

La formation de la tradition dramatique au fil du XIX^e siècle.

Nicolas Piccolos et Démosthène Misitzis

Anna Tabaki

Je me propose de présenter un sujet de communication qui, embrassant le XIX^e siècle, peut offrir une piste de réflexion à plusieurs facettes.

D'un côté, nous aurons l'occasion de suivre la trajectoire d'une personnalité polyvalente autant dans le domaine scientifique que littéraire, celle de Nicolas Savva Piccolos (Tarnovo en Bulgarie 1792 – Paris 1865), qui se range parmi les représentants actifs des Lumières dans le Sud-Est de l'Europe. Il s'inscrit dans la filière culturelle gréco-bulgare, se mouvant avec aisance dans le vaste espace géographique balkanique de la période d'avant la Guerre d'Indépendance hellénique ainsi que de celle qui lui succéda.

Néanmoins, ses curiosités épanouies et manifestées à maints égards ainsi que la diversité de son œuvre, de concert avec les évolutions esthétiques survenues au cours du XIX^e siècle, témoignent d'un déplacement graduel vers le mouvement romantique. Aussi représente-t-il ou, mieux encore, incarne-t-il à la perfection le caractère limitrophe des traditions culturelles de la période d'avant la création des États nationaux.

D'un autre côté, s'offre l'exemple de Démosthène Misitzis (né à Samos vers 1826 et mort à Constantinople probablement en 1911), maître d'école dévoué à la cause pédagogique, dont l'œuvre littéraire, en l'occurrence dramatique, résulte du climat idéologique et des activités culturelles d'une pléiade d'associations philologiques grecques qui font leur apparition à Constantinople dans la seconde moitié du XIX^e siècle, phénomène qui marque la vie de la communauté grecque de cette ville et constitue une des spécificités pertinentes de son profil intellectuel.

Pour reprendre le fil de la narration, revenons aux années d'avant la Révolution de 1821 et à Piccolos. Né à Tarnovo (Bulgarie) en 1792, il fait ses études au Lycée Grec de Bucarest, ayant comme professeurs

Lambros Photiadis et Constantinos Vardalachos.¹ Il étudie le grec ancien, la philosophie et les langues étrangères. Très jeune encore, en 1810, il obtient un poste de professeur de langue française au Lycée de Bucarest. En 1811, il présente à la Société Littéraire de cette ville sa traduction de l'*Émile* de J.-J. Rousseau, restée inédite;² cette initiative provoque sa première confrontation idéologique avec le parti conservateur grec, à savoir les adversaires des Lumières. Il se déplace beaucoup. Vers 1818, nous le trouvons à Odessa, son séjour étant marqué par la représentation de ses deux tragédies, *Philoctète* et *La mort de Démosthène*. Ensuite, il va en Allemagne et en France, à Paris plus précisément, s'y adonnant à des études de littérature classique et de philosophie. Il se lie d'amitié avec Adamance Coray et fait la connaissance de Claude Fauriel. Il aide ce dernier à la collection de ses chansons populaires. Le déclenchement de la Révolution de 1821 le mobilise. En 1822, il débarque à Hydra avec son ami Stéphanos Kanellos. En 1823, se trouvant à Céphalonie, il fait la connaissance de Guilford, qui l'invite à enseigner la philosophie à l'Académie Ionienne de Corfou. Un peu plus tard, il va à Bologne pour entreprendre des études de médecine; en 1829, il est nommé docteur en médecine de l'Université de Pise. Nouveau séjour à Paris, en 1829; y exerçant le métier de médecin, il publie des articles scientifiques, étudiant parallèlement la littérature grecque classique. Il fréquente de grands intellectuels de l'époque, tels Sainte-Beuve, Destutt de Tracy, Béranger, etc.³ En 1830, il se trouve à Bucarest et ensuite en Bulgarie pour un

¹ Sur la vie et l'œuvre de Piccolos, voir E. G. Protopsaltis, "Ο Νικόλαος Πίκκολος και το έργον του" [Nicolas Piccolos et son œuvre], *Αθηνά* LXVIII (1965), pp. 81-114. Cf. le volume collectif *Dr Nicolas S. Piccolos. Études et documents inédits oubliés à l'occasion du centenaire de sa mort (1865-1965)*, Sofia 1968; aussi, T. E. Kirova, "Nicolas S. Piccolos. Sa vie, son œuvre", *Revue Bulgare d'Histoire* V (1977), pp. 18-37.

² D. Spathis, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο. Επτά μελέτες* [Les Lumières et le théâtre néohellénique. Sept études], Thessalonique: University Studio Press, 1986, p. 147; cf. Roxane Argyropoulos-Loungi, "Η απήχηση του έργου του Ρουσσώ στον Νεοελληνικό Διαφωτισμό" [Le retentissement de l'œuvre de Rousseau dans les Lumières néohelléniques], *Ο Εραμιστής* XI (1980), pp. 207-208.

³ Roxane D. Argyropoulos, "Nicolas Piccolos et la philosophie néohellénique", *Balkan Studies* XXV (1984), pp. 235-242. Piccolos était également l'ami de Victor

intervalle d'environ neuf ans. Retour de nouveau à Paris, vers 1840, pour s'adonner désormais sans interruption à son œuvre philologique. Outre ses éditions des auteurs classiques (Babrius, Longus, Plutarque, Aristote, Nicolas de Damas, etc.), mentionnons ses préoccupations de traducteur et de poète: Descartes, *Discours de la méthode* (Corfou 1824), Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (Paris 1824), *La chaumière indienne* (Paris 1836) et son recueil poétique *Φιλομούσου Πάρεργα* (*Œuvres mineures d'un ami des Muses*, Paris 1838), contenant des traductions entre autres de Delille, Béranger, Schiller, Byron, Herder ainsi que de poésies originales. Il meurt à Paris en 1865 et est enterré au Cimetière du Père-Lachaise. Son discours funèbre fut prononcé par Ambroise Firmin-Didot.⁴

L'Antiquité, une école de vertu civique

Le choix de Piccolos de travailler sur *Philoctète* s'harmonise parfaitement avec les revendications idéologiques et esthétiques des Lumières européennes. Le *pathos* de ce héros solitaire fut beaucoup apprécié,⁵ préoccupant aussi les théoriciens du drame; par exemple, Lessing expose ses réflexions à ce propos dans *Laocoon*.⁶

Piccolos écrit cette pièce, poussé par les besoins immédiats de la scène grecque d'Odessa⁷ en cours de formation. En tant que disciple des Lumières, il vise à la vulgarisation de la culture classique. Se basant

Cousin, d'Augustin Thierry. Depuis Bucarest jusqu'à son séjour à Corfou, nous pouvons discerner nettement une orientation de sa pensée allant des questions pédagogiques à des questions épistémologiques, ce qui le portera vers l'étude de la médecine. À Corfou il enseigne le système philosophique de Dugald Stewart. Il reçut l'influence de la pensée de Georges Cuvier. Mais Aristote restera pour Piccolos son maître à penser; ainsi vers la fin de sa vie il entreprend, en 1863, l'édition de l'*Histoire des animaux*.

⁴ Le discours funèbre est reproduit par Protopsaltis, "Ο Νικόλαος Πίκκολος", pp. 107-108. Un autre discours plus court fut prononcé par le Dr N. Gueneau de Mussy; *ibid.*, p. 108.

⁵ Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, Paris: PUF, 1974, p. 202, en se référant surtout à Rousseau.

⁶ Spathis, *Ο Διαφωτισμός*, p. 158.

⁷ *Ibid.*, p. 160.

sur le texte de Sophocle, il apporte des modifications empruntées pour la plupart à la pièce homonyme de Laharpe (1783).⁸ Son texte est en prose. Selon ses contemporains, sur la scène d'Odessa fut représentée la tragédie de Sophocle "francisée", *traduite* par Piccolos.⁹

Il répliqua immédiatement, refusant avoir "traduit" *Philoctète*, en énumérant toutefois ses emprunts à Laharpe: il s'agit du raccourci de la pièce et de sa division en trois actes, de l'ajout d'un monologue de Néoptolème à la deuxième scène, glané dans les parties chorales de la tragédie antique et, enfin, de la suppression du Chœur. Pour tout le reste, il a respecté Sophocle.¹⁰ Néanmoins, une étude attentive des deux sources prouve que Piccolos, suivant Laharpe, adopte quelques changements de signification de concepts, de concert avec l'esprit des Lumières. Un des glissements de sens parmi les plus caractéristiques est le remplacement du mot *dévotion* de l'original par le mot *vertu* juste à la fin de la tragédie:

[Hercule] Seule la vertu ne meurt pas avec les hommes; elle ne disparaît jamais, que ceux qui la possèdent soient vivants ou morts.¹¹

Si une copie du texte de *Philoctète* a été retrouvée dans le fonds Claude Fauriel à Paris, par contre, le texte grec de *La mort de Démosthène* n'est pas encore repéré. L'idée que nous avons de cette tragédie historique en quatre actes de Piccolos est basée d'une part sur une longue lettre de Georges Lassanis publiée dans le *Mercure Savant* qui, décrivant la représentation donnée à Odessa, se réfère en détail à la pièce¹² et, d'autre part, sur sa traduction anglaise, effectuée en 1824 par Grégoire Paléologue.¹³

L'étude comparée des deux sources montre qu'il y a seulement deux points qui diffèrent entre la description de Lassanis et la traduction

⁸ Il y a aussi le *Philoctète* de Chateaubrun, dans lequel l'auteur a ajouté un nœud amoureux (cf. *ibid.*, p. 158).

⁹ *Le Mercure Savant* (1818), p. 195.

¹⁰ *Ibid.*, p. 271.

¹¹ Spathis, *Ο Διαφωτισμός*, pp. 168-169.

¹² *Le Mercure Savant* (1818), pp. 572-582.

¹³ *The Death of Demosthenes; a Tragedy in Four Acts in Prose: Translated from the Modern Greek by Gregorios Palaologus...*, Cambridge 1824.

anglaise. En premier lieu, dans la traduction est ajouté un personnage féminin qui ne figure pas dans la description de la représentation: il s'agit de la prêtresse Charikleia.¹⁴ En second lieu, selon Lassanis, la pièce est divisée en trois actes, tandis que la traduction comprend une division en quatre actes (le troisième acte ayant été subdivisé en deux parties). Peut-être s'agit-il d'une modification ultérieure à la mise en scène, due à la plume de l'auteur.

Le sujet de la tragédie a comme arrière-fond la chute de la démocratie athénienne à la suite de l'avènement des Macédoniens et comme épiceutre le conflit tragique du citoyen libre, incarné par Démosthène, avec l'absolutisme de Philippe. Selon l'orateur, la chute d'Athènes est due à la nonchalance de ses citoyens et à la décadence de leur "vertu politique". Nous y retrouvons tous les concepts chers au vocabulaire révolutionnaire. Le vieux Démon parle à Démocharis:

De la vertu, oh Démocharis, de la vertu exige la liberté! ayant été le plus grand des dons divins, elle est offerte seulement aux braves et aux vertueux! [Acte I]

Ou encore Démosthène conseille au jeune Démocharis:

Apprends, jeune homme, comment la patrie doit être aimée si tu désires être citoyen. Citoyen! Oui! Citoyen avant tout doit être celui qui désire être un homme.¹⁵ [Acte III]

Dans l'orbite de la comédie de mœurs

Pendant le long intervalle de temps qui sépare l'activité dramatique de Nicolas Piccolos, à savoir sa paraphrase du *Philoctète* de Sophocle et sa tragédie historique *La mort de Démosthène*, toutes deux jouées avec

¹⁴ D. Ghinis propose une explication pertinente, se basant sur le fait qu'il n'y avaient pas beaucoup de personnes de sexe féminin qui auraient accepté de monter sur scène. Voir D. Ghinis, "Ο 'Θάνατος του Δημοσθένους' του Νικολάου Πίικολου" [La 'Mort de Démosthène' de N. Piccolos], *Νέα Εστία* XXXII (1942), pp. 991-992.

¹⁵ Anna Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.). Μια συγκριτική προσέγγιση* [La dramaturgie néohellénique et ses influences occidentales (XVIIIe-XIXe siècles). Une approche comparée], Athenes: Ergo, 2002, pp. 70-71.

grand succès au théâtre public d'Odessa en 1818,¹⁶ toutes deux inscrites dans le cadre d'une thématique antiquisante en harmonie avec l'esprit des Lumières, et les comédies infiltrées d'actualité de Misitzis, quelques points de repère, prouvant des interrelations et des similitudes entre les deux cultures, grecque et bulgare, à travers quelques exemples d'imitation créative de thèmes et motifs, sont perceptibles.

Sortant du monde beaucoup plus figé du genre sérieux, exceptons pour le moment la production surabondante de *dramas historiques*, recherche qui aurait pu nous offrir un riche tableau d'approches comparées, car l'exploitation des motifs historiques devient un indice de premier ordre pour une lecture idéologique de ces textes dans le cadre de la formation des identités nationales balkaniques.

En revanche, la comédie représente un domaine où règne la peinture des situations actuelles; chez les Grecs, s'opposant à la grandiloquence et au grand style des tragédies iambiques, la comédie constitue une fenêtre grande ouverte sur la réalité.¹⁷ La comédie néohellénique, outre les pièces plutôt stéréotypées appartenant à la tradition créto-heptanésienne et le petit nombre d'essais satiriques phanariotes restés sous forme manuscrite, fait ses premiers pas au cours des premières décennies du XIXe siècle: Jacovaky Rizo Néroulos avec *Korakistika* [La langue des corbeaux], Constantin Oeconomos avec *Exintavelonis* [L'Homme aux soixante aiguilles], audacieuse adaptation de l'*Avare* de Molière, enfin M. Chourmouzis dont la production commencée avec *Leprentis* s'étend jusqu'à la fin du siècle. Dans son œuvre, l'on perçoit

¹⁶ Pour la réception des représentations, voir *id.*, *To νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)*. *Ερμηνευτικές προσεγγίσεις* [Le théâtre néohellénique (XVIIIe-XIXe siècles). Approches interprétatives], Athènes: Diavlos, 2005, pp. 147-150. Piccolos a également composé le texte en vers qui a été récité, selon l'usage, avant la représentation de *Léonidas à Thermopyles*, "Πρόλογος εις τὸν Λεωνίδα ἐν Θερμοπύλαις" [Prologue à Léonidas aux Thermopyles]; en 1817, il y exalte le caractère libéral du Tzar Alexandre tandis que quelques années plus tard, vu le changement de la situation politique, apporte des modifications (voir *Φιλομούσου Πάρεργα* [Œuvres mineures d'un ami des Muses]). Cf. Tabaki, *Η νεοελληνική δραματουργία*, p. 49. Sur l'activité dramatique ultérieure de N. Piccolos, voir la contribution de Cleo Protokristova, p. 235.

¹⁷ Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes, 1851-1877*, Athènes: Archives Historiques de la Jeunesse grecque, Secrétariat général de la jeunesse, 1989, p. 241.

un déplacement graduel: alors que *Leprentis* (1835) est une satire de mœurs, adoptant bien des procédés de la comédie traditionnelle et de la *commedia dell'arte*,¹⁸ les pièces qui lui succèdent, critiquant la situation politique en Grèce, introduisent les éléments d'une satire sociale aiguë: *Ο τυχοδιώκτης* [L'aventurier, 1835], *Ο υπάλληλος* [Le fonctionnaire, 1836], *Ο χαρτοπαίκτης* [Le joueur de cartes, 1839], tandis que ses œuvres de maturité sont orientées vers la comédie de mœurs, comme par exemple *Malakoff* (1865) et *Όψίπλουτος* [Le nouveau riche, 1878].¹⁹

L'œuvre de Chourmouzis, bien qu'oubliée et longtemps méconnue en Grèce avant d'être remise à l'honneur après 1970, fut connue en revanche, au XIXe siècle, en dehors des frontières grecques. Une traduction roumaine de *Leprentis* fut publiée en 1848 à Bucarest.²⁰ En 1853, alors que le théâtre bulgare en était à ses débuts, fut imprimée à Semlin (en Serbie) une comédie divisée en quatre actes, intitulée *Mikhal*, de Savva Dobroplodni. Cette comédie fit systématiquement partie du répertoire des troupes d'amateurs des années 1860-1870. Grâce à la recherche menée par Afrodita Alexieva et par D. Spathis, nous savons qu'il s'agit d'une adaptation aux mœurs bulgares de *Leprentis*. La pièce ne porte pas de modifications de structure ou d'intrigue.²¹ Nous

¹⁸ Selon W. Puchner, cette œuvre constitue beaucoup plus un pamphlet politique qu'une comédie conventionnelle selon la définition étroite du terme. Walter Puchner, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης* [L'idée du théâtre national dans les Balkans du XIXe siècle. Tragédie historique et comédie socio-critique dans les littératures nationales du Sud-Est européen], Athènes: Plethron, 1993, p. 190.

¹⁹ D. Spathis, "Μ. Χουρμούζης" [M. Chourmouzis], *Σάτιρα και πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη* [Satire et politique dans la Grèce moderne. De Solomos à Sэфéris], Athènes: Association d'Étude de civilisation néohellénique et de culture générale, 1979, pp. 71-97.

²⁰ *Id.*, "Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας. Η ακτινοβολία του Χουρμούζη και η παρουσία του στο βουλγαρικό θέατρο του 19ου αιώνα" [Les premiers pas de la comédie néohellénique. Le rayonnement de Chourmouzis et sa présence dans le théâtre bulgare du XIXe siècle], *Ο Πολίτης* LIV (1982), tiré-à-part, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 11.

sommes devant l'application du concept de l'*adaptation* aux mœurs locales, concept élaboré pour la première fois par C. Oeconomos dans son *Exintavelonis*.²²

D'ailleurs, en 1875, circula à Constantinople une adaptation en bulgare de l'*Avare* de Molière par Marco Balabanov, qui emprunte bien des solutions à Oeconomos. Il adopte par exemple la vision éclairée d'Oeconomos telle qu'elle résulte de la scène ajoutée évoquant le mépris obscurantiste d'Exintavelonis à l'égard de l'éducation et des écoles (Acte II, Scène IV), ce qui le range parmi les adversaires des Lumières. Les liens de Balabanov avec la culture grecque sont aussi attestés par d'autres sources.²³

Fruit non tant d'une influence directe que, plutôt, d'une ambiance commune et convergente, la comédie en un acte de P. R. Slaveykov, *Malakoff* (1864), use d'un motif répandu: les excès de la mode et les ridicules de son imitation servile. La pièce est située dans une province bulgare et la seule similitude visible avec la comédie de Chourmouzis reste la référence à la jupe large qui faisait alors fureur. S'agit-il d'un point commun ou d'une simple coïncidence? Les deux auteurs se trouvaient à Constantinople au moment où chacun a écrit sa pièce.²⁴

Les buts didactiques de l'œuvre de D. Misitzis demeurent prépondérants. Son seul portrait sauvegardé témoigne d'une personnalité sobre et d'une allure austère. Toutefois, il nous a légué des comédies gracieuses très aimées à la fin du XIXe siècle.

Né à Vathy, dans l'île de Samos, vers 1826, il effectua ses premières études dans son île natale, qui connaissait à l'époque un épanouissement culturel dans le domaine des lettres et dans celui de l'éducation.²⁵ Jeune encore (peut-être vers 1855-1858), il quitta Samos pour Constantinople, éprouvant sans doute le désir de continuer ses études. Il enseigna pendant plus de 45 ans dans diverses institutions

²² Tabaki, *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)*, pp. 180 sqq.

²³ Spathis, "Τα πρώτα βήματα της νεοελληνικής κωμωδίας", pp. 14-15.

²⁴ *Ibid.*, pp. 13-14.

²⁵ Voir Anna Tabaki, Introduction à D. K. Misitzis, *Ο Φιάκας, Ο Δουξ της Βλακείας. Εισαγωγή - Επιμέλεια Άννα Ταμπάκη [Fiakas, Le Duc de la Stupidité. Introduction et supervision philologique Anna Tabaki]*, Athènes et Ioannina: Éditions Dodoni, 1992, pp. 10-11.

pédagogiques de Constantinople et il se mêla très activement aux activités culturelles, à prépondérance littéraire et dramatique (lectures ou mises en scène, par des troupes d'amateurs, de pièces souvent de circonstance), qui avaient lieu dans les Sylogues.²⁶ À partir de 1860, chaque quartier de la ville se vantait d'avoir son Association œuvrant à la diffusion de l'éducation chez les Grecs. En outre, selon certains témoignages, Misitzis se rangeait parmi les pionniers qui introduisirent dans les années 1858-1860 le théâtre grec dans cette ville.²⁷

Sa contribution pédagogique fut largement reconnue; cela résulte également du fait que, vers 1878, il fut invité à Philippoupolis (Plovdiv) pour réorganiser le système d'éducation dans les écoles primaires grecques de la ville. Je crois que nous pouvons avancer l'hypothèse que, au cours de son séjour en Bulgarie, il contribua à l'organisation de représentations théâtrales dans le cadre des écoles. Sa comédie en un acte, *Ὁ Δούξ τῆς Βλακείας* [Le Duc de la Stupidité], qui fut composée dans le style d'une comédie d'improvisation, faisant même à son début une vague allusion à la *commedia dell'arte*,²⁸ afin d'être représentée par des élèves dans un milieu scolaire, fut peut-être écrite sur place.

Sur arrière-fond de Carnaval, les élèves d'une école grecque, située dans une banlieue de Constantinople, vont inventer une farce, basée sur le motif du *quiproquo*, pour duper le surveillant Michalis, xénomane et illettré. Don Carlos²⁹ arrive à Constantinople et, après divers incidents comiques, lui décerne une décoration. Sa ridiculisation est telle qu'à la fin de la pièce, après la découverte de la vérité, Michalis semble être prêt à se guérir de ses illusions. Malgré le procédé de l'improvisation, le rythme de la comédie est rapide et sans relâchement. Misitzis y

²⁶ Pour une vue d'ensemble de la vie théâtrale grecque à Constantinople au XIX^e siècle, voir l'étude exhaustive de Chrysothémis Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα* [Le théâtre grec à Constantinople au XIX^e siècle], 2 vols, Athènes 1994-1996.

²⁷ Tabaki, Introduction à D. K. Misitzis, pp. 12-13.

²⁸ Misitzis connaissait la comédie italienne. Dans *Fiakas* par exemple, il y a une scène tirée de *l'Arlequin serviteur de deux maîtres* de Goldoni.

²⁹ Peut-être l'auteur se réfère à un personnage historique réel: Don Carlos (Charles VII de Bourbons, 1848-1909), "carliste" qui, devenu exilé après 1876, voyagea beaucoup en Europe.

exploite certaines de ses techniques qui lui sont chères: le déguisement et sa capacité d'imiter la sonorité des langues étrangères en suscitant des effets comiques.

Sachant le caractère ethnique mixte de ces écoles qui ne s'adressaient pas obligatoirement aux jeunes gens de souche grecque, nous pouvons supposer que parmi ses élèves se trouvaient également des Bulgares. La comédie, selon l'usage de l'époque, fut imprimée à Philippoupolis en 1881. Parmi les souscripteurs figurent un bon nombre de Bulgares et, si nous nous fions aux catalogues des abonnés, Misitzis devait être connu dans un espace géographique beaucoup plus large.³⁰

Quoique cet incident ne se range pas au cœur des osmose qui dotèrent la culture bulgare de ses premières réalisations scéniques, survenues vers le début de la seconde moitié du XIXe siècle et en premier lieu dans les écoles établies par les communautés étrangères, ces dernières servant de pépinières pour l'impact de l'art dramatique, il demeure toujours éloquent.

Misitzis débute comme auteur dramatique avec sa comédie en trois actes et en vers, *Ὁ ἀπηλπισμένος σύζυγος* [Le mari désespéré], en 1868. Avant la publication, la pièce a été jouée dans le Syllogue de Psomathia, dans les environs de Constantinople. Il s'agit d'une comédie de mœurs, pleine de spiritualité, dans laquelle le lecteur attentif pourra discerner en germe les motifs utilisés dans *Fiakas*. En deux mots, l'intrigue est la suivante: le personnage central Démophilos, le mari, qui nous rappelle un peu le *Misanthrope* de Molière, austère et frugal dans son mode de vie, se heurte constamment à la coquetterie de son épouse, Artemisia, qui recherche avec avidité le luxe, "la civilisation et ses biens". D'autres caractères comiques gravitent autour d'eux: Kosmas, le type populaire, incarnant le motif stéréotypé du serviteur affamé, et le "dandy" Dimadis, faux lettré, faisant lui aussi allusion à quelques motifs de Molière. La fin est didactique puisque tout rentre dans l'ordre.³¹

La seconde pièce de Misitzis est une tragédie historique en cinq actes et en vers iambique: *Ὁ Βελισάριος ἢ Ἡ Κακία καὶ ἡ Ἀρετή*

³⁰ Voir Tabaki, Introduction à D. K. Misitzis, pp. 13-14.

³¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

[Bélisaire, ou le Mal et la Vertu], publiée en 1870 et jouée au Syllogue de Psomathia. Elle ajoute un maillon de plus à la longue chaîne des pièces didactiques qui exploitent la période byzantine.³²

Si nous identifions la comédie intitulée *Ὁ ἀπατεῶν* [Le fourbe], qui, selon l'annonce du journal *Νεολόγος* [Neologos], fut jouée en alternance avec *Bélisaire* en janvier 1871 au Syllogue de Psomathia, nous sommes devant les premières traces de *Fiakas*, comédie en deux actes et en prose. Quelques jours après, *Le fourbe* fut repris au Syllogue de Vlaga. Cette comédie gracieuse plaît au public. Son auteur, lui donnant le nom de son protagoniste Fiakas, la fait publier en 1872, en feuilleton, dans *Ἐὐρυδίκη*, revue pour dames dirigée par Aimilia Ktena Leontias. Aussitôt après, elle fut publiée séparément sous forme de brochure. Elle connut plusieurs rééditions du vivant de son auteur.

Fiakas devint particulièrement populaire au cours des premières décennies du XX^e siècle, avec de nombreuses éditions populaires et des échos qui résistaient encore à l'oubli. En satirisant à merveille le danger de l'invasion des modes et coutumes étrangères, telle la lecture de romans pour les jeunes filles, cette comédie réussit à esquisser un monde bourgeois en transformation et à refléter la crise des valeurs traditionnelles de la société balkanique face à l'occidentalisation.

Son intrigue est la suivante: Charilaos Ploutidis ou Charalambos Petaloudis ou Fiakas vit à Constantinople, plongé dans ses dettes, une vie de parasite. Jeune dandy et fourbe, il fait semblant d'être de souche riche et noble. Il fait la cour à la jeune Evanthia, fille unique d'une famille de la bourgeoisie ascendante, convoitant sa dot. Crédule et totalement absorbée par les histoires lues dans les romans, Evanthia est une victime facilement à manœuvrer. L'intrigue arrive à son point culminant lorsque Fiakas, au risque d'être découvert, invente son déguisement en baron allemand qui se trouve *incognito* à Constantinople. La découverte de la réalité a un effet soudain sur Evanthia, qui dénonce les effets nuisibles de la lecture des romans.

Pour faire une rétrospective de la question, pendant les siècles de la domination ottomane, la culture des peuples balkaniques jouit de certains points de convergence. Le mouvement des Lumières

³² *Ibid.*, p. 16.

s'organisa dans les régions du Sud-Est européen sous un manteau politique uniforme et sous la prépondérance d'un certain nombre de langues *véhiculaires*, adoptées dans le commerce ou dans les lettres; la langue grecque tenait le rôle d'une langue de culture.

Au cours du XIX^e siècle, lors de la formation des États nationaux, la polymorphie balkanique s'exprime de manière plus déterminante, tandis que dans le domaine des lettres, nous repérons quelques trajectoires convergentes.³³ Si, dans l'ensemble de la production littéraire, en l'occurrence dramatique, l'on assiste à l'élaboration du concept de l'identité nationale, processus qui présupposa avant tout l'interprétation idéologique de l'histoire nationale, dans le champ de la comédie deux éléments forment par excellence les composantes d'une problématique homogène qui englobe tant la production originale que celle dérivée de traductions: l'adaptation aux mœurs locales (“εις τὰ καθ'ἡμᾶς”) et l'orientation vers la critique sociale et politique, ayant comme épicerie la critique de mœurs. Les problèmes sociaux semblent presque identiques: grande mobilité des couches sociales, création d'un mécanisme étatique, d'une hiérarchie toute nouvelle composée de fonctionnaires, émergence d'un grand nombre de contradictions dues à la métamorphose rapide d'une société qui se voyait obligée d'adopter un mode de vie “à l'européenne”.³⁴

Dans les exemples traités dans la présente communication, nous sommes devant la cristallisation des comportements communs; du temps de l'“universalisme” des Lumières représenté par Piccolos, au temps des émergences des spécificités nationales esquissées dans les comédies grecques et bulgares, maintes convergences sont dues aux ressemblances des infrastructures balkaniques; les transferts culturels sont visibles et évidents autant que le maniement de certains thèmes et motifs reflétant les réalités sociales.

³³ Puchner, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου*, pp. 165 sqq.

³⁴ Tabaki, *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.)*, pp. 340-341.