙΟ Ν. ΛΕΟΝΤΣΙΝΗ



A2

ΑΘΗΝΑ 2011

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ιστορίας
μέριμνα

Τιμητικός τόμος στον καθηγητή
ΓΕΩΡΓΙΟ Ν. ΛΕΟΝΤΣΙΝΗ

A₂

ΑΘΗΝΑ 2011

© 2011, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΟΥ ΤΙΜΗΤΙΚΟΥ ΤΟΜΟΥ

Δημοσθένης Δασκαλάκης, Καθηγητής ΕΚΠΑ
Αντώνιος Χουρδάκης, Καθηγητής Πανεπιστημίου Κρήτης
Χαράλαμπος Μπαμπούνης, Αναπλ. Καθηγητής ΕΚΠΑ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ

Χαράλαμπος Μπαμπούνης, Αναπλ. Καθηγητής ΕΚΠΑ

ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Ελένη Πάστρα

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ

Δημήτριος Στεβής

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Εκτυπωτικό Κέντρο Πανεπιστημίου Αθηνών

ISBN 978-960-466-069-8

ANTOINE MATESSIS: UN DRAMATURGE ZANTIOTE FACE À L'ÈRE DES LUMIÈRES

Anna Tabaki

Le théâtre heptanésien est un phénomène complexe, dépendant des causes et des effets des possibilités culturelles locales ainsi que des influences reçues. Au cours de son développement, le théâtre des Sept-Iles puisa ses sources, bien entendu, autant dans les expressions artistiques de la force dominante, à savoir la Sérénissime, que dans l'assimilation graduelle et créatrice des productions dramaturgiques crétoises. De nombreux manuscrits crétois se trouvaient à partir du XVII^e siècle en circulation aux Sept-Iles. D'autre part, la tradition orale y avait été considérablement enrichie par une série de représentations d'œuvres crétoises (*Érophile*, *Le Sacrifice d'Abraham*, *Érotocritos* ne faisant pas exception). Nonobstant et en dépit de ses dettes évidentes à ces antécédents, le théâtre heptanésien, présenta en évoluant, quelques spécificités thématiques importantes ainsi qu'un certain souffle d'autonomie créatrice.

Selon un schéma antérieurement proposé, qui demeure certes valable dans ses grandes lignes, nous pouvons discerner trois étapes d'expression qui couvrent successivement la période de la Renaissance tardive, celle du baroque et enfin celle des Lumières.¹ La première étape pourrait aisément se mettre en corrélation avec la période de la floraison crétoise, période de maturité qui nous légua les pièces dramatiques majeures, et même à s'identifier à elle. La seconde étape pourrait aller de pair avec un esprit à la fois de conservation et de rajeunissement de la tradition crétoise aux Iles Ioniennes. Cependant, dans l'ensemble des œuvres appartenant à cette seconde période, tandis qu'au niveau linguistique aussi bien qu'en ce qui concerne l'usage du matériau thématique, la tradition antérieure semble être sauvegardée, c'est précisément l'esthétique dramatique que subit quelques divergences, aptes à révéler la genèse de nouvelles orientations. Le phénomène de réception connut son accomplissement au cours de la troisième étape, qui correspond à la cristallisation d'une production originale. Deux tendances se cristallisent alors au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. La première influence notamment la production originale à travers un penchant satirique, «don inné» chez les Heptanésiens, qui éloigne les pièces écrites du style conventionnel de la comédie crétoise. La seconde s'inscrit presque exclusivement dans le domaine de la traduction, se conformant aux goûts correspondants de la dramaturgie occidentale contemporaine. En outre, nous saisissons au sein de nouveaux concepts venant toujours de l'Occident quelques affinités convergentes. Les innovations esthétiques et littéraires semblent toucher désormais le vaste domaine géographique et culturel qu'occupa alors l'Hellénisme dans son intégrité, autant l'hellénisme sous domination vénitienne que celui sous domination ottomane ou encore le monde grec de la diaspora.

Sans doute, un lien organique existe-t-il, unissant les traditions crétoise et heptanésienne. Les traces multiples de la première tradition dans la seconde ont été reconnues à maints égards. Il y a eu pourtant, un autre réseau d'interaction et d'introduction des conceptions dramaturgiques, celui apporté par l'ère des Lumières, qui nous a légués certains cas d'expression polymorphe, visant l'émancipation nationale et imprégnés donc d'un néo-classicisme flagrant ou encore désirant offrir un tableau de mœurs locales, en s'appuyant sur une dynamique de renouveau dramaturgique, issue de l'*Aufklärung* européenne. Dans le premier cas, un spécimen typique fut offert par la production

¹ Spyros A. Evanghélatos, «Georges Mormoris, le poète d'*Aminta*», *Ellinika*, vol. 22(1969), p. 180 (en grec).

relativement abondante de Ioannis Zambélios (1787-1856),² disciple fervent de Vittorio Alfieri, par quelques tragédies républicaines, également imitées d'Alfieri que le poète Andréas Calvos (Zante 1792-Louth, Angleterre 1869) a composées en italien,³ aussi bien que par un certain nombre de tragédies aujourd'hui perdues que nous devons à la plume de la noble zantiote Élisabeth Moutzan-Martinengou.⁴ À leur opposé s'inscrit le drame d'Antoine Matessis (1794-1875), *Le Basilic*, comportant bien des échos de la théorie du drame bourgeois.⁵

II

Antoine Matessis, fils unique d'une famille zantiote aisée,⁶ fit exception aux habitudes largement répandues chez les couches supérieures ioniennes en ne quittant point son île natale afin de poursuivre des études en Occident. Les écoles de langue grecque y faisant défaut à cause du protectorat étranger, il réussit avec beaucoup de peine à étudier sa langue maternelle. Il se consacra en même temps à l'apprentissage de la langue et de la littérature italiennes aussi bien qu'à des études de physique et de mathématiques. Il succéda à son père à la fonction de Conseiller Municipal de Zante.⁷ En 1874, il s'installa à Syros où il mourut le 15 février 1875, à l'âge de 81 ans.⁸

À Zante, Matessis a appartenu au cercle des lettrés qui se trouvaient sous la tutelle intellectuelle de Dionyssios Solomos.⁹ Il débuta sa carrière de jeune écrivain en composant des vers en langue italienne, des poèmes légers, des satires, des idylles, des vers anacréontiques, etc. Vers 1824, il se mêla de manière active au débat concernant la langue, adoptant naturellement une position vulgariste.¹⁰ Au nombre des exercices qui semblent caractéristiques, nous comptons quelques essais de traduction de Virgile et de Cicéron; en ce qui concerne son bagage théâtral, nous savons qu'il avait traduit *Hécube* d'Euripide, *l'Hecyra* de Térence,¹¹ enfin *Tancredè* de Voltaire. Il a également transposé en italien *Timoléon* de Ioannis Zambélios.¹² Parallèlement, nous relevons quelques autres dispositions, familières elles aussi dans le climat culturel heptanésien: Matessis traduisit Milton, Ossian, les *Sépultures (I Sepolcri)* d'Ugo Foscolo, *l'Élégie (Elegy written in a Country Church-Yard)* de Thomas Gray.¹³

² Pour une vue d'ensemble, voir Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*. Diffusion Septentrion, Presses Universitaires, Lille 2001, pp. 176-217. Cf. eadem, *Le théâtre néohellénique (XVIIIe-XIXe siècles). Approches interprétatives*, Diavlos, Athènes 2005, pp. 187-291 (en grec). Cf. la problématique exposée par Walter Puchner, «Position et spécificité de la dramaturgie heptanésienne dans l'histoire du théâtre néohellénique», in *Phenomena kai nooumena*, Ellinika Grammata, Athènes 1999, pp. 221-239, (en grec).

³ Mario Vitti, *A. Calvos e i suoi scritti in italiano*, Napoli, 1960. De la bibliographie ultérieure correspondante au sujet, je retiens l'approche de Nasos Vayénas, «Pour une datation d'Ippia», in *Parabasis*, 1(1995), pp. 123-133 (en grec).

⁴ Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique (XVIIIe-XIXe siècles)...*, op. cit., pp. 218-238. Du même auteur, «L'œuvre dramatique d'Élisabeth Moutzan – Martinengou», in *Synkrisi / Comparaison*, 7(1996), pp. 59-74.

⁵ *Le théâtre néohellénique (XVIIIe-XIXe siècles)...*, op. cit., pp. 253-276.

⁶ Fils de Démètre et de Béatrice, née Tertsétis.

⁷ Parmi d'autres charges qu'assuma, il est mentionné qu'il s'est occupé de l'Orphelinat et de la Maison des prêtres publics. Cf. M. Valsa, *Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900*, Berlin 1960, p. 248.

⁸ M. Valsa, op. cit., p. 248.

⁹ Voir C. Th. Dimaras, *Histoire de la littérature néohellénique*, Ikaros, Athènes 1975, p. 289 (en grec).

¹⁰ Ces opinions ne résisteront pas au temps puisque plus tard il se tournera vers l'archaïsme linguistique. Voir C. Th. Dimaras, *Histoire...*, op. cit., p. 289.

¹¹ Une partie de cette traduction en prose a été conservée; elle a été pour la première fois publiée par Marietta Yannopoulou dans *Eptanissiaka Grammata*, no. 5(12), jan. 1951, texte repris plus tard et corrigé dans l'édition de Glykéria Protopapa-Bouboulidou (Antonios Matessis, *Oeuvres en vers et en prose* - en grec). Spathis remarque à propos de ce texte que c'est précisément à *l'Hecyra* de Térence que Matessis a emprunté le motif de la séduction de Garoufalia par Filippakis; cf. Démètre Spathis, «Le 'Basilic' de A. Matessis dans le sol fertile des Lumières» in *O Politis*, fasc. 100/20 août 1989, p. 58 (en grec). Nous devons des approches herméneutiques plus récentes du *Basilic* à Georges Pefanis, «Racines et fleurs du théâtre heptanésien. Le *Basilic* de Antonios Matessis», in *Paysages de l'écriture dramatique. Quinze études sur le théâtre grec*, Fondation Kosta et Eleni Ourani, Athènes 2003, pp. 15-75, notamment p. 67 sq. (en grec), et à Athanassios G. Blessios, «Le *Basilic* d'Antoine Matessis. Une œuvre dramatique d'avant-garde polyvalente», in *Études de dramaturgie grecque moderne. De Chortatsis à Kambanélis*, Éditions Papazissi, Athènes 2007, pp. 127-168 (en grec).

¹² M. Valsa, *Le théâtre grec moderne...*, op. cit., p. 248.

¹³ C. Th. Dimaras, *Histoire...*, op. cit., p. 250.

Certes, l'œuvre majeure de sa vie, qui constitue en même temps une des charnières dans l'évolution de la dramaturgie grecque moderne, demeure sa pièce *Le Basilic (O Vassilikos)*, conçue vers 1829-1830. Quoique représentée deux ans plus tard, en 1832, elle ne connut sa première édition qu'en 1859.

La pièce de Matessis constitue sans doute une *œuvre de charnière*, pour deux raisons: primo, en ce qui concerne la qualité dramaturgique de la pièce elle-même, son haut niveau de maturité par rapport à l'ensemble de la production originale de la première moitié du XIXe siècle grec. Secundo, cette œuvre pose admirablement certaines questions majeures de théorie autant que de pratique dramaturgiques, qui rapprochent la problématique de l'écrivain zantiote de la riche filière européenne relative au *drame bourgeois ou domestique*.

L'intrigue se déroule en plein régime féodal, sous la domination vénitienne, vers la fin du mois de septembre 1712:¹⁴

Filippakis (Philippakis Yargyropoulos), «noble de second rang», au cours d'une fête, a remarqué une jeune fille masquée, Garoufalia (fille de Dareios Ronkalas, «noble de premier rang») que des conditions imprévues, une tempête soudaine l'obligeant à chercher refuge dans une cabane déserte où Philippakis l'a rejointe, se laisse choir dans ses bras. Cette imprudence coûte très cher à Garoufalia, qui bientôt va devenir mère. Philippakis qui l'aime est prêt à réparer sa faute et se propose de la demander en mariage. Mais un obstacle insurmontable, créé par les préjugés sociaux heptanésiens, rend impossible cette union, Philippakis n'étant qu'un noble de second rang tandis que la famille de Ronkalas est une des plus puissantes de l'île. En outre, le *père de famille*,¹⁵ Dareios Ronkalas, autoritaire et despotique, ignorant le véritable motif de la demande, soupçonne Philippakis d'avoir inventé cette manœuvre parce qu'il convoite la dot de sa fille. Tant son orgueil que son avarice l'aveuglent. Il demeure donc insensible aux prières de sa femme — complètement effacée et constamment effrayée par la cruauté de son mari¹⁶ aussi bien qu'aux propos raisonnables de son fils Draganigos, qui incarne un type éclairé et modéré, issu de l'esprit rénovateur des temps modernes. Lorsqu'il apprend le secret qu'on lui cachait, il devient furieux. Le conflit dramatique atteint alors son apogée. Ronkalas annonce sa décision d'enfermer sa fille au couvent et le fils, porte-parole d'un humanisme «éclairé» avant l'heure, se dresse contre l'arbitraire tyrannique d'un père sur le point de sacrifier le bonheur de sa fille pour garder intacte la fortune de la famille et son «honneur». La menace de la révélation du scandale ainsi que l'attitude ferme de Draganigos obligent Ronkalas à changer son avis. Le dénouement de la pièce est donc heureux.¹⁷

Notons enfin que le titre de la pièce est emprunté à l'épisode du vol d'un pot de basilic à la fenêtre de Garoufalia par une personne appartenant au peuple (*popolo*); il s'agit là d'un incident secondaire mais pittoresque, ajoutant une note poétique à l'action principale, tout en contribuant à créer une confusion quant à l'identification du voleur, au nœud de l'intrigue.

Les emprunts théoriques multiples de Matessis à la dramaturgie européenne qui lui était contemporaine n'étaient pas passés inaperçus. Pour Yannis Sidéris, on retrouve dans *Le Basilic* «un peu de Shakespeare et beaucoup de Schiller»; cet historien du théâtre a surtout focalisé sa lecture

¹⁴ Nous relevons cette information sur la page de titre de la pièce publiée en 1859.

¹⁵ Nous commenterons plus loin ce type principal, qui prend une importance majeure quant au fil conducteur permettant de découvrir quelques similitudes thématiques de la pièce, notamment l'exploitation de motifs chers au *drame bourgeois et domestique*.

¹⁶ Quelques analogies se présentent avec le type féminin principal de *L'Avare* de Élisabeth Moutzan-Martinengou, Mélousa (l'épouse de Sélimos, l'avare), femme également de bon rang et bien dotée autant qu'épouse soumise et effacée, vivant sous l'ombre de son mari tyrannique et autoritaire. Nous trouvons dans les deux cas une peinture réaliste très forte de la femme noble zantiote.

¹⁷ Est ici reproduit dans les grandes lignes le résumé de la pièce élaboré par M. Valsa, *Le théâtre grec moderne...*, op. cit., p. 250.

comparée sur certaines ressemblances de motifs avec *Louisa Miller (Intrigue et Amour)*.¹⁸ Cette comparaison n'est naturellement pas sans fondement, puisque Matessis est censé avoir connu le mouvement de *Sturm und Drang*, et avoir, éventuellement, eu en sa possession les œuvres de Schiller, alors traduites en italien et très répandues après 1815.¹⁹ D'une manière plus ou moins directe, la plupart des études consacrées au *Basilic* de Matessis rapproche la pièce de la dramaturgie de Schiller. Seul Anghélos Terzakis fit exception à la règle lorsqu'il déclare avec une fermeté absolue: «Il n'y a rien de commun entre ces deux œuvres dramatiques». Toutefois, il reconnaît, lui aussi, que Matessis doit avoir lu Schiller. Mais «lire», étudier ne signifie point «imiter». ²⁰ En revanche, Terzakis rappelle à ses lecteurs un événement capital, la bataille d'*Hernani* de Victor Hugo, qui coïncide avec la date de la rédaction du *Basilic*: 1830. Admettons que, toutes les proportions gardées, cette coïncidence plaide encore une fois en faveur d'une ambiance culturelle polyvalente qui a préparé, plus ou moins directement, un sol fertile permettant au *Basilic* de fleurir.

Ce problème théorique a été discuté longuement et en profondeur. Certes, les affinités intellectuelles multiples du cercle de Solomos avec l'école des romantiques allemands est une chose bien prouvée. Pourquoi alors ne serait-il au courant de la bataille romantique en France ? Même si, dans le cas de Matessis, il semble plus naturel de rechercher la source de sa documentation dans la vie et la production culturelles italiennes, il n'est pas absurde de s'orienter, directement ou indirectement, vers d'autres zones culturelles telle la France. Matessis connaît assurément les grands classiques français; il a lu par exemple l'œuvre de Molière et il reprend dans son *Basilic* une chansonnette puisée au *Médecin malgré lui*.²¹ N'oublions pas d'ailleurs que, dans un autre sens, la présence des Français (Républicains et Impériaux) dans les Iles Ioniennes, à deux reprises, avait établi un contact direct.

Certes, en ce qui concerne la dramaturgie, nous savons que le débat philosophique a pris en France au moins deux dimensions distinctes. D'une part «la propagande philosophique» a été

¹⁸ Yannis Sidéris, *Histoire du théâtre néohellénique, 1794-1944*, vol. I, 1794-1908, Athènes Kastaniotis² 1991, p. 36. L'œuvre de Schiller, *Kabale und Liebe* (1784) — permettez-moi de reproduire ici, afin de faciliter la comparaison entre sujets et motifs, certains points de repère connus — «est à la fois le drame d'un milieu et un cri de protestation ardente du poète, dont la nature se rebelle contre les impératifs et les restrictions à la liberté qu'il a lui-même subis. L'accusation de Schiller est précise et actuelle, c'est la peinture exacte d'un état de choses qu'il a connu et dont il a souffert. L'amour qui unit la fille d'un humble musicien, Louise Miller, à Ferdinand, le fils du tout-puissant président Walter, — amour que favorise la mère de Louise, une petite bourgeoise pleine d'admiration pour le monde des aristocrates et leur faste, — trouve un climat hostile. La différence trop grande de leurs milieux fait qu'il va se heurter, pour des raisons tout à fait opposées, à la rigidité des deux pères. Mais Ferdinand, le jeune aristocrate qui est à la limite de l'ancienne société et de la nouvelle, se montre dédaigneux de ces principes. Il est décidé à défendre son amour et son honneur et à combattre le projet que nourrit son père, de lui faire épouser la favorite du prince. Le président, ne pouvant faire céder son fils par la violence, va avoir recours à la tromperie. Wurm, le secrétaire du président, un flatteur qui a déjà fait jeter en prison le vieux Miller — figure dessinée de traits simples, fermes et humainement vrais, — fait écrire à Louise un billet tendre au maréchal Kalm, caricature réussie du vieux courtisan, en l'assurant qu'en s'y prenant ainsi elle pourra obtenir la libération de son père. On fait en sorte que la lettre tombe entre les mains de Ferdinand, et la catastrophe est inévitable: il croit à l'infidélité de Louise, et, convaincu de sa faute, il l'empoisonne et s'empoisonne avec elle. Toutefois, avant de mourir, il apprendra de l'enfant sacrifiée que seules la tromperie et de basses manœuvres ont pu les unir, dans la mort, sous une auréole de pureté et de mépris». Voir Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des Oeuvres*, vol. III, pp. 49-50. Les critiques grecs ont perçu des analogies entre les personnages de Draganigos et de Ferdinand, de Dareios Ronkalas et du puissant président Walter ainsi qu'entre des personnages secondaires, à savoir des intrigants Gherassimakis et Wurm.

¹⁹ Démètre Spathis, «Le '*Basilic*' de A. Matessis dans le sol fertile des Lumières» *op. cit.*, pp. 54-63, notamment p. 56. *Louisa Miller* fut traduite en italien en 1817 sous le titre *Amore e raggio*. La première publication de l'étude citée a été réalisée en version française; cf. D. Spathis, «Les théories des Lumières sur le drame et *Le Basilic* d'Antonios Matessis», *Actes du IIIe Colloque d'Histoire du Centre de Recherches Néohelléniques «La Révolution française et l'Hellénisme moderne» (Athènes, 14-17 octobre 1987)...*, CRN/FNRS, Athènes 1989, pp. 447-469.

²⁰ Antonios Matessis, *Le Basilic*. Introduction Anghélos Terzakis, Hermès, Athènes 1973, p. XI (en grec).

²¹ Antonios Matessis, *Le Basilic*..., *op. cit.*, pp. 16-17. Matessis imite les vers suivants: Qu'ils sont doux, / bouteille jolie, / qu'ils sont doux, / vos petits glouglous ! / Mais mon sort ferait bien des jaloux, / si vous étiez toujours remplie. / Ah! bouteille, ma mie, / pourquoi vous videz-vous ? En outre, il démontre sa connaissance de la filière comique italienne; il cite, par exemple, Goldoni (*op. cit.*, p. 60).

assumée par le biais des tragédies néoclassiques, plus ou moins «à l'antique», obéissant aux règles et aux normes académiques (l'exemple le plus frappant est Voltaire). D'autre part, des rénovateurs du genre, tels Louis-Sébastien Mercier ou Denis Diderot, ayant abordé des genres étrangers, comme le roman et le théâtre anglais (Richardson, Shakespeare) et les littératures de la péninsule ibérique (Calderón, Lope de Vega), ont introduit des concepts esthétiques nouveaux. La priorité est accordée au sentiment, à l'émotion ressentie par le spectateur, notion étroitement dépendante de la peinture réaliste de la situation. Nous arrivons de cette manière au besoin immédiat du mélange des genres, à savoir du tragique avec le comique, une des notions-piliers du drame romantique. Le choix du héros tragique se trouve alors contesté. Il devient évident que la nécessité de peindre la réalité présuppose une orientation nouvelle. Des Dieux, des demi-Dieux et des déesses, des rois mythiques, l'intérêt se déplace vers les couches bourgeoises de l'époque (Diderot); aussi le dramaturge met-il souvent en valeur des personnages appartenant au peuple (Beaumarchais, Marivaux).²² Le changement du centre de gravité de l'œuvre dramatique, outre la prédilection pour une thématique radicalement différente de celle qui régnait dans le courant néoclassique, imposa certes la création d'un nouvel espace scénique, aux antipodes du théâtre sérieux préexistant. Ainsi qu'il a été écrit: «Un des aspects les plus importants de l'esprit du siècle de Diderot est sa nouvelle définition de l'espace social [...]. L'invention de la maison de famille bourgeoise, espace intime et fermé, coïncide paradoxalement avec cette ouverture de l'espace économique et social».²³

De son côté, l'Allemagne fut un sol fertile, servant de pépinière à l'expression des tendances romantiques (citons, à titre d'exemple, Lessing, Schiller, Goethe). Au début du XIXe siècle, la vie spirituelle française, par le biais de quelques penseurs de la dimension de Mme de Staël ou de Benjamin Constant, par le biais également des *Cours de littérature dramatique* de Schlegel, prend contact avec la pensée allemande. Elle se familiarise même par son intermédiaire avec la dramaturgie anglaise (Shakespeare). Maints textes théoriques de penseurs allemands et italiens enrichissent l'armature romantique, offrant une argumentation efficace contre les objections de l'école traditionnelle.

De plus, on devra prêter attention, dans le cas de Matessis, aux échos des voix fermes, articulant vers la fin du XVIIIe et vers le début du XIXe siècles une argumentation quant à la nécessité d'exploiter des sujets dramatiques tirés de l'histoire nationale de chaque peuple (tel est le cas de Mme de Staël). Cette problématique aura ses partisans tant en France qu'en Italie aussi bien qu'en Allemagne.

Enfin, le débat romantique, qui trouvera son point culminant au cours des premières décennies du XIXe siècle, munira les cercles intellectuels, d'une série d'ouvrages et de manifestes qui analysent de façon extensive les positions et les antithèses entre les deux camps esthétiques. Ce débat ne laisse point indifférente l'intelligentsia grecque en ce début du siècle si mouvementé. Ses répercussions théoriques et idéologiques peuvent, entre autres, être repérées dans la presse philologique des années pré-révolutionnaires.²⁴

Au lieu donc d'essayer de trouver dans le drame de Matessis les traces d'un tel ou tel motif, puisé ou non dans Schiller, il serait beaucoup plus perspicace d'étendre notre problématique à l'ensemble des influences possibles reçues, aux osmose amenant du courant néoclassique au *drame bourgeois et domestique*, prédécesseur direct en quelque sorte du *drame romantique*.

Déjà, Dionyssios Romas, se référant au cas de Matessis, dans son étude se rapportant au théâtre heptanésien, lui attribue comme maître Diderot, à côté de Schiller.²⁵ Mario Vitti reprend

²² Voir par exemple l'étude d'Aimé Guedj, «La révision des valeurs sociales dans l'œuvre de Marivaux», *La Révision des valeurs sociales dans la littérature européenne à la lumière des idées de la Révolution française*, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles-Lettres, 1970, pp. 11-43.

²³ Jane Hale, «Le drame bourgeois et ses espaces», *Studies on Voltaire and the 18th Century*, 256, 1988, p. 185.

²⁴ Voir par exemple quelques articles parus dans *Le Mercure Savant (Hermès ho Loghios)* des années 1818-1820.

²⁵ D. R[omas], «Le théâtre heptanésien», in *Nea Hestia*, Noël 1960, p. 100 (en grec).

cette constatation, en ajoutant toutefois que cette œuvre ressort si bien de la réalité grecque et reflète si admirablement sa mentalité que toute influence possible demeure secondaire.²⁶ Ainsi, Antonios Matessis a-t-il le mérite d'avoir assimilé à merveille le grand débat qui secouait les consciences des dramaturges en Europe, en écrivant une pièce profondément réaliste, autant que traversée d'un bout à l'autre par les idéaux des Lumières. Car, nous voilà au cœur du problème. *Le Basilic* de Matessis est une pièce qui dénonce à maints niveaux l'ancien système des valeurs sociales tout en annonçant l'aube d'une ère nouvelle. De nombreux critiques avaient déjà fait ce rapprochement; parmi les premiers, figure Grégoire Xénopoulos, qui peint le climat décadent de l'*Ancien Régime* aux Sept-Iles comme suit:

C'était alors la seconde période de l'occupation vénitienne, celle de la décadence, au début du déclin de la Grande République. Dans l'île de Zante, ainsi que dans les autres îles ioniennes, où flottait le drapeau de Saint-Marc, le régime des abus et des concussions administratives tenait lieu de gouvernement. Le provéditeur vénitien, petit gentilhomme ruiné et dissolu, était envoyé dans les possessions de la cité des Doges, pour redorer son blason; il vendait au plus offrant sa justice et il attisait les querelles entre les nobles, afin qu'il y eût toujours des crimes qui lui rapportassent des procès avantageux. Venise, d'autre part, non seulement tolérait, mais elle approuvait cette conduite, la seule qui lui permît, dans le trouble des dissensions civiles de garder ses possessions qu'elle ne pouvait plus occuper par la force. Petit à petit, cette dissolution administrative s'était étendue jusqu'à la plus haute échelle hiérarchique. Les soldats et les sbires montraient la plus grande indifférence à l'égard des coupables. On pouvait tuer en pleine rue, tranquillement dans le plus proche carrefour, les soldats fumaient leur pipe en faisant les cent pas. Le chancelier du provéditeur écrivait sans ambages au noble qui avait trempé dans un assassinat, qu'il pouvait, si Sa Sérénité le désirait, en payant la somme demandée, inculper un pauvre hère sans moyens de défense et sans protection. La haine régnait, l'injustice, l'exaction et la vengeance étaient l'état normal des choses. Les «bravi» se promenaient librement et exécutaient les ordres de leurs maîtres. Si dans cet enfer, un provéditeur, honnête par exception, s'efforçait d'appliquer la justice ou d'entreprendre des réformes utiles, tous les nobles de l'île, comme un seul homme, pour un instant reconciliés et tous d'accord, réclamaient son éloignement. Habités au crime et à l'impunité, ils s'opposaient d'instinct à toute tentative de modernisation. À quoi bon pouvait leur être utile un provéditeur qui pourchassât leurs «bravi», ou qui fit paver le Platyforos? [Nom d'un quartier se trouvant dans la ville de Zante] Et que dire des préjugés sociaux de pareils hommes? Leur conception de l'honneur consistait à ne point tolérer la moindre offense involontaire sans châtier le coupable de la façon la plus barbare. Ils ne considéraient pas leurs femmes comme des êtres humains. Le peuple vassal était placé plus bas qu'une bête de somme. Leurs maisons étaient sombres aux fenêtres grillées, et semblaient être le lieu de séjour de l'Enfer terrestre. Leur espoir borné était atrophié par des préjugés profondément enracinés. Dans la rivalité sans merci entre les classes supérieures, le peuple, ne sachant à quel parti s'attacher, baissait toujours l'échine. Quelquefois, à la suite des beuveries nocturnes, il oubliait ses chaînes et il se promenait à travers la ville chantant des couplets fous. Les femmes sortaient masquées... À chaque coin, le sbire guettait... Voici le tableau des mœurs politiques, sociales et domestiques, telles que nous pouvons nous les représenter dans le V a s s i l i k o s ...».²⁷

En effet, Matessis a très adroitement manié ce décalage temporel voulu, ce moment de crépuscule de l'*Ancien Régime*. Il n'est pas illicite de rechercher également dans cette pièce dramatique, qui développe un sujet dont le canevas dramatique autant que l'ambiance étaient typiquement heptanésiens, la volonté d'une peinture réaliste, à savoir une *étude de mœurs*, comme l'ont d'ailleurs remarqué Gr. Xénopoulos, Léon Koukoulas et d'autres critiques. Il suffit d'accepter ce terme avec souplesse, de l'intégrer dans les perspectives qui sont les siennes, c'est-à-dire de l'examiner en corrélation avec les dispositions littéraires relatives du XVIIIe et du XIXe siècle européen. Il faut aussi se débarrasser d'une conception figée, concernant d'ailleurs un

²⁶ Mario Vitti, *Histoire de la littérature néohellénique*, Odysséas, Athènes 1978, p. 209.

²⁷ Cf. M. Valsa, *Histoire*, op. cit., pp. 249-250.

genre florissant dans la culture grecque (*éthographia*) mais bien postérieur à la date d'inspiration du *Basilic*. Car, nous ne devons ni sous-estimer ni méconnaître la déclaration du créateur du *Basilic*: Matessis a justement essayé de donner, selon ses propres termes, une peinture des coutumes et des mœurs de la société heptanésienne.

Toutefois, avant de passer à l'évaluation du visage «éclairé» de la pièce, il faut éclaircir davantage le genre auquel elle appartient. Dans son *Avis aux lecteurs*, rédigée vers 1860, moment crucial pour les lettres grecques, puisque c'est à cette époque que le romantisme athénien bat son plein, l'auteur se livre à une déclaration.²⁸

Le but initial de son *drame* (*drama*), dit-il, a été la représentation d'un *tableau* (*eikôn*), peut-être exagéré. Ceci dit, Matessis explique que cette opération est exigée pour toute création dramatique dont les dimensions doivent dépasser le naturel, semblables en cela aux *peintures* destinées à être placées sur des parties élevées, éloignées du regard. Sa volonté est précisément de procéder à la «peinture du caractère ainsi que des coutumes et des habitudes» de l'époque où l'action de la pièce se situe.²⁹ Cette persistance à utiliser le terme de «peinture» et ses connotations, font inévitablement penser à la distinction radicale proposée par Schlegel entre le *génie statuaire*, exprimé par la tragédie et le *génie pictural*, exprimé par le drame romantique.³⁰ Il est intéressant de rapprocher de ces évaluations la prédilection de Diderot pour la création de «tableaux» sur la scène.³¹ L'action théâtrale doit pour ce dernier pouvoir éventuellement être utilisée en tant que matière première à une composition de peinture.³² Ensuite, Matessis s'interroge sur le genre dramatique auquel appartient sa pièce:

«Cette pièce pourrait donc être plutôt appelée roman historique dramatisé pour être représenté³³ que comédie et c'est pourquoi je lui ai attribuée le terme général de Drame. Pour cela, j'ai suivi de près les écoles allemande, espagnole et anglaise plutôt que les écoles française et italienne. Néanmoins, j'ai respecté les unités dramatiques, quoiqu'elles soient violées dans la quasi majorité des drames allemands, espagnols et anglais. J'ai agi de cette manière non par préméditation mais plutôt poussé par mon souci de respecter la vraisemblance; J'ai donc écarté de la composition de ma pièce tout ce qui pouvait l'altérer.»³⁴

Outre, les hésitations de l'auteur pour qualifier avec précision sa pièce, il est évident qu'il propose dans ce fragment une distinction typologique qui ressortit dans ses grandes lignes aux classifications relatives de A. W. Schlegel, notamment à l'esquisse de la lignée des écoles *allemande—espagnole—anglaise*, filière opposée aux écoles *française et italienne*. Il s'agit là de quelques points communs, à savoir des opinions largement répandues dans le contexte culturel européen; leur introduction officielle en Grèce sera notamment effectuée par le biais de la Préface-manifeste «Prolégomènes sur un Drame national grec...» de Démètre Vernardakis introduisant sa pièce à sujet byzantin *Maria Doxapatri*, en 1858³⁵.

²⁸ Il a été soutenu que c'est surtout poussé par un souci de protéger sa pièce contre des interprétations romantiques qui ne le trouveraient pas d'accord, que Matessis avait ajouté si tard cet *Avis* assez laconique. Voir D. Spathis, «Le '*Basilic*' de A. Matessis dans le sol fertile des Lumières», *op. cit.*, p. 63. À mon avis, il s'agit ici d'un argument de plus qui peut nous servir pour lier également sa tentative dramaturgique au renouveau esthétique qui précéda justement l'éclosion de l'école romantique

²⁹ Antonios Matessis, *Le Basilic*, *op. cit.*, Avis aux lecteurs, p. 1.

³⁰ Je renvoie à la traduction française des *Cours de littérature dramatique* de A. W. Schlegel, Paris, 2ème édition, Al. Cherbuliez, 1836, vol. I, p. 18, et surtout vol. II, p. 329 sq.

³¹ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel, Premier entretien*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, pp. 36-37.

³² Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel...*, *op. cit.*, p. 38. Voir en particulier cette réplique de Dorval: «Je pense, pour moi, que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre».

³³ Je préfère utiliser l'expression «roman historique dramatisé pour être représenté» à la traduction proposée par Spathis «récit historique, représenté sous forme de drame» car à l'époque où Matessis rédige son *Avis*, le «roman historique» avait déjà fait son impact dans la culture grecque. Aussi l'emploi du terme «drame» risque-t-il de créer, une équivoque avec la détermination claire du genre qui suit aussitôt après. Cf. D. Spathis, «Les théories des Lumières sur le drame et *Le Basilic* d'Antonios Matessis», *op. cit.*, p. 463.

³⁴ Antonios Matessis, *Le Basilic*, *op. cit.*, Avis aux lecteurs, p. 1.

³⁵ Voir explicitement Anna Tabaki, «La théorie du drame romantique et *Maria Doxapatri*», *Parabasis*, 9 (2009),

La question du respect ou non des unités le préoccupant sérieusement, Matessis démontre une connaissance solide du grand débat qui fit partie de la bataille romantique. Déjà Diderot avait déclaré avant les romantiques:

Les lois des trois unités sont difficiles à observer; mais elles sont censées.

Dans la société, les affaires ne durent que par de petits incidents qui donneraient de la vérité à un roman, mais qui ôteraient tout l'intérêt à un ouvrage dramatique [...]; mais au théâtre, où l'on ne représente que des instants particuliers de la vie réelle, il faut que nous soyons tout entiers à la même chose.

[...] la règle inévitable des vraisemblances dramatiques, me paraîtraient s'attirer les uns les autres par des liaisons nécessaires.

[...]

Je serais fâché d'avoir pris quelque licence contraire à ces principes généraux de l'unité de temps et de l'unité d'action; et je pense qu'on ne peut être trop sévère sur l'unité de lieu. Sans cette unité, la conduite d'une pièce est presque toujours embarrassée, louche. Ah! si nous avions des théâtres où la décoration changeât toutes les fois que le lieu de la scène doit changer!..³⁶

De même, l'auteur du *Basilic* ne désire point écarter de sa problématique les unités classiques. Son argumentation, appuyée surtout sur le besoin de sauvegarder la vraisemblance, semble assez proche des réflexions correspondantes de Diderot:

«Il est incontestable, dit-il, qu'on trouve des pièces dramatiques de première qualité et d'un grand intérêt où les règles des unités sont largement contestées; néanmoins, je pense qu'est également incontestable le fait que ces créations si intéressantes le seraient davantage si leurs écrivains réussissaient à ne pas écarter les unités qui, au fur et à mesure de l'évolution de l'intrigue contribueront à maintenir la vraisemblance, pour que le spectateur emporté par le déroulement de l'action ressente l'illusion d'assister à un événement réel.»³⁷

Matessis admet donc, à l'exemple de Diderot, que le respect des unités permet à l'action dramatique d'offrir au spectateur l'illusion de la réalité. Il se penche ensuite sur son propre ouvrage en estimant que les quelques violations des trois unités —il se réfère précisément à celles naturelles, de temps³⁸ et de lieu— n'ont pas pu nuire à la vraisemblance dramatique. Néanmoins, il s'est soucié de ce que tout changement de temps et de place (du déroulement de l'action) ait lieu seulement au passage d'un Acte à un autre.³⁹

Matessis retient quelques principes dramatiques d'une importance majeure, aidant à maintenir la vraisemblance, qu'il énumère dans son *Avis*. Il souligne précisément dans le point I. la conservation de l'*unité d'action*, qui ne doit pas être interrompue par des incidents étrangers à l'intrigue de la pièce ou ne tendant pas à soutenir l'objet principal de l'action, II. le respect de l'*unité de temps*, afin que les personnages dramatiques ne soient sujets à des changements brusques de mœurs, d'âge, de passions ou de caractère, à savoir à des changements de condition qui ne semblent pas naturels, qu'après un grand intervalle de temps (suivant encore sur ce point Aristote), III. le respect de l'*unité de lieu*, étroitement dépendant du principe suivant IV. la nécessité que la scène demeure invariable après le lever du rideau, V. le principe selon lequel les personnes doivent entrer en scène et en sortir non pas de manière forcée, créée par le

pp. 587-611 (en grec).

³⁶ Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel...*, op. cit., p. 30. Rappelons que Victor Hugo, de son côté, lors de la rédaction de son manifeste romantique, sa *Préface de Cromwell*, admet que des trois unités dramatiques, seule l'unité d'action lui semble pertinente.

³⁷ Antonios Matessis, *Le Basilic*, op. cit., *Avis aux lecteurs*, p. 1.

³⁸ À son avis, l'interprétation de la règle aristotélicienne suivant laquelle l'unité de temps d'une pièce dramatique ne doit pas dépasser les vingt-quatre heures est erronée.

³⁹ *Le Basilic*, op. cit., *Avis aux lecteurs*, p. 1.

dramaturge, mais suivant l'évolution naturelle de la pièce, et VI. la nécessité de protéger le dénouement naturel de la pièce, sans y ajouter d'éléments superflus.⁴⁰

Le dernier paragraphe de *l'Avis aux lecteurs* plaide en faveur du but moral et didactique de la pièce, notions liées au but inhérent à une pièce de théâtre, celui du plaisir.⁴¹ Outre ce plaisir esthétique goûté, pour un représentant majeur de l'esprit des Lumières, tel Diderot, «l'objet d'une composition dramatique [...] est d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur du vice».⁴²

D'un point de vue théorique et esthétique, tout est là. Une grande synthèse en prose, en cinq actes, respectant dans son ensemble les unités dramatiques, qui a assimilé et réactivé à un niveau national certains concepts piliers du drame bourgeois et plus tard du drame romantique. Tant la problématique autour de la définition du genre que les procédés adoptés (peinture réaliste d'un milieu social, apparition sur scène du petit peuple, focalisation sur le noyau familial, souci de moralisme, mélange de genres, etc.) révèlent, de manière persuasive, les affinités intellectuelles de Matessis avec les branches modérées du *drame bourgeois et domestique*.⁴³

III

[...] Il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire [...]. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage.

[...] Ajoutez à cela toutes les relations: le père de famille, l'époux, la sœur, les frères. Le père de famille! Quel sujet dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille!

Songez qu'il se forme tous les jours des conditions nouvelles. Songez que rien, peut-être, ne nous est moins connu que les conditions, et ne doit nous intéresser davantage. Nous avons chacun notre état dans la société; mais nous avons affaire à des hommes de tous les états.

Les conditions! Combien de détails importants, d'actions publiques et domestiques, de vérités inconnues, des situations nouvelles à tirer de ce fonds! Et les conditions n'ont-elles pas entre elles les mêmes contrastes que les caractères? Et le poète ne pourra-t-il pas les opposer? ⁴⁴

Le choix du sujet nous fait justement penser à Diderot qui, le premier, a évoqué à maintes reprises la nécessité d'exploiter des sujets peignant les conditions humaines et leur évolution dans la société. De même, la préférence qu'il accorde au personnage central du noyau familial, le *père de famille*,⁴⁵ a été démontrée, aussi bien que le rôle attribué à l'esquisse de ses rapports avec les membres de sa maison.

En outre, les échos d'un des motifs du *Père de famille*, la vie monastique imposée de force aux jeunes filles, thème repris et traité également dans *La Religieuse*,⁴⁶ apparaissent clairement dans *Le Basilic*. C'est à Draganigos que Matessis attribue la même réflexion, lorsqu'il défend la libre volonté de sa sœur, son droit de vivre une vie «naturelle», en mettant le point sur le fait que Garoufalia n'a pas la «vocation» pour la vie monastique:

⁴⁰ *Le Basilic*, op. cit., Avis aux lecteurs, p. 2.

⁴¹ Selon Diderot, il faut suivre l'exemple des Anciens qui «voulent, non pas amuser seulement leurs concitoyens, mais les rendre meilleurs» (Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 159).

⁴² Denis Diderot, *Entretiens...*, op. cit., p. 95.

⁴³ Joseph Pinatel, *Le drame bourgeois en Allemagne au XVIIIe siècle*, Lyon 1938.

⁴⁴ Denis Diderot, *Entretiens...*, op. cit., pp. 96-97.

⁴⁵ «Je n'aurai point donné la vie à un enfant; je ne l'aurai point élevé [...] pour le laisser descendre tout vif dans un tombeau» (*Le Père de famille*, ACTE II, SCÈNE II). En outre, Spathis (op. cit., p. 59), observe que, dans *Le Père de famille* de Diderot, nous retrouvons l'équivalent de Dareios Ronkalas dans le personnage du Commandeur D'Auvilé.

⁴⁶ Cette œuvre a connu une première édition posthume en 1796 et elle fut traduite aussitôt après dans plusieurs langues européennes. Retenons que sa première édition en italien, en 1797, coïncide avec l'«Anno primo della libertà italiana».

DRAGANIGOS: Mais y a-t-il un mal plus grand pour l'homme que d'être enfermé pour toute la vie en prison et de voir tous ses espoirs mourir, toutes ses espérances éteintes, qui seules peuvent lui rendre consolation au cours de son voyage pénible sur terre, celles qui précisément peuvent lui rendre la vie supportable et attrayante? La vie monastique n'a de charmes que pour les gens qui sentent la vocation; elle est le refuge des désespérés et des naufragés mais elle laisse indifférent le philosophe. Est-il possible qu'une jeune fille dans la fleur de sa jeunesse, qui désire vivre dans le monde pour le connaître, qui attend avec impatience le moment de tenir dans ses bras son propre enfant, le fruit de ses entrailles, est-il possible pour elle d'entendre sans effroi se refermer derrière elle la porte du monde, comme si elle était enterrée vivante, comme si elle écoutait le bruit du marbre de son tombeau scellé sur elle ?⁴⁷

Nous avons déjà eu l'occasion d'esquisser les caractéristiques principales des protagonistes: tout d'abord Dareios Ronkalas, arrogant et autoritaire, porte-parole d'une mentalité fondée sur les privilèges et les préjugés sociaux imposés par le régime féodal aux Sept-Iles. Il se soucie bien davantage de l'honneur de sa maison, de son nom, que du bonheur de sa famille. Son comportement paternel est complètement dépourvu des sentiments de tendresse et d'affection, qui constituent justement des vertus créées et divulguées au siècle des Lumières. Il se comporte à l'égard de ses enfants comme s'il s'agissait des sujets, devant se sacrifier constamment au symbole vieilli et absurde de la gloire du nom de la famille. S'il renonce à doter sa fille, c'est moins par avarice et davantage pour sauvegarder intact le patrimoine familial.⁴⁸

Les deux types féminins, Ronkalaina, la mère, et Garoufalia, la fille de la maison, esquissent de manière parfaite la condition féminine traditionnelle aux Sept-Iles. Leur attitude cristallise la soumission absolue de la femme noble zantiote, ses craintes, son effroi même devant son despote qui est son époux ou son père. Il faut ici ajouter que l'introduction sur la scène de la femme juive, qui promet à aider la jeune fille trompée à avorter, donne au canevas réaliste piquant une dimension de critique sociale (la juive raconte avec beaucoup d'élan le climat de terreur et d'agressivité dans lequel elle et ses congénères vivent).⁴⁹

D'autre part, les rapports entre la mère et la fille en corrélation avec le comportement de Draganigos nous proposent un modèle différencié, nouveau. Tous trois font preuve des sentiments d'affection mutuels et d'une grande douceur de mœurs. Garoufalia, caractère simple et gracieux, montre son respect pour ses parents, l'affection qu'elle porte à sa mère ainsi que son obéissance envers son père. Elle écoute avec attention les conseils de son frère qui l'entoure, de sa part, d'une compréhension attendrie. Le portrait de Garoufalia reflète dans ses grandes lignes quelques traits principaux de sensibilité attribué à la fille bourgeoise par le courant pré-romantique et romantique.

Certes, c'est Draganigos, le fils de la maison, celui qui devient le porte-parole d'une idéologie nouvelle, qui se charge d'attaquer des préjugés inutiles et périmés, qui sera doté par l'auteur du *Basilic*, d'un caractère fort et brave. Néanmoins, il est très intéressant de remarquer que le comportement du jeune homme, qui incarne et exprime le bon sens, le raisonnement autant que l'affection pour sa famille, ne dépasse jamais les bornes. Lorsqu'il adresse ses conseils à sa mère ou à sa sœur, il demeure toujours modéré.⁵⁰ Même lorsque, dans les moments de crise dramatique, en défendant le droit de sa sœur, il se heurte à l'obstination d'un père aveuglé, il ne cesse pas de croire au bon naturel de ce dernier. Il essaie donc de le persuader, de l'amener à voir clair en combattant ses préjugés désastreux, car, pour Draganigos, jeune homme sensible aux impératifs des temps modernes, un père ne peut que désirer au fond de lui-même le bonheur de sa famille:

⁴⁷ Antonios Matessis, *Le Basilic*, op. cit., p. 115 (ACTE V, SCÈNE IV).

⁴⁸ Anghélos Terzakis exprime lui-aussi cette conviction; Antonios Matessis, *Le Basilic*, op. cit., Introduction, p. XIV.

⁴⁹ *Op. cit.*, ACTE II, SCÈNE II, p. 42.

⁵⁰ *Ibid.*, ACTE II, SCÈNE III, pp. 46-47.

DRAGANIGOS: Tu m'écoutes patiemment, car tes préjugés sont très forts, et, se heurtant à mes paroles, te mettent en colère; la vérité, toutefois, est si pénétrante que ses rayons arrivent à transpercer les nuages créés par tes préjugés et à briller devant tes yeux. Mais, je t'en supplie, père, agis pour sauvegarder l'honneur et la considération de ta maison, chose qui te touche profondément. Aies pitié des personnes de ta famille, dont la condition ne dépend que de toi, et qui se sont toujours comportées de manière décente, qui ne t'ont offert aucun prétexte pour tu uses contre eux de sévérité. Fais confiance à la vérité, laisse-là te conduire et mets de côté pour une fois les préjugés désastreux, qui ne contribuent à autre chose qu'à provoquer des malheurs. Moi, je suis persuadé que si tu libères ton esprit et ton cœur de ces fruits infâmes de la barbarie, ils seront capables d'accepter tout sentiment vraiment noble, car ton âme est prédisposée au bien. Car, est-il possible que tu veuilles le malheur de celle que tu as engendrée ? [...] Tu es Père! Qui est-ce qui peut désirer davantage le bien de ses enfants qu'un père ? ⁵¹

C'est sur ces paroles, traversées d'un bout à l'autre des concepts majeurs de l'ère des Lumières et contenant les messages de pitié et d'amour familial tant vulgarisés par le *drame bourgeois* que j'aimerais terminer mon analyse du *Basilic*.

Αννα Ταμπάκη

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΜΑΤΕΣΙΣ: ΕΝΑΣ ΖΑΚΥΝΘΙΟΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΟΣ ΣΤΗΝ ΑΝΑΝΕΩΤΙΚΗ ΔΙΝΗ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ

Περίληψη

Το επτανησιακό θέατρο αποτελεί σύνθετο φαινόμενο, καθώς εμπερικλείει διεργασίες προερχόμενες από τις τοπικές ιδιοτυπίες και δεκτικότητες αλλά και από εξωτερικές επιδράσεις και προκλήσεις. Η περίοδος του Διαφωτισμού κληροδότησε ένιες περιπτώσεις μιας πολύμορφης έκφρασης: άλλες, σε συνάρτηση με την εθνική αναγέννηση, είναι εμποτισμένες από το πνεύμα του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού και την προσήκουσα θεματολογία (π.χ. Ιωάννης Ζαμπέλιος, Ανδρέας Κάλβος) ενώ άλλες, επηρεασμένες από τη δυναμική της δραματουργικής ανανέωσης του 18ου αιώνα και την προβληματική που εισάγει το «αστικό δράμα», επιχειρούν να αποτυπώσουν την τοπική κοινωνία και τα ήθη της. Σ' αυτό το πλαίσιο εγγράφεται το δράμα του Αντώνιου Μάτεσι (1794-1875), *Ο Βασιλικός*, που επεξεργάζεται ο σ. γύρω στο 1829-1830. Παραστάθηκε στη Ζάκυνθο δυο χρόνια μετά, στα 1832, εκδόθηκε όμως για πρώτη φορά μόλις στα 1859.

Αν και ο Μάτεσις ανέπτυξε ποικίλη πνευματική δραστηριότητα σε ιταλική και σε ελληνική γλώσσα, κυρίως ποιητική και μεταφραστική – μετέφρασε Βιργίλιο, Κικέρωνα, Ευριπίδη (*Εκάβη*), Τερέντιο (*Hecyra*), Βολταίρο (*Tancrède*), Milton, Ossian, Ugo Foscolo (*I Sepolcri*), Thomas Gray (*Elegy written in a Country Church-Yard*) –, το μείζον έργο του είναι ο *Βασιλικός*, κείμενο εμβληματικό για δυο λόγους: εν πρώτοις αναφορικά με την υψηλή δραματουργική του ποιότητα, την ωριμότητα γραφής του σε σχέση με το σύνολο της πρωτότυπης παραγωγής του πρώτου μισού του 19ου αιώνα και, κατά δεύτερον, σε συνάρτηση με την προβληματική του *αστικού και οικογενειακού δράματος* που εμπεριέχει. Χωρίς να καταδεικνύονται σαφώς, είναι ορατά καίρια σημεία θεωρίας και δραματουργικής πρακτικής που συνδέονται με τις ανανεωτικές αισθητικές και ιδεολογικές επιταγές του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού (Diderot).

⁵¹ *Ibid.*, ACTE V, SCÈNE IV, p. 114. C'est moi qui souligne.

ISBN: 978-960-466-069-8



9 789604 660698