

Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine

Georges P. Pefanis

Number 48, Fall 2010

Perspectives du théâtre grec contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1007837ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1007837ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université du Québec à Montréal

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pefanis, G. P. (2010). Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine. *L'Annuaire théâtral*, (48), 21–29.
<https://doi.org/10.7202/1007837ar>

Article abstract

Memory in modern Greek dramaturgy does not constitute a static act of recall but a complicate act of reconstitution of past under the influence of the present and the social environment. Since the end of the junta (1974), these versions of the dramatic memory bring back the subjects to certain situations of the past, which can reveal the causes of a missed life, to decentralize the strong certainty of a rational consciousness, in short, deconstruct the presence and the identity in the shades of the absence and otherness. Nevertheless, there is the positive force of memory, which tends to reconstitute the pieces, to offer a temporal perspective as a base, and a temporal horizon as a direction to the ethical consciousness of the present, to create an experience of the “membership in the world and its history”. Memory, as it could be observed in the image of the contemporary Greek dramaturgy, seems to emerge from the interweave of these two forces.

Georges P. Pefanis
Université d'Athènes

Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine

L'étude de la dramaturgie grecque au cours des dernières décennies fait clairement apparaître un intérêt profond pour les questions concernant la mémoire, que cet intérêt se centre sur la *thématique* du rappel du passé (refoulé, altéré, ou simplement oublié) ou sur les structures « mnésiques » des œuvres : structures de répétition, d'intégration, de rétrogression, de résonance, de recouvrement ou de synchronisme. C'est une approche de ce sujet que nous allons tenter ici en affirmant que la mémoire dans la dramaturgie ne constitue pas un acte statique de rappel, mais un acte complexe et évolutif de reconstitution du passé sous l'influence du présent et du milieu social, comme l'a décrit Maurice Halbwachs (Halbwachs, 1994).

1. Le drame historique

Dans les dernières années de la junte, puis après le changement de régime, font leur apparition des drames historiques dans lesquels priment le présent – constitué en objectif – et l'élément satirique. Trois ouvrages de Iakovos Kambanellis pourraient entrer dans ce cadre : *Notre grand cirque*, *La fête et le pois chiche*, *Le peuple ennemi*¹. Dans *Notre grand cirque*, le rappel historique couvre une vaste période ; l'histoire de la Grèce s'y trouve condensée de l'époque de Kronos à l'occupation allemande. Nous avons là, autrement dit, un puissant concentré de l'histoire grecque, de l'aube mythique du père-dieu qui dévore ses enfants à l'aboutissement historique de la mère-patrie qui engloutit les siens ; une théâtralisation du passé grec que tente la mémoire dans le sens où les situations et les événements, les relations, les hommes et leurs actes appartiennent presque à une œuvre théâtrale dans laquelle le metteur en scène détient tous les pouvoirs et où le peuple joue les rôles de subalterne. Dans *La fête et le pois chiche*, la mémoire historique, qui en l'occurrence

se base expressément sur des chroniqueurs (Kassomoulis et Gazis) et des historiens (Paparigopoulos et Kokkinos), relie le procès de Georges Karaïskakis en avril 1824 aux procès mis en place par le régime dictatorial ou ceux qui avaient été engagés préalablement contre les militants de gauche. Les références historiques, les allégories et les parodies de l'œuvre se trouvent démultipliées si l'on prend en compte également les images que la censure de la junte avait proscrites. La démythification de glorieux (et moins glorieux) personnages de l'histoire grecque est caractéristique de ces passages : Théodora, experte dans les intrigues d'état, Amalia, qui voyait une infamie dans la révolution et considérait comme indigne le peuple qui ne se soumettait pas au trône ou Frédérique qui pouvait annuler toute élection lui déplaisant. Dans *Le peuple ennemi* enfin, un procès mnésique analytique est mis en œuvre, en ce sens où le temps de la narration tend à se confondre avec le temps de référence. La mémoire détaillée apporte de nombreux éléments concernant la période des trois années précédant le coup d'état militaire et toute l'œuvre ressemble à une chronique de l'époque avec propos satiriques et références critiques à des personnages et à des choses que peu ont osés.

La trilogie politique de Kambanellis (Pefanis, 2006) et certains ouvrages sur le même sujet – *Protecteurs* de Mitsos Efthimiadis², *La solitude des larves* de Nikos Perelis³, *Le panorama grec* de Vaguelis Goufas⁴ – présentent un intérêt certain pour l'historien car, s'ils stimulent la mémoire personnelle de l'auteur (le vécu de ces auteurs et leur interprétation par rapport à certains événements importants de leur époque), ils activent également la mémoire collective des spectateurs contemporains (la perception qu'a le public théâtral de ces interprétations). Plus particulièrement, la trilogie kambanéllienne constitue un terrain propice à l'application de trois lois que Maurice Halbwachs a discernées en explorant la mémoire collective des ensembles sociaux : les lois de la concentration, de la division et de la dualité, puisque plusieurs événements non reliés entre eux se manifestent dans un même lieu, ensuite le même événement se produit dans des lieux différents sous forme d'événements partiels, se fixant ainsi en mémoire de façon plus efficace, enfin le même événement apparaît dans deux endroits distincts au même instant (Halbwachs, 1972).

2. Le passé théâtralisé

De temps à autre, la dramaturgie de Staïkos se mêle à l'Histoire (Sivetidou, 2000 ; Baconicola, 2000 : 152-157). Le temps dramatique s'exprime dans un jeu sans entraves avec le temps historique : le premier façonnant le second et le développant à volonté. En ce sens, et contrairement à ce à quoi l'on pourrait s'attendre, c'est le théâtre – et non l'histoire – qui constitue le vaste canevas sur lequel se développent, chaque fois, un fait, une relation, un événement dont tous les paramètres historiques semblent souvent exclus.

Les trois dimensions de l'opération mnésique de cette dramaturgie sont les suivantes : un regard subjectif sur le temps, une esthétisation de l'histoire et une théâtralisation des relations intersubjectives. Dans *Les plumes d'autruche*⁵, la mémoire du passé ne fait que procurer la coquille qui permettra au jeu scénique de la vérité et du mensonge d'éclore. L'Alexandrie décadente de l'entre-deux-guerres offre cet « ailleurs, autrefois » vers lequel se tourne la mémoire, non en tant que lieu et temps précis de l'action mais en tant qu'ambiance ou, éventuellement, en tant qu'espace de nuances et de demi-tons kafkaïens. En ce sens, l'élégance de la langue, les jeux de l'amour et les métamorphoses de l'identité personnelle passent au premier plan, devant les allusions satiriques à une grande bourgeoisie déchue au sein de la communauté grecque d'Égypte. Ce sont Narcisse, Ianos et Protée qui sont les protagonistes de la scène alexandrine, et non pas le quatuor du jeu de l'amour, car le (néo)esthète dramaturge cherche l'expression de son œuvre au-delà de toute « patrie » et de tout indice temporel ; il recherche les « définitions spécifiques » – comme dirait Lukacs (1986 : 179) – à son propre monde. En conséquence, ce n'est pas un hasard si Staïkos évoque l'Alexandrie de 1920, où le moi psychologique de l'autocréation, se détournant de circonstances extérieures affligeantes, se concentre sur l'esthétisation de la vie. L'expérience qui se déroule ici est donc une expérience mnémonique, mais elle l'est de façon détournée : ce n'est pas le souvenir d'une ville décadente et d'une civilisation qui dépérit, mais la mémoire d'une attitude idéotype et intériorisée face aux conventions du présent ; c'est la mémoire, pourrait-on dire, du talent du moi poétique à susciter des scènes de beauté dans des lieux de médiocrité.

3. La mémoire et l'identité

La pièce intitulée *Une rencontre autre part*⁶ de Iakovos Kambanellis évoque à nouveau le passé à travers des réincarnations successives de son ancien Moi. Chaque image a pour titre : « image et souvenir ». Le présent et le futur constituent – c'est l'évidence-même – une jonction avec le passé, en tant qu'exigence morale en quelque sorte, qui donne sens à l'identité du moi (Chesneaux, 1998 : 291). À un niveau d'expérience existentielle du temps, le sujet de l'action croise de multiples images de la conjoncture sociale et économique, se frotte à des défis physiques et intellectuels, à des problèmes psychologiques et familiaux irrésolus et, dans ces rencontres successives, il porte un Moi qu'il vient de surpasser, un âge de sa personnalité qu'il vient de franchir. Origine et point final, l'enfance ; l'enfance en tant que halte existentielle où s'ébauchent et se créent tous les Moi qui constitueront l'identité personnelle du sujet, puisque la conscience cherche à appréhender soi-même dans la fluidité du temps (Pefanis, 2000 : 52).

La mémoire dans cette œuvre est plurielle, elle ne se résume pas à une somme de souvenirs, mais à chaque fois varie l'optique sur le passé et nourrit les filtres de saisie de ce dernier : la présentation du jeune homme à l'homme mûr incarne à la fois le souvenir de sa jeunesse, mais aussi, par le biais de ce souvenir, la mémoire de son adolescence et de son enfance.

Néanmoins, les éléments (auto)biographiques du texte ne résument pas la mémoire à une unité fermée autoréférentielle. La mémoire ne développe pas seulement une identité individuelle, elle ébauche également une identité collective. La fonction autant que les contenus de la mémoire ont, dans cette œuvre, une valeur d'exemple irrévocable, dans la mesure où elle illustre l'histoire d'une génération entière dans ses rencontres avec l'histoire des générations ultérieures, condensant ainsi l'histoire de la société grecque de la plus grande partie du XX^e siècle.

4. La mémoire traumatique

La coexistence du passé avec le présent à travers la mémoire est un composant stable de la dramaturgie d'Anagnostaki. Mais comment fonctionne cette mémoire et à travers quelles techniques dramaturgiques peut-on le constater dans la pièce *Voyage au loin* ?

Localisons tout d'abord les techniques dramaturgiques se rapportant au processus mnémonique. Il s'agit de l'autoprésentation des personnages, de l'expression de simples souvenirs, de la répétition de sentences dialogiques, de narrations ou descriptions ou de versets enregistrés, d'interférences d'images oniriques et fantasmatiques, de la présentation de lieux mnémoniques tels que la tour moyenâgeuse de 1204 en Angleterre, de montage temporel, de confrontation de souvenirs qui s'annulent réciproquement et de références intertextuelles, en particulier dans *Erotocritos* et *Hamlet*.

Dans l'histoire que nous relate Anagnostaki, il existe, en fond, une trame composée de fragments d'événements traumatiques. Un amour perdu, une trahison, l'éducation d'un enfant sans père, tout cela constitue l'image d'un souvenir traumatique que l'héroïne ressent comme étant des fragments sans lien apparent, dissociés de leur cause initiale, séparés de la chaîne narrative et sans origine.

Ainsi, par le biais d'images, de gestes ou d'expériences corporelles, le souvenir traumatique représente l'instant éloigné du trouble conscient. Même si de la mémoire émergent plusieurs éléments du passé, le comportement traumatique de la femme ne peut pas être déterminé par l'événement ou la spirale des événements qui l'a provoqué. Les trous

de mémoire que la femme présente de temps à autres, ses éclats, même sa dépression, qui l'entraîne dans un hôpital en Angleterre, ne sont que des actes de la conscience tendant à une représentation rétrospective de l'instant traumatique.

5. La mémoire et la vieillesse

Vieillir, c'est se retirer peu à peu du monde des phénomènes, mais cela signifie également se laisser glisser petit à petit vers le monde de la mémoire. Ici, la ride devient emblème de la mémoire, mais également ombre de la mort. Les rides sont les premiers sentiers vers la mort inscrits dans la peau, mais ce sont aussi des chemins vers le passé, vers le vécu et les souvenirs. L'œuvre à deux actes de Kordatos intitulé *Le journal du sable*⁸ nous conduit précisément sur ce chemin que représente si l'on peut dire une ride et qui nous guide vers deux vastes champs infinis : celui de la mort et celui de la mémoire. À travers le personnage du vieux père, qu'il compare soit dit en passant à un « monument animé », Kordatos forge un amalgame d'images mnémoniques et minimise le poids de la réalité historique en tant que centre du processus mnésique : ce que l'on appelle dans le langage courant « événement » ou « réalité » ne constitue plus le centre de référence d'un souvenir ou du processus mnésique en général. Désormais, le souvenir peut également être factice ou inconsciemment façonné pour recouvrir d'autres souvenirs qui ne doivent pas émerger ou d'autres champs du passé qui ne doivent pas être rappelés au présent. Dans ce processus, le Xefti, jeune vagabond inconnu qui s'entend si bien avec le vieux père et réveille en lui la force mnésique qui génère des souvenirs en quelque sorte naturels et techniques, joue aussi un rôle important.

Tous les personnages sont des fugitifs et l'on ignore d'où ils viennent et où ils vont. Le père, qui traverse la phase finale de sa vie, est revenu pour mourir. Mais les autres ? Son fils, revient parce qu'il veut « aller de l'avant », sa belle-fille parce qu'elle veut profiter de la vie. Tous cependant ont des bagages bourrés de souvenirs et le père, plus particulièrement encore. Ceux-ci se révèlent soit à travers les propositions elliptiques et des récits inachevés, tout au long des rétrospectives sporadiques et des allusions explicites, soit dans les scènes oniriques intercalaires au cours desquelles se manifestent ses parents en provenance d'un passé lointain.

6. La vue et la mémoire

L'image d'un être humain à l'agonie, dans les spasmes, gisant à terre terrassé par des coups réitérés ou celle d'une femme ensanglantée, étendue sur l'asphalte la nuque brisée sont des images qui traversent la pièce *Le point aveugle*⁹ de Gianni Mavritsakis : deux images pénibles et terribles qui ne sont pas sans lien avec la mémoire dans la mesure où elles renvoient à la mort du mari profondément gravée dans la mémoire de l'héroïne. C'est l'image de la perte violente qui s'articule à la vue et qui s'est déjà constituée dans la mémoire.

C'est cette mémoire qui interfère entre la vie de l'héroïne et celle de la ville, parfois comme un filtre de stimulations et parfois comme un mur séparateur qui l'isole de son milieu et des hommes. Qui l'isole tellement que le seul personnage qui ressent obscurément sa situation est la personne la plus isolée qui soit, la mendiante des carrefours qui vit également avec le souvenir des deux enfants qu'elle a perdus. Entre le visible et l'invisible, ces deux femmes voient mais ne regardent pas. Leurs yeux sont tournés vers les personnages et les objets, mais leur regard fixe toujours un ailleurs qu'impose la mémoire. En conséquence, ici, la fonction mnémonique façonne l'autre, l'altérité personnelle dans une ville impersonnelle, à l'instant où la mémoire chez les autres personnages est absente ou superficielle et utilise essentiellement les fragments figuratifs et plus rarement les scènes intercalées, beaucoup plus souvent les associations et les répétitions marquantes, parfois des monologues croisés, des métaphores et des métonymies, pour introduire le passé dans le présent. De toutes les œuvres ici examinées, la mémoire dans le *Point aveugle* donne la nuance la plus puissante de l'*Angelus Novus* de Benjamin (2000 : 434) : la vue des ruines d'une société et la vue de l'histoire en tant que ruines sur des ruines, sur des déchets humains et sur des relations éclatées.

7. La mémoire de la patrie

Ces dernières années, la dramaturgie grecque présente de plus en plus souvent une thématique qui s'organise autour de la vie des réfugiés en Grèce. *Le lait*¹⁰ de Vassilis Katsikonouris en est un exemple révélateur. On y suit la vie d'une famille de rapatriés en provenance de Tiflida, une vie de privations, remplie des seuls souvenirs de leur patrie. Face au souvenir et à ses contenus, les personnages présentent d'une part, une attitude positive, et, d'autre part, une attitude négative. L'aîné tente d'« effacer » de sa mémoire les traces du passé, en se concentrant sur le présent et sur une vie qu'il s'efforce de construire dans un environnement social nouveau ; contrairement au cadet qui, lui, reste attaché à un passé double, personnel et familial. Attaché d'une part à la figure maternelle et figé dans un éventuel complexe infantile, il se réfugie d'autre part dans une période de sa vie et dans un

lieu où tout lui était plus familier et plus amical, dans un espace où les gens et les paysages, les représentations et les relations interpersonnelles lui offrent un espace de cognition rassurant. À un niveau intermédiaire, leur mère tente de concilier la nostalgie et l'espoir, gardant en mémoire le passé, sans néanmoins s'aveugler, ni fuir les problèmes du présent. Dans cette optique, les éléments capitaux que sont la mort de la mère, le mariage du fils aîné et, au final, l'internement du cadet dans une clinique psychiatrique, renvoient à une sorte de déchirure entre présent et passé ; la mémoire se trouvant manifestement verrouillée dans le second.

8. La mort et la mémoire

Dans l'un des meilleurs ouvrages de Georges Dialekmenos, intitulé *La Nuit de la chouette*¹¹, la mémoire constitue le dernier refuge de l'homme qui se meurt. Selon une idée généralement répandue, les derniers instants de la vie abritent, en une séquence vertigineuse, des images de la vie profondément gravées dans la mémoire. L'œuvre élargit cette séquence au niveau du temps, à travers un examen approfondi des images et des circonstances de la vie. Ion, gardien d'un ossuaire, meurt sur son lieu de travail et, lors de ses derniers moments, revit les flashes de cette mémoire, les images du passé qui ont marqué sa vie, les remords et la culpabilité par rapport à une femme notamment, qu'il a séduite puis abandonnée. La caractéristique de l'œuvre ne se trouve pas dans le contenu des images mnésiques, puisqu'on y utilise des situations courantes (le mari trompe sa femme avec la femme de son cousin et lorsque ce dernier lui demande des comptes, il nie tout), mais dans le fait que les images mnésiques se tissent au présent dramatique, une inclusion en quelque sorte du récit du passé dans le présent qui s'élargit suffisamment pour embrasser une conscience personnelle restreinte à un noyau éthique infime : à l'heure du jugement, au point mort, comme dans le cas de Gianni Mavritsaki, entre l'être et le néant, la mémoire est activée pour réduire la faute au néant, et dévoiler la vacuité morale de la mémoire. Ainsi, la mémoire émerge ici de la terreur ultime, mais aussi d'une ultime réflexion morale qui se déroule dans les couches de la pensée inconsciente.

La signification de la mémoire au théâtre

Ces versions de la mémoire ramènent les sujets à certaines situations du passé qui peuvent révéler les causes d'une vie ratée, décentrer les certitudes fortes d'une conscience rationnelle, déconstruire, en bref, la présence et l'identité dans les ombres de l'absence et de l'altérité. De ces versions perce une force négative de la mémoire qui bloque les déroulements et bouleverse la cohérence. Il y a néanmoins, sa force positive qui tend à

reconstituer les morceaux, à offrir une perspective temporelle pour base et un horizon temporel comme direction à la conscience éthique du présent, à créer un vécu de l'« appartenance au monde et à son histoire ». La mémoire, comme on le voit dans l'image de la dramaturgie grecque contemporaine, semble émerger de la trame dialectique de ces deux forces. Des forces négatives et positives de la mémoire théâtrale convergent en exemples locaux qui s'éloignent des références prédéterminées et introduisent parfois de nouvelles optiques dans les théories officielles du passé et dans leurs interprétations unidimensionnelles.

Se souvenir signifie rappeler le passé et remodeler ses contenus en fonction de chaque présent originel. Cela signifie toutefois que le remodelage constitue une part de ma préoccupation concernant le présent mais aussi que cette préoccupation ne peut qu'être intentionnelle, reliée à une attente, si ce n'est à la promesse d'un certain avenir. Ainsi, chaque souvenir cache une préoccupation et inspire une attente. En conséquence, la mémoire ne se limite pas seulement à une conscience rétrospective : elle existe au cœur de la conscience du temps en tant que tel, de la conscience de la fluidité et de l'évolution inextinguible. La mémoire théâtrale elle, donne une substance à cette conscience, la concrétise en situations dramatiques spécifiques, et lui attribue une chair et des os, la chair et les os des acteurs. De cette façon, le théâtre lui-même devient la re-présentation du processus de reconstruction du passé par la mémoire.

Notes

1 La première pièce a été représentée en 1973 au Théâtre « Athinaion » sous la surveillance de la junte et publiée deux années plus tard ; la deuxième et la troisième ont été représentées respectivement en 1974 et 1975 au même théâtre. Toutes les deux n'ont pas été publiées, probablement à cause des mauvaises critiques qu'elles avaient reçues.

2 Pièce représentée au Théâtre d'Art, Athènes, 1975.

3 Pièce représentée au Théâtre National, Athènes, 1994.

4 Pièce représentée au Théâtre Populaire Expérimental de Leonidas Trivizas, 1976.

5 Pièce représentée au Théâtre de la rue, Kephallinias, 1994.

6 Pièce représentée au Théâtre d'Art, Athènes, 1997.

7 Pièce représentée au Théâtre d'Art, Athènes, 1995.

8 Pièce représentée au Théâtre « Empros », Athènes, 2001.

9 Pièce représentée au Festival « Intercity », Florence 2005 et Théâtre « Poreia », Athènes, 2008.

10 Pièce représentée au Théâtre National de la Grèce, Athènes, 2006.

11 Pièce représentée au Théâtre de la rue de Cyclades, Athènes, 1998.

Bibliographie

- ANAGNOSTAKI, Loula (2008), *Voyage au loin*, dans *Théâtre III*, Athènes, Kedros, p. 95-202.
- BACONICOLA-GEORGOPOULOU, Chara (2000), *Règles et exceptions. Textes sur le théâtre néo-hellénique*, Athènes, Hellenika Grammata.
- BENJAMIN, Walter (2000), « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 427-443.
- CHESNEAUX, Jean (1998), *Habiter le temps*, Paris, Bayard.
- DIALEGMENOS, Georges (2008), *La Nuit de la chouette*, dans *Œuvres Complètes de Théâtre*, Athènes, Aigokeros, p. 145-204.
- HALBWACHS, Maurice (1972), *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*, Paris, P.U.F.
- HALBWACHS, Maurice (1994), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel.
- KAMBANELLIS, Iakovos (1975), *Notre grand cirque*, Athènes, Ermeias.
- KAMBANELLIS, Iakovos (1998), *Une rencontre autre part*, dans *Théâtre VII*, Athènes, Kedros, p. 63-164.
- KATSIKONOURIS, Vassilis (2007), *Le lait*, Athènes, Kedros.
- KORDATOS, Dimitris (2001), *Le journal du sable*, Athènes, Théâtre « Empros ».
- LUKACS, Georg (1986), *L'âme et les figures*, Athènes, Themelio.
- MAVRITSAKIS, Gianni (2008), *Le point aveugle*, Athènes, Nefeli.
- PEFANIS, Georges P. (2000), *Iakovos Kambanellis. Approches et dépistages dans sa dramaturgie* [en grec], Athènes, Kedros.
- PEFANIS, Georges P. (2006), « La dimension historique dans la trilogie politique de Iakovos Kambanellis : *Notre grand cirque*, *La fève et le pois chiche*, *Le peuple ennemi* », dans *Lapithos. Histoire et littérature. Le Double dans la littérature néo-hellénique*, Actes du XIX^e colloque des néo-hellénistes des universités francophones, Nancy, Besançon, Praxandre, p. 122-169.
- PERELIS, Nikos (1998), *La solitude des larves*, Athènes, Dodoni.
- SIVETIDOU, Aphrodite (2000), *La vue du silence dans le théâtre d'Andreas Staïkos*, Athènes, Hellenika Grammata.
- STAÏKOS, Andreas (2001), *Les plumes d'autruche*, dans *Les plumes d'autruche. Théâtre*, Athènes, Hellenika Grammata, p. 151-216.