

Dimitris Angelatos

LE DIALOGUE CONFLICTUEL DE LA MÉMOIRE GÉNÉRIQUE
ET LA DISTANCE: LA FEMME DE ZANTE DE DIONYSIOS SOLOMOS

1. L'axe de référence de cette communication concerne la question des genres littéraires dans le cadre plus général des genres de discours; plus précisément, tout en suivant une idée de M. Bakhtine, qui récapitule magistralement ses conceptions génériques, à savoir celle de la *mémoire générique*, nous allons traiter son caractère *conflictuel* (sur lequel Bakhtine n'a pas insisté), en essayant de mieux comprendre le travail de la *distance*, le travail du facteur constitutif du processus transformationnel qui mène – souvent à l'intérieur du microcosme d'un seul auteur (comme c'est le cas paradigmatique du grand poète grec du XIX^e siècle Dionysios Solomos) – des genres du passé (plus ou moins éloignés dans le temps) aux genres nouveaux.

2. Bakhtine conçoit les genres dans l'histoire et dans leur (inter)action, c'est-à-dire sur une base fondamentalement fonctionnelle, où les relations *dialogiques* jouent le rôle capital. Comme le *discours énoncé*, les genres, outre leur sens général d'ordre linguistique, portent une signification contextuelle «contiguë et distante»,¹ inséparable de ses aspects évaluatifs, qui, toujours potentielle, en état de disponibilité, entre en fonction chaque fois que les genres se trouvent réactualisés dans la perspective macrotemporelle, créant ainsi un mouvement contextuel dynamique qui constitue la nature profondément dialogique des genres.

Ce processus de réactualisation est, toujours selon Bakhtine, évident dans la formation des genres secondaires (ou complexes), qui sont les genres littéraires proprement dits, et est basé sur un double mouvement: sur l'absorption d'abord et la réaccentuation ensuite d'un nombre de genres primaires (ou simples) de discours, à savoir leur transposition dans un contexte différent par rapport à leur emploi usuel et précis, faute

de quoi la communication référentielle est menacée. C'est ainsi que les genres primaires réaccentués visent à exprimer des situations communicationnelles beaucoup plus complexes (ou beaucoup plus parasitaires, étant donné qu'elles manquent d'identité précise par rapport au discours commun), visent à exprimer le «littéralre»,² en assumant de ce fait un rôle particulièrement nouveau dans le contexte des relations dialogiques génériques.

Mais la formation d'un genre nouveau est doublement orientée, car elle suit en parallèle une deuxième direction, cette fois à l'intérieur du corpus «littéraire»; alors, une œuvre littéraire du passé peut contenir une somme substantielle de signification potentielle, qui pourrait être activée, c'est-à-dire donner naissance à un genre nouveau à travers une réactualisation qui affirme toujours son historicité. Cette œuvre est un produit (ou plutôt une différence) en mouvement continu, de la *médiation* des relations génériques, dialogiquement exploitées par ces auteurs qui créent des potentialités de signification en exploitant les ressources de leurs traditions littéraires, incorporées (elles aussi de façon dialogique) dans les genres, en tant que sens anticipés, destinés à fonctionner dans des contextes temporels lointains.

Cette activité dialogique est possible parce que, comme Bakhtine l'affirme à propos de Shakespeare, un auteur crée «son œuvre en utilisant non pas des éléments inanimés, des pierres, mais des formes qui portent déjà une quantité énorme de significances antérieures»,³ le caractère profondément dialogique des genres est inséparable de sa fonction *médiative* entre des entités d'un passé générique qui résiste à sa clôture et d'un présent générique qui ne peut pas activer ni vivre son moment sans le soutien de ce qui le précède.

Alors, chaque genre possède la mémoire de son passé dialogiquement orienté, qui se présente comme un flux continu, où tout peut, d'une certaine façon, avoir la chance d'être réactivé: «Le genre est toujours le même et autre, toujours vieux et nouveau en même temps. Il renaît et se renouvelle à chaque étape de l'évolution littéraire et dans chaque œuvre individuelle. C'est la vie même du genre [...] Le genre vit dans le présent, mais se souvient toujours de son passé, de son origine. Il représente la mémoire artistique à travers le procès de l'évolution littéraire».⁴

Cette mémoire générique dans le cadre de la création générique est radicalement différente par rapport aux diverses façons de reproduire un glorieux passé, conçu comme une entité définitivement close en elle-même; la mémoire générique exprime un passé, continuellement renouvelé par le dynamisme intérieur de ses significances génériques, contextuellement anticipées; elle est toujours en mouvement, ou plutôt, en termes aristotéliens, elle exprime sa *δύναμις*.⁵

La mémoire générique donc, en tant que fonction *médiative*, conçue à travers l'historicité des relations dialogiques dans le contexte de telle ou telle tradition littéraire, efface la logique holistique d'archétypes, qui est d'ordre métaphysique, et aussi les modèles tyranniques d'admiration et de désir, destinés à reproduire *ad infinitum* des copies; cette logique métaphysique d'*imitation* conduit les auteurs qui y sont impliqués à un cercle vicieux d'aveuglements, produits de l'illusion d'autonomie et d'originalité.⁶

Contre l'obscurcissement du contexte dialogique qui *réifie* les épigones de toute sorte en les menant forcément à une tendance d'identification (l'admiration et le désir d'être semblable) au monde fini et stable des modèles éternels (au monde des grandes et intégrales Identités de telle ou telle tradition littéraire), nous pouvons, à l'aide de la conception bakhtinienne, dresser l'historicité de la *médiation* de la *mémoire* générique, qui suppose l'existence de relations *personnifiées*, de relations entre des sujets *comprenants* (auteurs et lecteurs, selon une chaîne interminable de rôles alternés), capables de poser des questions, de faire dialoguer le passé générique et par conséquent de prendre les initiatives artistiques nécessaires pour que les nouvelles formations génériques soient atteintes.

C'est le lieu de l'*altérité*, où la confrontation de points de vue différents est toujours ouverte, en mouvement et – ce qui est le plus important – en dehors de toute hiérarchie donnée (ce que nous montre clairement l'étude de l'œuvre de Solomos, *La Femme de Zante*); la confrontation générique ne se cristallise en corps (la création des genres nouveaux) que pour créer un nouveau champ de contestation et de conflit.

Sur le lieu de l'*altérité* les parties concernées cherchent à imposer leurs points de vue, cherchent à dominer leur temps à travers le passé

générique, à valoriser leur historicité, sans pour autant *réifier* les relations dialogiques réactualisées, du fait que les partenaires en dialogue se trouvent toujours en mouvement et donc en *distance* mesurable entre deux cas limites: un face-à-face dialogal (le schéma de la pleine communication), et une situation d'in-audition, de manque absolu d'écoute (lorsqu'on parle en l'absence de l'autre). Le dialogue peut commencer de l'un ou de l'autre point de départ pour trouver sa place sur l'un ou l'autre, ou bien quelque part dans l'espace entre les cas limites.

Je laisse pour le moment le développement du schéma proposé, pour donner d'abord une idée de la situation de manque absolu d'écoute, et ensuite insister sur le premier cas de face-à-face dialogal, à l'appui de la *Femme de Zante* de Solomos.

En ce qui concerne la situation de manque absolu d'écoute, les partenaires sont si éloignés, du point de vue de leur *chronotope*,⁷ que le dialogue risque de devenir le monologue sans issue du partenaire présent, si ce dernier reste prisonnier du modèle binaire en tant qu'unique norme d'interlocution, se trouvant ainsi en quête d'un interlocuteur dont la Différence radicale devient graduellement une séduisante mais en même temps inaccessible Identité: dans cet espace quasi mythique le dialogue se transforme en soumission.

Cette transformation nous conduit à la logique métaphysique du mimétisme qui abolit l'historicité de la *médiation*, c'est-à-dire de la *distance* et de la confrontation entre les parties dialogiques; c'est le lieu de la *dépersonnalisation*,⁸ où le modèle du glorieux passé, plus ou moins éloigné dans le temps, est le souverain incontesté et tyrannique qui ne permet en aucune circonstance à ses sujets lecteurs-auteurs de lui poser des questions.

Alors, le conflit perd son historicité et devient une affaire personnelle (l'admiration qui mène à la haine), ou en d'autres termes, le champ toujours ouvert de la confrontation entre les genres du passé et les initiatives du présent s'intériorise, sans pour autant aider le quasi-interlocuteur du présent à trouver un mode d'existence (littéraire) convenable; l'intériorisation métaphysique du conflit générique produit des copies *dépersonnalisées* dans un monde où tous veulent être semblables à un original qui les rejette.⁹

3. Je passe maintenant à l'œuvre de Solomos et surtout à la deuxième et la troisième rédaction, de 1829 et de 1833 respectivement (le texte initial date de 1826); dans la deuxième rédaction Solomos s'efforce d'accentuer un caractère profondément spirituel et moral, en mettant l'accent sur le combat primordial entre le Bien (la figure emblématique y est le moine Dionysios, qui est aussi un narrateur homodiégétique) et le Mal (la figure emblématique y est la femme de Zante), tandis que dans la troisième rédaction il va insister sur le Mal, cette fois représenté par le Diable qui mène le jeu.

Ce combat violent est génériquement déterminé en double sens: d'abord au niveau du polyglossisme social (les genres primaires du discours, selon Bakhtine) et ensuite au niveau du polyglossisme littéraire (sur lequel j'insisterai), qui est le produit d'un réseau assez complexe de relations entre des genres historiques (les genres complexes de Bakhtine) «supérieurs» ou «bas», allant de l'ode au pamphlet.

Ce polyglossisme (social et littéraire) expose les conditions d'une confrontation générique violente, attestée aux niveaux textuel et para/méta-textuel de *La Femme de Zante*.¹⁰ La modalité de cette confrontation générique préoccupe obstinément Solomos qui, au cours de la phase de sa maturité artistique (à partir de 1828/1829), est à la recherche d'un *mode mixte* mais *légitime*, un mode qui pourrait combiner les modes (néo)-classique et romantique; le poète expose son idée programmatique sur le *mode mixte* dans la note suivante, écrite en italien et datée de 1833/1834:

«Prends et concrétise fortement Une force spirituelle, et découpe-la en un certain nombre de caractères, hommes et femmes qui lui correspondent dans l'exécution, etc. Pense fortement, pour que cela soit fait selon le mode romantique, ou classique, si c'est possible, ou selon un mode mixte légitime. Homère est le paradigme suprême du deuxième mode, Shakespeare du premier, et du troisième je ne sais pas».¹¹

Alors, la poésie lyrique appartient aux forces du Bien, et c'est pour cela que le poète introduit en 1829 l'«Ode funèbre II»¹² (un texte conçu et travaillé indépendamment de *La Femme de Zante*, pour une circonstance différente¹³) comme contrepoint (dans cette ode la splendeur de la

Bonté et de la perfection divine se traduit en beauté chez une jeune morte) à l'attitude odieuse de la femme de Zante.

Parallèlement, le morceau lyrique (Solomos le considère comme une «ode» dans une note qui concerne *La Femme de Zante*) du premier projet des *Assiégés Libres* (sept strophes au total; 1829)¹⁴ est transposé au chapitre central (le cinquième¹⁵) de *La Femme de Zante*, comme une prophétie sur la chute de Missolonghi, «chantée» par une déesse, vêtue de noir avec une lyre à la main (pour que l'identité générique lyrique de sa prophétie soit claire), devant l'auditeur privilégié qui est bien évidemment le moine Dionysios; cette prophétie concerne la lutte héroïque des assiégés de Missolonghi, vouée malgré les apparences (vers 11 du 5^e chapitre),¹⁶ à l'échec à cause de la Discorde nationale qui prend la figure de la femme de Zante.

Cette pièce lyrique (la prophétie de la déesse) n'ébranle pas les préférences littéraires et esthétiques du moine Dionysios; au contraire, elle lui est familière: «Et je me rappelai un poème de quelqu'un que j'aime ni plus ni moins que moi-même [c'est-à-dire le vrai poète D. Solomos qui a composé la pièce lyrique], poème que je ne trouve pas si mauvais, moi qui suis habitué à la poésie de l'Écriture. Et je me mis à le réciter en esprit».¹⁷ On a donc – cette fois de la part du moine – encore un genre littéraire au service du Bien, celui de la poésie biblique, à laquelle appartient *La Femme de Zante* elle-même, étant donné qu'elle est écrite en versets bibliques.¹⁸

La poésie satirique, au contraire, que le poète thématise tout au long de *La Femme de Zante* (et surtout dans la rédaction de 1833) est au service du Mal; le genre poétique de la satire est lié au Diable, à la figure d'un nain-poète-chanteur, qui accompagne sa «chanson» en «vers martelliens» (en vers de quinze syllabes) avec une sorte de mandoline et des mouvements de danse. Cette poésie diabolique va de pair avec le portrait caricatural de la femme au second chapitre de l'œuvre,¹⁹ qui appartient au texte initial de 1826 et vient directement de la tradition des pamphlets et plus précisément de l'œuvre à clef, écrite en latin, de Ugo Foscolo, *Hypercalypsis* (1816).

Le champ de bataille générique à l'intérieur de *La Femme de Zante* devait être clair dès le début, et c'est pour cela que Solomos nous

montre Diable²⁰ pour la première fois (au 15^e vers du premier chapitre) sortant du puits béni («[...] Quand j'entendis un éclat de rire terrible dans le puits, et je vis apparaître deux cornes»²¹) en disant (mais cette fois dans une note de 1833) qu'il a fait le tour de la terre en prenant des formes diverses, analogues aux «passions les plus fortes» (il s'agit de l'or, de la femme, du sceptre et du vers), parmi lesquelles la dernière prend un relief remarquable.

Le vers (évidemment satirique) est une affaire diabolique, ou plutôt une tentation d'ordre différent pour le poète-moine Dionysios, par rapport à la poésie de l'Écriture sainte, à laquelle, comme l'atteste le genre de *La Femme de Zante*, il est parfaitement habitué. Le Diable-nain-poète avec ses yeux petits, noirs et brillants de malice, appartient pour sa part à ce groupe dangereux de «poètes qui feignent d'avoir une idée, spécialement ceux qui parlent toujours de genres nouveaux, mais ne sont pas capables d'écrire une lettre simple.»²²

La satire de 1833 et ses alliés (surtout les pamphlets) se trouvent en effet dans un face-à-face dialogal agressif avec la poésie biblique (*La Femme de Zante* elle-même) et lyrique (les odes) de 1829, et il faut noter que Solomos réactualise les genres de son proche passé générique (il avait écrit des poèmes lyriques et satiriques dès 1823);²³ alors, deux Muses (le Diable et la déesse), fort différentes et concurrentes, assiègent pour ainsi dire l'âme et l'art poétique du moine Dionysios et du vrai poète Dionysios Solomos qui veut réaliser son grand projet d'un «mode mixte, mais légitime», afin de les séduire et de les diriger vers la gloire.

Solomos ne cesse de raconter dans ses manuscrits l'histoire (édifiante) d'une confrontation générique violente qui reste presque toujours ouverte, comme le montrent les genres de *La Femme de Zante* mais aussi les genres dans d'autres œuvres de maturité; la nature profondément dialogique et la sagesse, disons *médiative*, de son art poétique qui dépassait même l'esthétique dominante de son époque et rejetait toute sorte de conception monologique (et statique) de la vie, restent à découvrir.²⁴

NOTES

1. M. Bakhtine, «Remarques sur l'épistémologie des sciences-humaines» (1974), *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris 1984, p. 381.

2. Voir Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles 1990, p. 193-195.

3. M. Bakhtine, «Response to a Question from the Novy Mir Editorial Staff», *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. Vern W. McGee, University of Texas Press, Austin 1986, p. 5.

4. M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Seuil, Paris 1970, p. 151.

5. Voir le premier paragraphe (1447a, 8-13) de la *Poétique*: «Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιῆσις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ πόλων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων· ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρχαίμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων»: *Aristotelis, De Arte Poetica Liber*, ed. R. Kassel, Oxford University Press, 1965, p. 3.

6. Sur ce sujet, voir l'analyse de R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961.

7. Sur la question de chronotope, voir M. Bakhtine, «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes Toward a Historical Poetics» (1937-1938), *The Dialogic Imagination*, trad. Caryl Emerson - M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1981, p. 84-258.

8. Voir M. Bakhtine, «Remarques sur l'épistémologie...», p. 388.

9. Voir R. Girard, *Mensonge romantique...», p. 15-67.*

10. Le manuscrit de *La Femme de Zante* [ms. de Zante n°13] dans: Διονυσίου Σολωμού, *Αυτογράφα Έργα*, vol. A-B, ed. L. Politis, Université de Thessalonique, Thessalonique 1965, p. 257-298; l'œuvre éditée par L. Politis (Σολωμού, *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος*, Ikaros, Athènes 1944) et récemment par Eleni Tsantsanoglou (Διονυσίου Σολωμού, *Η Γυναίκα της Ζάκυνθος*, Όργανο του Διονυσίου ιερομόναχου εγκάτοικου εις Ξακλήσι Ζακύνθου, Vikelea Dimotiki Bibliothiki, Iraklion 1991). Nous disposons deux traductions en français: l'une de R. Levesque (Solomos, *Introduction. Prose et poèmes*, Ikaros, Athènes 1945, p. 43-64) et l'autre d'O. Merlier (Solomos, *La vision prophétique du moine Dionysios ou La Femme de Zante*, Les Belles Lettres, Paris 1987).

11. «Prendi e concreta fortemente Una forza spirituale, e frangila in uno dato numero di caratteri d'uomini e donne, a cui corrispondano nell'esecuzione etc.

Pensa fortemente che cid accada romanticamente, o classicamente se è possibile, o in modo misto genuino. Omero è massimo esempio del secondo, Sh[akespeare] del primo, e del terzo non conosco»: *Αυτόγραφα Έργα*, 425 A22-30 [ms. de Zante n° 6].

12. Voir ici l'Appendice I.

13. Sur ce texte important dans le cadre de la poétique de Solomos, voir l'approche de L. Coutelle, *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, Ermis, Athènes 1977, p. 333-371; le texte traduit en français par L. Coutelle: *ibid.*, p. 511; voir aussi l'Appendice II.

14. Le premier projet des *Assiégés Libres*, traduit en français par L. Coutelle: *op. cit.*, p. 509-511.

15. Voir l'Appendice III.

16. *Ibid.*

17. Solomos, *La vision prophétique...*, p. 189.

18. En ce qui concerne les versets bibliques de *La Femme de Zante*, voir L. Coutelle, *Formation poétique...*, p. 386-396, et analytiquement, D. Angelatos, «*La Femme de Zante*» (1826-1833), œuvre de Dionysios Solomos [Thèse de 3^e cycle: Université de Paris-Sorbonne], Paris 1986.

19. Voir l'Appendice IV.

20. Voir l'Appendice V.

21. *Ibid.*

22. Solomos, *La vision prophétique...*, p. 213.

23. Voir L. Coutelle, *Formation poétique...*, p. 117-131 et 170-190.

24. Voir D. Angelatos, *Η «φωνή» της μνήμης. Δοκίμιο για τα λογοτεχνικά ετάση*, Livanis, Athènes 1998, p. 208-239.