

Anna Tabaki\*

## Le théâtre à l'ère des Lumières néohelléniques



### *Les gradations du phénomène*

Si le théâtre (texte, acte scénique) est vu et accepté comme un outil idéologique par excellence, pour la création de la physionomie de l'hellénisme moderne, cette idée maîtresse, loin d'être uniforme, connaîtra des expressions variées. La dramaturgie renaissante fut tributaire des valeurs bourgeoises dont certains groupes avancés de la société grecque sous domination ottomane étaient assoifés, comme l'illustre le succès de Goldoni dans le milieu phanariote; elle fut aussi en accord avec l'idéal du *despotisme éclairé*, cultivé par le phanariotisme, comme le révèle fort bien la fortune de Metastasio; elle fut, enfin, tributaire des idées révolutionnaires, propageant par l'intermédiaire de la traduction des œuvres de Voltaire, Alfieri, etc, la prise de conscience nationale chez les Grecs, pour nous limiter à des exemples concernant l'impact de la dramaturgie européenne dans la culture grecque jusqu'en 1821.

Au tournant du XVIIIe siècle, le mouvement grec des Lumières acquiert sa maturité. Ce qui a été quelques décennies auparavant 'pure curiosité', 'loisir' de l'individu 'curieux d'apprendre', en d'autres mots préoccupation d'une élite d'initiés aux genres nouveaux, introduits par le biais de l'Occident, élite composée dans ses grandes lignes par le groupe phanariote, s'avère désormais nécessaire de l'insérer dans l'activité commune de l'hellénisme.

---

\* Anna Tabaki est Professeur au Département d'Études théâtrales de l'Université d'Athènes et Chercheur invité à l'Institut de Recherches Néohelléniques de la Fondation Nationale de la Recherche Scientifique de Grèce. Courriel: [atabaki@theatre.uoa.gr](mailto:atabaki@theatre.uoa.gr) . La synthèse présentée puise dans: Anna Tabaki, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Diffusion Septentrion, Presses Universitaires, Thèse à la carte, Lille 2001; cf. *eadem*, *Le théâtre néohellénique (18ème-19ème siècles). Approches interprétatives*. Éditions Diavlos, Athènes 2005 (en grec); *eadem*, «Du théâtre philosophique au drame national: étude du lexique politique à l'ère des révolutions. Le cas grec», in *From republican polity to national community. Reconsiderations of Enlightenment political thought* edited by Paschalis M. Kitromilides, SVEC 2003:09, Voltaire Foundation, Oxford 2003, pp. 62-85.

Si nous essayons d'élaborer un schéma de périodisation du mouvement des Lumières néohelléniques visant à concevoir l'impact et l'évolution de la notion théâtrale, nous pourrions aisément discerner deux étapes distinctes. Lors de la première, le ton était donné par les Phanariotes. Période modérée dans ses revendications idéologiques, elle se limita à assimiler le discours théâtral par rapport à un ensemble de connaissances nouvelles, tout d'abord à travers la *lecture* des dramaturges modernes, en italien ou en français, et ensuite, par le biais de leur traduction (Molière, Metastasio, Goldoni), tentatives restées pour la plupart sous forme manuscrite.

En revanche, l'apogée des Lumières, coïncident avec la promotion de la notion d'émancipation nationale, s'accrocha à des notions beaucoup plus dynamiques empruntées à la dramaturgie occidentale du XVIIIe siècle. La fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe sont influencés par les conceptions révolutionnaires françaises aussi bien que par l'apport de la 'propagande philosophique' des Encyclopédistes, dont les théories imprègnent les lettrés grecs notamment par l'intermédiaire de la pensée des Idéologues. Le théâtre fut pour les adeptes des Lumières « l'école commune des hommes qui remplace le manque des autres écoles », à savoir une école des mœurs qui devait être mise au service de la Nation. L'influence des Lumières européennes ainsi que l'ambiance révolutionnaire française tiennent alors une place capitale dans la formation de la pensée des représentants du courant grec, qui considèrent à leur tour le théâtre comme une école de vertu civique.

Dans cette trajectoire, trois points méritent notre attention. *Primo*, le discours dramatique fut désormais et également apprécié en sa qualité d'enseignement direct offert par la représentation. *Secundo*, la conception de la continuité du théâtre classique, des trois tragiques en particulier, à travers la renaissance préparée de la scène grecque, fut commune et totale. Maints textes de l'époque —entre 1800 et 1820— se réfèrent à la grande urgence de voir émerger de nouveaux Eschyle, de nouveaux Sophocle et Euripide. *Tertio*, l'expérience théâtrale, scénique en l'occurrence, devient encore moins une abstraction. Les jeunes intellectuels qui poursuivent leurs études dans les grands centres culturels de l'Occident, soit en Italie, soit en France, soit enfin dans les pays germanophones, à côté de leurs lectures, vont acquérir une expérience vécue de l'acte scénique de plus en plus systématique. Retenons le témoignage de Adamance Coray en tant que jeune habitué de l'opéra, à Amsterdam, puis, dans sa maturité parisienne, en tant que spectateur assidu du 'Théâtre français'. Ajoutons un autre indice, relatif à Constantin Assopios, qui touchant à la trentaine, reçut une bourse lui permettant de poursuivre des études de littérature classique en Allemagne. Séjournant à Göttingue, il

tint un registre de la gestion de sa bourse pour la période 1821-1822. Une classification de ses frais en catégories significatives, nous permet de constater qu'aux « dépenses d'instruction et de culture » correspond un pourcentage relativement élevé. Le théâtre, en particulier, y occupa une place de premier ordre. Les préférences d'Assopios allaient aux drames de Schiller et aux opéras de Mozart.

### ***La dramaturgie engagée dans la cause de l'émancipation nationale***

L'usage de la mythologie et de la thématique de l'Antiquité classique ainsi que la prédilection accordée par la Révolution française aux sujets républicains, prenant leur source surtout dans l'époque romaine et chez Plutarque, offre au théâtre grec renaissant un terrain propice tant d'exploitation que d'imitation de thèmes et motifs. Seul l'emploi de la mythologie grecque ancienne et le choix de thèmes au premier abord anodins de la grande vogue européenne de l'époque du baroque et de l'arcadisme italien pouvaient exercer un rôle hautement parénétiq ue chez les Grecs de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe. Car le maniement des sujets de l'antiquité et la vie redonnée aux personnages légendaires suffisaient à remplir de sentiments patriotiques l'âme du lecteur ou encore davantage, du spectateur; c'est précisément le cas de Métastase, dont l'œuvre théâtrale, obéissant aux idéaux proclamés par le *despotisme éclairé* et renfermant certains concepts majeurs des Lumières, telles la magnanimité et la clémence, l'amitié et la constance, la philopatrie, etc., a joui d'une belle fortune chez les Grecs d'avant la Révolution de 1821. C'est également le cas de quelques pièces classiques du XVIIe siècle (Racine par exemple) et de leur fortune dans l'activité éditoriale et scénique d'avant la Guerre d'indépendance hellénique.

Vers la dernière décennie du XVIIIe siècle ainsi que vers le début du XIXe, la culture néohellénique avait une bonne connaissance de Métastase, offrant à ses lecteurs grecs toute une gamme de motifs mythologiques et historiques conventionnels, qui inondèrent à cette époque le théâtre européen. La structure de ces pièces obéit à des stéréotypes esthétiques; aux exploits des héros, se mêlent habituellement les amours conventionnelles de la tragédie classicisante. Néanmoins, le courage et la noblesse d'âme des personnages créent une atmosphère de grandeur. Des pièces comme *Thémistocle [chez les Perses]*, dans laquelle le général grec est confronté au dilemme moral de trahir sa patrie ou de sacrifier sa vie, touchent de manière directe la sensibilité tant du lecteur que du spectateur grec. L'éveil de la conscience agit parfois à des niveaux et avec des moyens qui paraissent aujourd'hui affaiblis. Un exemple fort révélateur est offert par la pièce *L'Olimpiade*, œuvre très chère au public européen de l'époque. Elle fut transposée en langue grecque à maintes reprises et publiée par Rhigas en 1797. Dans le

cas de cette pièce, nous avons la présence parallèle de copies manuscrites aussi bien que d'éditions. Deux rééditions paraîtront même dans les premières décennies du XIXe siècle, en 1815 et en 1820. Drame pastoral typique du répertoire européen, pièce sans message particulier, outre la mise en valeur du sentiment de l'amitié, elle prend une dimension idéologique pour le lecteur grec grâce au lieu où se déroule l'action, à savoir la région d'Élide à l'époque des Jeux olympiques. Deux éléments dans la traduction de Rhigas agissent de surcroît sur le sentiment du lecteur: d'abord le mot LIBERTÉ, inscrit en majuscules en tête des chœurs intercalés; ensuite, le texte se termine par un chœur en grec ancien. La traduction de l'*Olimpiade* (□□ □□□□□□□) a paru dans une édition-triptyque intitulée le *Trépied moral*, comprenant la traduction de la «Bergère des Alpes, de Marmontel et du «Premier Navigateur» [Der Erste Schiffer] de Salomon Gessner, dû au collaborateur de Rhigas Antoine Coronios. Le *Trépied moral* cristallise certaines exigences de renouveau social et moral, propagées par les Lumières grecques au cours de la phase dynamique de sa maturité.

### ***Un théâtre révolutionnaire 1800-1821***

Les raisons idéologiques, alimentées également par le ton général de la période pré-révolutionnaire, font que la thématique des pièces appréciées et choisies pour être représentées sur scène ainsi que des pièces originales rédigées dans cet intervalle de vingt années, en dehors d'un petit nombre de comédies qui ne sont pas d'ailleurs montées sur scène (parmi les tentatives les plus importantes figurent les deux éditions de Molière, à savoir la traduction de *Tartuffe*, en 1815, par le coraïste Const. Kokkinakis et l'audacieuse adaptation de *l'Avare*, en 1816, par Constantin Oikonomos), est strictement historique, traitant des sujets d'histoire nationale et affirmant sa prédilection sur les sujets de l'Antiquité gréco-romaine. Les tragédies de Voltaire, de Vittorio Alfieri, qui exploitent des questions politiques, où une prépondérance est accordée au maintien de la légalité politique, à la promotion des valeurs républicaines, à la notion de liberté et à celle de patriotisme, composent, à juste titre, le répertoire pré-révolutionnaire et inspirent les intellectuels 'engagés' dans la cause de l'émancipation nationale à écrire des pièces originales: citons Athanase Christopoulos, Jean Zambélios, Georges Lassanis, N. Piccolos, Constantin Kyriakou Aristias.

Ceci dit, il faut éclaircir que c'est surtout le théâtre voltairien qui fut l'émetteur de la pensée philosophique chez les dramaturges grecs, la place tenue par Diderot ayant demeuré minime, reflétée éventuellement à un seul cas tardif, offert par le *Basilic* (1830) d'Antoine Matessis, tandis que celle de J.-J. Rousseau fut inexistante. Cependant, les conceptions réfutatoires du 'citoyen de Genève' ont provoqué un débat,

nourri également par Adamance Coray dans un de ses dialogues patriotiques (*Peri ton ellinikon symferonton. Dialogos dyo Graikon* [Sur des questions d'intérêt grec. Dialogue de deux Grecs], Hydra 1825), portant sur la contestation du spectacle ou encore sur la frivolité d'un théâtre non héroïque et sérieux, tel le mélodrame et l'opéra.

En ce qui concerne la réception du théâtre voltairien, l'écho négatif, les sentiments de crainte et de méfiance exprimés à haute voix envers le philosophe, quelques années auparavant, n'influencent guère l'impact de son œuvre dramatique dans cette vaste aire géographique, où la langue grecque prédomine en tant que langue de culture. Le théâtre de Voltaire centrant sa problématique autour de questions d'ordre moral, de légalité politique ainsi que du soutien des institutions démocratiques, a été conçu comme un réseau par excellence de la 'propagande philosophique' par le biais de la lecture mais surtout par celui de la représentation scénique. Esprit réformateur en même temps que disciple du théâtre antique, Voltaire a voulu corriger ses fautes mais aussi imiter ses beautés. Il a voulu entreprendre des pièces à la grecque. Retenons quelques caractéristiques principales: *la tragédie sans amour, la simplicité de l'intrigue, le message apporté*. Réussi ou non, le théâtre antiquisant fut une hantise sur laquelle Voltaire a beaucoup réfléchi.

Suivant la lignée des Idéologues, les adeptes des Lumières grecques presque dans leur majorité, ont montré leur préférence à un théâtre 'sérieux'. Le sujet devait porter presque toujours sur un complot ourdi contre un tyran ou contre la liberté. Quant à l'esthétique requise, l'œuvre théâtrale devait retrouver la simplicité naturelle et la sobriété de la tragédie classique. En outre, il est révélateur de quelques dispositions intellectuelles aussi bien que de réceptivités transculturelles franco-italiennes manifestées vers la fin du XVIIIe siècle et les premières décennies du XIXe, que tant l'esthétique que la thématique révolutionnaires françaises influencèrent également la dramaturgie italienne, notamment des écrivains tels Ugo Foscolo ou Vittorio Alfieri. Ce dernier a assimilé dans ses œuvres d'une manière intégrale les concepts majeurs de l'*art républicain*, où prédominaient les sentiments sublimes et héroïques; ses pièces reflètent clairement un processus conscient de *purification* et d'*austérité* des formes aspirant à la perfection antique.

À la recherche d'un 'néoclassicisme révolutionnaire' maints érudits et dramaturges grecs, notamment le juriste-dramaturge Jean Zambélios, de même que Andréas Calvos dans ses tragédies composées en italien, ou encore le médecin-philosophe Michel Christaris, ce dernier ayant traduit des tragédies voltairiennes, fascinés par la vision du

retour à la fraîcheur de la structure antique, adoptèrent pleinement tant la thématique strictement républicaine que la forme épurée de la tragédie.

Dans le Sud-Est de l'Europe, les messages philosophiques et politiques de la dramaturgie européenne sont énoncés surtout au moyen des traductions de pièces de Voltaire et de V. Alfieri. De même, l'axe principal de la production originale dans la période d'avant la Révolution de 1821 se situe dans l'illustration du respect envers la légalité républicaine ainsi que dans le maintien du dégoût envers toute forme de tyrannie. Quant à Voltaire, le 'poète-philosophe' qui prédomine sur le XVIII<sup>e</sup> siècle par ses tragédies et qui réussit à conférer à ce genre une marque idéologique toute nouvelle, une priorité absolue a été donnée, et pour cause, à ses deux *tragédies politiques* les plus avancées *Brutus* et *La mort de César*; celles-ci dépassent par leur propagande politique directe, les choix personnels de l'auteur, lesquels d'après ses commentateurs portaient sur le modèle du 'despote éclairé'. Dans les pièces citées, Voltaire, sous l'influence aussi de son séjour en Angleterre, —dans la *Mort de César*, il s'efforcera d'imiter Shakespeare— met l'accent sur le devoir moral du citoyen de défendre le régime démocratique.

Lors des tentatives de formation d'une scène néohellénique régulière, ces deux tragédies ont été représentées, à tour de rôle avec d'autres titres et à maintes reprises; dans les Principautés Danubiennes, à Bucarest (*Brutus* en 1817 et en 1820, *La mort de César* en 1819), dans le théâtre public d'Odessa (*La mort de César* en 1820), à l'école grecque de Trieste (*La mort de César* en 1820). Des titres comme celui de *Méropé* (représentée à Bucarest en 1819 et en 1820), qui pose une question d'éthique politique et de légalité mais qui est également susceptible de faire reconnaître à un public motivé son patrimoine ancestral, *Mahomet ou le fanatisme*, pièce dont les dimensions philosophiques réelles dépassent la simple critique de l'Islam, mais qui pouvait aisément être interprétée par les spectateurs comme une réaction symbolique contre la domination ottomane —cette tragédie a été interdite par la censure à Bucarest et elle fut uniquement jouée dans le climat plus libéral d'Odessa, en 1820 ainsi qu'à Corfou en 1825— sont autant d'indices pour le choix d'un répertoire visant combler les besoins idéologiques immédiats, qui étaient nourris à la veille de la Révolution de 1821.

Un dernier point à retenir: ceux qui, parmi les lettrés grecs furent influencés tant par les propositions métriques de la nouvelle école italienne (Foscolo, Alfieri) que par les rénovations allemandes en matière d'art dramatique (Klopstock, Schiller, Goethe), aspirent à voir revivre l'art dramatique des Anciens et orientant leur expérimentation dans le sens d'une liaison du passé avec le futur; leur problématique a pour champ

privilegié la *métrique*. Acceptant le cadre de la tragédie antiquisante et œuvrant en parallèle pour une réhabilitation et épuration de la langue grecque, ils cherchent une nuance très subtile ‘proprement grecque’ dans la versification et aspirent à fondre les exigences actuelles dans le ‘mètre antique’ des Anciens. Une première proposition achevée a été offerte par le coraïste Jean Zambélios dans sa tragédie *Timoléon* (1817), fortement imitée de V. Alfieri; il y applique la solution de l’*iambe tonique*, qui, selon sa propre argumentation, rapproche l’iambe des Anciens du parler populaire de tous les jours. Cette innovation gagne non seulement l’approbation du classicissant Adamance Coray, adversaire acharné de la rime, mais se fait également des adeptes en herbe. Deux cas caractéristiques sont à retrouver dans l’ambiance culturelle de Bucarest, en 1820. Il s’agit de l’adaptation de *Brutus* et de *Méropé* de Voltaire en vers libres iambiques de 12 syllabes, exacte imitation de *Timoléon*. La première de ces traductions est habituellement attribuée au professeur érudit Georges Serouios, tandis que la seconde au médecin-philosophe Michel Christaris, originaire de Jannina.

D’autre part, les osmose survenues dans le domaine de la dramaturgie allemande n’influencèrent pas de manière énergique le théâtre grec renaissant. Des traces touchant le domaine de la métrique furent néanmoins sensibles dans l’œuvre de Jean Zambélios, qui assimila quelques principes de la notion du *sublime* chez Schiller. Cependant, l’esprit rénovateur d’un Lessing, d’un Goethe, d’un Kleist ne préoccupa point le théâtre grec des Lumières qui, en revanche, accueille, au tournant du siècle, le ‘drame bourgeois moralisant’ de August von Kotzebue, les drames patriotiques plutôt médiocres de Christian Felix Weisse (*Die Befreiung von Theben*) et de Franz Joseph Babo (*Die Strelitzen*), jouissant dans leurs pays d’origine d’un public nombreux. Chez les Grecs, la prédilection accordée à l’esprit et à la thématique néo-classiques imposa le choix de *Filotas*, œuvre mineure de Lessing, ainsi que de *Iphigénie en Tauride* (*Iphigenie auf Tauris*) de Goethe. Pourtant, et malgré leur thématique « à l’antique », l’*Iphigénie* classicisante de Goethe ou encore *Cléomène et Aristomène et Gorgo* (*Aristomenes und Gorgus*) de August Lafontaine, nous introduisent dans un nouveau code de valeurs esthétiques.

Revenant à la traduction de *Iphigenie auf Tauris*, insistons sur le caractère émancipateur de cette édition. Dans sa Préface, Ioannis Papadopoulos évoque justement l’amour de la *patrie* et associe le désir de voir renaître celle-ci au résultat galvanisant de la pratique théâtrale. Le texte se poursuit avec la même conviction enthousiaste. Son auteur avait connu personnellement Goethe; étudiant à Iéna, Papadopoulos lui avait

rendu visite à plusieurs reprises, discutant avec lui des choses qui le passionnaient: *de la vertu, de la liberté, de la patrie.*



### ***Vers une typologie des pièces théâtrales originales***

#### ***Du genre épique à l'imitation du classicisme français***

On a vu à quel point la référence au patrimoine ancestral, le simple usage des sujets de l'antiquité aussi bien que l'allusion aux personnages légendaires, suffisaient à motiver la sensibilité du lecteur, ou encore davantage, du spectateur. La production originale sera alors axée autour d'une thématique similaire, à prépondérance didactique.

C'est précisément le rôle décrit ci-dessus qu'est appelé à jouer l'*Achille. Drame héroïque en dialecte éolo-dorien* (1805) d'Athanase Christopoulos (1770-1847), pièce écrite à l'incitation d' Alexandre Mourouzi. Composée de 401 vers, elle fut montée sur scène avec succès en 1819 par la troupe d'amateurs de Bucarest sous le titre de «La Mort de Patrocle». Une première représentation à la Cour du prince Mourouzi, en 1805, est également mentionnée. Le sujet de la pièce se fonde sur l'épisode connu de l'*Iliade*; divisée en quatre scènes, elle a la forme d'un dialogue. Christopoulos, influencé par les modes de versifications italiennes, utilise une grande variété de mètres: il fait surtout usage d'un vers de quinze syllabes rimé mais il choisit pour les chœurs, un mètre de sept syllabes, qu'il considère plus approprié. Le résultat, dépourvu de mobilité dramatique, n'est pas tellement éloigné de la poésie épique. Il s'agit d'une tentative d'adapter des épisodes de l'*Iliade* à l'ambiance de 'despotisme éclairé' cultivée par la haute société phanariote, en corrélation avec le didactisme prédominant de la période pré-révolutionnaire. Maints conseils de sagesse et de modération sont adressés aux souverains:

ACHILLE

*N'est pas roi celui qui s'obstine et brûle  
De s'élever sur terre par des guerres sanglantes  
Mais celui qui sauvegarde et gouverne avec douceur  
Son royaume entier, vivant tranquille.*  
.....  
*Les mœurs des souverains impies sont  
Toujours cause de maux pour la foule.*

Le personnage du souverain, Agamemnon, est peint profondément partagé. Il se rend pleinement compte de l'opposition entre l'éclat apparent du règne et le poids réel et la responsabilité de sa charge. La pièce s'achève par une exhortation à la concorde et à l'unité de la nation grecque. Le caractère parénétiq ue est flagrant dans cette sorte de prélude de la dramaturgie nationale.

Hormis deux comédies pré-révolutionnaires, à savoir les *Corakistiques* (= *Le jargon des Corbeaux*), satire aiguë contre le système linguistique de Coray, ainsi que *L'enlèvement du dindon*, poème héroïcomique, l'œuvre dramatique du lettré phanariote Jacovaky Rizo Nérouto (1778-1850) s'inscrit lui aussi dans ce rappel de l'Antiquité, qui vise, par association d'idées, à sensibiliser les Grecs. Très familier de la culture classique française, il fut profondément influencé par la forme et la thématique de la poésie dramatique du XVIIIe siècle, imitant Racine dans sa tragédie, *Polyxène*, publiée en 1814. On pourrait aisément déduire qu'il utilise *Andromaque* comme modèle et support thématique, non moins que des éléments psychologiques de la passion implacable de Phèdre. Conformément aux modèles classiques, l'élément fondamental du conflit naît du dilemme entre le devoir (envers la patrie et la famille) et la passion amoureuse qui possède et dévore les deux sœurs, héroïnes principales, Polyxène et Cassandre, qui a pour objet Achille. Le dénouement tragique arrive avec le sacrifice final, la mort de Polyxène. Cette pièce fut diffusée par le circuit relatif au livre imprimé et elle a été représentée à maintes reprises dans l'espace majeur de l'hellénisme; outre sa mise en scène dans le cadre des Principautés Danubiennes, les sources témoignent de la présence de *Polyxène* dans les débuts de l'activité théâtrale grecque à Corfou (1814). Enfin, nous retrouvons ses traces scéniques au début de 1829 à Vathi de Samos.

Dans *Aspasie*, pièce publiée en 1813, l'élément de conflit est absent. L'action tragique se déroule de manière linéaire. L'émotion est amplifiée par le récit progressif des maux atroces de la république athénienne pendant la *peste* (□□□□□□) durant la Guerre du Péloponnèse. Le sommet dramatique est atteint avec la mort de Périclès, le dénouement recherché avec la consécration morale du citoyen défunt d'Athènes, défenseur de la république. La leçon morale est la récompense, sous forme de gloire posthume, que la patrie, à savoir le peuple, réserve à ses enfants. Néanmoins, l'auteur décoche quelques flèches contre la 'tyrannie' :

*Périclès est né patriote athénien  
Émule d'Aristide, comment serait-il traître ?  
On l'accusa d'aspirer à la tyrannie,  
Parce qu'il fut sévère dans la démocratie ...*

L'auteur, saisissant le prétexte de la *peste* qui ravage Athènes, fait une allusion à l'Asie, à savoir une allusion dissimulée au 'tyran' ottoman:

*L'Asie barbare est un ennemi mortel des Grecs,  
Demeure des tyrans dévastateurs et des esclaves.  
Malgré ses escadres et ses armées innombrables,  
Elle ne put nous mettre sous le joug.  
Mais toutes ses forces, les forces de la tyrannie,  
Furent écrasées par cette terre minuscule, terre  
pourtant de liberté.  
Cependant cette barbare, cette dévoreuse d'hommes,  
Nous frappe maintenant par d'autres moyens, la peste...*

### ***Les tendances esthétiques prédominantes Tragédie néoclassique, tragédie ou drame historiques?***

Malgré le fait que le tournant du siècle ait été déjà marqué par les signes du renouveau en Europe, les partisans grecs du mouvement des Lumières adoptent au moins au niveau théorique un modèle néoclassique quasi intégral. Néanmoins, la coexistence de quelques autres dispositions intellectuelles ainsi que la genèse d'autres préoccupations, reflétant des curiosités et des attitudes divergentes, pourraient être aisément repérées dans la plupart des esprits de l'époque. Nous percevons une ambiguïté et une ambivalence de goûts, le côtoiement de certains germes de prime abord contradictoires.

Nonobstant le néoclassicisme proclamé de la période pré-révolutionnaire, des indices plus ou moins clairs du mouvement romantique se manifestent, ne serait-ce qu'en tant qu'aspirations latentes. Nous retrouvons dans la production dramatique de cette période des variations du *credo* esthétique européen, depuis le respect absolu envers le genre de la *tragédie néoclassique* jusqu'au *drame historique*, genre mixte et plus souple. Nous discernons même parmi les imitateurs et adeptes du classicisme et de l'observation des règles aristotélicennes, quelques écarts, ainsi que la genèse d'une réflexion portant sur la morphologie du texte théâtral. Bien que n'échappant pas à la thématique néo-classique, elles comportent des éléments esthétiques et formels du *drame historique* et *romantique*, avec pour caractéristiques principales la *version en prose*, le *rejet* plus ou moins inconscient des *trois unités*, une structure, en bref, qui s'écarte de celle de la tragédie néo-classique.

À l'intersection de ces mutations, nous pouvons situer l'adaptation de *Philoctète* de Sophocle par Nicolas Piccolos, personnage aux curiosités poétiques très développées (il

traduisit des poètes lyriques anciens mais aussi des auteurs romantiques, tels Byron, Béranger, Schiller, Bernardin de Saint-Pierre, Herder, etc.), de culture classique et entretenant des relations avec les milieux des intellectuels français de son temps ainsi qu'avec Coray. Piccolos tente par son *Philoctète* □ ce héros tragique solitaire préoccupe beaucoup les Lumières □ de restituer l'enseignement de la tragédie antique par le truchement de l'adaptation française de Laharpe. C'est ainsi que la version grecque est, suivant son modèle, abrégée et divisée en trois actes; elle est en prose et les chœurs y sont supprimés. Piccolos introduit dans son texte, obéissant à Laharpe, des modifications de sens, découlant des exigences sociales et des interprétations philosophiques du siècle des Lumières. Juste à la fin de la pièce, il emprunte à l'auteur français le concept *vertu* (□□□□□) qui remplace le mot antique *devotion* (□□□□□□□□). Laharpe écrit:

*Et la pure vertu, le plus beau don des cieux  
Ne meurt point avec l'homme....*

Chez Piccolos, le même fragment demeure dans l'ensemble plus proche de Sophocle:

*Seule la vertu ne meurt pas avec les hommes, elle ne disparaît jamais, soit que ceux qui la possèdent vivent, soit qu'ils meurent.*

Une seconde pièce de Piccolos, *La Mort de Démosthène*, quoiqu'elle ne soit pas arrivée jusqu'à nous sous sa forme originale, présente un grand intérêt du point de vue de son contenu et des connotations idéologiques sous-jacentes. En adoptant la périodisation historique consacrée par les Lumières, son auteur traite, à travers la fin de la démocratie athénienne que signifie l'avènement des Macédoniens, du conflit tragique entre le citoyen libre, incarné par l'orateur Démosthène, et l'absolutisme de Philippe. Selon l'orateur, qui demeure indomptable et intransigeant face à l'idée de la tyrannie, la chute de la république athénienne est due à l'indolence de ses *citoyens* et à la décadence de leur *vertu politique*. Le discours de Démosthène s'appuie sur les constantes idéologiques fondamentales du *lexique* révolutionnaire. Donnant ses conseils au jeune Démochare, l'orateur s'exclame:

*Apprends, jeune homme, comment la patrie doit être aimée, si tu désires demeurer un citoyen.  
Citoyen ! oui ! C'est un Citoyen avant tout que doit être celui qui aspire à être un homme.*

L'axe principal de la production originale de la période précédant la Révolution de 1821 se situe dans la sphère de l'illustration du respect envers la légalité républicaine ainsi que dans l'aversion cultivée à l'égard de toute forme de tyrannie. Tel est le cas de *La mort de Démosthène* de Piccolos ou encore celui de *Léonidas aux Thermopyles*.

Malgré son sujet antique, la pièce anonyme *Léonidas aux Thermopyles* (1816) est construite suivant l'esthétique romantique. La transgression des trois unités devient totale (changement de lieu, d'action des épisodes, etc.). Quant à *Nicérate*, œuvre originale d'Évanthia Kaïri, composée en 1826, et tirant son inspiration d'un événement de la Lutte à charge émotionnelle très forte, c'est-à-dire l'exode [la sortie] des assiégés de Missolonghi, c'est l'usage seul des noms archaisants des héros (Charigène, Cléomène, Lysimaque) qui relie la synchronie historique vécue au passé classique. La scène, comme le note l'auteur, se passe à Missolonghi. Le théâtre représente une partie de la ville où l'on voit les tombeaux de Marcos, de Kyriakoulis ... ainsi qu'un temple! Ces détails de décor introduisent dans une ambiance romantique et envoûtante.

En outre, le sujet du *tyrannicide* occupe une place éminente dans la réflexion des auteurs des années d'avant la Guerre d'Indépendance. Ce thème marque un monent de maturité politique très haute: *Harmodios et Aristogeiton* de Georges Lassanis, le même sujet inspirant plus tard Constantin Kyriakou Aristias (Athènes, 1840), *Timoléon* de Jean Zambélios, *Oreste* d' Alexandre Soutsos, ce dernier titre étant fortement inspiré de V. Alfieri, sans exclure toutefois la source primordiale du poète, à savoir Sophocle. Dans lesdites pièces, toutes les formes poétiques sont utilisées à tour de rôle; le vers de quinze syllabes, le mètre nouveau, l'iambe non rimé de onze syllabes, la prose.

Le matériau très varié du 'culte' de l'Antiquité occidentale, de même que l'influence des Lumières européennes renforcée par le souffle de l'esprit révolutionnaire, privilégiant dans le théâtre l'enseignement politique, servent, dans un crescendo de valeurs, de ciment à l'Hellénisme moderne. Ils lui permettent de mettre en place un théâtre d'idées et de réflexion politique dans la période qui précède la Révolution.

### ***Vers le drame historique et national***

Le passage de la 'tragédie néoclassique' au 'drame historique' et national est en rapport avec les grands bouleversements apportés par la Révolution de 1821. Celle-ci a offert un matériau nouveau, très riche, afin de transformer en scènes dramaturgiques ses pages héroïques. Des pièces telles *Markos Botsaris*, qui a connu plusieurs variantes (Jean Zambélios, Th. Alkaios, Alex. Soutsos) ou *Georges Karaïskakis*, qui a également inspiré plusieurs auteurs (Pan. Soutsos, Jean Zambélios entre autres), pièces dont le choix thématique obéit à des valeurs idéologiques communes aux précédentes, se rangent aux côtés du panorama des tragédies néoclassiques tout en l'enrichissant. Néanmoins, la genèse de l'intérêt pour la formation d'une *tragédie nationale* marque un point décisif dans l'évolution de la problématique de la question.

Sans doute, Zambélios fut-il le dramaturge le plus accompli dans ce domaine. Son œuvre exprime la transgression progressive des principes nettement néoclassiques, car il adopte au fur et à mesure des solutions esthétiques et thématiques incompatibles avec les règles en vigueur dans cette école, divergences dues à des influences plutôt romantiques. Esprit rigoureusement déterminé par les Lumières grecques, Jean Zambélios (1787-1856) a doté la dramaturgie néohellénique de douze (12) tragédies, œuvrant au niveau de la création poétique pendant une grande partie de sa vie, parallèlement à ses préoccupations professionnelles, pour la réalisation de son idéal, qui consistait en la promotion du sentiment national et patriotique chez les Grecs. Il s'était mis, notamment à travers son 'iambisme', à la recherche de la forme poétique la plus convenable pour assurer la conjonction du présent et du passé grec antique.

Essayant de préciser le genre dramatique qu'il a choisi, nous pouvons surtout le rapprocher de la *tragédie historique*. Évoquons dans ce contexte les emprunts successifs du dramaturge aux conceptions esthétiques dominantes à son époque et l'assimilation éclectique des trois écoles nationales: *italienne, allemande et française*. Zambélios a connu de bonne heure la production italienne et a reçu dans son œuvre l'influence de V. Alfieri. Tout ce qu'il a pu puiser dans la production française sera filtré à travers le prisme de valeurs coraïstes. À cette infrastructure s'ajoutent la connaissance et l'approbation de la dramaturgie allemande, surtout en matière de *métrique*. Zambélios connaît les innovations de la poésie dramatique allemande et les approuve; il se réfère de façon élogieuse aux 'hexamètres héroïques' ainsi qu'aux 'iambes' de Klopstock et de Schiller.

Apparemment, *Timoléon* (1817) de Zambélios fut une œuvre influencée quant à sa structure et à son souffle patriotique par Alfieri. Toutefois, et malgré un bon nombre d'emprunts alfériens, le dramaturge heptanésien a adapté le canevas de l'intrigue; les libertés prises, qui varient légèrement dans les éditions successives de la pièce, s'orientent vers une structure elliptique et unilatérale du caractère et des passions de ses héros. Dans cette pièce motivée, menant de la prise de conscience personnelle face à l'oppression tyrannique à la révolte de la 'cité' et à la 'résurrection du peuple', Zambélios a voulu, nous le supposons, s'éloigner de la noblesse et de la sensibilité nuancée des sentiments alfériens. Le conflit dans l'âme du héros principal, Timoléon, atteint son apogée, lorsque celui-ci se pose le dilemme moral et politique: faut-il sauver sa patrie en tuant son frère ou bien se laisser dominer par le sentiment (Acte IV, Scène I):

## TIMOLÉON

*Or, il ne m'est plus possible d'échapper,  
Ou bien je me range du côté du citoyen, ou bien  
à celui du frère;*

*Fortune cruelle, dans quelle lutte douloureuse*

*Tu me traînes! mon cœur, quel est ton choix?*

.....

*L'appel de la patrie ?... Tais-toi rumeur, esclave*

*De la chair; étouffe, remords trompeur;*

*Noires hésitations, fuyez, dispersez-vous.*

*Je ne veux rien ressentir d'autre que du courage;*

*Non plus porter d'autre habit,*

*Que mon arme, celle du citoyen constant.*

Dans *Timoléon* ainsi que dans ses autres tragédies, Zambélios a largement respecté les normes du classicisme européen: existence d'un Prologue, où l'auteur justifie ses choix et ses orientations esthétiques, résumé de l'événement historique servant de noyau à l'intrigue de la pièce, action étendue sur cinq actes, texte en vers, etc.

La conception esthétique qui est appelée à servir cette alliance du passé et du présent aussi bien qu'à faire émerger chez le lecteur et le spectateur la *peur* et la *pitié*, est absolument appuyée sur des procédés et des modèles néo-classicisants, en l'occurrence alfériens. Zambélios fut absolument obsédé par la nécessité de la présence du *motif* d'un tyran ou d'un système d'oppression tyrannique dans la plupart de ses tragédies, même dans ses œuvres postérieures, qui traitent de sujets d'histoire nationale moderne, comme *Markos Vossaris*. La même préoccupation a hanté le dramaturge dans le cas de *Rhigas Thessalos*, ou encore, bien auparavant, dans le cas de *Kastriotis*. Ce sera justement à partir de *Georges Karaiskakis*, considérée par son écrivain comme une œuvre de transition entre la tragédie et le drame historique (romantique), que les concepts de *tyrannie* et de *tyrannicide* cèdent désormais la place à la représentation épique des événements révolutionnaires et des prouesses nationales.

Néanmoins, au cours de l'évolution de son œuvre, l'on assiste à un certain nombre de déviations, touchant tant le domaine de la thématique que de la structure de ses pièces. L'exemple le plus caractéristique est offert par le panorama des héros peints dans ses tragédies. Contrairement aux normes imposées par le classicisme, l'antiquité n'y tient qu'une place minime (*Timoléon*, *Kodros* —œuvre dédiée aux événements du 3

septembre 1843, une exhortation symbolique, adressée à Othon 1er, par le moyen de l'enseignement qu'offre le sacrifice du roi légendaire d'Athènes— et la paraphrase de *Médée* de Cesare Della Valle). En revanche, ses tragédies traitent des thèmes qui reflètent la marche de l'Hellénisme tout au long des siècles, par ordre de rédaction, la chute de l'Empire byzantin (*Constantin Paléologue*), la période de la domination ottomane (*Georges Kastriotis*), la période de la préparation pour la Lutte d'Indépendance (*Rhigas Thessalos*); désormais, ses sujets seront focalisés autour de l'évènement culminant de la Révolution de 1821 et de ses grands moments d'héroïsme: *Markos Vossaris, Georges Karaïskakis, Athanassios Diakos, Odysseus Androutsos*. Cet éventail de personnages, tous des héros-combattants, est certes révélateur de la conception historique du dramaturge ainsi que de son sens du devoir patriotique; mais les libertés thématiques prises, révèlent un éloignement progressif de Zambélios par rapport au rituel néoclassique.

De même, une recherche attentive pourrait isoler quelques écarts dramaturgiques par rapport aux règles strictes imposées par l'esthétique néoclassique. Souvent, l'écrivain les souligne en tant que réformes indispensables, telles les déviations des unités classiques, en particulier la liberté prise envers l'unité de lieu et celle de temps, ou encore l'introduction sur la scène de quelques éléments non tolérés dans la tragédie classique (par exemple la conspiration menant à la mort du tyran, représentée sur scène dans *Timoléon* et dans *Georges Kastriotis*, des scènes de violence et de massacres, surtout esquissées dans la première forme, restée manuscrite, de *Constantin Paléologue*). Enfin la référence à *Guillaume Tell* de Schiller dans l'Épimètre' de *Odysseus Androutsos* nous incite à supposer que Zambélios a ressenti le désir d'imiter les grands concepts émanant de l'œuvre du dramaturge allemand. L'exemple le plus frappant demeure *Constantin Paléologue*. Le spectateur suit les derniers moments de l'Empire byzantin, à travers le *duel moral* de deux grands hommes: le sultan Mahomet, le conquérant, arrogant et sûr de lui-même, et Constantin, le dernier de sa génération, tourmenté par la misère de sa Nation mais indomptable et fier. La grandeur d'âme des protagonistes s'élève à un niveau égal, ce qui fait penser aux conflits de caractère de Schiller. L'atmosphère qui règne dans la pièce est hautement tragique à cause du sacrifice conscient du dernier Paléologue; le sens du *sublime* y est présent.

Zambélios appartient à la lignée des intellectuels qui, marqués par l'esprit des Lumières européennes, méprisent Byzance. Il considère le Moyen Âge comme une période sombre de l'histoire de l'hellénisme, une époque de décadence et de lâcheté. Pourtant, il peindra en *Constantin Paléologue* le roi-martyr, qui incarne en lui seul les

aspirations d'un peuple décadent mais ancien, qui vient de se soumettre au 'joug ottoman', souhaitant la résurrection, en quelque sorte prophétique, de sa gloire ancestrale. La leçon morale offerte par cette tragédie est « Le brave combat de Constantin contre les ennemis de sa Religion, de sa Nation et de son Règne ». Des notions-clés qui annoncent timidement quelques germes du théâtre romantique.

Dans ce même contexte, *Georges Kastriotis* —œuvre conçue également avant la Révolution et portant l'influence des tragédies de V. Alfieri, *Rosmunda* et *Oreste*— associe les idéaux du Chrétien à ceux du Grec vaillant, qui combat pour sa liberté contre le 'tyran ottoman'. Chez Zambélios, la question de l'identité, voire de la conscience nationale de Skenderbey ne se pose pas encore. En revanche, il cherche à associer la notion de vengeance légitime qui se dégage de *Kastriotis* au mythe antique d'Oreste. Il exploite les mêmes *motifs*: celui du retour du fils expatrié, héritier légitime du trône, ainsi que celui de la punition de l'opresseur-usurpateur du pouvoir.

*Markos Vossaris* révèle un martyr de la Religion et de la Patrie, qui porte en lui: «toutes les vertus du citoyen et du chrétien; il fut un imitateur admirablement zélé de Léonidas et de Thémistocle». La synthèse de deux éléments cruciaux dans la version grecque du courant romantique, c'est-à-dire la fusion de l'esprit grec et de la religion chrétienne en une unité dynamique, synthèse largement adoptée et promulguée par la dramaturgie romantique grecque moderne, émerge claire et évidente.

L'œuvre dramatique de Zambélios a joué un rôle idéologique important en tant que véhicule des idées révolutionnaires à la veille de la Lutte de 1821 et un rôle fortement motivé pendant l'ère post-révolutionnaire. L'ensemble de cette œuvre, qui met les piliers pour la formation de la physionomie d'une dramaturgie nationale, renferme les éléments constitutifs d'une transition progressive et d'une cristallisation esthétique du rationalisme classicisant des Lumières au romantisme imposé à la suite de la formation de l'État grec.

Nous voici donc devant un point crucial mais final de la problématique exposée. Car le tournant thématique vers des domaines d'inspiration qu'offre en abondance à l'hellénisme moderne l'expérience historique récemment vécue, est une tentative qui, en harmonie avec les fermentations du romantisme naissant, reflète les recherches esthétiques amenant à coup sûr au *drame historique*. L'ère des Lumières avait parfait sa courbe.

