Éléments de Mythologie méditerranéenne dans l'oeuvre de Nikos Kazantzaki

Bernard Chapeau

▶ **To cite this version:**

Bernard Chapeau. Éléments de Mythologie méditerranéenne dans l'oeuvre de Nikos Kazantzaki. Travaux & documents, 1994, 05, pp.131–138. hal-02174279

HAL Id: hal-02174279
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174279

Submitted on 11 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Eléments de Mythologie méditerranéenne dans l'œuvre de Nikos Kazantzaki

Bernard CHAPEAU
Lycée de Bellepierre

La critique littéraire et les disciplines relevant des sciences humaines ne cessent de se référer à la mythologie et à la notion de mythe. Mais la diversité des acceptions que l'on prête à ces termes, rend difficile la lecture des analyses. Dans la mesure où Kazantzaki a fait appel au mythe pour raconter comment avait pris naissance le plus célèbre de ses personnages romanesques, il nous semble utile de commencer par l'étude de ce qu'on peut appeler le passage du discours au mythe.

Du discours au mythe

> « Toutes ces enquêtes ont connu le même problème : [...] l'histoire des origines, ou encore, lorsque la narration est devenue une fin en soi, le roman [est apparu] avec naturellement quantité de formes mixtes »[1].

S'il n'est pas toujours évident de décider si telle œuvre ou telle version est un mythe, une histoire ou un roman, il semble possible de repérer l'état mythologique ou l'état romanesque parmi les formes d'un récit à condition de ne pas rester prisonnier des définitions rigides comme celle de Krieck par exemple qui déclare : « Le mythos raconte [...]. Le logos au contraire ne veut pas raconter, mais juger, décider »[2]. Ce qui

1. Georges Dumézil, *Du mythe au roman*, Paris, Quadrige ; 1983, p. 7.
2. Cité par Jean Pierre Faye dans *Théorie du récit*, Paris-Herman, 1972, p. 25.

revient à dire que la distinction entre mythe et roman à partir de leur finalité narrative serait sans fondement.

Or, chacun ayant à résoudre les difficultés propres à l'objet de son étude — distinguer le mythe du roman pour Dumézil, le mythe du logos pour Krieck et J.-P. Faye — la force de telle définition devient faiblesse lorsque l'on cherche à se situer sur un plan général. Quoique contradictoires, ces définitions ont le mérite de poser trois stades du discours : le logos, le mythos et le romanesque. Plutôt que de parler « d'états intermédiaires », comme le fait Dumézil, peut-être est-il préférable de considérer que ces trois stades se proposent également au choix de l'écrivain d'aujourd'hui. Ainsi un récit mythique ou romanesque, sans cesser d'être mythe ou roman, pourra-t-il être porteur de logos et des personnages romanesques se transformer en mythes.

On ne saurait donc réduire le mythologique à du « narratif à l'état pur ». Dans *Mythologies*, Roland Barthes a attiré notre attention sur le fait que le mythe est un langage[1] ; la notion de mythe pourra donc s'appliquer à des phénomènes tels qu'un combat de catch, qui à sa manière, différente de celle du logos, livre une intelligibilité, un sens :

> « Nul ne peut douter que le catch détient le pouvoir de transmutation qui est propre au Spectacle et au Culte. Sur le Ring et au fond même de leur ignominie involontaire, les catcheurs restent des dieux parcequ'ils sont pour quelques instants la clef qui ouvre la Nature, le geste pur qui sépare le Bien du Mal et dévoile la figure d'une justice enfin intelligible. »[2]

Dans son Introduction à la poésie orale, Paul Zumthor a utilement souligné que celle-ci — qui procède, à l'origine, du mythe — a d'abord fait partie du rituel et permis son actualisation en drame[3]. Nous n'aurons donc pas à nous étonner de reconnaître la parenté symbolique entre des spectacles taurins, contenant tout un rituel, et les thèmes présents dans l'œuvre de Kazantzaki où nous tenterons de déceler un univers mythologique.

---

1. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points Seuil 1970, p. 9.
2. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 24.
3. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil 1983, p. 264-266.

Il devient alors possible d'interpréter la naissance du personnage de Zorba telle que nous la rapporte le romancier :

> « Le mythe de Zorba a commencé à cristalliser en moi. Au début, c'était un bouleversement musical, un rythme nouveau comme si mon sang s'était mis à battre plus vite dans mes artères. [...] Aussitôt, les rimes, les comparaisons se sont mis à accourir vers la semence étrangère, à l'entourer et à la nourrir comme un embryon. Les souvenirs évanouis ont repris vie. [...] Zorba se métamorphosiat peu à peu et devenait une légende. »[1]

Kazantzaki n'a donc pas cherché à raconter ni à construire *l'histoire* de Zorba ; ce n'est pas un projet narratif qui a donné naissance au roman, mais un *état* où la fonction langagière, d'abord produit de la musique (« un rythme nouveau »), passe ensuite à la poésie (« les mots, les rimes, les comparaisons »). Le romancier, s'abandonnant au frémissement du souvenir il métamorphose le réel en légende, aboutissant à une vérité d'ordre supérieur : « existe-t-il une chose plus vraie que la vérité ? Oui, la légende[2] ». Si, pour un esprit rationaliste « la première signification du vrai et du faux semble avoir tiré son origine des récits »[3] qui représenteraient le stade grossier de la conquête de la vérité par le langage — l'état de perfection étant bien entendu celui du logos —, pour Kazantzaki, au contraire, l'état mythologique doit permettre de saisir, par exemple, les données essentielles d'un « esprit méditerranéen ». Nous allons retrouver les manifestations de cet esprit méditerranéen à travers le fameux « regard crétois » qui en constitue la représentation mythique dans l'œuvre de Kazantzaki.

Notre auteur a choisi de se reconnaître dans un autre Crétois qui avait, lui aussi, rencontré l'esprit méditerranéen dans un culte qui fut cher à la Crète : celui du taureau. Le Greco, puisque c'est de lui qu'il s'agit, est allé chercher la vraie mesure de son art en Espagne, terre-sœur qui lui a donné en échange un nom que l'histoire retiendra, et qui est le symbole de l'identité méditerranéenne faite de diversité et de métissage.

---

1. Kazantzaki, *Lettre au Greco*, Paris, Presses Pocket, 1983, p. 488-489.
2. *Lettre au Greco*, p. 500.
3. *Théorie du récit*, p. 15.

Le mythe du taureau

A Cnossos,

> « Je regardais les courses de taureaux peintes sur les murs, la grâce et la souplesse de la femme, la force infaillible de l'homme, et de quel œil intrépide ils affrontaient le taureau déchaîné et jouaient avec lui [...] avec entêtement, sans haine [...]. C'est ainsi que les Crétois ont transposé l'épouvante et en ont fait un jeu sublime, où la vertu de l'homme au contact direct de la toute puissance absurde se tendait et triomphait[1] . »

Le jeu du taureau à la crétoise est une variante du rituel commun à quelques hauts lieux de la culture méditerranéenne. Dans la lente transformation qui aboutit à la corrida espagnole, il serait aisé de voir un progrès de la grâce et du geste et la transposition de l'épouvante en un jeu sublime scandé dans ses instants les plus vrais par une musique, le paso-doble, qui semble illustrer une phrase de la *Lettre au Greco :* « Même si c'est la mort [...] nous en ferons une danse ». Cette musique que l'on joue au moment même où le *maestro* (le *matador*, le « tueur ») va donner la mort, après avoir lancé ce cri que lui prête Blasco Ibanez : « Fuer too er mundo ! »[2] il se produit une métamorphose du réel relevant de l'effet tragique tel qu'il se produit dans la *katharsis*. Dans sa préface à la *Poétique* d'Aristote[3], Michel Magnian nous permet de retrouver l'essentiel de la théorie aristotélicienne qui décrit la *katharsis* comme « Cette faculté paradoxale de transformation des sentiments désagréables en plaisir »[4]. Lorsqu'il classe les différents types de chants, Aristote compare celui dont le propre est de susciter l'action ou l'enthousiasme à « un remède ou *katharsis* », mot « emprunté au vocabulaire médical ». Cette transposition de l'épouvante dont nous entretenait Kazantzaki admirant les fresques taurines de Cnossos, où la force brutale du taureau déchaîné le cédait à la grâce et à la souplesse du maestro, finissant par les épouser, n'équivaut-elle pas au triomphe de l'art (danse ou *faena*) sur la

1. *Lettre au Greco*, p. 155.
2. (« Tout le monde dehors ») *Sangre y arena*, colleccion Austral 1964, p. 30.
3. Le livre de poche, 1990.
4. Aristote, *Poétique*, Le livre de poche, 1990, p. 48.

toute-puissance absurde, haineuse et brutale : « ils jouent avec lui [...] sans haine » ?

« La lutte séculaire de l'homme et du taureau — qu'aujourd'hui nous appelons Dieu — voilà quel était le regard crétois »[1], le combat contre *el bruto* — un des mots désignant le taureau de corrida — s'achève en une danse de vie où le taureau est roi ou dieu. Les Espagnols ont simplement poussé jusqu'à son terme la mise à mort, l'action, la représentation dramatique, pour tout dire : le rituel, renouant ainsi avec le spectacle tragique grec au cours duquel on suppose qu'un bouc était sacrifié (*Tragos oedia* signifiant « le bouc »). Les Crétois quant à eux, baissaient le rideau après la danse. Cette association du chant, de la musique et de la mort rituelle avaient déjà frappé Gustave Doré et Charles Davillier alors que la corrida était loin d'avoir atteint le degré d'élégance qu'elle connaît aujourd'hui : « Pour célébrer la mort du taureau, l'orchestre joua un de ces airs de danse andalous qui passionnent tant les espagnols »[2]. La *katharsis* transpose l'épouvante de la mort en exaltation de la vie : ne donne-t-on pas la mort en habit de lumière sous le soleil, *a la cinco de la tarde* ? Mais les coups portés au taureau préservent l'homme de la mort, la mort prend le taureau au lieu de prendre l'homme. Bien plus, la peur de mourir que chacun porte en soi, se mue, grâce à la magie du spectacle, d'une part en peur de voir mourir le torero (auquel on s'identifie) et aussi en plaisir d'assister à la fête entourant un sacrifice — celui du taureau — qui purge de la peur de la mort (là est la *katharsis :* « faculté paradoxale de muer des sentiments désagréables en plaisir »). Une des scènes d'*Alexis Zorba* où « de primitifs paysans crétois entourent cette vieille chanteuse [...] et la voient mourir avec une joie sauvage, comme si elle n'était pas elle aussi un être humain »[3], montre bien comme l'écrit Michel Magnian que la katharsis est « un concept d'ordre esthétique plutôt que d'ordre éthique »[4]. Et la peur de la mort ainsi transformée intéresse l'écrivain comme tout fabricant d'illusion dont le but est de mettre en scène l'épouvante. Dans la corrida, dans la tragédie antique, comme dans la mort de la vieille chanteuse, la musique est présente : « le joueur de lyre leva son

1. *Lettre au Greco,* p. 517.
2. C. Davillier,*Voyage en Espagne*, [1862], Paris / Stock, 1980.
3. *Alexis Zorba,* p. 294. (Press pocket, 1986).
4. Aristote, *Poétique*, préface Paris / Le livre de Poche, 1990, p. 49.

archet - fraîche, joyeuse, sarcastique, sa voix jaillit dans la nuit chaude »[1]. Comme l'a toujours dit la religion de la Terre, qui est celle de nombreuses civilisations, dont la Grèce, il y a dans la mort la promesse d'une vie à renaître : « enfants, la naissance et la mort ne font qu'un »[2]. Or, même dans cette île qu'est la Crète, on respire la garrigue et non l'iode. La Méditerranée n'est pas vraiment une mer, on y passe d'île en île surtout dans la région égéenne, comme le faisait Ulysse (et comme le fait encore le bateau - autobus). Kazantzaki nous le rappelle aussi :

> « Nombreuses sont les joies de ce monde — les femmes, les fruits, les idées —. Mais fendre cette mer là, par un tendre automne, en murmurant le nom de chaque île, je crois qu'il n'y a pas de joie qui, davantage plonge le cœur de l'homme dans le paradis. »[3]

Née dans ce paradis, l'œuvre de Kazantzaki traite aussi de cette religion qui s'épanouit au contact de la Terre méditerranéenne et que, faute de place, nous n'étudierons ici qu'allusivement.

La religion d'un poète méditerranéen

Dans cette religion le dieu créateur est la déesse-Terre : « toi seule existe ô Terre ! et moi je suis ton dernier né »[4]. Puisque « dieu se bâtit »[5], cette déesse est mère de toutes les choses et de tous les êtres, y compris mère de celui que d'autres ont appelé Dieu, que Saint-Pierre, accueillant Zorba, appelle « ton confrère Zeus »[6]. Il est pétri de la même substance cosmique que l'homme et les autres dieux. D'ailleurs il déclare lui même à l'écrivain :

> « Moi j'ai fait le monde, mais je ne l'ai pas achevé [...] ; c'est à toi de continuer la création ; brûle-moi le monde,

1. *Alexis Zorba*, p. 301.
2. *Lettre au Greco*, p. 521.
3. *Ibid.*, p. 23.
4. *Alexis Zorba*, p. 199.
5. *Lettre au Greco*, p. 12.
6. *Alexis Zorba*, p. 248.

> fais-en un grand feu et rends-le moi ainsi. Et moi j'en ferai de la lumière »[1].
> C'est qu'ils peignent le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe ; ils n'ont pas honte ? [...] Non le Saint-Esprit [...] est un feu [...] Ce sont les âmes médiocres qui le prennent pour une colombe »[2].

La vérité est bien dans « les dieux qui combattent en moi : le Feu et la Terre »[3].

Parce que Dieu est feu et s'incarne dans le Taureau, « Dieu et Diable, c'est tout un,[4] il s'agit de réconcilier les forces ténébreuses et les forces lumineuses [...] de deviner l'harmonie future »[5], de faire en sorte, comme le dit l'artiste, que « cet ancêtre, la bête massive, brute, que l'on m'a donnée je la transforme en homme »[6] ; ainsi fait le *maestro* lorsqu'il transforme les forces obscures du taureau en danse de vie. Le Taureau, danseur sans haine, porté par la musique cosmique de l'orchestre.

Mais *Alexis Zorba* c'est aussi l'histoire de l'échec d'une exploitation minière. On y retrouve donc sous une forme socio économique les thèmes contradictoires de la Terre-mère et du Feu. « Ardeur » des ouvriers plongés dans les entrailles de la Terre :

> « Les ouvriers travaillaient avec frénésie. Seul Zorba pouvait les entraîner ainsi. Avec lui, le travail devenait vin, chant amour, et ils s'enivraient. La terre prenait vie dans ses mains. Les pierres, le charbon, le bois, les ouvriers adoptaient le même rythme. [...] Ils donnaient nom à chacune des galeries et à chacun des filons[7]. »

Dans ce passage d'*Alexis Zorba*, le chant et les mots donnent forme et rythme à la matière cosmique, êtres et éléments confondus. Voilà qui relève moins d'une gestion d'entreprise de type capitaliste que des aspects religieux d'une civilisation

1. *Lettre au Greco*, p. 537.
2. *Ibid.*, p. 536.
3. *Ibid.*, p. 18.
4. *Alexis Zorba*, p. 266.
5. *Lettre au Greco*, p. 477.
6. *Ibid.*, p. 19.
7. *Alexis Zorba*, p. 200.

paysanne (païenne, au sens premier) née d'un monde dur, où l'ordre économique n'est jamais perçu comme tel mais transcendé par une visée à caractère religieux : « Nous autres, patrons, nous avons d'autres buts, des buts plus élevés » que l'échec ne saurait atteindre.

> « Quels buts, Zorba ? lui demandai-je.
> - Nous creusons pour savoir quels démons sont en nous. »[1]

Le dialogue fait allusion à l'entreprise de lignite « allée à tous les diables » où s'était essayé l'écrivain (le narrateur dans le roman). Ce dernier déclare après la « catastrophe économique » qu'il vient de subir :

> « J'avais rarement éprouvé une telle joie dans ma vie ; J'avais perdu cette fois tout mon argent, ouvriers, téléphérique, wagonnets [...]. Tout était perdu. Or c'est précisément à ce moment que j'éprouvais une sensation inattendue de délivrance »[2].

En Orient, l'homme béni des dieux est celui qui a renoncé aux biens matériels. A Dallas, la réussite (mythique elle aussi) est indéfiniment désirable. Peut-être retrouverait-on dans le personnage de Charlot, et particulièrement dans *Les Temps Modernes,* cette incompatibilité des mythes occidentaux et orientaux. Face aux métropoles industrielles et aux pétroliers de Dallas, les paysans crétois ont d'autres mythes parce qu'ils ont d'autres buts, plus élevés à moins que ce ne soit précisément l'inverse : la qualité de ses mythes produisant l'élévation de cet « esprit méditerranéen ».

1. *Lettre au Greco*, p. 475.
2. *Alexis Zorba*, p. 327.