



HAL
open science

La poésie et l'art dans l'œuvre d'Angélos Sikélianos : la thématique de l'amour dionysiaque

Foteini Kostakou

► **To cite this version:**

Foteini Kostakou. La poésie et l'art dans l'œuvre d'Angélos Sikélianos : la thématique de l'amour dionysiaque. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III; Université ionienne, 2016. Français. NNT : 2016MON30078 . tel-01619304

HAL Id: tel-01619304

<https://theses.hal.science/tel-01619304>

Submitted on 19 Oct 2017

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER III

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche LLACS

Spécialité : ÉTUDES NÉO-HELLÉNIQUES

Présentée par Kostakou Foteini

La poésie et l'art
dans l'oeuvre d'Angélos Sikélianos :
La thématique de l'amour dionysiaque

Soutenue le **14 décembre 2016** devant le jury composé de

Mme Marie-Paule Masson, professeur émérite,
Université Paul Valéry Montpellier III

Directeur de thèse

Mr Nicolas Karapidakis, professeur
Université Ionienne de Corfou

Président du jury

Mr Eratosthenis G. Kapsomenos, professeur émérite,
Université d'Ioannina

Rapporteur

Kontogianni, Vassiliki, professeur,
Université Démocrite de Thrace

Rapporteur

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER III

Arts – Lettres – Langues – Sciences Humaines et Sociales
ÉCOLE DOCTORALE 58
Langues, littératures, cultures et civilisations
DOCTORAT D'ÉTUDES NÉO-HELLÉNIQUES

**“La poésie et l’art dans l’œuvre d’Angélos Sikélianos:
La thématique de l’amour dionysiaque”**

**Thèse présentée par
Kostakou Foteini**

Sous la direction
de Marie-Paule Masson

Professeur émérite
Université Paul Valéry Montpellier III

Membres de jury
Eratosthenis G. Kapsomenos

Professeur émérite
Université d’Ioannina

Vassiliki Kontoyanni

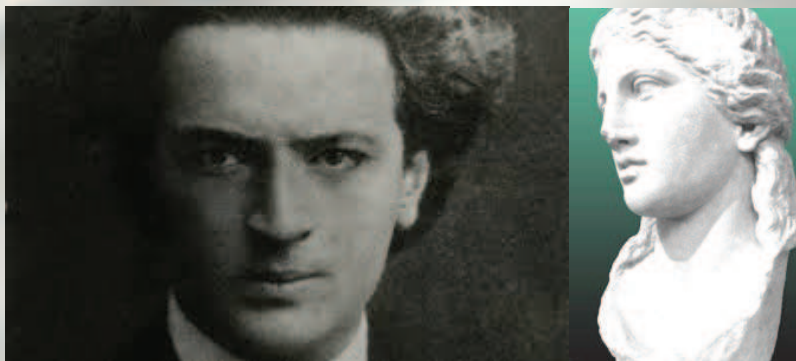
Professeur
Université Démocrite de Thrace

Nicolas Karapidakis

Professeur
Université Ionienne de Corfu

Marie-Paule Masson

Professeur émérite
Université Paul Valéry Montpellier III



14 Décembre 2016

La poésie et l'art dans l'œuvre d'Angélos Sikélianos: La thématique de l'amour dionysiaque

Résumé

Le rapport d'Angélos Sikélianos à l'esprit antique est connu et a donné lieu à de multiples recherches. À l'intérieur de l'univers unique de sa mythologie poétique, le monde antique et ses expressions intellectuelles (poésie, arts, religion, philosophie) constituent pour Sikélianos des composants de la diachronie culturelle grecque. Les relations intertextuelles entre la poésie de Sikélianos et les représentations artistiques des grands mythes de la religion grecque ancienne (sculpture et peinture) sont un champ d'étude privilégié pour l'interprétation de cet univers. Parmi ces relations, nous avons choisi la thématique de l'amour dionysiaque, qui représente un élément clé pour la compréhension de la cosmologie de Sikélianos

En effet, dans l'œuvre du poète, l'amour prend une valeur cosmogonique et religieuse. Il exprime la tendance originelle à l'union de toutes choses et peut être mis en rapport avec l'esprit dionysiaque. Renouvelant la signification de l' *ekphrasis* telle qu'elle a été pratiquée par la tradition grecque antique, c'est dans ses rapports avec la peinture sur vases et avec la sculpture de l'art grec antique que s'est affirmée l'expression de l'amour dionysiaque dans l'œuvre poétique d'Angélos Sikélianos. Nous avons répertorié de façon systématique les textes où le poète passe par le médium de la description d'une œuvre d'art pour exprimer l'esprit dionysiaque. Dans une approche intersémiotique, nous avons tenté de mettre en lumière les éventuels codes communs entre la poésie et l'art afin d'apprécier l'influence profonde de l'esprit antique sur la personnalité et sur l'œuvre de Sikélianos.

Mot-Clés

Angélos Sikélianos - poésie - l'amour dionysiaque - l'art grec antique - la sculpture - la peinture sur vases - *ekphrasis* - l'esprit dionysiaque - œuvre d'art - dionysisme néohellénique - l'élément érotique - l'élément d'ivresse - approche intersémiotique - la religion grecque ancienne - cosmologie - grands mythes

**Poetry and art in the work of Angelos Sikelianos:
The thematic of the Dionysiac love**

Summary

The relationship between Angelos Sikelianos and the ancient spirit is well-known and has been the object of extensive research. Within the unique universe of his poetic mythology, the ancient world and its intellectual expressions (poetry, arts, religion, philosophy) constitute for Sikelianos the components of the Greek cultural diachrony. The intertextual relations between Sikelianos' poetry and the artistic representations of the great myths of the ancient Greek religion (sculpture and painting) are crucial in order to interpret this universe. Out of these relations, we have chosen the research thematic of the Dionysiac love which represents a key-element in order to understand the Sikelianos cosmology.

Indeed, in the poet's work, love is of cosmological and religious value. It expresses the original tendency appearing in the union of all things and can be related to the Dionysian spirit. Reiterating the significance of the *ekphrasis* as practiced by the ancient Greek tradition, the expression of the Dionysiac love in the poetic work of Angelos Sikelianos has been affirmed via its links to the Greek vase-painting and the ancient Greek sculpture. We have recorded in a systematic way the texts where the poet passes through the description of a work of art in order to express the Dionysian spirit. In the frame of an inter-semiotic approach, we attempted to highlight the eventual common codes between poetry and art, in order to assess the profound influence of the ancient Greek spirit on the personality and the work of Sikelianos.

Key Words

Angelos Sikelianos – poetry - Dionysiac love - ancient Greek art - sculpture – vase painting - *ekphrasis* - Dionysian spirit - work of art – neohellenic dionysisme – ancient Greek spirit – erotic element - intoxication inter-semiotic approach - cosmology - ancient Greek religion – great myths

Remerciements

Je voudrais exprimer ma sincère gratitude et mes chaleureux remerciements à ma directrice de thèse, Madame Marie-Paule Masson, Professeur émérite au Département d'Études Néo-helléniques Montpellier III et à Monsieur le Professeur Eratosthenis G. Kapsomenos, Professeur émérite de l'Université de Ioannina, dont les compétences, le regard critique sur mes travaux et le support précieux ont contribué à la réalisation de ce travail tout au long de ces six années.

Un grand merci à Monsieur le Professeur Constantin Angélopoulos, Professeur au Département d' Études Néo-helléniques de l'Université Montpellier III et à Messieurs les Professeurs Nicolas Karapidakis, et Dimitri N. Filias, Professeurs à l'Université Ionienne de Corfou qui, par leur expérience et leurs conseils, m'ont aidée à approfondir ma recherche. Je tiens aussi à remercier Elisa Hatzidaki, Maître de Conférences au Département d' Études Néo-helléniques de l'Université Montpellier III, pour son aide généreuse au cours de cette étude de longue durée.

Je tiens également à remercier ma famille qui m'a soutenue tout au long de ce chemin: surtout merci à mes parents de leur soutien moral indéfectible et leurs encouragements dès le début et un grand merci à mon mari Dimosthénis Stavrianoset à mon fils, Christos, d'avoir accepté mes absences et de m'avoir aidée à mener à terme ce travail de recherche.

Enfin, je voudrais remercier tous ceux qui m'ont encouragé à poursuivre dans cette voie et qui ont facilité mes recherches en France et en Grèce.

À Christos, mon ange

Introduction

Le poète Angélos Sikélianos (1884-1951), crée une composition cosmologique qui est fondée sur l'élément érotique à la dimension dionysiaque, comme souffle divin qui traverse et unit l'univers. Ainsi dans sa poésie il ne se limite pas à la thématique de la manifestation amoureuse, mais à une relation expérimentale, profonde et secrète du personnage avec l'univers: "un prolongement dionysiaque dans l'âme du monde", comme le dit lui-même Sikélianos. L'amour s'exprime comme un attribut invincible du personnage, en s'identifiant avec ce qui l'entoure et se met en rapport avec l'esprit dionysiaque. Dans ce travail on examinera une variante historique, poétique et très spécifique, connue sous le nom de "dionysisme néohellénique".

Le dionysisme néohellénique - Expressions de l'amour dionysiaque

Sikélianos, à partir du mouvement du dionysisme dont il était le protagoniste, entreprend de composer une cosmologie et une anthropologie nouvelle, ayant comme axe la dimension dionysiaque de l'amour. Le *dionysisme néohellénique* apparaît comme un courant littéraire du début de 20ème siècle, porté principalement par les poètes de la génération littéraire de 1910, Nikos Kazantzakis, Angélos Sikélianos, Kostas Varnalis, Marcos Augéris, qui renouvellent la tradition littéraire néohellénique. Kostas Stergiopoulos¹, qui a fait connaître le phénomène et a établi le terme correspondant, a remarqué que ces trois derniers poètes présentaient avec une emphase particulière une caractéristique additionnelle, le dionysisme, qui différenciait leur esthétisme de l' "archaïsme" et "Parnassien" de ceux de leur époque et de leurs prédécesseurs. Cette caractéristique est exprimée par une attitude plus naturelle face à la vie et avec l'élément d'ivresse (μέθη) plus apparent. Le magazine «Διώνυσος» (Dionysos), où a été publié pour la première fois Angélos Sikélianos en 1902, a

¹ Στεργιόπουλος Κ., *Η ανανεωμένη παράδοση. Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα, Σοκόλης, 1980, p. 27.

contribué à la résurrection de l'esprit dionysiaque par la philosophie de Nietzsche et la théorie de l'art.

En ce qui concerne les caractéristiques du dionysisme néohellénique, l'élément dionysiaque dans la poésie et l'art est représenté d'abord par tous les éléments anciens, avec comme épiscène le Dieu Dionysos et les divinités correspondantes (Pan, Priape, Centaures, Satyres). L'un des axes de cette thématique est la danse, la joie, la folie, l'ivresse, l'extase, le dépassement de l'individualité et sa diffusion dans la nature et l'univers. L'autre axe de la thématique dionysiaque est l'élément érotique, tant dans son expression naturelle (comme instinct) que dans ses expressions mythiques ou que dans la réalité sociale contemporaine. La problématique de l'amour prend ici une dimension philosophique. L'instinct de l'amour s'exprime comme une tendance à la suppression du « Je » individuel (dont la conséquence extrême est l'abnégation pleine et définitive de l'individualité; c'est-à-dire de la mort) par l'identification à la personne aimée ou dans un pôle d'attraction plus vaste (l'idéal ou le divin) pour la conquête de la connaissance de soi, de l'épanouissement, de la liberté et finalement du bonheur.

Inspiration de Sikélianos pour l'art antique

L'intérêt du poète pour l'art grec antique, n'est pas seulement une «archéolatrie» personnelle, mais s'inscrit dans le climat européen. À cette époque-là, en Europe, florissaient à la fois le mouvement du Parnasse, qui recherche son inspiration dans l'antiquité et plus particulièrement dans la civilisation grecque antique, le mouvement symbolisme et l'esthétisme.

Les deux précurseurs du mouvement parnassien, qui est né en France et a prédominé progressivement pendant la deuxième moitié du 19^{ème}s., sont Victor Laprade (1812-1883) et Theodore de Banville (1823-1891). Dans leur poésie se retrouvent toutes les caractéristiques de ce renouveau de l'intérêt pour l'Antiquité : la joie de vivre, l'amour de la nature, l'admiration de la jeunesse éternelle des dieux ; éléments qui répondent aussi aux œuvres de Maurice de Guérin, de Leconte de Lisle²

² Φυλακτού Α. Κ., *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, Λευκωσία 1990, p. 27: «Dans la préface de son travail *Poèmes antiques* donne les principes de base de l'école parnassien».

et de Louis Ménard. Le Parnasse inaugure une poésie quasiment dépouillée de passion, qui exprime des principes généraux, des problématiques éternelles et des situations objectives³. Il met en valeur la forme, qui acquiert ici tout autant d'importance que le fonds, à la recherche de la perfection formelle grâce au travail incessant du vers. Les objets extérieurs, images, paysages, œuvres d'art, etc., sont décrits en détail, tels qu'ils sont exactement dans la réalité, et non en relation avec les sentiments qui surgissent chez le poète.

La sensibilité symboliste qui suit transforme les mythes antiques d'une manière complètement différente de celle que suivaient les parnassiens. Alors que les poètes plus anciens recherchaient la pureté du cadre, et que toute leur perception des sujets mythologiques s'appuyait uniquement sur les informations fournies par la recherche philologique et archéologique, les poètes postérieurs se sont tournés vers « l'intérieur », vers le monde intérieur et la conception intuitive du mythe. Selon Henri de Régnier⁴, bien que les poètes romantiques et les parnassiens aient conté « des anecdotes avec noblesse » et des « banalités » en devenant contemporains d'un « passé mythique » qu'ils décrivent, les symbolistes (P. Verlaine, St. Mallarmé, Paul Claudel) contrairement à eux ont abordé différemment les mythes et traditions. Là où les premiers voyaient simplement la narration, les derniers voyaient des symboles, en recherchant dans les mythes la signification durable et le sens idéal. Enfin, dans le courant de l'esthétisme se remarque un éloignement de la vie contemporaine et l'intérêt pour des thèmes qui sont dans beaucoup de cas puisés dans la mythologie grecque antique.

Les idées de Nietzsche, qui se retrouvent principalement dans l'œuvre *Die Geburt der Tragödie (Η γένεση της Τραγωδίας)*, ont donné une importante impulsion à l'étude de la mythologie grecque antique. Les écrivains européens ont pu ainsi percevoir l'importance fondamentale de l'ivresse, laquelle, selon la théorie du philosophe allemand, est la source primordiale de chaque création. Pendant la période au cours de laquelle nous analysons la poésie, tout ce qui concerne le mythe antique est influencé par les études du poète, essayiste et philosophe Edouard Schuré (1841-1929), qui s'est particulièrement intéressé aux mystères grecs antiques. Des éléments mythologiques sont aussi utilisés par le poète italien Gabriel D'Annunzio (1862-

³ Pour ce qui est du Parnasse français, v. l'étude de Maurice Souriau, *Histoire du Parnasse*, Paris 1929.

⁴ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit., p. 29.

1938). Maurice Barrès (1862-1923) est attiré à un tel point par l'antiquité grecque qu'il visite la Grèce au début de l'année 1900. Il décèle le mythe antique dans les lieux par lesquels il passe, et s'en inspire pour *Le Voyage de Sparte*. Ainsi au-delà des œuvres théoriques et politiques, nous remarquons que ce sont aussi les récits de voyages, et principalement d'écrivains français, qui participent au renouveau de l'intérêt pour l'antiquité⁵.

La globalité des évolutions postromantiques dans les pays de l'Ouest, que nous venons d'étudier, influence la Grèce pour tout ce qui concerne l'utilisation littéraire des mythes antiques, qui marche en parallèle d'autres mouvements, tel le virage vers le peuple au travers des études laographiques et du mouvement du démoticisme. L'apogée de l'école parnassienne, qui a duré environ 20 ans (1866-1886) a grandement influencé les poètes grecs de la génération des années 1880 (Palamas, Griparis, Drosinis, etc.) autant que les nouveaux. (Varnalis etc.). Plusieurs poètes de cette génération avaient donc pour modèles les Parnassiens français, et parmi ceux-ci, Sully Prudhomme ou François Coppée⁶. Drosinis d'ailleurs, dans son recueil *Ιστοί Αράχνης*, cite en guise de prologue quelques vers de Coppée⁷. C'est aussi à ce poète que Palamas doit d'avoir découvert la poésie parnassienne, puisque c'est lui qui lui suggéra le recueil de Sully Prudhomme *Vaines Tendresses*⁸. On voit ainsi des poètes démotocistes tel que Palamas, qui domine la littérature de la Grèce du début du 20^{ème} s., se tourner vers des solutions expressives de la poésie et de la critique française. Palamas publie en 1891 dans «Εστία» son poème *Η Ξενητεμένη* qui renvoie à la Vénus de Milo ; il y a utilisé essentiellement pour modèle des poèmes équivalents de Parnassiens français, notamment de Leconte de Lisle⁹. La déesse Aphrodite, comme nous le verrons plus bas, a inspiré Palamas pour son poème *Οι θεοί* (recueil *Τα μάτια*

⁵ Ibid., p. 33.

⁶ Πολίτης Λ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γ' édition, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (MIET), Αθήνα 1999, p. 187.

⁷ Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, (Δ' éd.), Éditions Ίκαρος 1968, p. 355 : Comme le souligne Dimaras, « cette primauté constitue une profession de foi : les nouveaux courants de la littérature française, avec le Parnasse, trouvent un écho jusque chez nous ».

⁸ Πολίτου – Μαρμαρινού Ε., *Η Αφροδίτη της Μήλου ως πηγή εμπνεύσεως των γάλλων παρνασσικών ποιητών και η «Ξενητεμένη» του Κωστή Παλαμά*, Ανάτυπο της Επιστημονικής Επετηρίδας της Φιλοσοφικής Σχολής, Αθήνα 1973, p. 183.

⁹ Comme le relève Πολίτου – Μαρμαρινού, *Η Αφροδίτη της Μήλου ως πηγή εμπνεύσεως των γάλλων παρνασσικών ποιητών και η «Ξενητεμένη» του Κωστή Παλαμά*, op.cit., pp. 166-176, d'autres poètes ont écrit sur la statue en question, comme Théodore de Banville , Théophile Gautier, Armand Silvestre et Sully Prudhomme.

της ψυχής μου), ainsi que Sikélianos pour son sonnet *Αναδυομένη*¹⁰. Rajoutons ici que la même stèle funéraire, la *stèle d'Hègèsô* (στήλη της Ηγησώς), a retenu l'attention des deux poètes, de Palamas pour son poème *Οι τάφοι του Κεραμεικού* (unité *Αρχαίοι Θεοί*) et de Sikélianos pour *Αλαφροϊσκιωτος* (unité *Κεραμεικός*), ce qui institue un dialogue manifeste entre les deux poètes, dont le premier, comme nous l'avons vu, a été profondément influencé par les Parnassiens. La thématique du Parnasse se développe ainsi dans l'œuvre de Palamas dans les poèmes du recueil *Τα μάτια της ψυχής μου* (1892)¹¹. Les formes et les symboles de l'Antiquité qu'il emprunte au parnassistes lui servent à exprimer les sentiments et les valeurs de son époque. Dans le même esprit d'étude de la mythologie antique, K. P. Cavafy donne aussi, dans les dernières années du 19^{ème} et les premières années du 20^{ème} s., les mêmes dimensions intéressantes, et agit, du moins les premières années, en dehors de l'atmosphère intellectuelle d'Athènes¹².

Ce sont donc les maîtres français qui sont à l'origine de l'impératif du travail formel du vers, aspect qui avait été négligé par les Romantiques. Les combinaisons particulièrement rythmées et mélodieuses, les structures de strophes habilement travaillées, et le sonnet lui-même retrouvent les faveurs de l'acte poétique. En 1895 Palamas écrit *Πατρίδες* (*Patries*), une série de douze sonnets parnassiens par excellence¹³ tandis que la même année apparaît Ioannis Gryparis (1870-1942) qui tient du Parnasse une disposition calligraphique pour la description¹⁴ et qui, comme le remarque Politis¹⁵, semble assimiler de façon très créative les enseignements extrêmes de l'esprit parnassien d'un Hérédia ou d'un Théophile Gautier. Leur influence est évidente dans tout le recueil des décasyllabes des *Σκαραβαίων* ainsi que dans le recueil parallèle des *Τερακότες* en hendécasyllabes (cette influence est évidente jusque dans les titres recherchés des recueils, *Scarabées* et *Terres cuites*). Un autre poète a excellemment cultivé le sonnet : Lorentzos Mavilis de Corfou (1860-1912)¹⁶. Argyris

¹⁰ Ibid., p. 177 : Sur la naissance d'Aphrodite, v. les œuvres de Sully Prudhomme (*Naissance de Vénus*) et de José – Maria de Hérédia, qui consacre à Aphrodite un sonnet intitulé *Naissance d'Aphrodite* dans son recueil *Les Trophées*.

¹¹ Vitti M., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, édition Οδυσσέας, Αθήνα 2003, p. 295.

¹² Voir Πολίτου – Μαρμαρινού Ε., *Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός. Θεωρητικές απόψεις για την ποίηση*, Παρουσία (επιστημονικό περιοδικό του Συλλόγου Ε.Δ.Π. Φιλοσοφικής σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών), tome Β', 1984.

¹³ Πολίτης Λ., *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, op. cit., p. 194.

¹⁴ Vitti M., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, op. cit., p. 322

¹⁵ Πολίτης Λ., *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, op. cit., p. 222.

¹⁶ Ibid., p. 221.

Ephthaliotis (1849-1923) et son recueil *Τραγούδια του Ξενητεμένου* retrouvent également l'ambiance connue du Parnasse¹⁷ tandis que Markos Tsirimokos (1872-1939) cultive avec un soin tout parnassien les structures strophiques régulières très élaborées (quatrains, triolets, dizains, villanelles)¹⁸. Plus tard, nous verrons également Kostas Varnalis (1884-1974) se familiariser avec le courant parnassien au cours de sa première période poétique, avant 1919.

En conséquence, la poésie européenne s'étend dans le milieu littéraire grec, fécondant les éléments de sa tradition locale. Ainsi en dehors des interventions du mouvement parnassien, du symbolisme et de l'esthétisme, le virage vers le peuple et le développement de la laographie en tant que science ont contribué à un nouveau tournant vers l'Antiquité. N. G. Politis¹⁹, dans sa tentative de prouver l'unité du monde grec de l'antiquité à l'époque moderne, au travers des us et coutumes du peuple grec, étudie la mythologie grecque antique.

L'importance des mouvements littéraires européens se remarque aussi bien chez Sikélianos²⁰ que chez d'autres poètes contemporains. C'est donc dans cette atmosphère que travaille le jeune Sikélianos, le Parnasse tardif, mais aussi le Symbolisme laissant des traces évidentes dans son œuvre²¹. Comme le relève Vivet Tsarlaba-Kaklamani²², les études sur son œuvre soulignent les influences qu'il a reçues au début de sa carrière littéraire, influences de Banville, de Signoret, de Mallarmé, etc. Le poète, qui connaissait le français, doit avoir connu de près, entre autres, l'œuvre des poètes parnassiens français²³. Durant cette période, comme nous l'avons vu, le climat est particulièrement favorable pour cultiver le moyen

¹⁷ Ibid., p. 212.

¹⁸ Ibid., p. 226.

¹⁹ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit., p. 29.

²⁰ Voir par exemple *Το φτερωτό Άλογο στον Ακροκόρινθο* de Barrès avec le poème de Sikélianos *Στον Ακροκόρινθο* qui ont un thème similaire.

²¹ Πολίτης Λ., *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, op. cit., p. 236.

²² Σικελιανός Α., *Ανέκδοτα Ποιήματα και Πεζά*. édition critique, commentaires et une étude de Βιβέτ Τσαρλαμπά Κακλαμάνη, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Ι. Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ ΑΕ, Αθήνα 1989, p. 176: Tsarlaba-Kaklamani V. relève que dans certains poèmes écrits dans la première adolescence de Sikélianos, c'est-à-dire avant ses quinze ans, on trouve déjà des traces de la poésie lyrique française, et surtout des courants littéraires du Parnasse et du Symbolisme. Plus précisément, deux de ces poèmes rappellent le poème *Le Vase Brisé* du Parnassien Sully Prudhomme, et ils faisaient sans doute partie de la même unité poétique.

²³ Sikélianos, comme on le sait, maîtrisait parfaitement aussi bien le français que l'italien, et il pouvait ainsi apprécier ses artistes favoris dans leur langue originale. Politou – Marmarinou E. (*Η Αφροδίτη της Μήλου ως πηγή εμπνεύσεως των γάλλων παρνασσικών ποιητών και η «Ξενητεμένη» του Κωστή Παλαμά*), op. cit., p. 165, mentionne des titres de poèmes du Parnasse français qui nous permettent par eux-mêmes de voir les correspondances avec des poèmes de Sikélianos: *Centaures et Lapithes*, *Pan* etc.

d'expression en vers par excellence du Parnasse, le sonnet²⁴, que Sikélianos a lui aussi pratiqué. Le poète a ainsi suivi, semble-t-il, l'école du Parnasse surtout dans ses poèmes intrinsèquement lyriques, comme nous le verrons par la suite.

Tous les représentants du « dionysisme néohellénique » que nous étudions avaient comme condition préalable commune l'esthétisme, qui, comme nous l'avons dit, lors de la première décennie, est apparu en association avec le symbolisme (Apostolos Mélachrinos), et d'autre part le parnassisme et l'archéolatrie (Kostas Varnalis)²⁵. Le rôle précurseur de la première génération arrivant après K. Palamas (M. Malakasi, I. Griparis, L. Porfira) est caractéristique, et particulièrement celui du cercle de Kostas Xatzopoulos, Giannis Kampisis, Dimitris Xatzopoulou, qui, avec comme instrument les revues «Τέχνη» et «Διώνυσος», ont apporté en Grèce au début du 20^{ème} s. les courants de l'Europe du nord. La revue *Διώνυσος*, avec son titre qui est déjà tout un programme, le rôle médiateur de ses denses traductions²⁶, et où a été publié pour la première fois Angélos Sikélianos en 1902, a contribué à la résurrection de l'esprit dionysiaque selon la philosophie de Nietzsche et la théorie de l'art.

Ce qui serait intéressant pour notre étude serait de voir de façon synoptique la manière dont les poètes de la génération de Sikélianos ont appréhendé les thèmes de la Grèce antique. La soif du dionysisme qui est le point commun de cette période se transforme en « graecomania », avec comme caractéristiques l'euphorie et la délectation de la vie. Les poètes de cette période, influencés par les enseignements de Nietzsche, croyaient que l'ivresse était nécessaire à l'existence de l'art. Apostolos Mélachrinos particulièrement lie le christianisme et le paganisme d'une manière que l'on pourrait appeler dionysiaque. Varnalis d'une autre part se présente comme atteignant le mythe antique en écrivant des poèmes hédonistes et symposiastiques. Chez Kazantzakis, la fièvre et l'ivresse dionysiaque transportent l'inquiétude et l'agitation de son époque.

²⁴ Πολίτης Λ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, op. cit., p. 221.

²⁵ Ibid., pp. 186-191.

²⁶ Kampisis traduit *Διονυσιακός διθύραμβος* de Nietzsche (voir Γ. Φτέρης, *Ο Γιάννης Καμπόσης και η έλξη του Βορρά*, 1951). Le rôle important joué les traductions des œuvres, *Η γέννησις της Τραγωδίας και Τάδε έφη Ζαρατούστρας* par Nikos Kazantzakis (F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie (Η Γέννησις της Τραγωδίας)*, Athènes, 1912 και F. Nietzsche *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, Athènes, 1913) mais aussi *Το γέλιο* de Henri Bergson (voir la série «Φιλοσοφική και Κοινωνιολογική βιβλιοθήκη», Henri Bergson, *Το γέλιο*, Athènes, 1915).

En parallèle à tous ces mouvements qui prédominent en Europe, les pensées théoriques d'auteurs que nous avons cités, tels que Nietzsche²⁷, Schuré²⁸, D'Annunzio²⁹, Barrès ont une grande influence sur Sikélianos. Il ne faut pas non plus sous-estimer la parenté de ses positions théoriques avec le mouvement antirationaliste allemand «Lebensphilosophie» et particulièrement avec le médecin-philosophe Ludwig Klages qui oppose le biocentrisme au logocentrisme dominant du modèle culturel occidental³⁰. Il faut aussi mentionner sa rencontre avec l'artiste français, Auguste Rodin, dont il admirait l'œuvre. Il le considérait lié en profondeur avec l'art grec ancien, et cela pourrait justifier en partie l'abondance des références à la sculpture dans la poésie de Sikélianos au cours de la période 1912-1917³¹.

Le poète, en se basant sur les manifestations de l'esprit dionysiaque, débute par une relation vécue avec la nature (Voir *Αλαφροΐσκιωτος*) et aboutit à un système théorique complet (*βιοκοσμοθεωρητικό σύστημα*) du biocosme (Voir *Λυρικά*) en impliquant des mythes homologues de l'antiquité grecque (Pan, Dionysos, Déméter etc...) mais aussi des traditions mythico-religieuses d'une zone plus étendue³². Son but est de mettre en valeur leur noyau dionysiaque commun pour composer un mythe religieux mondial. Le poète ne se limite pas aux références grecques antiques mais cherche au sein des monuments eux-mêmes à donner vie aux figures et aux notions de l'antiquité. Comme le poète lui-même le souligne dans un de ses textes en prose, les monuments ont été un des facteurs qui l'ont aidé dans la conquête de la connaissance de l'Antiquité³³ (voir illustration 1):

²⁷ Lors de sa première apparition publique à Athènes Sikélianos a donné une conférence (*Παν ο μέγας*) en rapport avec les idées de Nietzsche (Σικελιανός Α., *Βαθμίδες μύησης*, Πατάκης, Αθήνα, 2002, pp. 47-65: «*Παν ο Μέγας. Ένα λανθάνον κείμενο του Σικελιανού*»). Le poète parle avec admiration de l'œuvre de Nietzsche dans son prologue du *Λυρικός Βίος* et mentionne son dionysisme dans certains de ses premiers articles (Voir *Πεζός Λόγος*, t. Α', pp. 28-34 et 41-52).

²⁸ Sikélianos témoigne qu'il lisait l'œuvre de Schuré depuis son adolescence mais en plus qu'il correspondait avec l'intellectuel français (voir *Ανέκδοτα Γράμματα του Σικελιανού στο Schuré*, Ν. Εστία 52 (1952), pp. 130-134. Voir aussi *Πεζός Λόγος*, t. Β', p. 353).

²⁹ En 1910, un an après l'édition de *Αλαφροΐσκιωτος*, Sikélianos écrit quatre chroniques regroupées sous le titre «*Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούντσιο*» dans lesquelles il loue avec enthousiasme le poète italien (voir *Πεζός Λόγος*, t. Β', pp. 13-25).

³⁰ Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Α', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1965, p. 64 et pp. 67-68.

³¹ Σικελιανός Α., *Πεζός Λόγος*, tome Α', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1978, pp. 33-61: voir August Rodin (1912-1918), «*Ομιλίες με τον Rodin*», «*Συνέχεια της ομιλίας μου με τον Rodin*», «*Αυγούστος Ροντέν*».

³² Καψωμένος Ε. Γ., *Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού: Από τον "Αλαφροΐσκιωτο" στη "Μελέτη Θανάτου"*, Πρακτικά Η' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου (Κύθηρα, 21 à 25 mai 2006), Société Κυθηραϊκών Μελετών, tome IV Α': Επτανησιακός πολιτισμός, Κύθηρα, 2009, p. 376.

³³ Voir Σικελιανός Α., «*Πρόλογος*» de *Λυρικός Βίος*, tome Α', op. cit., p. 26.



illustration 1 - Magazine de contenu archéologique, archive de Sikélianos, Centre d'Études de l'Asie mineure

Donc la seule méthode de ma délivrance sans aucun doute, ne fut pas autre que celle de l'auto-enseignement. Il y avait trois choses pour me soutenir dans cet effort : le peuple, les monuments et les livres (Η μόνη λοιπόν μέθοδο της λύτρωσής μου ασφαλώς, δεν ήταν άλλη από τη μέθοδο της αυτοδιδασχής. Τρία πράγματα ήτανε να με στηρίζουνε σ' αυτό: ο λαός, τα μνημεία και τα βιβλία)³⁴.

Dans les monuments de la parole, dans les expériences coutumières mais aussi dans les expériences vécues du peuple grec étaient recherchées les survivances des thèmes mythologiques anciens³⁵. Depuis son enfance le poète donc a connu la vie du peuple grec par ses promenades fréquentes et laborieuses dans la campagne grecque. L'effort du poète pour une meilleure connaissance de la tradition du peuple n'a cessé à aucune période de sa vie. Il a commencé depuis son adolescence, il s'est exprimé dans ses premiers poèmes et surtout dans *Αλαφροΐσκιωτος*, et il s'est poursuivi sans

³⁴ Nous traduisons du grec.

³⁵ Voir référence 19.

interruption jusqu'aux dernières années de sa vie. Il a connu les monuments de près et de manière suffisamment systématique. Comme il l'écrit dans un de ses textes en prose³⁶ «*Τα Αετώματα της Ολυμπίας*», son intention était de reconstituer le passé dans son âme :

*La méthode que j'ai toujours suivie afin d'approcher les monuments du passé, de rendre un jour ce passé un présent vrai et vivant dans mon âme, de sentir son mandat éternel mais aussi lointain, est complètement inverse de celle que nécessiterait le rationalisme moderne. Pendant un certain temps je mets les livres de côté, je leur commande de m'attendre, et je pars vers l'endroit, vers le lieu que j'ai l'intention de connaître, vers une rencontre inconnue avec un homme dont j'avais entendu dire qu'il vient de tel ou tel lieu, qu'il est probablement associé avec les unes ou les autres de mes connaissances (Η μέθοδος που πάντοτε ακολούθησα για να πλησιάσω τα μνημεία του παρελθόντος, για να κάμω κάποτε το παρελθόν αυτό αληθινό και ζωντανό παρόν μες στην ψυχή μου, για να νιώσω την προαιώνια μα και την απώτερη εντολή του, είναι αντίστροφη εντελώς απ' ό,τι θ' απαιτούσε ο σύγχρονος ρατσιοναλισμός. Για έναν καιρό αφήνω σε μιαν άκρη τα βιβλία, τους παραγγέλλω να με περιμένουνε, και φεύγω προς το μέρος, προς τον τόπο που σκοπεύω να γνωρίσω, ως προς μιαν άγνωστη συνάντηση ανθρώπου που έχω ακούσει απ' άλλους πως κατάγεται απ' το τάδε ή το τάδε μέρος, πως συνδέεται πιθανόν μ' αυτούς ή εκείνους τους γνωστούς μου)*³⁷.

C'est une position semblable qu'avaient les Parnassiens. Leconte de Lisle considère même que la plus grande réussite du 19^e siècle est la recherche scientifique sur le passé, en suggérant tout le profit que la poésie peut en retirer³⁸. Cavafy adopte lui aussi ce point de vue, considérant que les sciences de l'Antiquité apportent un soutien suffisant et peuvent aider le poète de leur expertise³⁹. Bien sûr pour Sikélianos, comme il l'avoue dans son discours, la science archéologique l'intéressait seulement quand il se trouvait «dans l'action et dans le cadre des fouilles». L'étape suivante de sa connaissance des monuments anciens et des sites archéologiques commençait en mettant de côté les livres et il se laissait aller à l'expérience vécue intense et intuitives des ruines antiques puisque, comme il l'écrit, «*le passé a*

³⁶ Πεζός λόγος, tome A' (1908-1928), op. cit., p. 170.

³⁷ Nous traduisons du grec.

³⁸ Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός. Θωρητικές απόψεις για την ποίηση, op. cit., p. 75.

³⁹ Καβάφης Γ. Π., *Prose*, comm. Γ. Α. Παπουτσάκης, éd. Γ. Φεξής, Αθήνα 1963, pp. 70-73.

toujours été pour moi un présent mystérieux » (το παρελθόν υπήρξε ανέκαθεν για μένα ένα μυστηριακό παρόν)⁴⁰.

Le passé, comme il l'admet dans un autre de ses textes, était pour lui un présent vivant et sa volonté consistait à le connaître et à le sentir de près. Son contact donc avec les monuments anciens de la Grèce a enrichi ses connaissances sur la mythologie et a créé une série d'expériences du mythe⁴¹. Un exemple d'expérience vécue vivante des monuments consiste, dans un premier temps, dans le long séjour en province, sur son île d'origine, à Corinthe et à Delphes (illustration 3), comme le témoignent aussi ses maisons (voir illustration 2), mais également les visites en Épire, en Thessalie, à Mycènes, à Argos, à Tégée, à Olympie, à Sparte, dans le Magne, à Eleusis (illustration 4), à Salamine, à Égine, mais aussi au mont Athos (voir carte postale de ses visites aux sites archéologiques de Delphes et à Eleusis, illustration 3 et illustration 4).



illustration 2- Maison de Sikélianos à Delphes, Musée de Fêtes Delphiques - la photo est tirée par nous-mêmes

⁴⁰ Πεζός λόγος, tome A', op. cit., p. 170.

⁴¹ Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο, op.cit., p. 55.



illustration 3 – Carte postale de Delphes - archive de Sikélianos - Centre d'Études de l'Asie mineure

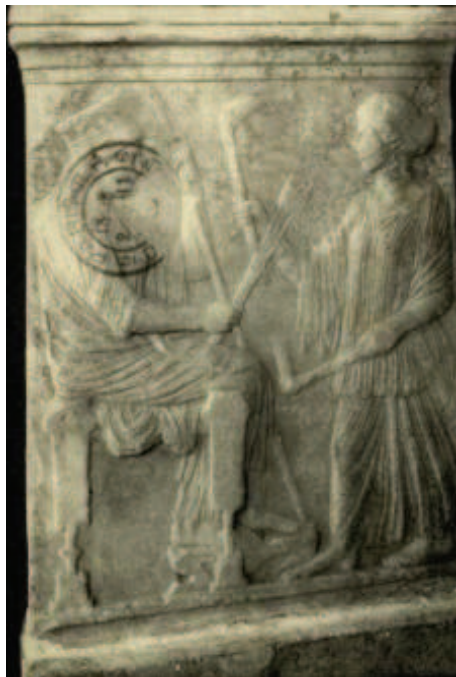


illustration 4 – Carte postale de sa visite à Eleusis - archive de Sikélianos- Centre d'Études de l'Asie mineure

Le fruit de cette connaissance dynamique qu'a le poète avec des monuments de l'antiquité grecque est principalement dans le poème *Αλαφροϊσκιωτος* mais surtout dans l'œuvre poétique *Πρόλογος στη Ζωή*. Dans *Συνειδήσεις*, le poème *Τα χρώματα*, qui se réfère à l'éloignement du narrateur de Leucade et à son voyage sur tout le territoire grec à destination finale d'Athènes, occupe la place centrale⁴². Cette marche créative est illustrée non seulement par des termes géographiques mais aussi par des termes archéologiques, comme on va le voir ci-dessous.

Ses vers peuvent dès lors décrire une œuvre d'art au point que l'œuvre en reflète la poésie. Sikélianos commence souvent par une description détaillée des œuvres d'art, méthode caractéristique de quelques écrivains anciens, laquelle est aussi commune aux épigrammes flamboyantes de la période hellénistique. On mentionne également dans la littérature grecque des descriptions de monuments funéraires, que connaissait le poète, comme nous le verrons (Voir le chapitre *Diffusion dans l'Univers*). Un exemple classique en est l'épigramme funéraire⁴³ d'Érinna de Mytilène:

Ce sont des mains novices qui ont tracé ces traits. Mon cher Prométhée, il y a des humains qui t'égalent par leur talent : celle qui l'a peinte a fait de cette jeune fille un portrait bien ressemblant ; s'il l'avait douée de la parole, ce serait Agatharchis en personne. (trad. P. Waltz, CUF) (*Χέρια αρχάρια έχουν το σχέδιο αυτό χαράζει Προμηθέα! Υπάρχουν άνθρωποι που σου μοιάζουν σε σοφία. Η ζωγραφιά έκαμε τη νέας αυτής της κόρης την εικόνα απόλυτα πιστή. Αν είχε φωνή θα ήταν η ίδια η Αγαθαρχίδα*)⁴⁴.

⁴² Βογιατζόγλου Α., *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού –Μελέτη του Πρόλογου στη Ζωή του Σικελιανού*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999, p. 70.

⁴³ Épigraphe 352, Λαζανάς Β. Ι., *Τα αρχαία ελλ. αναθην. και προτροπικά επιγράμμι. (το Έκτο [VI] και το Δέκατο [X] βιβλίο της ελλ. ή Παλ. Ανθολ.,* Introd. – texte ancien - trad. comm. – notices biogr. des poètes. C'est de la même façon dans *Ειδύλλιο 15* de Théocrite (Voir *Ανθολογία Αρχαιοελληνικής Γραμματείας 160*, traduction Θ. Κ. Στεφανόπουλος) que commentent les thèmes figuratifs se trouvant dans le palais des Ptolémées les deux femmes du peuple, Gorgô et Praxinoè : *Dame Athéna, quelles brodeuses ont brodé, quels peintres ont peint ces dessins si fidèles ? avec quel naturel ils se dressent, avec quel naturel ils se tournent, on dirait qu'ils sont vivants, et non pas brodés (Δέσποινα Αθηνά, ποιες υφάντρες τα κέντησαν, ποιοι ζωγράφοι εξωγράφησαν τα σχέδια τόσο πιστά: με πόση φυσικότητα στέκουν και με πόση φυσικότητα γυρίζουν, λες και είναι ζωντανά, όχι κεντημένα* - Nous traduisons du grec).

⁴⁴ Nous traduisons du grec.

Il convient de mentionner ici que l'*ekphrasis* la plus ancienne et bien sûr la plus importante est évidemment la description du bouclier d'Achille⁴⁵ fabriqué par Héphestos, au chant XVIII de *l'Illiade*, que mentionne d'ailleurs le poète dans l'un de ses textes en prose. En parfait accord avec le style élevé de l'épopée, nous avons également la description du manteau de Jason dans les *Argonautiques*, qui présente des épisodes mythologiques ; il y est dit expressément, en écho au bouclier d'Achille, que le manteau de pourpre est l'œuvre d'un dieu, réalisée par Athéna elle-même. Le lecteur des poèmes hellénistiques notamment devient plus souvent « spectateur », surtout lorsque le poète inclut dans son œuvre l'*ekphrasis* d'une œuvre d'art avec ses représentations. La description la plus fameuse provient de l'*Europe* de Moschos, où la corbeille d'or d'Europe, elle aussi œuvre des dieux, abrite « en miniature » l'union amoureuse de Zeus avec Io transformée en génisse. Théocrite renverse le modèle homérique dans son *ekphrasis*, la description d'un gobelet de paysan en bois de lierre où sont gravés des représentations-symboles de l'art poétique moderniste, par exemple le couple de jeunes amants, le vieux pêcheur et l'enfant au renard, dans sa I^e *Idylle*, *Thyrsis ou Le chant*. Les œuvres comme le bouclier d'Achille, la tunique de Jason et la coupe de Théocrite présentent toutes des scènes distinctes dont les connexions et les relations internes ainsi que la relation avec le récit qui les encadre, sont indirectes et variables⁴⁶.

Il convient ici de souligner que les poètes anciens, dans leurs *ekphrasis*, voulaient explorer les limites de la liberté narrative et de l'interprétation, étant donné que l'œuvre d'art semblait représenter certains éléments stables qui pouvaient constituer l'objet direct du récit. De ce point de vue, l'« *ekphrasis* » est jusqu'à un certain point analogue à la manière dont les poètes traitaient l'ensemble des mythes de la tradition, analogie surtout qui est activée lorsque l'œuvre d'art décrite représente un épisode mythologique. De la même façon, Sikélianos semble mettre en valeur cette

⁴⁵ Voir Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome Δ', p. 169, où Sikélianos commente : « *sur le bouclier d'Achille où, enfermant dans ses cercles, toute la vie de l'homme, il préparait ainsi tout autre bouclier, si maladroit, sobre, pauvre fût-il, à être levé [...]* » (« *στην ασπίδα του Αχιλλέα πού, κλείνοντας στους κύκλους της ολάκερη τη ζωή του ανθρώπου, προετοίμαζε έτσι και κάθε άλλη ασπίδα, οσοδήποτε άτεχνη, λιτή, φτωχική, στο να υψωθεί [...]* » - Nous traduisons du grec).

⁴⁶ Fantuzzi M. – Hunter R., *Ο Ελικώνας και το μουσείο, Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μ. Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, traduction Δήμητρα Κουκουζίκα – Μαρία Νούσια, édition Θεόδωρος Παπαγγελής – Αντώνης Ρεγκάκης, Éditions Πατάκης, Αθήνα, 2013 (quatrième édition), p. 357.

pratique, comme nous le verrons plus loin dans les poèmes *Ταξιδεύω με το Διόνυσο*, *Αετώματα της Ολυμπίας*, etc.

Le poète attire donc notre attention sur le fait que l'art exige un spectateur « autorisé » pour l'interpréter. Son rôle toutefois dans l'organisation du matériau est mis en avant ici d'une nouvelle façon. Au contraire des *εκφράσεις* d'Homère, mais aussi du Pseudo-Hésiode (où la description des armes d'Héraclès - en particulier de son bouclier - occupait une grande partie des vers, puisqu'elle occupait la moitié de l'œuvre), Sikélianos évoque d'une part, selon le modèle de Théocrite, la possibilité d'une description, d'autre part il l'annule par une *ekphrasis* extrêmement résumée. C'est ainsi que dans plusieurs exemples que nous discuterons par la suite, Sikélianos donne quelques vers faisant référence à des œuvres d'art (par exemple le relief de Déméter et de Triptolème), sans toutefois s'y étendre de façon importante. Il s'agit, dirions-nous, d'une série de descriptions en puissance que le poète évoque plus qu'il ne les exploite⁴⁷. C'est ainsi que Sikélianos par la description littéraire faisant écho à des œuvres d'art connues, concentre notre attention non seulement sur la relation entre les mythes mais aussi sur les questions majeures qui concernent l'interprétation de l'art et du récit.

L'« *ekphrasis* » (expression) donc, comme dénommée caractéristiquement, se retrouve dans plusieurs œuvres de Sikélianos. Cette technique est très fréquente également dans l'œuvre de Cavafy, que le poète reconnaissait et estimait particulièrement. D'ailleurs dans son texte en prose⁴⁸ « *Λίγα λόγια για την Αλεξανδρινή λογοτεχνία* » (« *Quelques mots sur la littérature alexandrine* »), il écrit à ce propos : « *C'était avant tout les messages pleins de sens et d'art du grand Cavafy [...]* » (« *Ήτανε πρώτα-πρώτα τά μεστά από νόημα και Τέχνη μηνύματα του μεγάλου Καβάφη [...]* »)⁴⁹. Sikélianos mentionne avec déférence ses poèmes (*Απολείπειν Θεός Αντώνιον, Βάρβαροι*) tandis qu'il cite quelques vers des *Θερμοπύλες*, les « *θαυμάσια* » (« *merveilleux* ») comme il dit *Άλογα του Αχιλλέως*, et les *Τείχη* « *τα ανθρώπινα, τα υπέροχα τραγικά* » (« *si humains et suprêmement tragiques* »). L'œuvre poétique du poète d'Alexandrie semble théoriquement se relier à la tradition artistique alexandrine. Cavafy commence donc par écrire des épigrammes - surtout funéraires -

⁴⁷ Ibid., p. 409.

⁴⁸ Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome Δ', édition critique Γ.Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1983, p. 88-89.

⁴⁹ Nous traduisons du grec.

un genre littéraire qui connut une floraison particulière à la période hellénistique, de multiples modèles se trouvant rassemblés dans l'*Anthologie Palatine* et d'autres sources du même genre. Au-delà donc des approches parnassiennes de sa poésie avec des thèmes mythologiques, les poèmes homériques, il passe à des copies symboliques d'autres œuvres, ses créations figuratives par excellence. Il aboutit ainsi à des genres précis de la sophistique, ce qu'on appelle les *Images (eikones)* ou *Descriptions (ekphraseis)*. Comme le souligne également Dallas⁵⁰, c'est dans la poésie d'Embirikos et de Seféris que nous trouvons, après Cavafy, la plus grande fréquence dans l'utilisation indirecte de ce genre.

D'ailleurs dans le poème *Πραματευτής από τη Σιδώνα* de Seféris, influencé comme on le sait par Sikélianos⁵¹, l'intention du poète est clairement intertextuelle, puisque le *motto* du poème consiste en extraits d'une pièce tardive de l'*Anthologie grecque*. Alors qu'ici le dialogue avec Cavafy est manifeste, l'accent est mis en fait - dans le *motto*- sur le visiteur protobyzantin et « descripteur » rhétorique des statues du Zeuxippos. Il s'agit de Christodoros, qui décrit dans le détail 80 statues. Parmi ces descriptions, celle d'une statue d'Hermaphrodite⁵², dont un vers et demi, détaché pour servir de *motto*, est le dernier du poème hellénistique, mais aussi de *Πραματευτή από τη Σιδώνα*. On voit bien ici aussi le rapport entre la poésie et l'art.

Quant au thème en question, à l'occasion de *Αστραπόγιαννος*, œuvre d'Aristotélis Valaoritis, Sikélianos commente dans son texte en prose portant le même titre⁵³ de façon caractéristique : « *Bien évidemment Solomos avait raison quand il*

⁵⁰ Δάλλας Γ., *Ο Καβάφης και η Δεύτερη Σοφιστική*, Αθήνα, Στιγμή, 1984, p. 348.

⁵¹ Comme le relève Κεχαγιόγλου Γ. (Voir. l'essai *Ανατολίτικη γραμματεία, Ευρωπαϊκός Ανατολισμός και Αντικοί φανταζιστές στον Σεφέρη: Η περίπτωση του « Πραματευτή από τη Σιδώνα »*, Ελληνικά 52.1, (2002), p. 104) : « Des précisions extratextuelles expresses du poète ont ajouté à ce cadre intertextuel d'autres sons, d'autres lectures ». Seféris lui-même note ainsi : « *Voilà qui m'a influencé pour Πραματευτή από τη Σιδώνα. Dans la 2^e édition j'ajouterai comme motto le "comme une musique fausse", et en effet les gens les plus inspirés, et si superficiels, n'ont pas remarqué qu'il s'agit d'un poème faux (tant de reflets délibérés : Cavafis, Sikélianos, etc.), avec seulement deux vrais vers (je veux dire écrits par le poète) [...] («-Να ποιος μ' επηρέασε στον «Πραματευτή από τη Σιδώνα». Στη β' έκδοση θα προσθέσω ως motto το «comme une musique fausse», και πραγματικά οι βαθυστόχαστοι και τόσο επιπόλαιοι δεν παρατήρησαν πως πρόκειται για ένα ποίημα faux (τόσες θεληματικές αντανάκλασεις: Καβάφης, Σικελιανού κλπ.), με μόνο δύο στίχους πραγματικούς (εννοώ του ποιητή) [...]* - Nous traduisons du grec). Voir. Θ. Ν. Μιχαηλίδης (dir.), *Γιώργος Σεφέρης, Μέρες Ζ': 1 Οκτώβρη 1956 - 27 Δεκέμβρη 1960*, Αθήνα 1990, pp. 335-336.

⁵² Αρχαία ελληνική γραμματεία «Οι Έλληνες», *Ανθολογία Ελληνική*, Premier Tome, édition Οδυσσεάς Χατζόπουλος, Αθήνα, 2003, p. 29 : Le livre II contient des « ekphrasis », c'est-à-dire des descriptions de statues qui se trouvaient dans les thermes publics du Zeuxippos à Constantinople. L'*Ekphrasis* a été écrite par Christodoros, un épigrammatiste du 5^e siècle, originaire de Coptos en Égypte, et elle compte 416 hexamètres dactyliques.

⁵³ *Πεζός λόγος*, tome Δ', op. cit., p. 158.

disait que le poète doit éviter dans son œuvre les éléments narratifs et la description. Mais lorsque la narration, comme dans «Αστραπόγιαννος», est entièrement absorbée par le Lyrisme intérieur, lorsqu'image, sens, parole et rythme, c'est-à-dire la Raison, le Sang et l'Esprit, s'enflamment et brillent ensemble comme des éclairs comme ici, alors assurément s'accomplit de cette façon et de manière absolue l'exigence de Solomos. Un tel amalgame de forces expressives et d'intériorité essentielle nous entraîne dans son atmosphère, comme seuls le peuvent certains phénomènes naturels inattendus, ou certains événements où notre participation éthique, psychique et esthétique est telle que le cœur s'élève ou ploie tout entier sous le poids de l'influence immense et inattendue de ce qui l'entoure. » («Βεβαιότατα είχε δίκιο ο Σολωμός μας, όταν έλεγε πως ο ποιητής οφείλει ν' αποφεύγει στο έργο του τα αφηγηματικά στοιχεία και την περιγραφή. Αλλ' όταν η αφήγηση, καθώς στον Αστραπόγιαννο, απορροφάται ολόκληρη απ' το μέσα Λυρισμό, όταν εικόνα, νόημα, λόγος και ρυθμός, δηλαδή ο Λόγος, το Αίμα και το Πνεύμα, ανάβουνε και συναστράφτουνε μαζί καθώς εδώ, τότε ασφαλώς πληρώνεται μ' αυτόν τον τρόπο απόλυτα και το αίτημα του Σολωμού. Μια τέτοια συσσωμάτωση εκφραστικών δυνάμεων κ' εσωτερικότητας ουσιαστικής μας συνεπαίρνει στην ατμόσφαιρά της, όπως το μπορούνε μόνο κάποια φυσικά ανεπάντεχα φαινόμενα, ή κάποια γεγονότα όπου η ηθική, η ψυχική κ' αισθητική συμμετοχή μας είναι τόση που η καρδιά ανατείνεται ή λυγίζει ολόκληρη απ' το φόρτο της μεγάλης και απροσδόκητης των γύρα επιρροής.»)⁵⁴. Dans un autre de ses textes en prose (*Architecture et musique*)⁵⁵, il nous fait part de l'opinion de Rodin sur le sujet; Rodin, qui, selon Sikélianos, est le plus grand Sculpteur des derniers siècles : « *Le discours poétique authentique, en tant que condition fondamentale et conjonction de tous les Arts, ne peut qu'être mal compris par celui qui ne l'a pas en lui, ou par celui qui n'a pas lutté pour le découvrir par lui-même* » («Τον αυθεντικό ποιητικό λόγο, ως βαθιά προϋπόθεση κι ως σύνδεσμο όλων των Τεχνών τον καταλαβαίνει άσχημα όποιος δεν τον έχει μέσα του, ή αυτός που δεν πάλεψε για να τον εύρει μονάχος του»)⁵⁶. Le poète ajoute par la suite que c'est ce «Λόγος» (Logos) qui prend chair dans le marbre, comme il prend chair dans la Poésie et comme il prend chair dans le Son.

⁵⁴ Nous traduisons du grec.

⁵⁵ *Πεζός λόγος*, tome Δ', op. cit., p. 138.

⁵⁶ Nous traduisons du grec.

Sikélianos de son côté s'inspire d'*ekphraseis* dispersées dans des épigrammes et suit dans certains cas les sophistes qui s'expriment de façon analogue. En ce qui concerne les modèles du genre de la tradition sophistique, nous avons conservé de l'Antiquité deux ouvrages, les *Εικόνες* de Philostrate, que Sikélianos⁵⁷ a étudié de façon approfondie, et les *Εκφράσεις* d'un autre sophiste, Callistrate. À d'autres occasions apparaissent encore dans ses poèmes dieux, ménades et monstres mythologiques qui font référence à d'autres œuvres de l'art grec antique que Sikélianos a vues ou dont il a lu des descriptions chez les auteurs anciens. Ainsi Sikélianos commence par la description d'œuvres d'art, pour cependant aboutir ailleurs, dirait-on, soit à sa propre mythologie, comme nous le montrerons plus bas.

Également, les références archéologiques de Sikélianos appartiennent à toutes les périodes de l'histoire grecque, s'étendant de la préhistoire jusqu'aux années hellénistiques⁵⁸ et chrétien. On voit ainsi Sikélianos présenter des vestiges archéologiques dès la période mycénienne dans le poème *Γιάννης Κιτς*, où il cite/mentionne des «πέτρινα θronιά» (tabourets de pierre), «κόπελλα» (coupes), «σπαθιά» (épées), «διαδήματα» (diadèmes) et «προσωπίδα» (masque). Et dans son texte en prose «*Γιάννης Κιτς*», il invite le poète anglais à voyager avec lui, en ayant pour guide caché Homère, vers les lieux où jadis voyagea Télémaque en compagnie du fils de Nestor, à Pylos, et à voir le palais de Ménélas à Sparte⁵⁹:

Στῆς Πύλου τόν πλατύ γιαλό, τό φωτεινό, στοχαζόμουν
να φτάνεις συντροφιά μου,
μέ τό καράβι τ' άψηλό τοῦ Μέντορα άραγμένο άργά
στήν άγκαλιά τῆς άμμου·

⁵⁷ Comme le relève Fylaktou, *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit., p. 56, Sikélianos avait étudié des écrivains anciens, comme Philostrate (Voir *Πεζός λόγος*, tome B', p. 311).

⁵⁸ La connaissance de Sikélianos sur l'art est approfondie. On constate donc le poète se référant à des œuvres d'autres cultures. Dans le poème *Για τον καινούργιο θερισμό του μυστικού Ασταχνού* (*Λυρικός Βίος*, tome Γ', vers 29) il parle du Sphinx d'Égypte mais aussi dans son œuvre *Πεζός λόγος* et plus précisément dans les *Ομιλίες με τον Rodin* (tome A', p. 37) il parle d'Hanako : « *Sur son petit visage respirait, semblable à la lumière sur les visages des morts, le sourire bouddhique serein. Tel est l'art de cette pièce* » (« Στο προσωπάκι της ανάπνεε, όμοιο με το φως στα πρόσωπα των πεθαμένων, το γαλήνιο βουδικό χαμόγελο. Τόση είν' η τέχνη αυτού του κομματιού » -Nous traduisons du grec).

⁵⁹ Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome E', édition critique Γ.Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1983, p. 126.

δεμένοι μέ τῶν ἔφηβων, πού πέτονται μέ τούς θεούς,
φτερουγιαστή φιλία,
πρός τά θροινιά νά βαίνομε τά πέτρινα, ὅπου ὁ καιρός
κι ὁ λαός ἐκάμαν λεῖα,

[...]

μοῦ δείχτουνε τά ὀλόχρυσα τραγούδια σου, σάν τά κορμιά
πού ἀδρά ἀρματωμένα
σέ τάφο ἀρχαῖο πρωτάνοιχτο κοιτᾶς τά ἀκέρια, κι ὡς κοιτάς
βουλιάζουνε χαμένα . . .

Κι ὄλο τόν ἄξιο θησαυρό τό Μυκηναῖο, πού λόγιαζα
ν' ἀπίθωνα μπροστά σου,
τά κύπελλα καί τά σπαθιά καί τά πλατιά διαδήματα·
καί στή νεκρή ὀμορφιά σου

μιά προσωπίδα σάν αὐτή πού σκέπασε τῶν Αχαιῶν
τό βασιλιά ἀποκάτου,
ὀλόχρυση κι ὀλότεχνη, πελεκητή μέ τό σφυρί
στό ἀχνάρι τοῦ θανάτου !

(*Λ. Β.*, t. Β', v. 1-8 et 53-64)

Dans les vers ci-dessus le poète semble parler d'un palais mais aussi des objets funéraires. À travers les tombes mycénienne, on distingue la coupe de Nestor⁶⁰, des couteaux de guerre et des lames qui sont caractérisés par leur décoration incrustée d'or, d'argent et de nielle avec des scènes de chasse et des paysages marins mais aussi par le masque funéraire en or d'Agamemnon (illustration 5).

⁶⁰ Λαδιά Ε., *Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας)* Éditions Φίλων, Αθήνα, 1983, pp. 68-69, cite aussi, à partir des tombes de cette période, les coupes d'or de Vaphio avec les très belles scènes de taureau et de vache et une coupe d'or décorée de rosettes en relief.



illustration 5 - Masque d'Agamemnon, époque mycénienne, (1550-1500 avant J.-C.), Musée national archéologique d'Athènes

En effet, il se réfère dans la troisième *Συνείδηση* à une période antérieure où la forme de la femme prédomine comme thème et où elle est représentée dans plusieurs points par des termes archéologiques. Précisément, le poète la décrit *μέ τά χέρια σταυρωμένα κάτω απ' τά βυζιά* (*Η Συνείδηση της Πίστης*, III. «*Δύση θεών*»), une posture typique en d'autres mots qui renvoie à la représentation de la Grande déesse, de la déesse de la fertilité (illustration 6), qui apparaît aussi dans le poème *Ιερά Οδός* (*Λυρικός Βίος*, tome E', vers 39-40 et 43-45) :

*Ὡ ρείπια·
καθώς ἔσερνα τόν τράγο ἀπό τά κέρατα
σφαγάδι
-μάταιος θύτης –
μπρός στό μαῦρο σας βωμό,
κάποιες γυναῖκες ὄζω ἀπό τίς αυλές τους
μέ τά χέρια σταυρωμένα κάτω απ' τά βυζιά
καθούμενες στήν πέτρα τήν αγέλαστη
έκοιτάζανε
μέ μάτια πιό θαμπά απ' τῆς Μοίρας
τό ἄδειο διάβα τοῦ καιροῦ*

(*Λ. Β.*, t. Γ', v. 37-47)



**illustration 6- Figurine d'argile néolithique d'Iérapétra
5800-4800 avant J.C., Musée archéologique d' Héraklion**

Bien entendu, la même posture, répétée dans d'autres parties aussi de son œuvre poétique, approche également l'illustration des figurines cycladiques, comme il est indiqué dans le poème *Θαλερό*⁶¹. Dans ce poème, le *πετρωτός λαιμός* de la Koré qui est associée à la phrase *χαράκι ώς περιστέρα* évoque la gravure sur pierre dépeinte sur le cou, comme on le constate aussi sur la figurine de l'illustration 7:

*Ἐκεῖ κερήθρα μῶφερε, ψωμί σταρένιο, κρύο νερό
ἢ ἀρχοντοθυγατέρα,
ὅπου ἔχε ἀπό τή δύναμη στόν πετρωτό της τό λαιμό
χαράκι ὡς περιστέρα·*

*πού ἡ ὄψη της, σάν τῆς βραδιᾶς τό λάμπο, ἔδειχνε διάφωτη
τῆς παρθενιαῆς τή φλόγα,
κι ἀπ' τή σφιχτή της ντυμασιά, στά στήθια της τ' ἀμάλαγα,
χώριζ' ὀλόρτη ἡ ρώγα·*

⁶¹ Giannakopoulou A., *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, King's College, Department of Byzantine and Modern Greek Studies, London 2000, p. 206.

*πού όμπρός άπό τό μέτωπο σέ δύο πλεξοϋδες τά μαλλιά
πλεμένα είχε σηκώσει,
σάν τά σκοινιά τοῦ καραβιοῦ, πού δέ θά μπόρει' ή φύχτα μου
νάν τῆς τά χερακώσει.*

(*A. B.*, t. B', v. 25-36)



illustration 7 - Figurine Cycladique, 2800-2300 avant J.C., Musée National de la Grèce

On a donc la présentation de la Koré dont les caractéristiques morphiques renvoient à une statue. Cela explique aussi pourquoi le poète se limite à l'immobilité de la forme sans mentionner beaucoup d'informations sur son aspect physique. Il convient de noter aussi que les caractéristiques du visage (voir les cheveux « comme des cordes » qui rappellent « les boucles de cheveux qui atteignent les chevilles » de ces statues) mais aussi du corps de la femme qui nous fait penser à la statue de la Koré archaïque (illustration 8). Les vêtements serrés qui constituent un élément caractéristique des Korés limitent, bien entendu, le mouvement et mettent en lumière les lignes du corps, laissant entrevoir les seins qui ont été sculptés dans la pierre avec tant d'art. La forme féminine du poème bouge à peine donnant le sentiment du marbre dur. Les vers donc représentent les caractéristiques de la Koré qui, avec son apparence

élégante, attire le poète qui ne peut pas l’approcher car en réalité il s’agit en fait d’une statue. Ici, le rapport de la poésie aux arts plastiques est sans ambiguïté⁶².

En revanche, dans le poème *Χωριάτικος γάμος* (vers 27-28) Sikélianos n’opère pas clairement la liaison avec la sculpture. Il semble parler de la mariée assise sur un trône et de ses amies qui la préparent pour le mariage :

*Στημένη ή νύφη
σέ θρονί πού άστράφτει, χαμηλό,*

*μήτε δεξιά άς κοιτάει μήτε ζερβά,
[...]*

*Μά από τή νύφη, άσάλευτη, τριγύρα,
σκεπασμένη τώρα στ’ άραχνόφαντο κεφαλοπάνι,
άς ξεχειλίζει ή διάφανη σιγή,*

[...]

(*A. B.*, t. Γ’, v. 27-29 et 61-63)

*Que la mariée trônant
sur un siège bas qui reluit
ne regarde ni à droite ni à gauche
[...]*

*Mais qu’ autour de la mariée immobile,
couverte à présent du voile arachnéen,
la silence diaphane se déverse⁶³,*

[...]

⁶² *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, op. cit., p. 207.

⁶³ Traduction tirée du livre de Robert Levesque (traduction), *Poèmes d’ Angelos Sikélianos*, Egloff, Paris 1947 (Voir le poème « *Le mariage paysan*, pp. 101-111).



illustration 8 – Koré, 530 avant J.C., musée de l' Acropole, Athènes

La femme est encore plus limitée dans l'espace et par conséquent dans ses mouvements, comme le témoignent les mots *στημένη* et *ἀσάλευτη*, mentionnés également dans le poème *Θαλερό*. Mais au-delà de sa statique, le silence transparent transmet, disons, le sens de l'atmosphère silencieuse qu'on vit dans l'espace du musée. De plus, on doit ajouter ici la couleur blanche ainsi que l'atmosphère « froide » qui se réfèrent au « marbre » :

*Σάν από μάρμαρο ἄς φαντάζει ἡ κλίνη
στὶς ψυχές τῶν νιόγαμπρων μπροστά !*

*Ὦ κρύα φαντά σεντόνια
ὡς χιόνια τοῦ Μαρτιοῦ !*

*Ὦ φρένα θαμπωμένα μπρός στό διάπλατο βωμό !
Ὦ σάρκα παγωμένη ὥσμε τά νόγια, στήν αρχή!*

Ἄναπνοή,

σάν κρίνον, πού κρυστάλλιασε ό βοριάς!

(A. B., t. Γ', v. 170-177)

*Que le lit semble de marbre
aux âmes des nouveaux mariés !*

*O draps tissés sur le métier,
frais comme les neiges de Mars !*

O pensée éblouie devant le large autel !

O chair d'abord glacée jusqu' aux ongles !

*Respiration pareille à celle d' un lis
engivré par le vent du Nord⁶⁴ !*

Outre les Korés, les « Kouroï » aussi émergent des vers poétiques. Le poème *Απόλλων Διονυσόδοτος* (*Αυρικός Βίος*, tome Γ', *Συνείδηση της Προσωπικής Δημιουργίας*, vers 67) comprend également une référence sur le « sourire » des Kouroï archaïques, un sujet sur lequel le poète écrit dans son œuvre *Πεζός Λόγος*⁶⁵: « *Et sont d'un seul matériau cette lumière et leur sourire insondable. Pas de séparation entre eux et aucune fissure. Dieu aime celui qui meurt jeune* » (« *Κ' είναι από μίαν ουσία το φως ετούτο και το απόθμενο χαμόγελό τους. Καμμιά διάσπαση αναμεταξύ τους και κανένα ρήγμα. Φιλεί ο Θεός, ον αποθνήσκει νέος* »)⁶⁶. Sikélianos cite la phrase célèbre d'un auteur grec antique, Ménandre (342-292 av. J.-C.), « *Ὅν γὰρ οἱ θεοὶ φιλοῦσιν, ἀποθνήσκει νέος* », celui que les dieux aiment meurt jeune. Le poète avait sans doute à l'esprit les deux statues votives de Delphes (illustration 9), les plus célèbres du type du *kouros*, puisque nous retrouvons dans ses archives une carte postale (illustration 10) représentant l'un des deux *kouros*⁶⁷. La plupart des commentateurs identifient

⁶⁴ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 101-111. Voir le poème « *Le mariage paysan* ».

⁶⁵ Voir *Κατερίνα Κοτέλνικωφ* (« *Katerina Kotelnikov* ») dans *Πεζός λόγος*, tome E', p. 185 (voir aussi sur cette question le chapitre 2.1.α.).

⁶⁶ Nous traduisons du grec

⁶⁷ Sur cette carte postale, qui se trouve au Musée Bénakis - Archives de Kifissia, nous trouvons une note très intéressante de Sikélianos à sa première femme, Eva Palmer-Sikélianos: « *Αγγελοῦ δὸννε α*

d’ailleurs ces sculptures à Cléobis et Biton. Hérodote nous rapporte que deux jeunes gens d’Argos, fils d’une prêtresse d’Héra, avaient aidé leur mère à gagner plus rapidement le sanctuaire en tirant eux-mêmes son char. La prêtresse pria alors Héra de leur accorder une récompense à la hauteur de leur action, et la déesse leur accorda une mort paisible dans leur sommeil. Ainsi, par leur mort, ils gagnèrent l’immortalité et la gloire éternelle pour la piété dont ils avaient fait preuve envers leur mère⁶⁸. Les Argiens en leur honneur consacrèrent leurs statues à Apollon. Sur le visage de ces deux statues, très semblables, on distingue leur sourire retenu, dont Sikélianos à son tour donne un commentaire très caractéristique.



illustration 9 - kouroi archaïques œuvre du sculpteur argien Polymédès vers 610 av. J.-C., musée de Delphes

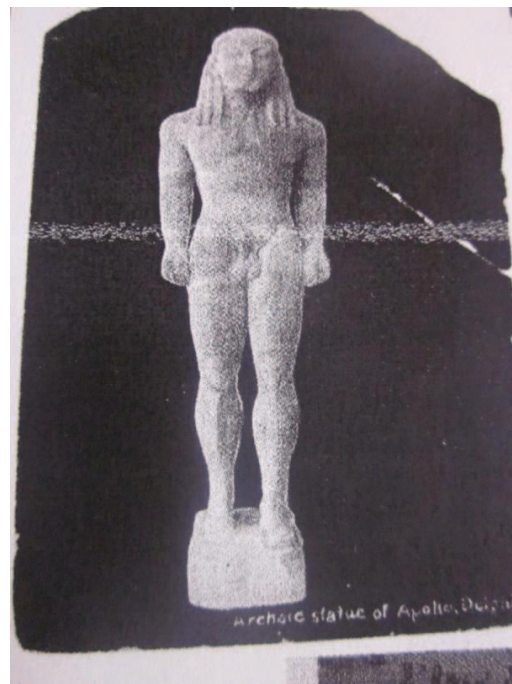


illustration 10 - Carte postale Musée Bénakis - Archives de Kifissia

Le Kouros, comme il est indiqué, représente Apollon et par conséquent il est associé au soleil⁶⁹ (Voir dans le poème *Προς την Ποίηση-Πράξη* de la quatrième *Συνείδηση* de collection *Πρόλογος στη Ζωή*, le Kouros de Délos dans les vers 1-7). Comme on va noter dans le chapitre 2.1.α., ce type de statue est placé sur des tombes

Ιβάκι cette carte qu’ il gardait pour avoir devant les yeux comme une image extérieure de la tante – pureté et la tanteforce de sa volonté spirituelle *Ιβάκι* le regardera de temps en temps”. Par cette note manuscrite, le poète utilise la forme dynamique de la statue archaïque de Delphes pour exprimer sa volonté spirituelle supérieure.

⁶⁸ Voir Πάτση – Garin E., *Επίτομο λεξικό της Ελληνικής Μυθολογίας*, éd. Χάρης Πάτσης, Αθήνα 1969.

⁶⁹ À propos du Kouros de Délos voir Giannakopoulou (référence 27), pp. 239-241.

comme la marque du tombeau. Sa posture, debout avec un pied sur la colline et l'autre en mouvement tandis que la tête, exposée à l'environnement naturel, regarde le soleil, semble vraiment debout entre la vie et la mort.

Dans la création poétique de Sikélianos on peut également repérer d'autres types de statues, telles que les fameuses «Νίκες» («Victoires») (Voir vers 45-46 dans le chapitre VII : *Προς την Άνω Ελλάδα* de la section *Η Συνείδηση της Γης μου*). Dans le poème *Απόκρυφος Όλυμπος*, Sikélianos se présente comme Zeus tenant dans la paume la statuette divine de Niké:

*Γυναίκα έσύ,
ώ παιδούλα Νίκη,
θά θυμάσαι πάντα
τό ένα μου τό χάδι
άπ' τήν κορφή ώς στής φτέρνας σου τό μῆλο
μές στής φούχτας μου τή ζυγαριά!
[...]*

*παιδούλα Νίκη,
έτσι σέ κράτησα άζαφνα στό μέγα μου τό χάδι
ώς άγαλμα θεϊκό !*

(*Α. Β.*, t. Γ', v. 40-44 et 54-56)

*O toi, femme, jeune Niké,
tu te souviendras toujours
de ma pleine caresse,
du sommet de ton crâne au fruit de ton talon
dans la balance de ma main !
[...]*

*ainsi, jeune Niké, t' ai-je soudain
retenue sous ma grande caresse
comme une statue divine⁷⁰ !*

⁷⁰ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 66-70. Voir le poème « *Chasteté d' Hippolyte* ».

De plus, dans le poème *Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο* (1915), il pense à la même statue où on rencontre une description de la statue de Zeus. Notamment dans la troisième partie de son œuvre *Συνέχεια της ομιλίας με τον Rodin* (III)⁷¹ il spécifie : « *Devant la sérénité de ces pièces, qui reposent mes yeux comme laisser sur eux une fraîcheur éternelle, je réfléchis des réflexions diverses en profondeur lors l'intuition qu'elles apportent, parfois en respirant comme pour subordonner les souffles qui passent, profondément, et parfois en laissant respirer sur mon visage la caresse inépuisable. Et je me souviens – à ces heures-là arrive aussi le souvenir à travers le vol onduleux du papillon, pour rester au front, tandis que je feuillette le livre de [De] Quincey « Zeus Olympien », qui m'apprend l'art divin de l'Ivoire – qu'avant de venir ici j'avais promis d'envoyer une suite de la conversation avec Rodin, qui a été imprimée* » (« *Μπρος στη γαλήνη τέτοιων έργων, που αναπαύοντας τα μάτια μου ωσά να φεύγει απάνωθ' τους μια αιώνια δροσιά, στοχάζομαι στοχασμούς διάφορους σε βάθος κατά την ενόραση που φέρνουν, τότε αναπνέοντας σά για να σκλαβώνω τις περαστικές πνοές, βαθιά, και τότε αφήνοντας να πνέει στο πρόσωπό μου η άσωτη θωπεία. Και θυμάμαι – τέτοιες ώρες έρχεται και στη θύμηση με το τρικύμισμα της πεταλούδας, να σταθεί στο μέτωπο, ενώ ξεφυλλίζω τον Ολύμπιο Δία του [De] Quincey, που με μαθαίνει τη θεία τέχνη του Ελεφαντοκόκαλου – πως πριν έλθω εδώ είχα υποσχεθεί να στείλω μια συνέχεια της κουβέντας, που ετυπώθηκε, με τον Rodin* »)⁷². La statue chryséléphantine de Zeus à Olympie est une image répétée dans les poèmes de Sikélianos (illustration 11):

*Γιατί μονάχα σ' όποιον γνώρισε τό σκίρτημά Σου
πού Σοῦ τίναζε τό ώραῖο κεφάλι ἀπ' ὄλες τίς μεριές,
παιδούλα ἢ Νίκη
μεγαλώνοντας μαζί του
ἔρχεται μιάν ὥρα μόνη της καί στέκεται στήν ἀνοιχτή ἀπαλάμη του
πού δέ ζητάει νά τήν κρατήσει
ἀλλ' ἀνοιχτή, τήν προσδοκᾷ
καθώς τό ρόδο ὀλάνοιχτο
ὅπου κατεβαίνει καί μέ ὀρτά φτερά*

⁷¹ Πεζός λόγος, tome A', op. cit., p. 47.

⁷² Nous traduisons du grec

ἀπιθώνεται
χρυσή, μιά πεταλούδα !

(A. B., t. Στ', v. 66-76)

Cet extrait fait aussi référence à la description de la statue de dieu par Homère dans l'*Illiade* (I. 528-530), qui dans le passé avait été un pôle d'inspiration pour Phidias⁷³ lui-même. Le poète semble très bien connaître la sculpture chryséléphantine, comme il nous le dit lui-même, grâce à l'ouvrage "*Le Jupiter Olympien, ou l'art de la sculpture antique*" (1815) de l'archéologue M. Quatremère - de - Quincy (illustration 11). C'est un ouvrage⁷⁴ qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les Grecs et Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet Art. La mention de cet ouvrage suggère que le poète, pour approfondir les œuvres d'art, suit de près les développements de la science archéologique, tout comme d'ailleurs les poètes parnassiens.

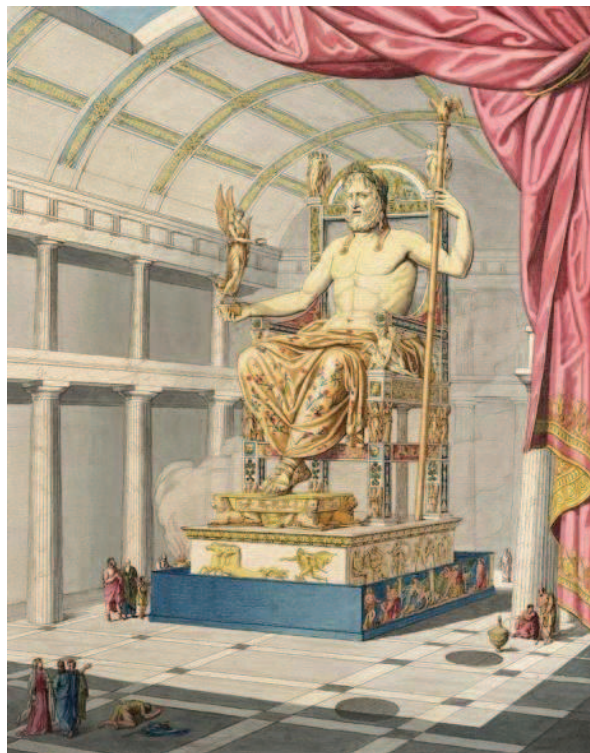


illustration 11 - Représentation de la statue «Jupiter Olympien» sur son trône à l'intérieur du temple, Quatremère - de - Quincy, 1814

⁷³ *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, op. cit., p. 174.

⁷⁴ Voir cet ouvrage de Paolo Bertoncini Sabatini sur le site électronique:
<http://www.arct.cam.ac.uk/Downloads/ichs/vol-1-393-408-bertoncini.pdf>

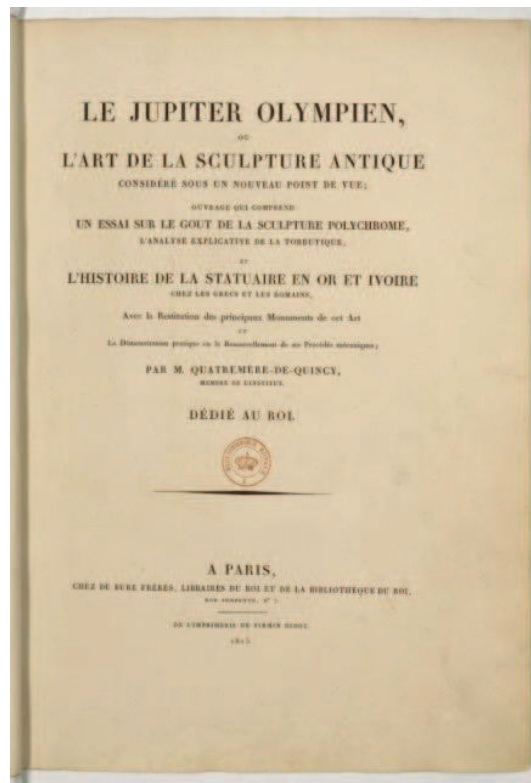


illustration 12- Couverture de l'ouvrage "Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique" de M. Quatremère –de- Quincy, Paris 1815

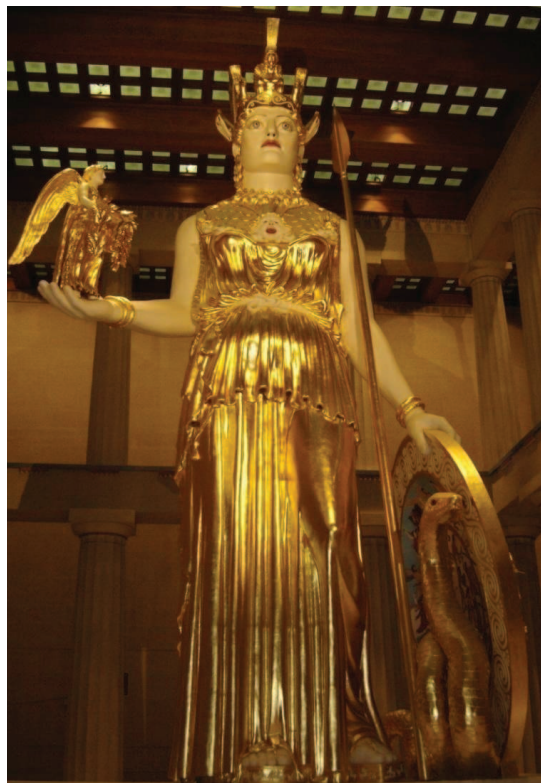


illustration 13 - Copie fidèle de la statue chrysléphantine d'Athéna du Parthénon, ville Marathon, au Centennial Park de Nashville

Outre la statue chrysiléphantine de Zeus, le poète n'oublie pas bien étendu celle d'Athéna (illustration 13) dans le Parthénon, mentionnée dans la section *H Συνείδηση της Γης*:

*Καθώς ό Αθηναίος τεχνίτης δέ θά κάμω
όπού, ύψώνοντας στό Βράχο τή χρυσελεφάντινη Αθηνᾶ,
στή μέση άπ' τήν άσπίδα,
έκάρφωσε χρυσό τό ἴδιο του πρόσωπο-
κί όλο του τό έργο ήταν μέ τέτοιο τέχνασμα δεμένο
πού, άν κανέννας έβγαζε
τήν όψη τοῦ τεχνίτη άπ' τήν άσπίδα,
άκέριο τ' άγαλμα, άπ' τήν κορφή στά νόχια,
θά σωριάζονταν στή γή.*

(*Α. Β.*, t. Γ', V. *Ηρακλής*, v. 244-252)

Ici l'art «humble» est juxtaposé à l'art «arrogant» avec lequel le sculpteur antique a gravé son nom sur le bouclier de la statue chrysiléphantine d'Athéna⁷⁵, ce qui lui valut d'être banni d'Athènes.

Dans les poèmes de Sikélianos on trouve bien sûr d'autres descriptions de statues connues qui sont conservées jusqu'à nos jours et que le poète a eu l'occasion de voir de près. Une de ces statues est celle d'Apollon, qui provient de son cher site archéologique d'Olympie, qu'il aime particulièrement, comme on va le commenter un peu plus loin.

Apollon, qui étend sa main sur la bataille entre les Lapithes et les Centaures, pour faire respecter la paix et la sérénité, devient le symbole de l'unité et de la réconciliation des forces opposées. Dans un de ses textes en prose se situe la justification de la préférence pour Apollon comme un symbole de la réconciliation. Il s'agit du texte en prose intitulé «*Τα Αετώματα της Ολυμπίας*» (1928), qui explique pourquoi la statue d'Apollon à la main tendue doit devenir un symbole de la réconciliation⁷⁶:

⁷⁵ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 72-73.

⁷⁶ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., pp. 175-176.



illustration 14- Carte postale, archive de Sikélianos - Centre d'Études de l'Asie mineure

Alors vraiment, pendant ma récente visite à Olympie, je suis resté silencieux et concentré devant la statue d'Apollon qui, sous sa forme la plus sévère et en même temps la plus douce, tend sa main brillante au-dessus du conflit sauvage des Centaures et des Lapithes, en attendant, à travers son exemple éternel, de tirer une réponse aux problèmes modernes qui déchirent notre cœur et notre âme, en situant le groupe social entier en deux parties inexorablement opposées, prêtes partout à se précipiter l'une contre l'autre et à exterminer mutuellement. (Πραγματικά λοιπόν, στην τελευταία αυτή μου επίσκεψη στην Ολυμπία, εστάθηκα σιωπηλός, συγκεντρωμένος εμπρός στο άγαλμα του Απόλλωνα που, με την αυστηρότατη και σύγχρονα γλυκότητα μορφή του, απλώνει απάνω από την άγρια σύρραξη των Λαπιθών και των Κενταύρων το λαμπρό του χέρι, περιμένοντας, από το παράδειγμα του το αιώνιο, ν' αντλήσω μια απάντηση στα σύγχρονα προβλήματα όπου ξεσκίζουν την καρδιά και την ψυχή μας,

*βάνοντας ακέρια την κοινωνική παράταξη σε δύο αμείλικτα αντίθετες μερίδες, έτοιμες παντού να ορμήσουνε η μία κατά της άλλης και να αλληλοεξοντωθούν)*⁷⁷.

De plus, on doit ajouter ici un quatrain inspiré par la célèbre attitude de la statue d'Apollon, qui est devenu plus tard l'épigramme dans le poème *Γιάννης Κιτς* (1915) de son recueil poétique *Λυρικά Α*:

*Κλῶνος τοῦ Ἀπόλλωνα τό χέρι·
πλατάνου κλῶνος λεῖος καί τροφαντός,
ἀπλωμένος ἀπάνω σας, νά φέρει
τήν ἀμβροσία γαλήνη τοῦ παντός...*

(*Α.Β. τ. Στ', v. 1-4*)

Le même quatrain sera utilisé, peu modifié, dans le dernier poème de la cinquième *Συνείδηση* avec le titre *Το κατορθωμένο σώμα*, vers 31-37 (1946), où Sikélianos s'interroge pour savoir s'il parviendra à s'approprier l'esprit de la paix que représente le mouvement d'Apollon:

*» Δέ θέ ν' ἀπλωθεί τό χέρι μου
ἀπάνω ἀπ' ὄλες τίς ἀντινομίες
γαλήνιο,
σάν πλατάνου κλῶνος,
σάν τοῦ Ἀπόλλωνα τό χέρι, ὀλόισο,
πάνω ἀπ' τόν ἀγώνα τό σφοδρό
τῶν Λαπιθῶν καί τῶν Κενταῶρων ; »*

(*Α.Β. τ. Γ', v. 31-37*)

Dans la poésie de Sikélianos on rencontre également deux autres statues du lieu d'Olympie. Il s'agit des poèmes *Παντάρκης* - associé aussi à la statue chrysléphantine de Zeus - qu'on étudiera dans un autre chapitre (voir illustration

⁷⁷ Nous traduisons du grec.

117) et de l'Hermès de Praxitèle (illustration 125). Enfin, le poème *Δήσες III* concerne entièrement le «Poθος» de Scopas (illustration 128).

La sculpture semble notamment appartenir à un ensemble plus vaste, tel que les temples antiques. Bien que le temple de Zeus à Olympie domine de loin toutes les autres références sculpturales, il ne faut pas ignorer deux autres temples, le Parthénon (l'un des principaux thèmes de la poésie du 19ème siècle) et le temple d'Aphaïa à Égine. La référence suivante est située dans le sonnet consacré au temple lui-même (illustration 15). Le poème *Αφαία* a été publié 24 ans plus tard (1938) et dans ce poème le lecteur est témoin de la mystérieuse expérience du temple vécue par le poète⁷⁸:

*Ποιοί κύκλοι ἀκολουθάγανε, ποιοί αιῶνες τούς αιῶνες;
Τό μονοπάτι ἦταν ἀπλό, κι ὁ Ναός ἦταν κρυφός.
Ἀπό τά πεῦκα ἀνάμεσα κρυβόντανε οἱ κολόνες
καί, μέσ' ἀπό τα σύννεφα, τοῦ φεγγαριοῦ τό φῶς.*

*Ἄλλ' ὡς δεξιά μας καί ζερβά ἀνοίζανε οἱ πυλῶνες
καί μονοκράτης ἄπλωσε στά πέρατα ὁ Ρυθμός,
ἄ, πῶς ζανάρχονταν βουβές σ' ἐμέ οἱ ἀλήθειες μόνες,
πού τίς ποιμαίνει, ἀθάνατος, ὁ κρύφιος Ἀριθμός !*

*Τότε τά μάτια μου ἔκλεισα στό πέλαο και στό δέντρο·
τί ὁ νοῦς μου, ὡς ἐκρατιόντανε ἀπό τό αἰώνιο κέντρο,
σέ λίγο ἦταν ὀλάκερος στόν ὄμο σου γυρτός.*

*Καί μ' ἔφτανε – ἄς μή σάλενα καθόλου – ἡ εὐωδιά Σου,
καί μ' ἔφτανε ἡ ἀνάσα Σου, καί μ' ἔφτανε ἡ καρδιά Σου
γιά νά μετράω τά σύμπαντα, ψηλάθε, σάν αἰτός!*

(*A.B.*, t. E')

⁷⁸ *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, op. cit., p. 179.



illustration 15 - Temple d'Aphaïa à Égine, 4^{ème} siècle avant J.C

On peut donc trouver dans sa poésie des parties architecturales des temples antiques, comme le fronton, la frise et la métope. Le poète se réfère aussi aux « colonnes » (*Λυρικός Βίος*, tome Γ', *Συνείδηση της Προσωπικής Δημιουργίας*, IV. «Για τον καινούργιο θερισμό του μυστικού Ασταχρού», vers 2-5), à propos desquelles il note dans son œuvre *Πεζός λόγος*⁷⁹: « *Quand Goethe disait que la surface et la profondeur sont identiques, il équilibrait le problème intemporel entre la subjectivité et la objectivité, à travers l'assainissement élevé de ses sens. La colonne du temple dorique que j'ai devant moi constitue un parfait modèle lumineux.* » (« Όταν ο Γκαίτε έλεγε πως επιφάνεια και βάθος είναι το ίδιο, ισορροπούσε το πολύ πρόβλημα του υποκειμενικού και αντικειμενικού, με την υψηλή εξυγίανση των αισθήσεών του. Ο στύλος του Δωρικού ναού που έχω μπροστά μου είναι τέλειον φωτεινόν υπόδειγμα.»)⁸⁰. De même, dans le poème *Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο* il consacre quelques vers au chapiteau « corinthien » (illustration 121). Dans son texte en prose «*Αρχιτεκτονική και μουσική*»⁸¹ il écrit sur le Parthénon de l'Acropole, qu'il a étudié, nous dit-il, tout spécialement : « *En général, dès que nous nous approchons d'un temple grec antique, et en particulier de ce temple – dès que nous nous en approchons, dis-je, ou que nous nous trouvons entre ses colonnes, l'harmonie intérieure qui se trouvait enfouie au plus profond de nous ou qui y sommeillait, se manifeste aussitôt dans toutes nos fibres et dans tout notre être, à la façon d'une corde qui se met à vibrer à l'unisson d'une autre qui vibre à côté d'elle* » («Γενικότατα, μόλις πλησιάσουμε ένα αρχαίον ελληνικό

⁷⁹ *Πεζός λόγος*, tome Α', op. cit., p. 41.

⁸⁰ Nous traduisons du grec.

⁸¹ *Πεζός λόγος*, tome Δ', op. cit., p. 139 et 141.

ναό, κ' ιδιαίτερα το ναόν ετούτο – μόλις, λέω, πλησιάσουμε ή βρεθούμε ανάμεσα από τις κολόνες του, η προϋπάρχουσα βαθιά μας ακαθόριστη ή κοιμώμενη εσωτερική αρμονία εκδηλώνεται αμέσως μέσ στα νεύρα μας και σ' όλο μας το είναι, με τον τρόπον όπου μια χορδή δονείται σύμφωνα με μια άλλη όπου βρίσκεται στο πλάγι της σε κραδασμό»⁸².

Les frontons constituent la forme que le poète admire le plus et qu'il étudie systématiquement (voir vers 64 dans le poème *Τέλειος Πόθος* de la section poétique *Συνείδηση της Γυναίκας*). Sikélianos a visité Olympie pour la première fois en 1903 à l'âge de dix-neuf ans, et son amour pour ce site archéologique a été maintenu et a été renforcé par des visites continues réalisées seul ou avec des amis jusqu'à la fin de sa vie. Un de ses premiers poèmes est inspiré par les frontons d'Olympie, tandis qu'il y a des témoignages sur des poèmes⁸³ «perdus» qui concernent aussi ses sculptures. Parmi les premiers poèmes qu'il écrit dans la période 1900-1905, on trouve de nombreuses références aux œuvres qu'il admire à Olympie, qu'on rencontre également après le poème *Αλαφροϊσκιωτος* dans son œuvre ultérieure.

Donc une référence persistante, qui vient prendre chez Sikélianos une valeur symbolique permanente, sont les frontons du temple de Zeus à Olympie. Par conséquent, on rencontre le poème *Τα Αετώματα της Ολυμπίας*, auquel on se réfère en détail dans le chapitre 3.1.a. Le fronton ouest est également décrit dans le poème *Τέλειος Πόθος* (1916) vers 136-150 où on trouve une des nombreuses références sur le combat des Centaures et les Lapithes (voir aussi chapitre 1.a., Première Partie), un sujet développé aussi dans le poème *Βουβή νίκη*:

*Τοῦ σκουριασμένου θώρακα ἄν σβήσανε οἱ Κενταῦροι,
καί πέφτουν λέπια ἀπ' τὰ κορμιά τῶν Λαπιθῶν στό δρόμο,
[...]*

(*Α. Β.*, t. Στ', v. 1-2)

Le discours de Sikélianos, qu'on a déjà mentionné, ainsi qu'une série d'interventions⁸⁴ aussi consacrées à ce site archéologique révèlent clairement

⁸² Nous traduisons du grec.

⁸³ *Ανέκδοτα ποιήματα και Πεζά*, op. cit., p. 190-191.

⁸⁴ *Πεζός λόγος*, tome E', op. cit.: Il s'agit des interventions à la page 309 et 297 respectivement, intitulées «*Το τοπίο της Ολυμπίας και το αιώνιο μάθημά του στους ανθρώπους*» et «*Χαιρετισμός στις νεότερες ολυμπιακές γενιές*».

l'importance de ce lieu pour le poète, en justifiant les références constantes aux œuvres monumentales du temple de Zeus. Pour lui, le paysage respire une harmonie absolue entre l'environnement, les monuments anciens et l'homme, que Sikélianos n'aurait jamais cessé de regarder dans sa vie. Bien qu'il s'agisse des ruines, ils constituent « *les écoles les plus éloquantes de la pensée harmonieuse et de la puissance, qui sont nécessaires à son incarnation* » («*τις πιο εύλωπτες σχολές του αρμονικού στοχασμού και της δύναμης, που χρειάζεται για την ενσάρκωσή του*»)⁸⁵.

Dans le poème *Ηρακλής* (1915), il y a cette fois la référence aux frontons du temple d'Athéna Aléa à Tégée (env. 350 av. J.-C.). Sur ce fronton est représenté la chasse au sanglier de Calydon et le fronton ouest montre le combat d'Achille contre Télèphe. Une tête du fronton ouest dépeint Héraclès, qui probablement semble protéger son fils (illustration 78). Sikélianos se réfère également au même héros qui se trouve dans le temple d'Aphaïa à Égine, mentionné dans sa poésie seulement deux fois (voir ci-dessus le sonnet *Αφαία*). Dans les vers 75-80 du poème *Παντάρκης* (1914), le poète évoque le fronton ouest (illustration 16):

*Έτσι τοῦ ἀνάφανε ὁ θεός, ὁ Καταιβάτης αἰώνια
κάθε Νιότης,
κί ὁ νοῦς του στό χαμόγελο λουζόντανε ὡς τῆς Αἴγινας
τοζότης*

*πού ἀγάλλεται γονατιστός πιθόνοντας στό τόξο του
τό χέρι,
σά νά εἶναι λύρας ἢ νευρή, κ' ἡ ζωή κι ὁ θάνατος διπλόν
ἀστέρι...*

(A. B., t. B', v. 75-80)

*Ainsi lui paraissait le dieu, le Dispensateur éternel
de toute jeunesse,
et son esprit était baigné dans le sourire, tel un archer
d' Egine.*

⁸⁵ Nous traduisons du grec.

*qui se réjouit en pliant le genou et tend la corde
de son arc
comme celle d' une lyre et juge la vie et la mort
une double étoile⁸⁶.*



illustration 16– “Héraclès” fronton ouest du temple d’Aphaïa à Égine, 4^{ème} siècle avant J.C, glyptothèque de Munich

Un autre temple qui semble être important pour le poète est celui d’Apollon à Delphes. D’ailleurs, dans le poème *Απόλλων Διονυσόδοτος*, Sikélianos se réfère à ses représentations sculptées qui concernent la figure d’Apollon-Dionysos (voir ch. 1.2.a.).



illustration 17 - frise du Parthénon, 5^{ème} siècle avant J.C., Centre d’Études de l’Asie mineure

⁸⁶ Traduction tirée du livre de Robert Levesque, *Sikélianos*, Introduction. Choix de Poèmes. Avant – propos de Paul Eluard, Icaros 1946 (Voir le poème «*Pantarcès*» pp. 36-40).

Les frises constituent un élément architectural qui apparaît aussi dans la poésie de Sikélianos. En ce qui concerne le Parthénon, Sikélianos est axé sur la frise, qui a inspiré le sonnet portant le même titre *Ζωφόρος* (1914), qu'on va observer plus en détail ci-dessous. Nous trouvons d'ailleurs dans ses archives un relief de la frise du temple (illustration 17). Dans le poème *Τα Χώματα*, et précisément dans les vers 216-222, on voit l'arrivée du poète à Athènes, où encore une fois on suit le récit approfondi de la procession des Panathénées sur la frise du Parthénon. Sikélianos ne dramatise pas simplement la représentation en relief, comme il le fait dans le cas du sonnet, mais il s'imagine mentalement qu'il y participe comme un des fidèles qui suivent la procession à pied. De cette manière, il est montré, une fois de plus, le passage de *Αλαφροϊσκιωτος* à *Συνειδήσεις*⁸⁷, étant donné que la visite de *Αλαφροϊσκιωτος* en Attique avait comme destination finale le Κέραμεικος, c'est-à-dire le point de départ des Panathénées. La scène⁸⁸ racontée concerne donc un jeune homme qui conduit le bœuf à sacrifier et elle se réfère à la plaque II de la frise du Parthénon (illustration 18):

*Καί μόνος,
Ναέ,
γνώρισα τότε
μές στά βάθη τῆς ψυχῆς μου
τό μακάριο πένθος τῆς ζωηφόρου Σου·*

*κί ὡσάν ἐκεῖνος ὁπού ἀπάνω στίς μετόπες Σου
οδηγᾷ τό βόδι στή θυσία,
μέ τό κεφάλι του σκυφτό
καί μέ τή χλαίνα σηκωμένη ἀπάνω ἀπό τά χεῖλη του-
ὅμοια κ' ἐγώ ἀπό τότε,
ὦ λιτανεία τῶν Παναθήναιων,
σ' ἀκλούθησα βουβός !*

⁸⁷ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 70.

⁸⁸ *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, op. cit., p. 178: Comme le souligne Giannakopoulou, Keats –que Sikélianos admirait particulièrement– (voir l'intervention dans *Πεζός λόγος*, tome E', p. 125) a choisi d'inclure dans une de ses œuvres (*Ode on a Grecian Urn*) la même scène.

*Κι ἂν ἡ σγουρή ἢ αἰμάδα
τῶν θεσσαλικῶν σου χρυσοχάλινων ἀτιῶν
φεύγει ἀλαφρότερα
κυβερνημένη ἀπ' τὴν ἀνάερη χάρη τῶν ἐφήβων σου,
ὅμως ἤξερα
πῶς στὸν λευκό σου ἀέρα
μαύρη ἀνέμιζεν ἢ χλαίνα πίσωθὲ τους
μ' ὄλο τό σφιχτό, τό πλούσιο κύμα
ἀπὸ τό τετραπόδισμα
ἢ τὸν καλπασμό!*

(*A. B.*, t. Γ', v. 211-232)

*Et seul, ô Temple, j' ai compris
dans mes profondeurs
le deuil bienheureux de la frise.*

*O procession,
pareil à celui qui conduit
au sacrifice le boeuf, tête penchée,
le manteau relevé au-dessus de ses lèvres,
je t' ai suivie, muet!*

*Je savais cependant que dans ton air limpide
le manteau flottait noir derrière eux,
malgré la vague riche et serrée
du trot ou du gallop⁸⁹.*

La scène des bouviers, l'une des plus belles de la frise du Parthénon, provient du côté nord et montre quatre jeunes hommes, vêtus d'*himation*, qui conduisent les bœufs pour le grandiose sacrifice à Athéna⁹⁰. Tous portent l'*himation* et ils se

⁸⁹ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 61-65. Voir le poème « *Terre de l' Attique* ».

⁹⁰ Boardman J., *Ελληνική Πλαστική : Κλασική περίοδος*, Traduction: Δέσποινα Τσουκλίδου, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, p. 128.

déplacent vers la gauche. La composition est caractérisée par le contraste entre les surfaces calmes, plates des corps des animaux et les surfaces verticales des figures humaines, avec les riches drapés des vêtements. Les corps des animaux sont représentés avec une remarquable plasticité et une certaine souplesse, tandis que l'habit décent des jeunes gens magnifie la scène. La tête la mieux conservée du premier jeune homme est digne d'attention, mais aussi la représentation particulièrement expressive du bœuf qui résiste, avec la tête levée, vers son bouvier. À l'extrémité droite paraît la main d'un quatrième homme, qui essaie de discipliner l'animal. Sikélianos probablement s'identifie avec l'un d'entre eux. Le relief, considéré parmi les meilleurs de la frise, est attribué à Phidias lui-même.

En ce qui concerne les métopes, on trouve une référence à une métope delphique précise, dans le poème *Απόλλωνας Διονυσόδοτος* (voir vers 69-70) qu'on a mentionné ci-dessus, mais le poète n'apporte aucune information complémentaire sur son contenu. Dans son œuvre *Συνέχεια της ομιλίας μου με τον Rodin και αισθητικά σημειώματα I*, il note également : « *Dans cet état d'âme qui m'offre une solide conscience plastique, en équilibrant avec une sensation d'immortalité normale, à Olympie, devant les métopes d'Héraclès et les frontons d'Olympien, je communique avec la Grèce.* » (« *Με τη διάθεση που μου χαρίζει άρτια πλαστική συνείδηση, ισορροπώντας με μια αίσθηση αθανασίας φυσιολογικής, στην Ολυμπία, μπρος στις μετόπες του Ηρακλή και τα αετώματα του Ολυμπίου, κοινωνώ με την Ελλάδα* »)⁹¹.



illustration 18 - Plaque II de la frise du Parthénon Parthénon, 5^{ème} siècle avant J.C.

⁹¹ Nous traduisons du grec.

Outre les références mentionnées ci-dessus aux œuvres d'art d'Olympie, des reliefs du temple de Zeus sont aussi décrits dans d'autres poèmes des *Συνειδήσεις*. Parmi les douze métopes du temple consacrées aux douze travaux d'Héraclès, Sikélianos a choisi d'inclure deux de celles-ci dans son musée «imaginaire»⁹²: l'une illustre le héros qui donne à Athéna les oiseaux du lac Stymphale, oeuvre à laquelle il se réfère en détail dans le poème *Τα χρώματα* -qu'on examinera dans un autre chapitre- et l'autre métope concerne la scène où Héraclès traîne Cerbère hors de Hadès. La scène avec Cerbère se trouve dans le poème *Ύμνος στην Ορθία Αρτέμιδα* (vers 237-244), mais aussi dans le poème *Κλεισούρα*, où est présente la même métope dans les vers 62-72. Le message ici est que le héros parvient à surmonter la peur de la Mort pour une «noble idée» (illustration 19).



illustration 19 - Héraclès traîne Cerbère hors de Hadès métope du temple de Zeus à Olympie

*Κι ὅμοια τώρα κ' Εσεῖς,
ὡς προαιώνια βουλήθηκε πάλι*

⁹² Voir *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit.

ὁ Ηρακλῆς, ἀπ' τὸν Ἄδη γυρίζοντας,
ὄμοιος μ' Ἐσᾶς, ἀδερφοί μου,
νηστικός, ἀχαμνός, μέ πηγμένα
τριγύρ' ἀπ' τὴν ὄψη τὰ γένια,
ὡσάν ἄγριος, σά στοιχειό, σάν ημίθεος,
μά μ' ὄλα γεμάτα τὰ στήθη,
τά φρένα, τὰ γόνατα, ἀπ' τὸν κρύφιο του ἀκοίμητου ἀγώνα,
ὕψωμένος ἀπάνω ἀπ' τοῦ Φόβου ἢ τοῦ Χάρου τὸν ἴσκιο,
νά λυτρώσει τὸν Ἥρωα·

(A.B., t. E', v. 62-72)

Les motifs en relief, par conséquent, semblent constituer un défi poétique. Dans son texte en prose *Αύγουστος Ροντέν* il commente une telle œuvre⁹³: «*Il est un relief antique qui exerce sur moi un charme immense. Il s'agit de Hélicon dans sa représentation orgiaque, vieillard aux cheveux dressés sur la tête, narines largement ouvertes et grande barbe se répandant sur sa poitrine*». («*Υπάρχει κάποιο αρχαίο ανάγλυφο που ασκεί για μένα ανυπολόγιστη γοητεία. Είν' ο Ελικόνας στην οργιακή απεικόνισή του, γέροντας με κόμη ορθότριχη, ρουθούνια ολάνοιχτα, γενειάδα πλύσια μπρός στα στερνά του χύτη*») ⁹⁴. Excepté les reliefs qu'on a déjà mentionnés (frises et métopes), dans sa poésie sont aussi incluses des stèles funéraires. Dans le poème *Αλαφροῖσκιωτος* on trouve un de plus importants monuments funéraires de l'art grec ancien, la stèle d' Hègèsô (*Κεραμεικός III*). On doit ajouter ici que dans le même tome où se trouve le poème ambitieux *Αλαφροῖσκιωτος*, on rencontre aussi la stèle d'Ilisos dans le poème *Τύμβος*, qu'on va l'analysera dans un autre chapitre de ce travail (voir chapitre 2.1.a.). D'autres reliefs de contenu religieux qu'on rencontre sont le trône Ludovisi et le relief de Triptolème, comme on va le voir immédiatement. Dans le poème *Αναδυομένη*, Sikélianos avait probablement à l'esprit l'œuvre de Ludovisi qui représente la naissance de la déesse Aphrodite (voir 3.1.b.). La figure est choquée tandis qu'elle émerge et le miracle de la création s'est effectué. C'est le

⁹³ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., pp. 59-60.

⁹⁴ Nous traduisons du grec.

bonheur indescriptible, la joie secrète, ce qui offre le contact parfait avec la nature, avec la vie entière qui y apparaît.

On peut constater maintenant les références du poète à Déméter et à Triptolème, dans le poème *Παλιγγενεσία*:

Στό θάμπωμά μου
ό ουρανός
σάν πλάκα μάρμαρου μαζώχτηκε ὄλος,
καί τά μάτια μου
εἶδανε γραφτό σέ νιότη ἀφάνταστη
ἀνάμεσα σέ δάκρυα πού δέ στάζανε
τό μυστικό σου ἀνάγλυφο,
θεία γῆ !

Στήν πέτρα τήν ἀγέλαστη
προσμένοντας, ἡ Δήμητρα
δέν ἀνατρίχιασε ἔτσι,
ὅταν σηκώνοντας ἀπάνου τό κεφάλι
εἶδε τήν πρώτη παπαρούνα,
στή χρυσήν ἱερήν ὀργάδα,
νά μηνάει τῆς Κόρης της τόν ερχομό!

(*A. B.*, t. Γ', section *Συνείδηση της Φυλῆς μου*, v. 19-33)

[...]
Déméter dans l'attente,
sur la pierre sans sourire,
n' a point pareillement frissonné
lorsque levant la tête
elle aperçut le premier conquelicot
prophétisant sur le champ d' or divin
l' arrivée de sa fille !⁹⁵

⁹⁵ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., p. 90. Voir le poème « *Victoire* ».

Au musée d'Eleusis, on peut distinguer un relief votif (brisé) qui représente Déméter, assise sur la Pierre sans Joie, recevant les suppliants (milieu du IV^e siècle av. J.-C.). Mais la déesse, comme l'indique le poète dans le poème *Παλιγγενεσία* et plus précisément dans le vers 29, ne frémit pas autant que Triptolème devant *le relief secret de la terre divine* (τό μυστικό σου ανάγλυφο, θεία γῆ !):

[...]

Μηδέ ὁ Τριπτόλεμος
ὀπῶνιωσε στοῦ κεφαλιοῦ του τήν κορφή
πιό σύψυχο τό ρίγος
ὅταν τῆς Μητέρας θεᾶς τό χέρι
σκόρπισεν ἀπάνω στήν κορφή του
σιωπηλά
τή φύχτα τοῦ ἱεροῦ σταριοῦ!
[...]

(*A. B.*, t. Γ', v. 34-40)

*Ni même Triptolème
qui sentit au sommet
de la tête
le frisson glacial
lorsque la main de la déesse Mère
y versa en silence
la poignée sainte du blé !⁹⁶*

Ce qui correspond de manière plus complète à ces vers de Sikélianos, c'est le relief votif de l'illustration 20, qui se trouve au Musée national archéologique d'Athènes et appartient au milieu du V^e siècle avant J.-C. Triptolème d'Éleusis apparaît nu et dans une taille plus petite –comme tous les mortels des reliefs votifs pour indiquer le contraste avec les dieux-, entre Déméter et Perséphone. Déméter,

⁹⁶ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., p. 90. Voir le poème « *Victoire* ».

sérieuse et vêtue d'un chiton dorique donne les épis de blé au héros pour lui enseigner les secrets de la terre, alors que sa fille portant un himation ionien le bénit.

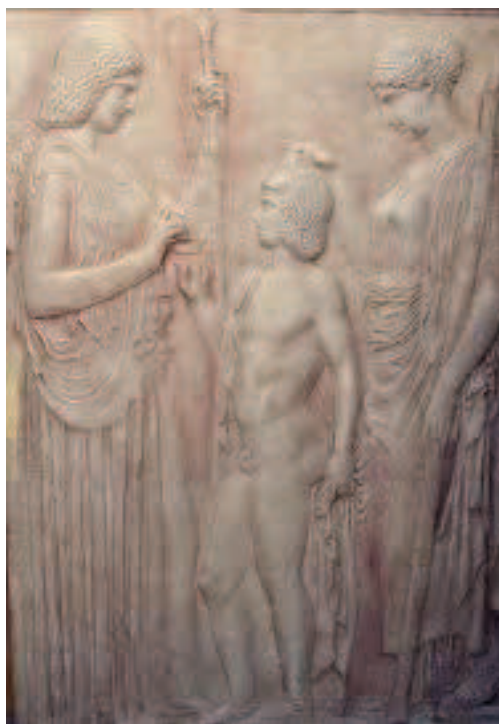


illustration 20 - Relief de Triptolème d'Éleusis, Vème siècle avant J.-C., Musée national archéologique d'Athènes

La peinture sur vases a également offert de belles représentations concernant ce héros⁹⁷, dont probablement le poète avait connaissance. Au-delà donc de la sculpture qu'on a commentée, on observe de nombreuses œuvres antiques de céramique qui traversent les vers de *Προλόγος στη Ζωή*. À titre d'exemple, on mentionne la « kylix » (une coupe) dans la section *Η Συνείδηση της Γης μου* (*Λυρικός Βίος*, tome Γ', I. *Ταξιδεύω με το Διόνυσο*, vers 227-235, voir aussi chapitre 3.2.a.), l'« amphore » dans la section *Η Συνείδηση της Φυλής μου* (*Λυρικός Βίος*, tome Γ', I. *Αίμα της φυλής μου*, vers 122 et IV. *Μπρος από τον πηλό της γης μου*, vers 86), le « canthare » dans la section *Η Συνείδηση της Γυναίκας* (IV. *Δέσποινα Υπομονή*, vers 47), l'« œnochoé » et le « cratère » dans la section *Η Συνείδηση της Πίστης* (*Λυρικός Βίος*, tome Γ', II. *Θεογονία*, vers 69 et VI. *Διόνυσος Ιησούς*, vers 168

⁹⁷ Ladia E. (*Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα*, op. cit., p. 54) précise que grâce au peintre de Troilos on a la représentation de Triptolème sur char ailé tenant les épis sacrés, grâce au peintre de Berlin un cratère hélicoïdal avec la figure de Déméter qui offre à Triptolème l'épis sacré et grâce au peintre Makron un skyphos qui représente Triptolème sur char ailé et les deux divinités d'Éleusis Déméter et Perséphone.

respectivement), mais aussi le « trépied » dans la section *Η Συνείδηση της Προσωπικής Δημιουργίας (Λυρικός Βίος, tome Γ', III. Απόλλων Διονυσόδοτος, vers 93)*. En plus dans son œuvre prosaïque, il y a un extrait représentatif, concernant une coupe attique, ayant pour titre «*Αριστοτέλης Βαλαωρίτης*»:

« Si jamais l'un d'entre Vous a vu dans la peinture d'un vase grec la scène immortelle où Achille, plein de tendresse et d'affection, applique un bandage autour du bras blessé de Patrocle, il aura à l'esprit le principe, le noyau de cette amitié héroïque admirable, où romantisme et classicisme s'épousent dans une harmonie très grecque, l'une de ces harmonies qui emplissent secrètement notre Histoire et inondent d'une sérénité sacrée le cœur incomparable du peuple grec éternel. » (« Αν έτυχε κανέννας από Σας νά ιδεί στην ελληνική αγγειογραφία την αθάνατη γραφή που ο Αχιλλέας, γεμάτος τρυφεράδα και στοργή, τυλίγει έναν επίδεσμο τριγύρα από το πληγωμένο χέρι του Πατρόκλου, θα 'χει μέσ στό νου του τήν αρχή, τό κύτταρο της θαυμαστής αυτής ηρωικής φιλίας, όπου τό ρομαντικό και κλασικό στοιχείο παντρεύονται σέ μιάν αρμονίαν ελληνικότατη, από κείνες πού γεμίζουνε κρυφά την Ιστορία μας και πλημμυρίζουνε μέ ιερή ηρεμία τήν ασύγκριτη καρδιά του ελληνικού διαιώνιου λαού.»)⁹⁸



illustration 21 - Coupe attique à figure rouge (tondo) du 5^{ème} s. av. J.-C., du peintre de Sosias, Musée National de Berlin, Antiken museum, Staatliche Preubischer Kuturbesitz

⁹⁸ Πεζός λόγος, tome Δ', op. cit., p. 158

La manière que le poète commente l'image du vase à figures rouges (voir illustration 21 et illustration 20), met en valeur le respect avec lequel il aborde de manière générale les œuvres d'arts que nous étudions dans ce travail de recherche.



illustration 22 – Amphore de Boulogne - attique à figures noires, Exékias, 6 siècle avant J. C., musée Nationale

D'ailleurs, plusieurs des vers poétiques des autres œuvres aussi reflètent des thèmes représentés sur des vases. Dans un extrait caractéristique du poème *Αλαφροῖσκιωτος (Ο βαθύς λόγος)* sont indiquées la douleur gigantesque d'Ajax et sa folie sacrée, autrement dit des motifs qui sont directement liés à l'amour dionysiaque qu'on traite:

[...]

Κ' ἦταν ὁ λόγος τοῦ Ὀδυσσεῆα

στοῦ τραγωδοῦ τό νοῦ,

πού τρίσβαθα

τοῦ ραψωδοῦ τοῦ ἐμίλει ἡ ἀρμονία

μπρός στό γιγάντειο πόνο τοῦ Αἴαντα

καί τήν ἱερή μανία.

(*Α. Β.*, t. Α', v. 100-105)

Sur l'amphore de Boulogne (illustration 22), œuvre du peintre Exékias, que Sikélianos aime tellement (voir kylix d'Exékias dans le chapitre 3.2.a.), est présentée cette « douleur » du héros: Ajax barbu, nu et triste, est présenté dans un paysage désertique avec seulement un palmier juste à gauche, pour souligner davantage sa solitude, et semble se préparer à entrer l'épée dans son corps. Comme le décrit aussi Sophocle, après son échec de recevoir en héritage les armes d'Achille - dû non à son manque de bravoure mais à la manœuvre du favori d'Athéna, Ulysse - le héros devient fou et abat les troupeaux car il pensait qu'il s'agissait de chefs des Achéens. Quand le héros a retrouvé sa raison, il a ressenti une grande honte de lui et s'est suicidé avec la pointe de son épée.

Dans un texte en prose de Sikélianos, écrit en français, nous trouvons un commentaire intéressant à propos de la peinture vasculaire⁹⁹: « *Spécialement l'étude approfondie de toutes les figures peintes sur les vases grecs classiques et qui fixèrent à jamais les plus beaux mouvements de la Danse dans son lien le plus pur avec la Musique et surtout avec la puissance illuminatrice du Verbe poétique des trois grands Tragiques, s'imposait de toutes façon à notre responsabilité* ». Un autre héros, qui nous vient d'une tragédie grecque, est repéré dans le poème *Απόκρυφος Όλυμπος* de la section *Συνείδηση της Γης*. La voix du poète donne vie au thème du vase de l'illustration 23 concernant l'histoire d'Hippolyte. Ici, on trouve l'amour dans sa forme la plus céleste dont le symbole est le pudique Hippolyte. Le héros en question adorait (uniquement) la déesse Artémis et avait consacré son existence entièrement à elle:

*Πῶς θά καλέσω τώρα ἐγὼ τὸν Ἔρωτα
στήν ἀμβροσία βραδιά,*

*τὸν Ἔρωτα
πού βγαίνει ὡς ὁ λαγός τό μεσανύχτι ἀπ' τήν κουφάλα
κ' εἶναι ὁ μοναχός παλμός στήν ἡσυχία
σά μιὰ πηγὴ*

⁹⁹ *Πεζός λόγος*, tome E', op. cit., p. 145.

πού ανάμεσα στή χλόη

χορεύει σιωπηλή;

[...]

Ὡ ἀγνεία, τοῦ Ἴππολύτου,

όπού ἐτρόμαζες τή σάρκα

ὅπως τόν ἴσκιο του τό ἀδάμαστο ἄτι!

[...]

Ὡ Ἴππόλυτε,

πού δέν ἀγάπησες τούς Θεούς πού φαίνονται μεγάλοι νύχτα,

ἢ αγνότητά σου δίπλα ἀπό τόν Ἀρίωνα,

τό βαρβάτον ἄτι όπου ζητοῦσες νά δαμάσεις,

ἦτανε δεμένη

ὡσάν ἡ ἀπάρθρευνη φοράδα δίπλα, στό ζυγό.

Κ' ἔτσι, ζητώντας να λυθοῦν

νά σμίξουν,

κεντρισμένα ἀπ' τήν ἀκράτητη πνοή τοῦ ιδρώτα

ἔσπασαν ζάφνου καί τιμόνι καί λουριά,

κι ὅλα μαζί

ἄρμα κι ἄνθρωπο

σέ σύραν στό γκρεμό!

(Α. Β., τ. Γ', v. 5-12, 18-20, 27-39)

Comment attirerai-je désormais l' Amour

dans la nuit ambrosienne,

l' Amour pareil au lièvre

qui surgit à minuit du creux d' un arbre,

unique palpitation dans la paix,

source muette dansant sur le gazon ?

[...]

O chasteté d' Hippolyte effrayé par la chair

comme un cheval indompté,

craignant son ombre !

[...]

*O Hippolyte qui jamais n' as honoré les dieux
qui grandissent la nuit,
ta chasteté s' attachait à Arion,
l' étalon que tu t' efforçais
de dompter,
comme une cavale vierge
le long d' un timon !*

*Harcelées
par l' haleine irrépressible des sueurs,
ta pureté et ta force virile,
tâchant de se délier pour s' unir,
ont tout à coup brisé
le timon et le mors –
et tous deux,
chariot et homme,
t' entraînent vers le gouffre !¹⁰⁰*

Hippolyte exalte l'amour pur¹⁰¹ et se sacrifie et cette tendance de reniement des besoins physiques conduit finalement à la mort; il s'agit d'une pure manifestation de la mentalité dionysiaque, qui trouve son accomplissement dans l'extinction de l'individualité à travers son identification avec la déesse bien-aimée. On parle donc du (parfait) don de soi sans contrepartie, de l'offrande absolue de soi. Sikélianos met d'ailleurs en parallèle dans l'un de ses textes en prose, Dionysos dont les membres ont été dispersés aux quatre coins du monde et Hippolyte dont le corps gisait démembré sur le rivage escarpé de Trézène¹⁰².

¹⁰⁰ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 66-70. Voir le poème « *Chasteté d'Hippolyte* ».

¹⁰¹ À propos de la pureté voir aussi dans le poème *Διοτίμα* de la section *Συνείδηση της Γυναίκας*.

¹⁰² *Πεζός λόγος*, tome E', op. cit., p. 185.

On trouve aussi sur des tessons de poterie (ostraka ou ostraca) d'autres thèmes mythologiques traités par le poète. Un exemple typique constitue l'ostracon avec Achille, qui date vers 560 av. J.-C. et qui dépeint la préparation du char d'Achille et de son armement, un sujet qu'on traitera par rapport à la version poétique dans la section *Τα άλογα του Αχιλλέα* du poème *Αλαφροΐσκιωτος* dans le poème *Τύμβος* (voir chapitre 2.1.a.). Ici, le héros semble, orienté vers la droite, barbu et aux cheveux longs, armé d'une cuirasse et de cnémides, réguler de sa main droite la bride du premier cheval de son quadriges et de la main gauche caresser la crinière, une scène mentionnée aussi par le poète, comme on l'a déjà vu.



illustration 23 - Cratère à volutes Apulien à figures rouges du peintre de Darius, vers 330 av. J.-C., face a', British Museum

On doit également noter que les vers 69-72, mentionnés ci-dessus, du poème *Απόλλων Διονυσόδοτος* (*Λυρικός Βίος*, tome Γ') pourraient se combinés admirablement avec l'image d'un vase à figures rouges du V^{ème} siècle av. J.-C. de Leningrad (illustration 52). La représentation sur ce vase concerne la réconciliation, l'accord entre les dieux Apollon et Dionysos à Delphes. Apollon a freiné l'élan dionysiaque et Bacchus est devenu immortel du « νήφειν » (qui signifie s'abstenir du vin), il est devenu sobre. Dans le même poème, nous trouvons encore l'image d'un autre vase représentant Apollon partant pour le pays des Hyperboréens en volant au-dessus des flots sur un Trépied ailé (illustration 24):

*Γιά νά μπορώ μιά μέρα
να πετάω σά φτερωμένος Τρίποδας,
γιά τόν έαυτό μου και τούς άλλους,
πάνω άπ' τά γιγάντια κύματα τοῦ Χρόνου
πάνω άπ' τόν τρικομισμένο άπέραντο τῆς Ζωῆς ώκεανό ;*

(Α. Β., τ. Γ', v. 92-96)



illustration 24 - Représentation sur une hydrie attique à figure rouge, Peintre de Berlin, 500-490 av. J.-C., Museo Gregoriano Etrusco, Vatican

En guise de conclusion de cette partie, on doit ajouter également une référence du poète sur la peinture antique de l'époque hellénistique. Dans les poèmes «*Για τον καινούργιο θερισμό του μυστικού Ασταχνού*» (v. 55-62) et «*Παλιγγενεσία*» il se réfère à une œuvre du fameux peintre antique Apelle représentant un épi de blé sur lequel repose une colombe. Il s'agit d'une image merveilleuse qui révèle la capacité du peintre à gagner la nature elle-même par son art. Mais à cause de cette conception, son créateur a été critiqué plutôt qu'il a été honoré. En la regardant, au lieu d'admirer la beauté des couleurs et la symétrie des lignes, ils commentaient seulement le fait qu'il n'est pas possible qu'un petit épi dressé retienne l'oiseau sans fléchir sous son poids (Did. Miniati, p. 348):

Πιό μέγα,

πιό μεστό ἀπ' τό στάχυ τοῦ Ἀπελλῆ,
πού ἀπάνω του ἀπιθώνονταν βαρὺ ἕνα περιστέρι,
καί τό 'κράτει
ἀλύγιστο κί ὀρτό !

(Α. Β., τ. Γ', Παλιγγενεσία, v. 56-60)

*Plus haut, plus plein
que l' épi d' Apelle,
qui, inflexible et dru,
supportait, posé sur lui,
de tout son poids,
un pigeon !¹⁰³*

Ce mystère inexplicable pour le monde antique est abordé aussi par le poète. De cette façon, il met en évidence le type humain dionysiaque qui se dépasse lui-même puisqu'il détient une chose plus grande que lui sans s'écraser. Sikélianos dans *Πεζό Λόγο*¹⁰⁴ mentionne une nouvelle fois le tableau du brillant peintre de l'Antiquité, Apelle, en soulignant l'importance du grand symbole tout de lumière de l'épi de blé d'Éleusis, «τόν ἐν σιγῇ τεθερισμένον στάχυν»¹⁰⁵. C'est d'ailleurs l'image de cet épi qui figure comme symbole décoratif pour le premier volume de *Πρόλογος στη Ζωή* (illustration 25).

Mentionnons également ici une gravure rouge qui décore *Η Συνείδηση της γης μου* (1915), représentant une monnaie de Syracuse connue de Sikélianos. Le revers représente un cocher qui termine la course en vainqueur (illustration 26). L'image avec le char est l'un des thèmes préférés du poète, comme nous l'avons vu plus haut,

¹⁰³ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., p. 91. Voir le poème « *Victoire* ».

¹⁰⁴ Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome Γ', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1981, op. cit., p. 61.

¹⁰⁵ Roland M., *Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων*, traduction Μίνα Καρδαμίτσα, édition critique Αντουανέττα Καλλεγία, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, p. 96: Dans les mystères d'Éleusis, le symbole le plus important était un épi coupé au champ sacré de la déesse (dans la plaine de Raros). Chaque année, un épi était moissonné rituellement par un « moissonneur silencieux », c'est-à-dire par un prêtre ou un autre servent du sanctuaire qui gardait le silence pendant qu'il coupait l'épi, de manière à ce que celui-ci conserve en tant que symbole sa puissance mystique (« ἐν σιωπῇ τεθερισμένον στάχυν»). En général, dans une initiation, le point le plus important était la présentation d'un symbole sacré en suggérant simplement sa signification (qui reposait en l'occurrence sur la mort du grain de blé initial et son ensevelissement ou son recouvrement par la terre, et sa résurrection ultérieure sous la forme d'une récolte abondante).

puisque nous le retrouvons dans des poèmes comme *Τα άλογα του Αχιλλέα*, *Απόκρυφος Όλυμπος*¹⁰⁶.



illustration 25 - Ἐπί sacré et faucille, gravure de Spyros Vasiliou, ornant une page intérieure de *Συνείδηση της γης μου* (1915)



illustration 26 - Τétradrachme antique, avers et revers, de Syracuse (Sicile), 405 av. J.-C., Musée numismatique

Ses remarques archéologiques semblent arriver jusqu'après la naissance du Christ¹⁰⁷, comme en témoigne un sceau cylindrique, échantillon typique de micro-

¹⁰⁶ Dans un texte en prose de 1928 (*Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 171-172) il mentionne la course de chevaux du mythe de Pélops et d'Hippodamie, personnages que l'on retrouve dans le poème [*Τ' αετώματα της Ολυμπίας*].

sculpture du III^{ème} siècle après J.-C.: sa représentation orne des versions de la période de son œuvre *Λυρικά Β'*, comme *Αντίδωρο* et elle renvoie à Bacchus Crucifié, qui est associé à l'extrait poétique du poème *Το κατορθωμένο σώμα* de la section *Η Συνείδηση της Προσωπικής δημιουργίας* (illustration 80).

Le sujet qui nous intéresse est l'amour dionysiaque dans la poésie de Sikélianos et la relation avec l'art grec ancien en général. Mais ce chapitre se réfère principalement à la présence de la «sculpture» dans la poésie de Sikélianos et sa signification pour ses poèmes. Dans les œuvres appartenant à la deuxième décennie de la production poétique de Sikélianos, écrites dans la période 1914-1918, la sculpture est systématiquement utilisée par le poète comme une métaphore dans ses poèmes, à un tel point, qu'elle pourrait être exprimée comme une puissance formative de son travail. La dimension sculpturale qui sera examinée dans des poèmes-clés, comme on va le voir ci-dessous, met en lumière des aspects importants de l'art de Sikélianos à travers des thèmes d'intérêt commun qui vont émerger de notre analyse. Mais avant de passer à des versions précises de la sculpture chez Sikélianos, il serait utile de souligner l'influence centrale de Rodin. L'intérêt du poète pour la sculpture ainsi est dû au contact personnel avec le grand sculpteur Rodin (1840-1917) qui a contribué à l'acquisition et à la représentation de l'art grec ancien.

On s'est intéressé principalement au «culte du corps» par rapport à la sculpture. Dans de nombreux poèmes on peut distinguer les idées de Sikélianos sur la relation entre l'architecture et le corps, idées issues de Rodin, qui, pour Sikélianos, était l'héritier de Phidias. Le poète partage la perception idéaliste de Rodin sur la sculpture grecque antique¹⁰⁸, la conception organique de l'art, le rôle central du corps humain dans la sculpture et l'admiration à Phidias, comme on peut le constater dans ses textes en prose¹⁰⁹.

Des références sculpturales dans son œuvre apparaissent, bien évidemment, beaucoup plus tôt, comme on a déjà vu, même avant *Αλαφροϊσκιωτος*. Il semble que

¹⁰⁷ Le poète se réfère souvent, dans sa poésie, à des thèmes chrétiens. C'est le cas de la figure de St. Georges du lanceur dans le sixième poème de la section *Συνείδησης της Πίστης* (*Λυρικός Βίος*, tome Γ', vers 228-230).

¹⁰⁸ À propos de l'influence de la sculpture grecque ancienne sur l'œuvre de Rodin: voir Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Ο Ροντέν και η αρχαία ελληνική τέχνη*, Éditions Νεφέλη, Αθήνα 1985.

¹⁰⁹ Σικελιανός Α., «Πρόλογος» de *Λυρικός Βίος*, tome Α', op. cit., p. 33: voir August Rodin (1912-1918), «Ομιλίες με τον Rodin», «Συνέχεια της ομιλίας μου με τον Rodin», «Αυγούστος Ροντέν».

de telles références ne soient pas considérées seulement comme une suite de l'admiration pour les parties architecturales du temple de Zeus à Olympie mais qu'elles sont aussi inspirées par le cas du sculpteur grec Yannoulis Halepas¹¹⁰. Le drame personnel vécu par le sculpteur et les effets qu'il ont eus sur son œuvre ont profondément touché Sikélianos¹¹¹:

*«Halepas semble, par le drame de sa vie, avoir payé, selon les mots de Pindare, tout le tribut de l'âme à « l'antique douleur ». (« Ο Χαλεπάς με το δράμα της ζωής του είναι σα να πλήρωσε, κατά τα λόγια του Πινδάρου, όλο το φόρο της ψυχής στον πανάρχαιο πόνο»)*¹¹².

Les poèmes précoces, comme le poème *Φανταστική μυθολογία*, aussi inspiré par Olympie¹¹³, témoignent du combat du créateur afin d'exprimer ses idées par des moyens matériels:

*Μέραις μπροστά στο μάρμαρο με όλοσκυφτο κεφάλι.
Ενόχτωσε τή μιά φορά ενόχτωσε τήν ἄλλη
Καί δέν ἐτόλμησε ὁ φτωχός νά χειριστῆ τή σμίλη
Νά λαξευθῆ ἀπ' τό πνεῦμα του μιá τέτοια ἰδέα
στήν ὄλη.*

Plusieurs poèmes sont consacrés à la lutte du sculpteur avec la matière (voir «Φανταστική μυθολογία», «Παντάρκης», «Μπρος από τον πηλό της γης μου», «Δαίδαλος» και «Μελέτη Θανάτου»). Dans le cas de la première *Συνείδηση* le thème néanmoins présente un intérêt particulier, puisque l'art de la sculpture est associé avec l'art poétique de Sikélianos de manière systématique, soit pour se mettre en parallèle avec lui (*Τα χρώματα*) soit pour s'opposer à lui (*Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο, Ηρακλής*). Relevons ici que les Parnassiens, dans leur recherche de la perfection formelle à

¹¹⁰ Yannoulis Halepas est un sculpteur contemporain de Sikélianos, comme Rodin et Katerina Kotelnikov, qui est mentionnée dans ses textes en prose aussi. Dans *Πεζός Λόγος* il mentionne même Bella Raftopoulou, jeune sculpteur de grand talent (tome E', p. 145) Kapralos (tome E', 264-266) et Tompros (tome Γ', p. 21).

¹¹¹ Voir Danièle Calvo, *Ο γλυπτικός χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά*, trad. Καίτης Χατζηδημού et Ιουλιέττας Ράλλη, Éditions Χατζηνικολή, Αθήνα 1979.

¹¹² Nous traduisons du grec.

¹¹³ *Ανέκδοτα ποιήματα και Πεζά*, op. cit., p. 192.

travers le travail incessant du vers, ont comparé l'art du poète à l'art du sculpteur qui taille patiemment le dur marbre de Paros¹¹⁴. Au delà donc de ses connaissances personnelles en matière d'art, mais aussi de celles qu'il a pu acquérir lors de ses entretiens avec Rodin, Sikélianos a certainement en tête le rapport poésie-art que prônait le Parnasse.

Ainsi, dans le poème *Τα χρώματα* de Sikélianos les deux arts sont corrélés dans le cadre d'une comparaison intéressante:

*Κι ὡσάν ὁ δημιουργός τῶν ἀγαλμάτων
πού ἀφού πλάσει πρῶτα τό ἔργο στόν πηλό
καί ξετυλίζει ἀρίθμητες φορές ἀπάνωθέ του
ἀκοίμητος
τά ὀγρά πανιά πού τό κρατᾶνε δροσερό
σά νά 'χει μιὰ πληγή
-νά ἰδεῖ πῶς πάει, νά τήν ἀλλάξει-
ὥσπου νά κλείσει τέλεια καί βαθιά*

*(ἔτσ' εἶδα κάποτε νά κάνει τρέμοντας,
ἀπάνω στήν ακμή τῆς Τέχνης του,
ὁ πῖο μέγας δημιουργός τοῦ αἰῶνα)*

*τέλος, σιμώνοντας τό μάρμαρο,
νιώθει νά τρέμει ἐφτάδιπλη
ἡ κλεισμένη δύναμη στό σῶμα του
κ' εἶν' ἔτοιμος νά κράζει ὡς ὁ παλιός ἱερέας:*

*«Ἄν βακχεύει τό κορμί μου
ὅμως ὁ νοῦς μου εἶν' ἄγαλμα τοῦ Θεοῦ !»*

*ἔτσι, γυρίζοντας ἀπό τά χρώματά Σου,
γῆ μου,
μοναχός ἀγνάντια ἀπό τό Λόγο Σου*

¹¹⁴ *Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσιμός. Θωρητικές απόψεις για την ποίηση*, op. cit., p. 72.

ὄπου ὅλη καί γιά πάντα Σέ σκαλίζω
ἔτρεμα καί βάκχενα ὄλος
ὅμως ὁ νοῦς μου ἦτανε τ' Ἄγαλμα Σου!

(*A.B.*, t. Γ', v. 105-127)

«Le plus grand créateur du siècle» est Rodin, qu'on a déjà mentionné, et que Sikélianos avait visité plusieurs fois dans son atelier à Paris en 1912. Dans cette longue comparaison, située au centre du poème *Τα χρώματα*, la relation littéraire du poète avec sa terre – en d'autres mots, toute la section poétique *Η Συνείδηση της γης μου* – est comparée avec la relation du sculpteur avec l'argile.

La terre (l'argile) devient la matière première de la sculpture aussi bien que de la poésie. Les deux arts se lancent dans une lutte commune pour sa mise en forme. D'après Sikélianos, la poésie n'est pas moins dépendante des sens de créateur que la sculpture, ni se trouve en moindre cohérence avec la nature, mais cette cohérence semble aussi médiatisée par le travail laborieux du créateur («και ξετολίγει ἀρίθμητες φορές», «ακοίμητος», «τρέμοντας»), qui transmute sa bacchanale créative en statue¹¹⁵. La phrase «Αν βακχεύει το κορμί μου / ὅμως ο νοῦς μου εἶν' ἀγαλμα του Θεού», pourrait peut-être signifier que dans l'œuvre d'art, parfaitement équilibrée et achevée, les signes de la lutte et de l'angoisse de l'artiste ont été effacés au cours du processus créatif. Comme le relève Vogiatzoglou¹¹⁶ l' image de la statue achevée néanmoins ne constitue pas la métaphore complète appropriée pour les poèmes formellement et prosodiquement «flous» des *Συνειδήσεις*; il n'est pas surprenant que les deux autres références à la sculpture dans la première *Συνείδηση*, l'art poétique de Sikélianos semble se différencier – et finalement primer – sur l'art de Phidias, que, d'ailleurs, Sikélianos aime particulièrement, comme le montre le poème *Παντάρκης* du recueil poétique *Λυρικά Α'*, dont nous parlerons dans le prochain chapitre (4.1.a). Nous avons déjà parlé de l'opposition de Sikélianos au mode de travail de son sculpteur préféré¹¹⁷. On va examiner maintenant comment Sikélianos oppose sa poésie et la manière dont a été créé la statue chryséléphantine de Zeus:

¹¹⁵ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 72.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁷ Voir la statue chryséléphantine d'Athéna, p. 33 (illustration 13).

Μέ τά κομμάτια τοῦ ελεφαντοκόκαλου
στά πόδια μου σωρό
καί τό χρυσάφι ὡσάν τό μέλι τό πρωτότρυγο
δέ δένω τό ἄγαλμά Σου.
Ἄλλ' ἀπ' τόν τάφο Σου
τό στάρι πού ὕψωνε, ὅπου σπέρνονταν,
σάν κύμα θεόρατο τό στάχυ,
στίς ἀλακιές ὀπού γυμνός τίς ὄργωσα
ἔσπειρα γυμνός·

καί ὦ Γῆ μου,
[...]
οἱ Μοῦσες Σου ὅμοιες μέ θερίστρες,
[...]
σκυμμένες στό χωράφι ὡς μπρός στό θρόνο Σου,
θερίζουνε
ἐνώ παράμερα, γαλήνιος καί γυμνός
κοιτάω νά πέφτουν τά χερόβολα

(Α.Β., τ. Γ', *Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο*, ν. 166-184)

Selon Vogiatzoglou¹¹⁸, dans ces vers densément métaphoriques, l'art poétique des *Συνειδήσεις* est décrit en termes puisés du travail agricole, tout aussi laborieux que la sculpture mais moins formaliste. Contrairement à l'habitude des Parnassiens de mettre en parallèle l'art du poète et par extension celui du joaillier qui travaille métaux précieux et pierres précieuses¹¹⁹, ici l'or et l'ivoire sont rejetés comme une matière première métaphorique dans *Συνειδήσεις* et, au lieu de cela, la préférence est accordée à l'épi d'Eleusis¹²⁰. À travers les actes du labour et du semis le poète nu «copule» avec sa terre, tandis que les Muses se limitent à le servir comme des faucheuses qui récoltent le fruit poétique de cette rencontre érotique¹²¹, image que

¹¹⁸ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 73.

¹¹⁹ *Ο Καθάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός. Θωρητικές απόψεις για την ποίηση*, op. cit., p. 73.

¹²⁰ Sur la signification de l'épi de blé éleusien, voir *supra* page 59.

¹²¹ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 73.

nous retrouvons d'ailleurs dans le poème *Τύμβος* (v. 49-56). Dans la section *Η Συνείδηση της πίστης*, en effet, Sikélianos compare son propre corps à un outil¹²² agricole (soc), afin de juxtaposer sa poésie érotique et chtonienne à l'archétype artistique d'Orphée:

Ὡ ναέ,
δέ γύρεψα βαθιά σου
σάν ὁ Ὀρφέας
γιά νά βρω τό χαμένο φῶς

ἀλλ' ὄλος μπῆκα
ὡς πρωτομπαίνει μέσ στό μαῦρο χῶμα
τό γενί!

(*Λ.Β.*, τ. Γ', *Αντρίκειο βάφτισμα*, v. 191-197)

Mais même dans le cas de la «poésie sculpturale» du poème *Τα χόματα*, qu'on a abordé plus tôt, il n'est pas sans importance que, tandis que pour le travail du sculpteur sur l'argile est utilisé le verbe «façonner», pour la relation du poète avec la terre est adopté le verbe «biner», qui ne se réfère pas seulement à la sculpture mais aussi au binage de la terre par l'agriculteur, et au bêchage¹²³. Le poète lui-même, dans l'un de ses textes en prose, un commentaire à l'œuvre de Rodin, souligne que son harmonie avec le volume et l'incision de la pierre est incomparable et se situe à un niveau très élevé, «à l'image de la terre»¹²⁴ («κατά το παράδειγμα της γης»)¹²⁵. Vogiatzoglou remarque¹²⁶ également que d'ailleurs les verbes «façonner» et «biner» sont utilisés de manière alternative dans le poème «Πρώτη γνωριμία με τη γη μου», où

¹²² Ελληνική Μυθολογία, *Οι Θεοί*, tome 2, direction générale Ι. Θ. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, 1986, p. 208: Il s'agit d'une de plusieurs références du mot *γενί* (voir aussi le poème *Τα Αετώματα της Ολυμπίας*, où ce mot se réfère aux centaures) où il est associé à Dionysos car ce dieu avait attelé pour la première fois les bœufs à la charrue.

¹²³ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op.cit., p. 74.

¹²⁴ *Πεζός λόγος*, tome Α', op. cit., p. 49.

¹²⁵ Nous traduisons du grec.

¹²⁶ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 74.

Sikélianos révèle pour la première fois dans la section *Η Συνείδηση της γης μου* la cohérence profonde entre l'art poétique et la terre¹²⁷:

Ὡ γῆ μου,
[...]
... ὅλος τρέμοντας,
σάν τό ἄλογο πού σκάβοντας ὀλοένα μέ τό πόδι του
ζάφνου ἔνιωσε κάτου ἀπ' τό νύχι του
τό κεφαλάρι ὀλόκρυο π' αναπήδαε
-τή βαθιά Ἰπποκρήνη !-
κί ἀπό τότε ὅπου σταθεῖ σκαλίζει
ἀδιάκοπα, ἀνυπόμονο
γυρεύοντας νά πιεῖ
[...]
ἐσταμάτησα σέ κάθε σπιθαμή Σου
ὅλος τρεμάμενος, μυρίζοντας, ρωτώντας.
σκάβοντας

(v. 54-73)

Sikélianos lui-même, en outre, apparaît comme "fruit" de son pays natal (Voir illustration 27):

Χῶμα Λευκαδίτικο,
πρωτόχωμα
τιτάνια ζύμη τοῦ κορμιοῦ μου
τοῦ ἴδιου μου τοῦ ἀκοίμητου μυαλοῦ !

(*Λ.Β.*, t. Γ', *Τα χόματα*, v. 63-66)

L'importance de ces vers est indiquée aussi par le fait qu'ils constituent le seul ajout effectué par le poète dans le texte original des *Συνειδήσεις* à l'édition consolidée de l'œuvre poétique *Λυρικός Βίος* en 1946-1947¹²⁸. En effet, dans l'île du poète, à

¹²⁷ Dans le poème *Προς την Ἄνω Ελλάδα* (v. 1-2), une image métaphorique similaire est utilisée pour les recherches créatives du poète pendant sa jeunesse: *Ἄν ὁ βαρύς μου μόχτος / σκάβοντας τό χῶμα γιά νά βρεῖ τήν τελευταία πηγή.*

¹²⁸ *Πεζός λόγος*, tome Δ', op. cit., p. 151.

Leucade, ces vers sont gravés sur un buste de Sikélianos (illustration 27). Leur origine doit probablement être recherchée dans le cadre d’une remarque critique de Sikélianos à propos d’Aristote Valaoritis en 1944. La phrase concernant Valaoritis « *comme façonné directement à partir de l’argile rouge de sa patrie première* » («σαν πλασμένον απευθείας απ’ τον κόκκινο πηλό της πρώτης πατρογονικής του γης») ¹²⁹ est utilisée aussi dans un autre poème de cette période, intitulé *Πνευματικό εμβατήριο* (1945):

[...] είδα τόν έαυτό μου
βαρύ από κοκκινόχωμα πηλό πλασμένο,
καινούριο Άδάμ τής πιό καινούριας πλάσης
όπού νά πλάσουμε για Σένα μέλλει, Έλλάδα!

(*Λ.Β.*, t. Γ’, v. 37-40)



illustration 27 - Épigramme – buste de Sikélianos – Leucade (la photo est tirée par nous-mêmes)

Très caractéristique de ce genre de terre, l'extrait poétique ci-dessous :

¹²⁹ Ibid., p. 151.

*Αργίτικο φλογάτο κοκκινόχωμα
Πού καΐς στον ήλιο ώ πυρωμένο σίδερο –
Κι ώστόσο σε φλογίζει άκόμα πιότερον ή παπαρούνα !*

(*Α.Β.*, τ. Γ΄, *Τα χώματα*, ν. 77-79)

Dans son œuvre *Πεζός λόγος*, est souvent soulignée la relation organique qui doit lier le poète digne sa terre¹³⁰. Le poète se réfère au mont Olympe *Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο*, à travers la qualité de sa terre, donnée de manière si réaliste¹³¹:

*τό χῶμα σου εἶναι μαῦρο
ζυμωμένο μ' ὄλα τά χινόπωρα
τῶν καστανιῶν καί τῶν πλατάνων,
καί τό πόδι χώνεται βαθύτερα άπό τό ' στραγάλι
γιά νά σ' άνεβεί!*

(*Α.Β.*, τ. Γ΄, ν. 9-13)

Comme nous l'avons vu par tout ce qui précède, Sikélianos semble avoir été dans une large mesure influencé également par les Parnassiens, surtout en ce qui concerne la conception de la sculpture dans sa poésie. Il est en parfait accord avec d'autres positions déclarées des Parnassiens¹³² puisqu'il admire lui aussi, comme nous l'avons mentionné plus haut, d'autres cultures¹³³. L'un de ses textes en prose traitant de Rodin est représentatif à cet égard: il mentionne, entre autres choses, que la statue de Ramsès II, qu'il avait vue au musée de Turin, avait été pour lui une révélation¹³⁴. La différence réside plus généralement dans le fait que Sikélianos ne reste pas

¹³⁰ *Πεζός λόγος*, tome Α΄, op. cit., p. 29 και *Πεζός λόγος*, tome Ε΄, op. cit., p. 120.

¹³¹ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 75.

¹³² *Πεζός λόγος*, tome Γ΄, op. cit., p. 14: Sikélianos, dans son texte «*Άίγες φιλολογικές κουβέντες μου με τον Έρριο*» mentionne Théodore de Banville.

¹³³ Comme le relève Politou – Marmarinou Ε. (*Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός. Θωρητικές απόψεις για την ποίηση*, p. 77) les Parnassiens introduisent l'exotisme dans leur poésie en puisant des thèmes dans les civilisations antiques. On connaît les poèmes « indiens » de Leconte de Lisle et de Jean Lahor, dans lesquels ces poètes traitent de concepts philosophiques, comme le nirvana, le néant, etc. De la même façon Sikélianos, comme nous l'avons montré à la note 58, page 23, admire des œuvres d'art et se laisse inspirer par la philosophie d'autres cultures (v. le poème *Η Αυτοκτονία του Ατζεσιβάνο (μαθητή του Βούδα)* - *Α.Β.* tome Ε΄, p. 40).

¹³⁴ *Πεζός λόγος*, tome Α΄, op. cit., p. 39.

indifférent face aux œuvres d'art, mais que très souvent, dans sa poésie, il participe mentalement à leur présentation. À d'autres occasions, il va même jusqu'à jouer un rôle actif dans le processus de création des statues, à tel point d'ailleurs que sa poésie prend des prolongements intéressants, comme nous l'avons vu à propos du thème du rapport entre la terre et l'argile.

Choix de poèmes et d'œuvres d'art où sont repérés les phénomènes de l'amour dionysiaque. Comparaison entre poésie et art

Dans l'œuvre poétique d'Angélos Sikélianos, qui est comprise dans les six tomes sous le titre général *Λυρικός Βίος (Vie Lyrique)*, des éditions Ikaros, l'amour prend une valeur globale et religieuse et exprime la tendance originelle à l'union de toute chose. Un grand nombre de poèmes de Sikélianos ont un caractère si figuratif qu'ils semblent décrire des œuvres concrètes de l'art grec ancien. Souvent la correspondance entre les vers du poète et les œuvres de sculpture et de peinture sur vase est si remarquable que l'érudit peut supposer que ces œuvres ont servi de modèle pour Sikélianos. A partir de la typologie des expressions de l'esprit dionysiaque dans la poésie d'Angélos Sikélianos, nous allons examiner les correspondances dans des œuvres de l'art grec antique où le sujet de l'amour a une dimension dionysiaque et nous allons montrer des codes communs entre l'art et la poésie.

Au-delà donc de la mise en valeur de l'archive du poète mais aussi de ses textes en prose –comme on l'a déjà constaté dans l'*Introduction* –, d'où on a tiré des données liées à notre sujet, on a utilisé comme source les poèmes ci-dessous qui essentiellement constituent aussi le corpus de cet ouvrage: *Τέλειος Πόθος, Ζωφόρος, Απόλλων Διονυσόδοτος, Μέγιστον Μάθημα, Ηρακλής, Τα χρώματα, Τύμβος, Αλαφροΐσκιωτος, Το κατορθωμένο σώμα, Τα Αετώματα της Ολυμπίας, Ταξιδεύω με το Διόνυσο, Αναδυομένη, Παν, Παντάρκης, Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο, Ερμής του Πραξιτέλη, και Δέησες III.*

Nous allons limiter d'abord aux poèmes qui renvoient aux œuvres spécifiques de l'art grec antique:

Dans le chapitre «Dépassement de l'individualité» (Première partie : « Le divin ») nous parlerons du *Ζωφόρος* qui s'ajoute à l'esprit de l'«ekfrasis», puisqu'elle constitue une représentation du zoophore du Parthénon. Dans le chapitre « Union de Dionysos », nous étudierons l'identification de deux dieux dans le poème *Απόλλων Διονυσόδοτος*, par rapport à sa présentation au fronton du temple d'Apollon à Delphes.

Dans le chapitre «Diffusion dans l'Univers» (Deuxième partie : « La mort »), le poète commence par la description de la stèle de l'Ilissos et aboutit à sa propre mythologie. Dans le deuxième sous-chapitre nous nous concentrerons sur le contact avec une défunte, représentée sur la stèle de Hègèsô, à l'image des épigrammes funéraires hellénistiques. Dans le chapitre de la « Négation de l'individualité » (Deuxième partie : « La mort ») nous commencerons par examiner le motif du sacrifice de l'héros à travers son exploit « les Oiseaux du Lac Stymphale », lequel se transfère poétiquement au type de l'« ekphrasis » et correspond à une métopé d'Olympie. Ensuite, nous allons nous pencher sur la douleur d'Héraclès, telle que celle-ci se manifeste dans son buste, au temple d'Athéna Aléa, selon les remarques caractéristiques du poète. Dans le deuxième sous-chapitre nous nous référons au sacrifice de Dionysos, tel que celui-ci se présente dans les vers qui renvoient au sceau-cylindre de Bacchus Crucifié.

Dans le sous-chapitre l'« Enlèvement » (Troisième partie : «La nature»), nous étudierons encore un poème expressif, qui se réfère l'identification du Centaure et qui décrit un fronton d'Olympie. Dans le sous-chapitre «Abondance», nous parlerons du contact de la déesse Aphrodite avec la mer, image que le poète puise probablement du trône Ludovisi.

Dans le chapitre « Transformation » (3.2.a) nous allons commenter l'identification avec la nature à travers l'élément de la métamorphose dans l'épisode de l'épiphanie de Dieu, thème qui se trouve à la coupe d'Exékias, et qui orne le verso d'un programme des Fêtes Delphiques.

Dans le chapitre «Idéal» (Quatrième partie : «L'art»), nous examinerons le contact de l'artiste avec une statue qui fait référence au « Diadumène Farnèse » et qui s'associe à l'élément érotique (1.a.). Encore nous parlerons du phénomène de l'inspiration divine, par le biais de l'invention du chapiteau corinthien par Callimachus (2.a.).

Enfin, nous traiterons du dialogue du poète avec l'Hermès de Praxitèle, qui porte le nourrisson Dionysos et qui se trouve à Olympie (ch. 4.2.a.). Dans le dernier sous-chapitre nous commenterons la communication du poète avec une statue qui correspond au Pothos de Scopas (4.2.b.)

On se référera ensuite à des poèmes liés aux thèmes de l'art grec ancien, surtout autour de l'amour dionysiaque, thèmes qui reviennent souvent dans la poésie

de Sikélianos. Pour certaines œuvres, on ne pourrait en aucune manière affirmer que le poète les aurait vues dans l'œuvre originale mais probablement qu'il aurait à l'esprit des représentations artistiques de l'antiquité grecque relatives à chaque sujet traité.

Dans le sous-chapitre « L' Extase de Ménade » (Première partie : « Le divin ») nous allons commenter le motif de la folie de la ménade qui se localise au «*Τέλειος Πόθος*» (*Désir Parfait*) et voir comment celle-ci se reflète dans la sculpture de Scopas, figure qui a probablement inspiré le poète.

Dans le chapitre « Union de Dionysos », nous traiterons de l'union sacrée de Dionysos et d'Ariane, par rapport à sa figuration sur un vase (voir 1.2.b.).

Enfin dans le chapitre « Transformation », nous étudierons la relation humaine avec l'esprit érotique de la nature, personnifiée par dieu Pan, un être mythique qui revient dans la poésie de Sikélianos et que nous pouvons mettre en corrélation avec le complexe argileux de l'amour-bouc (voir 3.2.b.).

Problématique

Le choix du sujet est dû au souhait, de découvrir l'amour dionysiaque dans la poésie d'Angélos Sikélianos, qui se reflète dans les œuvres de l'art grec antique. Notre objectif sera donc de prouver si cet amour qui prend ici une valeur globale et religieuse et exprime la tendance originelle à l'union de toute chose, nous renvoie à un rapport avec l'antiquité grecque.

Par conséquent, la problématique qui ressort de ce travail de recherche est la suivante: "A quel pôle d'attraction s'identifie l'homme et comment cette union se manifeste-t-elle dans l'art et la poésie?"

Méthodologie - Analyse paradigmatique (exemplaire)

La ligne de ma recherche suit l'analyse paradigmatique. La technique la plus fructueuse pour traiter le contenu sémiotique des poèmes et des œuvres d'art, est une

analyse sémiologique de niveau paradigmatique¹³⁵, voire des relations de similarité et de contraste entre les signes.

Sur la base de la relation de similarité et contraste, nous détectons les relations paradigmatiques du texte et nous classifions les signes en séries paradigmatiques- le paradigme est un ensemble des termes ayant une relation d'association (de cohérence, de similarité, d'identité ou de distinction, de différenciation, de contraste). Cette classification met en évidence les champs sémiotiques qui se mêlent dans le texte et nous permet de discerner les relations dominantes et les articulations complexes éventuelles. En tenant en compte des signes communs qui synthétisent le tissu de ces relations, nous nous référons aux taxèmes respectifs, c'est l'élément le commun à tous les termes du paradigme élément, qui constitue aussi une base de classification. La répétition des taxèmes révèle les isotopies dominantes du texte qui correspondent aux structures de profondeur et nous révèle le code paradigmatique qui rend possible la lecture uniforme du texte ».

¹³⁵ Καψωμένος Ε. Γ., *Ποιητική - θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης ποιητικών κειμένων*, Éditions Πατάκης, Αθήνα, 1992, pp. 105-107.

Première partie
Le divin

Introduction

Dans cette première partie, nous allons examiner l'élément érotique de la dimension dionysiaque, comme un souffle divin qui traverse et unit l'univers. Il s'agit essentiellement de l'assimilation complète avec le principe cosmique universel qui se manifeste comme une tendance à l'identification avec le divin.

En ce qui concerne la thématique en question, un exemple particulièrement frappant est fourni par le poème *Απόλλων Διονυσόδοτος*, qu'on examinera dans le deuxième chapitre («Union de Dionysos» : a. Type de cithariste), où l'on constate dans une citation l'identification de deux dieux, Apollon et Dionysos. Sikélianos semble assimiler Dionysos au dieu de la musique par rapport à sa présentation sur le fronton du temple d'Apollon à Delphes et identifier les mondes différents de deux dieux qui sont présentés dans le même temple. D'après le mythe, Zeus a donné naissance à Apollon et à Dionysos en établissant en même temps la jonction de ses deux enfants¹³⁶. Sikélianos présente de manière unique cette fusion substantielle de deux mondes, qui représentent bien au fond un principe commun. En effet, l'accord en question est aussi présenté sur le vase de Leningrad qu'on a déjà mentionné dans l'*Introduction*.

Dans le premier chapitre «Dépassement de l'individualité», nous commenterons le motif de l'extase de la ménade, présenté dans le poème *Τέλειος Πόθος* (Désir Parfait) et comment celle-ci se reflète à la sculpture de Scopas, une figure qui a probablement inspiré le poète. Dans la catégorie que représente ce poème, sont associés la danse qui conduit à l'extase dionysiaque et les démons naturels qui personnifient l'esprit érotique de la nature. Ici, on examinera surtout la forme de la ménade, type de femme qui est identifié avec le dieu sur le modèle de la relation mythique de Dionysos avec la Koré. On va également mentionner l'union sacrée de Dionysos et d'Ariane, qui apparaît fréquemment dans la poésie de Sikélianos par rapport à sa figuration sur les vases antiques (Chapitre 2 : b. Hiérogamie).

On distingue l'apogée de cette recherche avec la « femme » dans l'idée de la nature à la fois maternelle et virginale de la déesse qui incarne l'esprit dionysiaque de l'unité nature-homme, qu'on analysera dans la troisième partie de ce travail. Par

¹³⁶ Simon E., *Οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, traduction et édition critique Σεμέλη Πιτυγιάτογλου, Θεσσαλονίκη : University Studio Press, 1996, p. 288.

centre de l'univers de Sikélianos, on désigne la Mère-nature qui est associée avec la figurine de la Mère-déesse (voir *Introduction*). Dans certaines unités de poèmes, la déesse-Mère constitue une force à la fois virginale et maternelle, « absolument et essentiellement érotique et religieuse en même temps ».

Une double manifestation de l'activité créative dans le Cosmos (l'univers) est l'Éros (l'amour) comme le fait fécondant et la mort comme le fait créatif de renouvellement de la vie, qui constituent sans doute des manifestations du même pouvoir créatif : celui de Pluton-Dionysos qui est le rythme-discours le plus profond de l'Univers.

Dans le chapitre *Dépassement de l'individualité* nous allons parler du sonnet *Zωφόρος* qui s'ajoute à l'esprit de l'« ekphrasis », puisqu'il s'agit d'une représentation de la frise du Parthénon (Chapitre 1: b. Élan). Dans ce poème, Sikélianos est inspiré par la série interminable de chevaux exceptionnels qui participent à la procession des Panathénées. Les vers poétiques reflètent essentiellement la tension qui inonde les corps des animaux et fait gonfler les veines, qui rend le mouvement de la tête avec un élan qui met en évidence les yeux parfaitement ronds, tandis que les jambes sont levées comme pour frapper les sabots sur la terre en invoquant de leur père mythique Poséidon. Les chars avec leurs cavaliers et leurs cochers dans cette procession officielle de transfert, dans le poème comme sur la frise aussi, sont caractérisés par une véhémence sans précédent, qui se déversent dans les corps; des hommes et des chevaux comme une seule entité s'avancent tous ensemble pour honorer Athéna. Le sujet poétique donc s'expulse au-delà des frontières de son existence individuelle pour s'unir avec la divinité. Il convient de noter également à ce point que, du fond des siècles, le cheval constitue un ami, un assistant, un accompagnant de l'homme. Leurs vies se sont identifiées à un tel point que de cette identification ont été créés les centaures, mi-hommes, mi-chevaux, qu'on examinera en détail dans la troisième partie.

Chapitre 1 - Dépassement de l'individualité

a. L'extase de Ménade

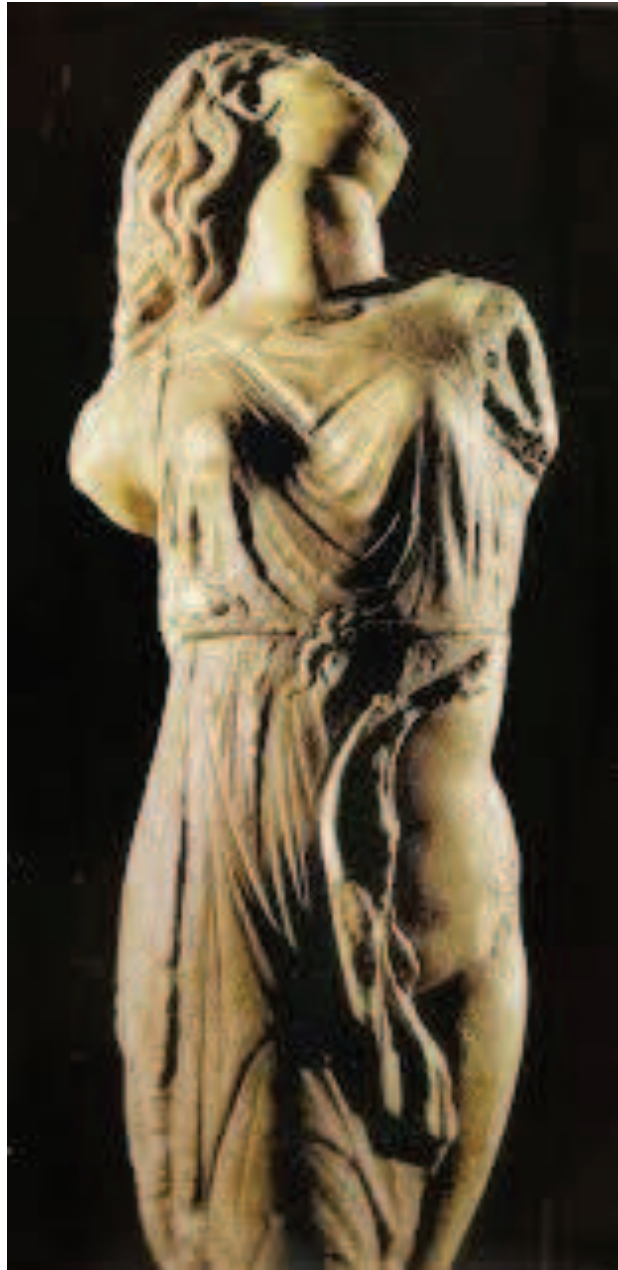


illustration 28 - Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum

Τέλειος Πόθος, le deuxième poème de la section «*Η Συνείδηση της Γυναίκας*» de l'œuvre poétique *Πρόλογος στη ζωή*, est un poème très dynamique, dont l'idée répond pleinement au titre, révélant une relation dialectique inhérente dans les éléments du texte. Les comparaisons en tant qu'éléments composants de l'organisation du récit établissent une grille des associations imaginatives entre différents points du poème. La richesse et la vitalité cinétique (grâce au foisonnement de formes verbales) des images montrent que tout se passe comme si c'était maintenant, devant nos yeux, ou plutôt parmi nous. La «grande» passion d'amour est le noyau central du poème autour duquel tournent toutes les images poétiques, qui se réfèrent tant au champ humain et physique qu'au divin et cosmique. Le motif de l'extase sauvage, qui condense l'essentiel des vers, se révèle et constitue principalement l'apogée du poème, par la façon primaire, ostensible et pure de faire face au monde qui concerne la relation dialectique entre Vie-Mort¹³⁷ comme composants de l'existence humaine.

Dans ce chapitre, on se référera donc au poème *Τέλειος Πόθος* pour associer son contenu à une œuvre d'art et pour présenter une autre manifestation de l'amour dionysiaque. Le poème, qui traite de la notion de Désir dans sa plus haute expression, est composé de cent soixante et un vers, écrits en vers libres. On travaillera surtout les vers 116-135, puisque s'y trouve la manifestation de l'amour dionysiaque qui nous intéresse et qui n'est nulle autre que le motif de l'extase, comme on le verra ci-dessous.

Dans la première partie du poème, Sikélianos présente des manifestations du désir, du plaisir mutuel et profond:

*Μηδ' ἡ ὄρα πού λυγίζει τό κορμί
-σάν το καλάμι, ζαφνικά, ὡς το ψάρι δολωθεῖ-
κι ἀκέραιο τρέμει ἀπ' τη βαριάν ἐπιθυμιά·*

καί μηδ' ἡ ἰθύφαλλη γοργή χαρά

¹³⁷ Dionysos appartient au type des dieux grecs de la végétation qui naissent et meurent. Le mythe du démembrement de Dionysos et de sa renaissance a été utilisé par des enseignements théologiques et philosophiques comme symbole de la désintégration de l'homme dans la foule des choses du monde et de sa réduction en une unité ontologique.

[...]

μήτε διπλοστενάζοντας
σύντας σάν κύμα ή άγκαλιά
σμίγει καί πάλι στό κλινάρι
πού ώς νιοθέριστο χωράφι
όλο μυρίζει άπ' τ' άσύφταστο φιλί·

μηδ' οί ύπνοι
πού τά νέα κορμιά
σαν πεταλοϋδες άλυτα δεμένες
ναναρίζονται άπό τό χαδιάρη άγέρα τής νυχτός,
άπό τά βάθη τους
-που άνοίγουν γλυκοπύρηνα
ώς ροδάκινο μοσχάτο
π' άπ' τήν ώριμάδα άνοίγει
όσμε τό σπόρο του στα δυό-,
στή λεία μαγεία
μετέωρα είδωλα
τά λαγγεμένα πνέματα τών έραστών,

μαζί μέ τά ματόκλαδα τά λαβωμένα άπό τόν πόθο
στη βαθιά νυχτιά,

γαλήνια κλείνουν μέ τά σύμπαντα τής ζωής τον κύκλο
σ' όλβιο θάνατο,
γλυκά άναπαύονται στο Πάν·

(Α.Β., τ. Γ', ΙΙ., ν. 1-4, 7-28)

*Ah ! ce n' est pas l' instant
où le poisson étant saisi par l' hameçon,
le corps, comme un roseau, soudain s' incline
et tremble tout entier de lourd désir,*

[...]

*ni même l' instant où l' étreinte, avec un soupir jumelé,
se fond de nouveau, comme une vague, sur le lit,
qui, tel un champ fauché de frais,
embaume tout entier sous le baiser inégalable,
ni davantage les sommeils
qui bercent, comme des papillons indissolublement
liés,
les jeunes corps sous le vent caressant de la nuit,
lorsque de leur profondeur
qui s' ouvre mollement
comme une pêche parfumée que la maturité sépare
en deux, jusqu' au noyau,
devant la magie lisse des idoles dans l' air,
les esprits désirants des amants,
les cils blessés par le désir
dans la profonde nuit,*

*ferment sereinement avec les univers le cercle de la vie
dans une mort béate
et se reposent doucement sur le Tout !¹³⁸*

Dans les images ci-dessus, on trouve la tendance dionysiaque du dépassement de l'individuel et de son assimilation à l'objet aimé (et à travers celui-ci, de son identification avec le Grand Tout : amour = mort). Dans les vers qui suivent, sont présentés des scènes qui ont lieu pendant le temps de midi¹³⁹ et de minuit. À ce point, la relation sexuelle concerne la fonction créatrice et reproductive de perpétuation de la vie :

¹³⁸ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 95-100 (Voir le poème « *Chant d'amour* »).

¹³⁹ *Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού: Από τον "Αλαφροϊσκιωτο" στη "Μελέτη Θανάτου"*, op. cit., pp. 376-403.

ἀλλ' ἡ ὥρα τῆς καθάριας στάλας τοῦ μεσημεριοῦ
πού, λυτρωμένη ἀπό τα μάγια τὰ θαμπόφωτα,
ἡ ψυχὴ σφίγγει τὴ ζωὴ, σὰ σπάθα
ἀπ' τῆ λαβῆ,
κι ἀπάνου της
μ' ὀλάκερο τό βάρους τῆς χαρᾶς της
ἀκουμπάει τό μέτωπο ν' ἀναπαυτεῖ.

ἀλλά το μεσανύχτι,
ὅταν το βάθος τ' οὐρανοῦ
σὰ μαρμαρένια γούρνα
πλημμυρίζει ἀπ' ἄστρα μυστικά
καὶ τῆς σιγῆς το νέφος
στάζει ἀχόρταγη δροσιά,

ἐνῶ ἡ Γυναίκα
ὅμοια κορφή ὄλη χιόνια
περιμένει ἀκοίμητη τὸν ἄντρα
τὸν ἀνέγγιχτο, τὸν ἄπαρτο, τό μυστικό,
μέ τὴν ψυχὴ
πού μέσ' ἀπ' τὴν ἀγκάλη τῆς γλιστρᾶ ὡς θεός,

κι ἀφήνοντάς τη με το σπόρο
πού ὡς διαμάντι στό σκοτάδι
μέσα της σκορπίζει
φλόγες ἄυλες
τρίλαμπες διχάλες καὶ δροσιές,

λυτρώνεται,
καὶ ὀρτός
κοιτάει κατὰματα τὸν τρίσβαθο ἀπονύχτερο οὐρανό!

(Α.Β., τ. Γ', Π. v. 29-55)

*Mais l'heure de la goutte limpide de midi
où l'âme libérée des sortilèges troubles
serre la vie comme une épée par le pommeau
et sur elle,
de tout le poids de sa joie,
appuie le front pour se délasser –*

*mais minuit,
lorsque le fond du ciel déborde,
comme un bassin de marbre, des étoiles mystiques,
et le nuage du silence distille une fraîcheur vorace,*

*tandis que la Femme,
pareille à la cime toute vierge,
l'âme vigilante, attend l'homme
l'intact, qui n'a pas été pris, le mystique –
lequel dans son étreinte lui glisse comme un dieu,*

*et, la laissant emplier de la semence
qui, tel un diamant dans l'obscurité, répand
des flammes immatérielles, des tridents lumineux,
des fraîcheurs.*

*se libère
et, debout,
regarde dans les yeux le plein ciel nocturne très
profond !¹⁴⁰*

Dans les extraits poétiques ci-dessus, sont présentées les dimensions doubles du désir d'amour. Le poète à travers ses paroles traite du désir d'une manière qui

¹⁴⁰ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 95-100 (Voir le poème « *Chant d'amour* »).

rappelle le processus de création d'une sculpture¹⁴¹. D'ailleurs, Sikélianos s'intéresse à la sculpture comme l'art en tant que tel, puisqu'il distingue un lien de parenté profonde entre elle et la poésie (voir *Introduction*, p. 63-64). Il convient de noter à ce point que la poésie des *Συνειδήσεις* est décrite en termes puisés du travail agricole, tout aussi laborieux que la sculpture mais moins formaliste. Donc les références relatives au travail agricole ne manquent pas, et dans le poème en question aussi, (*ὡς νιοθέριστο χωράφι*, vers 10 et *καθώς ὁ ἀργάτης τῶν περιβολιῶν*, vers 96). Le « désir » des amants ainsi, à forte charge émotionnelle dans le vers 24, mais aussi le « désir » qui entraîne l'homme dans le vers 95 sont comparés enfin au « Désir » avec D majuscule des vers suivants:

ὦ Πόθε μου,

*ὅπως ἔρχεται ὥρα
πού στη λάμψη τοῦ ἡλίου
τό ζανθό τσαμπί
τό ὀλύμπια μεστωμένο
φέγγει ὀλάκερο ὡς στό σπόρο
-λύχνος πετραδιῶνε λαγαρός-*

ὅμοια κ' ἐσύ μπρός στό ἀσυνέφιαστο κορμί

*στῆς σύψυχης γαλήνης μου τό ἀέτωμα μπροστά,
ἀπ' τῆς ἐφτάθερης κληματαριάς μου τόν καρπό,*

σγουρός καί λαμπερός!

(*Λ.Β.*, t. Γ', II., v. 56-66)

O mon désir,

comme vient une heure

où, à l'éclat du soleil,

¹⁴¹ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 71: «Tout au long de la première *Συνείδηση* le sujet est d'un intérêt particulier, puisque l'art de la sculpture est systématiquement corrélé avec l'art poétique de Sikélianos».

*la grappe blonde,
mûrie, olympienne,
transparaît et éclaire jusqu' à la graine
- veillesse limpide de joyaux –*

*toi aussi devant le corps sans nuage,
devant le fronton de ma sérénité toute spirituelle,
frisé et brillant !¹⁴²*



illustration 29 - “Pothos”, copie romaine, 330 J.C, Musée du Louvre

Le fait que la distance entre le narrateur et le sujet est similaire à celle du sculpteur par son matériel est également évident à partir de la référence indirecte du poète à une statue précise. La corrélation du Désir avec une grappe de raisin renvoie à une copie romaine de la statue de *Pothos* aux cheveux bouclés (illustration 29), qui est attribuée à Scopas (vers 56-62). D’ailleurs, la valeur attachée par Sikélianos à cette œuvre d’art est aussi évidente dans son poème antérieur *Δήσος III*, qui concerne

¹⁴² Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d’ Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 95-100 (Voir le poème « *Chant d’amour* »).

entièrement le «Pothos» de Scopas (on va l'examiner dans un autre chapitre de cet ouvrage). Dans les vers ci-dessus, on peut aussi indiquer qu'il y a une autre connotation. Derrière la métaphore *στῆς σύψυχης γαλήνης μου τό ἀέτωμα μπροστά*, on entrevoit une connotation audacieuse, qui sous-entend que le poète parle du désir d'amour en ayant à l'esprit, en parallèle, des images de scènes dionysiaques de temple antique, élément qui nous donne le droit de les associer à un temple précis et à une statue particulière de Dionysos comme source d'inspiration. Il s'agit de la statue de Dionysos en ronde-bosse sur le fronton ouest du temple du Parthénon¹⁴³ sur l'Acropole, où le dieu est présenté aux cheveux courts et bouclés¹⁴⁴ (type qu'on ne trouve pas souvent dans son iconographie), exactement comme le Pothos (illustration 30).

L'action est étayée par l'apparition imposante du Dieu plus bas dans le poème. Ainsi, le poète, qui jusqu'ici s'adressait au Désir, appelle le Dieu Dionysos dans le vers 107:

*ὦ, τί εἶναι ἡ συνοδεία τοῦ σκοτεινοῦ Σου θιάσου
μεσ' ἀπό τ' ἀμπέλια,
Ἐλεύτερε Θεέ,*

*ὄταν Ἐσύ ἀπό πάνω
σιωπηλός κι ἀλαφροπάτητος
μέσ σέ ἀστροκέντητο χιτώνα προβοδᾷ,*

*καί κάτω ἀπό τίς κληματόβεργες σερνάμενοι
με μάτια ὡσάν πετράδια,
οἱ πάνθηρες λυγᾶν,*

(*A.B.*, t. Γ', II. v. 107-115)

Dieu libre,

¹⁴³ Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Β', édition critique Γ.Π. Σαββίδης, Éditions Έκαρος, Αθήνα 1966: Sikélianos avait abordé ce monument aussi dans son poème *Ζωφόρος* de la section poétique «σονέτα».

¹⁴⁴ *Οι Θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 290: C'est à cause de la tragédie que Dionysos a été dépeint comme jeune homme dans la peinture et la sculpture plus tôt que la plupart des dieux olympiens.

*qu' est le convoi de ton sombre thiase
au milieu des vignes,
lorsque toi-même
silensieux, d' une marche légère,
dans un chiton brodé d' étoiles, vas en tête
et que se courbent, en se traînant sous les rameaux,
avec des yeux de pierreries,
les panthères ;¹⁴⁵*

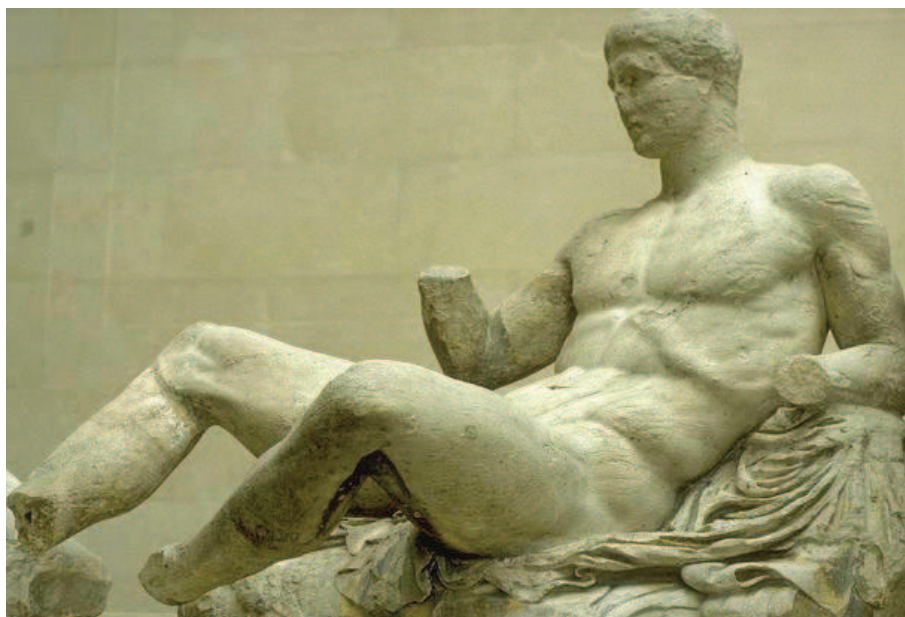


illustration 30 - Statue de Dionysos, fronton ouest du temple de Parthénon, 440 avant J. C., Acropole

Les vers précédents nous rappellent des scènes figurant sur des vases. Dans les illustration 31, illustration 32, et illustration 33 le Dieu est représenté avec tout son cortège¹⁴⁶. Plus précisément, dans la troisième illustration, Dionysos porte sa tunique brodée d'étoiles, tandis que dans la quatrième il est accompagné aussi de panthères.

¹⁴⁵ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 95-100 (Voir le poème « *Chant d'amour* »).

¹⁴⁶ *Ελληνική μυθολογία, Οι Θεοί*, op. cit., p. 318: C'est dans le 6e siècle avant J.-C. qu'est observée l'apparition de l'image complète de la troupe de Dionysos avec des satyres et des ménades dans la peinture sur vases.

Dans la cinquième illustration, le Dieu apparaît ivre et furieux¹⁴⁷ jouant de la lyre¹⁴⁸ tandis que les satyres tiennent des castagnettes¹⁴⁹.

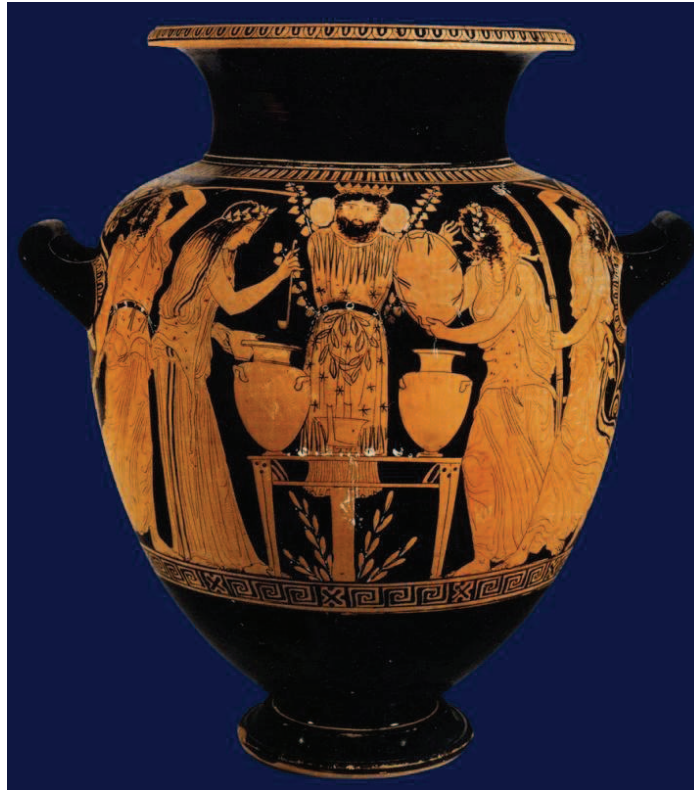


illustration 31 - Vase attique rouge, 420 J.C., Peintre de Dimou, Musée National de la Grèce

¹⁴⁷ Le Dieu ici se trouve dans un état identique à celui des fidèles, c'est-à-dire qu'il participe personnellement à l'extase qu'il fournit. Il est lui-même musicien et danseur. On pourrait dire que ses accompagnateurs eux-mêmes ne sont pas furieux mais c'est « Dionysos furieux » qui est en colère au fond en lui-même. Le Dieu et son cortège deviennent une entité.

¹⁴⁸ Dans l'image du « chanteur qui s'accompagne à la cithare » qui n'est pas fréquente dans l'art – puisque, comme on va le constater ci-dessous, d'autres instruments sont utilisés dans son culte- on va le trouver dans un autre chapitre (2.a. Première partie).

¹⁴⁹ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, op. cit., p. 124: « Dans *Τέλειος Πόθος* et dans une section des poèmes érotiques, le cortège de Dionysos, comme aussi le dieu Dionysos, expriment la sensualité du poète, le désir intense qui le saisit de sa rencontre avec la femme ».



illustration 32- Vase attique rouge, 410-400 J.C., Musée d'art, Université de Harvard



illustration 33- Intérieur de vase rouge, 480 J.C., Cabinet de Médailles de la Bibliothèque nationale de France

En ce qui concerne ces illustrations, Il faut noter ici qu'il ne s'agit pas d'une correspondance exacte avec une seule œuvre d'art. Sikélianos dans le poème *Τέλειος*

Πόθος crée un amalgame personnel de représentations de l'art grec antique (voir *Introduction*) qui animent le texte poétique.

Il se présente donc peu à peu comme le Dieu du vin, qui, comme on l'a déjà noté, a été initialement mentionné à travers la référence au raisin dans les vers 56-66 mais aussi dans les vers suivants qui préparent son entrée triomphale:

(Φλόγα του πόθου,
π' ὁ ἄνθρωπος, καθὼς ὁ ἀργάτης τῶν περιβολιῶν,
στό τέλος σώνεται ἀπό τ' ἄρωμα,
ἀπ' τή νιότη ὀπού στό χῶμα τους κρατοῦν
καί, κίτρινος ἀπ' τή θέρμη,
διβολίζει ὀλόγυρα
ὡς νά 'στρωνε ἕνα τάφο,

μηδέ βλέπει
τό χρυσόνε θησαυρό
νά δένει ἀπάνωθέ του τό δροσόφλογο χυμό τῆς γῆς
κυρτώνοντας ἤ σπάζοντας
ἀπ' το περίσσιο βάρος τα κλαριά!)

(*A.B.*, t. Γ', II. v. 95-106)

Dans l'extrait poétique qui suit, le poète focalise sur la figure mythique de la «ménade»¹⁵⁰. À travers les vers on sent se déplier le moment de l'extase des Ménades:

σάν ἄξαφνα τό πρῶτο χτύπημα τοῦ τύμπανου, σιμά Σου,
Σοῦ σηκώνει τό κεφάλι ὀρτό
καί ἡ ρώγα τῶν Μαινάδων
σφίγγει ὡσάν πετράδι
ζαφνικά,
σφίγγουν τά μέλη ἀλύγιστα παντοῦ,

¹⁵⁰ Ελληνική μυθολογία, *Οι Θεοί*, op. cit., pp. 318-320: On rencontre les Ménades, les femmes qui sont envahies par la «folie» du dieu Dionysos, dans une série de mythes: des Minyades, des Proetides, de Lycurgue, de Penthée («Bacchantes d'Euripide»), d'Orphée.

καί εἶν' ἔτοιμα νά μετρηθοῦνε
μ' ὄλη τή σκληρότητα τῆς πλάσης τά κορμιά,
ἀδειάζοντας ἀκέρια τήν καρδιά ἀπ' τό αἷμα
ὡσά σπονδή,

καί μέσ στίς φλέβες ἀπολύεται ἀκράτος ὁ Ρυθμός,
σάν καλπασμός Κενταύρων
σάν τεράστιο κύμα φουσκοθαλασσιᾶς
πού ἀκόμα τρέχει θολωτό, ὀλοφούσκωτο,

ἐνῶ ὁ μέγας ἄνεμος, πού το 'σπρωχνε
κορφώνοντάς το ὀμπρός,
σταματημένος ὄλος μονομιᾶς
ἀφήνει ἀπάνω ὀλύμπιο το στερέωμα,
σάν Ἐσένα
νά κοιτᾷ;

(A.B., t. Γ', II. v. 116-135)

*lorsque soudain à tes côtés le premier coup du
tambour
te fait lever la tête
et la pointe des seins des Ménades brusquement se
resserre comme un joyau,
leurs membres de partout se durcissent, inflexible,
avec la dureté de la nature,
en épuisant le sang de chaque coeur
telle une libation,
et, sans mélange, le Rythme gambade dans leurs
veines
comme le galop des Centaures,
comme la vague immense d'une mer houleuse
qui ne cesse de courir, tournoyante, soulevée,
tandis que le grand vent qui la poussait avant,*

la modelant comme un sein,
 arrêté tout entier d'un seul coup,
 laisse le firmament, Olympien
 comme toi,
 s'y mirer !¹⁵¹

Très souvent donc, dans la poésie de Sikélianos, il apparaît la Ménade avec le cortège bruyant de Dionysos. Les Ménades, appelées aussi Bacchantes¹⁵² étaient des femmes qui occupaient un rôle de premier plan dans les cérémonies du dieu et elles l'adoraient avec des chansons et des danses furieuses dans les montagnes¹⁵³ et les forêts. Dans l'art, elles se différencient des autres femmes car elles sont représentées dansant avec des satyres et des Silènes ou au moment où elles offrent des sacrifices¹⁵⁴. C'étaient de belles korés (jeunes filles), couronnées de feuilles de vigne ou de lierre, vêtues de peaux d'animaux (de daims), elles tenaient dans la main une torche, un thyrsos ou un tambourin (voir illustration 31, illustration 32). Il s'agit d'une figure féminine qui est récurrente dans la poésie de Sikélianos, surtout en raison de sa relation avec Dionysos, mais aussi de manière plus générale pour tout ce qu'elle représente : la folie sacrée, la démonstration de la passion de l'amour, l'exaltation, en d'autres termes "l'amour dionysiaque". On la trouve donc dans poèmes suivants¹⁵⁵ : «Γράμματα I»¹⁵⁶, dans «*Carmen Occultum*», dans «*Ηρακλής*», dans «*Διθύραμβος*

¹⁵¹ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 95-100 (Voir le poème « *Chant d'amour* »).

¹⁵² Ελληνική μυθολογία, *Οι Θεοί*, op. cit., pp. 316-21: Le ménadisme comme phénomène existait dans la réalité aussi : aux ménades mythiques correspondaient des groupes culturels réels de femmes, comme les Thyades à Delphes. Parmi les fêtes qui ont eu lieu dans l'espace grec en honneur de Dionysos, celle qui a le lien le plus étroit au phénomène de la folie des femmes est les *Agrionies* : c'est une fête qui suit le schéma suivant: Dissolution du statu quo – son renversement – nouveau départ avec rétablissement de ce premier ordre du monde.

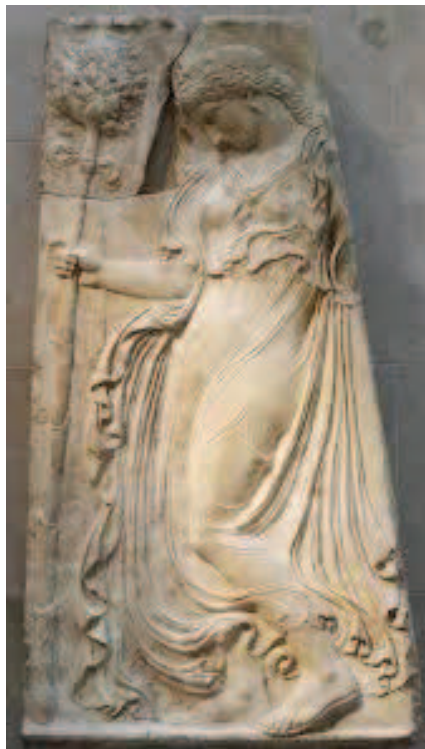
¹⁵³ Λεκατσά Π., *Διόνυσος, Καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*, Bibliothèque d'École Μωραΐτης, Ψυχικό, 1971, p. 40: Le lieu des orgies des ménades est surtout les montagnes. Le départ de la troupe de ménades prend le caractère de l'escalade culturelle ; il s'agit d'une procédure générale définie par divers éléments: c'est la tradition lointaine de la vie ancienne en montagne, la plénitude de l'«isolement» initiatique (éloignement de la communauté) et l'«épreuve de l'escalade».

¹⁵⁴ L'image du «départ» de la troupe des ménades apparaît dans des monuments et dans de nombreuses informations écrites. Dans les peintures sur vases concernant la danse des ménades, une partie présente la marche sacrée et pompeuse du groupe du sacrifice qui apparaît en dansant de temps en temps. Les ménades semblent participer à des cérémonies de Dionysos, soit dans le temple du dieu, soit dans les villes (comme par l'exemple dans l'illustration 31), soit dans la campagne.

¹⁵⁵ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit., pp. 118-119.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 360: Il est souligné ici que le poète s'identifie au dieu Dionysos et sa bien-aimée à la bacchante. Il commente à propos de cela que la montée à la montagne de Dionysos est la montée à la montagne du cœur du poète. Étant donné que la montagne est identique au cœur du poète et que la

II», ce qui nous permet de dire que c'est un motif constant dans la poésie de Sikélios. Il faut ici citer également le deuxième poème de la section *Η Συνείδηση της γης μου* de l'œuvre poétique *Πρόλογος στη ζωή*, le «*Πρώτη γνωριμία με τη γη μου*» (*σάν το μυριόπτυχο χιτώνα / στής χορεύτρας το κορμί*), mais aussi le «*Διόνυσος Ιησούς*», le sixième de la section *Η Συνείδηση της πίστης* (*κοιτάει στηλά στις φτέρνες τη Μαινάδα / οπού χορεύει ομπρός απ' το βωμό*), poèmes qui mentionnent la danse des ménades. Dans ces cas, il est probable que le poète utilise des peintures de vases¹⁵⁷ (illustration 31) ; mais leur contenu semble se référer surtout à une série de reliefs de ménades, attribués à Kallimachos¹⁵⁸ (sculpteur mentionné directement par Sikélios dans un autre poème qu'on examinera dans le cadre de ce travail). Un trait caractéristique est celui de l'illustration 34, où une ménade danse avec la robe qui lui colle littéralement à la peau, et suit les lignes de son corps.



**illustration 34 - Relief de ménade, copie romaine, 425-400 J.C.,
Metropolitan museum of art**

montagne appartient au dieu, on conclut que le poète est le dieu Dionysos lui-même (voir dans la suite de notre analyse en ce qui concerne l'importance du cœur).

¹⁵⁷ Voir «*Introduction*» aussi : L'intérêt du poète concernant la céramique grecque antique résulte aussi de publications de musées, trouvées dans ses archives (p. ex. Bibliothèque d'Études d'Asie mineure).

¹⁵⁸ Pollit J. J, *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, Éditions Παπαδήμα, Αθήνα 1999, pp. 222-225.

Mais parmi les représentations sculptées de ce trait mythologique, se distingue surtout la petite statue de la Ménade de Dresde. La statue fragmentaire conservée est attribuée à Scopas, qui était l'un des sculpteurs préférés de Sikélianos¹⁵⁹ si on considère que d'autres de ses œuvres ont fait l'objet d'inspiration poétique, (p. ex. association du poème «*Τύμβος*» avec la stèle de l'Ilissos, du poème «*Δέησες III*» avec la statue de Pothos qu'on a déjà mentionnée, œuvres attribuées à Scopas).



illustration 35 - Ménade de Dresde, copie de Scopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum

On examinera ensemble donc cette œuvre d'art de l'antiquité grecque à travers l'extrait poétique des vers 116-135. Il s'agit, à notre avis, du plus représentatif et il exprime l'essence de la poésie de Sikélianos. Il suffit donc d'observer la Ménade de

¹⁵⁹ Voir *Λυρικός Βίος*, tome Γ', p. 50 (vers 132). Sikélianos même le mentionne spécifiquement dans «*Ηρακλής*» (V) de la section poétique *Η Συνείδηση της γης μου* de l'œuvre *Πρόλογος στη ζωή*.

Dresde¹⁶⁰ dans l'illustration 35: le mouvement intense au repos de la femme, la tête rejetée en arrière avec les cheveux libres et emmêlés et la torsion du torse qui ouvre le vêtement et révèle la poitrine nue et la cuisse de la Ménade, contribue à l'incarnation convaincante de la «folie divine»¹⁶¹ dans laquelle se trouve l'accompagnatrice de Dionysos et qui est présentée de façon si expressive dans le poème.

Dans l'extrait ci-dessus, on a constaté cet élément particulier de l'extase. Le poète – narrateur, en décrivant la scène dionysiaque, met l'accent sur la figure de la ménade. À ce point-là, on a l'apogée du *Τέλειος Πόθος* (Désir Parfait). Il utilise pour cela le temps présent – comme dans tout le poème aussi – ce qui nous donne le sentiment que tout se passe dans le présent en soulignant de cette manière l'impression dramatique. La pléthore de notions verbales dans ces vers accentue davantage la représentation. En observant aussi la statue, on est confronté à une sensation très forte, comme si l'accompagnatrice de Dionysos reprenait vie et dansait devant nous.

C'est comme si la Ménade, au moment actuel de la danse qui conduit à son extase, perdait connaissance et vivait une mort, disons, «vivante» à travers laquelle elle s'identifie avec la divinité. Quant cette folie sacrée donc, elle consiste dans un premier niveau à la relation bipolaire suivante :

Danse (humaine) – «Mort vivante» (amour divin ou amour de dieu)

Et elle s'étend au deuxième niveau à la fonction qui suit, comme on va le voir plus loin dans l'analyse:

extase humaine ou **Homme**→

← **Dieu** ou amour divin

¹⁶⁰ Κοκκόρου Αλευρά Γ., *Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, p. 203.

¹⁶¹ Τσοκάνη Χ., *Μουσική μανία. Στις απαρχές του βακχικού ενθουσιασμού*, Éditions Αλεξάνδρεια, Αθήνες 2011, p. 48: Le phénomène dans lequel l'esprit se déplace du niveau terrestre au niveau céleste ; il s'agit de la perte de la puissance logique et de la poursuite expérientielle d'un champ de recherche de soi plus large et plus profond pour que l'individu puisse découvrir l'expérience de l'union avec le divin.

Une classification ainsi fondée sur l'organisation exemplaire des contenus nous donne par conséquent les séries paradigmatiques qui suivent :

1^{ère} série paradigmatique

(taxème: **danse**)

-

2^{ème} série paradigmatique

(taxème: «**mort** vivante»)

τό πρῶτο χτύπημα τοῦ τύμπανου

σηκώνει τό κεφάλι ὀρθό

ρώγα τῶν Μαινάδων

σφίγγει ὡσάν πετράδι

σφίγγουν τά μέλη ἀλύγιστα

ἀπολύεται ἀκράτος ὁ Ρυθμός

καί εἶν' ἔτοιμα νά μετρηθοῦνε

μ' ὅλη τή σκληρότητα τῆς πλάσης τά κορμιά,

ἀδειάζοντας ἀκέρια τήν καρδιά ἀπ' τό αἷμα

Dès le premier vers, on observe que la musique envahit et stimule les sens de la femme. Dans cet état psychologique ainsi, les femmes sont livrées à la danse¹⁶². Le mouvement de la danse se manifeste alors dans les «membres» du corps humain. Par conséquent, la série paradigmatique dominante dans cet extrait est celle qui est définie par taxème¹⁶³ «κορμί» (corps) et ce que cela implique.

3^ο série paradigmatique (taxème: «**corps nu**»)

κεφάλι

ρώγα

μέλη

κορμιά

φλέβες

καρδιά

¹⁶² *Μουσική μανία*, op. cit., p. 52: «Au niveau de la conscience humaine la musique est désignée comme le moyen le plus adéquat à l'harmonisation de la voix avec l'âme, ce qui se manifeste fortement dans le mouvement de la danse. La danse constitue le domaine dans lequel la mélodie dévoile toute son influence magique sur l'âme».

¹⁶³ *Ποιητική - θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης ποιητικών κειμένων*, op. cit., p. 135.

De même manière, on distingue clairement ces parties du corps sur la statue aussi : la ménade tient la tête droite, on dirait vraiment qu'elle bouge en la jetant en arrière (illustration 35). Au contraire du côté droit du torse, l'épaule gauche est nue et la poitrine presque couverte par la tunique, laissant apparaître le mamelon sous le vêtement (illustration 36 et illustration 37). Le mamelon qui est comparé avec un joyau dans le poème *Τέλειος Πόθος* confirme cette correspondance; le joyau est dur tout comme le marbre avec lequel est aussi constituée la statue. Pour le reste du corps il est conservé surtout le torse, puisque les mains sont brisées¹⁶⁴ et les jambes sont conservées au niveau des genoux et plus haut (illustration 37). La femme tourne son corps de gauche à droite. Le mouvement de la partie supérieure du corps forme une courbe dans le dos¹⁶⁵ (illustration 35) ; le torse présente donc une torsion anormale de trois dimensions, impossible dans la vie réelle. À cela contribue aussi la matière du marbre qui rend le corps nu de la femme immobile et pétrifié. De manière presque similaire les membres sont caractérisés comme «rigides» dans le poème. Enfin, la contraction de la ménade de Scopas conduit à la division discrète du vêtement, maintenu par la ceinture –sans que cette dernière soit couverte par le tissu– laissant ainsi avec cette ouverture élégante apparaître suffisamment le bas du corps¹⁶⁶ (illustration 38).

¹⁶⁴ Ars et Verba, “*Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*”, Einführung, Text, Übersetzung, Anmerkungen, archäologischer Kommentar von Balbina Bäbler und Heinz-Günther Nesselrath, K. G. Saur München, Leipzig, 2006: La ménade précise est complétée par un tambourin dans sa main gauche, ce qui correspondrait au type de la ménade du poème.

¹⁶⁵ Voir *Μουσική μανία*, op. cit. 49-153 pp.: Dans la danse en extase, la notion de la circularité émerge par tout moyen : courbures de la taille, des mains, pliage des coudes, torsion des poignets et principalement la flexion de la tête vers l'arrière –trait emblématique de l'extase des danseurs– sont des mouvements révélateurs de la recherche à plier la posture droite du corps à se transformer en une masse liquide et sphérique. Le cercle est ainsi considéré comme la forme la plus parfaite et la plus complète étant donné qu'il ne permet pas d'augmenter ; la fin de son mouvement coïncide avec son début, ce qui confère au mouvement circulaire un sens éternel. La forme sphérique donc qui est caractérisée par la simplicité, la régularité et la symétrie–propriétés fondamentales de l'essence divine–, est la plus complète et c'est pourquoi le symbolisme du cercle contribue à la conception du contenu ontologique de la divinité, qui ne quitte jamais son unité ; dans son territoire sphérique se rassemble tout l'ensemble de ses créatures.

¹⁶⁶ *Διώνυσος*, op. cit., pp. 44-45: La ménade appartient au type conventionnel des ménades telles qu'elles sont décrites par les textes littéraires concernant les suivantes du Dieu qui se livrent à la danse cérémonielle. Elles sont caractérisées par une certaine nudité (du pied, du sein ou de la poitrine) et la tonalité générale des scènes du type conventionnel montre qu'il y a une grande liberté dans le secouement du torse et parfois un tourbillonnement vigoureux tandis que les poses de la tête sont caractérisées par l'inclinaison et son torsion. L'exaltation de la danse est marquée par de nombreuses figures avec leurs cheveux lâchés. La danse semble commencer avec les cheveux bien coiffés et tandis qu'elle devenait plus forte au niveau du rythme et de l'intensité, ils glissaient et se laissaient aller et venir lâchés dans le vent.



illustration 36 – “Tête de Ménade de Dresde”, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum



illustration 37– “Torse de Ménade de Dresde”, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum



illustration 38 – “Corps de Ménéade de Dresde”, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum

La description de la Ménade de Dresde trouve son équivalent dans la nudité absolue qui est sous-entendue dans le poème selon les termes du 3^e taxème. Il s'agit bien de la nudité parfaite, étant donné qu'à travers la transparence des vêtements, la chair devient transparente aussi ; grâce à la transparence du poème, on peut sentir les veines à travers la peau (vers 126) mais aussi les organes internes et même le cœur¹⁶⁷ battre (vers 124). Sikélianos présente l'image d'une entité féminine dont tout l'Être¹⁶⁸ est envahie par l'extase. La signification ici est complétée par l'exemple suivant :

4^e série paradigmatique (taxème: **extase**)

χτύπημα τοῦ τύμπανου
σηκώνει τό κεφάλι ὀρθό
ἤ ρώγα τῶν Μαινάδων
σφίγγει ὡσάν πετράδι
σφίγγουν τά μέλη ἀλύγιστα παντοῦ,
εἶν' ἔτοιμα νά μετρηθοῦνε
μ' ὅλη τή σκληρότητα τῆς πλάσης τά κορμιά,
ὡσά σπονδή
μές στίς φλέβες ἀπολύεται ἀκράτος ὁ Ρυθμός

Les ménades en général utilisent surtout le tambourin, en chantant des hymnes au Dieu et en poussant des cris. Par la musique assourdissante du tambour battant, l'accompagnatrice du Dieu s'achemine vers la danse orgiaque. La méthode de jeu précise de cet instrument mais aussi son timbre¹⁶⁹ fort et primitif sont essentiellement

¹⁶⁷ Du point de vue de la mythologie, cet organe a une signification particulière ; le cœur battant est si étroitement lié à Dionysos et à la force que la théologie orphique l'a constitué comme lieu de renaissance du Dieu qui avait été tué et dépecé par les Titans. Selon une version, Athéna est parvenue à sauver son cœur, que Zeus a pris et a avalé ou a donné à Sémélé qui a avalé et a accouché de Dionysos à nouveau. C'est pourquoi on pourrait dire que le cœur renferme Dionysos entier!

¹⁶⁸ Vernant Jean-Pierre, *Το βλέμμα του θανάτου, Μορφές της ετερότητας στην Αρχαία Ελλάδα*, traduction Γιάννης Παππάς, édition Κώστας Βαμβάκουλας, Editions Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, p. 78: Le mouvement extérieur imposé sur le mouvement interne qui provoque la fureur.

¹⁶⁹ *Μουσική μανία*, op. cit., p. 86: Le rôle dominant de l'élément sonore aux rites est dû à la capacité du son à être quelque chose de vivant, comme l'imitation qui est née en même temps que la musique mélodique. Il y a aussi l'imitation de la danse qui renforce le désir religieux d'union avec le divin. Le vécu psychique du mime est la branche de l'extase mystique, d'une fonction de transformation psychique par le biais de la pénétration dans une nature étrangère.

ce qui conduit au degré d'exaltation¹⁷⁰ requis. Ainsi, le mouvement intense de rotation du corps en combinaison avec la contraction de la tête provoque l'hystérie religieuse qui touche la folie –comme on l'a déjà commenté dans la description de la Ménade de Dresde– qui exprime l'exaltation psychique. Et cette énergie est comparée au galop des centaures et à la puissance d'une vague géante¹⁷¹.

Toute cette expression du désir ressemble donc à la dynamique des phénomènes naturels correspondants, comme le galop et l'intensité de la vague, qu'on va analyser ci-dessous. Si l'on considère que cette énergie est dégagée à travers le corps, alors on a l'équivalence suivante : corps = nature. En outre, cela est confirmé aussi par d'autres déterminations pertinentes du poème. Par exemple, encore une fois, le mamelon dans l'expression «σφίγγει ωσάν πετράδι», se réfère à la fois au raisin qui «se forme» comme le fruit du Dieu. Une comparaison similaire est utilisée par le poète dans les vers 114-5, où les yeux des panthères, une caractéristique physique, sont comparés avec des bijoux. Ajoutons à cela aussi le fait qu'au début du poème sont identifiées des références, où le corps est associé à des éléments naturels: dans les vers 1-2 → corps – poisson, dans les vers 13-14 → corps – papillons et dans les vers 42-43 → Femme – cime couverte de neige (voir aussi le vers 8 *σάν κύμα ή άγκαλιά*). On doit noter également que ces associations sont accompagnées d'expressions qui sont conformes à l'expérience particulière de l'extase (*λνγίζει τό κορμί* (vers 1), *τά πόδια...πηδών* (vers 5), *διπλοστενάζοντας* (vers 7), *άπό τά βάθη τους –που άνοίγουν γλυκοπύρηνα* (vers 16-17), *ματόκλαδα τά λαβωμένα άπό τόν πόθο* (vers 24), des images, on pourrait dire, d'une gravité sémantique similaire qui caractérisent la figure de la ménade. Les sons «naturels» donc mais aussi primitifs du tambourin déclenchent la danse furieuse, entraînent le corps «nu». Compte tenu du fait que la nudité est la caractéristique de la nature, (étant donné que la catégorie de la beauté plastique est commune dans l'homme et dans la nature), alors l'analogie entre l'homme et la nature est confirmée et constitue aussi l'une des isotopies dominantes

¹⁷⁰ La secousse a commencée par la musique qui éclate soudainement. La clameur du tambourin résonne de manière explosive. Le tambour revêt généralement un caractère d'accompagnement puisque par son utilisation il met l'accent sur le rythme, ce qui crée l'exaltation qui arrive à son tour à l'extase des ménades.

¹⁷¹ Le centaure est associé à des propriétés illimitées et imprévisibles du monde naturel. Il s'agit essentiellement du démon de la tempête. Sa présence ici est mise en parallèle avec une vague géante provoquée par la tempête, puissance physique incarnée par Poséidon et une des formes les plus violentes de l'énergie. Il est donc intéressant que les images de la vague – du galop soient comparées à l'extase.

du texte : homme = nature. Ce parallélisme établit une cinquième série paradigmatique avec le taxème «nature»:

5^e série paradigmatique (taxème: **nature**)

μ' ὄλη τή σκληρότητα τῆς **πλάσης** τά κορμιά,
ἀκράτος ὁ **Ρυθμός**
σάν **καλπασμός Κενταύρων**
σάν τεράστιο κύμα φουσκοθαλασσιᾶς
πού ἀκόμα τρέχει θολωτό, ὀλοφούσκωτο,
(ἐνῶ ὁ μέγας ἀνεμος, πού το 'σπρωχνε)

Ainsi, le corps humain, en harmonie avec son milieu naturel, vit pleinement cette relation (voir vers 122-123). Il convient de noter à ce point que les ménades font généralement usage du vin pendant les rites orgiaques¹⁷². Cet implicite n'est pas clair ici mais il existe dans presque tout le poème comme on a déjà commenté (dans les vers 56-66, 95-106 et dans le vers 139 où il est clairement indiqué). En effet, l'atmosphère est chargée fortement par cet élément, juste avant l'apparition de la ménade (vers 107-115). De cette façon, sous l'influence de l'«ivresse»¹⁷³ en combinaison avec le mouvement violent de la danse, la femme se trouve dans un état qui est décrit ici dans sa forme la plus extrême telle qu'elle est repérée dans la phrase «ἀδειάζοντας ἀκέρια τήν καρδιά ἀπ' τό αἶμα». Lors de l'épreuve, l'abondance de déterminations semble être identique à la définition de la mort. Il est bien connu

¹⁷² Αρχαίοι Έλληνες τραγικοί ποιητές, «Ευριπίδου Βάκχαι»: Texte ancien – introduction – traduction – commentaires Αλέξανδρος Θ. Μπάλτας, Éditions Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα, 1996, p. 83: Le fait que par le vin elles soient arrivées dans cet état, est aussi évident dans la tragédie d'Euripide *les Bacchantes*. Pendant les orgies extatiques les ménades, dans leur folie, voyaient le vin jaillir de la terre : «l'une d'entre elles planta son bâton dans la terre et le dieu en fit jaillir une source de vin» (ἀλλη το νάρθηκα έμπηξε στη γη, κι εκεί βρύση κρασιού ζάνοιζε ο θεός) - Nous traduisons du grec).

¹⁷³ Ελληνική μυθολογία, *Οι Θεοί*, op. cit., p. 320: La «folie» qui apporte au Dieu Dionysos, en d'autres termes le changement de la conscience de l'individu, est associé principalement au vin et à l'extase et ensuite à l'ivresse qu'il provoque; mais probablement le poète ne l'indique pas de manière claire car, d'une part, elle existe, comme on a déjà analysé, dans le contexte mais aussi parce que cette folie, qui constitue la preuve vivante que quelqu'un est devenu «inspiré de Dieu» ou en d'autres mots que le dieu a pénétré en lui, n'est pas nécessairement associée au vin, vu qu'elle se présente aussi indépendamment de celui-ci. La «folie» est associée au mot grec μένος ce qui signifie la puissance du cerveau, l'âme et l'esprit de l'homme. La folie est donc non seulement une perte, c'est-à-dire «perdre la raison», mais un renforcement, un réconfort de l'impression que chacun a sur sa puissance spirituelle.

encore que les ménades avaient une telle puissance que, dans leur enthousiasme, elles pouvaient même déraciner des arbres. L'extase ainsi leur donne des forces surhumaines, de telle sorte que les corps des femmes sont –comme le souligne clairement aussi le poète– «έτοιμα να μετρηθούνε μ' όλη τη σκληρότητα της πλάσης»¹⁷⁴.

On dirait qu'il s'agit d'un sacrifice-libation, mais à travers cette «offrande» découle la catégorie dérivée du rythme «καί μέξ στίξ φλέβες άπολυέται άκράτος ό Ρυθμός». Sous les rythmes souples du tambour, on arrive au délire extatique où la ménade a été dominée par une puissance supérieure, qui est le «rythme effréné»¹⁷⁵. La corrélation des eaux avec les chevaux¹⁷⁶ ne relève pas du hasard. Les anciens comparaient les vagues avec des chevaux¹⁷⁷. Dans l'imagination primitive concrètement, le mouvement dynamique de ces animaux évoque, par association d'idées, la véhémence des eaux – des sources¹⁷⁸ – des cours d'eau – des rivières – des vagues. D'ailleurs le mouvement rythmique de l'eau et du cheval correspond à la sonorité du tambour mais aussi du cœur. La danse¹⁷⁹ donc, étant donné qu'elle

¹⁷⁴ Les ménades, dotées par le dieu d'une puissance plus grande que d'habitude, peuvent, lors de l'«épreuve d'escalade», résister au froid et au feu, tandis qu'elles sont capables de capturer et de lacérer des animaux sauvages. Puis elles mangent de la viande crue de l'animal découpé, qui incarnait Dionysos –que les Titans avaient massacré et puis qu'ils avaient mangé– en portant le dieu au dedans d'elles. De cette façon, elles se sentaient renforcées ou régénérées. Initialement l'omophagie avait lieu pendant la danse rituelle effrénée, sous des sons des tambours et des flûtes. Cf. commentaire aussi de Callistrate qui précise notamment que la ménade de Dresde tient une «carcasse».

¹⁷⁵ *Μουσική μανία*, op. cit., p. 88: Le rythme entraîne un changement dans l'état psychique, en réorganisant les mouvements corporels, et détermine le comportement et l'habitude. Il peut également imposer une intonation différente dans les organes internes du corps et restructurer les relations entre les organes et ses forces, en régulant la circulation du sang, le rythme cardiaque et en général toute la situation expérientielle.

¹⁷⁶ Il faut noter ici que, dans notre analyse, on considère les centaures au sens de «cheval», du moment que le trait caractéristique de ces êtres anthropomorphes est la partie inférieure de leur corps qui a la forme du cheval.

¹⁷⁷ La force de la vague est incarnée par le dieu de la mer qui est directement lié aux chevaux (culte de Neptune Hippius). Des mythes d'origine le considéraient comme le père du cheval : Ils racontaient qu'il s'était accouplé avec une créature femelle sauvage, la Gorgone-Méduse à partir de laquelle a jailli Pégase ailé. À la ville de Thelpousa, Neptune s'est transformé en étalon pour s'unir à la Déesse Érinnye –qui, la première, avait pris la forme de jument pour l'éviter- et ainsi est né le merveilleux cheval Areion.

¹⁷⁸ *Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 112: Des sources tirent leur nom de chevaux: p.ex. Hippocrène sur le mont Hélicon, qui a coulé du coup du sabot de cheval dans la roche.

¹⁷⁹ Tout le mouvement de la chorée, qui constitue l'acte central du rituel, est déroulé autour du point défini comme foyer divin (voir aussi illustration 31) tandis qu'il est réalisé par la composante de mouvements consécutifs, courbés et en forme d'arc, qui sont articulés en une chaîne ininterrompue qui frémit, sursaute mobilisée de la même émotion. Les âmes dansent au contact avec le divin, les corps frémissent, les cœurs battent fortement. La danse circulaire dans son ensemble présente les propriétés de la forme sphérique. La conviction platonicienne, par conséquent, que l'univers se déplace de manière cyclique est présentée ici pour souligner l'idée du mouvement interminable de la torsion de tous les éléments qui tournent et sont recyclés autour d'un centre solide dans la sphère de l'univers.

englobe la notion de la collectivité, du rythme commun, présente clairement l'idée qu'il y a une cohésion interne, profonde et essentielle, et une harmonie dans les valeurs culturelles qui découlent du modèle de la nature. En observant le schéma ci-dessous on distingue les corrélations suivantes :

DANSE-RYTHME: → tambourin
→ cœur
→ galop
→ vague
→ (vent)

À ce point, on a deux nouvelles extensions sémantiques : l'idée de la correspondance entre l'écoulement de l'eau et le galop furieux souligne l'expression fouguese de l'intensité des sentiments mais aussi de la communion érotique de la ménade. Il s'agit de l'exaltation de l'acte de reproduction¹⁸⁰ qui est croisée avec l'image métaphorique de l'eau. Le mouvement soudain et fougueux de la vague est associé au dynamisme¹⁸¹ biologique du «centaure», être mythologique qui apparaît un peu plus loin dans le poème.

Cependant le bruit du tambour est divin et révélateur¹⁸². Avec ce rythme et avec l'extase qui suit on arrive au détachement de la réalité¹⁸³ et à l'affaiblissement de

¹⁸⁰ Cf. vers 45-55 et Detienne M., *Ο Διόνυσος κάτω από τα αστέρια*, traduction Κώστας Κουρεμένος, Éditions Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993, pp. 112-113: La terre est pleine de toute sorte de liquides. La «Puissance», qui est à la fois jus et liquides, indique un liquide vital de la même nature que celui que reconnaît aussi Aristote dans les organes autonomes tels que le cœur et l'organe mâle. La puissance, cette origine liquide qui provoque l'augmentation pendant le développement, supporte le pouvoir illimité que Dionysos exerce sur la nature, sur le développement spontané.

¹⁸¹ *Ο Διόνυσος κάτω από τα αστέρια*, op. cit., pp. 111-2: La véhémence de l'eau est associée à la puissance du sperme expulsé par l'organe mâle comme un animal. Le "phallus" dans les célébrations officielles ou privées indique la présence de la divinité qui fait gambader la ménade. Il marque sa puissance comme le cœur aussi: la puissance potentielle qui est libérée brusquement pendant une impulsion. À travers ces lieux de jaillissement, on atteint le point le plus original peut-être d'un dieu, où son pouvoir est défini au niveau de la «capacité qu'on a au-dedans de nous», de la puissance. «Puissance» considérée à travers son autonomie, sa potentialité.

¹⁸² *Μουσική μανία*, op. cit., pp. 148-153: La musique des événements dionysiaques est chargée d'organiser et de maintenir un culte orgiaque fondé sur la chorée furieuse. Cette chorée est composée de l'harmonisation des cris avec la mélodie stimulante de la flûte et la vibration rythmique incessante, dont l'intensité est maintenue et augmentée par les instruments bruyants de percussion. Dionysos est un dieu qui est honoré par tous les moyens possibles : de la voix, des instruments de musique mais aussi de la danse: par la chorée donc est célébrée la participation de l'ensemble du corps, qui chante et danse accompagné de la musique instrumentale, en incarnant les formes de la mélodie.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 19-30: L'individu est retiré des limites habituelles de l'expression corporelle et vocale, il tend de manière déterminante à modifier la situation antérieure et à se perdre soi-même; comme s'il

la conscience. Dans cet état d'esprit, la ménade, à moitié évanouie, vient en contact avec le divin· de la même manière comme «*λυγάν οι πάνθηρες..*» (vers 115) les membres de la ménade qui sont subordonnés au Dieu. Et cette reddition sans conditions, qui est illustrée indirectement par des termes purement sexuels : «mamelon-membres-corps», souligne le caractère érotique du sacrifice, qui est exploité à un deuxième niveau de connotation comme un amour¹⁸⁴ divin, en introduisant la dernière série paradigmatique :

6^e série paradigmatique (taxème: élément érotique)

**ρώγα τῶν Μαινάδων
σφίγγει ὡσάν πετράδι
σφίγγουν τά μέλη
μές στίς φλέβες ἀπολύεται ἀκράτος ὁ Ρυθμός
κύμα θολωτό, ὀλοφούσκωτο**

Le corps nu avec sa plasticité, tel qu'il est distingué sur la statue de manière analogue, devient transparent comme l'eau, immatériel et vide de sang. La ménade en servant la divinité à laquelle elle est complètement dédiée, à travers l'enthousiasme¹⁸⁵ mais aussi la «mort apparente», disons, elle est possédée par le dieu Dionysos.

Comme en accord secret, trois éléments¹⁸⁶ liquides agissent : à partir du vin qui, comme on a déjà mentionné, est implicite et introduit tout le processus en inondant les sens de la femme, on passe au sang qui est lié à la vitalité et on arrive à la

avait été occupé par une énergie surnaturelle, une puissance étrange et bizarre qui peut survenir avec une telle véhémence qu'elle inonde son monde intérieur et bouleverse l'individu. Cette rencontre de l'homme avec le divin est considérée comme une expérience de caractère érotique, une forme de communion et de participation dans la norme divine.

¹⁸⁴ L'érotisme était délibéré dans le culte dionysiaque. Pendant les Anthestéries, le deuxième jour de cette fête de l'Attique, le rite principal était un Mariage Sacré, dans le cadre duquel on mène comme épouse à Dionysos la femme du plus haut fonctionnaire, de l'archonte-roi. De la même manière il était possible d'unir une prêtresse avec un dieu.

¹⁸⁵ *Οι Θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 268: L'extase et l'enthousiasme sont deux termes qui ont une relation réciproque de cause à effet, étant donné que le dépassement de soi, c'est-à-dire l'extase, constitue une condition pour que l'individu soit occupé, «soit récompensé» par son Dieu, un état qui s'appelle enthousiasme.

¹⁸⁶ Au plus haut niveau de l'échelle des liquides vitaux se trouvent tant le vin «écumeux» que le sang «bouillonnant» mais aussi l'eau «déchaîné». Ces trois éléments sont caractérisés par leur «jaillissement», qui renvoie à la gambade du danseur et se rencontrent dans un principe commun : dans la «puissance» qui puise au-dedans d'elle-même et seule la capacité de libérer son énergie, d'un seul coup, avec une violence volcanique.

puissance de l'eau qui est activé d'un autre élément de la nature, le «grand» vent¹⁸⁷. L'activité de la combinaison vague-air en corrélation avec le galop¹⁸⁸ crée une sensation visuelle particulièrement dynamique comme si ces éléments avaient fusionné et s'étaient développés étendus dans une série d'expériences paradigmatiques associées. Et cette puissance absolue de l'air se calme dans une image¹⁸⁹ sereine qui se termine par le pronom «toi» et se réfère à Dionysos.

On a une impression semblable, en ce qui concerne la sensation de l'air, dans le cas de la statue aussi à travers la texture variée du tissu, puisque le mouvement violent et dynamique provoqué fait que le vêtement, qui est sans doute collé sur le corps, ondule, élément présent aussi sur les cheveux épars qui tombent effectivement «ondulés» (illustration 36, illustration 38)¹⁹⁰. Ainsi, la ménade obéit aux battements de son cœur ; ce n'est pas par hasard si on se réfère ici surtout à cet organe, car de cette façon il se présente comme synonyme de la conscience¹⁹¹. Avec le rythme

¹⁸⁷ Selon la mythologie les vents sont également des dieux que les gens honorent par des sacrifices et des offrandes, vu que beaucoup d'événements de leur vie courante dépendent de leur aide : ils déterminent le temps qu'il fait, peuvent affecter la récolte et même la perception générale à l'égard de la vie de manière décisive. La puissance des vents est absolue. Ainsi, par exemple le Notos apporte du brouillard et de la pluie et il est dangereux pour ceux qui voyagent en mer pendant l'hiver, car il soulève des vagues immenses. Borée est très fort et violent; il souffle de Thrace et il se distingue par sa vitesse de telle sorte que personne ne pouvait le devancer à la course.

¹⁸⁸ Voir et *H θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p 109-110: L'image «galop-vague-air» apparaît particulièrement dans l'*Odyssée*, dans le 13^{ème} chant, où le Dieu Neptune soulève les vents, attelle ses deux chevaux et il les conduit au dessus des vagues. Il n'est donc pas sans importance que dans la mythologie grecque l'air soit aussi associé avec des chevaux: Zéphyr s'est uni avec Harpya Podagre dans une prairie et de cette union d'amour sont nés les chevaux Xanthos et Balios qui couraient comme le vent et appartenaient à Achille. Borée aussi a des enfants chevaux. Il est tombé amoureux des juments d'Érichthonios, fils de Dardanos, ancêtre des Troyens, qui paissaient dans les pâturages frais sous la montagne de Troie, l'Ida et après avoir pris la forme de cheval –comme Neptune dans un autre mythe– il s'unit avec elles. Elles ont donné naissance à des poulains qui couraient sans s'appuyer sur la terre de telle sorte qu'ils couraient sur les épis de blé sans les courber et sur la cime des vagues sans les rider: dans ces naissances des chevaux apparaît la forme de fauve des Vents connue aussi par des représentations dans les arts plastiques.

¹⁸⁹ Voir aussi la référence 203 sur une œuvre en prose de Sikélianos, qui se réfère à l'image en question.

¹⁹⁰ Ars et Verba, “*Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*”, op. cit., p. 32: «*Ses cheveux, retenus sur le front par un ruban, retombent en longues boucles libres dans son dos, tandis que de profondes perforations dans ses cheveux signifient des mèches en désordre*» («*Τα μαλλιά της που συγκρατούνται από το μέτωπο με μία κορδέλα πέφτουν με μακρούς, λυτούς βοστρύχους στην πλάτη ενώ βαθιές διατρήσεις στα μαλλιά σημαίνουν παλλόμενες τούφες*»), description conforme à ce sujet et à l'expression de Callistrate: «*ses cheveux ondulaient librement au Zéphyr [...]*» - paragraphe 3 («*τα μαλλιά αφήθηκαν στο Ζέφυρο να τα φτερονγίζει [...]*» - Nous traduisons du grec).

¹⁹¹ Le cœur qui constitue le début du vivant, c'est le premier et le dernier au rang biologique. D'ailleurs, il est aussi le premier élément de l'embryon, c'est-à-dire qu'il commence à bouger avant les autres parties du corps. Il se manifeste par des mouvements spontanés, avec sa propre vitalité et il se lance dans le mouvement sans recevoir d'ordre du cerveau. Cet organe interne, comme source du sang qui circule rapidement dans tous les membres, est informé de toutes les humeurs, du moindre désir

effréné donc, cette qualité superlative, la chair devient substance divine. Alors, après les deux comparaisons consécutives (vers 127 et 128) on arrive à la dernière (vers 134), dont la base paradigmatique commune est le dieu Dionysos ! Par la conclusion de cette image est illustrée la relation exacte entre les valeurs naturelles et le divin dans l'univers mythique du poème. Par conséquent, le corps qui est identifié avec la nature, subit l'union absolue avec le Dieu¹⁹², qu'on codifie dans la fonction :

Homme = Dieu

On arrive de cette façon à la transformation des valeurs suivantes : le son du tambour, avec le rythme sombre des mystères dionysiaques, qui active la situation dans son ensemble, se réfère aux battements de cœur¹⁹³. La danse et le vin qui déclenchent la danse furieuse à leur tour sont une source de joie et de bonheur. La couleur rouge de l'amour et l'eau qui se caractérise par sa pureté et sa chasteté se réfère à la vie. L'extase comprend donc de manière corrélative l'expression du désir et l'exaltation des valeurs qui en sont la cause. Les nuances avec lesquelles la notion de la folie divine charge l'expression du désir conduisent à l'apothéose de la femme, dans la danse de laquelle s'effectue le rite sacré de l'amour divin.

Cette tentative aussi de dépassement de l'ego et d'union avec le Dieu correspond à la nature de la femme¹⁹⁴. L'idée alors de l'épreuve est identifiée dans l'expression figurative de l'extase, qui indique de façon expressive l'intensité des

intérieur; c'est métaphoriquement la partie qui est considérée comme la source des sentiments, des passions, de la morale.

¹⁹² La nature est le centre où jaillit l'existence de chaque individu. Des éléments animés et inanimés forment une unité dont la compréhension mène à l'expérience de la fusion avec le Grand Tout au cours de l'expérience extatique.

¹⁹³ Voir *Ο Διόνυσος κάτω από τα αστέρια*, op. cit., pp. 105-115: dans le corps de la ménade le cœur bat au rythme des tambours. Ainsi parallèlement à la gambade de la ménade le cœur lui-même commence à danser puisque le rythme circule métaphoriquement dans les veines comme le sang. Donc, dans la frénésie du corps de la bacchante, la danse se révèle comme principe constitutif du vivant. «Dans l'animal humain existe un battement» l'éducateur des *Lois* aussi, Platon, formule la théorie de cet élément, en appelant «chorée» la gymnastique qui inclut danse et musique, l'ensemble des mouvements du corps et des mouvements de l'âme. Il y a ici une justification dans le domaine de la physiologie. Le bébé pousse des cris et fait des gestes sans règles, toujours prêt à gambader. Pour les calmer on les soumet à un balancement, à un mouvement incessant.

¹⁹⁴ *Μουσική μανία*, op. cit., pp. 27-8: Ce n'est pas par hasard si les initiés les plus sauvages sont de sexe féminin : l'horreur et le frisson qui accompagnent l'alimentation crue ne peuvent pas être dissociés de l'événement de la naissance. Si Dionysos apparaît comme dieu de la fécondité –les témoignages convergents à ce point-, la profondeur du mystère de la vie nouvelle peut être conçue seulement par les femmes, vu qu'elles se trouvent, par leur nature, plus près du dipôle du début et de la fin, de la vie et de la mort.

émotions. Dans l'extrait précis, les images similaires se déploient de manière associative révélant un mouvement multiple impétueux. L'érotisme avec lequel est investi cet élan sans fin est identique à l'expérience de la mort¹⁹⁵. Donc, dans la représentation (extase – galop – vague – Rythme) qui traverse le terrain cosmique, physique et humain, les instincts extrêmes de l'amour et de la mort s'accordent en représentant de manière pertinente la puissance dionysiaque déterminant. D'ailleurs, cette gradation implique la passion¹⁹⁶ excessive de la part de la femme, qui arrive de cette façon à l'identification absolue avec l'instinct de la vie pour s'unir avec sa source cosmique. Cet exploit est réalisé à travers l'accomplissement érotique et il est assimilé à la béatitude des Dieux.



illustration 39 – Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum

¹⁹⁵ Σικελιανός Α., «Πρόλογος» de *Λυρικός Βίος*, tome Α', op. cit., pp. 52-6: Sikélianos traite le modèle du «sacrifice érotique» dans son poème ultérieur avec le titre “*Κύπελο του Αγαθοδαίμονα*”-conçu mais probablement pas accompli- dans l'image symbolique de la nymphe massacrée qui ressuscite. Le sens ici consiste à la participation totalement consciente de l'homme au souffle mondain érotique et évolutif de la création.

¹⁹⁶ *Μουσική μανία*, op. cit., p. 27: La passion qui imprègne les participants est telle qu'il existe une indication de trouble plus profond. L'ordre mental est perturbé quand l'esprit individuel est confronté à l'union du réjouissant et du sombre.

Respectivement cette sensation de la passion explosive est évidente chez la bacchante même de Dresde (illustration 40 et illustration 41). La statue nous donne cette impression, car le sculpteur prenait soin d'accorder dans ses œuvres les sentiments des figures reproduites. Dans le visage de la ménade, l'ombrage intense des yeux au fond de leurs orbites tandis que le regard tend vers le haut avec la bouche légèrement ouverte révèle l'expression violente et véhémence, qui est en accord avec sa forme intensivement mouvante. La façon dont le poète présente les ménades évoque ce dynamisme qui éclate dans leur corps durant la procédure de l'extase.



illustration 40 - Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum

Dans le cadre de la comparaison du poème de Sikélianos avec la statue, il est très utile et éclairant ce qu'écrit le sophiste ancien Callistrate dans une «ekphrasis»¹⁹⁷, où il décrit cette statue (*Ekphrasis No. 2*): « Une statue de Bacchante sculptée en marbre de Paros a été transformée en une véritable bacchante (...) Plus de signes

¹⁹⁷ *Ο Ελικώνας και το μουσείο, Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μ. Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, op. cit., p. 356: L'ekphrasis est une description d'œuvres d'art.

apporte une âme soulevée, plus de traces de cet état sont apparus ici intégrés à travers l'art de manière indescriptible (...) On pourrait dire –en outre– que l'art composait le besoin d'une apogée (...) et ainsi l'art a distribué son matériel dans une imitation entre mort et vie¹⁹⁸ ». Probablement Sikélianos gardait à l'esprit cette «ekphrasis».



illustration 41 – “Tête de Ménade de Dresde”, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum

Dans l'extrait poétique, sur l'extase de la ménade, est confirmée la relation qui suit l'axe et elle est résumée dans la paire bipolaire suivante :

On a : **danse = mort vivante**

par conséquent:

→ **vie**
danse ↕
 → **mort**

¹⁹⁸ *Ars et Verba, Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*, op. cit., p. 32: Selon une autre version la ménade portait dans ses mains un animal; Callistrate (ekphrasis 2) note à cet égard : «*La carcasse était une chèvre et avait la couleur d'un cadavre –parce que le marbre s'est approprié même le mort; malgré que le marbre ne fût qu'un, il représentait la bacchante vivante mais la chimère tuée à cause de la folie de la bacchante, en perdant la puissance de ses sens (...)*».

La danse ainsi peut être à la fois une expression de la joie de vivre et un moyen pour passer de la sérénité dans l'état de l'extase et de l'auto-abolition de l'individualité, pour fusionner avec le dieu et l'univers, un état équivalent à la mort. De cette façon, la danse est associée à la vie et à la mort. Mais également l'amour, humain et divin, offre le bonheur et l'accomplissement tant dans la vie (cf. reproduction = continuité de la vie) que dans l'auto-abolition et l'union avec le dieu (mort symbolique ou réelle: Dionysos et Hadès c'est la même chose).

Enfin, s'ensuit la centaoumachie sensuelle et majestueuse qui clôt le poème d'une manière impressionnante : à son tour elle permet la coexistence de la joie de vivre avec la douleur de la mort dans une scène mythique qui y consent et harmonise les contraires de manière exemplaire selon l'esprit du culte dionysiaque:

*Τί εἶναι τό ζέσπασμα τό αἰφνίδιο
στοῦ Πειρίθοου τό τραπέζι,
σά στο θάλαμο τοῦ γάμου
οἱ πλάκες ὅμοια πλένε σ' αἶμα και κρασί
καί μέσ στῶν γυναικῶνε τίς κραυγές
ὁ ἀνάκατος χλιμιντρισιμός
-βροντή τῶν ὄργιων στήν ἀνέφελη χαρά-
Σηκώνει στα καπούλια το βιαστή
νά φτάσει τῆς γυναίκας τά πετρένια στήθη ἀγναντερά,
ἐνῶ ὁ Λαπίθης
κάτουθε
τοῦ μῆγει τη σπάθα ὡς στο μανίκι
στήν κοιλιά,*

*μπροστά σ' ἐσένα,
ὦ χρυσολύρα, ἀόρατε Ρυθμέ
[...]*

πρωτανάβρυτης πηγῆς!

(*A.B.*, t. Γ', v. 136-150 et 161)

Qu' est donc l' éclatement soudain

*à la table de Périthoüs,
lorsque dans la salle des noces, les dalles
nagent à la fois dans le sang et le vin ?*

*Et, au milieu du cri des femmes,
le hennissement mêlé –
tonnerre des orgies dans la joie sans nuage –
dresse le violateur sur les croupes
afin qu' il atteigne aux seins de pierre
de la femme,
tandis qu' au-dessous le Lapithe,
jusqu' à la garde, lui enforce
sa courte épée
dans les entrailles !*

*Oh ! devant toi,
lyre d'or, rythme invisible¹⁹⁹*

La période donc des vers 107-161 se compose de deux parties et plus précisément de deux questions rhétoriques, qui fonctionnent essentiellement comme des constatations. Dans la première partie, au regard de l'exaltation de l'énonciation exclamative, on a, comme on l'a déjà mentionné, le salut au Dieu et la bienvenue de son cortège qui arrive à l'extase de la ménade. La deuxième question comme si elle est liée à la première, car elle contient des termes similaires (sang et vin²⁰⁰ - seins de marbre – Rythme – hennissement et croupe) qui créent une expression virtuelle tout aussi active, met ainsi en évidence des sensations qui ont fusionné et se sont étendues à une série d'expériences paradigmatiques associées. Avec l'exclamation

¹⁹⁹ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit., pp. 95-100 (Voir le poème « *Chant d'amour* »).

²⁰⁰ Burkert W., “*Αρχαία ελληνική θρησκεία*” *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, Traduction: Νίκ. Π. Μπεζαντζάκος – Αφροδίτη Αβαγκανού, édition critique Νίκ. Π. Μπεζαντζάκος, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, p. 346: La corrélation entre le vin et le sang –qu'on va retrouver dans d'autres poèmes aussi- se réfère généralement à la mort du Dieu lui-même mais probablement aussi aux mythes sur la découverte du vin qui sont sombres et de mauvaise augure: La mort d'Icare qui, le premier, a appuis la viticulture et la production de vin par Dionysos lui-même, mais aussi le mythe de sa fille Érigone, jettent leur ombre sur le plaisir que le vin offre.

d'admiration de la deuxième partie qui couvre une unité entière de 13 vers, une relation duelle est établie, grâce à un dialogue «fictif» entre le poète et le Dieu, qui complète en quelque sorte la première partie. La décision-constatation donc de la deuxième question contient une certaine action dont le sujet est encore une fois les femmes (comme on a commenté en détail dans un autre chapitre de ce travail) sous l'ivresse bestiale des centaures, des êtres qui sont caractérisés violents et sauvages comme les forces de la nature²⁰¹. Tout semble donc couler en continuité temporelle, tandis que l'image de la Centauremachie barbare se déroule (136-150, 161). Dans ce combat bruyant avec les scènes violentes d'enlèvement des femmes Lapithes et de tuerie cruelle des Centaures et des Lapithes, symétriquement sur le fronton ouest du temple de Zeus à Olympie, intervient secrètement le dieu de la musique et des Rythmes²⁰², Apollon, le symbole de l'ordre et de l'harmonie. On rencontre ici la coexistence du rythme furieux de la passion sexuelle avec le rythme équilibré de la création artistique²⁰³. Il s'agit des fameux éléments apollonien et dionysiaque (on va le commenter en détail au cours de ce travail) qui vont de pair, comme les pôles d'une opposition.

On va jeter maintenant un dernier regard sur la statue. Les vers immortalisent la figure dynamique de la ménade de Dresde de manière impressionnante. Le spectateur est conscient du mouvement dynamique de trois dimensions de la statue, qui nous révèle l'essence de la manie sacrée du poème de façon très caractéristique: alors le corps de la ménade, plein de tension, se plie vers l'arrière au niveau de la

²⁰¹ Voir Chapitre 1.a., (Troisième Partie).

²⁰² *Μουσική μανία*, op. cit., p. 53: Le chemin vers l'union universelle passe principalement par l'enthousiasme car de cette manière l'homme mortel entrevoit des valeurs exocosmiques dans les valeurs terrestres. Avec enthousiasme et rythme musical est créé une toile invisible qui relie entre eux de manière harmonieuse les semblables et les dissemblables, les terrestres et les célestes, les visibles et les invisibles. Cela révèle aussi la nature du rythme lui-même, par définition le *temps faible* coexiste avec le *temps fort*; le temps fort équivaut à la positivité, le temps faible à la négation et la destruction. Donc, il n'y a pas de mesure sans le calcul des contraires. Selon Héraclite, l'harmonie du monde ou même de l'âme est une question concernant la coexistence des contraires.

²⁰³ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 45 et 47: Le poète, justement à l'occasion des frontons d'Olympie, commente dans son article «*Συνέχεια τῆς Ὀμιλίας μου μέ τόν Rodin και Αἰσθητικά Σημειώματα*» le fronton en éclairant suffisamment le sens des vers du poème: «*La passion hors de soi et hors norme trouve un équilibre dans l'art grec, et nous donne l'image d'une sérénité absolue, parce que la passion en constitue un élément immédiat. Elle n'est pas affrontement ou antinomie. Mais la mer toujours étale, tantôt qui se soulève sous l'effet du vent, tantôt s'apaise comme un miroir lisse.*» («*Τό πάθος τό ἔξω νοῦ καί νόμου ἰσορροπεῖ στήν τέχνη τήν Ἑλληνική, δίνοντας μας τήν εἰκόνα μιᾶς ἀπόλυτης γαλήνης, γιατί ἀποτελεῖ ἄμεσο στοιχείο της. Δέν εἶναι σύγκρουση ἢ ἀντονομία. Ἀλλά ἡ πάντοτε ἀπλωμένη θάλασσα, πού πότε κορυφώνεται ἀπ' τόν ἄνεμο καί πότε στρώνεται ὡς καθρέφτης ὁμαλή.*» - Nous traduisons du grec.)

taille et plus haut, avec la tête tournée vers la gauche. Toute la composition forme un arc qui commence à partir de la jambe droite, traverse tout le corps et arrive au regard, qui poursuit sa trajectoire vers l'infini. Il s'agit d'une expression remarquable de la plus violente attitude dionysiaque qui coupe le souffle par son audace expressive (illustration 42 et illustration 43). Scopas, qui se démarque d'ailleurs pour la conquête de l'espace en trois dimensions, se distingue par son niveau élevé de tension dramatique. En outre, ce n'est pas par hasard si lui sont attribuées des statues de Pothos, comme on l'a mentionné ci-dessus, mais aussi d'Eros et d'Himéros. Enfin, selon l'«ekphrasis» de Callistrate, Scopas, *«tandis qu'il transpose les objets inanimés dans une représentation virtuelle, il était un créateur de la vérité et il représente dans les corps de la matière ses merveilles (...). Bien que le marbre appartienne au domaine du déterminisme physique, il semblait aller au-delà de la loi applicable aux marbres: tout ce qu'il représentait était une représentation réelle (...). On pourrait considérer, que bien que la pierre soit solide, elle a été adoucie²⁰⁴ dans la représentation de l'élément féminin, guidé en mouvement libre»*. Sur la base de l'analyse entière, on ressent le même mouvement vibratoire de la ménade de Sikélianos qui danse de manière furieuse et elle rétorque au Dieu.



illustration 42 - Ménade de Dresde, copie de Scopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum

²⁰⁴ Ars et Verba, “Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos”, op. cit., p. 32: Un commentaire analogue se fait sur les cheveux de la ménade aussi : *« le marbre bien qu'il ait été marbre, suivait la douceur des cheveux, obéissait à l'imitation des boucles (...)»*.

Dans les vers 116-135, les ménades «s’imaginent» qu’elles participent à la nature divine de Dionysos. Cette identification de l’élément humain avec le divin signifie surtout la communication mystérieuse avec le divin comme cérémonie sacrée. L’individu est maintenant prêt à découvrir la douleur et la mort, à se rapprocher de ces expériences pour devenir un avec elles, en acquérant une double existence (divine-humaine). Donc, l’envie très forte d’union avec le divin introduit l’élément de l’immortalité²⁰⁵ dans l’expérience de l’homme mortel ; il s’agit d’une transmission d’énergie infinie qui enivre de plaisir son possesseur. Tout cela ainsi tient à l’union²⁰⁶ de la nature humaine avec le divin, à la nostalgie de la transcendance, au besoin de l’être humain de s’unir avec ce qui le dépasse. Mais même si le côté sombre – la douleur, le sang et la mort – constitue un élément des traditions dionysiaques, l’essence de Bacchus est à la fois la fête et la joie de vivre²⁰⁷. Voilà pourquoi il s’appelle «Lysios», comme l’annonce à l’avance aussi le poète *Eleutheros*²⁰⁸, c’est-à-dire le dieu qui libère les gens de la souffrance et des soucis de la vie quotidienne et apporte le sommeil et l’oubli. Un homme qui chante et danse, profite de la vie et de la nature. L’ivresse, la sensualité, le rythme sont les composantes qui donnent âme à son culte. Le dieu Dionysos ainsi, dont l’essence imprègne tout le poème, est présenté comme donneur de folie extatique, et en même temps comme profondément érotique, esprit de la nature, de la fécondité, du vin et de la fête. Les femmes, «inspirées» du

²⁰⁵ On pourrait dire que c’est exactement ce que l’extase offre: le mouvement de rotation, qui d’après la chorée dionysiaque est la caractéristique clé du mouvement opérationnel de folie, le mouvement qui marque l’infinité de la puissance créatrice, en bref la possibilité de l’immortalité; on peut donc ressentir le sentiment de la «renaissance» psychique, la possibilité d’une renaissance à travers une mort symbolique qui initie le fidèle dans le moment sacré de la mort réelle. Il s’agit du schéma Dionysos – Hadès. C’est justement le moment où l’âme quitte ses chaînes corporelles et parcourt la direction opposée à celle d’une naissance corporelle, que les philosophes présocratiques ont imaginée comme une direction vers le haut et un retour dans le monde immatériel de l’incorruptibilité.

²⁰⁶ Mais la vie posthume que Dionysos-Bacchus comme dieu mystique promet à ses initiés n’est pas différente des célébrations dionysiaques terrestres. Des banquets et des sacrifices, du vin et des danses ménadiques reviennent à la vie au-delà de la tombe. Les chants du chœur des Bacchantes d’Euripide sont pleins d’allusions à ce paradis que les sens extasiés des femmes furieuses comprenaient. Dans celui-ci il y a des sources merveilleuses d’où jaillissent du lait, du miel et du vin.

²⁰⁷ «*Αρχαία ελληνική θρησκεία*» *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 346: Dionysos comme dieu du vin est «un motif de joie pour les mortels».

²⁰⁸ *Οι Θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 270: Au centre des Dionysies urbaines, instituées par Pisistrate, était aussi une statue de Dionysos sous le nom «Eleuthereus». –En effet Sikélianos dans son poème «*Ελεύτερα Δωδεκάνησα*», présente Dionysos comme un vecteur de l’esprit de la liberté et le mentionne «Dionysos Eleutheros» mais aussi dans son œuvre en prose 1910, *Π.Α.*, tome A’, 15 et 1949, *Π.Α.*, tome E’, 231). Comme le dit Fylaktou, «*Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*» 1990, op. cit., p. 139: «D’après Sikélianos, aucun autre dieu ne pouvait pas mieux représenter l’esprit de la Liberté que Dionysos».

Dieu, vivent à travers la mort le Désir²⁰⁹ Parfait, l'amour dionysiaque absolu, réalisant ainsi l'identification avec le début cosmique de la création, qui signifie une réaffirmation de l'identité et de leur origine cosmique.

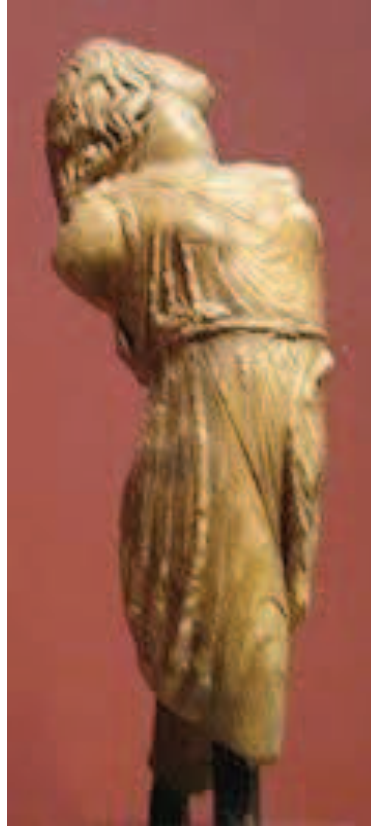


illustration 43 – Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum

²⁰⁹ Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Ε', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1968, p. 109: précisément, on voit que dans son poème *Μελέτη Θανάτου* la mort est vécue comme "forme suprême du désir" pour la fusion finale avec la source créatrice éternelle (voir vers 117-129).

b. Élan



illustration 44 - Détail de la frise du Parthénon, “Cavaliers au galop”

Le poème *Zωφόρος* (*Frise*), écrit sous forme de sonnet²¹⁰, est composé essentiellement dans l'esprit de l'« ekphrasis » (*description*) puisque son contenu correspond à la frise du Parthénon, l'œuvre la plus célèbre de l'antiquité classique. L'approche de l'« amour dionysiaque » est ici complètement différente, puisque le sujet, par le biais de son identification à une autre entité, tend à se fondre dans une nature plus large. Nous joignons donc ce court texte, qui reflète en réalité l'ensemble de la frise, comme nous le verrons plus loin:

Μέ φτέρνα ὡς μῆλο κόκκινο κτυπώντας
τά πλευρά τῶν ἀλόγων, φουντωμένη
'πού φλέβα κλαδωτή κι ὁ ἰδρὸς κολλώντας
στήν κοιλιά καί στά νύχια κατεβαίνει·

καί μέ τήν ἀπαλάμη σαλαγώντας
στό λαιμό, 'πού 'ν' ἡ τρίχα χωρισμένη
σάν τό φτερό τοῦ κύκνου, ἀναδεμένοι
μέ σκιάδι ἢ μέ στεφάνι, πᾶν' ὀρμώντας...

Ἡ γῆ στό κάμα ἀνοίγει... Τό τζιτζίκι
στίς ἐλιές διαλαλεῖ μιὰ ἀνάερη νίκη...
-ἡ λιτανεῖα τόν πέπλο τώρα βγάνει·

καί μέ τό λίγο ἀγέρι φεύγει πρίμα
χορευτό των ἀτιῶν τό πλούσιο κύμα,
κάλπασμα, τετραπόδισμα ἢ ραβάνι...

(*A.B.*, t. *B'*, v. 1-14)

À la première lecture, le poème semble suivre la *Zωφόρος* à partir de la façade ouest. Les hommes sont ici représentés en train de s'équiper, de préparer leurs chevaux ou de donner le premier coup de talon pour s'élancer. Comme cela apparaît

²¹⁰ Voir un poème de forme similaire [*Τα αετώματα της Ολυμπίας*] au chapitre 1.a. *Enlèvement* (Troisième partie).

dès le début, le poète se concentre sur les cavaliers et les chevaux. D'ailleurs la phrase *Μέ φτέρνα ὡς μῆλο κόκκινο κτυπώντας τά πλευρά τῶν ἀλόγων* ne renvoie peut-être pas seulement aux chevaux, mais peut fonctionner au niveau métaphorique également, comme point de départ du poème lui-même²¹¹.



illustration 45 - Détail de la frise du Parthénon - Cavaliers au galop

Sikélianos se concentre d'abord sur le détail suivant : le talon du cavalier qui frappe le cheval (illustration 45 et illustration 47). Il apparaît toutefois que toute la première strophe, mais aussi la deuxième strophe, renvoient à des parties du corps de l'homme et du cheval. Il s'agit donc de mots-signes du texte poétique, que nous voyons apparaître également dans la frise elle-même (illustration 45), introduisant le premier axe paradigmatique:

1^{eme} série paradigmatique (taxème : element « corps »)

φτέρνα

κοιλιά

φλέβα

πλευρά

σκιάδι ἢ μέ στεφάνι

λαιμό

νύχια

²¹¹ *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry*, 1860-1960, op. cit., p. 226.

Nous voyons ainsi se dessiner les parties du corps que Sikélianos semble utiliser souvent comme termes dans d'autres poèmes²¹², observation que l'on peut mettre en relation de façon plus générale avec la présence de la sculpture dans sa poésie, comme nous l'avons expliqué dans l'*Introduction*. Le poète mentionne d'ailleurs les mots *σκιάδι* (*chapeau*) et *στεφάνι* (*couronne*) que les cavaliers portent sur la tête, achevant par là la présentation de leurs silhouettes, omniprésentes d'un bout à l'autre de la frise ouest, mais qui apparaissent aussi en plusieurs endroits des frises nord et sud du Parthénon (illustration 46).



illustration 46 – Détail de la frise du Parthénon, “Cavaliers avec chapeaux et couronnes”

La première strophe se poursuit donc par la description détaillée de la partie inférieure des chevaux-animaux et narre leur mouvement, qui devient de plus en plus intense, comme l'indiquent les participes *φουντωμένη* (gonflée) et *κολλώντας* (collant), qui renvoient également au galop. L'accent est mis ici sur le mouvement, qui semble se libérer du contenu sculptural de la frise. Ce n'est donc pas un hasard s'il n'y a pas de verbes à des temps personnels, mais surtout des participes, pour donner l'impression de la tension croissante, particulièrement évidente dans l'expression

²¹² L'extrait de *Τέλειος Πόθος* examiné au sous-chapitre *L'extase de Ménade*, ainsi que dans le chapitre *Communication* est caractéristique de ce point de vue.

κλαδωτή φλέβα (veine ramifiée), comme le souligne très joliment le poète et comme représenté dans tous les détails sur la frise (illustration 47).



illustration 47- Détail de la frise du Parthénon, “la veine ramifiée”

Ainsi le participe *χτυπόντας* (*frappant*) par lequel s’ouvre le poème, combiné au mot *φουντωμένη* (*gonflée*), indique que c’est la force du moment qui domine le corps, élément manifeste aussi dans le participe *κολλώντας* (*collant*) du troisième vers. C’est ici essentiellement que l’on repère l’élément « chaleur », « feu », qui semble être le résultat de ce mouvement énergétique. Ajoutons-y la signification de la pomme rouge, dont la couleur renvoie du point de vue sémantique à la même palette de couleur, mais aussi la cigale qui nous renvoie au paysage attique, desséché en été. Le concept de chaleur culmine finalement dans la phrase *Ἡ γῆ στό κάμα ἀνοίγει* (*La terre s’ouvre à la chaleur*), qui nous rappelle la terre qui se fend sous le soleil. Nous pourrions dire que cela correspond du point de vue figuré, au marbre lui-même « fendillé ». Ce point constitue le premier axe paradigmatique:

2^{ème} série paradigmatique (taxème : élément « feu »)

μῆλο κόκκινο
ἰδρὸς
σκιάδι ἢ μέ στεφάνι

Ἡ γῆ στό κάμα ἀνοίγει
φουντωμένη

Nous avons vu que le poète utilise des images similaires dans d'autres poèmes²¹³ présentant, pourrions-nous dire, une dimension érotique. La pomme rouge du premier vers est un symbole érotique bien connu déjà dans les chants populaires. Le contact donc du cavalier avec le cheval, exprimé par le talon, mais aussi par la paume de la main qui caresse l'encolure, souligne cette communication particulière homme-cheval. Ce contact direct, présenté en relief sur la frise (illustration 45, illustration 47) se manifeste dans le poème respectivement par les participes *σαλαγώντας* (poussant) et *ὀρμώντας* (s'élançant). Aux vers 5-8, l'homme semble embrasser le cheval d'une manière que nous pourrions qualifier d'absolue. C'est précisément dans cet élément que réside ici dans une première phase l'amour dionysiaque, dans cette relation très particulière de l'homme avec l'animal, qui en réalité ne font qu'un. Nous repérons donc l'élément érotique, introduit par le taxème correspondant:

3^{ème} série paradigmatique: (taxème : élément «érotique»)

φτέρνα
φουντωμένη
κολλώντας
μῆλο
πέπλο βγάνει

Leurs entités semblent donc s'identifier. Nous avons ainsi la relation:

homme=cheval

²¹³ Voir l'image avec « *κομμένο ροδάκινο* » (la pêche coupée) que nous trouvons aux v. 20-22 du poème *Τέλειος Πόθος*.

Cette équation cependant, qui évoque le centaure mythique incarnant la fusion homme-cheval, se développe et finit par concerner plus généralement la nature entière, ainsi que l'attestent les phrases *Ἡ γῆ στό κάμα ἀνοίγει* (la terre s'ouvre à la chaleur) et *χορευτό των ἀτιῶν τό πλούσιο κύμα*, (le flot dansant des coursiers) introduisant la dernier paradigmaticque:

4^{ème} série paradigmaticque: (taxème nature)

γῆ
 τζιτζίκι
 ἀγέρι
 ἀτιῶν
 κύμα
 τζιτζίκι

De même au vers 11, *ἡ λιτανεία τόν πέπλο τώρα βγάνει* (la procession emporte le péplum)²¹⁴ porte à son summum l'érotisme dont nous avons parlé. Il est initialement lié naturellement aux représentations de la frise est du temple, où nous avons l'image de la procession des Panathénées portant le péplum de la déesse Athéna Parthénos. Cependant la mention de la victoire de la cigale explique peut-être aussi l'élément marin du dernier vers. La présence ici de l'olivier et des chevaux mis en parallèle avec le flot²¹⁵ sous-entend peut-être la victoire d'Athéna sur Poséidon, épisode développé au fronton ouest du temple²¹⁶. Athéna est d'ailleurs symbolisée par son arbre sacré et Poséidon par l'élément marin dans la dernière strophe. Ainsi le « flot » des chevaux peut représenter les chevaux du dieu Poséidon fuyant après leur défaite. Le mouvement des chevaux d'ailleurs, mis en parallèle avec l'image du

²¹⁴ Dans le poème *Χωριάτικος γάμος* (*Mariage campagnard*), nous avons l'image du voile (*το πέπλο*) qui fait pendant à la phrase *η λιτανεία τον πέπλο βγάνει* (la procession emporte le péplum).

²¹⁵ De façon générale, l'image des flots marins se retrouve maintes fois dans la poésie de Sikélianos. Tout aussi significatif est le galop des centaures que nous avons commenté dans *Τέλειος Πόθος*, que l'on peut comparer au flot d'une mer déchaînée. Nous retrouvons une image similaire dans *Τα Ἀλογα του Αχιλλέα* (les Chevaux d'Achille), qui disparaissent dans les eaux, comme nous l'avons montré au sous-chapitre « *Frisson* ».

²¹⁶ «*Αρχαία ελληνική θρησκεία*» *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 458.

flot²¹⁷, correspond également à la linéarité de la frise (illustration 48). Cette scène, dans le poème comme dans le monument, se caractérise par une énergie puissante, qui est manifeste dans l'axe paradigmatique suivant:

5^{ème} série paradigmatique: (taxème : **fougue**)

κτυπώντας
κόκκινο
φουντωμένη
κλαδωτή
ιδρός κολλώντας
πάν' όρμώντας
πλούσιο κύμα
κάλπασμα

Tous les cavaliers de la procession baignent dans une énergie incroyable. Dans leur mouvement fougueux au sein de la procession, ils sont tous unis dans, disons, une « ligne » unifiée et s'acheminent vers une identification plus générale avec la déesse elle-même, en l'honneur de qui ont lieu aussi les « courses de char » dont ils font partie. Nous aboutissons ainsi à l'équation:

Individu=déesse

²¹⁷ Smith A. H., *A Short Guide to the Sculptures of the Parthenon in the British Museum*, 1921, London: The Trustees of the British Museum, 1921, p. 35: "A surprising feature of this part of the frieze [the horseman of the north frieze] is the skill with which an effect of recession is obtained in each troop, while the whole relief only varies by an inch or two. On examination it will be seen that this is effected by a successive series of overlapping surfaces forming wave of relief".



illustration 48- Détail de la frise du Parthénon, “la procession avec les cavaliers”

De la même façon, cette situation semble entraîner le sujet poétique lui-même. Il n’est donc pas insignifiant de voir apparaître la cigale qui, en qualité de « chanteur de la nature », s’identifie en quelque sorte au poète, puisque c’est lui qui en réalité célèbre la victoire. D’ailleurs Sikélianos, comme nous l’avons vu dans l’*Introduction* à une autre scène de la frise, apparaît comme l’un des fidèles.

Il convient ici de donner aussi un bref commentaire sur la figure du flot de la strophe finale, qui peut nous conduire à des conclusions intéressantes. Comme l’atteste le mot « *πρίμα* » (*vent en poupe*), nous avons ici l’image d’une mer au moment précis où tout en étant calme, elle est agitée par un petit air estival, dans un mouvement doux et équilibré des flots. Le poète semble de cette façon contrôler la situation, ce qui est indiqué également par la rupture de concordance des termes *κάλπασμα, τετραπόδισμα ή ραβάνι* (*galop, pas, trot*²¹⁸). De la même façon nous le voyons en cavalier dans le sonnet *Ακροκόρινθος* contrôler avec succès les brides du mythique Pégase, scène qui renvoie à l’image du héros tenant les rênes dans *Τα Άλογα του Αχιλλέα* du recueil *Αλαφροϊσκιωτος (Visionnaire)*.

Ainsi donc, alors que Sikélianos admire les chefs-d’œuvre de la sculpture antique qu’il a devant les yeux, de la même façon que d’autres poètes²¹⁹, ce qu’il y voit et ce qu’il transmet par sa poésie, ne l’accable pas. D’ailleurs dans l’un de ses textes en prose, il nous transmet l’impression que provoqua sur John Keats la vue des

²¹⁸ Cf. le galop apollinien des cavaliers du poème *Ιερά Οδός* et voir aussi *Ορφικά*, « *Αττικό* », vv. 28-31 et 56-63 (*Πεζός λόγος*, tome E’).

²¹⁹ Voir Palamas, Ragkavis (*Conclusions*), ainsi que Yannis (John) Keats dans l’*Introduction*.

marbres enlevés à Athènes par Elgin, lorsque le poète les vit pour la première fois dans sa patrie en 1816²²⁰: « Pour la première et unique fois dans sa vie, il ressent le vertige, et devant cet Art qui est –comme le savaient, comme le sentaient et le réalisaient nos anciens- un ‘pur Principe actif’”, il sent ses genoux fléchir devant la grandeur du terrible commandement qu’ils cachent sous leur surface divine». Au contraire donc de la soumission et de la sujétion de Keats à l’art antique, il répond de manière absolue à la grandeur de la « grande » sculpture que représente ce temple, auquel de fait il rend hommage à travers ce poème. Comme l’a montré l’analyse, le poète observe tous les points de la frise en réussissant à concentrer dans la petite forme du sonnet non seulement les scènes principales de la course de chars, mais aussi l’ensemble du monument. Ainsi donc, ce qui avait coûté à Phidias tant d’années et tant de tonnes de marbre, le poète l’a réalisé en quatorze vers. Ce sonnet puissant qui répond parfaitement aux caractéristiques du marbre, métamorphose en quelque sorte ses fissures. Sikélianos a donc par le biais de sa poésie, la puissance de « restaurer » les sculptures et par là, de perpétuer leur message, qui est la victoire de la vie, comme nous pouvons le constater dès le titre : Ζωφόρος est évidemment le terme architectural grec pour désigner la partie d’un monument située entre la corniche et l’architrave mais aussi, conformément à l’étymologie du mot, ce terme signifie φέρω ζωή («qui apporte la vie»). Ainsi donc, le poète ne renvoie pas seulement à la frise du Parthénon qui l’a inspiré dans une large mesure. En réalité, au travers des vers du poète, le monument perd sa nature minérale et prend vie devant nos yeux. Nous avons ainsi le triomphe de la poésie sur la sculpture, du moment que le poète a la capacité de donner vie à un monument du passé.

²²⁰ Πεζός λόγος, tome A’, op. cit., p. 138

Chapitre 2 - Union de Dionysos

a. Type de cithariste



illustration 49 – Détail, “le cithariste”, Fronton Ouest, sanctuaire d’Apollon à Delphes, 320 av. J.-C., (la photo est tirée par nous-mêmes)

Le poème *Απόλλων Διονυσόδοτος*, troisième du recueil *Η Συνείδηση της Προσωπικής δημιουργίας* (1946), est particulièrement caractéristique pour ce qui concerne la thématique de l'identification à la divinité. Il s'agit d'un poème qui traite de la relation entre Apollon et Dionysos, telle qu'elle est décrite dans les vers, aboutissant à cette identification divine particulière. La fusion des deux figures est examinée en parallèle avec son expression dans l'art grec antique en mettant en valeur le thème important de l'union des deux opposés.

Le poète puise ce titre d'Apollon dans la littérature grecque antique, sans pourtant s'éloigner de la conception qu'en avaient les auteurs anciens. Comme le souligne Phylactou²²¹, Pausanias mentionne cette épiclèse précis, que l'on retrouve aussi chez Olympiodore le Jeune (Phédon, 67), Proclus (Commentaire sur le Timée, II, 3) mais aussi dans les fragments orphiques (*Orphicorum fragmenta*, 193).

Le sens de l'esprit dionysien et de l'esprit apollonien était très important pour la culture grecque. Apollon représente la connaissance, l'harmonie, l'art, la science et la culture. A ses antipodes Dionysos est le dieu de la renaissance subjective, des sentiments, des désirs et de l'enthousiasme. Les deux divinités avaient respectivement une suite qui les accompagnait : Apollon, en tant que « Musagète » est à la tête des Muses, chacune étant une protectrice d'un art ou d'une science différente. Dionysos lui est accompagné de Silènes, satyres et ménades, des figures qui incarnent la subjectivité, les élans naturels, les désirs et les sentiments.

Cependant pour comprendre la version de Sikélianos et la manière dont elle liée au mythe antique, il est important de connaître le contenu sémantique que donne Nietzsche²²² à la signification de la dichotomie *dionysien vs apollonien*. Cette dichotomie correspond à une dialectique des forces cosmogoniques, l'une exprimant la propension à l'unité du tout, l'autre le début de l'individualisation qui transforme la matière et crée le monde²²³. Cette dialectique dans ces deux propensions est d'ailleurs, selon Nietzsche, le cadre cosmique de la création du mythe²²⁴. Elle éclot dans ce

²²¹ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, op. cit., p. 99.

²²² «*Αρχαία ελληνική θρησκεία*» *Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή*, op. cit., p. 461

²²³ *Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού: Από τον "Αλαφροΐσκιοτο" στη "Μελέτη Θανάτου"*, op. cit., p. 378.

²²⁴ Le processus génératif qui historiquement aboutissait à la création de la tragédie grecque avait comme point de départ exact l'esprit dionysiaque, qui exprimait précisément les danses des satyres, lorsqu'ils extériorisaient leur mania bachique par des chants communs improvisés, et dont le thème principal était la narration des épreuves de Dionysos, c'est-à-dire son démembrement par les Titans,

cadre, en tant que manifestation artistique et philosophique du culte dionysiaque et de la tragédie antique. Ainsi cette idée de la mixité des deux divinités n'est nouvelle ni pour Sikélianos, ni pour son époque, les idées de Nietzsche étant très répandues²²⁵ à cette période.

Nous allons commencer cette analyse en nous fondant sur la distinction que fait Sikélianos dans son poème entre Dionysos (instinct emporté-fougueux) et Apollon (instinct rationnel), qui se limite à la dichotomie *dionysiaque vs apollonien* et se développe par la suite dans les séries paradigmatiques correspondantes :

Dionysien (fougueux-emporté) vs apollonien (rationnel)

παλίρροια μυστική	Καθάριο λάλημα τοῦ πετεινοῦ τόν ὄρθρο
γιγάντια παλινδρόμηση χυμῶν	Νηφάλιε
Πάθος .. πού φουσκώνεις σιωπηλά	σάλπιγγα πρωινή
Μέθη !	ξάστερο ἀντροκάλεσμα
Ἀηδονοκάλεσμα	Στό σιωπηλό ξεδιάλεγμα
λουτρό τοῦ νοῦ .. ἀπό τά ὄνειρα	ὀλοκάθαρο πνευματικό ψωμί
Κύμα μουσικό ὠκεάνιο μέσ τά φρένα μου	Ρυθμιστή μαζί και Ἀριθμητή
Τεράστιε Βάκχε.. Ἴνδέ	ζωγρητή τῶν πίο ἤρεμων δονήσεων
ἄσπρος ἐλέφας μανικός	βάθη τοῦ πίο ξάστερου μυαλοῦ
χορός τῶν ἄγριων παγονιῶν	Γαλήνια πεμπτουσία
τά ἄτια τῆς μάχης χλιμιντρᾶνε	
κυλιῶνται ἀκράτητα	
ἀναταράζουν τήν πεσμένη γύρη .. σά νέφος	
μαζί ... κρούονται θεία τύμπανα	
τεράστιο πάγκοσμό μου πάθος	
Ἴερό εκστατικό μου μένος	

Sikélianos se réfère en premier à Dionysos, qui recouvre plus de la moitié des vers du poème, démontrant ainsi une certaine priorité pour l'élément dionysiaque.

mais aussi sa résurrection. Par la suite les épreuves dionysiaques mentionnées subirent une influence de l'idée apollonienne delphique et ont pris une tournure artistique que nous appelons la Tragédie.

²²⁵ Voir l'Introduction de *Inspiration pour l'art antique*.

Selon E. G. Kapsomenos²²⁶, la cosmologie de Sikélianos a comme terme l'esprit dionysiaque et non apollonien, fait qui se rattache à deux facteurs. Le premier est l'orientation du modèle culturel occidental dans la priorité absolue de l'individu par rapport au social, partialité à laquelle s'oppose la vision du monde de Sikélianos, qui entreprend d'établir un nouvel équilibre entre les deux pôles. L'autre est la priorité limitée du collectif dans le cadre de l'équilibre *individu-société* qui caractérise la tradition néohellénique. Dans ce passage précis (vers 1-44) l'élément dionysiaque s'exprime à travers l'esprit de la musique (*αηδονοκάλεσμα, νανούρισμα, Κύμα μουσικό, κρούονται θεία τύμπανα*), l'extase de la « folie divine » (*Μέθη, ελέφας μανικός, χορός των άγριων παγωνιών, κυλιώνται ακράτητα, εκστατικό μου μένος*) et s'associe par la suite aux forces instinctives et sentimentales de l'homme. Des éléments musicaux caractérisent aussi la partie du poème qui concerne Apollon, mais ils sont cependant mis en rapport avec la lumière du jour (voir les vers 45-68 : *καθάριο λάλημα του πετεινού τον όρθρο, σάλπιγγα πρωινή*), au sein de laquelle toute action est caractérisée par l'ordre et l'harmonie (*Καθάριο, νηφάλιε, ζάστερο, ξεδιάλεγμα, πνευματικό, ρυθμιστή, ήρεμων δονήσεων, Γαλήνια*).

Nous notons ici que les deux divinités ont été souvent comparées entre elles, de manière occasionnelle et circonstancielle selon chaque fois. C'est ainsi que chacun pouvait les vénérer par exemple comme deux formes semblables, mais en même temps différentes, de la divinité Hélios²²⁷, Apollon représentant l'Hélios diurne, et Dionysos l'Hélios nocturne et chtonique²²⁸. Cette relation dipolaire connue entre Dionysos et Apollon, mais aussi entre les éléments et phénomènes qui leur sont rattachés, est aussi complétée par la théorie de Nietzsche, qui charge cette bipolarité avec des couples antithétiques comme par exemple jour-nuit, rêve-ivresse, rationnel-émotionnel²²⁹.

Dans le poème *Απόλλων Διονυσόδοτος*, à partir du vers 69, nous avons la fusion de l'esprit dionysiaque et apollonien, association que l'on retrouve déjà dans la Grèce antique. Dans l'extrait poétique suivant, nous avons l'identification des deux dieux. Comme nous l'avons déjà commenté au début, Apollon est caractérisé comme

²²⁶ Voir *Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού: Από τον "Αλαφροΐσκιωτο" στη "Μελέτη Θανάτου"*, op. cit., pp. 376-403.

²²⁷ "Αρχαία ελληνική θρησκεία" *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 463.

²²⁸ Voir l'analyse correspondante dans le chapitre 2.a. folie (troisième partie).

²²⁹ Ελληνική μυθολογία, *Οι Θεοί*, op. cit., p. 323

Διονυσόδωτος et Dionysos comme *αθάνατος του νήφειν*, c'est-à-dire Bacchus qui devient sobre²³⁰:

*Κι ὦ Μετόπη τέλος Δελφική,
Γιγάντιο Σύμφωνο τῶν θεῶν!
Ἵ Απόλλων Διονυσόδοτε
καί ὦ Βάκχε ἀθάνατε τοῦ «νήφειν»!*

(*A.B.*, t. Γ', v. 69-72)



illustration 50 - Fronton Ouest, sanctuaire d'Apollon à Delphes, 320 av. J.-C., la photo est tirée par nous-mêmes

Sikélianos, au vers 69, se réfère à une métope delphique, fait qui nous renvoie au sanctuaire d'Apollon à Delphes²³¹. Cette mention n'est bien sûr pas due au hasard, Sikélianos connaissant très bien cet endroit sacré, puisque comme nous l'avons vu dans l' "Introduction", il y a vécu pendant une longue période et a organisée des fêtes

²³⁰ Apollon est souvent appelé dans la poésie de Sikélianos « *νηφάλιος* », c'est-à-dire le dieu serein, qui impose l'harmonie aux opposés. Sa représentation avec sa main tendue au-dessus de la bataille entre les Lapithes et les Centaures est caractéristique, et devient le symbole de la fraternité des forces opposées lors des périodes de troubles. (Voir en "Introduction" sa statue du fronton du temple d'Olympie).

²³¹ Gruben G., *Ιερά και ναοί των αρχαίων Ελλήνων*, Ινστιτούτο του βιβλίου – Éditions A. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2000, pp. 91-92 : Le nouveau temple périptère, dont nous voyons les vestiges aujourd'hui, a été inauguré en 320 av. J.-C. Les nouveaux frontons sont les œuvres des architectes Praxias et Spinthare.

delphiques. Avec la phrase *γγάντιο σύμφωνο* il veut souligner la si majestueuse réussite qu'est cet accord éminent, mais l'adjectif épithète *γγάντιο* correspond aussi à la taille des statues du temple. Il est certain que le poète connaissait avec exactitude l'image des deux compositions, aujourd'hui exposées au musée de Delphes, par le biais de la description qu'en a fait Pausanias quand il les a vues *in situ* au 2^{ème} s. av. J.-C. Au centre du fronton ouest (illustration 50), se trouve une représentation de Dionysos en tant que « cithariste »²³², unique de ce type, entre les Thyades, des femmes composant le cortège de Dionysos et qui, selon la tradition poétique, traversent le Parnasse en dansant. Le dieu tient la cithare dans sa main gauche, porte une tunique ceinturée sous la poitrine, un himation drapé sur les épaules et autour de la tête le bandeau caractéristique (*μύρα-ταινία*) des initiés (illustration 51). Au centre du fronton est du temple, Apollon est représenté accompagné de sa mère Léto et de sa sœur Artémis, dans un décor rocheux, maître de l'oracle, et entouré des muses qui symbolisent le monde des arts et de l'esprit. La présence dans le décor d'un même temple du dieu de la mesure, de la logique et de l'harmonie d'un côté, et du dieu de l'ivresse, des désirs effrénés et de l'absurde de l'autre, constitue une innovation iconographique intéressante mais aussi disparate et problématique au premier abord. Cette coexistence est cependant un exemple de l'ampleur et de la réceptivité de l'esprit grec. La nouveauté semble ne pas être sans rapport avec la reconnaissance officielle du culte dionysiaque au sanctuaire de Delphes avec l'appui de la prêtrise à l'époque de la construction des frontons.

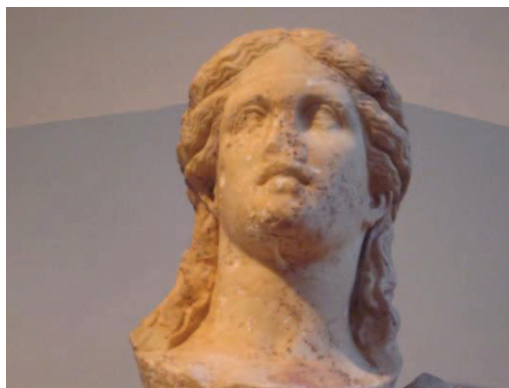


illustration 51- Détail du Fronton Ouest, le visage de cithariste, sanctuaire d'Apollon à Delphes, 320 av. J.C., la photo est tirée par nous-mêmes

²³² *Ιερά και ναοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 82: Apollon était le maître des arts et des muses. Dès les époques les plus anciennes se déroulaient à Delphes des concours musicaux, et principalement de cithares (des chanteurs qui s'accompagnaient eux-mêmes à la cithare).

La présentation de deux dieux dans le même monument acquiert une signification symbolique : Apollon, le dieu dominant du sanctuaire, offre le fronton ouest de son temple et prête à Dionysos son instrument de musique préféré, la cithare, et cela de la même manière qu’il cède la propriété de son sanctuaire pendant les trois mois d’hiver lorsqu’il quitte Delphes pour le pays des Hyperboréens²³³. Lors de cette période retentit à Delphes le chant de Dionysos, le dithyrambe. La capacité oraculaire du dieu s’exprimait avec les femmes en état d’extase au travers desquelles parlait le dieu (*mania*). Lors des mois dédiés à Apollon, le dieu du vin disparaissait dans les profondeurs de la terre et revenait à la vie au printemps²³⁴. Avec la présence d’Apollon à l’oracle, les deux dieux s’accommodent, la mania de masse des orgies dionysiaque se limite à un groupe, le thiasse, composé des Thyades, et interdisait la participation à d’autres. La forte présence de Dionysos à Delphes²³⁵ a conduit la recherche moderne à l’hypothèse que Dionysos n’est autre que la cristallisation de cultes préhistoriques plus anciens de la nature et de la fécondité présents dans la région²³⁶, qui n’ont jamais cessé d’exister aux côtés du culte du dieu de la lumière.

Ainsi Delphes, dans un équilibre unique, incarne la coexistence mystique du calme et de l’harmonie de l’esprit apollonien et la mania divine du dionysisme. Sikélianos pour sa part présente d’une manière unique cette fusion essentielle des deux mondes, qui constitue un fondement commun. Nous aboutissons ainsi à la relation :

Dionysos = Apollon

La manière par laquelle se reflète cette union mythique dans la sculpture, par le biais de la figure particulière du cithariste sur le fronton (illustration 50 et illustration 51), est vraiment surprenante. L’élément musical, commun aux deux dieux

²³³ *Ιερά και ναοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 80.

²³⁴ “*Αρχαία ελληνική θρησκεία*” *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 462: En tant que dieu de la végétation, Dionysos naît et meurt chaque année. Son culte s’appuie sur les changements de saisons, lesquelles sont liées à la vie de l’homme : printemps – naissance, été – fécondité, automne – usure, hiver – mort.

²³⁵ *Ιερά και ναοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 80: Dans les profondeurs du sanctuaire se trouvait, avec l’Omphalos, la tombe de Dionysos.

²³⁶ “*Αρχαία ελληνική θρησκεία*” *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 344: Il existe une divergence d’opinion entre les divers chercheurs sur ce sujet. Certains soutiennent que l’oracle de Delphes était lié au culte de Dionysos avant même l’arrivée d’Apollon. D’après de nouvelles recherches, l’opinion prépondérante est que Dionysos précède Apollon, puisque des tablettes de Linéaire B qui ont été trouvées à Pylos mentionnent déjà Dionysos.

dans la poésie aussi bien que dans les œuvres d'art, est mis en valeur²³⁷. Sikélianos compare d'ailleurs leur union à une œuvre majeure dans le domaine de la musique, la 9^{ème} symphonie de Beethoven, qu'il rapproche aussi de la grande tradition pythagoricienne²³⁸ (v. 41) :

ὦ Λόγε Διόνυσε !

ὦ τεράστιο πάγκοσμό μου πάθος,

πιό βαθύ, πιό πλούσιο, πιό λαμπρό από τήν « Ἐνάτη » !

Συμφωνία συμπαντική !

Τερό, ἐκστατικό μου μένος !

Θεία ἐνότητα βαθιά μου,

μέσ στήν ἄσωτη ἄρμονία ἢ μέσ στή μάχη,

τῶν λαῶν μαζί καί τῶν οὐράνιων από πάνω μου σφαιρῶν !

Σημαία Ἐνότητας θεϊκή,

κυριεμένη στίς κορφές τοῦ ἀγῶνα !

ὦ Λόγε Μυστικέ ! ...

(Α. Β., τ. Γ', v. 34-44)

Il s'agit sûrement de l'œuvre la plus importante du compositeur allemand (Symphony No. 9), mais aussi l'une des plus connues de la musique classique. Sikélianos lui-même, dans son texte en prose *Αρχιτεκτονική και μουσική* caractérise Beethoven comme le phare “*éminent qui illumine victorieusement toute l'étendue de la créativité musicale humaine*” (« κορυφαίο φάρο που φωτίζει νικηφόρα όλη την έκταση της Μουσικής ανθρώπινης δημιουργίας»). Selon le poète, dans trois

²³⁷ “*Αρχαία ελληνική θρησκεία*” *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 461-462: L'opposition entre Apollon et Dionysos est d'abord perceptible dans la musique; le *péan* d'Apollon et le *dithyrambe* de Dionysos sont considérés comme inconciliables du point de vue de l'harmonie et du rythme, mais aussi en ce qui concerne l'*êthos* : la sobriété s'oppose à l'ivresse ; il y a de plus une opposition entre instruments à cordes et instrument à vent, qui a trouvé son expression ultime dans le mythe du satyre Marsyas, le flûtiste.

²³⁸ Sikélianos. Α., *Πεζός Λόγος*, tome Δ', op. cit., p. 143: Le poète nous transmet l'opinion de Victor Goldsmith concernant ce sujet “*le rythme des plus grandes œuvres musicales, retranscrit en mathématiques, se rapproche d'une certaine manière formidable des relations mathématiques qui caractérisent les orbites des corps célestes*” (« ο ρυθμός των πιο μεγάλων μουσικών έργων, μεταγραφόμενος στα μαθηματικά, προσεγγίζει κατά τρόπο καταπληκτικό τις μαθηματικές σχέσεις που χαρακτηρίζουν τις τροχιές των ουρανίων σωμάτων » - Nous traduisons du grec).

symphonies (la troisième, la cinquième et la neuvième), le compositeur traite du thème de la *victoire* au sein du combat, qui s'exprime par la tempête de sons, avec les vagues rythmiques de l'océan et la colossale apothéose musicale. Dans la suite de son travail, il note que Beethoven «*progresse de manière plus dionysiaque, plus catholique continuellement, vers la conquête finale et essentielle du sens des combats et de son œuvre. Il marche héroïquement jusqu'au point où il illumine l'unité de tous les Arts [...]. Il progresse pour conquérir à travers la Poésie, la grande Poésie, le public, le Discours Universel. Et il le conquiert. Et il l'élève, tel un nouveau Prométhée, au-dessus de tous les temps, et au-dessus de tous les hommes, irrépressible, gigantesque, triomphal. C'est la Neuvième. Et c'est l'Hymne à la Joie. Joie qui n'est pas la sienne, mais la Joie universelle, titanesque, rédemptrice, qu'il gagne... pour la donner à tous ses frères humains*» («*προχωρεί Διονυσιακότερος, καθολικότερος ολοένα, προς την τελική κι ουσιαστικήν κατάκτηση της έννοιας των αγώνων και του έργου του. Βαδίζει ηρωικά προς το σημείο που καταλάμπει την ενότητα όλων των Τεχνών [...]. Προχωρεί να κατακτήσει μέσα από την Ποίηση, τη μεγάλη Ποίηση, τον κοινό, τον Πανανθρώπινο Λόγο. Και τον κατακτά. Και τον υψώνει, Προμηθέας καινούργιος, πάνω απ' όλους τους καιρούς κι απάνω απ' όλους τους ανθρώπους, ασυγκράτητο, γιγάντιο, θριαμβευτικό. Ειν' η Ενάτη. Κ' είναι ο Ύμνος της Χαράς. Χαράς όχι δικής του, αλλά Χαράς καθολικής, Τιτανικής, λυτρωτικής, που την κερδίζει ... για να την δώσει σε όλους τους αδερφούς Ανθρώπους*»). Ce grand créateur a vraiment entrepris quelque chose d'unique jusque-là, d'intégrer une musique vocale dans une œuvre symphonique. Il a ainsi mis en musique le poème « L'Hymne à la Joie »²³⁹ (An die Freude) du poète et historien allemand Friedrich von Schiller en l'intégrant dans la dernière partie de sa Neuvième Symphonie. Avec cette œuvre il a réussi à insuffler un message humain majestueux, la fraternité mondiale²⁴⁰.

Par-dessus cette œuvre musicale, Sikélianos élève l'unité divine de Dionysos-Apollon, qu'il caractérise comme « *μες στην άσωτη αρμονία ή μες στη μάχη, των λαών μαζί και των ουράνιων από πάνω μου σφαιρών, κυριεμένη στις κορφές του αγώνα* ».

²³⁹ L'*Ode*, écrite en 1785 et comprenant 108 vers, symbolise la liberté et la fraternité des peuples. Elle est devenue largement connue lorsqu'elle a été mise en mélodie par Beethoven en 1824. Elle constitue la quatrième partie (*Presto... Prestissimo*) de la *Neuvième Symphonie*, pour quatre voix solo, chœur et orchestre en ré mineur.

²⁴⁰ A diverses époques, cette symphonie constituait un moyen d'encouragement et de développement spirituel, de réconfort et d'espoir, jouant ainsi un rôle particulier dans l'héritage mondial. Elle est souvent associée aux objectifs nationaux et sociaux les plus hétéroclites.

Ces deux visages de la mythologie et de la croyance et du culte religieux des Anciens constituent les personnifications de deux mouvements naturels primitifs de la même origine cosmique. Leur essence qui ultérieurement se diffuse et se répand partout imprègne tout, et donc l'homme lui-même. Ce sont des forces cosmiques, naturelles, universelles, qui influencent l'homme à un tel degré, qu'il peut, au travers de cette coexistence harmonique de ces deux éléments, être guidé vers le mystère éternel:

*Νά τοι, τέλος, από κάτω από τ' άσκιά Σου
οί άμφορεϊς μου !
Δέ θά τούς γεμίσεις ώς άπάνω
ζέχειλους άπ' τήν ιερή Σου «θεοκρασία» ;
Γιά νά πίνω ό ίδιος άπ' τήν αιωνία περίσσεια,
Καί για νά μεταλαβαίνω, ελεύτερος,
ελεύτερος τούς άλλους,
μέ τό μέτρο,
πέρα από τό μέτρο,
τήν Ίδέα, τό Πνέμα, τή Ζωή ;*

*Γιά νά χορεύω ρυθμικά
μές στήν καρδιά τοῦ πιό περιλαμπρου ἱλίγγου;*

*Νά μπαίνω καί νά βγαίνω
άπ' τόν ἴδιο έμέ μέσα στους άλλους,
κί άπ' τούς άλλους πάλι μέσ στον ἴδιο τόν έαυτό μου,
καθώς βγαίνει μέ άλματα τεράστια
τό δελφίни μέσ' από τήν άβυσσο
καί ζαναμπαίνει πάλι όρμητικό
ίσχυρό, πασίχαρο στον άμετρο βυθό ;*

(Α. Β., τ. Γ', v. 73-91)

Ainsi l'union d'Apollon et de Dionysos, dans *Απόλλων Διονυσόδοτος* est une condition essentielle à la prédominance de l'harmonie dans le monde. Cette perception de Sikélianos répond non seulement à son œuvre *Λυρικός Βίος* mais aussi à

ses tragédies et ses textes en prose²⁴¹. C'est pourquoi dans *Σίβυλλα* (Sibylle)²⁴² on retrouve des éléments de l'identification des deux dieux :

*Οἱ δύο ΚΟΡΥΦΑΙΟΙ σμίγουνε τὰ χέρια τους,
καθώς ὁ Απόλλωνας καί ὁ Διόνυσος στή μυστική
συνθήκη τους.*

(*Θυμέλη*, t. Α', p. 110)

Et plus bas:

*Κί ἄν πάντα
μπλεγμένα ἀπάνωθι τοῦ τὰ δύο χέρια
τῶν θεῶν μας εἶναι στέρεα στό μεγάλο
κ' ἱερό τους χεροσφίξιμο, τήν ἄξια
καί μυστική συνθήκη νά σφραγίζουν
ανάμεσό τους αἰώνια, μεγάλη
κ' ἡ πάνδημη αὐτή μέρα θά νά λάμψει
γιά τό ἱερό καί γιά τόν κόσμο πάλι.*

(vers 1058-1065)

Cette image précise de la Sibylle est représentée sur le vase de l'illustration 52, où l'on a la poignée de main des deux dieux, symbole de l'harmonie présente entre eux. Une face du vase représente Dionysos avec le thyrsos serrant la main d'Apollon qui tient une branche de laurier. Cet accord a lieu sur le site de Delphes, comme en témoigne la représentation de l' « omphalos ». Entre les deux dieux est placé un palmier tandis que les Satyres jouent de la musique et les ménades terminent la scène.

²⁴¹ Sikélianos A., *Πεζός λόγος*, tome B', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1980, p. 232: Sikélianos écrit en rapport avec le *Δελφική έκκληση* "Capable de tirer en arrière la force jusqu'au point où l'accord entre Dionysos et Apollon se fait d'elle-même, et à trainer en même temps derrière elle une action" («*Ικανή να τραβήξει πίσω τη δύναμη σ' εκείνο το σημείο όπου η συνθήκη του Διονύσου και του Απόλλωνα από μόνη της πραγματοποιείται, και να σύρει πίσωθι της σύγχρονα μια δράση*»).

²⁴² Σικελιανός Α., *Θυμέλη*, tome Α', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1970, p. 110.

La force unificatrice d'Apollon et de Dionysos se trouvait dans l'âme de Sikélianos très tôt, et cela même depuis sa première apparition poétique, au début du 20^{ème} siècle²⁴³, fait qui est confirmé par un extrait du «*Δελφικός Λόγος*». Sa perception des esprits apollonien et dionysiaque n'a jamais changé au cours de sa vie²⁴⁴ bien que dans certains poèmes la dissociation des deux dieux ne manque pas. Somme toute la caractérisation d'Apollon comme *Διονυσόδοτος* répond aussi poème «*Μνημόσυνο του Παπαδιαμάντη*», qui a été publié en 1941. L'intention du poète à l'union des perceptions helléniques et chrétiennes pour la divinité est visible, chose que nous allons examiner dans un autre chapitre.



illustration 52- Cratère à figures rouges, vers 400 av. J.-C., Saint-Pétersbourg, Hermitage

Sikélianos dans son poème *Απόλλων Διονυσόδοτος* entreprend l'union de ce qui semble être des éléments antithétiques. L'esprit apollonien, tel qu'il s'est en premier exprimé à Delphes, mais aussi dans l'art grec, n'est pas un obstacle à l'élément dionysiaque et ainsi n'abolit pas l'élan dionysiaque. Au contraire il s'agit de

²⁴³ Voir *Πεζός Λόγος*, tome B', op. cit., p. 80.

²⁴⁴ Voir *Θυμέλη*, tome A', op. cit., p. 65: Il s'agit d'un texte qui a été écrit lors de la dernière période de sa vie.

l'expression harmonieuse et de l'organisation logique des nouvelles formes de vie. Ainsi le poète ne sépare généralement pas Dionysos d'Apollon. Les deux dieux coexistent, puisqu'ils sont le miracle de la vie, le même élan indissoluble de vie qui traverse tous les êtres. Même l'idée de la réconciliation des opposés au travers des symboles de la mythologie grecque antique est présente de manière particulièrement forte dans son œuvre pendant la Seconde Guerre Mondiale, la notion de paix et d'apaisement venant écarter l'atrocité de l'époque²⁴⁵. Enfin, comme l'énonce le poète lui-même dans des textes de l'époque des fêtes delphiques, « l'effort delphique »²⁴⁶ se caractérise autant par l'esprit apollonien que l'esprit dionysiaque.

²⁴⁵ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit. p. 100.

²⁴⁶ Le rêve du poète est de changer le site de Delphes en un centre apollonien de paix, d'entente mondiale et spirituelle entre les peuples qui sont sur le point de s'affronter (Voir la note philosophique de G. P. Savvidis, *Πεζός Λόγος*, tome Γ', p. 8).

b. Hiérogamie



illustration 53 – Détail, Kylix d’Amasi, environ 550 av. J.-C., Musée du Louvres, Paris

Avec un sujet tel que celui de l'*éros* dionysiaque, il est impossible de ne pas mentionner son idylle avec Ariane. Cette figure féminine revient souvent dans la poésie de Sikélianos. Elle est presque tout le temps associée au thème de l'« *éros* ».

Il existe de nombreuses versions du mythe dans la littérature antique, la plus ancienne étant celle de l'*Odyssée*²⁴⁷. Selon la version la plus courante, Thésée abandonne Ariane (fille de Minos, roi de Crète) endormie sur l'île de Naxos, après un commandement des dieux, et part à bord de son bateau. A ce moment-là apparaît Dionysos, auquel Ariane est destinée, sur un char tiré par des panthères, et il fait d'elle sa femme. Dionysos coiffe ensuite Ariane d'une magnifique couronne faite d'or et de pierres précieuses remarquablement exécutée par Héphestos comme cadeau de mariage²⁴⁸, et lorsque peu après elle meurt, le dieu monte la couronne au ciel et la place parmi les constellations. Ainsi Dionysos et Ariane sont représentés à plusieurs reprises comme un couple mythique dans l'art, la littérature et la peinture.

Ariane se retrouve pour la première fois dans l'œuvre poétique de Sikélianos dans le poème «*Γράμματα III*», de la série de poème érotique *Τμεροι*, où elle prédomine dans tout le texte (v. 1-23). Sikélianos semble avoir eu en tête des descriptions de poètes antiques sur le thème de l'abandon²⁴⁹. Il ne s'intéresse pourtant pas à tous les détails du mythe antique. Il met de côté dans quelques vers la première partie du thème, qui concerne l'abandon par Thésée, et insiste plus sur l'amour d'Ariane pour Dionysos. Il ne se fonde donc pas sur la lamentation de la femme pour le départ de son amant, mais sur l'élément érotique qui se rapporte à Dionysos. Le poids sentimental tombe sur la deuxième partie du mythe où domine la sensation de mouvement («*εσκίρτησαν*», «*χόρευαν*») mais aussi d'audibilité, c'est-à-dire des éléments en rapport avec le dieu Dionysos. Le fait qu'à travers le son du Dithyrambe Mythique Ariane parvient est à oublier Thésée est caractéristique. Le motif du son revient avec le murmure de la mer et le bruit des vents qui soufflent sur le désert du bord de mer de l'île, où Ariane se trouve seule. Cette atmosphère décrit le trouble de la figure mythique de la femme, qui révèle la dimension érotique au moment de la rencontre avec le dieu. Nous avons ici la scène de la naissance du sentiment amoureux

²⁴⁷ Ελληνική μυθολογία, *Οι Θεοί*, op. cit., p. 204

²⁴⁸ Ibid., p. 210

²⁴⁹ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, op. cit., p. 142

qui est amplifié par Dionysos lui-même, le dieu qui représente le sentiment dionysiaque.

L'histoire d'Ariane constitue le reflet mythique²⁵⁰ de la principale cérémonie de la fête dionysiaque des Anthestéries. Lors de la deuxième journée était célébré un mariage sacré au cours duquel était conduit comme épouse la femme (*Βασιλίνα*) du plus haut fonctionnaire attique, l'archonte-roi, vers Dionysos. Ce mariage avait son pendant dans le mythe de Thésée, Ariane et Dionysos. Comme à Naxos où Thésée avait dû céder son épouse Ariane au dieu, lors des Anthestéries était donnée au dieu la femme du roi²⁵¹. Des représentations dans la céramique grecque d'époque classique représentaient cet office divin. Une kylix à bande²⁵² du Peintre d'Amasi, dont le sujet préféré sont les scènes dionysiaques, représente Dionysos et Ariane (illustration 54), celle-ci tenant une couronne.



illustration 54- Détail du kylix d'Amasi, environ 550 av. J.-C., Musée du Louvres, Paris

Ariane, qui symbolise métaphoriquement la femme éternelle, l'amante, nous la rencontrons de nouveau chez Sikélianos dans le poème *Μέγιστον μάθημα*, dans lequel est présentée la suite du mythe, après la venue dithyrambique du dieu sur l'île. Le poète voit dans les forces cosmiques et dans l'esprit de la vie apparaître « le Dionysos mythique », la grande ivresse séculaire qui entraîne tout. Le dieu est présenté nu, parlant à Ariane :

²⁵⁰ “*Αρχαία ελληνική θρησκεία*” *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 241

²⁵¹ *Οι Θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 276.

²⁵² Boardman J., *Αθηναϊκά μελανόμορφα αγγεία*, Editions Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1995, p. 65.

... ό Θεός, σάν αναβάτης όπου σκύβει
μ' ένα χαϊδόλογο στ' αλόγου του τ' αὐτί, κ' ἐκείνου
ό καλπασμός ό ασπέδιστος μεμιᾶς ἀλλάζει
σ' ένα πλατύ ρυθμόν,
[...]

ἀπό τήν πύλη τῶν ἀστερισμῶν περνώντας
τόν άνεμο, τόν ἔμπαζε βαθύπνοο, στή γαλήνη,
σέ μιά γαλήνη νέα· καί ἡ Ψυχή πού πρῶτα,
[...]
όρμοῦσε ἀκράτητη νά φύγει τήν τροχιά της,

ζάφνου στής Ἐκστασης βυθίστηκε τό μέγα
λουτρό, καί νά: στ' ἀκρωτηριοῦ τό μέγα βράχο,
σά σέ βωμό ψηλόν ἀπάνω π' ἀναδύθη
ἀπ' τήν πλημμύρα τῆς νυχτός, θαμπά, ἀπλωμένο,
γυναίκας ξεχωρίσανε κορμί, ντυμένο
μέ σάβανο, κι ἀπάνωθε, μέ ὀρθές φτεροῦγες,
ἄντρα γυμνό πού, μέ σπαθί στό 'να του χέρι,
ἔγερνε ἀθάνατη τήν ὄψη, ὅς νά θρηνούσε...

«Κοιμήσου, ἀγάπη μου... Δέ λόγιαζες καθόλου
ὅταν στά στέρνα μου ἀκουμποῦσες τό κεφάλι,
σ' αὐτά τά στέρνα πού χτυπᾶ ἡ καρδιά τοῦ κόσμου,
πῶς λίγο ἀκόμα καί γιά πάντα θά κοιμόσουν;

» Τοῦ Θεοῦ τόν ἔρωτα ὅλη γύρευες τή ζωή Σου,
καί νά πού σήμερα ἀνεβαίνει ό θρίαμβός Σου!

» Ὡ ἀπλότητα, , πού δέ γνωρίζεις τόν ἑαυτό Σου,
πῶς ἀπ' τήν ἄβυσσον ἐλύτρωσες τή θεία μορφή Σου!
Μά ιδές πῶς κ' ἡ ἄβυσσο τόν πέπλο της ἀφήνει

για Σέ, καί λάμπει, λάμπει μέσ' άπ' τό σκοτάδι
ή ίδια Σου άποθέωση, χορτασμός και πόθος
μαζί· κι ά, ίδέξ, μέσ' άπ' τής άβυσσος τά βάθη,
πῶς φτάνει άνάερα τό στεφάνι Σου, Αριάδνη! ...

» Μά τώρα, έδῶ, ταφή μονάχα νά Σοῦ δώσουν
μποροῦν οί άνθρωποι, πού τοῦ θανάτου δέν ζέρουν
τό μέγαν ὄλβο, ὅπως τόν γνώρισες μαζί μου
τή νόχτα αὐτή, Γυναίκα μου Ίερή, στήν πλάση....
Τί Έσύ τήν τρικυμιά, για τή δική μου άγάπη,
τήν εἶχες κούνια, καί τό Θάνατο ζωή τόν εἶχες ...
Τώρα χαράζει, κ' έγώ παίρνω τήν ψυχή Σου
πίσω άπ' τό φῶς· μά τό θεϊκό Σου τό κουφάρι
για μία στιγμὴν ἄς τ' άντικρίσουνε σκυμμένοι
ὄσοι πιστοί, άπό τόν άβάσταχτο παλμό τους
μέ τό Μυστήριο για νά σμίξουνε, δέν ἔχουν
άναπαμό νά πάρουν ἄλλο άπό τό θάμα
πού 'ν' ή Μορφή, σάν εἶν' για πάντα άναπαμένη!»

(Α.Β., τ. Ε΄., v. 85-88, 92-94 et 99-133)

... le Dieu, -comme un cavalier qui
se penche
avec un mot de caresse vers l' oreille de son cheval
dont le galop jusque-là régulier s' élargit
passant au crible du portail des constellations
le vent, - l' introduisait d' un souffle profond
dans une sérénité nouvelle, et l' Ame qui auparavant,
[...]
s' élançait impétueuse pour fuir son orbite.

“Dors, mon amour ... Tu n' avais guère pensé,
quand ta tête reposait sur ma poitrine,
sur cette poitrine où bat le coeur du monde,

que peu de temps après tu t'endormirais pour toujours !

*Durant Ta vie entière tu recherches l'amour du Dieu,
et voici qu'aujourd'hui Ton triomphe s'élève !*

*Simplicité qui t'ignores toi-même,
ah! de quelle sorte regagnas – tu sur l'abîme Ta forme
divine !*

*Mais vois comme l'abîme lui-même, pour toi, abandonne
son voile, et comme resplendit, resplendit du sens des
ténèbres
ta propre apothéose, satiété et désir
à la fois, ah ! vois comme des profondeurs de l'abîme
s'élève dans l'espace Ta couronne, Ariane !*

*Mais à présent, ici – bas, les hommes ne peuvent que
te donner
sépulture, eux qui n'ont pas goûté la grande luxure
de la mort, telle que tu l'as connue, ma Femme sacrée,
avec moi, cette nuit, dans la création ...
Car toi, grâce à mon amour,
possédas la tempête comme berceau, et la Mort com-
me vie ...
Maintenant le jour pointe et moi j'emporte Ton âme
derrière la lumière, mais que pour un moment
les fidèles prosternés affrontent ta dépouille divine,
eux qui de leur immaîtrisable envie de s'unir
au Mystère n'ont à trouver
d'autre repos que la merveille
que présente la Forme dans son repos éternel !²⁵³*

²⁵³ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Sikélianos*, op. cit., pp. 65-75 (Voir le poème «*Suprême Leçon*»).

L'éros qui est le thème basique du poème *Μέγιστον μάθημα* devient aussi le chemin vers l'éternité. Dionysos, avec lequel est liée Ariane, est la force qui crée sans relâche et qui encourage continuellement. Cette divinité qui est l'ivresse même, apporte sans cesse la vie et abolit la mort. L'union avec le dieu, comme pour Ariane, conduit à l'immortalité. Ariane, comme nous avons insisté ci-dessus, est l'expression de l'amour mortel qui recherche l'immortalité et l'éternité. Ainsi Dionysos a transformé la couronne d'Ariane en constellation²⁵⁴, donnant de cette manière éternité à son amour avec sa femme mortelle. La couronne d'Ariane, que l'on voit aussi sur le vase (illustration 54) symbolise le poème de Sikélianos, l'union du mortel avec le dieu Vivant, Dionysos. La relation de la femme avec le dieu-homme est donc célébrée comme une union divine au sein même de la mort²⁵⁵, où l'inspiration religieuse et l'élément érotique coexistent comme une situation entière. Nous en arrivons en conséquence à la relation:

Dionysos – Ariane → dieu = homme

Ainsi : Amour – mort → immortalité

Dans *Μέγιστον Μάθημα*, l'amour est donc pour Sikélianos plus qu'un apprentissage, une étude de la mort qui constitue une partie du processus amoureux²⁵⁶. Par conséquent, nous avons dans le couple mythique Dionysos-Ariane, le triomphe de la vie sur la mort par la domination de l'amour. Ainsi, la corrélation entre la vie et la mort, qui constitue un dogme fondamental de l'enseignement des mystères d'Éleusis, a pour but la réconciliation avec la mort, mais aussi l'espérance d'une autre vie après la mort²⁵⁷.

²⁵⁴ Μάνλυ Χολ – Ιππόλυτος Ντα Κόστα, “Τα διονυσιακά μυστήρια” *Μυστηριακές παραδόσεις*, traduction Αναστασία Νάνου Τσάκαλη, Éditions Πύρινος κόσμος, Αθήνα 1990, p. 28.

²⁵⁵ “Αρχαία ελληνική θρησκεία” *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 347: Dans les cérémonies attiques des Anthestéries, cette *hiérogamie* s'accompagne de rites obscurs et de lamentations. À Naxos avaient lieu des fêtes en l'honneur d'Ariane : une fête joyeuse et pleine de divertissement, et une autre fête liée à la tristesse et au deuil. Le mariage avec Dionysos se déroule ainsi à l'ombre de la mort.

²⁵⁶ *Πεζός λόγος*, tome E', op. cit., p. 134: Cette corrélation de l'amour avec la mort se retrouve dans un autre de ses textes en prose (*Γιάννης Κιτς*), où il mentionne entre autres, le poème de Keats, *Belle dame sans merci*, qui se caractérise également par le chagrin amoureux, le désir, la douleur et la mort.

²⁵⁷ *Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 96.

Pour terminer, nous mentionnerons aussi le dernier poème qui concerne le couple mythique, qui est *Λόγια του Διονύσου στην Αριάδνη*. Le contenu peut, du moins en apparence, ne pas être clairement érotique, mais il parle lui aussi du contact entre le dieu et la mortelle en suivant le schème mort-immortalité. Dionysos conseille à Ariane de continuer son combat pour la connaissance de soi, et d'affronter ainsi l'obscurité pour émerger dans la lumière de la délivrance.

Deuxième partie

La mort

Introduction

Dans le poème *Το κόπελλο του Αγαθοδαίμονα*, qui a été ébauché mais jamais terminé, nous avons l'image symbolique de la nymphe égorgée « qui ressuscite et contient profondément les sources primordiales de l'union mystique de la vie et donne sens et direction à tout ce que nous appelons vie créatrice et érotique ». Cette direction est composée d'une « participation consciente entière de l'homme, au-delà des phénomènes, dans le souffle évolutif cosmique et érotique et l'élan de la création ». Au sein du symbolisme mythique de la féminité crucifiée, qui renvoie au Bacchus Crucifié, se révèle une autre manifestation de l'éros dionysiaque. Dans le poème *Το κατορθωμένο σώμα* nous avons une coïncidence religieuse qui à première vue semble inopinée entre les figures de Dionysos et de Jésus (ἐγὼ εἰμί ἢ ἄμπελος). Par la renaissance du sang de la nature et des sèves de la vigne, nous avons la communication directe de la communion sacramental (τούτο ἐστὶ τό αἷμα μου) avec les symboles dionysiaques (vigne – vin). La vigne dionysiaque constitue un symbole d'immortalité qui se déroule en une végétation orgiaque réelle dans les représentations picturales et la sculpture sur les pierres tombales, dans les catacombes chrétiennes mais aussi dans les images (voir l'analyse de chapitre 2.1.a. Frisson). Les vers du poème renvoient à la célèbre représentation du sceau-cylindre en hématite (3^{ème}-4^{ème} s. av. J.-C.) d'un crucifié (représentation ornant les éditions de l'époque des Seconds Poètes Lyriques, comme « *Αντίδωρον* »).

Dans la même thématique de la notion de sacrifice s'intègre aussi la figure de « l'amour armé », type dont le poète puise l'inspiration dans l'art grec antique, puisqu'il constitue un motif caractéristique de l'éros qui se retrouve dans sa poésie. Son apparition la plus caractéristique se retrouve dans le poème *Μήτηρ Θεού*. L'illustration 55 montre un type plus tardif, qui représente l'image mythologique du dieu Eros tendant son arc. Avec cette œuvre nous avons pour la première fois la représentation plastique d'Eros comme un petit garçon, avec des caractéristiques infantiles et non comme une miniature d'un adulte.

Ce moment d'Unité, dont la qualité dionysiaque se découvre par la tendance autodestructrice, passe comme la seule version alternative de la plénitude recherchée et est reconnue comme un « instinct » social. La figure de Triptolème est caractéristique de ce thème. C'est une autre « ekfrasis » que nous avons déjà

mentionnée dans l' *Introduction* en ce qui concerne sa dévotion et la manière dont il est représenté sur un bas-relief d'Eleusis. Le moment de fusion avec l'univers se manifeste dans cet extrait poétique particulier par les sentiments primaux tel que le frisson de Triptolème lorsque lui est confié la mission d'apporter le blé au monde. Selon le mythe, la déesse Déméter a remis le char ailé à un des rois d'Eleusis, Triptolème. Ce héros mythique, principal artisan de l'amélioration de la vie humaine, reposant sur la culture des céréales, qui est aussi le premier Apôtre de l'histoire, a accompli sa mission : il est parti en s'envolant et s'est absenté pour plusieurs années avec comme but d'enseigner à d'autres peuples l'art de l'ensemencement du blé et la culture des champs. Cette œuvre civilisatrice il s'est chargé de l'amener au loin avec les moyens que lui a fournis la déesse. Ainsi cette recherche impérieuse de la plénitude se mute de l'idée à la réalité, où elle arrive par la solidarité humaine, le combat et le bonheur commun.



illustration 55 - « Eros archer », copie d'une œuvre en bronze de Lysippe, environ 330-320 av. J.-C., Rome, Musée du Capitole

L'autosacrifice donc, version caractéristique de laquelle il est le Héros-champion, conduit finalement à l'identification de la personne avec l'humanité, du un avec le tout. Le poète recherche instamment dans le mythe grec antique un exemple de héros du sacrifice avec en tête Héraclès. Ce demi-dieu renforce et justifie

l'inclination instinctive au sacrifice et le combat intérieur personnel. Ainsi son œuvre se caractérise par une offrande désintéressée à la société mais aussi la liberté qui se conquiert par l'engagement à un idéal.

Nous signalons ici encore deux autres héros de la poésie de Sikélianos qui se caractérisent par leur persistance dans une idée qui les conduit à la mort par leur action destructrice. La folie d'Ajax, qui s'esquisse si particulièrement sur l'amphore d'Exékias, conduit le héros à l'abandon de l'individualité par le suicide. D'un autre côté l'entière dévotion de la déesse Artémis a comme résultat la mort d'Hippolyte, qui est représentée sur un vase ayant le même thème.

Déjà dans *Αλαφροῖσκιωτος*, Sikélianos entreprend sa première « étude de la mort » et découvre au travers de l'expérience naturelle, l'étroite liaison de la mort et de la vie, avec la résurrection et la transformation des êtres. Il intègre ainsi dès le début l'expérience de la mort au sein de la dialectique de la vie. Ainsi l'archétype mythico-religieux de la *mort* vs la *résurrection/métamorphose* se replie et se développe poétiquement dans le cas de la ménade de la partie précédente (voir. Ch. 1.a.) mais aussi dans la métamorphose dans *Ταξιδεῖω με το Διόνυσο* (troisième partie, ch. 2.a.) que nous étudierons par la suite.

Dans le deuxième chapitre « Diffusion dans l'univers », nous verrons que le poète commence par la description de la stèle de l'Ilissos et aboutit à sa propre mythologie. Dans le poème *Τύμβος*, il conçoit et développe des expressions similaires de l'esprit dionysiaque qui surmontent la mort et sont liées au renouvellement de la vie. Il décèle donc ces expressions dans la nature, dans des phénomènes où la mort, expression extrême de l'instinct dionysiaque, se transforme en vie. Nous remarquons ainsi le type de « l'homme » dionysiaque qui a la capacité de voir les mystères et les miracles qui s'accomplissent au sein de la vie naturelle. Vers la fin du poème le sujet poétique va vivre avec une énergie extraordinaire l'identification de l'éros avec la mort. Par conséquent la double manifestation de l'activité créatrice dans le Monde est l'Eros comme facteur fécondateur et la Mort comme facteur créateur du renouvellement de la vie, qui en réalité constituent des manifestations de la même force créatrice : Pluton-Dionysos, qui est le rythme-discours le plus profond de l'univers. Ainsi l'inclination dionysiaque spontanée remplace l'approche lucide du mystère cosmique. Dans le même chapitre nous

analyserons aussi le contact du poète avec une défunte, représentée sur la stèle de *Hègèsô*, à l'image des épigrammes funéraires hellénistiques.

Chapitre 1 - Diffusion dans l'Univers

a. Frisson

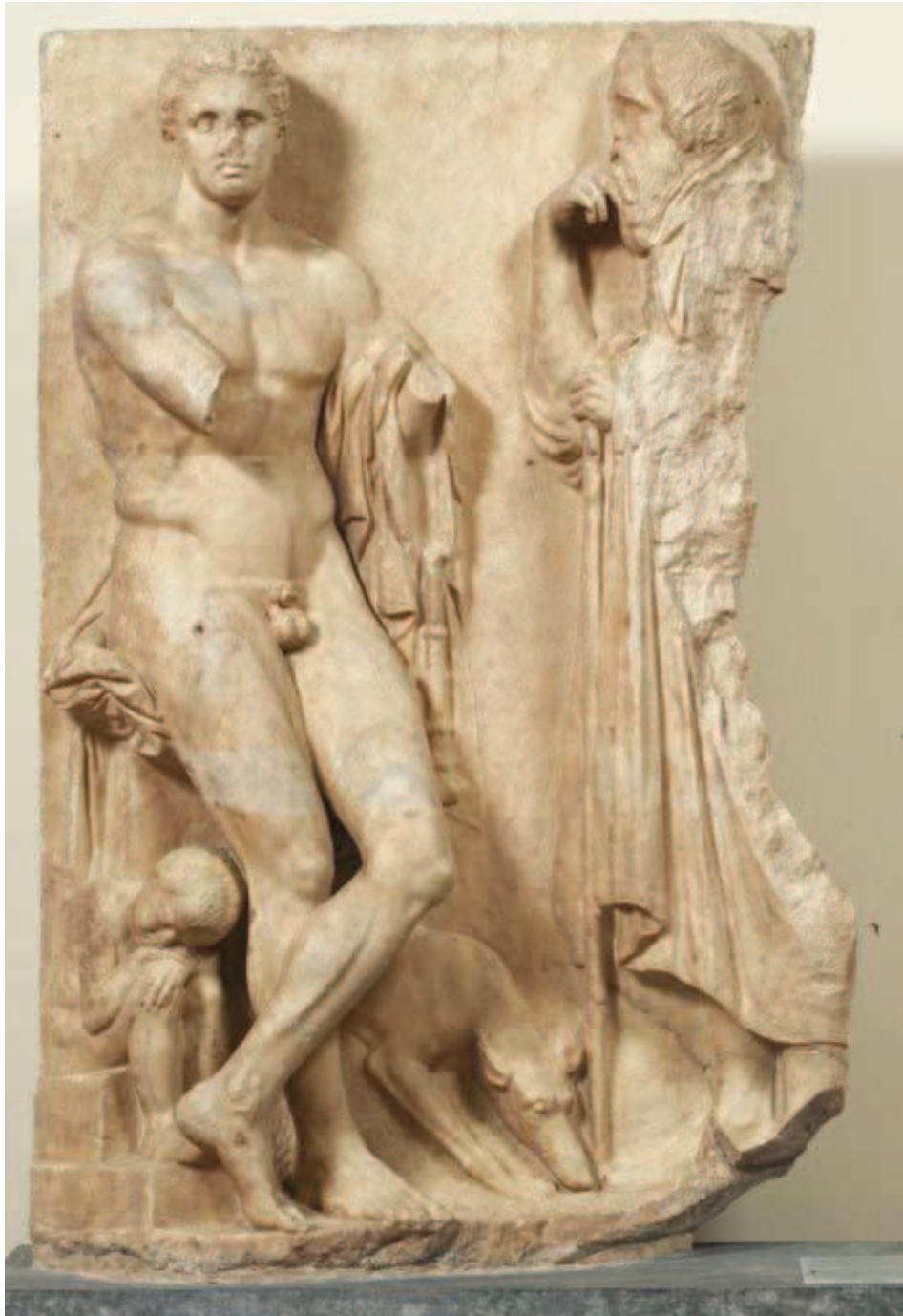


illustration 56 - Stèle funéraire de l'Ilissos », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National, (la photo est tirée par nous-mêmes)

Le poème intitulé *Τύμβος*²⁵⁸ est l'un des premiers poèmes de Sikélianos dans lequel se manifeste sa relation particulière avec la Grèce ancienne car il s'inspire par ailleurs d'un monument grec antique. Il s'agit d'un très beau poème, très imagé et d'une inspiration fraîche autour du thème de la mort. Il est structuré en deux parties. La première (v. 1-13) est essentiellement une introduction descriptive du sujet. Le poète, comme on peut le voir dès les premiers vers, décrit une « épitaphe » en utilisant des termes clairement archéologiques : *πλάκα ἀρχαία* et *γαλήνη τῆς πλάκας* (respectivement v. 1 et v. 5), *λαγωνικόν ἀνάγλυφο* (v. 2). Dans la deuxième partie (v. 14-85) sa vision est plus intérieure puisqu'est mis en valeur la dimension philosophique de « l'amour » dionysiaque, comme nous le verrons par la suite :

*Στήν πλάκα ἀρχαία, καί τό σκυλί τό χῶμα ἀναρωτούσε,
λαγωνικόν ἀνάγλυφο σάν τό φτενό φεγγάρι.
Ὅρτός μέσ στον ἀνάλαφρο σάν καταχνιά χιτώνα,
ὁ νέος ἐστύλωνε νεκρός τά μάτια ἀπ' τή γαλήνη
τῆς πλάκας στην ἀπέραντη γαλήνη τοῦ θανάτου,
καί τά ματόκλαδα ἀνοιχτά στον αἰώνιον εἶχε ζύπνο.
Ἀποκοιμήθη το παιδί, στά πόδια του, ἀπ' το κλάμα·
τῆς νιοσκαμμένης ἡ εὐωδιά τῆς γῆς, ἐσίγασε του
τό ἀνεβρυτό παράπονο, κ' ἡ ἀπέραντη ἠρεμία.
Γυρτός το χῶμα ἐρώταγε και τοῦ παιδιοῦ ὁ πατέρας.
Ἀλλά ὁ νεκρός, στον ἀλαφριό σάν καταχνιά χιτώνα,
τά μάτια του ἄφηνε βαθιά στην ἄβυσσο, σά μάτια
πού ἀπάνω ἀλησιμονήθηκαν στο ἡμερινό φεγγάρι...*

(*Λ.Β.*, t. Α', v. 1-13)

LA STÈLE²⁵⁹

*Sur la dalle vétuste le lévrier sculpté,
mince comme un croissant de lune, interroge la
terre.
Le jeune mort, debout dans son chiton léger,*

²⁵⁸ *Λυρικός Βίος*, tome Α', op. cit., p. 195-198.

²⁵⁹ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit..

*impalpable,
jette loin de la dalle sereine
un regard immobile sur la sérénité sans fin de la
mort,
les paupières dressées dans l'éternel réveil.
A force de pleurer, l'enfant s'est à ses pieds
endormi ;
l'odeur de la terre fraîchement remuée et la profonde
solitude
régnante ont apaisé le flot de sa désolation.
Penché, la père du petit, lui aussi interroge la
terre.
Mais la mort, dans son chiton léger, impalpable,
abandonne au fond de l'abîme ses yeux,
comme s'oubliant sur lune du jour.*

La référence à l'antiquité est encore plus forte par le seul titre. Sikélianos décrit les « parties » de la stèle funéraire d'une tombe. Nous ajoutons ici brièvement quelques informations en rapport avec les rites funéraires²⁶⁰ dans la Grèce antique pour une meilleure compréhension de notre sujet. A cette époque, la manière la plus simple de signaler la présence d'une tombe était l'érection d'un tumulus de terre au-dessus de la sépulture. C'est l'indication la plus sommaire puisqu'elle ne provient d'aucun rituel particulier, mais est simplement créée par le surplus de terre, entassé sous forme de petit monticule. Ces signes proéminents de la présence de tombes pouvaient indiquer simplement l'emplacement d'une sépulture, pour qu'elle ne soit pas dérangée par les générations suivantes, ou servir à rendre hommage au mort au travers d'un monument, qui pouvait porter son nom. C'est ainsi que les sépultures ont commencé à être surmontées par des sortes de stèles, que ce soit une construction en pierre ou en brique, un vase ou une sculpture²⁶¹. A des époques antérieures (période géométrique), l'indication la plus durable était une simple plaque de pierre posée

²⁶⁰ Kurtz D. et Boardman J., *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, traduction Ουρανία Βιζίνου–Θεόδωρος Ξένος, édition Θεόδωρος Ξένος, Ινστιτούτο του βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994: Concernant les tombes grecques antiques voir les pp. 47 – 206.

²⁶¹ Ibid., p. 80 : «Une sculpture bien en vue a aussi été retrouvée sur des tombes.»

perpendiculairement sur la tombe²⁶². Pendant la période archaïque, elle existe sous sa forme basique et populaire, la pierre tombale ayant fonction de remplaçant ou de symbole du mort. C'est à partir de cette époque que de grands moyens commencent à être dépensés pour l'aspect extérieur des sépultures. Sur ces premières stèles fines, la décoration était composée de bas-reliefs, de légères gravures ou de couleurs. A celles-ci viendront ensuite répondre des personnages isolés, représentés de côté, couronnés par des sphinx sur des chapiteaux, qui seront plus tard remplacés par des palmettes en relief.



illustration 57 - Stèle funéraire de l'Ilissos », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National, la photo est tirée par nous-mêmes

Au 6^{ème} s. av. J.-C. la production de stèles funéraires disparaît²⁶³, mais elle réapparaît aux alentours de 430 av. J.-C., à l'époque où la construction du Parthénon touchait à sa fin. A ces stèles fines d'époque archaïque se sont ajoutés des types plus larges et de plus petites tailles, pouvant représenter plus de personnes, avec une plus grande variété d'âge et de positions, le plus souvent « assises », et donnant la possibilité d'ajouter aussi des éléments architecturaux pour les encadrer. Un exemple représentatif de ce type est la célèbre stèle d'Hègèsô. Concernant cette œuvre d'art,

²⁶² Ibid., p. 207 : «Des stèles sans décoration de ce type, datant du début de l'Âge du fer, ont été attestées ailleurs.»

²⁶³ *Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα. Σύνοψη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, op. cit., p. 206.

Sikélianos dédie quelques vers dans son poème *Αλαφροΐσκιωτος* dans le recueil *Κεραμεικός* (voir ch. 1.b., «Émotion» v. 659-667). Au cours de la période classique apparaissent des tombes monumentales, avec une sculpture funéraire de qualité exceptionnelle. En particulier au 4^{ème} s. av. J.-C. le relief devient plus élaboré, jusqu'à ce que les silhouettes soient complètement sculptées, comme pour la stèle funéraire de l'Ilissos que l'on voit sur l'illustration 57 et dont traite le poème *Τύμβος* de Sikélianos²⁶⁴.

Les stèles funéraires sculptées d'époque classique suivent stylistiquement, et c'est naturel, l'évolution de l'art plastique, et surtout celle des statues du Parthénon. C'est ainsi qu'ont été retrouvés des chefs d'œuvres en matière de reliefs funéraires, qui souvent sont attribués à des sculpteurs célèbres. Pour tout ce qui concerne cette période, nous ne disposons pas simplement des monuments en tant que tels, mais aussi de leurs descriptions par les Anciens, souvent des auteurs qui en étaient contemporains ; historiens, rhéteurs, géographes et poètes font référence à ces œuvres. Pausanias, auteur du 2^{ème} s. apr. J.-C., décrivait lui aussi les sculptures qui ornaient quelques-unes des stèles publiques, qu'il a dû voir de près²⁶⁵. Sikélianos à son tour mentionne dans *Τύμβος* les informations se rapportant à la stèle de l'Ilissos, qui est probablement l'œuvre du grand sculpteur²⁶⁶ Scopas. Elle est datée de 340 av. J.-C., et était autrefois en forme de petit temple à fronton. Il s'agit d'une composition qui appartient aux « groupes familiaux » puisqu'elle représente plus de deux personnes. La représentation met en scène un jeune homme robuste, qui croise ses jambes en position semi-assise sur un pilastre, portant un lagobolon sur le flanc, accompagné de son chien ; un homme âgé avec sa canne²⁶⁷ et un petit garçon, recroquevillé dans le coin où se trouve le défunt, appuyant sa tête sur ses genoux. Il est important de noter ici que Sikélianos devait avoir en tête la description de la stèle de l'Ilissos par l'archéologue Ch. Tsounta²⁶⁸, puisque les vers du poème lui correspondent en de nombreux endroits. En voici l'extrait :

²⁶⁴ *Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας)*, op. cit., p. 27: Ladia note caractéristiquement : « Dans notre Musée archéologique, juste à côté de la fameuse stèle de l'Ilissos, on trouve le poème d'Ang. Sikélianos. Le rapport entre les deux est frappant ».

²⁶⁵ *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, op. cit., p. 102.

²⁶⁶ *Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, op. cit., p. 206.

²⁶⁷ Boardman J., *Ελληνική Πλαστική: Ύστερη Κλασική περίοδος*, Traduction: Αντουανέττα Καλλεγία - Γαδ, édition critique Θεόδωρος Ξένος, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, p. 134.

²⁶⁸ *Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας)*, op. cit., p. 28 et 30, dans lequel elle mentionne l'histoire de l'art grec ancien de Christos Tsountas.

« À droite, le vieux père, les yeux gonflés de chagrin, mais contenant sa peine, regarde son fils avec tendresse et douleur (cf. v. 10) ; l'image est complétée par le petit esclave qui servait le jeune homme, et par son chien de chasse ; le premier, complètement effondré, est assis sur les marches de la stèle comme pour dormir, mais il a les yeux ouverts, tandis que le chien flaire le sol et semble rechercher les traces de son maître disparu » (cf. v. 7-9 et 1-2 respectivement.) [«Δεξιά ὁ γέρον πατήρ μέ βουρκωμένους ὀφθαλμούς, ἀλλά συγκρατῶν ἑαυτόν, προσβλέπει τόν υἱόν μέ ἄρρητον στοργήν και πόνον· (cf. v. 10) συμπληρώνουν δέ τήν εἰκόνα ὁ μικρός δοῦλος, ὁ ἀκόλουθος τοῦ νεκροῦ, καί ὁ κυνηγετικός αὐτοῦ κύων· τον ἕνα κατέβαλεν ἡ θλίψις καί ἔπεσε εἰς τάς βαθμίδας τῆς στήλης ὡς ν' ἀπεκοιμήθη, ἔχει ὁμως ἀνοικτούς τούς ὀφθαλμούς, ὁ ἄλλος ὀσφραίνεται τό χῶμα καί φαίνεται ν' ἀναζητῆ τά ἴχνη τοῦ ἔξαφανισθέντος δεσπότου (cf. v. 7-9 et 1-2 respectivement)»]²⁶⁹.

Sur cette célèbre stèle, qui a été retrouvée non loin de la rivière Ilissos, la relation entre les différents personnages et leurs âges sont très visibles. Le jeune homme, nu, ne portant qu'une chlamyde, semble être le défunt, avec son regard fixe et sa nudité héroïque. La posture de l'homme barbu, qui porte sa main vers sa bouche, geste pensif typique²⁷⁰, considéré comme démarquant le vivant du mort (illustration 58, illustration 64), confirme ce fait. Les reliefs funéraires représentent le mort tel qu'il l'était dans sa vie terrestre, ce qui rend la représentation conjointe du mort et des vivants puissante²⁷¹. Il semble dès lors logique qu'ici l'homme âgé soit le père du défunt, comme le mentionnent significativement Ch. Tsountas mais aussi Sikélianos dans son poème (v. 10).

D'ailleurs la manière dont l'homme âgé tourne le regard vers le défunt témoigne de la pensée qu'il a pour le départ prématuré de son fils. De la même manière la douleur et l'inquiétude se lisent dans la physionomie du chien (illustration 59), par lequel commence le poème. Sikélianos utilise pour le fidèle compagnon mais aussi pour le père la même et exacte expression concernant la perte du jeune homme : «το χῶμα ἀναρωτούσε / ἐρώταγε». Mais avant toute chose il se focalise sur le petit garçon qui dort, épuisé par la douleur «ἀπ' το ἀνεβρυτό παράπονο» de la mort, comme il l'écrit clairement dans le poème.

²⁶⁹ Nous traduisons du grec.

²⁷⁰ *Ελληνική Πλαστική: Κλασική περίοδος*, op. cit., p. 211: « on considère que son geste pensif indique le vivant qui voit le défunt ».

²⁷¹ Ibid., p. 133.

Ce chagrin qu'expriment les visages de la stèle se reflète aussi dans le poème, qui fascine par la manière dont s'exprime l'amertume ineffable pour la vie perdue, une expression que nous décrivions comme noblement contenue. Déjà les premiers vers, s'harmonisant le monument, mettent en valeur la relation de la perte de la vie qui conduit à la mort, laquelle se reflète dans la relation antithétique suivante :

vie vs mort



illustration 58- Détail de la stèle de l'Ilissos « l'homme âgé », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Est introduit ainsi le premier taxème, qui se rapporte à la douleur de la mort, allant de pair avec l'expression du « sommeil » mais aussi avec le calme qui en découle, en opposition avec « l'éveil » qui traditionnellement est lui lié à la vie et au mouvement. Ainsi sont mises en valeur les associations des sens basiques : sommeil-calme et éveil-activité :

1^{ère} série paradigmatique (taxème **vie**)

vs

2^{ème} série (**mort**)

αἰώνιον ξύπνο

ἐστύλωνε νεκρός

ἀνάσα ... σάν ἀστραπή τοῦ Μάη

γαλήνη τοῦ θανάτου

από λιβάδια αν έρχεται ή από γιαλό
 σαν τό πουλί, αρμενίζοντας
 απόγειος άνεμος, πού από λαγκάδια χύνει
 άχει ως άγέρας του πελάου
 σμίγει ...το φώς των άστρων
 ως ... πέλαγο στρωτό
 Καί γαλαζώνει, ξόδερμη, ... φλέβα
 τ' αόγινά βουνά ... τόσο άχνίζουν
 Κι άκουσε ... στρωτή γαλήνη του πελάου
 Κ' οι γλαυκες έσυρτήκανε μέσ στις έλιές
 τό λάδι ως άνεβαίνει
 ό γκιώνης ... έρύθμισε
 έλάλησε τζιτζίκι
 ανατριχιάζοντας ... στό ρίπισμα της αύρας
 άλάφρωσε τό γαΐμα του
 δρόσισέ του ή φλέβα
 είδεν άσωτους βυθούς

Άποκοιμήθη ... άπ' τό κλάμα
 έσίγασε του ... τό παράπονο
 άπέραντη ήρεμία
 ύπνο άνάερον άναπεύει
 ως βούλεται ύπνο
 στη βαθιά ήρεμία
 σαν ό νεκρός
 τή γαλήνη της νύχτας
 σαν του νεκροϋ θαμπωτικά
 του γλάρου τό παράπονο
 κοιμώνται άνάλαφρο ύπνωμα,
 ύπνο νοητό
 βαθύ τον ύπνο
 σά δάκρυ από τά μάτια του
 δίψα του θανάτου
 τό θεριστήν έπόθησε
 σιωπηλός ... τόν πηρε βύθος,
 δέν έβλεπε ένα γνέφι
 το κλάμα άργά άνεβαίνει
 θαμπό τόν ίσκιο του θανάτου

Ainsi le fonctionnement sémiotique est ici indiqué par les deux équivalences suivantes :

vie=éveil vs mort=sommeil,
 et donc
 vie=mouvement vs mort=calme



illustration 59 - Détail de la stèle de l'Ilissos « le chien », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Nous voyons dans le poème que, bien qu'au départ la « tranquille sérénité », qui se rapporte à la mort-sommeil, en relation parallèle avec la tranquillité de la plaque domine, par la suite elle développe une sorte de mouvement. La figure du petit suivant du mort²⁷² sur la stèle funéraire plaide pour cette idée. Comme le remarque Tsountas, il est accablé par le chagrin et s'est endormi, mais ses yeux restent ouverts. Cela fonctionne de la même manière pour l'image du mort qui se tient « Ὀρτός » comme nous le rapporte Sikélianos « μέγ στον ἀνάλαφρο σάν καταχινιά χιτώνα, ὁ νέος ἐστύλωνε νεκρός τά μάτια ἀπ' τή γαλήνη τῆς πλάκας στην ἀπέραντη γαλήνη τοῦ θανάτου, καί τά ματόκλαδα ἀνοιχτά στον αἰώνιον εἶχε ζύπνο ». Ainsi, alors que l'esclave qui accompagne son maître semble « dormir », comme le jeune homme mort, leurs yeux eux restent en revanche « ouverts » (illustration 60). Cette phrase se retrouve tout d'abord dans le 6^{ème} vers, et se répète ensuite à plusieurs endroits du poème (v. 14, 34, 68). Son élément fondamental, les « yeux », qui est en substance le cœur du poème, inaugure une série homogène, laquelle suit un « exemple » particulier :

3^{ème} série paradigmatique (taxème yeux)

ἐστύλωνε .. τά **μάτια**

τά **ματόκλαδα** ἀνοιχτά

τά **μάτια** του ἄφηνε

²⁷² Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας), op. cit., p. 28.

μάτια πού άπάνω άλησμονήθηκαν
Συχνά καί τά **ματόκλαδα**
καί τά **ματόκλαδα** άνοιχτά
στά διάφωτα **ματόφυλλα**
σά δάκρυ άπό τά **μάτια** του
εΐδεν ... στό άργό **βλεφάρισμά** του
εΐδεν άσωτους **βυθούς**
δέν **εβλεπε** ένα γνέφι
όμοια κ' έγώ τά **μάτια** μου ... έχω **ανοιγμένα** διάπλατα
Μέσα μου φέγγουνε άσβηστα καί τά γλαυκά σου **μάτια**
με **βλέπουνε**, σά **μάτια** πού άπάνω άλησμονήθηκαν
τά **μάτια** φεύγουν άπό μέ κι άκολουθάν
κοιτάν τά **μάτια** ώσά **μάτια**

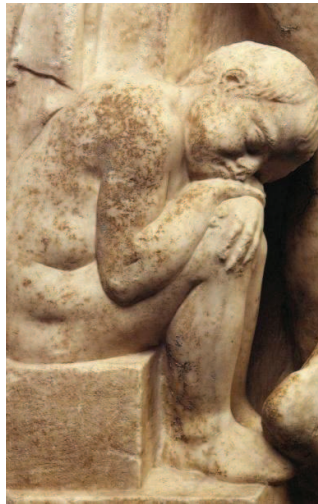


illustration 60- Détail de la stèle de l'Ilissos « l'enfant », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Le poète à partir du vers 14 et au-delà se concentre sur le défunt. Comme nous l'avons dit, ce qui le différencie des vivants –différenciation qui n'est pas aussi évidente sur d'autres stèles funéraires- est que son regard (illustration 61) se perd dans le lointain, sans pouvoir rencontrer celui de ses proches²⁷³. Il semble à l'inverse contempler fièrement, depuis l'endroit où il est placé, ce qui se passe. On remarque

²⁷³ *Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα. Σύνομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, op. cit., p. 206.

cependant une certaine tentative de la part du sculpteur de « relier » les personnages, qui se retrouve dans la manière dont elles se rapprochent du mort.



illustration 61- Détail de la stèle de l'Ilissos « le mort », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Nous signalons ici que dans le principal cimetière d'Athènes la mise en scène est intentionnelle dans l'agencement des monuments. Les reliefs funéraires étaient placés dans des périboles familiaux qui étaient délimités par des murs et terrasses artificielles, chose qui conduisait à l'éloignement entre le véritable lieu d'enterrement et le monument qui le signalait. Les stèles étaient souvent accompagnées par des épigrammes funéraires²⁷⁴, des textes en vers gravé sur la pierre comme explication des monuments. Cependant il est rare que soient à la fois préservés le monument avec les figures et l'inscription funéraire qui lui est liée. Concrètement ces inscriptions remplissent un rôle purement pratique, qui était d'indiquer l'identité du défunt sur la tombe duquel elles étaient placées, et quelquefois d'expliquer la scène représentée, en donnant quelques renseignements²⁷⁵. De manière générale la mention du nom était une règle anthropologique stable pour célébrer la mémoire du défunt²⁷⁶. Nous

²⁷⁴ Des exemples d'inscriptions-épigrammes métriques apparaissent dans l'art grec à partir du 8^{ème} s. av. J.-C. L'épigramme est une composition poétique brève, souvent en distique, laquelle était gravée sur un matériau qui n'était pas destiné à l'écriture comme la tablette de cire, le parchemin ou le papyrus mais qui avait une grande résistance – de manière générale la pierre – et était prévu pour durer. Ils étaient inscrits au départ sur un monument, une dédicace ou tout autre œuvre destinée à honorer la mémoire de personnes ou d'événements.

²⁷⁵ *Ο Ελικώνας και το μουσείο. Η Ελληνιστική ποίηση από την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή το Αυγούστου*, op. cit., p. 468.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 469.

ajoutons aussi qu'une inscription dans l'antiquité avait simplement un rôle de communication, puisqu'elle s'adressait directement au passant. Il s'agit d'un dialogue rapide entre la stèle ou le mort et le passant, concernant la forme du monument ou l'interprétation par le poète de la statue qui se dresse au-dessus de la tombe. Le poète semble bien connaître la relation épigraphique passant-stèle funéraire, mais aussi de manière plus générale les pratiques habituelles de « l'épigramme »²⁷⁷, c'est-à-dire de ce genre littéraire particulier qui a fait son apparition au début du 4^{ème}/3^{ème} siècle.

Sur la stèle funéraire de l'Ilissos que nous étudions ne se trouve aucun texte épigraphique pour la faire parler. Le poète ignore jusqu'au nom du défunt. Ainsi cette tombe anonyme a tellement attiré son attention qu'il lui a dédié un poème entier. Sikélianos joue le rôle du passant et présente lui-même le contenu de la description. Devant lui se trouve simplement un symbole, un signifiant, auquel lui peut accorder de l'importance. Bien sûr la représentation imagée, comme nous l'avons déjà dit, n'a pas besoin d'explications puisqu'elle donne elle-même les informations indispensables à sa compréhension. Les symboles « se lisent » véritablement comme s'ils étaient des mots univoques et donnent finalement deux des trois informations vitales que fournissaient généralement les inscriptions, à savoir l'âge et la classe sociale. Ainsi celles que nous livre la stèle ne se limite pas aux simples représentations des figures mais va jusqu'à celle des objets-animaux, qui nous fournit un catalogue implicite des vertus du mort. Le lagobolon que l'on retrouve sur le relief n'est pas un simple élément décoratif. De pair avec la présence du chien²⁷⁸, qui est aussi mentionné dans le poème, il constitue la preuve de l'origine aristocratique du défunt ainsi que des occupations favorites de sa vie quotidienne. Ces images symboliques ainsi que les signifiants lexicaux de la poésie de Sikélianos ont un degré

²⁷⁷ Αρχαία Ελληνική Γραμματεία «Οι Έλληνες», *Ανθολογία Ελληνική*. Voir *Εισαγωγή*, op.cit., pp. 11-22. : La similarité étymologique des mots *épigramme* et *épigraphie* démontre la relation initiale des deux objets. L'*épigramme* s'est développée et transformée de simple inscription informative en œuvre littéraire et a particulièrement fleuri à l'époque d'Alexandre, au cours de laquelle elle a acquis une diversité thématique aussi bien qu'une autonomie par rapport à l'épigraphie, même si un grand nombre d'épigrammes conservait, soit réellement, soit figurativement, une relation étroite avec la pierre et les objets sur lesquels ils étaient gravés. L'épigramme a continué à fleurir aux époques romaines et byzantines ainsi que dans la littérature moderne. Nous pouvons citer Dionysos Solomos et sa célèbre épigramme sur le Massacre de Psara.

²⁷⁸ *Ο Ελικώνας και το μουσείο. Η Ελληνιστική ποίηση από την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή το Αυγούστου*, op. cit., p. 533 : Le chien était souvent un animal-gardien sur les reliefs funéraires et sa représentation fait souvent allusion aux croyances en lien avec la mort et l'au-delà puisqu'il était le chien sacré chthonien d'Hécate.

d'importance presque uniforme, et on pourrait dire qu'ils forment une complémentarité parfaite. Le poète ne s'intéresse pas simplement à déchiffrer les représentations mais il veut expliquer de sa propre manière poétique l'importance de la valeur symbolique des éléments qui ont été taillés dans la roche. Si l'on en croit donc ces vers, l'ensemble des informations de la plaque est lié à la vie du défunt, et tourne principalement autour de sa relation avec ces proches, comme nous l'avons déjà signalé plus haut. Cela est confirmé par le fait que la sensibilité du poète ne présente pas le jeune garçon comme un esclave, comme le présente Tsountas, mais comme un enfant qui dort, fatigué par sa peine. Cela efface toute différence sociale et tout rappel de la classe sociale du défunt²⁷⁹.

Ainsi l'intervention de Sikélianos se limite à la dramatisation des parties narratives (v.1-13). Et bien qu'il intègre dans son texte ce que voit le lecteur, à savoir la description réelle du monument, il transforme par la suite la description en monologue oral (v. 14-85). L'action commence par la position d'un centre où se trouve le défunt, et ensuite le développement s'organise en cercle qui s'étendent, concentriques. De ce fait les vers tournent maintenant autour du défunt lui-même, dont la figure revient avec la phrase «Ὅρτός μέσ στον ἀνάλαφρο σάν καταχνιά χιτῶνα», aux vers 3, 10 et 31. Sa figure est généralisée par le « je » poétique, et définie par la situation du «αἰώνιο ζύπνου» (v. 14). Ainsi derrière le premier personnage se trouve maintenant le sujet poétique qui parle :

*Συχνά καί τά ματόκλαδα, μέσα στον αἰώνιο ζύπνο,
μοῦ ανοίγονται μερόνυχτα, καί μήτε συναλλάζει
τό ρίπισμα πού παγερά βουνίσια μύρα ἀπλώνει,
κ' ἡ ἀνάσα χλιά, σάν τή βουβή πλατιά ἀστραπή τοῦ Μάη,
ἀπό λιβάδια ἄν ἔρχεται ἢ ἀπό γιαλό ἀπλωμένο . . .*

*Δίχως ἀγώνα με καλοῦν οἱ ἀνήφοροι τη νύχτα.
Τό δρόμο κόβω ἀνάμεσα ἀπό ξαῖθρες καί ἴσκιους, κ' εἶμαι
σάν τό πουλί, ἀρμενίζοντας μεσουρανίς πού φεύγει,
κι ὡς βούλεται ὕπνο, λάμνοντας, ἀνάερον ἀναπέυει.*

²⁷⁹ Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας), op. cit., p. 28.

*Ἀλλά ὁ ἀπόγειος ἄνεμος, πού ἀπό λαγκάδια χύνει,
 χύνει ἀπό ζάστερες κορφές – και στη βαθιά ἡρεμία
 ἀχεῖ ὡς ἀγέρας τοῦ πελάου στῶν караβιῶν τά ζάρτια,
 ὡσάν ἀποβροχάρικη βροντή κυλάει τά νέφη,
 πού στά φαράγγια ἀχεῖ διπλά, βογκάει καί στά ποτάμια –
 σμίγει, ὡς γαλήνιο πέλαγο στρωτό, το φῶς τῶν ἄστρων,
 ὡσάν τῆς λύρας τίς χορδές πού ὡς τίς ρυθμίσει χέρι
 ριπίζονται ὅλες, ἕνα φῶς, και δέ χωρίζουν ἄλλο.
 Ὅρτός μέσ στον ἀνάλαφρο σάν καταχνιά χιτώνα,
 σάν ὁ νεκρός, τά μάτια μου στυλώνω ἀπ' τή γαλήνη
 τῆς νύχτας στήν ἀπέραντη θαμπή γαλήνη τοῦ ὄρθρου,
 καί τά ματόκλαδα ἀνοιχτά στόν αἰώνιον ἔχω ζύπνο.
 Καί γαλαζώνει, ζώδερμη, στα χέρια ἀπάνω ἢ φλέβα,
 σάν τοῦ νεκροῦ θαμπωτικιά, και στα μηλίγγια ἀπάνω,
 γλαυκή σάν τ' ἀγινά βουνά, πού ὡς φεύγεις τόσο ἀχνίζουν,
 φέγγουν βαθιά την ἄβυσσο στό λογισμό ἀνθρώπου . . .*

(A.B., t. A', v. 14-38)

Nous avons donc une circulation permanente autour du « je » du sujet. C'est réellement l'orateur qui prédomine, soit en tant qu'intermédiaire soit en tant qu'acteur. Sa narration forme et suit une action qui se déroule en plusieurs endroits du monde « réel ». Nous voyons le poète-narrateur s'identifier au mort lui-même qui regarde vers l'extérieur et narre son récit (v. 32 et 36). Les yeux du poète, ouverts comme ceux du mort, caractérisent toute l'importance de la stèle funéraire. Il s'agit en réalité de l'œil attentif de la conscience, ou plus fondamentalement de l'âme, qui ressemble au regard du mort, lequel est immobilisé dans un « αἰώνιο ζύπνο ». Lorsque ces yeux restent ouverts, c'est comme si la nature apparaissait. Ainsi les yeux de l'âme en observent les moindres tressaillements :

*Κι ἄκουσε, ἀπάνω ἀπ' τή στρωτή γαλήνη τοῦ πελάγου,
 τοῦ γλάρου τό παράπονο μακριά πού ταξιδεύει
 κι ἀπ' τίς ἐλιές ἐγλίστησεν ἀπάνω, ἐδιάβη δίπλα
 στ' ἀναπαμένα τά βουνά πού ἢ θάλασσα ἀντιφέγγει.*

*Κ' οἱ γλαῦκες ἐσυρτήκανε μέσ στις ἐλιές πού ἀκόμα
κοιμῶνται ἀνάλαφρο ὕπνωμα, τό λάδι ὡς ἀνεβαίνει
στ' ἀνεβρυτά τους τά κλαριά, ὕπνο νοητό πού ὁ γκιώνης
ἀπ' τήν μιάν ἄκρη ἐρύθμισε τοῦ κάμπου ὅσμε την ἄλλη . . .*

*Ἀνανογήθη ὁ ἄνθρωπος μέσ στο βαθύ τον ὕπνο
τό πρῶτο πῶς ἐλάλησε τζιτζίκι μέ φεγγάρι ;*

(*A.B.*, t. A', v. 39-48)

Ainsi suit le prochain taxème de la nature, qui représente l'isotopie²⁸⁰
dominante du poème :

4^{ème} série d'exemple (taxème « nature »)

φτενό φεγγάρι
λαγωνικόν
τῆς νιοσκαμμένης ἢ εὐωδιά τῆς γῆς
τό χῶμα
ἡμερινό φεγγάρι
τό ρίπισμα πού παγερά βουνίσια μύρα ἀπλώνει
ἀστραπή τοῦ Μάη
ἀπό λιβάδια ... ἢ ἀπό γιαλό
σάν τό πουλί
ἀπόγειος ἄνεμος
ἀπό λαγκάδια χύνει
ξάστερες κορφές ... ὡς ἀγέρας τοῦ πελάου
ὡσάν ... βροντή κυλάει τά νέφη
στά φαράγγια ἀχεῖ ... καί στά ποτάμια
πέλαγο στρωτό
το φῶς τῶν ἄστρον
αὐγινά βουνά

²⁸⁰ Ποιητική - θεωρία και μέθοδοι ἀνάλυσης ποιητικῶν κειμένων, op. cit., p. 134.

γαλήνη τοῦ πελάγου
γλάρου
ἀπ' τίς ἐλιές ἐγλίστρησεν
ἀναπαμένα τά βουνά
ἢ θάλασσα ἀντιφέγγει
γλαῦκες ἐσυρτήκανε μέσ στις ἐλιές
τό λάδι ὡς ἀνεβαίνει στ' ἀνεβρυτά τους τά κλαριά
ὁ γκιώνης ἀπ' τήν μιάν ἄκρη ἐρύθμισε τοῦ κάμπου
πῶς ἐλάλησε τζιτζίκι μέ φεγγάρι
κάμπος ἄθερος
τ' ἀστάχια, τήν παπαρούνα
γῆς τό πνέμα
γλίστραε τό φεγγάρι
ἀνοιξιάτικα νέφια
τ' ἄστρα
γαληνά βουνά
τά βουνά ἀντιφέγγω
Ἄθερος κάμπος καί πλατύς
τά στάχια μῶσπειρεν
σιωπηλό ποτάμι
ὡς ἀκλουθᾶν τά ρέματα
δέν ἀναρωτοῦν γιά μέ τή γῆ
ὡς ἀνοιξιάτικου συννέφου

C'est comme si le défunt entendait et voyait des images du microcosme. Son amour pour la chasse est mis en valeur exactement à travers cette relation avec la nature que nous rapporte le poète. Il s'agit d'une relation qui culmine par l'identification entière du sujet poétique avec la nature elle-même :

*καί χύθη μέσα του, βαθιά πολύ, της γῆς τό πνέμα·
στά διάφωτα ματόφυλλα τοῦ γλίστραε τό φεγγάρι
ὡσάν ἀπ' ἀνοιξιάτικα νέφια μπροστά, και τ' ἄστρα
σά δάκρυ ἀπό τά μάτια του ζαλάφρωναν το νοῦ του*

κί ὡς φύλακες τά γαληνά βουνά μακρά ἔνιωθέ τα·
δέ συνορίζονταν ὁ νοῦς καί τό κορμί τοῦ ἀνθρώπου·
ἀπάνωθέ του εἶχε χαθεῖ και τοῦ θεριστῆ ὁ ἴσκιος,

[...]

- ὅμοια κ' ἐγώ τά μάτια μου στον αἰώνιο μέσα ζύπνο
ἔχω ανοιγμένα διάπλατα καί, ὀρτός, ψηλά τ' ἀφήνω,
φέγγω βαθιά τά μέσα μου καί τά βουνά ἀντιφέγγω . . .

(*A.B.*, t. A', v. 59-63 et 68-70)

Nous remarquons ici que presque tous les éléments naturels que sont la terre et le ciel semblent être au-dessus de lui : la lune glisse sur ses paupières, et les astres comme des larmes coulant de ses yeux semblent apaiser son esprit. Le poète reflète aussi les montagnes, qu'il ressent être ses gardiens ; il s'identifie à un *πουλί* (v.21), *ἄθερο κάμφο* (v. 72), *σιωπηλό ποτάμι* (v. 76), *ἀνοιξιάτικο σύννεφο* (v. 80) mais aussi à un *ἀστραπή* (v. 81). Nous avons en conséquence la relation :

personne = nature.

Comme l'affirme lui-même le sujet, c'est au travers de la mort-sommeil qu'a lieu l'identification avec la nature. Le sommeil particulièrement représente une répression des fonctions complètes de la conscience, une situation dionysiaque qui neutralise la personne et le livre à l'étreinte de la nature²⁸¹ :

Κι ἀλάφρωσε τό γαῖμα του, καί δρόσισε του ἡ φλέβα,
καί σιωπηλός, ὡς αἰώνιος, γλυκός τόν πῆρε βύθος,

[...]

κί ὡς μέ τή ράχη ἀνάπευε δέν ἔβλεπε ἕνα γνέφι,
ἀλλά εἶδεν ἄσωτους βυθούς στό ἀργό βλεφάρισμά του

[...]

(*A.B.*, t. A', v. 57-8 et 66-7)

²⁸¹ Voir *Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού: Από τον "Αλαφροῖσκιωτο" στη "Μελέτη Θανάτου"*, op. cit., 376-403 pp.

Au travers de cette expérience de la mort s'écoule au sein de l'homme « l'esprit de la terre ». A ce stade nous remarquons que les éléments du monde physique restituent en somme l'image de la renaissance continue, la victoire de la vie, de la création et de l'existence. De la sorte, au sein de cette communication mystique et profonde avec l'esprit de la nature, il est naturel que l'on retrouve l'amour :

*Κι ὡς ἄνθρωπος τὴν ἀγκαλιὰ πού ἀφήκε τῆς γυναῖκας,
γιατ' ἦταν δίκαι' ἢ πείνα του καί ἡ δίψα τοῦ θανάτου,
γιατ' ἦταν κάμπος ἄθερος πού, ὡς σκύβουν του τ' ἀστάχνα
ἀνατριχιάζοντας βαθιά στό ρίπισμα τῆς αὔρας
πού σά δρεπάνι ἀθώρητο πετάει ἀπάνωθὲ του,
τό θεριστὴν ἐπόθησε πού θέ νά θερίζε του
τὴν παπαροῦνα σύρριζα με το μεστό τ' ἀστάχνυ
- ὅμοια κι αὐτός τὴν γυναίκεια ἀγκαλιὰ ἐπόθησέ τη.*

(A.B., t. A', v. 49-56).

Le poète mentionne la femme (v. 37, 49, 56, 71, 74-5, 80, 82-4) dans des passages isolés du texte, souvent à la deuxième personne du pluriel, l'assimilant ainsi à la nature. Mettre l'accent sur cette analogie en tant que telle constitue une des isotopies du texte qui conduit à l'identification nature=amour et détermine le taxème suivant :

5^{ème} série d'exemple (taxème amour)

τ' ἀγινά βουνά, πού ὡς φεύγεις τόσο ἀχνίζουν
τὴν ἀγκαλιὰ πού ἀφήκε τῆς γυναῖκας
ὅμοια κι αὐτός τὴν γυναίκεια ἀγκαλιὰ ἐπόθησέ τη.
Μέσα μου φέγγουνε ἄσβηστα καί τά γλαυκά σου μάτια
τά στάχνα ... μέ τὴ σιγή τά θέρισες καί μέ τὴν καλοσύνη
Κι ἂν κάποτε τά μάτια σου με βλέπουνε
σκυμμένα δέν ἀναρωτοῦν γιά μέ τὴ γῆ
ὡς τὴν καρδιά σου ἀπ' τό θαμπό τόν ἴσκιο τοῦ θανάτου

σοῦ ἀλάφρωσα, καί τό αἷμα σου στή φλέβα ρέει σά λάδι
γαληνομέτωπη, κοιτᾶν τά μάτια σου ὡσά μάτια
π' ἀλησμονήθηκαν ψηλά στό ἡμερινό φεγγάρι

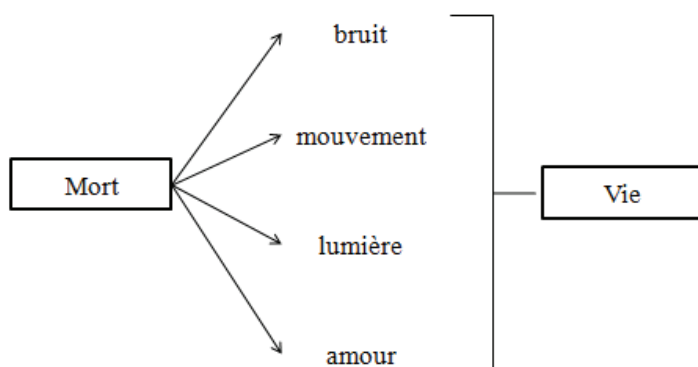
Cette perspective place l'instinct de la mort dans le prolongement de l'instinct amoureux. Le poète nous conduit alors à voir l'amour comme un moment d'oubli du Je individuel²⁸², dont la conséquence extrême est la suppression complète et définitive de l'individualité, c'est-à-dire la mort. Ce processus est mis en parallèle avec la moisson d'un champ (v.v. 51-55). C'est dans cette atmosphère qu'apparaît la relation paradoxale mort = amour. Il devient donc évident que la problématique de l'amour prend une dimension philosophique. D'ailleurs comme on peut le voir dans le vers 50 le sujet poétique désire la mort elle-même. Il s'agit en substance d'une manifestation extrême de l'amour dionysiaque, qui renvoie à un ancien discours d'Héraclite dans lequel Dionysos et Hadès sont exactement assimilés. Si l'on en croit le philosophe, le mouvement-trajet descendant de la personne vers Hadès, c'est-à-dire une mort sur terre, se termine par le processus inverse : un mouvement vers le haut, sur la route de la renaissance. Les contraires se complètent donc, formant et accomplissant le processus de renaissance. Il est à partir de là possible de considérer Hadès comme un dieu de la renaissance, de la même manière que Dionysos²⁸³.

Par conséquent, l'inclination à s'identifier à la nature, le désir amoureux envers la femme, « la soif de mort » sont des gradations de l'instinct d'anéantissement dionysiaque, qui dans son expression ultime, conduit le Sujet à sa dispersion-désintégration-disparition dans le Creuset cosmique, c'est-à-dire dans la mort. Les vers 49-56 de Sikélianos confirment donc, de façon on ne peut plus expresse et incontestable, cette qualité de l'instinct dionysiaque : de l'inclination à s'identifier à la nature (v. la qualité de l'identification «τῆς γῆς τό πνέμα» v. 59 qui s'exprime par les mots «βύθος» au v. 58 et «βυθούς» au v. 67) → à l'identification amoureuse avec la femme, et de l'identification amoureuse avec la femme → à la dissolution complète du Je par la mort.

²⁸² Kapsomenos E. G. , *Ο Κώστας Βάρναλης κι ο νεοελληνικός διονυσιασμός*, magazine Ουτοπία, 2006, p. 11.

²⁸³ *Μουσική μανία. Στις απαρχές του βακχικού ενθουσιασμού*, op. cit., p. 135 : Hadès est le symbole de la vie dissimulée sous la mort apparente du corps. Cela fait écho aux paroles de Proklus disant qu'Hadès est un dieu intellectuel et créateur, qui libère les âmes de monde de la création, celui qui comme Pluton ramène la fin au début, achevant un parcours circulaire sans début et sans fin.

Nous ajoutons ici que dans une telle situation de mort-sommeil domine en apparence la tranquillité. Comme nous l'avons dit les vers témoignent du constant mouvement et activité : les oiseaux volent, la mouette plane et les chouettes *σέρνονται*. Aussi pendant la nuit, qui est traditionnellement liée au noir complet et au silence, le son et la lumière²⁸⁴ déferlent respectivement : on entend le chant de la hulotte et de la cigale, le tonnerre et le vent tonnent. Le sommeil et l'éveil coexistent finalement, nous pourrions dire qu'ils se supportent parallèlement. Le personnage lorsqu'il dort se trouve en état d'éveil et développe ce que nous appellerions une relation mystique avec la nature, découvrant la profondeur mystique des choses. De ce fait chaque moment de la vie prévaut dans la nature, que l'homme peut voir, entendre et ressentir. Le champ nature-vie est repérable. La mouette «*ἀρμενίζει*» mais aussi «*ἀναπέει*» comme le note le poète, les oliviers «*κοιμῶνται*» d'un léger «*ἄπνομα*» mais l'huile monte dans leurs branches jaillissantes. Cet enchevêtrement de relations qui composent l'univers sensible et les codes paradigmatiques du texte se résume par le schéma figuratif suivant :



Tout semble s'équilibrer : le vent rencontre la lumière (v. 23-30), le corps et l'esprit de l'homme ne se querellent pas (v. 64), le jour succède à la nuit (v. 32-3). Ainsi même l'amour continue après la mort. Les yeux inextinguibles de l'amour, qui s'éclairent dans les yeux du poète découvrent un cheminement inverse de la relation initiale :

Vie → Mort

À savoir le cheminement de la mort qui conduit à la vie, comme l'icône de la *Τύμβος* qui conduit aux clairières de la vie :

²⁸⁴ Voir le même thème dans le chapitre 2.a. folie (troisième partie).

Donc: Mort → Vie

Finalement l'homme « vit » véritablement. Le poète d'ailleurs ne se concentre pas au hasard sur le sens de la « vue »²⁸⁵ ; il s'agit véritablement d'un des axes fondamentaux du poème, puisque ce fonctionnement particulier se répète (voir 2^{ème} taxème) et constitue une sens qui caractérise seulement les personnes vivantes. C'est exactement cet élément qui différencie le défunt de l'Ilissos des vivants qui l'entourent. Son expression intense avec son regard « *scopasique* », ombragé sous l'arcade profonde des sourcils, brise l'immobilité de la stèle et lui donne vie. C'est comme s'il reprenait vie, fait qui devient clair au travers des vers : *ἀπό τήν ανάσα που ἔρχεται ἀπό τα λιβάδια ἢ τό γιαλό* (v. 17) et *φλέβα που γαλαζώνει και γίνεται ξώδερμη*, exactement comme pour les vivants.

Nous notons ici que la plaque antique exhale effectivement en partie la sensation de la création poétique de Sikélianos. En contraste avec le relief imposant de l'Ilissos qui reflète l'éminente classe sociale du défunt au travers du lagobolon associée à la présence du chien, dans *Τύμβος* la mention de l'animal peut simplement attester de cette activité particulière, sans plus d'informations. Mais par extension elle sous-entend la relation avec la nature qui recouvre la plus grande partie des vers.

Comme l'a montré notre analyse, cela sous-entend une transformation des sens : la « douleur » qui se lit sur les visages de la stèle de l'Ilissos se transforme dans *Τύμβος* de Sikélianos en « sourire » (v. 81). Dans les vers qui suivent nous voyons que le visage « aimé » du poète « *δέν ἀναρωτά τη γῆ* », comme le chien ou le père du jeune homme, qui sont caractérisés dans un poème mais aussi sur un monument par une humanité discrète et tragique:

*Μέσα μου φέγγουνε ἄσβηστα καί τά γλαυκά σου μάτια.
Ἄθερος κάμπος καί πλατύς ποιός σάν ἐμένα εὐρέθη ;
Μηδέ τά στάχνα μῶσπειρεν ἀνθρώπινο ἕνα χέρι·
μέ τή σιγή τά θέρισες καί μέ τήν καλοσύνη.*

²⁸⁵ Ici prédomine le sens de la « vue » sur les autres sens comme par exemple « l'ouïe », qui répond au poème *Ταξιδεύω με το Διόνυσο* que nous avons étudié dans le chapitre 3.2.a.

Κι ἂν κάποτε τά μάτια σου με βλέποννε, σά μάτια
πού ἀπάνω ἀλησμονήθηκαν σέ σιωπηλό ποτάμι,
κι ὡς ἀκλουθᾶν τά ρέματα, το κλάμα ἀργά ἀνεβαίνει
-τά μάτια φεύγουν ἀπό μέ κι ἀκολουθᾶν το ρέμα –
σκυμμένα δέν ἀναρωτοῦν γιά μέ τή γῆ, πού πέφτει
ἡ σκιά μου ὡς ἀνοιζιάτικου συννέφου ἀπάνωθι σου,
καί τό χαμόγελο ὡς βουβή πλατιά ἀστραπή τοῦ Μάη·
ὡς τήν καρδιά σου ἀπ' τό θαμπό τόν ἴσκιο τοῦ θανάτου
σοῦ ἀλάφρωσα, καί τό αἷμα σου στή φλέβα ρέει σά λάδι,
γαληνομέτωπη, κοιτᾶν τά μάτια σου ὡσά μάτια
π' ἀλησμονήθηκαν ψηλά στό ἡμερινό φεγγάρι !

(*A.B.*, t. A', v. 71-85)

Le sommeil et la mort finalement se contrebalancent et fonctionnement de pair. La « mort » est ainsi remplacée par la « vie ». Évidemment, sur le visage du jeune homme de l'Ilissos, ne se distingue aucun reproche. Cette manière optimiste de faire face à la mort n'est pas partagée par un autre poète qui s'est aussi consacré à ce thème précis à travers le prisme de l'art antique. Comme nous l'avons déjà mentionné dans l' *Introduction*, Cavafy, qui admirait particulièrement Sikélianos²⁸⁶, a écrit une série d'épigrammes, beaucoup d'entre elles funéraires²⁸⁷ (par ex. *Ἐν τῷ Μηνί Ἀθήρ, Ἐπιτύμβιον Ἀντιόχου, βασιλέως Κομμαγενῆς* etc.). Au contraire de notre poète qui ne semble pas attristé par la vue de la mort, Cavafy affronte très différemment la lamentation funéraire. Comme exemple nous pouvons mentionner le poème «*Τα ἀλόγα του Ἀχιλλέως*», thème que l'on retrouve dans l'unité du même nom dans la troisième partie de *Αλαφροῖσκιωτος* (v. 583-606)²⁸⁸. Il semble que Cavafy adapte un passage de l'*Iliade* homérique (chant 19, 423-455) : l'histoire se concentre sur les faits après la mort de Patrocle, quand les superbes chevaux immortels se lamentent à chaudes larmes et baissent leur tête, jusqu'au moment où Zeus intervient et leur donne le courage de continuer leur effort impétueux. L'interprétation poétique de Cavafy

²⁸⁶ *Πεζός λόγος*, tome Δ', op. cit., p. 87-90.

²⁸⁷ *Ο Καβάφης και η Δεύτερη Σοφιστική*, op. cit., p. 315.

²⁸⁸ *Πεζός λόγος*, tome Δ', op. cit., p. 88 : Sikélianos fait particulièrement référence dans ce poème au passant du texte « *Λίγα λόγια για την Αλεξανδρινή λογοτεχνία* ».

garde certains des éléments homériques, avec une petite différence puisque les animaux sont présentés comme continuant leur lamentation. Sikélianos entend ses «*T' ἄλογα του Αχιλλέα*» hennir dans un état de semi-sommeil et de réflexion perceptible :

Ὡ ἀσφοδελῶνα· δίπλα σου
δύο ἐχλιμίντρησαν ἄλογα
καί διάβηκαν τρεχάτα . . .
Σάν κύμα ἔλαμπ' ἠ ῥάχη τους·
ἀπό το πέλαο βήκανε,
τον ἔρμο ἄρμο ἐσκίσανε,
με ὀρτούς λαιμούς, τετράψηλα,
μέ ἄσπρους ἀφρούς, βαρβάτα . . .
Στά μάτια τους κουφόκαιγε
μιάν ἀστραψιά· καί βύθισαν
πάλι στό κύμα, κύματα,
ἀφρός στοῦ πέλαου τον ἀφρό,
καί χάθηκαν. Καί γνώρισα
τ' ἄτια, πού το 'να ἀνθρώπινη
φωνήν ἐπῆρε μάντισσα.
Τά ἠνία ἐκράτει ὁ ἥρωας·
χτύπησε, ἐτράβηξε μπροστά
τά θεοτικά του νιάτα . . .
Ἄτια ἱερά, ἀκατάλυτα
σᾶς κράτησεν ἠ μοῖρα,
στά μέτωπα τά ὀλόμαυρα
δένοντας, γιά τά βέβηλα
τά μάτια, μιάν ὀλόλευκη
μεγάλη ἀβασκαντήρα !

(*A.B.*, t. A', III. v. 583-606)

*O champs d'asphodèles !
deux chevaux jaillis de la mer
ont couru, hennissant, sur tes bords.*

Leur croupe étincelait comme la vague.

Le col brandi.

en rut et blancs d'écume.

ils ont fendu le sable abandonné,

couvant dans leurs yeux un éclair.

Vagues eux-mêmes, ils replongèrent dans la vague.

écume dans l'écume,

et disparurent.

Je reconnus les deux coursiers dont l'un

emprunta une voix prophétique.

Le héros, bride à la main, les fouetta,

bondissant de jeunesse divine.

Chevaux sacrés, le destin

vous a créés incorruptibles,

fixant à vos fronts noirs,

contre le mauvais oeil,

un large talisman immaculé²⁸⁹.

Cet extrait poétique est à rattacher avec une représentation retrouvée sur des tessons d'un canthare attique à figures noires²⁹⁰ (illustration 62), sur laquelle Achille, vigoureux et droit, prépare son char, sûrement pour la dernière bataille. Sur la représentation du vase, les yeux des chevaux se découpent fortement, ce qui semble avoir fortement impressionné notre poète. En contraste donc avec Cavafy, Sikélianos se fonde sur le fameux scintillement dans leurs yeux. Cela constitue un élément important à la fois dans *Τύμβος* mais aussi dans le dynamisme effréné de leur identification dionysiaque avec le héros, qui fait fièrement chemin vers sa destinée. Le poète représente le héros en maître qui les incite, par son attitude divine, à s'élancer vers une union surnaturelle avec le monde naturel. Les chevaux protagonistes de la

²⁸⁹ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Sikélianos*, op. cit., pp. 36-40.

²⁹⁰ *Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας)*, op. cit., p. 20.

création poétique de Sikélianos sont superbes et puissants, immortels et élégants. Dans le poème, Sikélianos souligne donc l’immortalité et l’incorruptibilité spirituelle des chevaux d’une manière essentiellement revivifiée par le mythe antique, mais aussi par la représentation du tesson²⁹¹.



illustration 62 - Tesson du canthare de Néarchos avec Achille et ses chevaux, environ 570-560 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Nous ajoutons ici que le thème du sommeil en relation avec la mort qui se rencontre dans la mythologie grecque et se retrouve dans *Τύμβος* mais aussi dans les *Τα Άλογα του Αχιλλέα* représente un élément essentiel de la synthèse entière du *Αλαφροΐσκιωτου*²⁹², et se remarque de manière caractéristique dans l’art de la céramique et de la peinture, c’est-à-dire l’art de la représentation. Une amphore du Peintre de Londres (Lécythe blanche, 460 av. J.-C., Musée Archéologique National), dépeint les frères jumeaux Sommeil et Mort –personnification de la fin de la vie humaine et du sommeil- levant le corps d’un enfant alors que dans le fond se distingue une stèle funéraire décorée. La présence des personnifications de la Mort et du Sommeil Eternel tempère l’inéluctable, idée qui se reflète dans le poème de Sikélianos pour le défunt de l’Ilissos. Le beau jeune homme fonctionne comme une

²⁹¹ Keeley E., *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, trad. Σπύρος Τσακνής, Éd. Στιγμή, Αθήνα 1987, pp. 80-81.

²⁹² *Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού: Από τον “Αλαφροΐσκιωτο” στη “Μελέτη Θανάτου”*, op. cit., p. 380: «Un état équivalent, caractéristique, qui revient souvent dans *Αλαφροΐσκιωτο*, est le sommeil, le premier mot-clé par lequel commence l’œuvre» (*Γυρισμός*, I. v. 1-3).

idole éblouissante ; la beauté de la figure juvénile se transformant en un monument inaltérable à l'usure. C'était d'ailleurs le rôle de la stèle funéraire, d'assurer un degré d'immortalité. De la même manière que dans *Τύμβος*, qui constitue également un monument du langage, nous avons une monumentalisation symbolique de la mémoire de la figure inextinguible, une figure que nous appellerions l'immortalité²⁹³. C'est exactement ce que procure la pérennité des monuments, « l'immortalité », que procure l'art par sa réputation posthume. On trouve d'ailleurs dans les archives du poète l'image d'un vase correspondant au caractère funéraire de notre sujet (illustration 63).

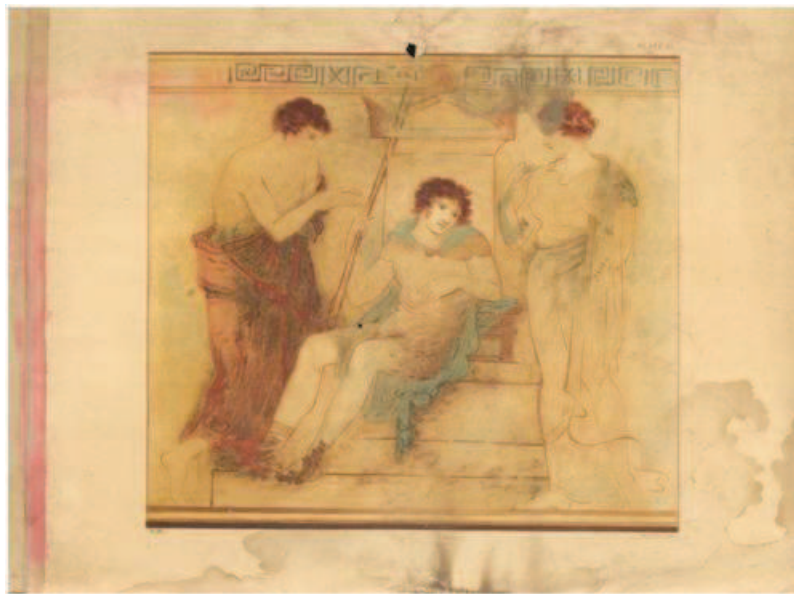


illustration 63 - Vase représentant un jeune homme devant une tombe -archive de Sikélianos- Centre d'Études de l'Asie mineure

Par conséquent le cimetière « antique » était un environnement qui inspirait et confortait sans qu'il y ait de promesses ou de menaces évidentes de ce qui pouvait se trouver au-delà de la tombe, simplement un hymne à la vie et un recensement silencieux de l'absence²⁹⁴. Le thème principal est la représentation du défunt en « vie », élément qui émeut l'âme sensible du poète. Nous pourrions dire que de la sorte « *Τύμβος* » fonctionne symboliquement comme une inscription funéraire et reproduit un état d'âme analogue à celui du monument antique. Sikélianos a « lu »

²⁹³ Le thème de la conservation de la figure a particulièrement occupé le poète dans *Μέγιστον μάθημα* (A.B., t. E') : « Κι ω θάμα μέγα, το κορμί δε σηκωνόταν!... Μα είχ' ένα γίνει με το βράχο, κ' είχε γίνει μαρμαρωμένο, ένα τρηγύρα με τα πάντα... ».

²⁹⁴ *Ελληνική Πλαστική: Ύστερη κλασική περίοδος*, op. cit., p. 135.

justement le message du monument dans lequel le sculpteur a ciselé la mort en lui offrant la vie éternelle, entrevoyant au-delà du symbolisme de la mort la perspective que quelque part ils vont se retrouver ensemble sur cette terre.



illustration 64 - Détail de la stèle de l'Ilissos « le visage du vieil homme », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Τύμβος est un poème qui est en rapport direct avec l'art. Mais nous n'en avons pas ici une simple « *ἐκφρασις* » (*ekphrasis*). Le poète commence bien sûr par la représentation d'un monument, puisque le poème germe des flancs de ce monument, ambitionnant de le continuer. Son extension s'atteint plus classiquement, puisqu'elle consiste en substance en un commentaire autour du thème de la mort, comme on le trouvait dans les épigrammes funéraires. Cependant au-delà des échos intertextuels des inscriptions funéraires et des épigrammes littéraires, le poème n'a pas un caractère funéraire évident. Il s'agit d'une « lecture » de la stèle profondément personnelle du lecteur, qui est tout sauf insignifiant, puisque le poète ne reste pas caché derrière la scène mais impose sa présence alors qu'il s'identifie en réalité au défunt lui-même. Par conséquent le réel sujet de fonctionnement est, au niveau de la connotation, le poète qui se retrouve face à face avec l'expérience de la mort. Cependant Sikélianos est si bien informé sur ce sujet qu'il concurrence le monument lui-même et le complète. Ainsi l'intégralité des vers constitue un monologue qui ouvre vers une situation de communication orale typique entre le poète-lecteur et la stèle. Le je poétique s'approprie de la sorte la place qui appartenait à l'habituel commentaire funéraire, remplaçant le contenu traditionnel par son propre message très personnel.

Le poète donne la réponse dans les derniers vers, qui acquièrent une réelle force confirmative, puisqu'il réussit à imprégner son idée sans énoncer les phrases habituelles d'expression de la peine des proches. Bien qu'au début il exprime avec une sensibilité particulière des moments d'émotion humaine pour le défunt, conséquence de la dégradation que seule la mémoire peut estomper, la préservation de la personne aimée devient par la suite plus impérieuse avec la répétition de quelques phrases (voir respectivement les vers 3-5 en comparaison des vers 31-3 et 11-2, 6 et 14 ; 34 et 68, et enfin 12-3 et 85), qui culminent et nivellent la relation entre le « réel » (qu'essaye de révoquer le poète) et l'artificiel (qui se matérialise avec l'image artificielle du relief). Le poète laisse ainsi au lecteur la possibilité d'imaginer la suite de la vie du jeune homme qui a été gravé sur la plaque. Alors en faisant face tout d'abord à la figure de l'Ilissos avec sa force si expressive nous ressentons qu'elle vit réellement.

Si nous l'analysons d'une manière plus générale le poème constitue une critique de l'image figurative, celle qui cherche la vérité du message, en essayant au travers des éléments artistiques d'acquiescer une signification réelle. Par conséquent, lors de la « lecture » de la stèle nous avons dans un même temps son analyse graduelle mais aussi la découverte, au fur et à mesure, des sentiments du poète. Le contenu funéraire du poème, où l'on retrouve le mot « tombe » dès le titre, est un thème diachronique qui nous rapproche de la notion de mort comme la percevait le poète par rapport aux Grecs anciens. Eux-mêmes ne tergiversaient pas sur une identification si positive de la vie et de la mort. Nous notons aussi que l'esprit de la tombe de Sikélianos ressemble à l'esprit des sarcophages minoens, qui, bien que symbole de la mort, ont des décorations avec des fleurs, plantes et couleurs qui sont remplies de vie²⁹⁵ (illustration 65). Le poète semble aussi devoir une partie de son inspiration au type de décor qui caractérise les stèles funéraires telle que l'épine et les palmettes²⁹⁶. Il emprunte ainsi des éléments des œuvres artistiques antiques en les

²⁹⁵ On retrouve aussi un thème analogue sur des œuvres funéraires tardives. Un exemple caractéristique est le mausolée de Sainte Constance à Rome, du milieu du 4^{ème} s. ap. J.-C. (voir Γκιολές N., *Παλαιοχριστιανική τέχνη – μνημειακή ζωγραφική (περ. 300-726)*, Αθήνα, 1991, p. 140-1, en rapport avec la décoration de l'arche du péribole), monument qui respire la vivacité : des rosaces, fleurs, oiseaux, poissons et des influences dionysiaques joyeuses avec des putti pèchant et des êtres possédés par la fureur bacchique qui vendangent les vignes, entourant avec joie et fraîcheur les symboles chrétiens. La scène suggère la béatitude du paradis.

²⁹⁶ La corrélation avec la nature dans *Τύμβος* de Sikélianos est due peut-être aussi aux inscriptions funéraires qui touchent à l'apparence de la tombe, puisqu'elles mentionnent l'adéquation des fleurs qui

transposant dans son œuvre poétique. Nous pourrions dire à ce stade que *Τύμβος* est un poème modèle qui allie l'amour et la mort, une expression extrême de l'idéal du dévouement éternel, que nous allons analyser assidûment dans d'autres chapitres. Quoi qu'il en soit le poète donne ici corps de manière magistrale aux œuvres grecques antiques, dans une problématique générale qui tourne autour de la signification de la vie et de la mort.



illustration 65 - Sarcophage minoen en terre cuite du village VasilikaAnogia, avec représentation de papyrus, oiseaux et poissons, époque post-palatiale, 1300-1200 av. J.-C., Musée Archéologique d'Héracléion

germent sur elle. On trouve aussi un témoignage du lieu ordinaire de la floraison réjouissante de la nature autour de la tombe dans *Η Συνείδηση της γης μου* du *Πρόλογος στη ζωή* (III. *Ανεβαίνοντας τον Ολυμπο*), dans lequel le poète mentionne la découverte d'un chapiteau corinthien de Callimaque.

b. Emotion



**illustration 66 – Détail de la stèle funéraire d’Hègèsô,
environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National**

Comme nous l’avons déjà mentionné dans le précédent sous-chapitre, le poète s’attache tout particulièrement au monument d’Hègèsô (illustration 67), dans son œuvre *Αλαφροΐσκιωτος* (recueil *Κεραμεικός*). Il s’agit d’une stèle large typique, imitant un temple avec ses montants et un fronton²⁹⁷, qui donnent l’impression d’une entrée ou d’une porte devant laquelle se tiennent debout ou s’assoient des figures, dépassant du cadre de la porte.



illustration 67 - Stèle funéraire d’Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Dans ce recueil poétique, Sikélianos s’adresse au début au “Κεραμεικό” et parle de la sacralité du cimetière antique, qui abrite des représentations en relief de guerriers et de cavaliers²⁹⁸ :

*Ἰερέ, ἱερέ Κεραμεικέ·
Βαθιά σου βόγκει μιά πηγὴ,
στό γαληνό σου σήκωμα*

²⁹⁷ *Ελληνική Πλαστική : Κλασσική περίοδος*, op. cit., p. 210

²⁹⁸ *Ἔθιμα ταφῆς στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, op. cit., p. 84

*μέ αφρούς βαθιά διαβαίνει,
πλένει τ' άντρίκεια κόκαλα
τοῦ καβαλάρη τοῦ άττικοῦ,
καί στῶν ήρώων τά σκέλεθρα
χῶμα ποτέ δέ μένει.*

(A.B., t. A', v. 651-658)

Alors que, sur la stèle de l'Ilissos, que nous avons déjà traité dans le sous-chapitre "Frisson", il n'y avait aucune inscription, sur la stèle d'Hègèsô, qui avait été élevée sur une tombe familiale au cimetière du Céramique, sont gravé simplement sur l'architrave le nom de la défunte et son patronyme (illustration 68), renseignement le plus courant sur une inscription. Ainsi dans l'unité *Κεραμεικός* du *Αλαφροῖσκιωτος* nous voyons Sikélianos mentionner la fille de «Προξένος», comme nous l'indique l'inscription, et c'est comme si lui-même parlait avec le relief dans le style de l'épigramme-inscription :

*Ἰερέ, ἱερέ Κεραμεικέ·
στῆς Ἥγησῶς ἀκούμπησα
τά γόνατα τό μέτωπο,
καί φάνη μου πού ανάλαφρα,
καί τρίσβαθα ἀνασαίνει,
ὡσάν τή μυστική ὀμορφιά
πού χύνουνε, ἀνασαίνοντας
μές στῆς χλωμάδας τους τό φῶς,
σάν ἄστρο, οἱ πεθαμένοι.*

(A.B., t. A', v. 659-669)



illustration 68- L'inscription qui a été gravée sur l'entablement horizontal de la stèle d'Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Ainsi en tant qu'écrivain d'épigramme « moderne », il se charge de décrire cette stèle funéraire précise et intègre dans son grand recueil poétique *Αλαφροῖσκιωτος* quelques vers succincts mais pleins de sens, que l'on pourrait donc appeler « épigramme ».

La stèle d'Hègèsô avait par le passé charmé Palamas²⁹⁹, qu'il a célébré en 1870, l'année de sa découverte, dans un de ses poèmes. Nous ajoutons cet extrait où ne parle pas la pierre-inscription mais la sculpture elle-même, c'est-à-dire le monument « parlant » comme il est appelé traditionnellement³⁰⁰. Palamas suit dans son texte poétique la pratique répandue qui veut que l'observateur de la stèle funéraire se transforme de simple lecteur en son interlocuteur « silencieux » : «-Εμέ με κράζουν Ηγησώ διαβάτη, εμπρός μου στέκει η νέα παρθένα, το λευκό μισανοιγμένο μόλις κρίνο. Παρθένα μυρτοστόλιστη κι απ' όνειρα γεμάτη / με παίρνει από τη γην αυτή, με φέρνει σ' άλλο κόσμο... Δε μ' έριξε στα Τάρταρα, δε μ' άφησε στον Άδη. Μακαρισμένη, αθάνατη μ' ανέστησε για πάντα / στα Μαρμαρένια Ηλύσια της Τέχνης...». Il se reflète ici l'idée parnassienne de la valeur et de l'éternité de l'art. Selon Marmarinou, Gautier avait dit que « lorsque l'on écrit des vers, on doit penser au fait que ces vers survivront précisément dans mille ans, car des civilisations qui ont disparu, nous n'avons trouvé que des morceaux de statues et des fragments de poèmes – marbre et vers ! »³⁰¹.

En opposition ainsi avec la figure sublime du jeune sur la stèle de l'Ilissos, se tenant debout, comme le relève souvent Sikélianos, la jeune femme athénienne sur le relief de la stèle d'Hègèsô (illustration 69) est assise sur un siège élégant, tournée vers la gauche, les pieds appuyés sur un repose-pied. Le sculpteur a trouvé ici un beau moyen de lier symboliquement la défunte avec le vivant : devant Hègèsô se trouve une servante lui apportant une boîte en terre cuite, scène semblable au geste de *dexiosis*³⁰². Cela apparaît clairement dans cet extrait du *Κεραμεικός* puisqu'ici nous avons une union du monde des vivants et des morts. Ici Sikélianos, en mentionnant le nom de la femme³⁰³ ainsi que son contact direct avec elle, qui est visible dans la phrase «στῆς Ηγησῶς άκούμπησα τά γόνατα τό μέτωπο», dévoile une communication

²⁹⁹ Voir *Introduction* p. 10

³⁰⁰ *Ο Ελικώνας και το μουσείο, Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μ. Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, op. cit., p. 493

³⁰¹ *Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσιμός. Θεωρητικές απόψεις για την ποίηση*, op. cit., p. 74.

³⁰² *Ελληνική Πλαστική : Υστερη Κλασική περίοδος*, op. cit., p. 134.

³⁰³ *Ο Ελικώνας και το μουσείο, Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μ. Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, op. cit., p. 469.

profonde qui aboutit à l'identification entière avec Hègèsô. Sur la stèle d'Hègèsô donc, le sculpteur représente la femme, occupant la plus grande partie de la stèle (illustration 69), tenant nostalgiquement entre ses doigts un de ses bijoux. Cet élément qui témoigne de son appartenance à l'aristocratie n'intéresse pas le moins du monde le poète qui se suffit simplement à commenter dans le passage du *Κεραμεικος* un seul élément : sa « respiration » (v. 665). Le thème fondamental sur lequel est mis l'accent est que la figure « vit ».



illustration 69 - «La défunte » détail de la stèle d'Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

D'ailleurs dans l'expression d'Hègèsô, mais aussi dans celle du jeune homme de l'Ilissos, que nous avons analysé dans *Τύμβος*, ne se distingue aucune revendication (illustration 70). Cet élément précis, qui caractérise nombre des stèles avec la figure tranquille et souriante du mort, se retrouve dans le sourire des *kouroi* d'époque archaïque –statues qui étaient souvent dressées sur des tombes- dont nous parle aussi Sikélianos dans *Απόλλων Διονυσόδοτος* (A.B., t. Γ', v. 67). Comme le poète le commente dans un de ses textes en prose³⁰⁴: « *Les kouroi grecs ont payé à l'avance le prix de la mort. La mort n'est pas pour eux un obstacle à leur course éternelle. Insondable est, tout comme leur sourire, la lumière de la mort* » («Οι

³⁰⁴ Voir en rapport avec le « sourire des *kouroi* » le texte II « *Ολόγυρα σ' ένα όνειρό της* » concernant Katerina Kotelnikof (*Πεζός λόγος*, tome E', p. 185).

*Ελληνικοί κούροι προεξοφλήσανε το θάνατο. Δεν είναι εμπόδιο στην αιωνία πορεία τους ο θάνατος γι' αυτούς. Απύθμενο είναι, όπως το ίδιο τους χαμόγελο, του θανάτου το φως»*³⁰⁵. De même dans son œuvre *Textes en prose*, il note à ce propos : « *Mais l'art des reliefs funéraires a conféré aux mystères de la vie le sourire ultime* »³⁰⁶ («*Αλλά η τέχνη των επιταφίων αττικών αναγλύφων έχει αποδώσει το ύστατον χαμόγελο εις τα μυστήρια της ζωής*» -Nous traduisons du grec). Nous pourrions dire que les morts sont libres, exaltés de chaque rencontre personnelle, comme une image symbolique de la jeunesse passagère mais héroïsée. L'art grec d'ailleurs refuse de représenter les défunts vaincus par la mort, laquelle est connotée seulement en représentant le bon côté de la vie, si brève.



illustration 70 - « La servante et la défunt» détail de la stèle de Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National

Le style classique idéal de la sculpture comme il est exprimé sur le Parthénon est très approprié aux thèmes funéraires. Des œuvres représentatives comme la stèle d'Hègèsô aussi bien que celle de l'Ilissos, que nous avons déjà mentionnée se caractérisent par une touche de divin, d'au-delà, allié à un calme héroïque devant l'inconnu et l'inéluctable, avec l'absence d'expression violente des sentiments. Ainsi la « tristesse » des figures représentées est sous-entendue avec dignité : la servante sur le relief d'Hègèsô mais aussi le vieil homme, l'enfant et le chien, apparaissent retenus

³⁰⁵ Nous traduisons du grec.

³⁰⁶ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 30.

dans leur chagrin (Voir la figure de la servante sur l'illustration 70 et le vieil homme du précédent sous-chapitre).

Donc « l'éclat argenté », l'effusion sur le relief d'Hègèsô, si bien mis en valeur par Sikélianos dans les vers 66-67 du *Κεραμεικός*, intensifie la tranquillité spirituelle du sujet. Le calme divin de l'image allié à l'élégance ineffable dans l'éclat et la stature de la femme, comme glorifié par l'art et respecté le temps, a inspiré le poète à un tel degré qu'il l'a littéralement « ressuscitée » de la même manière que le défunt de l'Ilissos.

Ainsi cette sensation de lumière abondante remplit l'élégante stèle funéraire attique d'Hègèsô, sûrement œuvre de Callimaque, qui a lui aussi réussi à représenter le silence mortel avec beaucoup d'expressivité. L'unité de la paix spirituelle du sujet mais aussi de la figure harmonieuse est si présente que l'image d'Hègèsô s'empare encore aujourd'hui des passants (voir illustration 71), comme c'est le cas pour le poète, qui la différencie des autres stèles funéraires du cimetière.



illustration 71- À gauche, reproduction en ciment de la stèle d'Hègèsô au cimetière du Céramique aujourd'hui

Chapitre 2 - Négation de l'individualité

a. Lutte



illustration 72 – « Héraklès au repos », (Farnèse), Lysippe, 4^{ème} s. av. J.-C, musée de Napoli

Dans ce deuxième chapitre, nous allons commencer par examiner le motif du sacrifice d'Héraclès, particulièrement à travers deux de ses Travaux, « les Oiseaux du Lac Stymphale » et « Cerbère », qui sont transférés poétiquement dans le type de l'« ekphrasis » et qui correspondent aux métopes du temple de Zeus à Olympie. Nous nous concentrerons ici sur une autre dimension de l'amour dionysiaque, qui concerne la transcription idéologique de la tendance de l'Unité³⁰⁷, que l'on retrouve dans le combat du héros pour le bien commun. Nous analyserons ce thème particulier en parallèle avec d'autres textes poétiques de Sikélianos, complétant la figure du héros et nous conduisant à des conclusions plus complètes.

Le héros mythique domine la poésie de Sikélianos en 1915, année durant laquelle il visite de nouveau Olympie. La représentation en relief des travaux d'Héraclès, qui décorent les métopes du temple de Zeus, lui font une forte impression. Comme nous le disions déjà dans l'introduction, Sikélianos reconstitue poétiquement deux de ces représentations du héros dans les deux premières « *Συνειδήσεις* ».

Ainsi on retrouve dans *Τα Χώματα* de *Η Συνείδηση της Γης μου* la mention d'une métope qui représente Athéna, la divinité qu'a connue en premier Sikélianos dans sa petite patrie. La rencontre du narrateur avec la déesse Athéna dans la Leucade de son enfance semble s'être effectuée non pas à travers les textes homériques, mais grâce au vécu non médiatisé de la nature grecque. Comme dans le poème *Αλαφροϊσκιωτος*, elle acquiert une profondeur³⁰⁸ spirituelle par le contact avec l'image en relief de la déesse sur la métope du temple de Zeus à Olympie. Le choix de cette œuvre d'art n'est pas fortuit, puisqu'il est l'une des compositions les plus inattendues et les plus fascinantes de l'art antique. Selon la description de Pausanias³⁰⁹, le relief de la métope de l'aile ouest du temple représentait Héraclès, à droite, tenant une flèche en bronze dans sa main gauche et, peut-être, un ou deux oiseaux qu'il avait tué dans la main droite, qu'il tend vers Athéna, assise sur un rocher. Nous ajoutons les vers correspondants:

Καί καθώς στή θεία μετόπη σου

³⁰⁷ *Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού: Από τον "Αλαφροϊσκιωτο" στη "Μελέτη Θανάτου"*, op. cit., p. 396.

³⁰⁸ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 70.

³⁰⁹ Pausanias, *Ελλάδος Περιήγησις*, t. 1-5 (ed. W.H.S. Jones), Loeb Classical Library, 1955, p. 154.

ὅπου μοναχά σ' ἀγάπησα
ὁ καθάριος Ἡρακλῆς, γυμνός
σοῦ φέρνει μέ τά δυό του χέρια
τίς πεσμένες Στυμφαλίδες,

καί πού ἐσύ σά μιά παιδοῦλα
καθισμένη σ' ἓνα βράχο
ἀπάνου ἀπό τή λίμνη
τοῦ χαμογελαῶς,
μέ πρόσωπον ἀναπαμένο,
ὅπως τῆς ἄγουρης παρθένας
πού ξυπνώντας ἀπό την κρυφή
ἀρμονία τοῦ ὕπνου,
δοκιμάζει τή ζωή μ' ἓνα χαμόγελο-
ὅμοια καί σ' ἐμένα ἐχαμογέλασες
[...]

(A.B., t. Γ', v. 168-182)

*Sur la métope divine
où surtout je t' aimai,
Héraklès, nu, t' apporte
en ses deux mains
les Srymphalides abattus –*

*et toi, comme une enfant
assise sur une pierre
au-dessus du lac,
tu lui souris du visage reposé
de la vierge nubile à peine
qui s' éveille de l' harmonie
secrète du sommeil
pour goûter la vie, souriante –*

*ainsi m' as-tu souri*³¹⁰

[...]

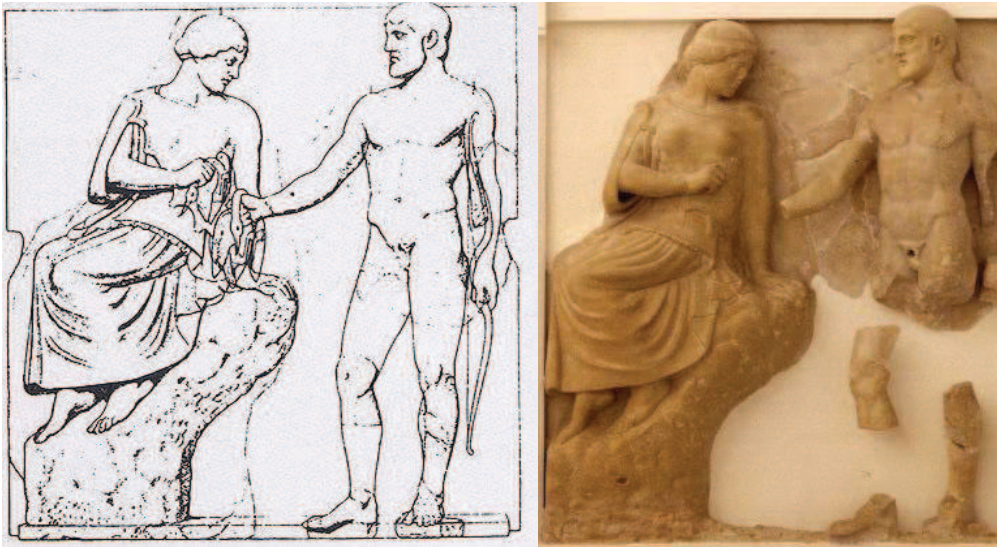


illustration 73- Métope 3, Héraclès et les oiseaux du lac Stymphale, temple de Zeus, Olympie

Dans la vaste comparaison du texte poétique, la divinité est assise comme une « fillette », comme nous le souligne caractéristiquement le poète, sur un rocher qui symbolise le rocher de l'Acropole (illustration 73). C'est pour cela que l'image suivante des vers 185-191 a un rapport direct avec Athéna, puisqu'elle mentionne la procession des Panathénées. Ce rocher et la lourde égide de la déesse font de cette œuvre éternelle un symbole gardien et guerrier.

Héraclès, barbu, qui a déjà accompli son exploit, vient remercier sa protectrice et lui montrer les dépouilles. La figure juvénile de la déesse regarde le cadeau que lui apporte Héraclès d'un œil approbateur, témoignage de sa réussite dans la libération des marais de Stymphale du fléau de ces dangereux oiseaux. Le sourire d'Athéna, qui est mentionné aux vers 181-182, visible sur la métope (illustration 74), est peut-être le sourire de la sagesse³¹¹. Sikélianos offre sa propre pureté à la déesse, telle la statue nue et « pure » d'Héraclès qui lui apporte le fruit de son exploit, les oiseaux du lac Stymphale.

³¹⁰ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit.

³¹¹ *Ελληνική Πλαστική : Κλασική περίοδος*, op. cit., p. 45.



illustration 74- Détail de la métope 3, « le sourire d'Athéna », temple de Zeus, Olympie

Héraclès est un héros qui a beaucoup occupé Sikélianos, mais pas seulement en tant qu'archétype de la force brute. Lorsqu'en 1912 il met par écrit ses impressions concernant les reliefs d'Olympie, il élève Héraclès au rang de symbole du labeur:

*« Le crépuscule, or et ivoire, à Olympie. Les métopes d'Héraclès sont plongées dans l'ombre. Héraclès, jeune homme encore imberbe, le front appuyé sur sa paume, apaisé, la tête inclinée, foulant de son pied tout aussi juvénile, léger, le lion fauve de Némée, comme s'il pensait aux épreuves qui l'attendent. Et plus loin, homme mûr, en pleine action, remontant de l'Hadès avec Cerbère, plein de tristesse, décharné par les privations, émergeant de l'obscurité de son épreuve la plus rude, marqué dans son corps et sur son visage. Et je ne sais comment, alors que le soir tombe, devant cette métope (que l'on me pardonne ce souvenir déplacé), je pense à Dante qui élève sa dure vision dans la sainte lumière du chant. C'est peut-être parce que, au delà de son aspect évocateur, j'entrevois dans le culte des épreuves d'Héraclès, un ascétisme héroïque, un mysticisme divin primitif »*³¹² (« Το δειλινό σα χρυσός και ελέφαντας στην Ολυμπία. Οι μετόπες του Ηρακλή είναι βυθισμένες μέσα στη σκιά. Ο Ηρακλής αγένειος έφηβος, με την όψη ακουμπημένη στην παλάμη, ημέρα γυρτή, πατώντας με το ίδιο εφηβικό ποδάρι, ανάλαφρο το ζανθό λιοντάρι της Νεμέας,

³¹² Πεζός λόγος, tome A', op. cit., p. 51

σαν να ονειρεύεται τα άθλα που μέλλει για να αθλεύσει. Και παρακεί, άντρας στην υπέρτατη άσκηση, ανεβαίνοντας από τον Άδη με τον Κέρβερο, μ' όλη τη θλίψη, την αγάμνια και τη νηστεία, απ' τα σκοτάδια του τραχύτατού του αγώνα, και στο πρόσωπο και στο κορμί. Και δεν ξέρω πως, καθώς βραδιάζει, μπροστά στην μετόπη αυτή (ας μου συγχωρεθεί η άκαιρη ανάμνηση), μόρχεται στον νουν ο Dante που ανεβάζει το σκληρό όραμά του στο άγιο φως του τραγουδιού. Είναι ίσως γιατί, έξω από την υποβλητικότητα της, διαβλέπω στη λατρεία των άθλων του Ηρακλή έναν ηρωικόν ασκητισμό, ένα θείο πρωτόγονο μυστικισμό»³¹³.

La métopé suivante qui, comme celle que nous venons de voir, se transmet poétiquement dans le type de l'« ekphrasis », se retrouve dans le poème *Ύμνος στην Ορθία Αρτέμιδα* de *Η Συνείδηση της Φυλής μου*. Dans l'extrait qui suit le poète s'adresse à la déesse Artémis :

» (Σύρε τόν πόνο μέσαθέ μας
σάν ό Ηρακλῆς τόν Κέρβερο άπ' τόν Άδη,

» όταν άπλώνοντας στό χῶμα τήν κοιλιά
καί μέ σερνάμενα τά νύχια
ό Σκύλος άκολούθα, άζήγητα βαρύς,

» μέ τήν ούρά στά σκέλια
καί τό μάτι ζαρωμένο όμπρός στόν "Ηρωα
ώς ἄν κοίταζε τόν "Ηλιο !)

(*A.B.*, t. Γ', v. 237-244)

Il s'agit du douzième et dernier des travaux d'Héraclès, sa descente aux Enfers pour y chercher Cerbère. La mission donnée par Eurysthée à Héraclès était de ramener le monstre aux cinquante têtes, dont les trois qui se trouvaient devant étaient celles de chiens, et les autres sur le dos étant celles d'autres animaux. Cerbère, fils d'Echidna et de Typhon, empêchait les habitants des Enfers de s'échapper. Athéna et Hermès ont aidé Héraclès dans sa tâche. Après avoir été initié aux Mystères

³¹³ Nous traduisons du grec.

d'Eleusis³¹⁴, il est descendu aux Enfers, et, avec la permission d'Hadès, il a emmené le chien. La seule condition du dieu était qu'Héraclès devait l'attraper à mains nues, sans armes. Chose qu'il parvint à faire, comme pour le Lion de Némée.

Sur la métope, qui devait peut-être se trouver en avant-dernière position sur l'aile est du temple (illustration 75), est représenté Héraclès, tirant Cerbère avec une corde, ce dernier n'étant représenté qu'avec une seule tête de chien. A côté de lui se trouvait Hermès, dont il ne reste plus qu'un pied, à côté du pied gauche d'Héraclès. Comme pour la métope avec Athéna, mais aussi pour presque toutes les autres du temple, ce n'est pas le moment du combat, de la confrontation, que l'on retrouvait beaucoup sur la céramique, qui est choisi, mais la fin de l'épreuve.



illustration 75 – Métope du pronaos du temple de Zeus, avec Héraclès et Cerbère, Olympie

Héraclès est de nouveau le Héros, qui oblige son adversaire vaincu à ramper devant lui et à le suivre hors des Enfers. Le poids de la description ne se porte pas sur Héraclès mais sur Cerbère, le poète voulant accentuer sa peine et son dessèchement à travers l'âme humaine. Artémis est appelée à tirer la peine hors de l'âme des êtres

³¹⁴ Sur un vase représentant Dionysos d'ailleurs (pélèkè du peintre des Mystères d'Éleusis, 340 av. J.-C., musée de l'Ermitage, St-Petersbourg), on voit également Héraclès, initié aux Mystères d'Éleusis, tenant en main sa massue, mais aussi le bâton couronné de myrte caractéristique des mystes.

humains, comme Héraclès entraîne Cerbère hors des Enfers (v. 237). La profonde connaissance de la vie naturelle et des choses que possède Sikélianos renforce le « relief » de la scène, dans un cadre qui a une pertinence diachronique. Dans la comparaison des vers 237-244, au-delà des détails que le poète adjoint à Cerbère (ventre, griffes, queue, œil), le verbe principal de la phrase qui suit « *σαν* » est omis. Cette omission non seulement ne gêne pas la compréhension de la phrase, mais au contraire elle aide à souligner les détails et les images qui ont une grande importance. Le verbe de la première phrase, situé avant le « *σαν* » et qui constitue le premier terme de la comparaison (« *Σύρε* »), entre comme premier mot, au mode impératif, de sorte que sa « sonorité » mais aussi sa force figurative s'étendent sur tout le poème³¹⁵.

L'image la plus centrale, qui est composée d'un tercet complet, alors que les autres images sont composées d'un seul vers chacune, a comme mot central, autour duquel gravitent les autres mots, le terme « *σερνάμενα* ». Cette détermination agressive, qui est dans ce cas-ci un participe, constitue le centre de la strophe en tercet, elle-même étant la strophe centrale, par son caractère sonore mais aussi optique. C'est là que l'on retrouve le centre de la signification de toute la comparaison : la « douleur » est tirée pour sortir de nous, ayant été assujettie à notre volonté, qui est ici représentée par Héraclès (illustration 75). C'est ici qu'est introduite notre première série paradigmatique avec le taxème « douleur ».

1^{ère} première série paradigmatique (taxème « douleur »)

Σύρε τόν πόνο
 ἀπλώνοντας στό χῶμα
 σερνάμενα
 ἀκολούθα... βαρύς
 οὐρά στά σκέλια
 ζαρωμένο

³¹⁵ Voir *O αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, op. cit., pp. 206-7

Les détails de la comparaison montrent la grande capacité d'observation du poète pour tout ce qui concerne la frayeur du chien. Cerbère, apeuré, manifeste sa peur en allongeant son ventre sur la terre, ses griffes sorties, la queue entre les jambes, l'œil plissé. La figure qui a inspiré le poète semble être similaire. Même si sur la métope n'a été conservée qu'une partie de la représentation du chien, l'impression générale de son expression est restituée poétiquement avec une analogie frappante (illustration 76).

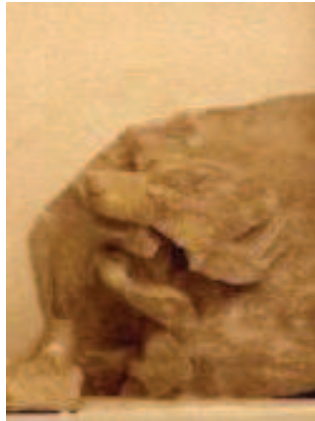


illustration 76- Détail de la métope du pronaos, l'« aspect de Cerbère »

La comparaison s'intensifie encore plus avec l'ajout d'une nouvelle comparaison à la suite de la grande comparaison. L'œil du chien est « plissé » devant l'éclat du héros. Cette comparaison constitue l'extension de la plus grande comparaison.

L'extrait de la prose du texte *Συνέχεια της ομιλίας μου με τον Rodin* que nous avons cité plus haut, est en lien direct avec la description d'un autre poème (*Κλεισούρα*), qui mentionne aussi l'exploit d'Héraclès aux Enfers :

*Κι ὄμοια τώρα κ' Ἐσεῖς,
ὡς προαιώνια βουλήθηκε πάλι
ὁ Ἡρακλῆς, ἀπ' τόν Ἄδη γυρίζοντας,
ὄμοιος μ' Ἐσᾶς, ἀδερφοί μου,
νηστικός, ἀχαμνός, μέ πηγμένα
τριγύρ' ἀπ' τήν ὄψη τά γένια,
ὡσάν ἄγριος, σά στοιχειό, σάν ἡμίθεος,
μά μ' ὄλα γεμάτα τά στήθη,
τά φρένα, τά γόνατα, ἀπ' τόν κρύφιο του ἀκοίμητου αγώνα,*

*ὕψωμένος ἀπάνω ἀπ' τοῦ Φόβου ἢ τοῦ Χάρου τὸν ἴσκιον,
νά λυτρώσει τὸν Ἥρωα·*

(*A.B.* t. E', v. 62-72)

Dans ce poème, Héraclès se pose en représentant du courage de l'ensemble anonyme des soldats grecs, mettant l'accent sur la difficulté de leur combat. Ce n'est autre que l'objectif immuable de la liberté, non seulement nationale mais aussi sociale et spirituelle qui est soulignée ici. Héraclès devient ainsi le héros de l'action, le symbole de la libération.

Nous mentionnons ici un autre poème, qui est l'un des premiers où l'on rencontre la figure d'Héraclès. Il s'agit du poème en vers *Αχελώος*, où est aussi exploitée la figure du héros et sa victoire mythique contre le fleuve Achéloos. Le fleuve, transformée en taureau sauvage, essaie de tuer le héros, mais Héraclès brise sa corne et le taureau s'enfuit, vaincu. Le thème mythologique de l'affrontement nous rappelle l'image d'Héraclès avec le taureau de la métope du temple de Zeus. Les vers se rapportent à un rêve du sujet poétique, qui se trouve, comme Héraclès, dans l'Achéloos, parvenant à boire le fleuve entier³¹⁶. Ce que veut mettre en valeur le poète c'est la grande tentative qu'il fournit pour retenir la «*τρομερή ορμή*» de celui qu'on appelle désormais l'Aspropotamos:

*Πλημμύρα' ὁ Ασπροπόταμος, κ' ἐγώ, στήν τρομερή του ὀρμή
καταμεσής στημένος,
στόλο τά πόδια μου ἔβανα κι ὀλόρτο ἀπάνωθε κορμί,
σά θεός ἐναντιωμένος...*

*Καί ξαφνικά ὁ ἀγώνας μου μιά δίψα ἀνέγνωρη ἔγινε·
κι ὡς ἄνοιξα τά χεῖλα
λίγο νά σκύψω καί νά πιώ, ἄσωτο νάμα ὁ ποταμός
μές στήν καρδιά μου ἐκόλα.*

Κι ὅσο μ' ἀλαφρών' ἡ καρδιά, τόσο γλυκότερο ἔνιωθα

³¹⁶ Fylaktou (*Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit. p. 186) relève que le rapprochement du rêve au début du poème avec l'exploit d'Héraclès qui est décrit à la fin est là pour souligner que le combat et la submersion de l'âme du poète sont plus importants que la prouesse du demi-dieu.

στά μέλη τόν αγώνα,
κ' ἔπινα ὡς αὔρα τῆς αυγῆς τό ρέμα πού μου πάταγε
μπροστώτερα τό γόνα.

Τέλος, ὡς σβήνει, ἅμα γυρνά τό κύμα ἀντίστροφα, ὁ ἀφρός
στόν ἀπλωμένο ἄμμο,
ἔμειν' ἡ κοίτη ὀλόστεγνη καί λεύτερα τά πόδια μου,
σάν τά φτερά, νά δράμω!

Ἔτσι ἔνιωσα, ὡς ἀλάφρωσα, μίαν ἄσωτη παλικάριά
νά μου ζυπνάει στά στήθη,
κι ὄλο τῆς πλάσης τό δροσιό καί τῶν βουνῶν ἡ λεβεντιά
στά σωτικά ἐχύθη...

Ἦ, πόσο μου ἦταν τ' ὄνειρον ἀπό τόν ἄθλο ἀδρότερο
τοῦ ημίθεου πού στό χέρι
μέ ταύρου ἀνάρπασε μορφή τόν ποταμό ἀπ' τά κέρατα,
κρατῶντας του καρτέρι,
καί, βάνοντας τα γόνα του στό διπλωτό του τράχηλο,
του σύντριψ' ἔτσι τό ἔνα·
κι αὐτός ἐχύθηκε, τρελός τοῦ πόνου, μέσ στά πέλαγα,
μουγκρίζοντας ὀλοένα...

(A.B., t. E')

*oh ! plus intense que l' effort du demi-dieu
qui, embusqué, saisit de sa main par les cornes
le fleuve à figure de taureau*

*et, appuyant son genou sur la nuque pliée,
lui brisa une corne et celui-ci,
fou de douleur, mugissant,
sa rua dans les océans³¹⁷*

³¹⁷ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Sikélianos*, op. cit.

Dans ces textes poétiques que nous avons ajoutés se voit clairement la victoire du héros, qui dans le premier cas est couronné par l'approbation de la déesse Athéna, et dans les deuxième et troisième par la soumission totale de Cerbère et du Taureau. Ces faits pourraient constituer les termes d'une deuxième série paradigmatique :

2^{ème} série paradigmatique (taxème «victoire»)

σοῦ φέρνει μέ τά δυό του χέρια
τίς πεσμένες Στυμφαλίδες,
σάν ὁ Ηρακλῆς τόν **Κέρβερο ἀπ' τόν Ἄδη**
ἀπλώνοντας **στό χῶμα** τήν κοιλιά
ὁ Σκύλος ἀκολούθα
τήν οὐρά στά σκέλια
μέ σερνάμενα τά νύχια
μάτι ζαρωμένο ὀμπρός στόν Ἥρωα
πού στό χέρι
μέ ταύρου ἀνάρπασε μορφή τόν ποταμό ἀπ' τα κέρατα,
βάνοντας τά γόνα του στό διπλωτό του **τράχηλο,**
του σύντριψ' ἔτσι το ἕνα·
κι αὐτός **ἐχύθηκε, τρελός τοῦ πόνου,** μέσ στά πέλαγα

Sikélianos dédie au héros un poème entier sous le titre *Ηρακλῆς*, dans *Η Συνείδηση της γης μου*, dans lequel il analyse divers épisodes de sa vie. Dans ce long poème, Héraclès soumet, grâce ses travaux, l'essence même de la lutte, et ne ressemble en aucun cas aux êtres humains calmes, ou ceux qui ne rencontrent aucun obstacle dans leur vie:

» *Ἀλλά Ἐσύ,*
μέ μία βαθύτερη σιωπή
καθώς στήν κούνια Σου
(ὡ χέρια τοῦ Ἥρωα πάντα βρεφικά !)
ὕποτάξεις τήν οὐσία τῆς πάλης ! »

(*A.B.*, t. Γ', v. 58-62)

Ce héros tourmenté, dont la vie n'a cessé d'être une suite de peines et de combats, a libéré son âme par la Lutte. Il symbolise ainsi le combat éternel de l'homme qui peut supporter l'énorme poids de cette lutte grâce à sa force physique et mentale. Les images poétiques d'Héraclès renforcent l'idée que l'esprit est indissociable du corps. Il ne s'agit pas de simple force physique, mais de rectitude:

*ὅμοια κ' Ἔσϋ
μπροστά ἀπ' τό ξάστερό Σου πρόσωπο
διώχνεις τούς μάταιους στοχασμούς !*

(*A.B.*, t. Γ', v. 41-43)

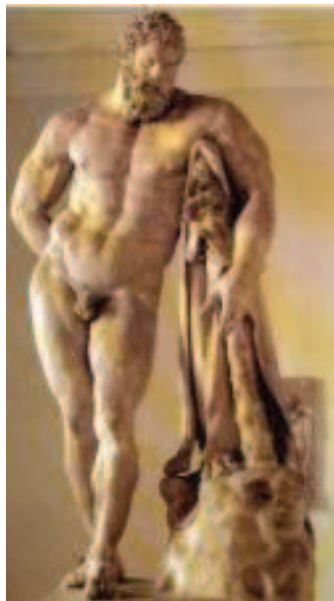


illustration 77- « Héraclès au repos », Lysippe, 4^{ème} s. av. J.-C

L'image de l'Héraclès incliné est peut-être inspirée ici de l'art grec antique, puisque la phrase « ὄρθιο κορμί σπαθάτο » qui se répète dans *Ηρακλής* (v. 4, 9, 18, 24 et 28) n'est pas due au hasard. Elle renvoie à la statue de l' « Héraclès au repos », copie d'époque romaine d'une œuvre de Lysippe de la fin du 4^{ème} s. av. J.-C. Il a sculpté le héros fatigué, s'appuyant sur sa massue à l'issue de ses épreuves (illustration 77). Ce type de représentation du héros est particulier, avec le caractère mortel qu'est la fatigue se lisant sur ses traits. D'ailleurs le vers 85 « ὁ κόματος χαμηλώνει τά βλέφαρα » semble fortement correspondre à la position de la statue.

Comme nous l'avons déjà vu auparavant dans *Κλεισούρα*, le héros, après tous ses travaux, se retrouve face au dernier défi qui est la mort elle-même (v. 71-72). Dans le poème *Ηρακλής*, aux vers 99-111, la liaison des thèmes mythologiques de l'Héraclès «*Αστροχίτωνα*»³¹⁸ avec le chiton de Nessos³¹⁹ n'est pas due au hasard, puisqu'elle est en rapport avec la fin du héros et son immortalité qui s'ensuit:

*Καί τέλος νά τοῦ Νέσσου ὁ φλογερός χιτώνας,
τῶν ἀκοίμητων ἡρώων μοιραία νίκη,
πού γιά νά βγεῖ ἀπ' τό σῶμα Σου
τραβοῦσε ὅλες τίς σάρκες ἀπ' τό κόκαλο !
Καί τότ' Ἔσύ
ὁ ἴδιος μαζεύοντας καί στήνοντας σάν τεῖχος τήν πυρά,
ἐνῶ ἀπ' τή μέση της πηδάει ἡ φλόγα ὥσμε τόν οὐρανόν
αἰφνίδια, γελαστή
σειώνοντας τόν ἀέρα ἀπ' τόν τρεμάμενο καπνό σά λεύκα θεόρατη,

ἀνεβαίνεις σιωπηλός
ὄχι γιά νά καθίσεις στῶν Ὀλύμπιων τό τραπέζι
ἀλλά γιά νά λυτρώσεις τήν ψυχή
στόν ἴδιο της σκοπό !*

(*Λ.Β.*, t. Γ', v. 99-111)

La mention du chiton empoisonné, en dehors de son contenu moral, le rapport direct avec le sacrifice de soi et la souffrance des actes héroïques, passe comme un exemple de la victoire inéluctable des héros vivants. L'objectif final du poète est, cependant, de mettre l'accent sur le résultat des tentatives d'Héraclès, qui est l'«*apothéose*». Nous aboutissons ainsi aux relations suivantes qui se réfèrent au schéma de l'«*épreuve*», que nous avons déjà commenté pour d'autres poèmes:

³¹⁸ Voir le sujet analogue dans le poème *Ρυθμός και Ναός*, v. 45-7.

³¹⁹ *Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας)*, op. cit., p. 48 : Ce thème mythologique rappelle l'amphore attique du Peintre de Nessos (milieu du 7^{ème} s. av. J.-C.). Cette amphore représente Héraclès combattant le centaure Nessos qui a essayé de violer sa femme Déjanire, et lui portant le coup fatal. Selon le mythe, le centaure, avant son dernier souffle, donne à la femme d'Héraclès un supposé filtre d'amour, composé de son sang et de son sperme. Ce faux filtre a empoisonné Héraclès dès qu'il l'a bu.

Lutte - Douleur / Victoire – Sacrifice



Mort - Immortalité

Héraclès, en essayant « courbé » de trouver l'essence de la lutte, monte maintenant silencieusement mais droit au sein des flammes qu'il a lui-même allumées, obtenant l'immortalité. Son combat pour la libération de l'âme humaine ne se termine cependant pas lorsqu'il accède à l'Olympe, territoire des Dieux. Le héros ne se repose pas mais continue d'avoir comme unique objectif de fournir son aide à l'homme. Ainsi Héraclès, avant de s'élever au ciel, a lutté contre la matière terrestre la plus vile, composée de monstres et d'injustices, et à travers la peine et le labeur il a atteint la contemplation de l'âme. A travers, l'action il est arrivé à l'intuition, et a ainsi atteint la veine profonde de l'Unité.

La fatigue du héros dans *Ηρακλής* que nous avons déjà relevé, mais aussi sa douleur, se manifestent aussi sur le buste du temple d'Athéna Aléa qui le représente, selon les remarques caractéristiques du poète dans les vers suivants :

*ἔτσι, κάθε ὥρα ὀδηγητής μου
μέ μιὰ ἀστραπή φανέρωνες μέσ στήν ψυχή μου
τήν οὐσία τοῦ πόνου,
ὅταν
-καθώς Ἐσύ σ' ἀετώματα τοῦ Σκόπα
ὀπού το πρόσωπό Σου ἀνάργυτο στούς ἄθλους ὄλο
μοιάζει μέ τοῦ ἀιτοῦ
πού δέ γνωρίζει τί καί ποιό τό βέλος πού τον ἔριξε στή γῆ
ἀλλά ὡς τήν ὕστερη στιγμή σπρώχνει μπροστά τά νύχια ὀρτά
ἐνώ τά μάτια του εἶναι καθαρή πηγὴ ἀστραπῆς-
χτυποῦσα μέ τή νιότη μου ὄλη
ἀδιάκοπα, δεξιά ζερβά
τόν ἀόρατο θεό!*

(*A.B.*, t. Γ', v. 128-40)

Le fronton ouest dépeint le combat d'Achille contre Télèphe, fils d'Hercule et d'Augé. La tête du fronton représente Héraclès, qui semble protéger son fils

(illustration 78). La description effectuée par Sikélianos correspond vraiment à celle de la tête, célèbre pour l'expression de ses yeux et la tension dramatique générale de la scène, typique du style de Scopas, un sculpteur dont le poète apprécie le style. Le buste d'Héraclès témoigne de l'angoisse personnelle d'un père quant au sort de son fils. Alors que le sujet est purement mythologique, la signification semble tourner autour du monde de la vie privée, qui se distingue par la tendresse paternelle. Sikélianos veut plus ici promouvoir le caractère humain du héros que son côté surhumain. La relation du poète avec le héros apparaît également médiatisée par la sculpture grecque antique, le narrateur s'initiant à «l'essence de la douleur» par le biais de l'expression d'Héraclès, exécutée avec goût par Scopas.



illustration 78- Tête d'Héraclès du fronton ouest d'Athéna Aléa à Tégée, env. 350 av. J.-C.

Vers le milieu du poème nous voyons le poète abandonner le héros (v.183 et après) et se référer à Dionysos³²⁰. Il est bien sûr courant qu'il soit lié avec le dieu du vin, puisque selon la mythologie Héraclès a suivi le dieu et toute sa compagnie aux

³²⁰ Fylaktou dans son travail, *O αρχαίος ελληνικός μύθος στο Λυρικό Βίο*, remarque (p. 212) que l'enthousiasme patriotique qui dirige l'âme de Sikélianos pendant la période de guerre (voir aussi le poème *Κλεισόρα*) se manifeste par des symboles dionysiaques, des figures du théâtre grec antique et particulièrement des tragédies d'Euripide.

Indes, mais aussi parce les deux combattirent ensemble lors de la Gigantomachie. Ces deux figures mythologiques se retrouvent ensemble dans la peinture de vases. L'une des plus caractéristiques est un cratère à volutes du Peintre de Pronomos (classique tardif I, musée archéologique de Naples) dont une face représente Dionysos avec Ariane et l'autre Héraclès avec un masque, ce qui confirme sur le plan iconographique également le rapport qui existe entre eux.

Héraclès est donc le type de héros qui concentre toutes ces caractéristiques qui correspondent à l'« homme supérieur ». Il s'agit du caractère dionysiaque d'un personnage qui dans son combat pour le salut des hommes fait preuve d'une abnégation totale. Malgré sa souffrance, il se sacrifie au niveau personnel et collectif et ne fait qu'un avec le monde entier, élément caractéristique de la dimension particulière de l'amour, que nous étudions³²¹.

³²¹ Comme nous l'avons vu dans l'*Introduction* du chapitre, nous retrouvons un motif de sacrifice semblable sur le relief de Triptolème que décrit le poète. Dans ce cas-là le sacrifice du héros consiste en l'accomplissement d'une mission que lui a confiée la déesse Déméter en rapport avec la diffusion de la semence de blé, tentative qui favorisait le bien commun. Le thème du dévouement total à une idée se retrouve aussi dans l'histoire d'Hippolyte, qui adorait la déesse Artémis au prix de sa propre vie. Ce héros particulier est mentionné comme nous l'avons vu par Sikélianos dans *Η Συνείδηση της γης μου* alors que la scène de sa mort se reflète sur un vase correspondant.

b. Sacrifice



illustration 79 - Sceau cylindrique en hématite 3^{ème} - 4^{ème} s. ap. J.-C., musée de Berlin

La tradition religieuse grecque antique dans sa totalité, avec en tête Dionysos, constitue, dans *Λυρικός Βίος*, la force spirituelle dominante qui, selon Sikélianos, a survécu à travers les siècles jusque dans le mythe chrétien. La proposition religieuse de Sikélianos, qui se voit principalement dans *Πρόλογος στη Ζωή* (4^{eme} *Συνείδηση*) attache au christianisme une dimension bacchique mais identifie aussi, au travers du prisme d'un Christianisme radical, Jésus avec Dionysos³²².

Un extrait de *Το κατορθωμένο σώμα* où l'on a l'identification délibérée des deux dieux est caractéristique de ce thème. Le « Bacchus Crucifié » que mentionne d'ailleurs Sikélianos dans le poème provient peut-être du sceau cylindrique qui représente « l'Orphée bacchique » crucifié, qui a été utilisé comme décoration dans l'édition de *Αντίδωρο*. C'est ce que mentionne par ailleurs Sikélianos lui-même dans l'introduction de cette édition:

*Συμπληρωματικά η εικόνα του παλιού Γνωστικού
Σφραγιδόλιθου με το σταυρωμένο Ορφέα ανταποκρίνεται
Στην τελευταία αυτή στροφή του Π ρ ο λ ό γ ο υ στη Ζωή:*

[...]

Ἵ μυστικά κατορθωμένο σῶμα,

σῶμα τῆς θυσίας,

ἀντίδωρο ἄμετρων ψυχῶν,

Ἐσταυρωμένε Βάκχε,

ὄ τσακισμένη ἀπό το βάρος τῶν τσαμπιῶν

ἀθάνατη κληματαριά!

[...]

(*Α.Β.*, t. Γ', v. 82-87)

και συμβολίζει πως το σώμα της Ποίησης,

όσο κι αν μεράζεται, δεν κομματιάζεται ουσιαστικά

(p. 7)

³²² *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 167

Dans le chapitre *Διώνυσος-Ιησούς* de la même section, Sikélianos résume dans sa poésie toute la tradition des premières années de l'ère post-chrétienne, pendant laquelle des éléments de paganisme et de christianisme sont fusionnés si bien que l'art nouveau s'enrichit de thèmes de l'art ancien. Des représentations dans les catacombes et sur les sarcophages démontrent, quant à leur technique, les identifications des éléments païens et chrétiens³²³. Par conséquent, Dionysos et Jésus, associés à la vigne, au sang et au vin³²⁴, fusionnent leur visage/ figure:

Ὡ Πάσχα, πανσεβάσμιο Πάσχα!

Ὡ Τακχε !

Ἀπόλλωνα!

Ἰησού !

(*Α.Β.*, t. Γ', v. 240-244)

Ici nous avons l'identification du Christ avec Dionysos mais aussi avec Apollon (voir aussi *Μνημόσυνο Παπαδιαμάντη*). Aussi dans le poème *Ἀπόλλων Διονυσόδοτος* l'invocation épiclétique les couvre tous les trois. Ainsi vient s'ajouter à Apollon et Dionysos Jésus, pour constituer, tous ensemble, la trinité de la création poétique de Sikélianos. Le mythe grec antique donne deux hypostases et le chrétien la troisième, pour former la triade consubstantielle du discours de Sikélianos : l'ivresse, l'harmonie et le sacrifice.

Lorsqu'on lit la citation de *Το κατορθωμένο σώμα* qui s'y rapporte, complétée par celle de *Διώνυσος-Ιησούς*, à travers l'optique du dionysisme néohellénique, elle renferme beaucoup de connotations. Le schème Mort-Résurrection est l'un des maillons d'union entre les mythes du Christ et de Dionysos, qui nous permet de percevoir l'analogie entre l'amour chrétien et l'éros dionysiaque et de les comprendre comme des expressions homologues d'un même instinct primaire et primitif, qui a une manifestation ontologique, la croyance religieuse, mais aussi sociale, la recherche de la fraternité et de la paix. Le sacrifice de soi ici devient la source et le sujet de

³²³ Par exemple, le «Bon Pasteur» de la catacombe de Domitilla à Rome, qui tient l'instrument de musique pour séduire l'agneau, est apparenté à Orphée.

³²⁴ «*Αρχαία ελληνική θρησκεία*» *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 346: La relation vin-sang, c'est-à-dire la mention du vin comme sang de la vigne, est ancienne et très répandue (Cf. le mythe de la mort d'Ikarios et de sa fille Hérigonè, qui jettent leur ombre sur le plaisir que donne le vin).

l'inclination dionysiaque au dépassement de l'individualité, transformant en solidarité sociale les expressions religieuses de l'instinct dionysiaque. Ainsi alors qu'il fonctionne comme un appel à l'union homme-Dieu, il constitue en même temps un appel à l'unité entre les hommes.

La religion antique a donc le même symbole que la nouvelle religion, qui est le cep. Les identités ou les recoupements sont confirmés, comme nous l'avons dit, par l'iconographie orphique des monuments chrétiens. Orphée est ainsi présenté selon l'iconographie antique, comme le mentionne le poète dans l'un de ses textes en prose, « *apprivoisant les bêtes sauvages tout autour de lui par sa lyre* »³²⁵ («*να τιθασσέβει ολόγυρα του με τη λύρα τα θειριά*»)³²⁶. Il s'agit d'ailleurs d'un personnage mythologique très aimé du poète, pour lequel il a écrit sa première tragédie «*Ο διθύραμβος του ρόδου*» (1932), dont la couverture est illustrée de la figure d'Orphée³²⁷, à partir d'une image de vase. Orphée était donc selon une lecture généralement admise, précisément le prophète des mystères dionysiaques, puisque le mythe de son démembrement en fait la victime de son propre dieu, la victime de Dionysos³²⁸.

La célèbre représentation du Crucifié sur le sceau cylindrique en hématite³²⁹ (illustration 80) est donc en rapport avec les rapprochements ci-dessus. Selon l'inscription *Ορφέας Βακχικός*, ce n'est pas Jésus qui est présenté ici (il apparaît plus tard dans l'iconographie), mais une des formes qui renvoie à Dionysos. Le Crucifié est représenté sous une demi-lune et sept étoiles, symboles de l'immortalité astrale. Avec cette représentation commence une identification des deux divinités souffrantes, puisque Dionysos, comme Jésus, est assassiné, et ressuscite triomphalement en prenant sa place parmi les douze dieux (voir aussi le rapprochement entre les ménades omophages et la consommation du corps de Jésus). A travers l'identification des deux dieux émerge le thème de l'offrande à travers le sacrifice³³⁰.

³²⁵ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 129

³²⁶ Nous traduisons du grec

³²⁷ La signification de l'image réside dans le fait que c'est exactement la même représentation de ce vase qui orne un brochure des Fêtes Delphiques de 1930 (archives E.A.I.A).

³²⁸ «*Αρχαία ελληνική θρησκεία*» *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 463.

³²⁹ Μπαρδιάμπασης Ν., *Ορφέας και Ορφισμός*, Première partie, *Journal Ελευθεροτυπία*, 23 décembre 2004, volume 266, p. 5.

³³⁰ Voir sur le sujet *Ο Κώστας Βάρναλης κι ο νεοελληνικός διονυσιασμός*, op. cit., p. 14.



illustration 80 - Sceau gnostique (inspiré par le Sceau cylindrique en hématite 3^{ème} - 4^{ème} s. ap. J.-C., musée de Berlin) réalisé par Spyros Vassiliou, qui illustre le recueil de poèmes *Αντίδωρο*.

Troisième partie
La nature

Introduction

Dans la troisième partie, nous allons étudier l'amour, qui s'exprime comme un attribut invisible du personnage, en s'identifiant avec la nature qui l'entoure.

La source originale du « Dionysisme » de Sikélianos est clairement vécue, puisqu'elle constitue un vécu direct et profond de la part du poète-narrateur de la relation avec la nature. Le moment d'identification avec la nature est ainsi une manifestation de l'instinct dionysiaque, besoin qui provient de la personnalité dionysiaque du poète. Dans le «Πρόλογος» (Prologue) de *Λυρικός Βίος*, il utilise, pour décrire sa communication avec la nature, une série d'expressions homologues, lesquelles montrent le caractère religieux et érotique, que l'on appelle dionysiaque, du vécu.

Ce moment de fusion, d'identification avec la nature et l'univers³³¹ se manifeste dans la poésie de Sikélianos à travers la pléthore d'images identiques qui, en accord avec le début de l'abondance, vivifient de manière répétitive et multiplicative le contact direct du sujet poétique avec la nature. Ainsi l'identification dionysiaque du sujet avec la nature est lisible dans le nivellement métaphorique fréquent de l'humain avec la nature.

Par exemple dans le poème *Αναδυομένη*, nous avons le contact de la déesse Aphrodite avec la mer, image que le poète puise probablement du trône Ludovisi (l.b. Abondance). L'identification avec la nature et l'univers se manifeste par des sentiments primaires telle l'émotion que vit la déesse et représente ici des formes de dépendance organiques dans l'environnement naturel. Aphrodite, au sein de son paroxysme dionysiaque, naît dans l'eau. La beauté de sa forme divine émerge des vagues et ainsi après sa métamorphose, elle s'identifie à toute la nature.

Une transcription du vécu dionysiaque se trouve dans les codes analogues de la mythologie grecque antique, avec l'omniprésence des divinités dans la nature, des satyres, des silènes ou encore du dieu Pan lui-même, qui prend la forme d'un bouc. Dans de nombreux poèmes se révèle la relation humaine avec l'esprit érotique de la nature, personnifiée par le dieu Pan, un être mythique qui revient souvent dans la poésie de Sikélianos et que nous pouvons mettre en relation avec le groupe en terre

³³¹ Le recueil poétique *Αλαφροϊσκιωτος* constitue d'ailleurs la première expression authentique de son dionysisme.

cuite de l'éros-bouc. Le poème *Παν* et *Θείο Ταξίδι* (2.b. Bouc) sont caractéristiques de cette thématique.

Dans cette partie nous nous concentrerons principalement sur deux poèmes qui révèlent des versions différentes de l'identification de la personne avec la nature. Dans le première sous-chapitre a. "Enlèvement" nous étudierons un poème expressif, qui se réfère à l'identification du Centaure sur un fronton d'Olympie. Dans *Τα Αετώματα της Ολυμπίας* que nous analysons en parallèle avec les sculptures du temple de Zeus (1.a.), Sikélianos transcrit avec des termes mythiques le besoin le plus profond du sujet poétique à s'identifier à la nature et à harmoniser sa présence avec ses exigences primaires. Cette identification apparaît via le contact avec le centaure, être mythique qui fait partie intégrale des caractéristiques de la nature sauvage.

Dans le chapitre "Transformation" (a. folie), nous commenterons l'identification avec la nature à travers l'élément de la métamorphose dans l'épisode de l'épiphanie du dieu Dionysos, thème qui se trouve sur la coupe d'Exékias et qui orne le verso d'un programme des Fêtes Delphiques. Dans *Ταξιδεύω με το Διόνυσο*, l'identification se réalise tout d'abord existentiellement, à travers les sensations, qui transcrivent la sensation « démoniaque » de la nature, qui caractérise plus généralement Sikélianos, et par la suite avec des images des mystères cosmiques mais aussi des images du microcosme.

Chapitre 1 – Contact

a. Enlèvement



illustration 81 – Groupe “Deidamie et Eurytion, ouest fronton, temple de Zeus d’Olympie, 460 av. JC

Dans le poème *Τα Αετώματα της Ολυμπίας*³³², nous mettrons en valeur la façon dont Sikélianos perçoit la notion de la plénitude à travers la communication avec les forces de la vie les plus grandes et les plus mystiques. Nous allons notamment aborder le sujet de l' "éros", fondé sur les expressions de l'esprit dionysiaque, la folie, le dépassement du soi, l'identification, à savoir des éléments qui font rêver la dimension particulière de l' "éros" qui emporte tout. Nous repérerons particulièrement les points où sont observées des expressions de l'amour dionysiaque et nous rechercherons des correspondances dans des chefs d'oeuvre de l'art de la Grèce antique où le sujet de l' "éros" a également une dimension dionysiaque.

*Κένταυροι, ὦ Κένταυροι μεθύσι
γιγάντιας γύρω μου ἀρπαγῆς,
πού τήν ὀρμή σου ἔχεις βυθίσει,
γενί, στή δύναμη τῆς γῆς!*

*Φλέβες γεμάτες στον ἀγώνα,
σφιχτόν ἀγώνα ἐρωτικό·
χέρια ἄσειστα καί χωνεμένα
στοῦ στήθους τό σγουρό καρπό·
ἀγκαλιστό ἀλόγισο γόνα-*

*πῶς νά σέ πῶ, πῶς νά σέ πῶ;
πού 'σαι ὁ κισσός ὁ θεριεμένος,
ἡ ρίζα πού ἀπ' τό χῶμα βγαίνει,
ἡ γυμνή ἀγάπη ποῦ αγαπῶ.*

[...]

(*A. B.*, t. Στ', v. 1-13)

En observant le poème ci-dessus, on peut distinguer le rapport évident de Sikélianos avec la mythologie hellénique et l'art de la Grèce antique. Le poète

³³² Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Στ', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1969.

s'appuie sur des mythes anciens ainsi que sur des monuments antiques comme le montre l'étude du poème, qui fait explicitement référence, par son titre, à un chef d'œuvre précis, puisant son thème dans la mythologie hellénique³³³. C'est donc le mythe antique (des Centaures) sur lequel est focalisé le poème, mais, selon la manière dont celui-ci est représenté dans le fronton d'Olympie.

Nous analyserons donc en détail la première partie³³⁴ du poème concerné. Dès la première lecture, on constate que le poème est influencé par un très important ensemble sculptural de l'antiquité, les frontons du temple de Zeus à Olympie. Ces vers se réfèrent en réalité au fronton ouest et décrivent le combat "érotique" des Centaures, qui, en état d'ivresse, ont voulu violer les femmes des Lapithes. Dans cet extrait, c'est l'élément érotique qui domine, puisé lui-même, certes, dans les sculptures que nous allons examiner. Le poète se focalise sur les Centaures, des êtres mythologiques, qui expriment la sexualité primitive du mâle, pour mettre en relief le thème majeur, à savoir la manifestation violente de l'instinct dionysiaque, à travers le thème de l' "enlèvement". Nous allons donc aborder l'amour selon sa dimension dionysiaque, qui exprime la tendance primitive de l'unité de tout.

Ainsi, le noyau du poème est le mythe relatif à la lutte des Centaures contre les Lapithes, qui a été particulièrement répandu et donc facilement identifiable dans la mesure où il a été représenté également sur les métopes du Parthénon. D'ailleurs Sikélianos lui-même reprend le même sujet dans les poèmes «*Βουβή Νίκη*» (*Victoire Silencieuse*)³³⁵ et «*Τέλειος Πόθος*» (*Désir Parfait*)³³⁶, comme on le verra par la suite, fait qui prouve la profondeur de son inspiration par les scènes dionysiaques du combat.

Les compositions des frontons qui ornaient le temple de Zeus ont été accomplies en 456 av. J.C. L'artiste, dont le nom nous est inconnu³³⁷, représente Apollon, vu de face, la tête tournée à gauche, au centre de la composition, observant le combat terrible entre humains et Centaures (illustration 82 et illustration 83); les

³³³ Ce fait a obligé le correcteur de la récente édition de la *Λυρικός Βίος* (*Vie lyrique*) de lui donner le titre correspondant.

³³⁴ *Λυρικός Βίος*, tome Στ', op. cit. : Dans la deuxième partie, Sikélianos traite du sujet du fronton est où on représente la préparation pour la course de chars de Pélopes, un sujet qui, certes, n'intéresse pas directement le présent travail.

³³⁵ Ibid., p. 31.

³³⁶ Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Γ', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1966, pp. 131-132.

³³⁷ *Ελληνική Πλαστική: Κλασική περίοδος*, op. cit., p. 44.

Centaures, qui paraissent galopant loin d'Apollon, ont attrapé les Lapithides, qui, à leur tour, tentent de se libérer, tandis que les jeunes Lapithes accourent à leur secours. Ainsi, la bataille est composée de trois complexes de Lapithes, Lapithides et Centaures, de chaque côté (illustration 82). La scène de cette bataille ne se caractérise pas par le désordre puisque chacun a son adversaire. Fondés sur la définition permanente de groupes, les deux complexes de chaque côté sont constitués de deux formes tandis que le troisième est constitué de trois éléments. De façon presque analogue, le poème est constitué, lui aussi, de trois strophes, dont les deux premières sont de quatre vers et la dernière de cinq. Comme les ensembles sont caractérisés par des mouvements forts, pleins de dynamisme, de même, le discours est violent! L'expression poétique est donc dynamique, dans la mesure où elle s'organise suivant de longues périodes syntaxiques et noématiques aux enjambées continues et aux rimes résonantes. De la sorte, un rythme limpide se produit, capable de nous transmettre une ardeur physique et émotionnel d'ordre esthétique, analogue de l'ivresse dionysiaque.



illustration 82 - Ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus d'Olympie, 460 av. J.C.



illustration 83 – Détail, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus d'Olympie, 460 av. J.C.

Dès le premier vers, on s'aperçoit que le poème semble être le dialogue d'une femme avec les Centaures, comme ceci découle de l'appellation vocative avec sa double formulation. Mais, en réalité, nous avons le monologue d'un "je" féminin, qui réunit en sa personne les voix de tous les Lapithides, et se réfère à un "tu", pour l'ensemble des Centaures. Le contexte et la situation dans laquelle se trouve la femme sont définis avec une concision laconique au début du poème. Le vers bref et les verbes assez rares donnent vie, dans la durée du présent, au moment érotique. La condition sentimentale, fortement chargée du sujet, est représentée d'une manière judicieuse, toute particulière.

Nous avons une manifestation extérieure (avec les mouvements) ainsi qu'une intérieure (avec les expressions des personnes), qui semble esquisser avec force lyrique et plasticité les personnages agissants que le "artiste" d'Olympie a également créés de manière analogue (illustration 82). De plus, il semble que le poème traite surtout d'un groupe, celui de l'illustration 84, qui possède d'une manière ou d'une autre, une place particulière dans le fronton. Il s'agit du complexe du roi des Centaures Eurytion et de la femme de Pirithoos, Deidamie.

Nous commençons notre analyse tout d'abord par les rapports opposés les plus clairs tout en soulignant les paires de substantifs ci-dessous, réparties de manière homogène dans le texte:

attaque de centaures (enlèvement) **vs réaction** négative des femmes (résistance)

combat (érotique) **vs réaction** positive des femmes (amour)

De par leur position et leur contenu, il semble que les substantifs constituent les axes principaux du poème. Dans ces relations opposées, qui constituent deux structures parallèles de sens, il existe également une cohésion verticale entre les termes verticaux des paires opposées. Regroupons-les donc en deux séries paradigmatiques définissant deux champs sémantiques opposés, fondés sur l'organisation paradigmatique des contenus:



illustration 84 – Détail: “Deidamie et Eurytion”, ouest fronton d’Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

<u>1^{ème} série paradigmatique</u> :taxème: attaque	vs	<u>2^{ème} taxème</u> : réaction
μεθύσι αρπαγής		γύρω μου
την ορμή σου έχεις βυθίσει, γενί		στη δύναμη της γης
φλέβες γεμάτες στον αγώνα		
σφιχτόν αγώνα ερωτικό	vs	<αντίσταση>
χέρια άσειστα και χωνεμένα		στου στήθους το σγουρό καρπό
αγκαλιστό γόνα = κισσός ο θεριεμένος	vs	η γυμνή αγάπη που αγαπώ

Les phrases ci-dessus composent l’image du combat. À travers la pluralité des termes semblables est décrite de manière caractéristique l’union érotique. On a ainsi une troisième série paradigmatique qui inclut les termes signifiant ce contact, à savoir les membres des corps.

3^{ème} série paradigmatique (taxème: **élément érotique**)

την ορμή σου έχεις βυθίσει, γενί στη δύναμη της γης
φλέβες γεμάτες στον αγώνα, σφιχτόν αγώνα ερωτικό

χέρια...χωνεμένα στου στήθους το σγουρό καρπό
αγκαλιστό γόνα που 'σαι ο κισσός ο θεριεμένος
γυμνή αγάπη που αγαπώ

Fondés sur ces fonctions, nous avons l'identité: enlèvement = amour. En observant les images des ensembles, nous pouvons distinguer ces points du contact érotique. À l'illustration 84, le Centaure a enlevé Deidamie, alors qu'elle se penche vers l'arrière et qu'avec son coude gauche elle repousse son visage, dans un effort de se libérer de son étreinte violente. On pourrait éventuellement distinguer les veines des corps sur le marbre froid, si on les observait dans le musée, où le poète les a admirés de près (illustration 85, illustration 86 et illustration 87). Dans un discours à Pyrgos d'Elide, en février 1928³³⁸, Sikélianos parle de l'impression que lui ont laissée les frontons d'Olympie, quand il les a vus pour la première fois en 1903³³⁹. En tout cas, le paradigme “*χέρια...χωνεμένα στου στήθους το σγουρό καρπό*” est représenté avec une précision exceptionnelle au complexe des illustration 84 et illustration 87. Le paradigme “*αγκαλιστό γόνα*” est visible sur le dessin de la 1ère illustration, tandis qu'il apparaît très nettement sur les illustration 88 et illustration 83 (exactement sur la droite d'Apollon), ou un autre Centaure a attrapé entre ses jambes une Lapithide! Ce qui impressionne et la façon dont le sculpteur représente l'anatomie humaine ainsi que son reflet fidèle dans les vers du poème.

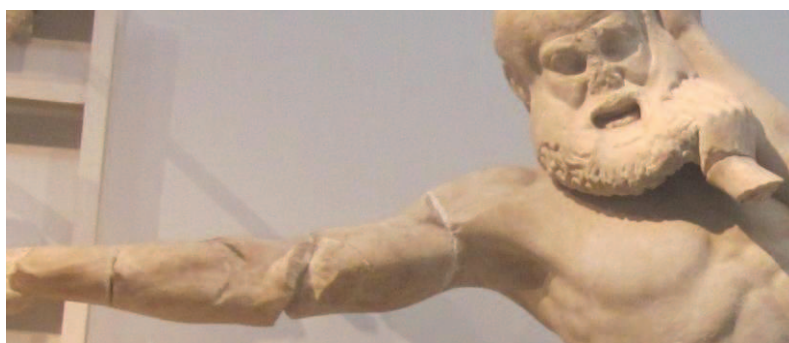


illustration 85 – “Centaure”, ouest fronton, temple de Zeus d'Olympie, 460 av. J.C

³³⁸ Πεζός Λόγος, tome A', op. cit., pp. 45-46: Sikélianos avait également mentionné le poème en question plus tôt dans son article «*Συνέχεια της ομιλίας μου με τον Ροβιέν*» (“*Suite de ma discussion avec Rodin et Notes Esthétiques*”), daté du mois de juin 1912.

³³⁹ Ibid., p. 172: «*J'aurais eu 19 ans quand j'ai lu cette histoire sur les marbres d'Olympie. Comme deux vagues d'une énorme vitalité, la jeunesse éternelle de l'œuvre et ma première jeunesse se sont rencontrées et ont créé dans mon âme une chanson.*» (Θε να 'μουν 19 χρονών όταν αντίκρισα την ιστορία αυτή στα μάρμαρα της Ολυμπίας. Σαν δύο κύματα τεράστιας ζωτικότητας, η αιώνια νεότητα του έργου και η πρώτη μου νεότητα εσυναντήθηκαν και κορυφώσανε μες στην ψυχή μου ένα τραγούδι) - Nous traduisons du grec.)

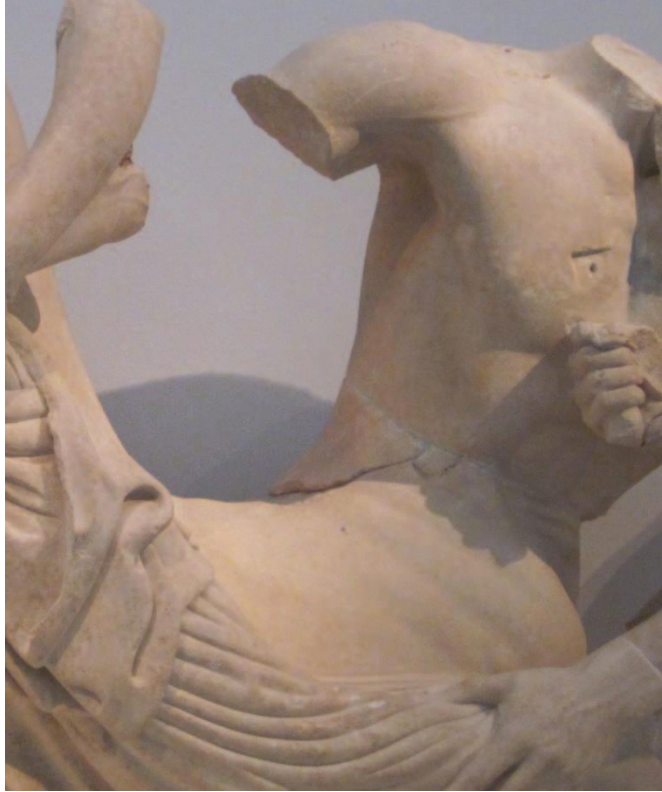


illustration 86 – Détail “les veines”, complexe d’ouest fronton d’Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.



illustration 87 – Détail, ouest fronton, temple de Zeus d’Olympie, 460 av. JC

Toute cette action offensive se déclenche par une ivresse qui, selon nous, constitue la série paradigmatique dominante et elle se rapporte au taxème dionysiasme:

4^{eme} : série paradigmatique (taxème: dionysiasme)

μεθύσι

γιγάντια

ορμή

φλέβες γεμάτες

ο κισσός ο θεριεμένος



illustration 88 – Détail, groupe, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

Toujours selon les codes de lecture, c'est exactement cette fonction qui emporte la divinité naturelle vers cet acte de violence et qui alimente sa réaction dynamique. Cette qualité absolue, suprême, qui emporte tout, le pousse vers un érotisme déchaîné qui se reflète dans les expressions des visages et qui se développe de l'expression presque sereine de l'illustration 89 aux expressions d'intensité psychique de illustration 90 et illustration 91. S'opposant à ces grimaces, que reflètent les "paradigmes" de la quatrième série, les femmes, réduites à la défense, se présentent dans une position relativement pathétique. Si cette crispation déformatrice des visages des centaures révèle cette ivresse, cependant la représentation des corps féminins est marquée de nuances d'expression (comme on le verra par la suite), que Sikélianos reproduit poétiquement.



illustration 89 - Détail "Centaure", ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.



illustration 90 - Détail “Centaure”, groupe d’ouest fronton d’Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.



illustration 91 - Détail “Centaure”, groupe d’ouest fronton d’Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

Dans cette intensité des formes et le paroxysme des sens, ce sont les complexes, pleins de mouvement, qui font ressortir la source de d'exacerbation, ce qui est l'élan absolu, comme le souligne aussi le poète dans le deuxième vers. Ainsi suit la 5^{ème} série:

5^{ème} série paradigmatique (taxème: force)

γγάντιας

ορμή.. στη δύναμη

άσειστα και χωνεμένα..

σφιχτόναγώνα

Nous constatons donc que l'action se développe exactement selon cette domination du Centaure. Elle est donc certaine la réciprocité du dionysiasme démesuré avec la force, qui est imposé dominateur tout au long du poème et qui est également reproduit sur la composition sculpturale (illustration 82-illustration 93). Celle-ci caractérise le complexe de l'illustration 83, dans lequel un Lapithe a abattu en bas à droite le Centaure qui continue à étreindre violemment une Lapithide et la retient avec persistance par sa jambe fine. De manière analogue on observe un autre groupe de formes: un homme vainc un Centaure, qui, à son tour, avec fureur, a attrapé par les cheveux une femme (illustration 93).

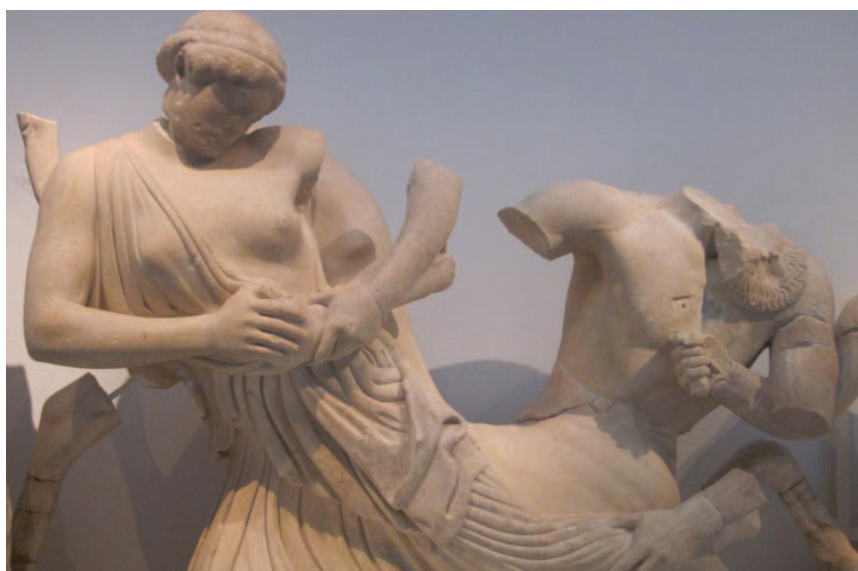


illustration 92 - Detail, groupe d'ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

Guidés maintenant par les verbes, de nombre limité, qui suivent l'axe sémantique du texte, cette force paraît être puisée dans le domaine de la nature. Le centaure est porteur du sens verbal *έχεις βοθίσει*, une combinaison d'homme et d'animal, qui indique un érotisme primitif. L'action agressive du centaure est liée à une métaphore qui renvoie au labourage de la terre avec la charrue ancienne³⁴⁰. Le choix n'est aucunement aléatoire, puisque le labourage est lié à la semence, à savoir la fertilisation de la terre, d'où poussera la nouvelle vie. Ainsi, la proposition subordonnée dans le troisième vers explicite, à travers la métaphore, l'action agressive des centaures, en identifiant l'union érotique à la reproduction. La violence de l'enlèvement et la lutte qui suit rapporte, sous forme de chef d'œuvre et de récit, la puissance de l'instinct dionysiaque.



illustration 93 - Détail, groupe d'ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

La deuxième strophe est entièrement privée de verbes, elle se focalise sur l'intensité de la situation avec des compléments circonstanciels qui sont très explicites et qui déploient les "points" de l'enlèvement, en soulignant de cette manière la nature de la lutte.

³⁴⁰ "Γενί" est ici le bout qui s'enfonce dans la terre, le soc.

Nous nous approchons donc de la dernière strophe, qui commence avec une version plus “tendre” de l’agression, pour arriver à l’hésitation de la femme avec la formulation d’une question. Le sujet pose et repose la question avec angoisse: *πώς να σε πω*, répétition qui représente avec succès, du point de vue psychologique, son état psychique. Nous constatons encore l’affinité sonore du pronom **σε**, qui désigne le centaure (vers 10) par le verbe **’σαι** (vers 11) qui définit l’attribut, à savoir la qualité de la divinité naturelle qui apparaît dans le vers qui suit immédiatement. C’est ainsi que la question de la femme est formulée deux fois pour montrer son besoin permanent de définir cette force mais aussi pour souligner le rapport de sens déterminé par l’identité : **centaure** (*αλογίσο γόνα*) = **lierre**. Le poète, tout à fait pertinemment, confond ce mot avec le centaure, tandis que, en même temps, cette désignation est soutenue, tout en préservant la cohérence de sens, par la position du participe *θεριεμένος*. Il est connu de tous que le lierre est une plante qui pousse toute seule, à feuilles persistantes et de longue vie, il est donc très résistant; mais il est aussi grimpant, il se développe beaucoup et il est donc luxuriant! Tout cela va de pair avec la fonction dominante du lierre, qui embrasse étroitement les troncs des arbres et s’y unit, image qui renvoie à l’identité dionysiaque. D’ailleurs, un des traits caractéristiques de cette plante est qu’elle produit des petites racines qui contribuent à son maintien pendant qu’elle grimpe sur différents supports. Alors, la sensation optique du vers 11 se développe et explique le suivant par ce terme similaire: *η ρίζα που από το χώμα βγαίνει* (vers 12) qui renvoie sans doute à l’analogie: **lierre-racine**, à savoir des éléments naturels qui se sont caractérisés par la qualité d’unissant ou s’unissant fortement (avec la terre ou avec le tronc de l’arbre).

À remarquer ici la fonction de l’enjambée, qui d’une part relève et rend sensible le sens verbal “*βγαίνει*” (comme de son opposée: “*βοθίσει*”: vers 3) en l’isolant à la fin du vers afin qu’il mette en valeur le suivant qui porte la fonction à son comble. Donc, le *αλογίσο γόνα* qui embrasse la femme comme la *ρίζα κισσού*, constitue un signalement unique qui-avec le reste – nous amène à l’image d’un espace naturel appartenant au thème – la montagne des Centaures, dans le Pélion en Thessalie, où l’histoire se déroule. D’ailleurs, il s’agit d’une région qui réunit tous ces éléments, qui favorisent le développement de cette plante: forêts, emplacements ombragés et terres humides. Pour compléter notre raisonnement, nous devons dire que le lierre, connu depuis l’époque d’Homère, s’appelait **Dionysion** et il était

consacré au dieu Dionysos. Inversement, nous notons que dans certains rites, on donnait au dieu le nom **Lierre** car, quand il était bébé, on lui portait une couronne de cette plante. Pour cette raison, on couronnait les statues de Dionysos de lierre³⁴¹, comme les poètes, le considérant comme le symbole de l'immortalité tandis qu'il était aussi l'antidote contre le mal de tête dû à l'ivresse. Si on met en relation tous les éléments ci-dessus, on confirme le rapport du centaure au dieu du vin. Donc, l'expression imaginaire du vers 11 est particulièrement efficace dans la mesure où elle met en valeur et impose le terme correspondant. Le fonctionnement de ces expériences paradigmatiques, accomplies dans le présent (temps grammatical présent), renvoie à la première strophe où l'action du centaure avait précédé et elle est comparée au mot **γενί**, à savoir le soc de charrue, le bord triangulaire de la charrue (qui, comme nous venons de le dire est utilisé durant le labourage de la terre). Par cette forme circulaire est atteinte la relation substantielle et durable du centaure avec la force fertilisatrice de la nature, comme dans la dernière strophe elle trouve son comble à l'image où la racine sort de la terre (pousse) et la plante se produit de cette façon. À ce point nous avons l'égalité: **centaure=racine** qui en fin du compte révèle l'identité **centaure = nature**. Ainsi on aboutit à la dernière série paradigmatique:

6^{ème} série paradigmatique (taxème: nature)

την ορμή σου..στη δύναμη της γης

αλογίσο γόνα

κισσός θεριεμένος

ρίζα που από το **χώμα** βγαίνει

L'enlèvement produit une chaîne complexe de rapports qui élargissent la vigueur des codes paradigmatiques dans le schème et décrivent jusqu' au présent, l'action du point de vue du sujet, chargeant le poème d'une dimension consciemment active:

enlèvement → **amour**

→ **dionysiasme**

→ **force de reproduction**

³⁴¹ *Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 106

→ **nature**

Donc, l'agression des femmes, qui n'est rien d'autre que l'explosion de l'instinct érotique du centaure, est déclenchée par l'ivresse et éclate souverainement, en révélant l'élan incessant de la divinité naturelle, qui exprime et représente la nature, et par conséquent ses propriétés. En avançant peu à peu dans l'analyse, nous arrivons au 5ème vers, la conclusion qui réunit tout le poids démonstratif du développement ci-dessus; ici la substance du poème atteint son comble puisque la femme admet la relation: **lierre // racine = amour**, ce qui renverse la situation initiale, puisque la réaction contre l'enlèvement vient démentir l'aveu de la femme: *η γυμνή αγάπη που αγαπώ*, une proposition qui relie essentiellement l'existence naturelle à l'existence humaine. Cette constatation nous permet de formuler l'égalité: **centaure = amour**. Finalement la femme accepte l'appel érotique et se livre à l'union. À noter ici que le terme "amour", renforcé de sens par le verbe final *αγαπώ*, relève du domaine humain et est attribué surtout à des humains. Ce terme confirme alors l'union **nature – homme**. En outre, le complément de nom *γυμνή* souligne l'amour primaire, c'est-à-dire l'amour vrai et authentique. Par analogie avec ce qui précède, nous ajoutons que, même le mot "γενί", lui-même produit de civilisation, est employé pour faire ressortir cette relation: **nature – civilisation**. Est également mis en valeur ici le thème de la création, lié tout d'abord par les expressions qui renvoient à la nature-terre qui fertilise et par extension par la situation créative de l'accomplissement érotique. Nous soulignons enfin le champ nature-vie. Le sujet s'identifie finalement intégralement à l'instinct de la vie.

Après cette interrogation, on pourrait reconnaître sur le plan syntagmatique une structure de récit héroïque, l'épreuve de caractérisation. Nous avons vu qu'au début la femme réagit contre la donnée de la domination du centaure; mais cette domination s'accroît à partir du refus jusqu'à l'actionnement de la passion de l'amour et le retour à la source de la vie. Ainsi, à travers l'explosion des instincts sexuels surgit la domination de l'élément érotique dans le champ naturel et humain. Nous avons une coïncidence dionysiaque de l'humain avec le naturel en deux niveaux: à un *niveau de récit*, comme on vient de le dire, elle s'exprime par la manifestation agressive de cette sexualité, à savoir la tentative des Lapithes d'enlever les Lapithides; mais aussi par la réaction violente des femmes, qui apparaît comme une manifestation de peur, sans que celle-ci annule l'impulsion instinctive, et en définitive elle aboutit à

l'acceptation finale. C'est-à -dire que la résistance apparente rend encore plus importante le désir érotique, dans la mesure où elle associe le désir et la peur d'un contact érotique d'ordre primitif. Et sur le plan de *forces agissantes*, la coïncidence dionysiaque est localisée dans l'essence même des centaures, qui incarnent, dans leur double nature, espèce de cheval et d'homme, la sexualité primitive du mâle.



illustration 94 - Ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

En tenant compte de ce qui précède, nous devons, pour la dernière fois, tourner notre regard vers le fronton (illustration 94). Toutes les formes sont en mouvement et s'entremêlent en créant une composition pleine d'intensité et de passion, dans la mesure où elle représente en réalité le combat terrible à son point culminant. La bataille s'éloigne du centre et se replie sur elle-même à travers la symétrie des groupes (2-2-3 formes) qui présentent un puissant mouvement curviligne à l'action continue, d'une certaine manière, bien que les groupes soient séparés. Alors, bien que les formes des groupes en lutte se retirent de manière naturelle depuis le premier niveau, comme dans un combat sur un chemin étroit, les corps des filles demeurent encore immobilisés par les corps bestiaux de ceux qui les attaquent, faisant ainsi sensation. À noter que, de cette façon, l'importance du moment donné à travers la création mesurée des yeux et l'inclination de la tête, révélant le doute et l'hésitation des femmes pour cette "attaque", que Sikélianos a vus et transposés dans le poème. Les formes ne sont immobiles pas ni non plus mouvantes comme on s'y attendrait dans ces circonstances, mais comme leurs sentiments le leur dictent. Ainsi, la douceur, sortant intacte du combat, s'exprime avec intensité sur les visages (Illustration 95, illustration 96 et illustration 97 respectivement). À l'inverse, on dirait qu'une angoisse plus importante caractérise les visages des vieilles femmes aux bords des frontons, lesquelles, en retrait, observent l'action (illustration 98).

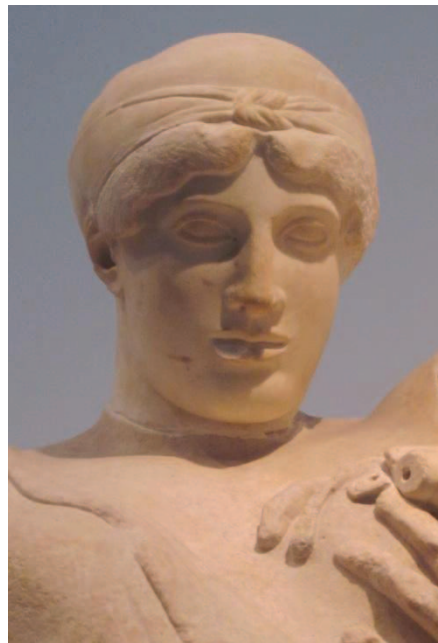


Illustration 95 - Détail "Lapithide", ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

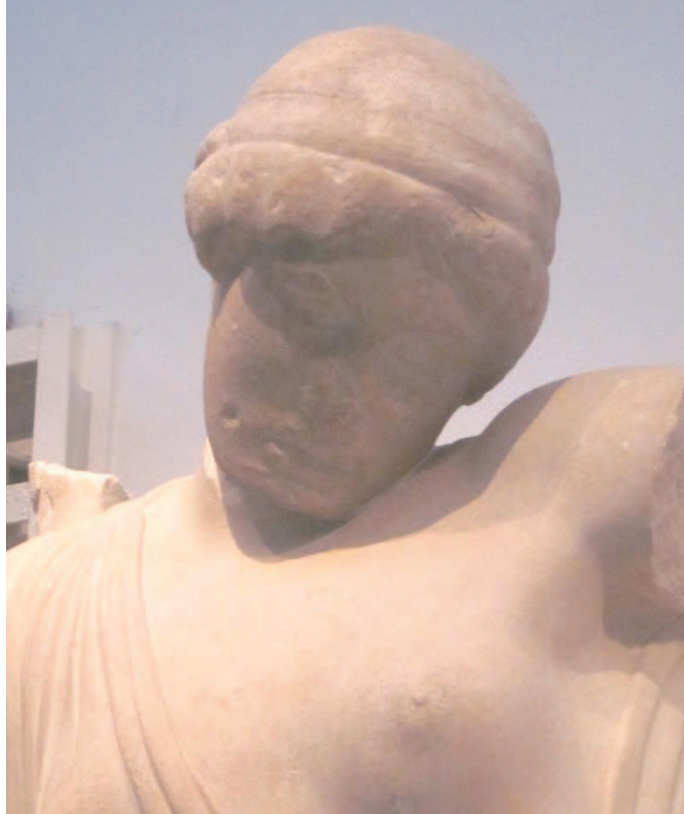


illustration 96- Détail “Lapithide”, ouest fronton d’Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

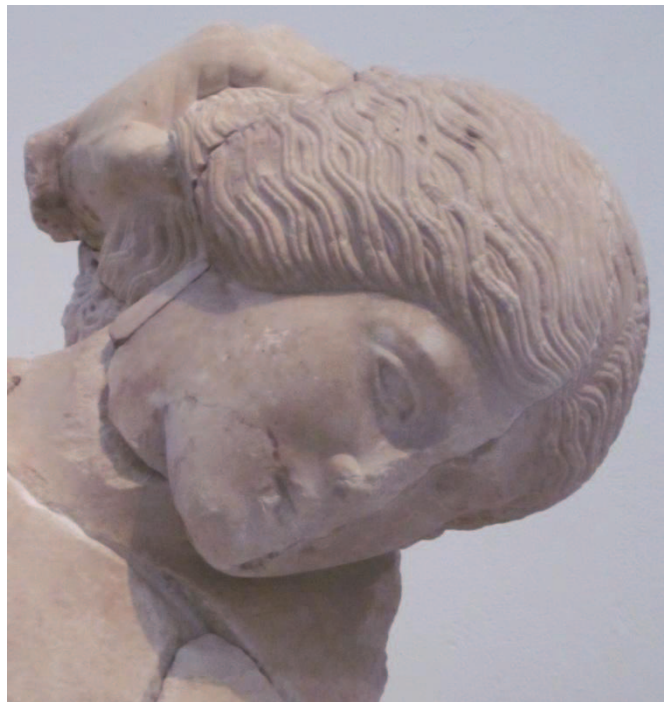


illustration 97- Détail “Lapithide”, ouest fronton d’Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.



illustration 98 - Détail “Les femmes”, ouest fronton d’Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.

Le thème de l’enlèvement dans le contexte du mythe est en rapport avec un maillage dense d’exemples, nourrissant l’art, depuis l’antiquité, (on rappelle ici l’enlèvement de Perséphone). L’attaque des Lapithides pendant le festin est pour Sikélianos une inspiration qui n’est aucunement due au hasard, étant donné qu’il s’agit du plus important ensemble de sculptures au style sévère. De plus, le poète n’est pas intéressé par le résultat de la lutte, à savoir la défaite des attaquants. Même Apollon (illustration 83) en tant que dieu du logos et de l’harmonie, n’est pas présent pour punir l’affront et le comportement bestial des centaures³⁴²; il est censé être invisible et il intervient “en secret”³⁴³. Ainsi Sikélianos dirige son attention vers cette culmination fascinante de l’enlèvement, où à travers le contact physique des protagonistes on est témoins de la concordance absolue entre homme et nature.

En définitive, dans le poème *Τα Αετώματα της Ολυμπίας* (Frontons d’Olympie) nous avons un changement capital d’attitude : la femme dépasse son individualité et se livre à la jouissance des impulsions animales. La présence du centaure exprime la

³⁴² *Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 107-108.

³⁴³ *Πεζός Λόγος*, tome A’, op. cit., p. 175.

source naturelle du dionysiasme et reflète l'existence de la double nature de l'homme, celle-ci primitive (animale) et celle-là civilisée (humaine). Par l'intermédiaire de la prédominance, la dynamique du centaure se présente comme un signe de domination, à unification, de coexistence et à harmonisation de l'humain avec le naturel.

Troisième partie

Chapitre 1 – Contact

b. Abondance



illustration 99 - “La naissance d’Aphrodite”, trône Ludovisi, vers 460 av. J.-C., musée des Thermes, Rome

Dans le poème *Αναδυομένη*, Sikélianos se réfère à un autre thème de l'Antiquité, la naissance d'Aphrodite. Le poème s'inspire, peut-être, du célèbre relief Ludovisi (dans le quartier des jardins de Salluste, à Rome, où ont été retrouvées d'autres statues grecques)³⁴⁴, qui représente la déesse de la beauté en train de sortir des flots (illustration 100). Cette figure mythologique a passablement occupé le poète puisqu'il consacre une série entière de 21 poèmes à «Ουρανία Αφροδίτη». Le titre d'ailleurs de cette suite, *Αφροδίτης Ουρανίας*, emprunté au *Banquet* de Platon³⁴⁵, correspond au titre du premier poème³⁴⁶. De même la scène de la naissance dans la mer répond également au poème *Το τραγούδι των Αργοναυτών*, où Aphrodite éclate en une comparaison. Dans le poème *Αναδυομένη*, le poète se concentre exclusivement sur la forme féminine transcendante de la déesse en la mettant en rapport avec la nature, qui a un rôle tout aussi important. La manière dont Sikélianos approche le mythe en relation avec le trône Ludovisi permet de déceler dans le poème des symbolismes variés.

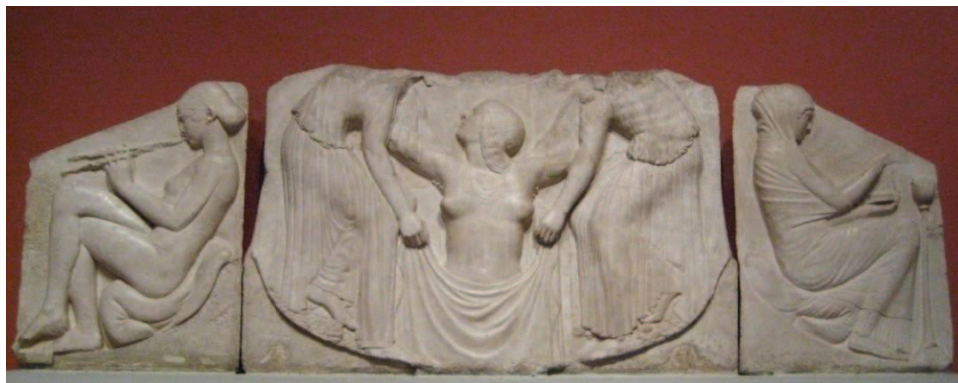


illustration 100 - Trône Ludovisi, vers 460 av. J.-C., musée des Thermes, Rome. Au centre, la naissance d'Aphrodite ; les reliefs sur les côtés sont ornés de thèmes où sont représentés des éléments sacrés et cosmiques en relation avec son culte et son action.

³⁴⁴ *Ελληνική Πλαστική: Κλασική περίοδος*, op. cit., p. 80 : Le « trône Ludovisi » est un relief à trois côtés évidé (ouvert à l'arrière), qui pouvait entourer un autel ou l'ouverture d'une fosse ; en réalité, il n'a rien à voir avec un trône. Il a été trouvé dans la Villa Ludovisi avec deux autres reliefs dont les côtés sont décorés d'une flûtiste nue et d'une jeune femme qui dépose de l'encens dans un encensoir.

³⁴⁵ Aphrodite Ourania (Céleste) représente l'amour platonique spirituel, idéalisé.

³⁴⁶ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, op. cit., p. 307 : Ce poème est intitulé par le poète *Αφροδίτη Ουρανία*. Le titre de la suite n'est pas sans rapport avec le contenu de la plupart des poèmes, auxquels répondent de nombreux thèmes mythologiques, dont plusieurs concernent Aphrodite. La plupart de ces poèmes, que le poète publia de 1910 (*Λευκαδίτικη ραψωδία*) à 1938 (*Γιατί βαθιά μου δόξασα*) ont été repris dans *Αντίδωρο* (1943).

Selon le mythe antique, Kronos coupa avec une faucille que lui avait donnée Gaia (la Terre) les organes génitaux d'Ouranos, qui tombèrent dans la mer ; neuf mois plus tard, Aphrodite vint au monde en sortant des flots à proximité de Chypre (Κύπρις) ou près de Cythère (Κυθήρεια). Ce mythe était l'un des mythes favoris des anciens Grecs et ce mythe et ses variantes ont été de tout temps un thème illustré dans l'art. Sikélianos de son côté traite précisément le moment de la naissance de la déesse :

*Στό ρόδινο μακάριο φῶς, νά με, ἀνεβαίνω τῆς ἀύγῃς,
μέ σηκωμένα χέρια.*

*Ἡ θεία γαλήνη μέ καλεῖ τοῦ πέλαου, ἔτσι γιά νά βγῶ
πρός τά γαλάζια αἰθέρια...*

*Μά ὦ οἱ ἄζαφνες πνοές της γῆς, πού μέσ στά στήθια μου χιμᾶν
κι ἀκέρια μέ κλονίζουν!*

*Ἦ Δία, τό πέλαγο εἶν' βαρύ, καί τά λυτά μου μαλλιά
σάν πέτρες μέ βυθίζουν!*

*Αὔρες, τρεχᾶτε· ὦ Κυμοθόη, ὦ Γλαύκη· ἐλάτε, πιᾶστε μου
τά χέρια ἀπ' τή μασκάλη.*

*Δέν πρόσμενα, ἔτσι μονομιᾶς, παραδομένη νά βρεθῶ
μέσ στοῦ Ἥλιου τήν ἀγκάλη...*

(*A.B*, t. B', 1-12)

«*Anadyomène*»³⁴⁷

*Les bras dressés, dans l' or de l' aube heureuse,
regardez-moi qui monte,
invitée par la calme divin de la mer
à m' avancer vers l' azur.*

*Ah! Mais l' afflux dans mon sein des douffles soudain
de la terre m' ébranle toute!*

³⁴⁷ Traduction tirée du livre de Levesque R. , *Sikélianos*, op. cit.

*O Zeus! La mer est lourde et mes cheveux défaits
comme un fardeau de pierres m'entraînent
vers le fond!*

*Accourez, Brises! Cymothoé, Glaucé, venez me soutenir
Glissez vos mains sous mes épaules
Je ne m'attendais pas d'être ainsi, d'un seul coup
Attirez dans les bras du Soleil...*

Aphrodite, séduite par la sérénité de la mer, émerge des flots, les bras levés, dans la lumière rose et bienheureuse de l'aube et commence à s'élever vers le ciel, bien qu'elle conçoive elle-même cette ascension comme une submersion à l'envers. Nous commencerons donc notre analyse sur la base précisément de cette relation antithétique :

émersion vs submersion

Les concepts verbaux qui dénotent ce processus se répartissent de façon équilibrée à travers tout le texte et semblent constituer, de par leur emplacement et leur contenu, les axes principaux du poème :

ανεβαίνω – για να βγω (1^{ère} strophe)
χιμάν – με βυθίζουν (2^e strophe)
→ να βρεθώ (3^e strophe)

Comme on le constate par les concepts ci-dessus, le code de lecture qu'offre le poème lui-même semble reposer sur les relations antithétiques dominantes. La relation donc *ανάδυσση* vs *βύθιση* se charge dans le poème d'un réseau plus général de relations antithétiques. Ainsi la mer et la terre entrent en opposition à l'air et à la lumière. Par conséquent, la combinaison *θάλασσα-γη* vs *αιθέρας-φως*, qui correspond de façon plus générale à la paire antithétique *γη-ατμόσφαιρα*, renvoie aux catégories naturelles *ολικό* vs *άωλο*. La nature se limite ainsi à la dimension de l'espace, avec les extrémités que cherche à conquérir la figure divine d'Aphrodite. Ces combinaisons similaires constituent un équilibre qui concerne le champ de la nature, équilibre qui

repose sur l'antithèse binaire par le biais du mouvement opposé que font voir les phrases *στό φῶς ἀνεβαίνω, σάν πέτρες μέ βυθίζουν*. Il s'agit, pourrions-nous dire, de mouvements qui en apparence différencient la région du soleil (en haut) de celle de la terre (en bas). Bien sûr tout aussi antithétiques sont les sentiments de la déesse. Tandis que la première strophe est inondée de la sérénité de la mer et du ciel, la deuxième montre le trouble d'Aphrodite et la troisième, et dernière, révèle son inquiétude.

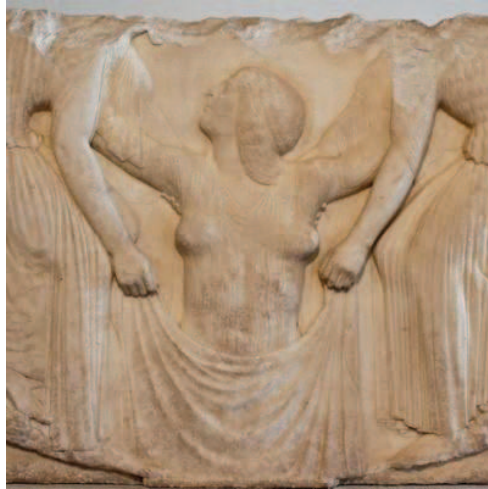


illustration 101- Trône Ludovisi, 460 av. J.-C., musée des Thermes, Rome.

C'est une sensation similaire qu'exhale le relief lui-même, qui s'accorde au retournement ci-dessus des symboles centraux. La déesse, tandis qu'elle émerge de la mer, comme l'indique la présence de galets à l'arrière-plan du relief, est représentée le regard tourné vers le haut, tandis que la moitié de son corps semble être encore dans l'eau. Son corps qui est couvert à partir de la taille par un tissu étendu, est strié des plis du vêtement mouillé dont le poids semble la tirer vers la mer (illustration 101). L'expression de son visage «*με την υγρή ματιά*» («*l'œil humide*») ³⁴⁸, comme dit le poète dans un texte en prose, d'ailleurs suggère l'inquiétude, mais aussi une certaine impatience pour sortir de cette situation.

Afin d'achever la recherche du niveau paradigmatique, nous avancerons maintenant comme cela été le cas pour les relations d'opposition, à la recherche des relations similitude - analogie - identité. Nous pourrions reconnaître un premier axe paradigmatique dans les termes suivants :

³⁴⁸ *Πεζός λόγος*, tome E', op. cit., p. 138

1^{er} axe paradigmatique (taxème: la lumière)

Στο ρόδινο
μακάριο φῶς
τῆς αυγῆς
στοῦ Ἥλιου τὴν ἀγκάλη



illustration 102- Visage d'Aphrodite, détail du relief classique précoce qui orne le rebord du relief dit « trône Ludovisi »

Aphrodite, dès le premier vers, révèle sa disposition à entrer dans la lumière abondante de l'aube. Il s'agit en fait d'un désir ardent comme cela apparaît plus bas, mais aussi d'un besoin intérieur de la déesse de se trouver près du soleil. Il est intéressant de remarquer ici que le terme *soleil* relie le niveau cosmique au niveau naturel. On connaît également la connexion du dieu avec le niveau cosmique. Cet attrait irrésistible s'exprime donc également dans le relief lui-même au travers de l'expression résignée, dirions-nous, du visage de la déesse, qui a le regard tourné vers le haut. De cette façon le corps de la déesse émerge avec tous ses membres « nus » qui participent à ce processus, et introduisant le taxème suivant :

2^e axe paradigmatique (taxème: nudité)

χέρια
μασχάλη

στήθια
μαλλιά

Sikélianos présente avec grâce dans ces vers l’image de la déesse, en mentionnant tous les points de son corps nu, qui émerge de tout son être. Le corps de la déesse veut ainsi sortir de l’eau en recherchant sa nudité au soleil. Les membres d’Aphrodite se retrouvent sur le trône Ludovisi, où nous avons le premier nu féminin parfait. L’artiste qui a créé ce relief semble avoir aimé tout autant les vêtements que le corps nu. Aphrodite a les bras levés et sa poitrine est dessinée très nettement sous le tissu qui enserre étroitement son corps, et qui révèle la nudité de la jeune femme. Le tissu presque transparent révèle tous les détails de son corps jusqu’aux hanches au moins (flancs, nombril, poitrine). Ses cheveux retombent lourdement, en ondulant, vers les galets du relief (illustration 101 et illustration 102), qui, comme le dit le poète de façon significative, *σάν πέτρες* tirent Aphrodite dans l’eau. Il est très vraisemblable que ce rapprochement renvoie également à la dureté du matériau où est sculptée la figure. Poème et œuvre d’art se caractérisent ainsi par une nudité plus générale.

Cependant tandis que le corps féminin s’élève de la mer, il commence à être troublé. La déesse semble vivre avec intensité cette expérience inédite puisqu’en même temps, elle est inondée de l’ivresse de la création, que représente la nature elle-même. Dans les vers du poème c’est en fait toute la passion, toute la pulsion incontrôlée qui remplissent la Création qui sont décrites. La figure divine s’abandonne au dionysisme, l’élément qui définit le taxème suivant :

3^e axe paradigmatique (taxème: dionysisme-ivresse)

ἄξαφνες πνοές
στήθια χυμᾶν
ἀκέρια μέ κλονίζουν
μονομιᾶς παραδομένη

Un bref instant donc Aphrodite semble gagnée par la panique³⁴⁹. Les joies de la vie cependant l'agitent si bien qu'elle ne peut résister. Tandis que la déesse veut sortir de sa situation précédente, des profondeurs de la mer, et s'exposer au soleil, les souffles de la terre et de la mer semblent l'en empêcher. Dans cette ambiance, elle est emportée par la chute des eaux et les rafales du vent qui redoublent, qui l'ébranlent au point de l'empêcher d'atteindre l'objet de son désir. Malgré cela, elle est finalement tirée vers le haut par une attraction toute puissante qui la rend capable de sortir de son élément, la mer.

Ainsi donc l'appel inclut corrélativement l'expression du désir de la déesse qui correspond à l'objet de son désir, c'est-à-dire l'union avec le soleil, selon le schème *tension de la volonté - possibilité*. Nous avons ainsi un défi pour une épreuve. L'idée d'épreuve (épreuve de qualification) apparaît dans l'expression imagée *Ἡ θεία γαλήνη μέ καλεῖ τοῦ πέλαου, ἔτσι γιά νά βγῶπρός τά γαλάζια αἰθέρια* qui nous fait voir de façon expressive le besoin de monter, exprimé également dans le relief. Seule la satisfaction de ce désir intense peut apporter la sérénité à la déesse. Le contenu de l'épreuve s'identifie donc avec le contenu du commandement. Dans son combat avec l'élément humide, elle trouve des alliés dans deux divinités-nymphes. Sur le trône en effet deux figures féminines à droite et à gauche sont prêtes à aider Aphrodite en l'enveloppant dans un tissu (illustration 101). Ces femmes qui se trouvent aux côtés de la déesse, Sikélianos les nomme *Ἀύρες (Brises)*. Selon le mythe, ce sont les "Heures" (Ὡρες) qui aident Aphrodite, alors que le poète donne à ces figures féminines les noms de Cymothoè et Glaukè³⁵⁰. Sikélianos choisit à dessein ces Néréides, car la première s'accorde au thème d'Aphrodite s'élevant des flots (κύμα-θέομαι=τρέχω, c'est-à-dire l'ondoiement marin) et la seconde a été réutilisée dans la *Λυρικός Βίος*³⁵¹ (la couleur bleue de la mer). Dans le poème par ailleurs, Aphrodite les appellent pour qu'elles la prennent par les aisselles afin qu'elle puisse se dresser sur les flots, instantané illustré sur le relief. C'est peut-être la raison pour laquelle la déesse les appelle "Brises" et non "Néréides", puisqu'en fait, elle veut sortir dans l'éther. Les Néréides ne lui sont donc d'aucune utilité, puisque son désir c'est de

³⁴⁹ Sur ce thème, voir le sous-chapitre « Folie ».

³⁵⁰ Homère et Hésiode rangent les deux divinités parmi les Néréides.

³⁵¹ Le nom ancien de la divinité marine « Glaukè », qui est lié par association d'idées à Athéna (« γλαύκα » - Γλαύκη), est mentionné tout d'abord dans les *Ραψωδίες του Ιονίου* (1909), dans les poèmes *Γλαύκα*, *Διάβα του ελαιώνα* et *Δείπνο*. Ce nom est également très proche de Glaukos, le dieu marin que le poète a utilisé dans *Ταξιιδεύω με το Διόνυσο* et dont il a donné le nom à son fils.

s'éloigner de leur royaume et de se retrouver dans l'atmosphère, où règnent Brises et Zéphyr. L'image de la naissance de la déesse dans les flots répond au poème *Vénus de Milo* (1852) de Leconte de Lisle, où nous trouvons également Aphrodite transportée par les vents (*Tu n' es pas Aphrodite, au bercement de l'onde / Sur ta conque d' azur posant un pied neigeux / Tu n' est pas Kythérée*)³⁵².

Ajoutons ici que le poème peut être mis en relation avec d'autres images similaires de la littérature antique³⁵³. Nous trouvons en effet une description similaire d'Aphrodite Anadyomène dans l'*Anthologie Palatine*, dans deux poèmes (II, 237 et XVI, 178 - épigramme d'Antipater de Sidon) qui s'inspirent très vraisemblablement du tableau d'Apelle qui se trouvait dans l'Asclépeïon de Cos. Selon Fylaktou³⁵⁴ dans ces textes poétiques, mais aussi dans l'*Αναδυομένη* de Sikélianos, l'image d'Aphrodite présente plusieurs éléments communs. Le poète toutefois enrichit sa naissance de nombreux détails : la déesse invoque, par ses bras levés, l'aide de Zeus. Cette invocation est peut-être due au fait que Zeus d'un côté est bien sûr son père, ainsi que le père de tous les dieux, et lui seul dès lors peut l'aider, mais aussi parce qu'il se trouve très haut, c'est-à-dire là où veut s'élever elle aussi l'Aphrodite « céleste ». Il ne faut pas par conséquent exclure l'éventualité que Sikélianos ait eu en tête les deux épigrammes, en particulier la première, sans que cela signifie qu'il n'avait pas vu le relief des Thermes lors de sa visite à Rome en 1911, ou qu'il ne le connaissait pas par des représentations : l'un n'exclut pas l'autre.

La déesse s'élève finalement dans les cieux, dénouement qui introduit le taxème suivant. Les termes ci-dessous, équivalents à l'envie d'élévation, constituent en fait la satisfaction du désir de la déesse de s'élever, qui s'identifie quasiment à la chute parallèle que la déesse a l'impression de vivre.

4^e axe paradigmatique (taxème: hauteur)

μακάριο φῶς

ἀνεβαίνω

³⁵² *Η Αφροδίτη της Μήλου ως πηγή εμπνεύσεως των γάλλων παρνασσικών ποιητών και η «Ξενητεμένη» του Κωστή Παλαμά*, op. cit., p. 169.

³⁵³ Dans l'*hymne homérique à Aphrodite* (VI, vv. 3-6) mais aussi chez Hésiode (*Θεογονία - Théogonie* vv. 193-195), on trouve également la naissance d'Aphrodite.

³⁵⁴ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, op. cit., p. 309.

σηκωμένα
νά βγῶ πρὸς τὰ γαλάζια αἰθέρια
νά βρεθῶ στοῦ Ἥλιου τήν ἀγκάλη

Ainsi l'expérience d'Aphrodite, son émergence des flots, correspond au processus archétypal qui fait renaître la vie, à l'accouchement. D'ailleurs ce mouvement se relie aux mouvements correspondants que nous avons rencontrés dans le poème *Ταξιδεύω με το Διόνυσο* (naissance de l'initié de la terre, apparition d'un poisson et image du plongeur). Ainsi la déesse, « nue », naît au milieu de l'écume, c'est-à-dire de l'étreinte de la mer. Comme nous l'avons déjà vu dans d'autres poèmes (par ex. *Τέλειος Πόθος*), la nudité de son corps est équivalente à celle de la nature, ce qui définit le dernier taxème du poème et de l'œuvre d'art :

5^e axe paradigmatique (taxème: nature)

ρόδινο μακάριο φῶς
ἀνεβαίνω τῆς αὐγῆς
γαλήνη μέ καλεῖ τοῦ πέλαου
νά βγῶ πρὸς τὰ γαλάζια αἰθέρια
πνοές τῆς γῆς στά στήθια μου χιμᾶν
τό πέλαγο εἶν' βαρὺ
μαλλιά σάν πέτρες μέ βυθίζουν
Αὔρες, τρεχᾶτε
νά βρεθῶ μέσ στοῦ Ἥλιου τήν ἀγκάλη

Nous avons ici une mise en parallèle signifiante du corps féminin nu et du modèle de la nature. Les catégories communes (taxèmes) sont le corps « nu », la « hauteur », la « lumière ». Cette comparaison avec la nature a de plus une conséquence sémantique : la beauté divine est exclue de la comparaison avec la beauté de la nature. Nous avons en même temps une mise en valeur de l'analogie en elle-même qui constitue l'isotopie dominante du texte se reflétant dans la relation :

Déesse = nature

Le constat de cette analogie prend une importance particulière dans la correspondance étroite avec le modèle naturel. Les nuances dont le concept de montée charge le désir sont l'identification-intégration complète de l'objet du désir au sujet. Le concept final et central du bonheur est pris ici comme la plénitude existentielle parfaite, comme le suprême degré d'achèvement de l'être. Dans les derniers vers d'ailleurs culmine le désir plein d'exaltation du sujet poétique pour l'objet de son désir. Le poème s'achève par une sémantisation finale en guise de conclusion, cristallisée dans la phrase *Δέν πρόσμενα νά βρεθῶ στοῦ Ἥλιου τήν ἀγκάλη*, conclusion qui concentre tout le poids démonstratif de l'analyse précédente. Sous la netteté et la limpidité des stimuli naturels, Aphrodite ne fait plus qu'un avec la lumière du soleil, plus qu'un avec le ciel, réunissant tous les points du monde, mer-ciel, terre-atmosphère. Nous avons ainsi la relation haut = bas.

L'*Anadyomène-Anadyoménē* de Sikélianos conserve quelques éléments de la poésie traditionnelle. Plus précisément, la forme du texte poétique de Sikélianos présente des similitudes avec un poème de Palamas, *Οἱ Θεοί* qui se trouve dans le recueil *Τα μάτια της ψυχῆς μου* (1892), et traite lui aussi de la naissance d'Aphrodite. Les deux textes poétiques sont des strophes de quatre vers iambiques, avec une disposition typographique similaire. Les rimes sont également très proches, tandis que l'on observe une certaine ressemblance dans le nombre des syllabes. Il n'est pas exclu par conséquent que Sikélianos ait cherché à se comparer ou à se mesurer avec Palamas sur le thème mythologique d'Aphrodite. Précisons toutefois que le vers du poème *Anadyoménē* est très éloigné de la perfection formelle recherchée par les Parnassiens, et se rapproche davantage du vers libre, tandis que les rimes des paires de vers plus courts deviennent quasi invisibles à la perception du lecteur.

En outre l'alternance incessante d'images lyriques quise présentent l'une après l'autre est très éloignée du caractère explosif soigneusement étudié et contrôlé des poèmes parnassiens. Ainsi ce thème typiquement parnassien est traité par Sikélianos sur un mode tout à fait étranger au Parnasse. L'« impassibilité » parnassienne est totalement absente ici. Aphrodite elle-même présente ses sentiments avec grâce et l'utilisation de la première personne, au-delà de l'élément subjectiviste, fonctionne comme un élément d'authenticité des sentiments, que le lecteur perçoit ainsi plus clairement. Ce poème semble assez proche de la manière cavafyenne tardive, en partie

du moins, car il s'agit d'un monologue « dramatique », mais surtout parce que la recreation mythique nous parvient non pas à travers le commentaire subjectif du poète, mais directement de la recreation elle-même et de la manière particulière dont celle-ci s'opère : au travers de la tension rendue de façon extraordinaire de la déesse de Sikélianos, dans l'élan vers l'ascension divine et l'ancrage terrestre³⁵⁵.

De même le titre du poème au participe présent et non à l'aoriste indique, peut-être, l'intention du poète de présenter l'événement de la naissance au présent. Enfin les verbes à l'indicatif présent expriment la certitude du poète que tout ce qu'il décrit dans son poème est réel et a lieu maintenant (vv. 1, 3, 5, 6, 7, 8). Il vise le même but avec les impératifs de la troisième strophe qui entrent tour à tour dans le même vers (v. 9) et créent un grand mouvement. En regardant le relief des Thermes, nous avons l'impression de sentir le marbre revivre, d'entendre la pierre nous parler au travers des vers de Sikélianos.

Contrairement donc à Palamas, qui suit pour ce thème les vers d'Hésiode, Sikélianos est plus proche du trône Ludovisi et réalise une *ekphrasis*, une *description* exemplaire. Il s'en écarte évidemment sur certains points, pour créer son propre mythe : on perçoit qu'Aphrodite ne peut pas (comme elle le pensait peut-être) contrôler la situation qui la trouble et implore l'aide de Zeus pour faire face à cette, d'une certaine façon, incarnation et résister aux forces qui la retiennent dans la mer. Parallèlement elle demande l'aide des Brises pour qu'elles la soutiennent sous les bras, jusqu'à ce qu'elle s'accoutume à la lumière du soleil, plus éclatante qu'elle ne l'avait imaginé, et s'élève finalement comme elle le doit. Ainsi la « non céleste » devient Céleste.

D'après nos constats, le poème et l'œuvre d'art se caractérise par une situation analogue que l'on peut décrire dans le schéma qui suit :

Émersion (haut) - submersion (bas) → exaltation

Il s'agit donc d'un processus parallèle et laborieux qui aboutit toutefois à l'ascension finale de la déesse. Ajoutons que plusieurs passages du poème sont interprétés ou peuvent l'être comme des symboles, à commencer par Aphrodite elle-même, dont le nom, il faut le souligner, n'est mentionné nulle part. Bien qu'il y ait des

³⁵⁵ *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, op. cit., p. 82-83.

allusions qui indiquent clairement son identité, la plus caractéristique étant son surnom typique, le fait que son nom ne soit pas expressément mentionné autorise une généralisation du symbole. Il ne s'agit donc pas de l'« Anadyomène », mais de toute anadyomène, ce qui donne une certaine liberté à l'approche herméneutique. La figure de Sikélianos symbolise ainsi le type de l'homme dionysiaque qui affronte l'action inhibitrice des forces qui surgissent soit de pulsions intérieures (le poids des cheveux), qui le poussent à abandonner le combat, soit de la pression de facteurs externes qui s'efforcent de le leurrer (souffles de la mer). La mer profonde symbolise donc la nature primitive, animale, de l'homme dont l'*Αναδυομένη* de Sikélianos lutte pour se libérer, cherchant quelque chose de plus (la sérénité des flots). Malgré les craintes et les dangers qui surgissent de l'entreprise pour satisfaire pleinement la passion ardente, la déesse résiste, avec la nature à ses côtés (les Brises), qui lui donne l'impulsion finale. Le poète institue ainsi dans son poème une logique révolutionnaire qui libère de la résignation face à l'impuissance et ouvre des perspectives d'action illimitées. Le sujet poétique palpète de joie car il réussit à surmonter les difficultés et à renaître au travers de son identification totale au ciel.

Chapitre 2 - Transformation

a. Folie



illustration 103– Détail de kylix d’Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich

Dans le poème « *Ταξιδεύω με το Διόνυσο* », nous traiterons du voyage « maritime » du poète en comparaison avec la représentation retrouvée sur une amphore du 6^{ème} s. av. J.-C., connue comme le kylix d'Exékias (illustration 104). Il s'agit d'une œuvre d'art grecque antique que connaissait très bien le poète, comme le montre l'image qui orne la quatrième de couverture des deuxièmes fêtes delphiques³⁵⁶ (illustration 105). De même, selon le témoignage de P. Prévelakis, une copie en couleur de cette image décorait le mur de la salle à manger de la maison de la rue *Πάνου Αραβαντινού* 1³⁵⁷. Le rapprochement est visible dès le titre, mais aussi par la grande partie du poème se rapportant à ce voyage en mer. Nous traiterons ici le thème de la « métamorphose » qui a lieu dans l'épisode de la *théophanie* du dieu, dans la mesure où il constitue en substance l'une des caractéristiques de « l'amour dionysiaque », puisque par cette métamorphose, l'individu se diffuse dans la nature et dans l'univers en général.



illustration 104- Intérieur du kylix d'Exékias, 540-535 J.C., StaatlicheAntikensammlungen, Munich

Dans presque tout le poème, le poète invoque l'univers de la nature (plante, oiseaux, poissons, phénomènes naturels, comme nous le verrons plus tard) mais aussi des éléments de la civilisation (instruments de musique, bateau), qu'il personnifie et mythifie. Cette volonté se retrouve dans la manière dont le poète projette le monde de

³⁵⁶ Archives Angélos Sikélianos, Centre d'Études de l'Asie mineure.

³⁵⁷ Πρεβελάκης Π., *Άγγελος Σικελιανός*, Éditions Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1984, p. 87 (n. 32).

la nature, spécialement de la nature grecque –avec comme thème central la mer. Il en démontre les valeurs dans tout le poème, particulièrement à travers l'élément de la métamorphose qui culmine avec le mythe du dieu Dionysos, qui « apparaît » comme par miracle sur terre, ciel et mer.

« La métamorphose », quant à elle, se situe à un premier niveau par la relation suivante :

niveau naturel (dauphins et poissons) – niveau humain (marins – narrateur).

Il s'agit d'un long poème, qui renferme au niveau horizontal et vertical, c'est-à-dire autour d'un axe syntagmatique et d'un axe paradigmatique, les éléments d'un monde. Les valeurs et les particularités de ce poème constituent les fondements de sa signification, dont la combinaison de signes, mots et phrases que nous retrouvons dans le texte forme des taxèmes, comme nous le verrons par la suite.



**illustration 105- Programme des fêtes delphiques 1930 - archive de Sikélianos
Centre d'Études de l'Asie mineure**

Le poème est constitué de 260 vers répartis en 35 strophes inégales dont la caractéristique est qu'est utilisé exclusivement le présent de durée³⁵⁸. Dans la première partie, nous avons avant tout l'extase du poète-initié, tandis que le voyage dionysiaque est décrit plus précisément dans la seconde moitié du poème. Les images poétiques qui défilent à grande vitesse sont puisées dans la vie agricole, mais surtout, dans la vie nautique. Les scènes de la vie terrestre sont décrites dans 103 vers contre 156 pour la vie marine, le voyage ayant une importance plus grande puisqu'il est relié aux aventures du dieu Dionysos en mer. Les suivants du dieu ainsi que Dionysos lui-même sont en action au milieu de la nature avec le sujet poétique, qui est en substance le protagoniste et le sujet à la première personne du poème.

L'importance de ce premier poème pour l'ensemble des *Συνειδήσεις* (*Consciences*) est soulignée par Sikélianos dans le « Πρόλογος » de la *Λυρικός Βίος*³⁵⁹. Ce n'est pas un hasard si le voyage de Dionysos et l'affrontement avec les pirates tyrrhéniens se retrouvent dans deux autres poèmes, « Ύμνος στον Εωσφόρο το Άστρο » et « Ελεύθερα Δωδεκάνησα ». De façon plus générale, le thème du voyage se retrouve également dans d'autres poèmes, comme *Αλαφροΐσκιωτος*³⁶⁰, dans l'unité « Το έργο », dans « Τραγούδι των Αργοναυτών », dans « Θείο Ταξίδι » et dans « Μελέτη Θανάτου » (vv. 43).

Sikélianos choisit de juxtaposer dans son texte poétique la représentation de l'amphore au moment de sa rencontre avec le dieu, dans la phase où Dionysos est représenté naviguant étendu à la poupe du navire tandis qu'autour de lui nagent les pirates métamorphosés en dauphins. Le mât du navire supporte une vigne grimpante, la plante caractéristique et aimée du dieu. Il s'agit du passage le plus important du poème, qui constitue en même temps le thème central du vase. Cette coupe, aujourd'hui conservée à Munich, avec son fond corail très particulier³⁶¹ est peut-être la plus belle représentation du dieu des Cyclades, que l'on doit à la main d'Exékias. Cette œuvre très connue du peintre se range dans le style à figure noire et fait partie

³⁵⁸ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού – Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 86 : « Grâce au présent duratif « ταξιδεύω », le voyage dionysiaque rompt le temps passé de la narration poétique et se transforme en symbole poétique des *Συνειδήσεις* dans leur ensemble ».

³⁵⁹ Sikélianos A., « Πρόλογος » de la *Λυρικός Βίος*, tome A', op. cit., pp. 26-31 : Sikélianos décrit en termes de voyage maritime l'expérience poétique et existentielle décrite dans ses compositions.

³⁶⁰ Comme le relève Vogiatzoglou, (*Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού – Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op. cit., p. 86) dans *Αλαφροΐσκιωτος*, le voyage maritime est utilisé comme métaphore de l'expérience de l'écriture poétique ».

³⁶¹ *Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, op. cit., p. 102.

des coupes à yeux puisque, à l'extérieur, elle est décorée des yeux caractéristiques de cette classe (illustration 106).



**illustration 106- Extérieur de coupe d'Exékias, 540-535 J.C,
StaatlicheAntikensammlungen, Munich**

C'est par les vers imposants³⁶² qui suivent que commence le *Πρόλογος στη Ζωή*:

*Ὄρθιε Σκοπέ της Φύσης !
Ὁ ἄνθρωπος πού θέλει ν' ἀνασάνει
σηκώνεται ὄλος νά γεμίσει ἀναπνοή ὡς τό κόκαλο
καί – καθώς ο ὠριμος θεός
μ' ὄλο τό πρόσωπον ἀνάγυρτο πρὸς τό νυχτερινό οὐρανό
μέ τό λαιμό ὀρτό
καί μέ γένη του ὡσά σύριγγα στημένο ἀπάνου -
ἀφήνει βίαια στό σκοτάδι
σάν ἀηδόνη τή Στροφή !*

(*A.B.*, t. Γ', v. 1-9)

*But vertical de la Nature !
L'homme qui veut respirer
se hausse tout entier pour s'emplir d'air jusqu'aux os*

³⁶² Comme l'explique Ladia E., (*Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα. Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας*), op. cit, p. 40 : « les vers en question nous rappellent les idoles ithyphalliques préhistoriques, les déesses courtoches callipyges et les phallus rituels, symboles du «*Ὄρθιος Σκοπός της φύσης*» (*Chant debout de la nature*). D'ailleurs Sikélianos lui-même nous informe dans un discours de 1931, que le «*Ὄρθιος Σκοπός*» (*Chant debout*) était une hymne antique qui accompagnait le chœur célébrant la victoire d'Apollon sur Python dans le théâtre de Delphes ; c'est d'ailleurs à ce combat mythique que renvoie le dernier poème de *Η Συνειδήση της Γης μου*, «*Προς την Άνω Ελλάδα*». Vogiatzoglou toutefois (*Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού*, op. cit., p. 87) relève que dans le «*Πρόλογος*» de la *Λυρικός Βίος*, le poète choisit de relier la poétique des *Συνειδήσεις* (Consciences) à l'élan naturaliste de Dionysos, comme nous le verrons aussi dans notre analyse.

*et, tel Dionysos dans sa maturité, tout le visage
renversé*

*sous le ciel nocturne,
le cou tendu et la barbe pointée, comme une syrinx,
vers les cimes,
il lance violemment, pareil au rossignol, dans
l'obscurité, la Strophe !³⁶³*

Dionysos est mis en parallèle avec la phrase «*Ὄρθιος Σκοπός της φύσης*», invocation répétée au vers 225, qui indique ce que le poète lui-même explique dans la note introductive au «*Πρόλογος*» de la «*Λυρικός Βίος*»³⁶⁴, à savoir que «*l'idée d'Unité repose sur une base indissolublement et inébranlablement biologique*» («*η έννοια της Ένότητας στηρίζεται σε βάση άκατάλυτα κι άκλόνητα βιολογική*»)³⁶⁵. Dans ces vers, Dionysos est présenté comme un dieu «*mûr*» et devient un guide pour la pérégrination du poète. La position du dieu ici est très importante puisqu'il est présenté contemplant l'univers, image qui nous rappelle la représentation d'un vase avec Ulysse (illustration 107) où l'on peut voir le héros attaché au mât pour ne pas succomber au chant des Sirènes, que selon toute vraisemblance Sikélianos avait en tête, le héros se trouvant sur un navire comme sur la coupe d'Exékias. D'ailleurs, à la fin du poème, on trouve une nouvelle référence à la même scène de l'Odyssee qui est traversée de façon analogue par le chant des Sirènes. Le poète conçoit donc la présence du dieu à travers le son, qui introduit la première suite paradigmatique, puisque c'est l'ouïe qui constitue le sens principal dans tout le poème:

1^{eme} série paradigmatique (taxème: «son»)

Σκοπέ τῆς Φύσης

γένι του ὡσά **σύριγγα**

σάν **ἀηδόνι**, τῆ Στροφή

Τό χῶμα ἦτανε τενωμένο

καθώς τό τομάρι ...στό **τύμπανο**

ἀφήνει βίαια στό σκοτάδι

ἤχοι ἄς χτυπᾶνε ... ὡς τό σφυρί

ὁ θίασος ... πού μπορεῖ ἀκόμα

³⁶³ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit.

³⁶⁴ Σικελιανός Α., «*Πρόλογος*» de la *Λυρικός Βίος*, tome Α', op. cit., pp. 29-30.

³⁶⁵ Nous traduisons du grec.

μέ τή φτέρνα τό Ρυθμό	ν' ἀρπάξει τήν ἠχώ δείχνοντας τόν τρόμο
καί στό μικρότερο ἦχο	
νά ῥχεται ἀπό πάνωθε ἡ φωνή	τή φωνή τοῦ Θεοῦ... ὡσά βροντή
ἀκούει τά πάντα	τόν κόμπο τῆς ἀκράτητης βροχής
ἄμα σκώσει τή φλογέρα	σάν τή χοντρόσταλη βροχή
τό γομάρι ... γιά νά γκαρίσει	βουίζουν ὅλες οἱ φωνές
οὐρά ὡσά σάλπιγγα	τό Λόγο πού χτυπάει ἀπάνου σας
πλοῦτος τοῦ Σκοποῦ	Πρωινή ψιχάλα ἐράντιζε τό πέλαο
πλούσιους σά μελίσεια	ἀπάνω ξύπναε βοή στρωτή
γκάιδα ... πυκνούς τούς ἦχους ἀπ' τ' ἀσκή	
βουίζει ὡσά χρυσόμυγα	
ὁ ἄμμος τρίζει κάτω ἀπό τά πόδια	
ζωντανή φωνή	
Ἵσάν ἡ ἀνάσα στόν αὐλόν	
σερνάμενος κελαηδισμός	
τό ψάρι ... εἶν' ὁ ἄμνος ἦχος στοῦ πελάου	
ὁ λόγος ἔτσι μᾶς σέρνει ὁ ἀέρας σας	
ὄλο γέμισε τόν ἀέρα	
τῶν αὐλῶν ... ἡ βοή καί τῶν κυμβάλων	
καθαρτική Ἐπωδό	

Cette suite, qui offre aussi la plupart des exemples, constitue également l'isotopie du poème. Le son semble ici s'exprimer avec une grande abondance, puisqu'il rassemble la plus grande série de termes homologues et équivalents. Il apparaît comme une particularité universelle, qui rayonne partout puisqu'il couvre la surface et le fond, et donc englobe tout. Il n'est limité par aucun terme mais est valable à un degré absolu. Nous pourrions dire qu'il s'agit non seulement d'une propriété caractéristique de la nature mais aussi globalement de l'existence humaine. Si l'on observe la première série d'exemples, qui exprime l'humeur joyeuse de la nature, pleine de sons musicaux et de chants, comme preuve de l'harmonie absolue, nous pouvons en déduire qu'elle se pose en opposition avec l'obscurité, mais aussi le mauvais temps qui se manifeste par l'orage, la pluie, le tonnerre, les éclairs, la grêle, tous ces phénomènes naturels qui créent une perturbation par leur intensité sonore.

Cette double relation d'analogie et d'opposition favorise le développement d'un deuxième niveau de compréhension, dans lequel l'opposition pourrait sous-entendre l'opposition entre le poète et les petits dieux mais aussi avec les compagnons comme nous le verrons par la suite.

L'élément sonore qui domine provient aussi bien de l'environnement naturel que de l'environnement humain, puisque même lorsque ce son trouve sa source dans des moyens humains, il est toujours en relation avec la nature. A ce stade se définit la méthode d'acquisition des valeurs naturelles du taxème commun, à savoir le son, qui connecte les êtres et les éléments de la nature, la valeur esthétique qui se matérialise. Par conséquent la culture puise ses valeurs dans la nature, la musique consistant en un de ces éléments constitutifs, clairement esthétique.



illustration 107- Vase avec Ulysse, peintre des Sirènes

La fonction du son est perceptible à l'intérieur du vase au moyen de l'« air ». Le vent – élément fréquent dans tout le poème - gonfle au-dessus du dieu la voile qui autrefois était peinte en blanc (illustration 108). Sikélianos dans le « Πρόλογος » de la *Λυρικός Βίος*³⁶⁶ dit de façon caractéristique: « *mais déjà la voile de mon navire enfermait hardiment par sa course les souffles contraires* » (« *αλλά ήδη το πανί του καραβιού μου περικλούσε θαρρετά με την πορεία του τις αντίνομες πνοές* »)³⁶⁷. Tout aussi caractéristique est de façon générale la qualité sonore de l'air, qui de fait

³⁶⁶ Σικελιανός Α., « Πρόλογος » de la *Λυρικός Βίος*, tome Α', op. cit., pp. 26-31.

³⁶⁷ Nous traduisons du grec.

« siffle », connexion marquée très nettement dans les vers 230-1, où le son des flûtes et des tambours remplit l'air. Par ailleurs, dans la mythologie, c'est à cet élément naturel qu'est due également l'invention de la flûte par le dieu Pan, comme le relève le poète lui-même dans son discours « Παν ο μέγας »³⁶⁸. Ce n'est pas un hasard non plus si Sikélianos compare la barbe du dieu à cet instrument (vers 7).



illustration 108 – «Dionysos représenté naviguant à la poupe du navire», kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich

Debout donc, Dionysos s'unit par la musique à la nature qui l'environne. Les instruments dionysiaques qui traversent le texte poétique jouent un rôle déterminant dans le parcours initiatique du narrateur. Le tambour et la flûte tout spécialement fonctionnent comme second élément de comparaison. Le premier d'entre eux est le plus fort au plan auditif, puisque c'est lui qui transmet plus efficacement le rythme³⁶⁹:

*Ἀπό τήν κατάτοφλη νυχτιά
 βασημένους ἀλαφρά ἀπό τίς μασχάλες*

³⁶⁸ Σικελιανός Α., *Κήρυγμα Ηρωισμού*, éd. Κώστας Μπουρναζάκης, Ίκαρος 2004 (Άγγελος Σικελιανός, t. Γ', Παν ο Μέγας), p. 81 : « Pour les partisans de l'école naturaliste, Pan est le dieu du vent. C'est grâce au vent passant par le roseau qui sert à fabriquer la flûte, que selon Lucrèce, il fut le premier à apprendre l'art de la flûte. Pitys, Syrinx et Écho, qu'il aime, sont comme autant de mélodies différentes de la montagne, des bois. » (« Για τους όπαδούς της Φυσιολατρικής σχολής, όΠάν είναι θεός τοῦ άνέμου. Από τα καλάμια, όθεν έφκιάστηκε ή φλογέρα, ό άνέμος περνώντας, σύμφωνα μέ τό Λουκρήτιο, πρώτος έμαθε τήν τέχνη τών αῦλών. Η Πίτυς, ή Σύριγξ και ή Ήχώ, πού άγάπησεν, είναι ώσάν τόσες χωριστές μελωδιές τοῦ βουνοῦ, τών δασῶν » - Nous traduisons du grec)– Le vent est donc en relation avec la musique : la flûte, qui est un produit de la nature – comme le tambour d'ailleurs – indique la relation de Pan avec Dionysos (comme nous l'examinerons dans un autre chapitre), puisqu'il s'agit de l'un des instruments fondamentaux de son culte. Ce n'est donc pas un hasard si l'élément musical, particulièrement intense dans le dionysisme, est lié aux mythes mentionnés par le poète (la Nymphe Syrinx métamorphosée dans l'instrument qui porte son nom, Pitys métamorphosé en pin, qui murmure selon la force du vent, et Écho, mise en pièces par les bergers furieux, tandis que sa dépouille conserve ses capacités musicales en répétant moins fort les sons qu'elle entend).

³⁶⁹ Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λαρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού, op. cit., p. 153.

ἀφήνοντας τό βάρος μου σέ χέρια πού δέ γνώριζα
πετώντας μπρός χορευτικό τό πόδι
ἐπρωτοβγήκα, γῆ μου, στά ώριμα ὄργια σου.

Τό χῶμα ἦτανε τεντωμένο
καθώς τό τομάρι τοῦ βοδιοῦ στό τύμπανο,
γιά μένα πού ἐδοκίμαζα μονάχα τότε
μέ τή φτέρνα τό Ρυθμό.

[...]

ἀλλ' ἅμα σκώσει τή φλογέρα του τή μπρούτζινη στό στόμα
δέν ἀκούει πιά τίποτε, ἀνυπόταχτος
χτυπώντας μέ τό πόδι τό Ρυθμό,

(A.B., t. Γ', v. 21-29 et 35-37)

*Du fond de la nuit ténébreuse,
soutenu légèrement sous les bras,
abandonnant mon corps à des mains inconnues,
lançant devant moi le pied danseur,
je m'approchais pour la première fois, ma terre,
de tes orgies mûres.*

*Pour moi le sol se tendait comme la peau
du boeuf sur le tambour, alors que j'essayai
pour la première fois de mon talon
le Rythme !*

[...]

*mais quand il porte sa flûte de cuivre
à la bouche,
scandant avec son pied le rythme,
indocile, ne veut plus rien entendre !*³⁷⁰

³⁷⁰ Traduction tirée du livre de Levesque R., Poèmes d' Angelos Sikélianos, op. cit.

C'est donc la voix de Dionysos qui mobilise les membres du thiasé³⁷¹ des petits dieux, comme l'exprime de façon caractéristique le vers 12. Le poète-narrateur s'isole rapidement du reste du cortège. Émergeant des entrailles de la terre, il rappelle la naissance d'Aphrodite au sein de la mer, image dont on parlera dans un autre chapitre de notre travail (Voir *Abondance*). Nous trouvons dans la céramique plusieurs représentations du dieu surgissant de la terre³⁷², tantôt seul, tantôt en compagnie d'une femme (Sémélé ou Ariane, Rhéa, voire Athéna), souvent aussi au milieu de Satyres et d'autres personnages qui observent l'événement, médusés. Sur le vase de l'illustration 109, nous voyons quelques ressemblances avec la version de Sikélianos. Le tambour par exemple, mentionné également dans le texte poétique, semble tenu par une figure féminine ; cet instrument de musique, dont le son ressemble tellement aux battements du cœur, représente l'élan vital puisqu'il réveille le bain sonore initial, c'est-à-dire les battements du cœur maternel perçus par le fœtus. Dans le poème, le narrateur naît «στην κατάφυλη νυχτιά», c'est-à-dire à l'heure des rites bachiques, en plein air, au son assourdissant des tambours. Il s'identifie ainsi spirituellement à Dionysos, le dieu étant lié directement à la nuit.

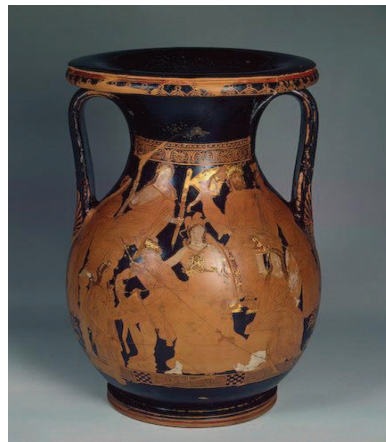


illustration 109 - Vase du peintre des Eleusiniens, 340 J.C, Musée d'Ermitaz : Dionysos naissant de la terre

³⁷¹ Selon Fylaktou, (*Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op.cit., pp. 119-120) le satyre est l'un des premiers thèmes mythologiques qui apparaissent chez Sikélianos et peut être considéré comme les prémices de sa relation poétique avec la mythologie grecque. C'est le suivant le plus fréquent de Dionysos dans *A.B.* puisqu'il apparaît dès les premiers poèmes de Sikélianos et reste présent jusque dans les derniers. De manière générale, dans sa poésie, le satyre se rapporte à l'élément thématique du son, du rythme, du rire, de la pulsion violente et en même temps fertile, et de l'instinct. Dans le *Μέγιστον Μάθημα*, il est entièrement soumis à la volonté du dieu. Ici sa position est équivoque, comme le montrera notre analyse.

³⁷² *Το δώρο του Διονύσου. Μυθολογία του κρασιού στην κεντρική Ιταλία και τη Βόρεια Ελλάδα*, (Guide de l'exposition) Exposition du Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, p. 124: De telles représentations renvoient au caractère chtonique et mystérieux de Dionysos et à sa relation particulière avec les Enfers, en tant que Dionysos Zagreus, qui a été démembré et est ressuscité de la terre.

Ainsi le narrateur, assimilé à un musicien aveugle³⁷³, s'abandonne aux mains inconnues de ceux qui participent aux mystères dionysiaques et au rythme obscur de la musique. En plus des instruments de percussion, le tambour déjà mentionné, mais aussi les cymbales mentionnées à la fin du poème (vers 230), les instruments à vent dominant puisqu'ils se répartissent presque de façon équilibrée dans tout le texte (la syrinx au vers 7, la flûte au vers 35, la trompette au vers 58, la cornemuse au vers 100, la flûte double aux vers 120 et 230). Conformément toujours à l'iconographie, ces instruments sont utilisés lors des rites orgiastiques par les satyres (Voir une image correspondante de satyres dans *Τέλειος Πόθος*) - à l'exception du tambour tenu surtout par les ménades - pour provoquer une transe, en exécutant des airs selon une gamme « chthonienne ». La peur qu'ils provoquent devient plus intense du fait que les sons semblent ne pas sortir des musiciens mais provenir directement de l'au-delà. Combinés aux cris et aux hurlements des fidèles, ces sons ressemblent plus à la voix altérée d'une Puissance, comme l'écho³⁷⁴ qui naît d'un lointain ailleurs, mais résonne mystérieusement dans ce monde³⁷⁵. Plus précisément, la flûte double - qui est mentionnée deux fois dans le poème - par sa mélodie et sa technique de jeu conserve des relations des plus étroites avec le satyre³⁷⁶.

Par ailleurs, comme nous l'avons dit, le narrateur, aveugle de naissance, est sensible à chaque son, mais lorsqu'il porte la flûte d'airain à ses lèvres, il n'entend plus et suit son rythme intérieur. Au milieu de ce régal de rythmes et de sons qui inonde toute l'atmosphère du texte poétique, nous passons à la « danse », mise en œuvre par le même modèle intarissable, les qualités naturelles primaires, et qui constitue la deuxième série paradigmatique :

2^{ème} série paradigmatique (taxème: «danse»)

πετώντας μπρός χορευτικό τό πόδι	τόν ἀκράτητο μά κοντοπόδαρο Χορό
μέ τή φτέρνα τό Ρυθμό	πού έσήκωνε φουσκάλες στό κορμί σας
χτυπώντας μέ τό πόδι τό Ρυθμό	σαλέψει έδώ κ' έκει.. γρήγορα
χορεύουνε τά μάτια .. μέσ στά βλέφαρα	vs γυρίζει για ν' άρπάξει.. όλόγυρα

³⁷³ La *vue* que l'on trouve dans *Αλαφροΐσκιωτος* est ici remplacée par l'*ouïe*.

³⁷⁴ Voir note 368.

³⁷⁵ *Το βλέμμα του θανάτου, Μορφές της ετερότητας στην Αρχαία Ελλάδα*, op. cit., p. 71.

³⁷⁶ Ibid., pp. 72-73 ; cf. le mythe d'Athéna et Marsyas.

ή γῆ ... νά 'ναι χοροθάλαμος
τό χαλίκι ... χόρευε μέσ στά νερά
σπίθα τοῦ ἡλίου ... χόρευε ἀναρίθμητη

τρόμο ὡς τήν ἄκρη τῆς οὐρᾶς



illustration 110– « Dauphins qui dansent » kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich

Sur le vase, qui illustre la course merveilleuse de Dionysos à travers la mer, les dauphins sont présentés comme « dansant » alentour (illustration 110). Quatre d'entre eux suivent le sillage du navire tandis que trois autres se déplacent en sens inverse. Dans le premier poème du «*Η Συνείδηση της Προσωπικής Δημιουργίας*» («*Αρμένισμα με τον εαυτό μου*») les Vertus dansent autour du poète de la même manière que les dauphins. C'est de la même façon que Sikélianos lui-même décrit dans le «*Πρόλογος*» de la *Λυρικός Βίος* l'une de ses rencontres face à face avec des dauphins, dans la partie où il commente dans le poème *Αλαφροῦσκιωτος*, son premier prolongement orphique dans l'âme de la nature : «*après avoir dansé un certain temps derrière moi, comme les dauphins quand ils rivalisent de vitesse avec un navire qui cingle en haute mer, m'ont finalement laissé tout seul, ou, s'ils réapparaissaient parfois comme un grand souvenir dans mon esprit, ils l'accompagnaient en dansant autour de la quille, et jusque à un certain point seulement, la grande croisière de mon navire*»³⁷⁷ («*αφού κινούντανε για κάμποσο ζοπίσω μου, όπως τα δελφίνια οπού*

³⁷⁷ Σικελιανός Α., «*Πρόλογος*» de la *Λυρικός Βίος*, tome Α', op. cit., p. 31.

παραβγαίνανε στη γληγοράδα με καράβι πού αρμενίζει στ' ανοιχτά, στο τέλος μ' αφήσαν μονάχο μου και πάλι, ή, αν ξαναφαινόταν κάποτε ως μεγάλη ανάμνηση στο νου μου, συνόδευαν πλέον χορεύοντας ολόγυρα από την καρίνα, κ' ίσαμε ένα μονάχα σημείο, το μεγάλο αρμένισμα του караβιού μου»³⁷⁸. Sikélianos utilise ici la première personne et semble s'identifier réellement au dieu. De même, dans plusieurs passages du texte poétique, c'est la nature tout entière qui semble réellement danser (v. vers 97-90 γη ... να 'ναι χοροθάλαμος et 181-182 η σπίθα του ήλιου ... χόρευε αναρίθμητη στα πέλαγα). D'ailleurs le tourbillonnement des abeilles et de la cétoine dorée aux vers 101-102, une image du microcosme, constitue un type de danse et rappelle la danse céleste des étoiles du macrocosme, que l'on remarque aussi dans le poème «Κωστής Παλαμάς» (t. Στ', 120: 3-4). Nous notons ici que le narrateur au vers 112 du poème semble s'assimiler à l'étoile qui s'éloigne de la terre. De même dans *Η Συνείδηση της Γης μου*, dans le poème «Πρώτη γνωριμία με τη γη μου», la création est présentée πολυκίνητη σαν τον μυριόπτυχο χιτώνα στις χορεύτρας το κορμί (v. 30-32) ; dans un autre passage du même tome (208: 127-135), la danse initiatique de la ménade ressemble à celle de la terre autour du soleil, une danse lumineuse puisqu'éclairée par la lumière du soleil. L'univers dans la poésie de Sikélianos semble danser une danse analogue. L'idée donc de la danse, qui inonde le poème en plusieurs passages, atteint une extension qui se déchaîne souverainement et se manifeste surtout dans les yeux mais aussi dans la sueur que l'on aperçoit sur les corps des hommes et des animaux. Aussi l'homme semble danser de tout son être, du talon jusqu'à la tête, et c'est comme si tous ses organes participaient (Voir jeux, cerveau)³⁷⁹. Ainsi ces images constituent la série paradigmatique suivante:

3^{ème} série paradigmatique (taxème: «**folie sacrée**»)

νά γεμίσει ἀναπνοή ὡς τό κόκαλο		καί δείχνοντας τόν τρόμο
σηκώνει τήν ἄσπρη κόρη τῶν ματιῶν		μεθώντας... τρομάζοντας τον ἴσκιό σας
ή ψυχή ... τρέμοντας , στόν ἀέρα		ἀκράτητοι τραβάτε ὀμπρός,
ἀκράτητος πηδᾶ μέσ στό ... ἄρμα	vs	οὐρά ... γίνεται μαστίγι στά πλευρά
τό ψάρι ... σκιρτώντας ἀστράφτει		ἐσήκωνε φουσκάλες στό κορμί σας

³⁷⁸ Nous traduisons du grec.

³⁷⁹ Voir l'image de la ménade dans la première partie de ce travail (Chapitre 1.a. *L'extase de Ménade*).

ἐδοκίμασε τό μυστικό χορτάρι
ἔβαψε ὀλογάλανα τά φρένα του

ἰδρώτας κυλάει ...στ' αὐτιά σας
κ' ἡ ὄψη σας πίο ἀναμμένη
ἀπ' τά μηλίγγια ... ὁ ἰδρώτας ἔτρεχε
οἱ ναῦτες ἀπ' τό ἀπαντεχό κακό ξυπνώντας
μανιακοί γιά νά γλιτώσουν

La folie sacrée que l'on observe influence différemment narrateur et thiasé, à tel point d'ailleurs que leurs rôles finalement se séparent:

Ὡ μικροί θεοί,
πού ἔτσι μεθώντας στό σκοτάδι
τρομάζοντας τόν ἴσκιο σας ἢ μάταια κεντρισμένοι
ἀκράτητοι τραβᾶτε ὀμπρός,
σάν τό ἄλογο πού πάει μέ τήν κοιλιά στά τέσσερα
ἄμα μυριστεῖ τό στάβλο,
πού ἡ ἴδια οὐρά σᾶς γίνεται μαστίγι στά πλευρά
(ἐνῶ στήν ἄκρη ἀπό τό δρόμο τό γομάρι
πού βαστάει τό Σειληνό, γιά νά γκαρίσει
σκώνει πίσωθέ του τήν οὐρά ὡσά σάλπιγγα)
μέ τήν κοιλιά σας ὅπου ἀδειάζει καί γεμίζει σάν ἄσκι,
ἀπό σᾶς εἶδα τον ἀκράτητο μά κοντοπόδαρο Χορό
πού ἐσήκωνε φουσκάλες στό κορμί σας
ὅπως τό πολύ κριθάρι στό κορμί του ἀτιοῦ.

Σάν κληματόβεργες πού σέρπουνε στό χῶμα δίχως ἀντιστύλι,
σκόρπιοι ἔπειτα
πεσμένοι χάμου
ἀκοῦτε ἀπάνωθέ σας τή φωνή τοῦ Θεοῦ
ὅπου κυλάει ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη ὡσά βροντή
καί λεῖ μέ τό σπαθί τοῦ κεραυνοῦ
τόν κόμπο τῆς ἀκράτητης βροχῆς.

(A.B., t. Γ', v. 49-62)

O petits dieux qui vous enivrez

*dans l'obscurité – effarouchés par votre ombre,
ou bien éperonnés sans but, qui avancez
irrésistiblement,
comme le cheval qui court
ventre à terre, quant il sent
l'écurie,
-à vos côtés
votre queue pour vous devient un fouet,*

*(tandis que sur le bord du chemin l'âne
où trône Silène lève pour braire
sa queue derrière lui, comme une trompette)
avec votre ventre qui se vide et s'emplit
comme une outre,
vous dont j'ai vu le choeur trottant-menu
qui vous couvre d'ampoules
comme fait l'abus de l'orge sur le corps du cheval.*

*Tels les sarments de la vigne qui rampent sur la
terre,
sans échelas,
éparpillés, jonchant le sol,
vous entendez sur vos têtes la voix du Dieu
qui tonne d'un bout à l'autre de l'horizon et délie
du sabre de l'éclair le noeud de la pluie
déchaînée³⁸⁰.*

Le thiasse, donc, est constitué de satyres³⁸¹, à ce qu'il semble à partir des éléments animaux mentionnés par le poète dans les vers ci-dessus mais aussi de

³⁸⁰ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d'Angelos Sikélianos*, op. cit.

³⁸¹ *Ελληνική μυθολογία, Οι Θεοί*, tome 2, op. cit., pp. 313-314: Ces divinités, originaires d'Arcadie, sont des esprits des monts et des bois. À l'origine, ils ne dépendaient d'aucun dieu, mais vivaient en groupes, comme des entités autonomes. Ils commencent à perdre leur indépendance au milieu du 6^es., moment où ils apparaissent comme compagnons de Dionysos. Leur relation avec le dieu est donc assez lâche au début, mais par la suite, les satyres deviennent de vrais serviteurs du dieu. À partir du moment

Silène. Sur des représentations de vases du début du 6^e siècle, nous voyons ces êtres mythologiques faisant partie du cortège de Dionysos (Voir l'image des satyres de « *Τέλειος Πόθος* »). Les satyres ont une forme humaine, ce sont des hommes avec des traits secondaires d'un bouc, une barbe et des cheveux crépus, ils sont habituellement représentés pourchassant des nymphes ou harcelant des ménades. Ils présentent également tous les traits des hommes ivres, comme le souligne le poète dans les vers susmentionnés. Par conséquent, en plus de leurs traits extérieurs, ils ont aussi des instincts animaux et des comportements bestiaux. Dans les drames satyriques par ailleurs, bien que ces particularités soient soulignées, qui en font des êtres inférieurs, des créatures de peu de valeur, lascives, bravaches, éléments que laisse entendre également le poète. Mais dans le poème la figure de «sage Silène» est séparée des autres divinités puisque, au vers 57, le poète renvoie selon toute vraisemblance à l'épisode avec les ânes lors de la Gigantomachie, où le braiement de ces animaux a joué le rôle important de détourner le mal³⁸². Silène est donc le rhapsode inspiré, d'un prophète, d'un poète et d'un être possédé par la divinité, dont le chant embrasse et interprète la nature entière. Sa figure est représentée manifestement par le narrateur-poète, puisqu'il est séparé du reste du groupe et a un rôle précis.

Notre poète représente ces êtres bipèdes sous l'influence de l'ivresse saisis par la folie sacrée. Leur relation avec le vin est par ailleurs complexe, puisque sur beaucoup de vases, nous les voyons vendanger, veiller à la fabrication et à l'entreposage du vin³⁸³. Dans le cas des divinités du poème, c'est la terreur qui semble dominer, à ce qu'il semble, dans les vers ci-dessus, et leur comportement s'oppose au narrateur dans les vers qui suivent:

Οἱ ἦχοι ἄς χτυπᾶνε στό κορμί του ὀλοῦθε

où ils sont reliés à Dionysos, ils acquièrent une physionomie plus nette et fonctionnent désormais comme des « personnages ». Ils sont ainsi représentés comme accompagnant le dieu lors du retour d'Héphaïstos dans l'Olympe depuis l'Océan, mais aussi jouant de la musique et buvant du vin dans des assemblées de dieux. Le canthare est donc leur attribut indispensable. Puis nous les voyons prendre part aux mystères bachiques en compagnie des ménades, qui maintenant dansent avec eux.

³⁸² Ces figures, de façon générale, de par leur laideur, terrifient souvent les hommes ; ainsi s'explique leur rôle en tant que divinités apotropaïques. Il s'agit là d'une fonction semblable à celle d'êtres mythologiques analogues, comme les Sirènes : ils écartent le mal puisqu'eux-mêmes sont le mal.

³⁸³ *Οἱ Θεοὶ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων*, op. cit., p. 278: Pendant la période postclassique, les représentations, sur céramique ou autres supports, des satyres et silènes semblent se confondre. Ces êtres mythiques, qui sont liés aux mules, devaient avoir des relations étroites avec la viticulture. En effet celle-ci ne serait possible sur les îles rocheuses pas même aujourd'hui sans les ânes, qui ont toujours été associées à Dionysos.

ὡς τό σφυρί πού πλάθει τό ἀνακουφωτόν ἀσήμι μέσαθε,
ἐνῶ τριγύρα ὁ θίασος τῶν μικρῶν θεῶν
ὅπως τό ζῶο
πού μπορεῖ ἀκόμα νά σαλέψει ἐδώ κ' ἐκεῖ τ' αὐτί
-γρήγορα, πότε τό 'να πότε τ' ἄλλο
ἦ καί τά δυό μαζί-
γυρίζει γιά ν' ἀρπάξει τήν ἠχώ ὀλογύρα ἀδιάκοπα
λοξεύοντας τό ἀσπράδι τοῦ ματιοῦ
καί δείχνοντας τόν τρόπο ἦ τή χαρά
ὡς τήν ἄκρη τῆς ουρᾶς.

(A.B., t. Γ', v. 10-20)

*Que de partout les sons accourent frapper son corps
comme le marteau qui du dedans modèle les bosses
de l' argent,
tandis que tout autour la troupe des petits dieux,
capable
comme l' animal de remuer de ça, de là,
rapidement, l' oreille, tantôt l' une, tantôt l' autre,
ou les deux à la fois,
se retourne sans cesse pour saisir aux environs
l' écho,
jouant du blanc de l' oeil et exprimant
la peur ou le plaisir jusqu' au bout de la queue³⁸⁴.*

Et:

Σάν ὁ τυφλός ἀπό τη γέννα,
πού και στό μικρότερο ἦχο δίπλα του
σηκώνει ἀθέλητα ψηλά τήν ἄσπρη κόρη τῶν ματιῶν,
ὡς νά 'ρχεται παντοτινά ἀπό πάνωθε ἡ φωνή,

³⁸⁴ Traduction tirée du livre de Levesque R., Poèmes d' Angelos Sikélianos, op. cit.

κι από τή φτέρνα στήν κορφή ύποταχτικός άκούει τά πάντα
άλλ' άμα σκώσει τή φλογέρα του τή μπρούτζινη στό στόμα
δέν άκούει πιά τίποτε, άνυπόταχτος
χτυπώντας μέ τό πόδι τό Ρυθμό,
δέν άκούει πιά !
άλλ' ενώ χορεύουνε τά μάτια του άσπρα μές στά βλέφαρα
κάνει νά βουίζουν όλες οί φωνές μές στή φωνή του
κ' ή ψυχή του δέρνει, τρέμοντας, στόν άέρα
τό κρυμμένο φώς,
τέλος,
γνωρίζοντας, μέ τήν άφή, τοῦ ήλιου τά κράσπεδα
άρπάζεται καί άκράτητος πηδᾶ μές στό ίδιο άρμα τοῦ Θεοῦ-
ἔτσι κ' έγώ
στά ὄριμα ὄργιά σου, ὦ γῆ μου,
στήν κατάφυλη νυχτιά !

(Α.Β., τ. Γ', v. 30-48)

*Comme l'aveugle de naissance
qui au moindre soupir à ses côtés
élève sans le vouloir la pupille blanche
de ses yeux, comme si la voix venait toujours
d'en haut – et, du talon jusqu' à la tête,
docilement recueille tout,
mais quand il porte sa flûte de cuivre
à la bouche,
scandant avec son pied le rythme,
indocile, ne veut plus rien entendre ! –
et ses yeux blancs dansant
dans ses paupières, il fait sonner
toutes les voix dans sa voix –
et son âme frappe tremplante parmi l'air
la lumière invisible ;
puis quand il reconnaît enfin, par le toucher, les
franges*

*du soleil, il s'y cramponne, irrépressible,
et bondit dans le char même du Dieu !*

*ainsi faisais-je dans tes orgies mûres, ma terre,
au sein de la très sombre nuit !³⁸⁵*

Il n'est pas fortuit que le poète compare ce comportement à celui des chevaux puisque le caractère de cet animal renvoie à la description de la folie divine. Il convient également de relever leur nature de puissances chthoniennes: il s'agit donc de figures médianes³⁸⁶, qui se situent entre l'homme et l'animal, qui interviennent entre le monde d'En-bas et le monde d'En-haut. Leur liaison avec Dionysos se comprend donc facilement puisque la relation du dieu avec l'Hadès ne fait aucun doute. C'est pourquoi ils se manifestent toujours la nuit, où l'obscurité de la scène semble correspondre au monde des Enfers.

Tandis que les satyres, caractérisés par une inquiétude plus générale, agissent dans l'obscurité, le poète-narrateur semble comprendre l'action bienfaisante de la folie qui surgit par le biais de la musique. Comme nous l'avons relevé en introduction, l'homme - c'est-à-dire le narrateur - se lève tout entier, voulant respirer jusqu'à la moelle, et ce besoin est assimilé à la position du dieu qui chante. L'idée de la respiration fondamentale est donc mise en relation avec la musique. Et cette respiration dans l'« air », dont l'importance est soulignée à maintes reprises (*από το βαθύ στοιχείο του τον αέραν' ανασάνει / σκύβει κι ανασαίνει... κι αν σηκώσει το κεφάλι για να πάρει αναπνοή στον έξω αέρα*) est mise en parallèle avec des sons musicaux (*ανάσα στον αυλόν / βοή κυμβάλων γέμισε τον αέρα*) comme nous l'avons mentionné plus haut (*σέρνει ο αέρας σας / έτρεμε ο αγέρας*). La documentation abondante établissant ce rapport au travers d'une longue série de correspondances

³⁸⁵ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit.

³⁸⁶ Les silènes étaient des divinités des eaux avec certaines caractéristiques du cheval et originaires de Thrace. Le silène, dans diverses histoires, apparaît comme une individualité, le « Papposilène », représenté également comme le père nourricier de Dionysos. Ces êtres bipèdes apparaissent donc comme des divinités bienfaisantes, des maîtres et des pédagogues sages, en étroite relation avec la musique. Ils ont toutefois une nature ambiguë, élément commun aux puissances chthoniennes. C'est pourquoi ils disposent d'une sagesse surhumaine.

caractéristiques prend une importance particulière pour la fonction plus générale de l'air, que l'on peut résumer sous la forme:

Air → respiration
→ musique
→ mouvement

Et tandis que les autres divinités s'efforcent de saisir le son, le narrateur, comme s'il était aveugle de naissance, plongé dans l'obscurité absolue, mais l'ouïe exacerbée, s'abandonne au rythme de la danse extatique, qui l'emporte, révélant de cette façon la lumière « cachée » (vv. 41-42). La naissance de Dionysos lui-même est ici sous-entendue, naissance qui a lieu au milieu des foudres de son père Zeus, événement qui apparaît un peu plus bas, avec les mentions de la foudre (Voir vers 67-69 et 80-82) et du feu (vv. 76-77). L'influence de la musique est donc décisive, puisqu'elle le « rend fou » au point qu'il n'entend plus mais fait gronder toutes les voix dans sa propre voix, image que nous retrouvons dans *Αλαφροῖσκιωτος* (Voir vers 894-914). Dans ce poème, le poète entendait et unissait en une seule voix toutes les voix des oiseaux sans cesser toutefois de les reconnaître et de les distinguer une à une. De la même manière l'initié aveugle, à travers sa voix, rassemble toutes les voix des hommes en une seule. Ainsi le narrateur comprend le discours dionysiaque par rapport au cortège enivré des « petites divinités »:

*Καί μ' ὄλο π' ὁ ιδρώτας κυλάει ἀπ' τὰ μηλίγγια σας στ' αὐτιά σας,
κ' ἡ ὄψη σας εἶναι πιό ἀναμμένη ἀπό τ' ἀνθρώπου
πού σκυμμένος ὄρες μέ τήν πνοή του συδανλίζει τή φωτιά
-κι ὡς τό μαλλί τοῦ κεφαλιοῦ τό πρόσωπό του εἶναι πυρρότερο
ἀπ' τή φλόγα πού πηδᾷ στήν πνοή-
δέν ξεχωρίζετε τό Λόγο
πού χτυπάει ἀπάνου σας
σάν τή χοντρόσταλη βροχή καί τό χαλάζι στή φωτιά!*

*Κι αὐτός
τινάζοντας ἀπάνωθι σας τά μαλλιά του,
σταζοβολάει καθώς τό δρῶ στήν καταγιῖδα
καί στέλνει, ἀσπρότερο ἀπό κύκνο,*

στά λιβάδια πού ἐπλημμύρισε ἡ νεροποντή, τόν κεραυνό
ἐνώ τό χῶμα καναλίζει τό χοχλό σάν αἷμα
κάτου ἀπό τά πόδια του !

Κ' ἐμένα ἡ ὀμορφιά του
ἀπ' τήν ἀρχή μου ἀφαίρεσε τό φόβο,
κι ὁ μικρός μου ἀγώνας ἀφανίστηκε στό πλοῦτος τοῦ Σκοποῦ
ὄχι γιατί ἔσβησα, στήν πατητήρα, τῶν μελῶν τή φλόγα
ξερωγιάζοντας τά ἀβάσταγα τσαμπιά,
ἀλλά γιατί ἤθελα
-κι ἄς ἤμουν ὁ στερνός καί στό κουπί ἀδοκίμαστος-
νά μέ καλέσει, σάν ἔρθ' ἡ ὥρα, στό θεϊκό ταξίδι...

Καθώς ἀπό 'να σ' ἄλλο μακρινό χωριό
ὀλοένα φεύγοντας ἀπό τό γάμον
οἱ ζυγιές τῶν παιχνιδιῶν,
πού γιόμιζαν τό διάστημα
σάν ὄλη ἡ γῆ πίσω ἀπό τό λόφο
νά 'ναι χοροθάλαμος,
ἀκούονται πιό θαμπά,
κ' ἡ γκάιδα πῶβγανε πυκνούς τούς ἤχους ἀπ' τ' ἀσκή
καί πλούσιους σά μελίσσια
βουίζει ὡσαύτ' χρυσόμυγα στοῦ κάμπου τήν ὀκνή φωτιά -
ἔτσι κι ὁ θίασος τῶν μικρῶν θεῶν ἐμάκρανε ἀπό μέ !

(Α.Β., τ. Γ', ν. 30-9)

*Et bien que la sueur coule de vos tempes
à vos oreilles, et que votre visage soit plus flamboyant
que celui de l' homme penché longuement
sur le feu qu' il attise de son souffle et dont,
jusqu' aux cheveux,
le visage rutille
sous la flamme à son haleine jaillissant,
vous ne discernez point le Verbe qui vous fouette*

*comme les gouttes drues de la pluie et de la grêle
sur le feu !*

*Et lui, secouant sur vous ses cheveux,
dégoutte comme le chêne dans l'orage
et sur les prés inondés par l'averse
lance plus blanc qu'un cygne
le tonnerre,
tandis que la terre irrigue les bouillons, comme un
sang,
au-dessous de ses pieds.*

*Pour moi, dès le début, sa beauté
m'enleva toute peur – et mon petit combat
fut réduit à néant dans la richesse du but,
non pour avoir éteint dans le pressoir la flamme
de mes membres, en égrenant les grappes
écrasantes,
mais je voulais, fûssé-je le dernier
et inexpert à la rame, qu'il m'invitât,
quand viendrait l'heure, au voyage divin.³⁸⁷*

L'initiation du narrateur aux cérémonies nocturnes de la Terre-Mère va lui permettre de participer au voyage dionysiaque décrit dans la deuxième partie du poème (vv. 104-260). Le poète prend ici le masque d'un Ulysse³⁸⁸ ou d'un Argonaute. De la même façon les petites divinités sont remplacées par les compagnons (cf. vase avec Ulysse, illustration 107). Comme dans le *To Traγούδι των Αργοναυτών*, le voyage « divin » commence par la mise à l'eau du navire. La position des

³⁸⁷ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit.

³⁸⁸ Il s'agit d'un personnage qui semble avoir de manière générale occupé le poète. Ainsi dans le cinquième discours dans «Παν ο μέγας», Sikélianos se consacre à l'Ulysse homérique en suivant la forme du héros à travers les métamorphoses qu'il subit dans les diverses créations poétiques (voir *Κήρυγμα Ηρωισμού*, op. cit., p. 93). Il s'agit ici d'une autre métamorphose du poète narrateur, comme nous le verrons plus bas dans notre analyse.

compagnons tantôt se rapproche (οι στοχασμοί μας) tantôt s'écarte (κ' η καρδιά μου υψώθηκε καθώς ο αυγερινός) de celle du poète-narrateur :

Σάν ἦρθε ἡ ὥρα
ὅπου ὁ ἄμμος τρίζει κάτω ἀπό τά πόδια
ζωντανή φωνή
καί τά πανιά σάν κρίνα ἀνοίγουν μόνα τους στόν ἀέρα,
ὄλοι οἱ σύντροφοι
μέ μιὰ γνώμη, ἐσπρώξαμε τό σκάφος μέσ στή θάλασσα·
καί σάν ἡ ὀρμή μας, βγάνοντας τήν πρύμνα ἀπ' τό χαλίκι,
ἀνάλαφρα τό χόρεψε μέσ στά νερά,
ἡ γῆ μοῦ φάνηκε μακρά τήν ἴδιαν ὥρα
κ' ἡ καρδιά μου ὑψώθηκε καθώς ὁ ἀυγερινός
πού, μιὰ στιγμὴν ὅμοιος μέ φλόγα μπιστικοῦ
πού ἀνάφτηκε σέ κορφοβούνι,
ἀνοίγεται ἄξαφνα στόν οὐρανό !

Γλήγορα ἐφεῦγαν πίσωθὲ μας τά λακκάκια τοῦ κουπιοῦ
καί στή δίπλα τοῦ ἀκυμάτιστου πελάου
κολύμπαν τά στεφάνια τους ἀργά...

Ὡσάν ἡ ἀνάσα στόν αὐλόν
οἱ στοχασμοί μας ἐκυλοῦσαν στή σιωπή,
στή χυτὴν ἄπλα 'που ξεράχιαζαν τά ψάρια
κ' ἔφευγαν ἀπάνω οἱ κύκλοι τοῦ φτεροῦ τους σιωπηλοί...

Καθὼς ὁ ἀέρας ἐφιλοῦσε τήν πηγὴ τοῦ ἀνασασμοῦ μας
ὁ οὐρανὸς ἐρημωνόντανε σ' αἰώνια κίνηση ἀπό σύγνεφα ἀγανά
κ' ἡ θαμπὴ λάμψη τῶν βουνῶν, μακρά πού ἀφήναμε,
ἄνοιγε μέσ στά στήθη μας τό ἀμύριστο ἄνθος τῆς ἀβύσσου ...

(A.B., t. Γ', v. 104-127)

Quand ce fut l' heure où grince le sable
sous les pieds, telle une voix vivante,

*et que les voiles s'ouvrent d'elles-mêmes dans l'air
comme des lis,
tous les compagnons, d'un seul cœur, nous poussâmes
la barque à la mer –
et lorsque notre fougue halant la proue
à travers les galets, légèrement la fit danser
sur les eaux –
la terre à la même heure me sembla s'éloigner
et mon cœur s'élevait comme l'étoile du matin,
pour un moment pareil au feu d'un pâtre
qui, allumé sur le sommet d'une montagne,
monte soudain dans le Ciel !*

*Rapidement fuyaient derrière nous les fossettes
des avirons – et dans le creux de la mer
sans vagues voguaient leurs couronnes lentement.
Comme la respiration sur la flûte, nos pensées
coulaient dans le silence – et sur la calme étendue
jaillissait le dos des poissons dont les nageoires
semaient sans bruit des orbes.*

*Comme l'air embrasait la source
de notre souffle, le ciel se dénudait
dans la course éternelle de nuages moelleux –
et l'éclat estompé des montagnes au loin
que nous abandonnions, ouvrait dans nos poitrines
la fleur irrespiré de l'abîme.³⁸⁹*

Tout au long du voyage, de nombreuses images défilent à travers les vers. Le poète nous transmet le sentiment que provoque en lui le spectacle de la mer au travers

³⁸⁹ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit.

des thèmes mythologiques qu'elle renferme : les oiseaux, les poissons, les montagnes, les îles de l'Égée, l'aviron des compagnons, la présence du dieu sur le bateau, l'outre d'Eole et le mythe de Glaucos. Le reflet du soleil sur la surface sereine de la mer, l'air qui est vapoureux et comme initiatique (v. 124) et les ombres (vv. 9-10) renforcent le caractère énigmatique du paysage marin. Cette présence de la mer est présentée comme la description d'un paysage que nous pourrions dire intérieur³⁹⁰: toute chose semble obéir à un « rythme intérieur ». De même que le rythme s'applique à toutes les figures de la danse, la même chose se passe, d'une certaine façon, avec les rameurs sur les galères³⁹¹. Et tout semble suivre la course du navire au rythme incessant des rames³⁹², les mouettes qui dansent en cercle (vers 125), mais aussi l'envol du poisson (v. 162). D'ailleurs cette image de l'univers qui danse, comme le conçoit le poète pour la nature, est représentative de la tendance unificatrice de Sikélianos avec le tout:

*Πρωινή ψιχάλα ἐράντιζε τό πέλαο κάποτε
κι ἀπάνω ζύπναε μιά βοή στρωτή
σερνάμενος κελαηδισμός
ὡσά να διάβαινε τό ρέμα ἀπό τό χτένι τ' ἀργαλειοῦ.*

*Καί τά νησιά μακριά, στό μάτι, ἐσμίγανε τίς ἄκρες τους
ὡσάν τρυγόνια πού φιλιῶνται,
σκαλιστά σέ μαργαριταρόριζα, θαμπά.*

*Κι ἀγύριστα, κάθε στιγμή, ρίχναμε πίσω μας
στό ρέμα
τό ζωνάρι μιᾶς καινούργιας παρθενιᾶς...*

*Χάραμα, γύρω ἀπ' τά νησιά
ἀναπλέαν τά πούπουλα τῶν αγριοπεριστεριῶν
πού ὡς ἐδιαβαίναμε κάτου ἀπ' τόν ἴσκιο τόν ὀλόδροσο τῶν βράχων*

³⁹⁰ Σικελιανός Α., *Ιερουσαλήμ : Ανέκδοτο Ημερολόγιο*, éd. & comm. Ρίτσα Φράγκου Κικιλία, Éditions Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, p. 242.

³⁹¹ Κονιδάρη-Φαβή Αι., *Ο συμπαντικός χορός στην Οδύσσεια του Ν. Καζαντζάκη*, Éditions Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα, 2001, p. 83 : Dans l'antiquité, la foi dans le rythme était universellement acceptée.

³⁹² Voir v. 117-119 et cf. vase avec Ulysse (illustration 107).

*βγαίνανε σύγνεφο από τίς σπηλιές τους σκόρπια
κ' ἔπειτα πάλι ὄλα μαζί πλευρίζοντας
γλιστρούσανε μέσ στίς γαλάζιες σκισματιές.*

*Καί κάποτε
ὡς διαβαίναμε ἄκρη στή θυμαρωτή πλαγιά
οἱ βουνοχελῶνες ἔριχναν τόν ἴσκιο τους ἀσάλεντο, ὡσά βράχοι.*

*Κ' ἐγώ, στερνός σάν πάντα καί δοσμένος στό κουπί,
τό βύθιζα στή θάλασσα σά σαῖτα μέσ στό γνέμα,
ὕφαινοντας τό δρόμο,
κ' ἡ ψυχή μου ἀκλούθαε τό καράβι
καθώς τό ἀργό κι ἀκούραστον ἀρμένισμα τοῦ γλάρου, ὄλο μπροστά.*

(*A.B.*, t. Γ', v. 128-151)

*Une petite pluie matinale parfois s'égouttait sur
la mer –
et là-haut s'éveillait une rumeur traînante, chant
D'oiseau
prolongé, comme si le courant eût traversé
le peigne d'un tisserand.*

*Et au loin, sous nos yeux, les îles indécises, comme
des colombes s'embrassant, se touchaient par la
pointe,
ciselées dans la nacre.*

*Et sans retour, à chaque instant, nous jetions
derrière nous,
dans le courant, la ceinture d'une nouvelle
virginité.*

Dans l'aube, autour des îles, surnageait

*le duvet des colombes sauvages qui, au moment
que nous frôlions l' ombre fraîche des rochers,
quittaient à la fois les grottes comme un nuage et
se divisaient
-Puis, de nouveau unies,
fonçaient dans les crevés de l' azur.*

*Et, quand parfois nous longions le bord
de la côte au thym, les tortues de montagne y jetaient
leur ombre immobile comme des rocs.*

*Et moi, le dernier comme toujours, appliqué
tout entier à la rame, je la plongeais dans la mer
comme la navette dans le fil, en tissant le chemin –
et mon âme suivait le bateau, de l' allure
lente et inlassable
de la mouette, toujours de l' avant.³⁹³*

Comme avec les satyres, le poète commence par s'éloigner de ses « compagnons ». L'intense désir du narrateur pour ce voyage entre en conflit avec l'« âme immobile de rameurs inertes » (v. 90-92), ce qui se voit aussi dans son refus de chanter avec eux en l'honneur des dieux dans les vers suivants:

*Κ' οἱ σύντροφοι,
γιατί ἐμεράζανε τόν κόπο ἀνάμεσό τους,
ἤσυχτοι
δέονταν ἔτσι πρὸς τοὺς Θεούς :*

*« ὦ, τώρα, μ' ἄναιμα τὰ βλέφαρα
ἀπ' τῆ λιτὴν ἀγρόπνια ἀναπαμένα,
ἡ ψυχὴ μας ἀσάλευτη ἀντιφέγγει τὰ πάντα
κατὰ τὴν τάξῃ τῆς σιωπῆς...*

³⁹³ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit.

»Καθώς, ὅταν ἀχνοροδίσει
ἡ πρώτη πυράδα τῆς ἀγῆς τό πέλαον ὄλο,
πηδάει ὀρτό στήν ἡσυχία τό ψάρι πρὸς τῆ γαλήνη
ἀπ' τό βαθύ στοιχεῖο του τόν ἀέρα ν' ἀνασάνει
καί σκιρτώντας ἀστράφτει σάν πετράδι
καί κάθε ὥρα σαῖτεύοντας βυθίζει πάλι·
κι αὐτό εἶν' ὁ μόνος ἤχος στοῦ πελάου
τήν ἄπλα τῆ βουβή –
ἔτσι κ' ἐμᾶς ὁ στοχασμός κι ὁ λόγος
ἔτσι μᾶς σέρνει ὁ ἀέρας σας, ὦ Θεοί,
κι ἀπ' τήν κορφή στά νύχια ἄγρυπνον ὄλο μας τό σῶμα
ἐλεύτερο ἀπό πλάνον ὄνειρο ἢ τό βάρος τοῦ ἐφιάλτη,
νιώθει, ὅπου ὁ ἀρμός,
τριγύρα νά φτερουγίζει ὁ πόθος σας
καί ὑψώνει στήν ἄκρη ἀπό τά δάχτυλα τόν Ὕμνο ! »

Ἔτσι εὔχονταν ἐκεῖνοι,
κ' ἡ φωνή μου μόνο
δέν ἀκούονταν μέσα στίς δικές τους...

(*A.B.*, t. Γ', v. 151-177)

*Et les compagnons, calmes, car ils partageaient
entre eux la fatigue, s'exhalaient ainsi
vers les Dieux :*
“ *Oh ! à présent les paupières apaisées,
délassées par la sobre veillée,
notre âme immarescible reflète toute chose
selon la règle du silence.*
*Comme à l'instant où le premier feu de l'aurore
empourpre à peine toute la mer –
sur l'étendue tranquille bondit, dressé, le poisson,
de ses profondeurs vers le calme,
afin de respirer*

*-et, palpitant il resplendit comme un joyau –
et sans cesse il replonge, dardé comme une flèche,
seule rumeur
sur l' étendue muette de la mer –*

*ainsi notre pensée et notre verbe,
ainsi votre vent, ô Dieux, nous attire
et, de la tête à l' orteil, sans sommeil,
tout notre corps libéré du rêve illusoire,
ou bien du poids du cauchemar,
dans toutes ses jointures, sent, à l' entour, voleter
vers vous le désir et brandit
à la pointe des doigts l' Hymne !*

*Voici les vœux que ceux-ci lançaient – et seule
ma voix
ne se mêlait point aux leurs.³⁹⁴*

L' éloignement du poète-narrateur de ses compagnons se réalise complètement lorsque ceux-ci s' abandonnent au «*αποκάρωμα του χρόνου*». L' appel du Dieu, son Discours – Rythme nous pourrions dire, constitue la force entraînant pour la danse et l' action. Les petits dieux, comme les compagnons du voyage symbolique, ne distinguent pas le Logos, qui dans la première partie du poème, s' exprime par la voix de Dionysos, tandis que dans la seconde partie, plus cohérente narrativement, il se localise dans le « corps nu » du dieu:

*Ἀλλά σάν ἔπιασε τό καλοκαίρι μεσοπέλαγα
καί τά νερά ἐγαλάνισαν
κ' ἡ πύρη ἔστρωσε πλάκα ἀπανεμιά
καί μάζεψε τή σπίθα τοῦ ἥλιου
πού πρίν χόρευε ἀναρίθμητη στά πέλαγα,
κι ἀπ' τά μηλίγγια τους ὁ ἰδρώτας ἔτρεχε*

³⁹⁴ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit.

καθώς οί στάλες τοῦ νεροῦ ἀπό τά κουπιά
-κάθε στιγμή κι ἄς σκύβανε νά πάρουν
ἄρμη νά δροσίσουνε τήν ὄψη, πάλι γρήγορα
ἔπηξε λαμπρίζοντας στά γένια τους τ' ἀλάτι-
κ' ἔβραζε ἀμίλητο τό φῶς,
τά μάτια ἐγλάρωσαν μισάνοιχτα κι ὄνειρευόνταν
τά κουπιά τούς πέσαν ἄξαφνα ἀπ' τά χέρια
κι ὄλοι ὑπνώσαν ζαφνικά, μολύβι
τόν καταμεσήμερο ὕπνο....

Καί τότε – ὦ θάμα ξένο ! – σέ πρωτόειδα,
παιδί ἀκόμα, μυστικά κυβερνημένη ζωή...

Γιατί

ν' ἀφρίζει δίχως ἠή πρύμνα
δίχως ν' ἀφήνει ἀχνάρι ἠή πλώρα
δίχως ἀέρα
τό καράβι ἐπήγαινε μπροστά !

Γυμνός στήν πρύμνα

τί κι ἂν ζαπλωμένος ἦτανε ὁ Θεός;

Τα μάτια του ἦτανε μισόκλειστα

σά νά φαινότανε ἠή ματιά μέσ' ἀπό τό βλέφαρο·
ὄχι ὅπως μισοκλεῖ τά μάτια τό λιοντάρι
πού οὔτ' ἔ ζω του οὔτε μέσα βλέπει
κι ὡς ἀβέβαιον ὄνειρο βαθιά του κουφοβράζει ἠή πείνα,
καί δέν ζυπνάει παρά γιά νά χυθεῖ νά σκίσει
ὀμπρός του ὄ,τι βρεθεῖ
γιατί ἔξω ἀπό τό φλογισμένο του ἀποκάρωμα
ὄλα σαλεύουν γύρα του ἐχθρικά·
ἀλλά καθώς καταμεσῆς τοῦ κάμπου
ὄπου φλογίζει ἠή λαύρα τοῦ μεσημεριοῦ

ἕνας βράχος
ἀναβράει, βωμός, ὅλης τῆς ζέστας τόν καπνό-
ἔτσι ἔτρεμε ὁ ἀγέρας ὄλος κατακόκκινος
ἀπάνω ἀπ' τό γυμνό κορμί τοῦ Θεοῦ !

(A.B., t. Γ', v. 178-216)

*Mais au milieu de la mer quand vint l' été,
que les eaux s' azurèrent, que la grande chaleur
s' abattit
sur l' étendue sans rides – et concentra la flamme
du soleil qui jusque-là dansait son nombre
sur les flots –
que de leurs tempes ruissela la sueur
comme des rames les gouttes
(bien que sans cesse ils se penchassent pour puiser
La saumure afin de rafraîchir leurs visages, le sel
étincelant
se fixait aussitôt dans leurs barbes)-
que la lumière muette se mit à bouillonner,
leurs yeux demi-fermés s' ensommeillèrent, et ils se
mirent à rêver,
les rames tout à coup leur tombèrent des mains
et sur-le-champ tous s' engourdirent
dans le sommeil de plomb du plein midi.*

*Et alors, surprenante merveille, encore enfant,
je t' ai vue pour la première fois, ô vie secrètement
gouvernée !
Car sans que la proue relevât l'écume,
sans que la poupe laissât derrière elle nul sillage,
sans un souffle,
le vaisseau continuait d'avancer.*

Mais me suffisait-il de voir le dieu

e reposant nu sur la proue ;

*Ses yeux restaient mi-clos, comme si
son regard eût disparu sous les paupières –
non point à la façon du lion
qui ne regarde ni au dehors, ni en lui-même,
suivant dans ses profondeurs le vague rêve de sa
faim
qui bouillonne en secret,
et ne s' éveille que pour bondir et déchirer
tout ce qu' il trouve devant lui
(hors sa somnolence embrasée,
tout, à l' entour, tressaille hostilement),
mais, comme au centre du champ où
l' ardeur de midi enflame un roc
tel un autel et fait frémir, vibrante, la chaleur
-ainsi tremblait l' air empourpré
sur le corps nu du dieu !³⁹⁵*

De manière générale, aussi bien la réaction des compagnons de mer (v. 63-66) que celle des petits dieux nocturnes (v. 168-69) face au divin sont similaires. L'incapacité de communiquer avec Dionysos est décrite par l'épuisement des membres des deux groupes au cours du processus, éprouvant et finalement inefficace, de leur initiation à la vie³⁹⁶. Les compagnons comme hypnotisés par la fatigue, ne voient pas le dieu qu'aperçoit le narrateur. Le poète est ainsi désigné comme le seul à pouvoir saisir le message du dieu en vivant une réelle théophanie³⁹⁷.

Dans l'image des vers 193-201, qui complète en quelque sorte la première image que nous avons commentée (Voir vers *Όρθιος σκοπός της φύσης*), le dieu est représenté nu mais « étendu » cette fois dans un navire, comme le représente la coupe d'Exékias (illustration 104, illustration 108, illustration 110). Sur ce vase, Dionysos semble voguer en occupant tout l'espace à l'intérieur d'un navire de guerre, dont la

³⁹⁵ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, op. cit.

³⁹⁶ Voir l'image des v. 70-77 et 178-192 respectivement.

³⁹⁷ A propos de la théophanie voir *Ελληνική Μυθολογία, Οι Θεοί*, op. cit., p. 323.

proue se termine en hure de sanglier et la poupe en col de cygne. Sur ses longs cheveux, on distingue une couronne de lierre, le haut de son corps est nu, tandis qu'il est vêtu à partir de la taille d'un *himation* richement brodé. De nombreux traits caractéristiques de Dionysos mentionnés dans l'ensemble du texte poétique en rapport avec la coupe (*τινάζοντας απάνωθέ σας τα μαλλιά του / η ομορφιά του / όχι όπως μισοκλεί τα μάτια το λιοντάρι / ένας βράχος αναβράει* (illustration 104) semblent faire écho dans les grandes lignes à l'hymne homérique. Examinons donc de plus près le mythe mentionné dans l'hymne : « Dionysos était assis sur les rochers comme un jeune homme. Ses cheveux noirs flottaient au vent, et sur ses épaules était jeté un manteau de pourpre. Alors apparut au large un navire de pirates tyrrhéniens, qui prirent le dieu pour un prince et le capturèrent, dans le but de demander une rançon à sa famille. Seul le capitaine du navire comprit qu'il ne s'agissait pas d'un simple mortel et exhorta les pirates à le libérer ». Bien que la description de Dionysos conserve quelques éléments du mythe, elle s'éloigne de la version de l'« hymne » en particulier avec l'image du lion³⁹⁸ qui ici dort. La puissance du dieu se trouve en réalité dans un élément inaltérable de la nature, extension mais aussi dirions-nous, partie intégrante de la terre, dans le « rocher ». « L'embrasement » de la roche, c'est-à-dire l'émission d'une haute température, tel un autel qui brûle, crée un phénomène optique particulier, comme si l'air se ridait. Ici l'image du corps nu du Dieu entretient dans notre conscience la divinité de la nudité, dans la continuité de la nudité de la nature. L'exaltation des valeurs en rapport avec l'objet du désir a lieu par le biais de la parabole importante du corps divin nu vers le modèle de la nature. La parabole vers la nature a deux conséquences significatives : le dieu bon fait exception au travers de la comparaison vers le naturel, il est doté de l'authenticité, la solidité et des dimensions du modèle de la nature. La seconde est la mise en valeur de cette analogie en tant que telle, qui constitue une des isotopies dominantes du texte : Dieu=nature. Ainsi Dionysos règne sur toute la nature au milieu de sa lumière et de ses sons, il est en réalité la nature elle-même que le poète-narrateur désire découvrir à travers son voyage. Ainsi, derrière le cloître de midi se célèbre le mystère d'un rite sacré, «*ένας*

³⁹⁸ Dans le poème «*Ελεύτερα Δωδεκάνησα*» (1954), Sikélianos accorde une importance particulière au rugissement de lion du dieu. Comme le relève Fylaktou (*Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit, p.132), l'image du lion qui dort est fréquente dans la poésie de Sikélianos (Cf. *Αλαφροϊσκιωτος*, vv. 1-3, *Στο Έρμο χωράφι εκεί στη Σαλαμίνα*, vv. 8-10) et se retrouve dans certaines de ses tragédies (*Διθύραμβος του Ρόδου*, v. 175-176 et *Ασκληπιός*, v. 490).

βράχος / αναβράει, βωμός, όλης της ζέστας τον καπνό» (Voir vers 213-214). Le dieu semble absorber l'énergie de l'atmosphère et la renvoyer dans l'environnement, fonction qui rappelle celle de la respiration, image qui revient dans le poème et est liée à la vie. Nous avons donc l'identification Dieu=vie. Et qui conque s'identifie à la nature « vit ». De la même façon, comme le souligne le poète lui-même, « *ο αγέρας τρέμει κατακόκκινος απάνω από το γυμνό κορμί του Θεού* », (vers 215), qui réfléchit pourrions-nous dire toute la surface interne de la coupe, peinte d'une couleur rouge corail intense et chaude (illustration 108 et illustration 110).

Il serait intéressant à ce stade de commenter l'impression que provoquait la kylix lorsque le symposiaste l'amenait à ses lèvres, remplie de vin. Sans aucun doute il aurait le sentiment de boire le Dieu avec les yeux et la bouche³⁹⁹. Plus le niveau du vin baissait, plus la mer de la représentation, de la couleur du vin, devait briller avec limpidité⁴⁰⁰.

Alors que sa première apparition a lieu au cours de la nuit, son *épiphanie* se déroule ici en « plein midi » d'un jour d'été⁴⁰¹. La lumière met en valeur le miracle dans toute son étendue et sa profondeur. Le dieu s'oriente avec l'abondante lumière du soleil. Dans la série d'exemples qui suivent apparaît donc l'élément du feu, qui met en valeur l'analogie lumière-transparence entre la nature et l'homme, « analogie des valeurs naturelles-morales ». La nature prédomine en terme de limpidité, de pureté et « d'enseillement », comme modèle des valeurs de l'être humain.

4^{ème} série paradigmatique (taxème : feu)

τό κρυμμένο φῶς

ἀσήμι

³⁹⁹ L'idée de « sacrement » est ici aussi mise en valeur, et renvoie au rapprochement plus général du dieu Dionysos avec le Christ, comme nous l'avons noté dans l' *Introduction* (Voir aussi ch. 2.2.b.)

⁴⁰⁰ Nous ajoutons ici les vers suivants de l'adaptation connue de l'*Odyssee* par Nikos Kazantzakis et de Giannis Kakridi : "je m'enorgueilliss d'être le fils du vaillant Anchialos. On me nomme Mentès, et je règne sur les hardis rameurs de Taphos. Je suis arrivé ici avec mes compagnons, sur mon bateau. Je fais route vers une terre étrangère, vers Témessa, **sur le mer couleur de vin**, pour y apporter du fer scintillant et en recevoir du bronze ." ("πως είμαι γιος του Αγκιάλου πέτομαι του καστροπολεμάρχου. Μέντη με λεν, κι οι караβόχαροι Ταφιώτες μ' έχουν ρήγα. Εδώ έχω φτάσει με τους συντρόφους στο πλοίο μου. Ταξιδεύω για τόπο αλλόγλωσσο, την Τέμεσσα, **στο πέλαο το κρασάτο**, στραφαλιστό να δώσω σίδερο, χαλκό να πάρω πίσω." ."- Nous traduisons du grec). Nous pouvons voir qu'ils traduisent la phrase «οίνωψ Πόντος» en «κρασάτο πέλαο» et adaptent toujours de la même façon ce terme, où qu'il se trouve dans l'*Odyssee* (B. 421, Γ. 286, Δ. 474, E. 349, Ζ. 170).

⁴⁰¹ Très éclairant sur ce point le texte de Sikélianos « *Πάν ο μέγας* » (Voir *Κήρυγμα Ηρωισμού*, op. cit., p. 75). Nous ajoutons ici qu'en opposition avec l'épiphanie en plein soleil, dans *Μέγιστον Μάθημα* l'apparition du dieu se prépare dans une atmosphère remplie de vent (v. 23-33).

ἔσβησα τή φλόγα	σπαθί τοῦ κεραυνοῦ
ὡσά χρυσόμυγα στοῦ κάμπου τήν φωτιά	ὄψη πιό ἀναμμένη
ὁ αὐγερινός ὁμοιος μέ φλόγα μπιστικοῦ	vs πνοή του συδαιλίζει τή φωτιά
ή πρώτη πυράδα τῆς αυγῆς	πρόσωπό του πυρρότερο
ἀστράφτει σάν πετράδι	φλόγα πού πηδᾷ στήν πνοή
πυρή ἔστρωσε πλάκα ἀπανεμιά	χαλάζι στή φωτιά
σπίθα τοῦ ἥλιου	στέλνει ἀσπρότερο τόν κεραυνό
λαμπρίζοντας στά γένια τους	
ἔβραζε ἀμίλητο τό φῶς	
φλογισμένο ἀποκάρωμα	
φλογίζει ἡ λαύρα τοῦ μεσημεριού	
ἀναβράει ὅλης τῆς ζέστας τόν καπνό	
ἀγέρας κατακόκκινος	
λύχνος ὁ μέγας σου καρπός	
ἀστραπή	

Cette série précise vient en opposition avec les phénomènes météorologiques d'hiver qui constituent le décor de base de la première partie, et influence négativement le thiasse de petits dieux, mais non pas le narrateur, qui sait distinguer la lumière dans l'obscurité, et sait entendre et voir le dieu jour et nuit. Et comme le commente le poète lui-même dans un discours du «Παν ο Μέγας»⁴⁰²: «*Tout brille ... à l'heure de midi [...]* » et à un autre endroit : «*L'heure vaporeuse, ... où parfois le soleil est limpide, telle une source, quand bout le clair meltem, et que, d'un regard puissant, l'homme peut le pétrifier, [...] c'est l'heure où, en élevant les fonctions de notre existence au summum, en brûlant tout ce qui est superflu, en allégeant notre chair, ou en purifiant les tréfonds de nos entrailles par le souffle infini de la brise, il nous rend dignes de communier directement avec le mystère et avec nous-mêmes [...]*». («*Όλα λάμπουν ... την ώρα του μεσημεριού [...]* » et à un autre endroit : «*Η ανάλαφρη ώρα, ... που άλλες φορές ο ήλιος είναι καθαρός, σαν πηγή, όταν αναβράει το λαγαρό μελέμι, και που με δυνατά μάτια μπορεί να τον στηλώσει ο άνθρωπος, [...]* «είναι η ώρα που, υψώνοντας τις λειτουργίες της ύπαρξης μας στην ακμή τους,

⁴⁰² *Κήρυγμα Ηρωισμού* (Γ' Ἀγγελου Σικελιανού, *Παν ο Μέγας*), op. cit., p. 76-77.

καίοντας κάθε περιττό, αλαφρώνοντας τη σάρκα μας, ή καθαρίζοντας κατάβαθα τα σπλάχνα μας με το άπειρο της αύρας πέρασμα, μας κάνει αντάξιους για να κοινωνήσουμε άμεσα με το μυστήριο και με τον εαυτό μας» [...]»⁴⁰³.

À partir de là, le poème reconstitue essentiellement avec originalité le mythe grec antique cher à Sikelianos, qui semble l'avoir beaucoup occupé, puisque, comme nous l'avons expliqué, on le retrouve aussi bien dans ses œuvres en prose que dans sa poésie (Ύμνος στον Εωσφόρο το Άστρο, Ελεύθερα Δωδεκάνησα, Μελέτη Θανάτου):

Άλλ' όταν έγινε τό θάμα σου
καί τά πανιά τοῦ караβιοῦ τά τίλιξε ἡ ψαλίδα τοῦ αμπελιοῦ σου
κι ἀπό τό κατάρτι σου ψηλά
σά λύχνος ἐκρεμάστηκε πολύκλωνος ὁ μέγας σου καρπός,
τῶν αὐλῶν ἄξαφνα ἡ βοή καί των κυμβάλων σου
ὄλο γέμισε τον ἀέρα
σά νεροφίδες τά κουπιά ἐγλιστρούσανε βαθιά
κ' οἱ ναύτες ἀπ' τό ἀπάντεχο κακό ζυπνώντας
μανιακοί γιά νά γλιτώσουν
ἐγινόντανε δελφίνια,

(Α.Β., τ. Γ', v. 226-235)

*Mais quand se produisit ton miracle –
que les voiles de ton vaisseau se ceignirent
des vrilles de ton pampre –
et qu' au sommet de mât, comme une lampe
à plusieurs branches, se suspendit ton grand fruit –*

*la soudaine rumeur de tes flûtes et de tes cymbales
envahit l' air tout entier,
les rames s' échappèrent comme des serpents d' eau
vers les profondeurs –*

et les marins se réveillant dans le tumulte

⁴⁰³ Nous traduisons du grec.

*inattendu, affolés, afin de se sauver,
se transformèrent en dauphins.*⁴⁰⁴

L'extrait ci-dessus constitue une transcription poétique du passage correspondant de l'hymne homérique « *Εἰς Διόνυσον* »⁴⁰⁵ mais aussi une description poétique (« expression ») de la coupe d'Exékias que nous étudions. Selon l'hymne homérique toujours, les pirates n'écouteront pas les conseils du capitaine, ce qui entraîna pour eux de vivre toute une série d'événements inexplicables, de « miracles » : « Sur le mât du navire grimpe une vigne qui étend très haut ses rameaux, chargés de lourdes grappes, du lierre enveloppe les voiles, les rames se couvrent de fleurs, tandis que tout le navire est inondé de vin. Les pirates tyrrhéniens, terrorisés, sautent dans les flots et sont métamorphosés en dauphins, tandis que Dionysos, souverain, se repose sur le navire ». Comme nous le voyons, Sikélianos emprunte quelques éléments à l'hymne homérique, en les adaptant à sa propre version du mythe⁴⁰⁶. En ce qui concerne la métamorphose du mât, il ne semble pas suivre l'hymne à Dionysos quand celui-ci parle de lierre. Les vers de Sikélianos mentionnant les flûtes⁴⁰⁷ mais aussi les rames, sont clairement influencés par la variante d'Apollodore⁴⁰⁸. Enfin, la métamorphose des pirates en dauphins est mentionnée dans les deux sources. Parallèlement les sources antiques grecques et latines sont enrichies avec le navire apparemment immobile et la tempête. Sikélianos, qui semble avoir connu les variantes du mythe, semble s'inspirer davantage d'Apollodore, mais surtout

⁴⁰⁴ Traduction tirée du livre de Levesque R., *Poèmes d' Angelos Sikélianos*, Egloff, op. cit.

⁴⁰⁵ *Ελληνική Μυθολογία, Οι Θεοί*, op. cit., p. 206 : Différentes versions du mythe se retrouvent, comme nous l'avons mentionné, dans l'*Hymne homérique à Dionysos*, mais aussi dans la *Bibliothèque d'Apollodore* (III, 37-38), dans les *Dionysiaques* de Nonnos (XLV 136 sq.), les *Métamorphoses* d'Ovide (III, 597-691) et enfin, dans les *Images* de Philostrate (I, 19).

⁴⁰⁶ Fylaktou (*Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit., pp. 136-139) mentionne la variante d'Alexandros Rizos Rangavis « *Διονύσου πλους* » (1864) que semble avoir eue en tête Sikélianos, tandis que Vogiatzoglou (*Η μεγάλη Ιδέα του Λυρισμού*, op. cit., p. 98) y rajoute celle d'Esra Pound (*The Cantos* II). Rangavis, d'après Phylaktou, puise davantage d'éléments chez Nonnos (*Dionysiaques*) et son but est d'élargir le mythe. De même Vogiatzoglou relève (p. 100) qu'aucune des créations modernes ne contient l'élément de l'*épiphanie* que l'on trouve dans *Ταξιδεύω με το Διόνυσο*.

⁴⁰⁷ Comme le relève également Fylaktou (*Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit., pp. 136-139), les cymbales ne sont mentionnées ni par Apollodore ni par l'*Hymne homérique*. À l'évidence, il s'agit d'une invention du poète puisque la cymbale était l'un des instruments que tenaient les adeptes du dieu lors des cérémonies initiatiques organisées en son honneur.

⁴⁰⁸ *Οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 277 : Cette référence, notamment à la musique, nous renvoie à une amphore attique à figure noire conservée à Tarquinia qui est clairement en rapport avec notre étude. Dionysos est représenté assis avec une grandeur toute divine au milieu de son navire. Des satyres rament au rythme d'une flûte et d'une cithare dont jouent respectivement une nymphe et un satyre. Du lierre et des raisins, les plantes sacrées du dieu, étendent leurs rameaux tout autour.

de la coupe d'Exékias - à l'exception des instruments de musique, comme nous l'avons relevé plus haut - ce qui rend encore plus crédible le rapport entre la poésie et l'art.

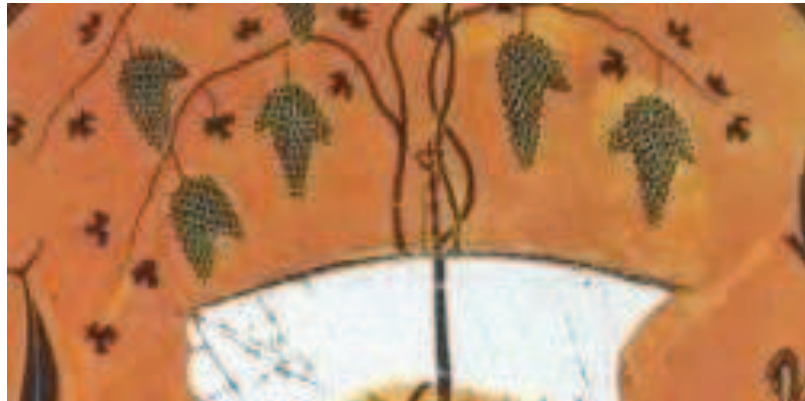


illustration 111– « Vigne qui étend très haut ses rameaux » kylix d'Exékias, 540-535 J.C, StaatlicheAntikensammlungen, Munich

Sur le vase, nous voyons donc les raisins former en haut un contrepoids aux dauphins qui nagent, et les rames s'enfoncer verticalement dans le fond rougeâtre de la coupe, éléments que l'on distingue bien dans les illustration 110 et illustration 111, et qui sont décrits de façon si caractéristique par le narrateur. La ligne horizontale du navire est coupée par les haubans et le tronc de la vigne grimpante au centre de la coupe. Il s'en dégage une impression de calme et de sérénité. Dans cette scène est mis en valeur un autre élément caractéristique du moment de l'épiphanie divine. Jusqu'à présent tout semblait être mis en mouvement par le vent, qui soudain s'arrête, pour faire place à l'immobilité, qui n'est qu'« apparente »⁴⁰⁹ ; tout se concentre sur Dionysos, étendu tranquillement sur le navire qui se meut tout seul, de façon magique, à l'ombre de la treille que fait jaillir la puissance divine. En même temps, la proue proéminente avec son grand œil, les deux petits dauphins blancs sur la coque du navire et la voile avec ses haubans obliques suggèrent un mouvement impétueux⁴¹⁰ (voir illustration 110 et illustration 112).

Comme nous l'avons déjà dit et comme nous le voyons dans le récit du voyage, la tranquillité domine, un beau temps qui vient en opposition avec la première partie du poème, plus hivernale. Mais il existe en réalité une énergie dynamique qui

⁴⁰⁹ Comme le signale Vogiatzoglou (*H μεγάλη Ιδέα του λυρισμού*, op. cit., p. 92), le mouvement immobile ne se retrouve dans aucune des versions antiques du mythe, il constitue toutefois un lieu commun de la littérature apocalyptique (voir le poème *Ο Κρητικός (Le Crétois)* de Solomos, vers 3 strophe 21).

⁴¹⁰ *Οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., pp. 278-279.

submerge tous les passages du texte poétique, caractéristique constituée par la pléthore de verbes de mouvements utilisée (*σηκώνεται, πετώντας, γυρίζει, χτυπώντας, χορεύουνε, πηδά, τραβάτε* etc...). Nous voyons ainsi la danse vertigineuse des personnages, l'élan des camarades au début du voyage, le vent qui tire avec vitesse le navire, les poissons qui se ruent dans l'eau, la vigne qui déferle sur le mât mais aussi les vagues qui atteignent leur point culminant. Les sons « frappent » partout avec une intensité incroyable, en premier lieu avec la Parole du Dieu qui déplace tout, se déchaînant ici sous forme de pluie intense et là par l'intense lumière qui brule. Le dionysisme, cette ivresse intarissable, entraîne ainsi, de manière différente cependant, les personnages aussi bien que les éléments naturels. Le narrateur ne s'abandonne pas simplement à l'ivresse des petits dieux qui hypnotisent les compagnons, mais à une ivresse plus intérieure, qui obéit à des instincts plus profonds, comme ceux des plantes, des animaux et autres éléments naturels du monde. Nous passons ainsi au prochain taxème:

5^{ème} série paradigmaticque (taxème «ivresse»)

σηκώνεται ὅλος		
γένι ὡσά σύριγγα		μπορεῖ ἀκόμα νά σαλέψει ...γρήγορα
ἀφήνει βίαια	vs	λοξεύοντας τό ἀσπράδι τοῦ ματιοῦ
Οἱ ἤχοι ἄς χτυπάνε		μεθώντας στό σκοτάδι
χτυπώντας μέ τό πόδι		ἀκράτητοι τραβᾶτε ὀμπρός
ἡ ψυχή του δέρνει ... τό φῶς		κοιλιά σας ὅπου ... γεμίζει σάν ἀσκή
ἀρπάζεται καί ἀκράτητος πηδᾶ		τόν ἀκράτητο Χορό
ἔσβησα, στήν πατητήρα ,		ἐσήκωνε φουσκάλες στό κορμί
τῶν μελῶν τή φλόγα		
ξερωγιάζοντας τά ἀβάσταγα τσαμπιά		Σάν κληματόβεργες πού σέρπουνε
ἡ ὄρμή μας		ἀκράτητης βροχῆς
πηδάει ... τό ψάρι ... σκιρτώντας		ὄψη πιό ἀναμμένη
ἔβραζε ... τό φως		τό πρόσωπό του πυρρότερο
ἔτρεμε ὁ ἀγέρας ὅλος κατακόκκινος		νά χυθεῖ νά σκίσει ὀμπρός του
τά τύλιξε ἡ ψαλίδα τοῦ ἀμπελιοῦ σου		τά κουπιά ἐγλιστρούσανε βαθιά
πολύκλωνος ὁ μέγας σου καρπός		

τῶν αὐλῶν ἀξαφνα ἢ βοή ... ὄλο γέμισε τόν ἀέρα

κύματα βουνά πού μ' ἔσκωναν ...στήν κορφή

ἔβαψε ὀλογάλανα τά φρένα του

ψάρι... χίμηξε ἀστραπή μέσ στό βυθό



illustration 112– « Les rames » kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich

Sur la représentation du vase nous observons que le bateau « plane », sa ligne suivant la forme circulaire du vase. Même les poignées sont incluses dans la composition, puisqu'elle se trouve sur la même ligne oblique que le grément. Ces forces et leurs contraires tendent ainsi à donner l'impression qu'il plane. Les marins maniaques qui se transforment en dauphins semblent voler et unir un abysse avec l'autre.

Nous pouvons constater ici la dimension particulière de la « hauteur », qui se repère dans la posture du poète narrateur dans tout le poème, et est renforcée par la forte présence des éléments naturels. Ils sont eux-mêmes caractérisés par une possibilité d'élévation, comme l'air (*ἡ ψυχή του ... τρέμοντας, στον αέρα*), la lumière (*ἡ καρδιά μου υψώθηκε καθώς ο αυγερινός*) mais aussi les vagues (*κύματα ... που μ' ἔσκωναν κάθε φορά με τον αφρό τους στην κορφή*). Le sujet poétique, fasciné par l'élan que lui procurent les vapeurs dionysiaques, s'annihile et c'est comme s'il oubliait son Ego. Il est prêt à ouvrir ses ailes et à déchirer l'air en dansant. Par ailleurs dans un de ses discours⁴¹¹, Sikélianos commente caractéristiquement : « *l'heure où l'homme ne laisse échapper aucune agitation aucun bruit venant déranger la Création, et où par son esprit il s'élève et embrasse l'univers tout entier, l'heure de midi* » (« *την ώρα που δεν ξεφεύγει από τον άνθρωπο κανένα σάλεμα ούδ' αχός στην Πλάση, και με το νου που υψώνεται και αγκαλιάζει ολάκερο τον κόσμο την ώρα του*

⁴¹¹ *Κήρυγμα Ηρωισμού*, op. cit. p. 82.

μεσημεριού »)⁴¹². C'est ainsi que la nature inspire à l'homme l'élévation, l'ascension, la montée, en un mot la libération⁴¹³, encore une fois en opposition avec les satyres-compagnons. Le deuxième membre du couple bipolaire suivant est commun avec les séries d'exemple déjà mentionnées :

6^{ème} paradigmaticque (taxème : hauteur)

σηκώνεται ὅλος

πρόσωπον ἀνάγυρτο πρός ... ουρανό	vs	γυρίζει ν' ἀρπάξει..
γένι στημένο ἀπάνου		τρόμο ὦς τήν ἀκρη τῆς οὐράς
σηκώνει ψηλά τήν κόρη τῶν ματιῶν		τραβᾶτε ὀμπρός
ἀπό ἀπάνωθε τή φωνή		πού πάει μέ τήν κοιλιά στά τέσσερα
ἀπό τήν φτέρνα στήν κορφή		ή οὐρά μαστίγι στά πλευρά
ἄμα σκώσει τή φλογέρα		κληματόβεργες πού σέρπουνε στό χῶμα
πηδά στό ἄρμα τοῦ Θεοῦ		σκόρπιοι.. πεσμένοι χάμου
σκώνει τήν οὐρά ὡσαύτά σάλπιγγα		κι ἄς σκύβανε νά πάρουν ἄρμη
ἀπάνωθε τή φωνή		
ή καρδιά μου ὑψώθηκε		
ἀπάνω ξύπναε βοή		
ή ψυχή καθῶς τό ἀρμένισμα τοῦ γλάρου		
ἀνάμεσα ἀπό δύο μεγάλα κύματα		
στά γλάρους καθισμένος		
ἀπιθώθηκα στή μέση ἀπό δύο κύματα βουνά		
μ' ἔσκωναν... μέ τόν ἀφρό τους στήν κορφή		
Ὀλύμπιοι ... τήν καθαρτική Ἐπωδό		

Par la suite, le poète inverse le récit de l'*Odyssée* sur l'outre d'Éole⁴¹⁴. Ce sont ici les compagnons qui dorment profondément tandis que le narrateur-Ulysse reste

⁴¹² Nous traduisons du grec.

⁴¹³ Voir référence 432.

⁴¹⁴ Dans «*Το Τραγούδι των Αργοναυτών*» (1919) de Πάσχα των Ελλήνων (vv. 109-198), l'audace et la passion pour la Tempête sont partagées par tous les compagnons. Comme le note aussi Fylaktou (*Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο*, op. cit., p. 241) dans «*Ταξιδεύω με το Διόνυσο*» on retrouve un mélange du voyage d'Ulysse et des Argonautes.

seul éveillé. Les « compagnons », de même qu'ils n'étaient pas prêts à faire face à Dionysos, ne voient pas maintenant la tempête. Le « Logos » du dieu se manifeste donc ici sous la forme d'une fortune de mer, d'un phénomène naturel violent, correspondant à la tempête à terre des vers 211-242⁴¹⁵. Le poète n'évoque pas du tout le héros homérique⁴¹⁶ qui tente de retrouver sa patrie et vit la peur des aventures en mer.

Il met en avant ici un modèle de vie combattif, que l'on trouve dans le schème de la « mise à l'épreuve ». Il n'est par ailleurs pas fortuit que dans l'ensemble du poème l'on retrouve des mots ou des phrases qui renvoient au concept de « mise à l'épreuve », qui exprime en fait la lutte du poète-rameur (*ας ήμουννα ο στερνός και στό κουπί αδοκίμαστος, με το πόδι δοκιμάζοντας το πέλαγο κ.α*). L'idée d'épreuve se reconnaît dès le début par l'expression imagée de l'extase. La Parole, la chanson du dieu, constitue une provocation à l'épreuve comme le déclare très tôt le narrateur : «*απ' τήν αρχή μου αφάιρεσε το φόβο, κι ο μικρός μου αγώνας αφανίστηκε στό πλούτος του Σκοπού... αλλά γιατί ήθελα να με καλέσει στο θεϊκό ταξίδι*». Cependant le noyau de l'épreuve est réellement le voyage maritime, qui finalement constitue un exploit⁴¹⁷ si nous nous référons au schème intensité de la volonté → possibilité. Ainsi dans les vers suivants il bénit la tempête qui a fait chavirer le bateau avec lequel il voyageait:

*έγώ δέν έσυρα
 από τήν καρδιά μου τοῦ ήρωα τή φωνή
 όταν οί σύντροφοι τοῦ έλύσανε, στόν ὕπνο, τῶν ανέμων τόν άσκό,
 άλλ' ανάμεσα από δυό μεγάλα κύματα
 σά γλάρος καθισμένος, είπα:
 «Ώ λυτρωμέ ! ὦ χαρά μου !
 ένῶ μισοκοιμόμουνα στή λήθη τοῦ έαυτοῦ μου
 νά βρεθῶ άντιμέτωπος σέ τέτοια τρικυμία ! »*

(*A.B.*, t. Γ', v. 236-242)

⁴¹⁵ *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού*, op. cit., p. 84: Les images de la tempête et de l'orage constituent quelques-unes des plus importantes métaphores de la poésie icono-plastique dans *Συνειδήσεις*.

⁴¹⁶ *Κήρυγμα Ηρωισμού*, op. cit., p. 91: Particulièrement dans un de ses discours (« *Ο ομηρικός Οδυσσεύς* »), Sikélianos mentionne un Ulysse qui renferme toute la puissance de l'esprit noble.

⁴¹⁷ L'important ici pour le poète n'est pas les péripéties en mer (par ex. les combats avec des créatures mythiques que l'on rencontre dans l'Odyssée) mais le but final, la rencontre et l'identification au Dieu. Ce voyage n'a pas de but en tant que tel, comme l'*Ithaque* de Cavafy, mais la victoire et la destination du sujet poétique qui est l'immortalité.

*Pour moi, je ne poussai pas du fond de mon coeur
le cri d' Ulysse lorsque ses compagnons
ouvrirent durant son sommeil l'outre des vents,
mais, au milieu de deux grandes vagues,
posé comme une mouette, je m' écriai :
«Libération, ô joie, tandis que j' étais assoupi
dans l' oubli de moi-même, de me trouver en face
d' une telle tempête !»⁴¹⁸*

Ainsi, dans cette vision apocalyptique, seul le poète a vu Dionysos, qui le plonge en fait dans l'essence de la vie. Déjà dès le début du poème le narrateur semble venir en contact avec les quatre éléments, qui selon la philosophie grecque antique composent le monde. Il s'agit de la terre, de l'air, du feu et de l'eau, qui se confrontent successivement et complémentirement. Initié ainsi aux mystères de la vie, il chante la tempête qui l'invite à équilibrer ses forces antinomiques et le met finalement face à face avec son moi le plus profond:

*Ὡ Τρικυμία,
καθώς ὁ γλάρος ἀπιθώθηκα στόν ἴδιο σου σφυγμό
στή μέση ἀπό δύο κύματα βουνά
πού μ' ἔσκωναν κάθε φορά μέ τόν ἀφρό τους στήν κορφή!*

*Βυθέ τῆς ζωῆς,
δέ λούστηκα στίς πιθυμιές μου, μέ τό πόδι δοκιμάζοντας τό πέλαγο,
ἀλλά
καθώς στής Εὐβοίας τό κανάλι ὁ Γλαύκος
πού καιρό συνάλλαζε τό κύμα μέ τή γῆ
δισταχτικός,
πότε σκαφτιάς, πότε ψαράς,*

ὄσπου ἐδοκίμασε τό μυστικό χορτάρι

⁴¹⁸ Traduction tirée du livre de Levesque R., Poèmes d' Angelos Sikélianos, op. cit.

πού ἔβαψε ὀλογάλανα τὰ φρένα του,
καί πού, ὡς το ψάρι ζαφνικά μ' ἕνα του τίναγμα κόβει τ' ἀγκίστρι,
χίμηξε ἀστραπή μέσ στό βυθό,

καί τότε

τά ἑκατό ποτάμια ἔλοῦσαν τό κεφάλι του
κ' οἱ Ὀλύμπιοι τοῦ διάβασαν τήν καθαρτική Ἐπωδό !

(Α.Β., τ. Γ', v. 243-260)

*O tempête, je me suis comme la mouette
fixé sur ta pulsation même,
entre deux vagues pareilles à des montagnes
qui m' emportaient à tous les coups sur leur écume
jusqu' à la cime !*

*Profondeur de la vie, je ne me suis pas baigné dans
mes désirs,
en essayant la mer du bout du pied –*

*ni comme Glaucus au canal d' Eubée,
échangeant avec la mer la plaine,
tantôt pêcheur et tantôt laboureur,
longtemps irrésolu,
mais comme à l' heure où il goûta l' herbe
mystique teignant sa pensée d' azur –
mais comme le poisson qui, tout d' un coup,
d' un seul bond brise l' hameçon et s' élance
comme un éclair au fond des eaux –
et les cent fleuves alors ceignirent
son chef, et les Olympiens récitèrent sur son front
l' épode purifiante.⁴¹⁹*

⁴¹⁹ Traduction tirée du livre de Levesque R, Poèmes d' Angelos Sikélianos, op. cit.

Dans *Ταξιδεύω με το Διόνυσο*, nous avons l'une des finales les plus impressionnantes de *Συνειδήσεις του Προλόγου στη Ζωή*. Le poète utilise tout d'abord le mythe antique, qui est repris dans les deux métamorphoses du navire en treille et des marins en dauphins, en enrichissant le poème d'une troisième métamorphose. Il s'agit de la métamorphose glorieuse de Glaucos⁴²⁰. Finalement ce n'est pas avec Ulysse que s'identifie le narrateur, puisqu'il libère les vents qui conduisent à la tempête, mais à Glaucos. Ce pêcheur mythique a mangé une fleur miraculeuse «*που έβαψε ολογάλανα τα φρένα του*» et au cours d'une crise de folie sacrée, est tombé dans la mer pour devenir une divinité marine⁴²¹. C'est ainsi que nous avons l'analogie poète = Glaucos, qui favorise le développement d'une connotation selon laquelle le poète se transforme dans le rang des Dieux, ce héros mythologique devenant immortel, comme nous le verrons par la suite. Glaucos devient donc le symbole de l'homme qui ose faire la connaissance directe des tréfonds de la vie. Nous avons ainsi, dans la série paradigmatique qui suit, le terme «*métamorphose*»:

7^{ème} série paradigmatique (taxème : **métamorphose**)

καί τά **πανιά του̃ καραβιού** τά τύλιξε ή **ψαλίδα του̃ αμπελιού** σου
κι από τό **κατάρτι** σου ψηλά
σά **λύχνος** έκρεμάστηκε πολύκλωνος ό **μέγας σου καρπός**,
σά **νεροφίδες τά κουπιά** έγλιστρούσανε βαθιά
κ' οί **ναυτες** άπ' τό απάντεχο κακό ζυπνώντας
μανιακοί για νά γλιτώσουν
έγινόντανε **δελφίνια**,
ό **Γλαυκος** ... ώς τό **ψάρι** ξαφνικά μ' ένα του τίναγμα...
χίμηξε άστραπή μέσ στό βυθό

Le phénomène de la métamorphose ne constitue pas seulement l'un des thèmes de «*Ταξιδεύω με το Διόνυσο*», mais il constitue, pourrions-nous dire, l'axe

⁴²⁰ L'importance que donnait Sikélianos à cette forme mythologique est visible par le fait qu'il ait donné ce nom, Glaucos, à son fils. Par ailleurs, comme le note Fylaktou (*Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό Βίο*, op. cit., p. 363) il utilise ici pour la première fois le mythe de Glaucos, voulant renforcer un des thèmes fondamentaux du poème qui n'est autre que la «*métamorphose*».

⁴²¹ *Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 114

cosmologique et poétique de *Συνειδήσεις*. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'une perception plus générale de Sikélianos concernant ce sujet. Dans le texte «*Παν ο Μέγας*»⁴²² particulièrement il mentionne caractéristiquement que pendant l'heure révélatrice du midi nous communions clairement avec les profondeurs de notre existence, toutes nos sensations s'harmonisent, et la transformation naturelle des éléments divins se ressent en nous-même. Et il continue : « *l'esprit veut sortir du corps, lutte titanique des créateurs demandant que les éléments fusionnent, que se mêlent les mondes célestes jusqu'au tréfonds de la terre. Chaque métamorphose, chaque croissance, toute vie future a pour limite indispensable la douleur. [...] Le sentiment qui nous retient est alors la Panique, la peur que nous suggère notre désir infini dans sa sacralité invincible, dans notre corps étroit. [...] Et pourquoi pas la victoire de la joie, plus altière, plus virile, plus active, volontaire, qui soumet la douleur comme un élément éphémère ? [...] Et ce n'est pas seulement l'homme qui succombe à la Panique, au grand réveil de notre esprit et de notre corps, à la réalité polymorphe. Comme je l'ai déjà dit, les troupeaux perdent leur chemin [...] Les poissons remontent à la surface, jusque dans l'écume (je l'ai vu maintes fois de mes propres yeux), quittent leurs eaux et sortent de leur élément, tant la vie toute puissante attire vers le haut. [...]* » (« ο νους θέλει να βγει από το κορμί, ένα πάλεμα τιτάνιο των δημιουργών, όπου ζητάνε να χυθούνε στα στοιχεία, να σμιζούν τους ουράνιους κόσμους, να χωθούνε στα άπατα της γης. Κάθε μεταμόρφωση, κάθε αύξηση, κάθε μελλοντική ζωή έχει ως όρον απαραίτητο τον πόνο. [...] Το αίσθημα που μας κατέχει είναι τότε ο Πανικός, ο τρόμος που μας υποβάλλει ο άπειρος μας πόθος στην ακατανίκητη ιερότητά του, στο στενό κορμί μας. [...] Και γιατί όχι η νίκη της χαράς, πλέον αγέρωχη, πλέον ανδρική, πλέον ενεργητική, θεληματική, υποτάσσοντας τον πόνο ως στοιχείο εφήμερο; [...] Και δεν είναι μόνο ο άνθρωπος όπου υποτάζεται στον Πανικό, στο μέγα ζύπνημα του νου και του κορμιού μας, μέσα στην πολύμορφη πραγματικότητα. Όπως και πάλιν είπα, τα κοπάδια χάνουνε το δρόμο [...] Τα ψάρια σηκώνονται, ώσμε τον αφρό (πολλές φορές είδα τούτο με τα μάτια μου), χάνουν τα νερά τους, βγαίνουν από το στοιχείο τους, τόσο τραβάει τη ζωή μιαν έλξη απάνω

⁴²² Φράγκου-Κικιλία Ρ., *Άγγελος Σικελιανός. Βαθμίδες μύησης*, Πατάκης, Αθήνα 2002, pp. 47-65: «*Παν ο Μέγας*». Ένα λανθάνον κείμενο του Σικελιανού.

παντοδύναμη.[...]»⁴²³. Beaucoup de ces images décrites par le poète sont visibles dans le poème⁴²⁴.

Par-là est mise en avant la vision d'un univers fluide, tout-puissant et finalement un, dans lequel chaque chose ressemble à une autre puisque, fondamentalement, tout est de même essence. Ainsi c'est par le biais de la métamorphose que tous les êtres animés et inanimés acquièrent vie, vibrent d'énergie et s'abandonnent à l'ivresse dionysiaque, entraînés par le rythme. Comme le souligne E. G. Kapsomenos⁴²⁵, il s'agit d'un élément constitutif de l'esprit universel qui régit la nature, d'un rythme universel qui traverse, envahit et unit toute chose. Dans ce cadre-là, toute chose semble s'identifier à la nature, qui constitue également la dernière série paradigmatique. Il s'agit d'un ensemble d'identifications, lesquelles font référence à des endroits fondamentaux du monde :

8^{ème} série paradigmatique (taxème: «nature»)

Σκοπέ τῆς Φύσης

ἀφήνει βίαια στό σκοτάδι... σάν **ἀηδόνι**
ὁ θίασος τῶν μικρῶν θεῶν... ὅπως τό **ζῶο**
ἐπρωτοβγῆκα, **γῆ** μου, στά ὄριμα ὄργιά σου
κ' ἡ ψυχή του δέρνει, ... στόν **ἀέρα**
τό κρυμμένο **φῶς**,
γνωρίζοντας, μέ τήν ἀφή, τοῦ **ἡλίου** τά κράσπεδα
τραβᾶτε ὀμπρός, σάν τό **ἄλογο**..
πού πάει μέ τήν κοιλιά στα τέσσερα
ἡ ἴδια **οὐρά** σᾶς γίνεται μαστίγι στά πλευρά
πού ἐσήκωνε φουσκάλες στό κορμί σας ὅπως τό πολύ κριθάρι στό κορμί του **ἀτιοῦ**
Σάν **κληματόβεργες** πού σέρπουνε στό χῶμα..
ἀκοῦτε ... τή φωνή τοῦ Θεοῦ ὅπου κυλάει ... ὡςά **βροντή**
ἀπ' τή **φλόγα** πού πηδᾷ στήν πνοή
τό Λόγο πού χτυπάει ἀπάνου σας
σάν τή χοντρόσταλη **βροχή** καί τό **χαλάζι** στή **φωτιά!**

⁴²³ Nous traduisons du grec.

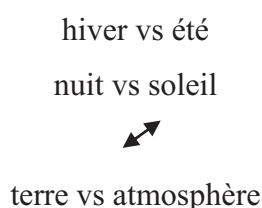
⁴²⁴ Voir l'image caractéristique des poissons aux vers 162-165.

⁴²⁵ *Ποιητική - θεωρία και μέθοδοι ἀνάλυσης ποιητικῶν κειμένων*, op. cit., p. 161.

Κι αυτός ...σταζοβολάει καθώς **τό δρῦ στήν καταιγίδα**
 ἤχους ... πλούσιους σά **μελίσσια**
 ἢ γκάιδα ...βουίζει ὡσά **χρυσόμυγα**
 τά πανιά σάν **κρίνα** ἀνοίγουν μόνα τους στόν ἀέρα
 κ' ἡ καρδιά μου ὑψώθηκε καθώς ὁ **ἀύγερινός**
 ὅμοιος μέ **φλόγα**
 τά πανιά... τύλιξε ἡ ψαλίδα τοῦ **ἀμπελιοῦ** σου
 σά λύχνος ἐκρεμάστηκε ... ὁ μέγας σου **καρπός**
σά νεροφίδες τά κουπιά
 κ' οἱ ναῦτες .. ἐγινόντανε **δελφίνια,**
σά γλάρος καθισμένος, εἶπα
 Ὡ τρικυμία **καθώς ὁ γλάρος ἀπιθώθηκα στόν ἴδιο σου σφυγμό**
 ὁ Γλαῦκος ... ὡς **ψάρι**

Le poème dans son ensemble repose sur des oppositions, mais aussi sur des ressemblances qui consistent en substance en diverses manifestations de la même unité. Nous pourrions dire qu'il s'agit de termes complétifs, chaque terme semblant trouver dans le suivant son achèvement et son accomplissement. D'une part, alors qu'au début tout se passe dans l'obscurité, et dans des conditions météorologiques rappelant la période hivernale, tout est inondé de lumière à la fin, au milieu d'une scène clairement estivale, déterminée par le contact frais de la mer et sa brise estivale, l'atmosphère dégagée, baignée par la lumière éblouissante du soleil. Nous avons ainsi respectivement les couples *hiver vs été* et *nuit - obscurité vs jour - soleil*, qui ont une connexion *poétique*, l'hiver étant l'époque de l'obscurité et du marasme de la vie naturelle, tandis que l'été celle du soleil et de l'apogée de la vie. Un autre couple caractéristique est le couple *roche vs air* (que l'on retrouve aux vers 213-216), lequel renvoie aux catégories naturelles *matériel (solide) – immatériel (gazeux)* et est égal au couple *terre/eau – atmosphère*. A partir de cette optique il présente une connexion paradigmatique avec les termes *hiver vs été* et *nuit vs soleil*, tous se référant au monde naturel. Le rapport *terre-atmosphère* délimite la nature à travers la dimension du lieu, avec ces deux membres extrêmes, et la relation *été-hiver* à l'intérieur de la dimension

du temps cyclique, avec ces deux époques extrêmes⁴²⁶. De ce point de vue les fonctions similaires constituent ainsi une deuxième isotopie en rapport avec le champ naturel. De plus en se basant sur les termes précédents apparaît une isotopie locale, puisque la zone du *soleil* (haut) et la zone *terrestre* (bas) se lient, exprimant une dimension verticale *haut vs bas*. Ainsi tout cohabite dans un univers unique:



Nous ajouterons ici que l'isotopie naturelle se relie aussi de plusieurs manières à des termes cosmologiques. Comme nous l'avons vu dans le décèlement de la similarité des relations, le poète se rapproche du terme *soleil – lumière = vie – joie* (*κ' η ψυχή του δέρνει ... το κρυμμένο φως, αυγερινός*, voir aussi taxème 4) de manière autant paradigmatique dans la première partie du poème que syntagmatique dans la deuxième partie inondée de lumière, alors que les dieux vivent un «*νόχτιο τρόμο*», comme il le mentionne caractéristiquement dans le discours de *Παν ο Μέγας* (Pan) que nous avons déjà cité. Nous avons ainsi une identification *nuit-obscurité= mort – peur*. Puisqu'alors que le poète s'élève jusqu'au soleil (*άρμα Θεού* v. 44-45) au travers de la chaleur de la manie sacrée, les petits dieux s'enfoncent en fait dans l'obscurité. Durant le voyage, le rameur-narrateur, à moitié endormi, arrive à voir le soleil-Dionysos, tandis que ses compagnons tombent dans un sommeil profond, une «mort fantastique», le sommeil étant considéré par les Anciens comme le frère de la mort. Le soleil lui est donc lié de manière traditionnelle à la vie, comme la nuit avec la mort. Néanmoins le sujet poétique semble vivre une «naissance» au sein de la terre, dans la douce chaleur de la nuit, riche en sons, palpitante de mouvement et d'énergie (voir taxème de la 1^{ère} isotopie). Malgré toutes les références aux phénomènes hivernaux, la lumière semble être partie inhérente de la première partie, même au milieu de la nuit. Et c'est logique, le poète ne se référant à nul autre lieu

⁴²⁶ Voir l'analyse de Kapsoméno E. G., *Ποιητική - θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης ποιητικών κειμένων*, op. cit., p. 211.

géographique que les îles grecques, lieux de culte anciens du dieu des vignes, qui sont caractérisés par la lumière et la chaleur même au cœur de l'hiver. En accord d'ailleurs avec notre poète, l'esprit du mythe grec est « *μεσημβριάζον* » et suit les lois qui s'ajustent le plus intérieurement avec la conscience grecque de la nature et de la vie⁴²⁷. Nous mentionnons ici le rapprochement du fruit-raisin avec la lampe-lumière au vers 229, qui nous permet d'interpréter le raisin comme métonymie de la lumière. Ainsi la vigne, qui a toujours été un élément du culte de Dionysos, et qui faisait partie des principaux produits de l'agriculture des îles, se rapproche de la lumière, qui ici renvoie à la naissance du dieu lui-même, laquelle se déroule au milieu du feu des éclairs. Et donc l'image du dieu qui, aux vers 211-216, bouillonne, révèle ici une signalisation unique du fonctionnement de la lumière. Dans une telle atmosphère la roche semble se dématérialiser sous l'éclat du soleil et s'intègre dans la même échelle de couleur que l'éther, comme si la distance qui sépare la terre du ciel s'annulait. Cette distance s'amenuise avec la présence de Dionysos, qui est en réalité la lumière elle-même et relie la terre à la voute céleste. Et cette caractéristique est très nette sur le vase, dont le fond est complètement rouge, couleur chaude (voir illustration 104 et illustration 110).

Le poète ne choisit pas au hasard le rossignol au début du poème, puisqu'il représente en réalité le début d'une multitude de sons qui viennent remplir l'univers poétique, parmi lesquels le Dieu, homme et êtres s'identifient à la nature. En outre cet oiseau est par définition le plus grand chanteur de la nature. Ainsi ce son inaugural de l'oiseau est mis en valeur comme une expérience dominante de la nuit qui vient perturber son silence mortel. Son lien avec la divinité est très bien trouvé, puisque Dionysos incarne d'un côté l'esprit érotique de la nature et d'un autre le chant du rossignol est lui aussi complètement érotique. La correspondance oiseau = poète est d'une importance analogue, le narrateur lui-même s'identifiant à la mouette durant le voyage. Nous pourrions dire qu'il existe une connexion poétique, basée sur la propriété commune du chanteur-poète érotique, élément qui dévoile la relation entre le poète et la nature généralement.

C'est ainsi que, comme la lumière, le son est l'un des éléments qui propulse la vie au sein de la nuit. Nous pourrions dire qu'il s'agit donc là d'une confrontation

⁴²⁷ *Κήρυγμα Ηρωισμού*, op. cit., p. 75.

apparente *vie-mort*, qui alimente la réaction énergique du poète comparé à celle de ses compagnons, passive. Comme mentionné auparavant, le poète transforme la faiblesse en possibilité. En opposition avec le thiasé qui se range du côté de la nuit et des compagnons qui s'inclinent, tombant en léthargie, le poète, affrontant la tempête, refuse la solution de facilité qui serait de s'abandonner immédiatement à son destin, dans une exclamation miraculeuse aux vers 240-242. Le poète s'étant nourri des catégories communes du son, de la lumière, de la vie, peut maintenant compléter la tâche. Son combat se complète ainsi petit à petit, avec la prédominance de la loi de la nature mais aussi les frissons émotionnels du triomphe qui accompagne la victoire. Le poète arrive donc dans la phase finale de l'épreuve, où est mis en avant un seul et unique élément : la métamorphose vers les éléments naturels, les marins en dauphins et le poète – Glaucos en poisson. Nous remarquons que c'est ici que s'arrête la distance poète – tout, que nous avons remarqué dès le début et qui se transforme finalement en accord, qui touche les coupes bipolaires suivant:

Poète vs thiasé– compagnons → individu – tout

A ce stade nous remarquons particulièrement que le « je » et le « ils » deviennent « nous ». Nous avons donc une fusion de personnes et de chiffres (première personne du singulier vs troisième personne du pluriel), laquelle entraîne une fusion des perceptions qui définit le moment d'identification poète – tout, de cet instinct profond existant en chacun d'eux. Il existe cependant une différence, c'est la peur qui conduit les compagnons alors que c'est la joie et l'amour qui conduit le narrateur, élément qui est anticipé durant toute l'évolution du poème et qui est sa plus grande victoire.

C'est ainsi que la quiétude de la première scène vient céder sa place à la tempête du voyage, qui est perturbé et s'oppose au miracle qui s'accomplit au sein de la tourmente. Une situation en remplace une autre, chaque élément existe dans un autre. Il s'agit en fait d'une organisation cyclique des contenus poétiques profonds. Le poème commence par l'extase du myste et des satyres, et se termine par la folie sacrée des matelots, mais aussi du pêcheur en mer. Mais, ce qui est le plus important, c'est l'expression «καθαρτική επωδός» par laquelle se termine le poème, et suggère que tout le «Ταξιδεύω με το Διόνυσο» fonctionne comme un hymne à la vie. En outre, le

poème renferme toute une série de mots dénotant une mélodie, qui sont étroitement liés avec la compagnie de Dionysos, des Satyres et des Silènes. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'un voyage musical qui emporte tout dans un mouvement continu. Comme nous l'avons vu, le sujet poétique, sous la netteté des riches stimulations naturelles dépasse la perception empirique de la nature et en appréhende les catégories esthétiques inhérentes. Le « silence » apparent du voyage permet de faire résonner avec plus d'intensité les sons rédempteurs des flûtes et des cymbales qui accompagnent le miracle dionysiaque. La bacchanale équilibrée du poète, qui a été initié aux rythmes de la terre tendue comme un « tambour », le rend prêt à comprendre le son victorieux des cymbales, qui préparent la tempête, qui est jugée positive.

Pour terminer notre analyse, nous observerons que les petits dieux « enivrés » et les compagnons « profondément endormis », ne sont pas en mesure de répondre à l'appel divin et de comprendre le caractère unique des choses ; à savoir que chaque partie participe à une unité indissoluble. Le dionysisme, qui est pour le sujet poétique l'objectif lointain, s'accomplit à travers le rythme. Sous l'emprise de l'extase-possession, l'individu danse par-delà les frontières de la raison pour s'unir à la nature tout entière, d'une façon mystique et par extension à l'univers plus généralement.

La voix profonde du Dieu, qui explose tel le tonnerre et vient toujours du haut, exhorte le poète – myste danseur à l'exercice, jusqu'à ce qu'il arrive à la demeure des Dieux, l'Olympe, et ainsi découvrir les mystères de la cosmogonie. Son combat commence tout d'abord par la terre et sa volonté de « respirer », à savoir de vivre. Comme il comment caractéristiquement dans l'explicatif *Παν ο Μέγας*⁴²⁸ : « *Et il suffit d'un battement de paupière, d'un pas de plus pour changer cette fatigue en légèreté inattendue, et pour lui donner le soulagement de la montée, dans un soulagement encore plus profond inattendu, ou pour tomber dans le repos rythmique momentané qu'apporte le sommeil. Mais quel homme connaît la respiration plus profonde ? Et qui peut deviner les soulagements qu'apporte intarissablement la montée ? Qui ne sent pas ou qui n'a jamais ressenti confusément cette loi dans la nature ? Plus hautes sont les montagnes, plus profondes les mers à leurs pieds. Et celui qui s'est reposé sur les sommets, avec quelle joie indicible ne sombrera-t-il pas dans les profondeurs ? [...]* » (« *Και φτάνει ένα βλεφάρισμα, ένα πάτημα περισσότερο ν' αλλάζει αυτή την*

⁴²⁸ *Κήρυγμα Ηρωισμού*, op. cit., p. 40-41.

κούραση σε αλάφρωση ανεπάντεχη και ναν του ανοίξει τον ανασασμό του ανήφορου, σ' ένα βαθύτερο ανεπάντεχον ανασασμό, ή να πέσει μες στο ρυθμικό μονόχρονον ανασασμό, που φέρνει ο ύπνος. Αλλά ποιος ξέρει τάχα του ανθρώπου την πλέον βαθιάν αναπνοή; Και ποιος μαντεύει τα αλαφρώματα που φέρνει αστέρευτα ο ανήφορος; Αλλά και ποιός δε νιώθει ή ποιός δεν ένιωσε κατάφθορον αυτό το νόμο μες στη φύση; Όσο ψηλά είναι τα βουνά, τόσο βαθύτερα στα πόδια τους τα πέλαγα. Και κείνος που ανάσανεν απάνω στις κορφές, με ποιαν αμίλητη χαρά δε θα βυθίσει μες στα πέλαγα; [...]»⁴²⁹. Le poète, nu dans la nature⁴³⁰, « a essayé » la mer tel Glaucos quand il s'est transformé en poisson. Il est prêt à expérimenter avec toutes ces sensations⁴³¹ la vie même, entrant entièrement dans la mer de ses envies. Tel le poisson qui se libère de l'hameçon, lui-même il obtient avec une passion démesurée la liberté tant désirée⁴³² (voir l'image *βουτηχητή* aux vers 117-225). Avec la dynamique de la danse sur terre, mer, lumière et eau, le sujet poétique arrive au point culminant de son exercice, qui s'accomplit lorsqu'il arrive dans la profondeur des choses, à leur substance même, où tout est clair et transparent comme l'eau, qui purifie et conduit à la catharsis⁴³³ (Voir vers 259-260). Ainsi son destin l'a poussé à dépasser la mort par le biais de sa métamorphose « naturelle ».

Toujours selon le poète⁴³⁴, « *l'homme à chaque instant altier tremble, de tout son corps et de toute son âme vit et meurt, désire la vie somme une bénédiction et comme une rédemption de la mort* » et « *il doit pour un instant vivre avec le Tout,*

⁴²⁹ Nous traduisons du grec.

⁴³⁰ De la même manière il note dans certains de ses textes de conférence (*Κήρυγμα Ηρωισμού*, op. cit., p. 71 και 85): « *Le corps recherche sa nudité au soleil, l'esprit sa source prophétique spontanée* » et « *l'homme nu dans la nature, ... prêt à éprouver à nouveau la vie avec ses sensations nues, avec un regard encore plus nu, avec audace et attention coexistant sur les deux faces de l'épée [...]* » (« *Το σώμα αποζητάει τη γύμνια του στον ήλιο, ο νους την προφητικὴν αυθόρμητη ανάβρα του* » et « *ο άνθρωπος γυμνός στη φύση, ... έτοιμος να δοκιμάσει τη ζωήν εκ νέου με τις αισθήσεις του γυμνός, με ακόμα γυμνότερο βλέμμα, με τόλμη και προσοχή συνυπάρχουσα, στις δύο όψεις του ξίφους [...]* » - Nous traduisons du grec).

⁴³¹ Toutes ces sensations se trouvent en éveil constant dans le poème : αφή (v. 44, *et al.*), όραση (v. 138, 160, *et al.*) όσφρηση (v. 53, 127, 217, *et al.*) γεύση (v. 250) mais plus particulièrement prédomine l'ακοή. Dans presque tout le poème se font entendre des sons et des voix (voir taxème 1).

⁴³² Le poète semble se sentir réellement libre quand il se trouve en mer, et c'est pour cette raison qu'il se représente de nombreuses fois lui-même avec des éléments marins comme nous le voyons dans le texte poétique, par ex. avec la mouette et le poisson. De manière générale, dans la poésie de Sikélianos la liberté est liée à l'élément liquide. Il se compare à la *Μήτηρ Θεού* lorsqu'il est avec un dauphin. Ce sympathique animal marin représentait pour le poète un compagnon aimé et un symbole de sa liberté intérieure.

⁴³³ Les Anciens croyaient que la force de la catharsis se trouvait dans les eaux des rivières. Par ailleurs l'importance de l'eau comme source de vie et de fécondité est grande et vitale, puisque sans elle il n'y a ni vie ni végétation.

⁴³⁴ *Κήρυγμα Ηρωισμού*, op. cit., pp. 82-86.

soulager son âme toute entière aux rythmes de l'univers, à la montée de la grandeur de la joie irrépressible » (« ο άνθρωπος μπροστά σε κάθε αγέρωχη στιγμή τρέμει σύγκορμα και σύψυχα ζει και πεθαίνει, ποθεί τη ζωή σαν ευλογία και ωσά λύτρωση το θάνατο » et « πρέπει για μια στιγμή να ζήσει με το Παν, να ζαλαφρώσει την ψυχή του ολάκερη στους κοσμικούς ρυθμούς, στο ανέβασμα το μέγα της ακράτητης χαράς »)⁴³⁵. Dans le poème, vie et mort semblent se contrebalancer, et l'union complète avec le Dieu désormais réalisable. La dernière notion centrale du bonheur qu'expérimente le sujet poétique en faisant face à la forte houle est prise comme une plénitude existentielle parfaite, comme un degré supérieur de complétion de Soi. L'idée de la transformation des valeurs vitales primaires en source de joie et de félicité peut se résumer ainsi. La combinaison du sens s'avère ici très drastique : béatitude divine = sentiment d'immortalité. L'expérience finale de la mer égale la béatitude des Dieux Olympiens comme nous pouvons le voir apparaître dans le vers final ; et cet élément d'immortalité s'interprète par une identification formelle homme – Dieu.

A ce stade, nous avons terminé l'analyse du sens paradigmatique, fondée sur les séries paradigmatiques les plus importantes et qui restituent les valeurs naturelles et expriment leur équivalence avec les morales. L'univers poétique est submergé de sons, entraînant tous les êtres dans une danse extasiée au milieu de la lumière dionysiaque qui propulse le sujet dans une position d'élévation. Au sein de l'élément de la métamorphose qui relie l'existence naturelle et humaine, le miracle dionysiaque constitue un archétype qui exprime l'unité profonde du cosmos. Dans « Ταξιδεύω με τον Διόνυσο », le dieu est un symbole idéal de l'énergie créatrice en action et de la puissance de la métamorphose, éléments qui transparaissent aussi clairement sur la coupe d'Exékias. Il est maître de l'élément aqueux, dieu marin, maître du vin et de ses propriétés miraculeuses, dieu symposiaste. Les routes sur l'eau et l'ivresse divine relient les deux mondes, le haut et le bas, et Dionysos apparaît comme le maître de la communication. L'expérience de Dionysos apparaît finalement comme la sacralisation de la vie même. Nous pourrions dire que le dieu, parmi les différentes formes qu'il prend, par ex. la pluie, la roche, le son, signale par sa présence un type d'ivresse divine qui est identifiable avec l'union avec l'univers et la polarisation vers

⁴³⁵ Nous traduisons du grec.

les niveaux spirituels. C'est cette présence spirituelle qui transmue la matière et s'exprime comme une énergie vitale et une joie féconde pour la vie à chacune de ses manifestations. Dionysos est celui qui conduit à la perception de la vie comme une périπέtie extatique et un voyage magique de connaissance de soi et de contribution. La métamorphose est ainsi une renaissance spirituelle, une deuxième naissance du poète-narrateur.

Dans *Ταξιδεύω με το Διόνυσο*, le dieu de Sikélianos est beau, maître du Tout. Dans le texte poétique se répondent ses deux formes, le dieu thrace et béotien avec son thiasé lors de la période hivernale, mais aussi le dieu insulaire de la végétation de l'été. Dionysos en exprimant la végétation orgiaque de la nature est dieu de l'hiver, dont la spore profondément enterrée commence à se développer avec l'aide de l'élément liquide⁴³⁶. Il est dans un même temps le soleil de la nuit mystérieuse, qui selon le dernier chœur, le cinquième dans *Αντιγόνη* (*Antigone*), le dieu mène le chœur d'étoiles filantes⁴³⁷. Né au milieu de la lumière des éclairs, il est sauvé comme par miracle grâce à l'intervention de la terre avec un lierre et devient ainsi triomphateur de la mort. Un miracle mystérieux se répète de la même manière dans le poème lorsque le dieu, au milieu des éléments de métamorphose (vigne, dauphins, poisson) sauve en réalité les compagnons mais aussi le narrateur, dont la métamorphose et une renaissance spirituelle qui conduit à l'union des natures humaines et divines. Terre-mer et ciel deviennent ainsi un, comme le vin prend la couleur du kalyx, le sang du ciel et de la terre⁴³⁸, c'est-à-dire la couleur de la vie. Dionysos accueille les contraires, les incarne avec pour résultat l'abolition des cloisonnements stricts des champs matériels et spirituels. Les frontières qui séparent toutes les choses comment à cesser d'exister, à se troubler, si bien que finalement elles n'agissent plus. Ainsi la joie et l'inquiétude coexistent dans le poème, accompagnées par l'élément de la métamorphose qui renvoie au renouvellement de la vie à travers le mystère de la mort et de la renaissance.

Le poète-narrateur tient le premier rôle dans l'histoire du voyage dionysiaque, en s'appropriant le mythe antique avec une passion absolue, renfermant toutes les

⁴³⁶ *Οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, op. cit., p. 287.

⁴³⁷ Traduction I. Griparis : : «Ω εσύ που σέρνεις σε χορό / τα φλογερ' άστρα τουράνου, / ω των νυχτερινών οργίων παραστάτη, / ω θεϊκό διογέννητο παιδί / μπρόβαλ' εσύ της χώρας μας προστάτη / με τη δική σου συνοδείά μαζί, / τις Θυιάδες, που ολονύχτιες σε χορεύουν, / τον Τακχό τους, ζόφρηνες, ενάν ενσί».

⁴³⁸ *Ο Διόνυσος κάτω από τα αστέρια*, op. cit., p. 65.

dimensions du monde grec (nature, valeurs). Le miracle peint sur la coupe d'Exékias prend dans la poésie de Sikélianos un symbolisme plus profond : la soumission de tous à l'Un. En conséquence, Dionysos est représenté triomphateur, voguant insonniant sur son bateau. Cette image est unique dans la céramique; elle n'a jamais été restituée correctement sur aucunes de ses reproductions. Sikélianos utilise donc des éléments du mythe, tout comme le peintre sur la coupe, mais n'en reste pas prisonnier. Pour terminer, nous pourrions dire qu'il s'inspire fortement de cette œuvre d'art pour créer sa propre version du mythe, très personnelle.

b. Bouc



illustration 113 - Groupe en terre cuite *Eros et bouc*, période hellénistique, Nicosie, Musée chypriote

Pan, en tant que divinité de la nature, apparaît souvent intégré dans la suite du dieu Dionysos dans la littérature grecque antique. Sikélianos mentionne Pan isolément dans le poème *Διθύραμβος II* (1913, v. 44), *Χαιρετισμός στο Ν. Καζαντζάκη* (1919, p. 55-56), *Πέμπτο Ευαγγέλιο* (1919, p. 9) sans pour autant procéder au rapprochement de n'importe lequel des mythes qui est en rapport avec cette divinité⁴³⁹. Mais dans deux poèmes *Στο Θείο Ταξίδι* (1919) et *Παν* (1914), qui appartiennent à la même série, la divinité en question prend une forme particulière.

Dans le premier poème, le sujet poétique est présenté palpitant de vie et voulant se jeter dans la mer. En extase et plein d'enthousiasme, il ressent profondément l'essence divine du dieu Pan, du dieu en forme de bouc de la mythologie antique, dont la colère ébranle les forêts. Finalement, dans un bonheur complet il s'étend dans l'atmosphère naturelle. Par ce voyage il réussit à conquérir rythmiquement la nature:

*Στήν πλώρα ὀρθός· κι ὡς στέναξε τό ζύλο ἀπό τό ρέμα,
μέ μυστικήν ὀρμή
ἀγνάντια ἀπό τόν ἄνεμο μοῦ τραγουδούσε τό αἶμα,
σά λύρα, στό κορμί·
[...]*

*κι ἀπ' τ' ἀκρωτήρια ὀλόγυρα, κι ἀπ' τά νησιά, ὅπου στρέψω
τό διάβα μου ἀλαφρό,
θεϊκή γεμάτος δύναμη, νά παίζω, νά χορέψω
στή μέση ἀπ' τόν ἀφρό!
[...]*

*Τόν Πάνα, τέλος, νιώθοντας τόν ποντοπόρο ὡς μέσα
στή ρίζα τῶν φρενῶν
νά πάρω ἀπό τά τρίςβαθα τήν αἰωνίαν ἀνέσα,
τῶν θείων ὠκεανῶν,*

⁴³⁹ *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού, op. cit., p. 125*

ὄσπου νά γίνω τό βουβό καί το νηφάλιο σῶμα
κ' ἡ μυστική πηγὴ
πού, ἀφοῦ στό κύμα βύθισε μέξ ἀπό τ' ἅγιο χῶμα
καί μάκρυνε ἀπ' τή γῆ,

στά πιό ἀνοιχτά ἀνεβαίνοντας τῆς θάλασσας, μονάχη
γλυκοῦ νεροῦ ἀμπολή,
τόν οὐρανό ἀναγάλλιασεν ἀπανωθῆ της νά 'χει,
χωρίς να τοῦ μιλεῖ...

(*A.B*, t. B', v. 5-8, 13-16 et 21-32)

Ici le dieu devient « marin ». Selon Fylaktou, ce poème présente des similitudes avec *Ταξιδεύω με το Διόνυσο*, puisque Pan semble s'identifier à Dionysos. Alors qu'existent des traditions répandues d'auteurs anciens en rapport avec les aventures marines de Dionysos, auxquelles nous nous sommes référée dans les chapitres précédents (pirates Thyréniens, Ariane à Naxos), pour le dieu Pan ne sont pas écrits de récits qui aient trait à des voyages en mer. Au contraire Pan est le dieu des forêts, de la terre. La seule relation qu'il a avec la mer est le littoral, où il va pour se rafraichir de la forte chaleur de l'été qui caractérise la terre grecque.

Dans le deuxième poème «*Παν*», le dieu à forme de bouc est présenté dans une telle scène, où un bouc apparaît avec un troupeau de chèvres:

Στά βράχια τοῦ ἔρμου ἀκρογιαλιού καί στῆς τραχιᾶς χαλικωσιᾶς
τή λαύρα,
τό μεσημέρι, ὅμοιο πηγῆ, δίπλα ἀπό κύμα σμάραγδο,
τρέμοντας ὄλο, ἀνάβρα...
[...]

Τό πέλαγο ἔσκαγ' ὄλο ἀφρούς καί, τιναχτό στόν ἄνεμο,
ἀσπροβόλα'
τήν ὄρα πού τ' ἀρίφνητο κοπάδι τῶν σιδέρικων
γιδιῶν ροβόλα...

*Κι ὄλα σταλιάσανε σφιχτά τριγύρ' ἀπ' τὰ κοντόθαμνα
κι ἀπ' τὸ θυμάρι,
κι ὡς ἐσταλιάσανε, γοργά, τὰ γίδια καί τὸν ἄνθρωπο
τὸ κάρωμα εἶχε πάρει.*

[...]

*Τότε εἶδαμε –ἄρχος καί ταγός- ὁ τράγος νά σηκώνεται
μονάχος,
βαρὺς στό πάτημα κι ἀργός, νά ξεχωρίσει κόβοντας, κ' ἐκεῖ
ὅπου βράχος,*

*σφήνα στό κύμα μπαίνοντας, στέκει λαμπρό γιά ζάγναντο
ἀκρωτήρι,
στήν ἄκρη ἀπάνου νά σταθεῖ, πού ἡ ἄχνη διασκορπᾷ τ' ἀφροῦ
κι ἀσάλευτος νά γείρει,*

*μ' ἀνασκωμένο, ἀφήνοντας νά λάμπουνε τὰ δόντια του,
τ' ἀπάνω χεῖλι,
μέγας καί ὀρτός, μυρίζοντας τὸ πέλαγο τὸ ἀφρόκοπο,
ὡς τὸ δεῖλι!*

(*Λ.Β.*, t. B', v. 1-4, 9-12, 17-20 et 25-36)

Dans le cas de ce poème de jeunesse de Sikélianos, le cadre mythique est clairement posé par le seul titre. On pourrait considérer les premières strophes comme une expression lyrique caractéristique du paysage grec moderne. Sikélianos glorifie le monde naturel au travers de sa réaction extatique à ce qu'il voit et ressent⁴⁴⁰. Nous retrouvons une sensation analogue dans quelques fragments de *Αλαφροῖσκιωτος* (v. 583-606) dans la manière dont il décrit les chevaux d'Achille, comme deux fiers destriers tels qu'on pourrait les voir dans le champ voisin.

⁴⁴⁰ *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, op. cit., p. 83

Dans ce poème donc nous vivons la vie naturelle et le battement érotique de la nature. Le troupeau qui « dévale » et le comportement du bouc dans la chaleur du midi, révèlent cet érotisme. L'homme partage d'ailleurs cette situation avec les animaux, en tombant dans une léthargie à cause des arômes de la nature. Le bouc du reste, animal viril et expression primaire de l'instinct sexuel, passe comme la métonymie du dieu Pan⁴⁴¹. Le poète commence par une description de la nature pour aboutir à son thème principal, le Bouc-Pan, qui se tient debout sur le cap, imposant.

Ainsi le bouc, qui présente toutes les caractéristiques du dieu Pan, semble se métamorphoser en la divinité homonyme et devenir le souverain du paysage. Ici n'importe qui croit qu'il vit, par sensation directe, l'heure de naissance du mythe⁴⁴². Pan est l'esprit masculin de la nature et l'expression de l'érotisme indomptable et indépendant, chose qui se produit aussi avec le dieu Dionysos. Souvent dans l'art grec antique le dieu Eros apparaît nu chevauchant des animaux. Sur l'illustration 114 nous le voyons souriant sur un bouc, qui symbolise Pan, la divinité érotique de la nature. Cette association du bouc et d'éros se remarque aussi dans le poème «Παν» de Sikélianos.

Ainsi dans les poèmes ci-dessus, le monde naturel joue habilement le rôle d'un masque du monde surnaturel. La manière de traiter le sujet mythologique a sa source dans la conviction de Sikélianos pour qui derrière les masques des hypostases terrestres se cachent des divinités. En ce qui concerne Παν plus précisément⁴⁴³, l'image des chèvres qui dévalent les collines devient rapidement le point de départ de ce genre de mystère, c'est-à-dire la transformation du chef du troupeau en dieu Pan qui se dresse pour scruter la mer. Ainsi à travers la description de la magie de la nature grecque, c'est comme une cérémonie mystique du soleil qui tirerait Pan de son sommeil éternel.

⁴⁴¹ Καψωμένος Ε. Γ., *Ο έρωτας στην Νεοελληνική λογοτεχνία. Από τον Σικελιανό στον Ελύτη*, επιστημονικό συμπόσιο «περί Έρωτος» - Καπέσοβο 1999 – Δωδώνη, Μέρος Τρίτο, Επιστημονική Επετηρίδα, Ιωάννινα 1999, p. 113.

⁴⁴² Πολίτης Λ., *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, op. cit., p. 238

⁴⁴³ Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση, op. cit., p. 84



illustration 114 - Groupe en terre cuite *Eros et bouc*, période hellénistique, Nicosie, Musée chypriote

Quatrième partie
L'art

Introduction

Dans la dernière partie, nous évoquerons l'identification avec l'art, qui consiste en un pôle d'attraction plus vaste pour la conquête de la connaissance de soi, et de l'épanouissement.

Dans le premier chapitre "Idéal", nous allons examiner le contact de l'artiste avec une statue qui fait référence au "Diadumène Farnèse" et qui s'associe à l'élément érotique (1.a.Création). Nous envisagerons le phénomène de l'inspiration divine, que nous repérons aussi dans un autre extrait qui concerne la manière dont a été inventé le chapiteau corinthien par Callimaque (1.b. Inspiration). Ici nous avons l'association formelle entre l'esprit dionysiaque et l'inspiration poétique. L'élément commun dans les deux poèmes est le bonheur qui résulte du don à l'art.

Dans le deuxième chapitre "Communication", nous commenterons l'admiration du poète pour "l'Hermès de Praxitèle" (2.a.), qui porte le nourrisson Dionysos et se trouve au musée d'Olympie. De même dans le poème *Δέησις* nous allons traiter du dialogue du poète avec une statue qui correspond au Pothos de Scopas (2.b.). Les textes poétiques ci-dessus constituent la manifestation claire d'un caractère dionysiaque qui trouve sa réalisation et sa félicité dans l'extinction de l'individualité au travers de l'identification avec l'art même.

Chapitre 1 - Idéal

a. Création

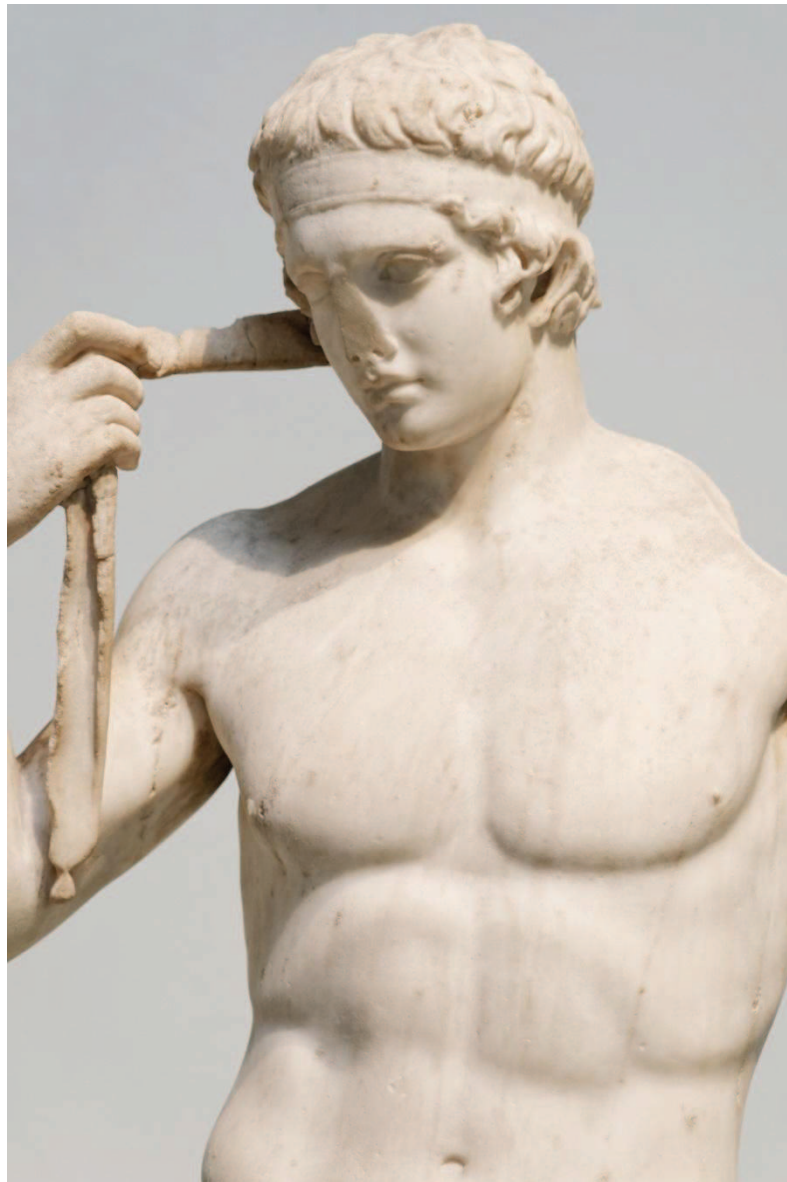


illustration 115 - Diadumène Farnèse, copie de la statue originale de Pantarkès de Phidias, 450-440 J.C., British muséum

Nous allons maintenant passer à un autre poème de Sikélianos associé à la sculpture, qui est intitulé, *Παντάρκης, (ὁ παῖς καλός)*. Le dénommé Pantarkès, originaire d'Élide, était un champion olympique de la 86^e Olympiade. Il remporta la victoire au pentathlon qui est composé de cinq épreuves: le saut en longueur, la course à pied, le lancer du disque, le lancer du javelot et la lutte. Il est indiqué qu'une des œuvres de Phidias, l'athlète qui se ceint la tête d'un bandeau est *Παντάρκης, ὁ παῖς καλός*, qui signifie que le jeune homme est beau.



illustration 116- Euphronios, Léagros kalos, archive de Sikélianos- Centre d'Études de l'Asie mineure

Ces inscriptions, *παῖς καλός* ou simplement *καλός* (p. ex. Onétoridès kalos, Panaitios kalos, etc.), sont très fréquentes sur les vases attiques⁴⁴⁴ (illustration 116), à partir du troisième quart du 6^e siècle jusqu'au troisième quart du 5^e siècle, où après quoi l'habitude disparaît. Les inscriptions renvoient à plus de deux cents noms. Avec

⁴⁴⁴ *Ο Ελικώνας και τομουσείο, Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μ. Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, op. cit., p. 455: Tout comme les objets, coupes et vases, sur lesquels ces épigrammes (graffiti) étaient gravées, le contenu de celles-ci concerne principalement le banquet ou les aspects de la vie qui trouvaient plus fréquemment à s'exprimer dans l'espace du banquet : musique, chant, vin, et avant tout, l'amour, absolument lié à notre poème. Le poète fait ainsi deux fois référence au banquet aux vers 17 et 51.

ces inscriptions, les artistes exaltaient la beauté de leurs favoris ou de la jeunesse aristocratique de l'époque. De cette façon, ils louaient souvent la beauté des femmes aussi. Les inscriptions ont été utiles pour la datation des vases. Ces inscriptions ont pu être utilisées ainsi comme l'expression d'un aveu amoureux ou comme louange envers une personne que l'on voulait honorer⁴⁴⁵. De même, l'épigramme qui accompagne le titre du poème n'est pas un choix fortuit de Sikélianos, puisqu'elle correspond exactement au contenu du poème, tandis que l'on trouve également dans ses archives, l'image d'un vase avec l'inscription «Λέαγρος καλός» (illustration 116).

On dit que la copie Farnèse (illustration 117), situé au British muséum, restitue la statue originale de Pantarkès de Phidias. Ce beau Diadumène Farnèse «εικονίζει παῖδα περιδένοντα τήν κόμην του μέ τήν ταινίαν τοῦ νικητοῦ». Sikélianos a fait aussi l'éloge d'un champion olympique, selon le modèle de Pindare⁴⁴⁶, non pour ses exploits ou sa fameuse génération mais, comme le disait Cavafy, «για την εμορφιά του» («pour sa beauté»). *Παντάρκης* (1914) est l'un des poèmes les plus délicats et les plus élaborés de Sikélianos, qui est très proche de deux de ses premiers poèmes (*Φανταστική μυθολογία* et *Ιησούς ο Ναζωραίος*)⁴⁴⁷. Dans ces compositions, nous avons un champ d'action commun, Olympie, un même thème, la sculpture, et le même protagoniste, Phidias. L'élément le plus important toutefois, est que ces trois poèmes visent le même objectif, illustrer la beauté suprême. Le charme profond de ce poème consiste en la restitution de l'instant: de l'instant où le créateur effectue son œuvre. Dans son œuvre prosaïque *Πεζός λόγος*, il mentionne également un fragment inspiré lui aussi par le jeune olympionice Pantarkès⁴⁴⁸:

*Χάδι τοῦ πλάστη ἀσκόνταφτο
σά σέ ἀργυρό κορμί
νέας λεύκας. Λήθη και θεωρία·
βαθιά ή γαλήνη. Το κορμί
καθρέφτης στην υγεία.
Τώρα ή ἀτάραχη αἴσθηση
δειπνάει μέ τους Θεούς.*

⁴⁴⁵ Ibid., p. 456.

⁴⁴⁶ *Ποιητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας)*, op. cit., pp. 35-36.

⁴⁴⁷ *Ανέκδοτα ποιήματα και Πεζά*, op. cit., p. 224-225.

⁴⁴⁸ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 107.

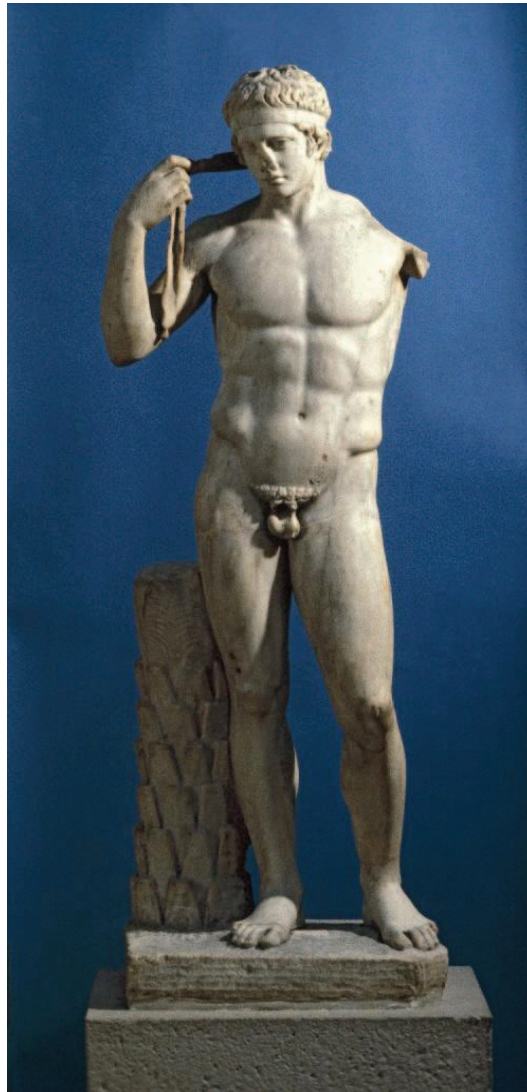


illustration 117- Diadumène Farnèse, copie de la statue originale de Pantarkès de Phidias, 450-440 J.C., British muséum

Au début du poème, la vallée secrète et le mont Kronion nous conduisent localement à Olympie. Et après la description mystique de la nature, l'image de l'éphèbe athlète qui *«τά δόντια του στήν πλέρια ανάσα έφέγγανε σά νερατζάνθι»*. Dans le silence et les odeurs de la nature où *«άπ' τό ρετσίνι του δεντροῦ τοῦ νοτισμένου ανάπνεεν εύωδία, σά νά κρεμόνταν προς τή γῆς μ' έρωτα γνώμη οί βόστρυχοι τοῦ Δία»*, le chandelier à trois branches, qui *«έφώταε τό συλλογισμό τ' άντρός πού στήν παλάμη του είχε γείρει»*, joue un rôle de premier plan. L'homme pensif était Phidias, dont l'atelier se trouvait à Olympie. Ses ruines sont conservées aujourd'hui (illustration 118) mélangées avec celles de la basilique paléochrétienne du 5ème siècle après J.-C.

Dans cet atelier où ont été trouvés des modèles en argile comme des moules pour les œuvres de l'artiste, est conservée aussi une petite œnochoé en argile (cruche à vin) qui porte l'inscription: «Φειδίου εἰμί». D'ailleurs, dans l'un de ses textes en prose, Sikélianos mentionne à ce propos : « *Après l'église byzantine, qui fut jadis l'atelier de Phidias, je vais m'allonger, sans aucun autre désir, comme les fleuves représentés par les artisans grecs dans les angles des frontons* »⁴⁴⁹ («Πέρα από το βυζαντινό ναό, όπου άλλοτε ήταν το αργαστήριο του Φειδία, πάω να ξαπλωθώ, χωρίς άλλη επιθυμία, καθώς οι ποταμοί που εικόνιζαν στην άκρη των αετωμάτων οι Έλληνες τεχνίτες») ⁴⁵⁰. Dans le poème *Παντόρκης* de Sikélianos, on trouve la renaissance de l'ancienne Olympie et la restitution de l'instant où le sculpteur contemple sa statue, du moment de l'inspiration.

Comme le relève Ladia⁴⁵¹, la contemplation du sculpteur, le chandelier à trois branches dans la nuit enchantée d'Olympie et la statue de l'éphèbe pentathlète composent le moment de l'inspiration. La célèbre statue chrysiléphantine de Zeus olympien était finie (voir illustration d'*Introduction*) : au pied avant du trône de la statue Apollon et Artémis tuent à coups de flèches les enfants de Niobé. Et dans la «paix très profonde» (v. 69), la vision, le rêve du sculpteur (v. 73-80)⁴⁵².



illustration 118 - L'atelier Phidias qui se trouvait à Olympie

⁴⁴⁹ Πεζός λόγος, tome A', op. cit., p. 52.

⁴⁵⁰ Nous traduisons du grec

⁴⁵¹ Ποητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας), op. cit., p. 37.

⁴⁵² Voir l'image d' *Introduction* de la statue d' "Héraclès" (fronton ouest du temple d'Αφαιά).

Il convient aussi à noter la dévotion profonde de l'artiste qui ne se vante pas de son œuvre. Quand il a vu son éphèbe fini, il a ressenti de la peur. «*Κι ὅπως τὰ μάτια ἐσήκωσε κ' εἶδε ψυχὴ τὸν Ἔφηβο χορτάτη*», il pria Zeus de lui permettre d'écrire dans un coin du pied de la statue du Dieu quelque chose sur la beauté de l'athlète dont il était tombé amoureux. Sikélianos rend ici justice à Phidias, en le représentant en train de modeler la suprême spiritualité dans le visage de l'athlète antique portant le même nom⁴⁵³. Le sculpteur, en pleine création, s'exclame :

*Ὀλύμπιον, ὦ Δία, ἂν ἀνάστήσω Σε,
Δικὴ μου ἄς εἶν' ἡ χάρη
Να γράψω μόνο στοῦ ποδιοῦ Σου μια γωνιάν : «Εἶν' ὄμορφο
ὁ Παντάρκης παλικάρι !...»*

(A.B., t. B', v. 89-92)

*O Zeus, si je te dresse tout
Olympien, accorde – moi la seule grâce
d' inscrire sur le bord de ton pied : «Pantarcès
est un bel adolescent »*.⁴⁵⁴

L'extrait ci-dessus est clairement lié au motif épigrammatique des inscriptions. Le poète, à l'image de ses modèles antiques, clôt sa composition poétique par une dédicace, qui d'ordinaire couronnait la base des statues. Les inscriptions de ce genre rappelaient le dédicant ou la divinité à qui elles étaient destinées, et parfois, la raison de l'offrande. Toutefois, la mention de la divinité était souvent complétée par l'environnement monumental de l'inscription, généralement le temple de la divinité en question⁴⁵⁵. Dans *Παντάρκης*, le poète parle bien sûr longuement du lieu où se trouve le temple de Zeus, mais à la fin, il s'adresse au dieu lui-même, en mentionnant toutefois la statue de Pantarkès à laquelle il dédie en fait tout le poème.

Pausanias décrivant la statue de Zeus à Olympie affirme: « Sur chacun des deux pieds antérieurs du trône sont assis des enfants de Thèbes enlevés par des sphinx, et plus bas, Apollon et Artémis percent de leurs flèches les enfants de Niobé. Entre les pieds du trône se trouvent quatre traverses qui les relient un à un. La traverse

⁴⁵³ *Ανέκδοτα ποιήματα και Πεζά*, op. cit., p. 151

⁴⁵⁴ Traduction tirée du livre de Levesque Robert, *Sikélianos*, op. cit., p. 36-40.

⁴⁵⁵ *Ο Ελικώνας και το μουσείο, Η ελληνιστική ποίηση από την εποχή του Μ. Αλεξάνδρου έως την εποχή του Αυγούστου*, op. cit., p. 468.

qui fait face à l'entrée porte sept statues. Personne ne sait comment la huitième statue a disparu. Ces statues doivent illustrer d'antiques joutes, car à l'époque de Phidias, on n'avait pas encore institué de concours d'enfants. L'une de ces statues, qui a la tête attachée par une bandelette, est, dit-on, à l'image de Pantarkès, un jeune homme d'Élide dont Phidias s'était épris. Ce Pantarkès a remporté une victoire à Olympie, dans l'épreuve de la lutte, lors de la quatre-vingt-sixième Olympiade » («Στό καθένα απ' τά δύο πρόσθια πόδια του θρόνου είναι καθισμένα παιδιά από τη Θήβα αρπαγμένα από σφίγγες και κάτω απ' τις σφίγγες ο Απόλλων και η Άρτεμις κατατοξεύουν τα παιδιά της Νιόβης. Ανάμεσα στα πόδια του θρόνου είναι τέσσερες κανόνες από πόδι σε πόδι. Ο κανόνας που εκτείνεται απέναντι απ' τήν είσοδο έχει πάνω του εφτά αγάλματα. Το όγδοο άγαλμα κανείς δεν ξέρει πως έχει εξαφανιστεί. Αυτά πρέπει να απεικονίζουν αρχαία αγωνίσματα, γιατί στα χρόνια του Φειδία δεν είχαν καθιερωθεί οι αγώνες παιδών. Ένα απ' αυτά που έχει το κεφάλι δεμένο με μια ταινία λένε ότι στη μορφή μοιάζει με τον Παντάρκη, ένα νεαρό Ηλείο που ήταν ο έρωτας του Φειδία. Ο Παντάρκης επίσης κέρδισε και μια ολυμπιακή νίκη στην πάλη κατά τήν ογδοηκοστή έκτη Ολυμπιάδα»)⁴⁵⁶.

Le «*Παντάρκης*» est essentiellement le poème qui se concentre exclusivement sur la présentation de l'image du sculpteur au moment de son inspiration et dans lequel une dette envers Cavafy est reconnue, à travers l'évolution de cette image. Comme on va le constater, le *Παντάρκης* est le seul échantillon de la poésie de Sikélianos, où une relation homosexuelle constitue aussi le commencement de la création artistique⁴⁵⁷. Face à l'œuvre du sculpteur à la suite de son imagination, le poète établit une liaison entre l'art du sculpteur et celui du poète⁴⁵⁸. Il est également le seul poème de Sikélianos où la partie technique – d'après le sens Cavafyen de l'art – prévaut sur la nature.

Le poème peut être divisé en deux parties: la première s'étend du vers 1 à vers 40 et il s'agit d'une belle description du paysage d'Olympie après la pluie, quand tout «sent»:

Βαθιά ή κοιλάδα ή μυστική, κι όγρό τό Κρόνιο τό δασιό

⁴⁵⁶ Nous traduisons du grec.

⁴⁵⁷ *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, op. cit., p. 191.

⁴⁵⁸ *Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσιμός. Θεωρητικές απόψεις για την ποίηση*, op. cit., p. 79

εἶχε πάρει
ἴσκιους θαμπούς καί ζάστερους, ἀπό ἄνεμο μανόν
ἀποβροχάρη.

Καί στά καταχυτά τῶν ναῶν, πού τρέχανε οἱ ρονιές
ἀηδόνια

μαῦρος συρτός μαζώνονταν τοῦ μάκρου, ἀραδαριά
τά χελιδόνια.

Μελιοῦ εὐωδιάν ἀνάδινε, πού τά ρουθούνια ἐτέντωνε
ἡ κουφάλα
καί τά ξερά τά πευκόφυλλα, πού κρέμονταν ἀπ' τά κλαριά
διχάλα.

Γοργή ριπή τά μάζωνε κί ἄλλη ριπή τά σκόρπαγε
τά μύρα φτεροπόδα,
κι ἀπ' τό ἀξεχώριστο ἀγαθό τῶν ἄφαντων ἀνθῶν ἡ γῆς
σάν ἓνα στόμα εὐώδα.

(A.B., t. B', v. 1-16)

*Après l'averse, le fond du val sacré et le Chronion
aux bois humides,
sous le zéphyr, s'éclaboussaient d'ombres
et de clartés.*

*Au bord des temples d' où chantaient les gouttières
comme des rossignols,
la farandole des hirouelles assemblées noireissait
les métopes.*

*Du creux des pins et de leurs aiguilles
desséchées.
un parfum s'épandait à vous dilater*

les narines.

*Une rafale, par à coups, d' un pied ailé, unissait les effluves
qu' une autre venait disperser
et, sous le souffle uni des fleurs invisibles, la terre
embaumait comme une seule bouche⁴⁵⁹.*

Les odeurs de la nature, les fleurs, les arbres et la terre «humide» sont des éléments qui constituent les termes du premier axe paradigmatique:

1^{eme} série paradigmatique (taxème : **élément «nature»**)

Βαθιά ή κοιλάδα
ὄγγρό τό Κρόνιο τό δασιό
ἄνεμο μανόν ἀποβροχάρη
τρέχανε οἱ ρονιές
μαζώνονταν ... τά χελιδόνια
τά ξερά τά πευκόφυλλα
ἄφαντων ἀνθῶν

En même temps, dans cette scène élevée érotique de la nature est apparu le jeune homme, Pantarkès, le bien-aimé de Phidias, qui est la source de l'inspiration. La valeur qui lui est donnée à lui est fragmentaire et repose sur le style cavafyen, qui met l'accent sur diverses parties du corps:

*Ἀτέλειωτον, ἐδῶ κ' ἐκεῖ, μακρὺ συμπόσιο μυστικόν
ἐκέρνα,
καθώς τῆς ἐκκλόφερνε μέ πλούσια χάρη κι ἄφαντην
ἠ φτέρνα.*

⁴⁵⁹ Traduction tirée du livre de Levesque Robert, *Sikélianos*, op. cit., p. 36-40.

Ἔτσι κι ὁ κόρφος κι ὁ λαιμός ἀποβροχάρης πάγωσε
κ' εὐφράνθη
τοῦ ἐφήβου, ὁπού τὰ δόντια του στήν πλέρια ἀνάσα ἐφέγγανε
σά νερατζάνθι

κι ὡς τὰ χλωρά τὰ μύδαλα στά σφιχτά γούλια τὰ ἴνωθε,
δεμένα,
τί ἦταν ὡς μέσα, ἀπ' τό δροσιό, τὰ φρένα τὰ παρθενικά
συνεπαρμένα . . .

(A.B., t. B', v. 17-28)

*Au gré de son talon tournoyant au hazard,
la rafale pleine de grâce
versait çà et là un grand nectar
mystique,*

*glaçant avec délices la gorge et la poitrine
de l'éphèbe
de qui les dents luisaient comme les fleurs
de citronnier.*

*Dans sa respiration profonde, elles lui semblaient de
jeunes amandes plantées dans ses gencives,
car son âme candide, par la fraîcheur, se sentait ravie
jusqu' aux moelles.⁴⁶⁰*

⁴⁶⁰Traduction tirée du livre de Levesque R., *Sikélianos*, op. cit., p. 36-40.

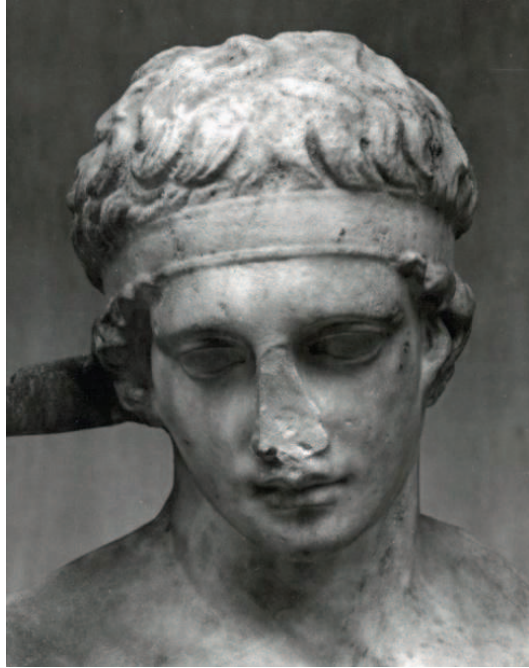


illustration 119– Détail “le cou”, Diadumène Farnèse, copie de la statue originale de Pantarkès de Phidias, 450-440 J.C., British muséum

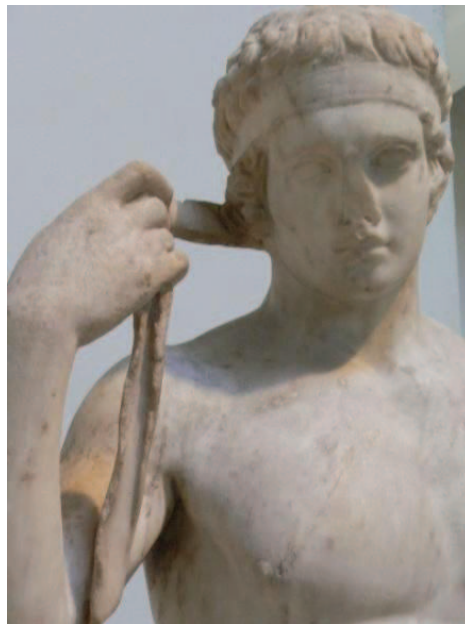


illustration 120– “Poitrine”, Diadumène Farnèse, copie de la statue originale de Pantarkès de Phidias, 450-440 J.C., British muséum

Alors le talon, la poitrine, le cou, qui constituent membres du corps de la statue (illustration 119, illustration 120) constituent la deuxième série paradigmatique:

2^{eme} série paradigmatique (taxème : corps)

ἐκυκλόφερνε ... ἢ φτέρνα
ὀκόρφος κι ὀλαιμός
τοῦ ἐφήβου, ὀπού τὰ δόντια
τὰ φρένα τὰ παρθενικά

Et notamment la humidité de la nature et les éléments du corps nu ajoutent une tonalité érotique qui introduisent le troisième axe paradigmatique:

3^{eme} série paradigmatique (taxème: élément «érotique»)

**Βαθιά ἢ κοιλάδα ἢ μυστική
Μελιοῦ εὐωδιάν ἀνάδινε
πού τὰ ρουθούνια ἐτέντωνε ἢ κουφάλα
σαν ἓνα στόμα εὐώδα
με πλούσια χάρη κι ἄφαντην ἢ φτέρνα
ὀ λαιμός ἀποβροχάρης πάγωσε κ' εὐφράνθη
τὰ δόντια του στήν πλέρια ἀνάσα ἐφέγγανε σά νερατζάνθι**

Dans la deuxième partie du poème, l'atmosphère change soudainement: la nature cède sa place à l'atelier qui est éclairé seulement par la lumière d'une lampe. Ce poème, comme on l'a déjà dit, se distingue parmi les poèmes de Sikélianos car il présente au lecteur l'espace fermé de l'atelier⁴⁶¹ (v. 42, *μέξ στ' ἀργαστήρι*). Il est également essentiel dans l'œuvre de Sikélianos que le motif de l'imagination dans l'esprit de l'artiste connaisse une évolution. Le transfert du paysage olympique dans l'espace limité de l'atelier est réalisé par la présence du jeune homme qui se tient debout en face du sculpteur. On peut imaginer la lumière de la lampe éclairant le corps tandis qu'on se déplace lentement autour de lui. La posture de la statue se caractérise par la grande liberté de la jambe gauche, qui s'enroule quasiment autour de la droite, comme le relève le poète (vv. 19-20), sans affecter l'équilibre de la silhouette. La statue est très belle, et ce n'est pas un hasard si le poète se concentre sur le mouvement du corps (illustration 116), ainsi que sur les traits du visage

⁴⁶¹ Le mot *ἀργαστήρι* («atelier») utilisé ici est probablement un emprunt à Cavafy. On doit aussi noter que Sikélianos utilise aussi dans un de ses textes en prose le terme «studio», qui renvoie à l'atelier de Rodin.

(illustration 118 et 119) qui témoignent d'une grande maîtrise⁴⁶². Grâce à la nudité sous-entendue, on a l'impression que l'homme pose pour le sculpteur, un élément qui nous rappelle suffisamment les éphèbes de Cavafy qui sont décrits en termes sculpturaux. D'ailleurs, la description fragmentaire de la statue dans les vers 85-88 est typique de Cavafy. Ainsi, ce qui domine ici, c'est le sentiment de l'observation qui est situé tout au long de la deuxième partie du poème:

*Άργά, σάν άπλωθήκανε βαθιά τά δροσερά
σκοτάδια,
άμολητή βουβή άστραπή άναβ' όλούθε, ώσαν ξερά
άποκλάδια•*

*κι άπ' τό ρετσίνι του δεντροῦ τοῦ νοτισμένου ανάπνεεν
εύωδία,
σά νά κρεμόνταν προς τή γῆς μ' έρωτα γνώμη οί βόστρυχοι
τοῦ Δία...*

*Περίδροσα τά βλέφαρα διάπλατα έκράτει ό στοχασμός
καί δέν τά ζύγωνε ύπνος•
τόσο ήτανε ποτιστικός τῶν άρωμάτων καί γλυκός
ό δεϊπνος...*

*Ό λυχνοστάτης τρίφλογος, στό τρίποδο στητός
μές στ' άργαστήρι,
έφώταε τό συλλογισμό τ' άντρός πού στήν παλάμη του
είχε γείρει...*

*Κι ό έφηβικός πενταθλητής έδιάνευεν άργός
στ' όλύμπιο μάτι,
ανάμεσ' άπ' τά σύνεργα, γυμνός, μπροστά άπ' τό τρίφλογο
τοῦ λυχνοστάτη.*

(*A.B.*, t. B', v. 29-48)

⁴⁶² *Ελληνική Πλαστική : Κλασική περίοδος*, op. cit., p. 61.

*Quand les humides ténèbres se furent
établies,
un souple éclair muet fit feu de toutes parts,
comme s' allument des broutilles,

et, de la résine des arbres mouillés, s' éleva
une senteur, comme si
la chevelure de Zeus se fût répandue vers la terre
dans une pensée d' amour.*

*Le recueillement écartait le sommeil des paupières
ouvertes, pénétrées de fraîcheur,
tant était doux et captivant le banquet
des aromates.*

*Dans l' atelier, du haut d' un trépied, les trois branches
du candélabre
éclairaient la méditation de l' homme penché
sur sa paume.*

*Au milieu des outils, l' athlète adolescent
tournait en silence
devant l' oeil de Phidias, nu, sous le triple éclat
du flambeau⁴⁶³.*

Le poème se concentre sur l'esprit et la vision de Phidias. À travers sa «contemplation», le sculpteur observe et répond aux objets de son environnement mettant l'accent sur le jeune athlète qui se tient debout devant lui. Dans cette ambiance, on est capable de suivre ce qui se passe exactement dans l'atelier:

⁴⁶³ Traduction tirée du livre de Robert Levesque R, *Sikélianos*, op. cit., pp. 36-40.

*Μέ τή γαλήνη καί τή θεία νοτιά ό τεχνίτης ἔμενε
κι ἀγρύπνα,
στά μυστικά συμπόσια συνηθισμένος μέ τούς θεούς
πού ἐδείπνα . . .*

*Καί μές στό νοῦ του τό λαμπρό, π' ὡς ὁ Ἀλφειός ἀβόγητα
κυλοῦσε,
τοῦ ἐλέφαντα καί τοῦ χρυσοῦ μπροστά του ὁ θησαυρός
ἀναρροῦσε,*

*κι ὡς τόν ἀνθό τοῦ λιναριοῦ ἢ τ' ἀγανά τοῦ λουλακιοῦ
ζαφείρια,
κρύα τά πετράδια ἐλάμπανε, βαθιά του, μυστικά
καί μύρια,*

*νά ξεδιαλέξει ἀνάμεσα κι ἀπό τά γαλανότερα
διαμάντια
τή γύμνια τήν ἀνείπωτη τῶν ὀλύμπιων ματιῶν
στη Φύση ἀγνάντια . . .*

(*A.B.*, t. B', v. 49-64)

*Dans la sérénité et la moiteur divines, l' artiste
demeurait éveillé,
habitué à communier avec les dieux dans leurs festins
sacrés.*

*Dans son esprit splendide qui coulait sans gémir
comme l' Alphée,
s' agitait le trésor de l' ivoire
et de l' or.*

Et au fond de lui – même, telles les fleurs du lin

*ou les pâles reflets
des lazulites, brillaient, froides, les pierreries
sans nombre :*

*et il songeait à choisir parmi les diamants
les plus bleus
la nudité ineffable des yeux Olympiens
devant la Nature⁴⁶⁴.*

Nous avons ici un parallèle entre le poète-artisan et le travail du joaillier⁴⁶⁵, conformément aux modèles parnassiens, puisque le sculpteur s'efforce de terminer la statue de Zeus, qui correspond en fait à l'achèvement du poème. Ce qui semble avoir impressionné Sikélianos est que, dans l'esprit de Phidias, prédomine l'image de Pantarkès qui est éclairé par la lumière de la lampe. Le sculpteur a le contrôle complet de l'art et de sa matière. Il y a de nombreux points qui nous rappellent la dynamique de l'imagination cavafyenne. En outre, le poème du poète alexandrin *Τυανεύς γλόπτης* semble avoir grandement influencé Sikélianos⁴⁶⁶. Par ailleurs, tout comme dans la version cavafyenne, on trouve ici une sensation intense de narcissisme et de séduction inspirés par le même sexe⁴⁶⁷.

L'image de la Nature est bien sûr assez intense également dans les vers de *Παντάρκης*. Quelques extraits d'ailleurs de ses textes en prose sont particulièrement éclairants en ce qui concerne l'espace d'Olympie : « *La terre embaume tandis qu'elle est fendue par l'attelage de bœufs. Un vent serein et faible fait onduler les champs de blé. Mon esprit se dépouille. Il ne fait plus qu'un avec mon corps. Je reste sans parti pris devant toute chose. Ma sensation remplace la pensée, sans fin ; je descends – l'éclair de l'eau dans le soleil du matin me laisse sans voix et je me baigne, face au courant, dans l'Alphée. En sortant de l'eau, je sens le soleil prendre la fraîcheur de mon corps, comme s'il jaillissait sur moi, comme le vent agité qui monte des champs et des montagnes* »⁴⁶⁸ («*Η γη ενοδάει καθώς ξεσκίζεται από τα καματερά. Ησυχος*

⁴⁶⁴ Traduction tirée du livre de Levesque Robert, *Sikélianos*, op. cit., pp. 36-40.

⁴⁶⁵ *Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός. Θεωρητικές απόψεις για την ποίηση*, op. cit., p. 79

⁴⁶⁶ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 40

⁴⁶⁷ *Ανέκδοτα ποιήματα και Πεζά*, op. cit., p. 220

⁴⁶⁸ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 41.

άνεμος και λιγιστός κυμαίνει τα χωράφια των σταχυών. Ο νους μου είναι γυμνίτης. Είναι το ίδιο μου κορμί. Απομένω δίχως προκατάληψη μπρός σε όλα. Η αίσθηση μου υποκαθιστά τη σκέψη απέραντα· κατεβαίνω – η αστραπή του νερού στον ήλιο της αυγής με στέλνει αμίλητα και λούζομαι, ενάντια προς το ρέμα, στον Αλφειό. Βγαίνοντας νιώθω τον ήλιο να παίρνει από το κορμί μου τη δροσιά σά ν' αναβράει από απάνωθέ μου, καθώς ο τρικυμιστός αέρας που ανεβαίνει από χωράφια και βουνά» - Nous traduisons du grec). Ailleurs le poète soutient qu'Olympie est un système d'équations plastiques, où l'on ne peut discerner où finit la Nature et où commence l'homme. Comme il le dit de façon caractéristique, le sentiment de l'unité entre le corps, l'âme et l'environnement naturel nous fait distinguer en nous-mêmes toute la dynamique de la destinée humaine, qui commence avec «l'athlète» et culmine avec le «créateur»⁴⁶⁹. Dans *Παντάρκης* cependant nous voyons principalement le sculpteur s'identifier avec son œuvre. Nous avons ici une relation plus profonde entre le créateur et le sculpteur qui révèle une manifestation particulière de l'amour dionysiaque, que nous avons remarqué ailleurs (voir le chapiteau corinthien). Ainsi le créateur est animé par l'ivresse de la création et s'unit dans un sens avec l'art lui-même, fait qui transparait dans la relation suivante : artiste = œuvre d'art. Un extrait de *Παν ο Μέγας*⁴⁷⁰ est caractéristique de ce thème: « *Interrogez n'importe quel créateur, un homme en qui les fonctions intellectuelles, à l'heure de la création, contrebalancent les phénomènes naturels. L'homme tremble devant son œuvre, comme s'il allait mourir... La création est une création érotique [...]*» («*Ρωτήστε κάθε δημιουργό, έναν άνθρωπο που οι διανοητικές του λειτουργίες, την ώρα της δημιουργίας ισοζυγίζουνε τα φυσικά φαινόμενα. Ο άνθρωπος τρέμει μπροστά στο έργο του, ωσάν ετοιμοθάνατος ... Η δημιουργία είναι δημιουργία ερωτική [...]*»)⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ Πεζός λόγος, tome E', op. cit., p. 309.

⁴⁷⁰ *Κήρυγμα Ηρωισμού* (Σικελιανός Α., t. Γ', *Παν ο Μέγας*), op. cit., p. 77

⁴⁷¹ Nous traduisons du grec.

b. Inspiration



illustration 121- chapiteau corinthien, tholos d'Épidaure, 360-320 J. C., musée d'Épidaure

Dans le thème de « l'inspiration » que nous avons vu dans *Παντόρκης* de Sikélianos, nous ne pouvons pas omettre un autre thème de sculpture qui se révèle dans les vers de Sikélianos, et qu'il admirait beaucoup, comme on le voit sur la photographie conservée au *Ελληνικό Ιστορικό Λογοτεχνικό Αρχείο* (illustration 123). Il s'agit de la découverte des chapiteaux corinthiens de Callimaque, comme le présente le poète dans le poème *Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο (Η Συνείδηση της γης μου*, dans *Πρόλογος στη Ζωή*):

*ὅπως ὁ Καλλίμαχος
ὅταν γιά πρώτη ἐκοίταξε φορά μέ μάτια ζάστερα
τό μέγα φύλλο τοῦ ἀγκαθιοῦ,
ὕψωννάς το, μέ τό σάλεμα τῆς Τέχνης,
στό Κιονόκρανο!*

(*Α.Β.*, t. Γ', v. 153-157)

Selon le mythe de Vitruve, un panier qui contenait des jeux se trouvait dans une tombe d'une fille à Corinthe. Le panier était recouvert d'une plaque carré et tout autour avait poussé des acanthes en suivant la forme du panier (illustration 122). Le poète décrit exactement, comme dans *Πάνταρκης*, le moment de l'inspiration divine du sculpteur (*σάλεμα της Τέχνης*), qui dans une divine inspiration découvre le troisième chapiteau.



illustration 122 - Panier avec des acanthus - (archives personnelles)

Sikélianos, dans ce passage précis, veut souligner comme exemple de la création du chapiteau corinthien (illustration 121) la nature elle-même, telle qu'elle est présentée à travers l'image de l'épine. Ainsi l'environnement naturel contient les principes, les règles de la création artistique. Le sujet, sous la netteté et la limpidité des excitations naturelles, dépasse la perception empirique de la nature et appréhende les catégories esthétiques. Selon la description du poète, le sculpteur ayant conquis la capacité de distinguer l'art au sein des éléments naturels, peut progresser au stade suivant qui est la création du chapiteau en marbre. Nous avons ainsi l'isodynamie nature-art.

Dans ce petit extrait poétique, nous avons une argumentation et une vérification exemplaire du nivellement total nature=civilisation. D'ailleurs l'inspiration de Callimaque qui provient d'un exemple de l'environnement naturel se rapproche de l'idée de la mort, à travers le mythe de Vitruve. Comme nous l'avons aussi commenté pour le poème *Τύμβος*, Sikélianos semble avoir connaissance des épigrammes antiques qui se rapportait à ce thème. De même Héraclite, qui a inspiré une des épigrammes antiques les plus connues, écrit : « terre fraîchement brûlée ; sur les bords de la stèle ondoient les couronnes de feuilles à moitié sèches »⁴⁷².



illustration 123 - Sikélianos à côté d'un chapiteau corinthien au musée d'Épidaure (1949) – E. A. I. A. (Archives historiques et littéraires de Grèce)

⁴⁷² *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, op. cit., p. 250

Chapitre 2 - Communication

a. Admiration



illustration 124 - « Hermès avec Dionysos » détail de la statue de Praxitèle, 343 J.C., musée d'Olympie

Dans le poème *O Ερμής του Πραξιτέλη*⁴⁷³, le poète se concentre entièrement sur la figure de la statue du dieu Hermès qui se trouve au musée d'Olympie. Sa connaissance de la sculpture grecque est telle que Sikélianos commente dans son texte en prose « *Ομιλίες με τον Rodin* »⁴⁷⁴ l'impression que lui provoqua le moulage de la statue à Paris: «*Quand je pense à ce que j'ai ressenti lorsque j'ai vu le moulage de l'Aurige de Delphes! Je puis croire, maître, à la nécessité que quelque chose puisse retenir une traduction d'une œuvre essentielle. Mais la matière ne se traduit pas. Ne vous semble-t-il pas paradoxal qu'Hermès m'exaspère autant dans le moulage qu'il me captive devant la statue transparente ? Pour moi, il s'agit d'un abîme qui ne peut être comblé.*» («Όταν στοχάζομαι τι αισθάνθηκα όταν είδα το εκμαγείο του Ηνιόχου των Δελφών! Μπορώ να πιστέψω, maître, στην ανάγκη, πως κάτι μπορεί να κρατήσει μια μετάφραση από ένα έργο ουσιαστικό. Αλλά η ύλη δε μεταφράζεται. Δε σας φαίνεται παράδοξο πως ο Ερμής με αγανακτεί τόσο στο εκμαγείο, όσο με δεσμεύει μπρός στο διάφανο άγαλμα; Για μένα είναι ασυμπλήρωτη άβυσσος.»)⁴⁷⁵.

Le poème en question n'est donc qu'une *ekphrasis* (description) de l'œuvre d'art, puisque tous les vers renvoient à la figure du dieu Hermès. La voix du poète commente essentiellement la statue elle-même à la manière d'une épigramme démonstrative hellénistique:

*Πίδακα άστέρευτε, βλαστάρι
 Δήλιο, άσήμι και λογάρι,
 πολύ ψηλή μου φοινικιά,
 κρίνε τής ζωής, γλυκιά μου χάρη,
 γοργόν ανάλαφρο ποδάρι,
 ή ώρα σου, νά τη, ή μυστικιά !*

*Κι είπα : Θα στρώσουμε ένα σιάδι,
 τήν ταραγμένη τήν καρδιά μας,
 μέ τό χαμόγελο νά 'ρθεί,*

⁴⁷³ Titre dû à l'éditeur.

⁴⁷⁴ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 39.

⁴⁷⁵ Nous traduisons du grec.

μέ τό χαμόγελο νά φύγει·
κι ὅλη ἡ ζωὴ ἦτανε σά λίγη
καί σάν αἰώνια εἶχε ἀπλωθεῖ.

Γιατί ἡ κοιλιὰ του εἶναι λιβάδι,
κρίνων, ὀπού φωτᾶει
ἓνα ἀνοιξιάτικο ἀγνινό·
γιατ' εἶναι ἡ σάρκα του ἀσφοδίλι,
πού τη φωτᾶει χρυσό ἓνα δεῖλι
ἀπό ἀγουστιάτικο οὐρανό!

Καί το πλευρό του ὡσά φτερούγα
κύκνου· τά οὐράνια τοῦ εἶναι ρούγα
χρυσόταρσος γιά νά περνᾶ,
Ἵμηρε, γλᾶρος δέ σοῦ ἐφάνη,
πάνω ἀπ' τα πέλαγα πῶς φτάνει
στην ἄρμη πέφτοντας πυκνά;

Στό χέρι, ἄν τῶλειπε, ὄλο ρόγα
ξανθή, το ἀμβρόσιο τό σταφύλι
για τοῦ Διονύσου τη χαρά·
τό βλέφαρό μας χαϊδολόγα'
τη σάρκα του, ἄνοιγαν τά χεῖλη,
το θάμπωμά μας κι ἄν δε μίλει
παρά στά μάτια τα γλαρά.

Μόνο εἶπα : Ἰδέστε τον ἀγώνα
ὀπού ἀνεβαίνει ἀπό το γόνα
ὥς τον ἀπάρθενο λαιμό!
Ἵρωτας εἶναι, ὁ καρπισμένος,
σ' ὅλη τή γλύκα ἀλαφρωμένος,
σε κάθε ἐρωτικό καημό.

Το ἰχώρ διαφέγγει ἀπό τά σπλάχνα-
χαράζει καί στό σάλεμά του
σά ροδισμένη ἀνατολή...
Και τῶστειλα το μήνουμά μου·
πῶς μένει στο κρουστάλλι ἢ ἄχνα,
στό μάρμαρό του μένει ἀπάνω
το φτερωμένο μου φιλί!

(Α.Β., τ. Στ', ν. 1-44)



illustration125- «Hermès de Praxitèle», 343 J.C., musée d'Olympie

L'*Hermès* est une œuvre originale de Praxitèle qui a été retrouvée intacte sur sa base. L'admiration même pour cette statue apparaît aussi dans un autre poème trouvé dans ses archives (illustration 126), sous le titre «Ερμής»⁴⁷⁶. Le contenu des deux poèmes correspond. De même, dans l'un des poèmes inédits de *Ἰησοῦς Ὁ Ναζωραῖός* (*Jésus de Nazareth*), il ne fait aucun doute que le protagoniste est également Hermès, qui soit agit de façon indépendante, soit au travers de sa

⁴⁷⁶ *Ερμής* a été publié par Savvidis (Voir *Νέα Εστία* vol. 1.418, 1^{er} août 1986, Αθήνα, pp. 989-991).

réincarnation en Jésus. Ici, comme le note Kaklamani, le dépouillement et la spiritualité de l'espace des bâtiments de l'Acropole d'Athènes se déterminent en opposition à l'éclat et à la richesse de l'espace sacré d'Olympie⁴⁷⁷.

À la première lecture du poème, on voit que Sikélianos doit dans une large mesure son inspiration aux poètes du Parnasse. Quant au contenu, nous avons à faire au traitement d'un sujet purement objectif, puisque l'ensemble quasiment du texte poétique contient la description extérieure d'une statue. Mais en même temps y est soulignée la spiritualité de l'œuvre d'art, du moment que le poème contient également les réflexions qui gagnent Sikélianos à la vue de la statue⁴⁷⁸. Le poète en tout cas semble consacrer, en 44 vers, la beauté mais aussi la personnalité du dieu Hermès.

Nous avons d'abord l'invocation au dieu, suivie d'une série de qualificatifs correspondant aux différents mythes relatifs à Hermès. Nous voyons ainsi dans la première strophe Sikélianos s'adresser à la première personne à la statue elle-même. Il s'agit, pourrions-nous dire, d'un dialogue du poète avec Hermès lui-même, tout comme, conformément à la pratique très répandue des épigrammes funéraires de la période hellénistique⁴⁷⁹, l'observateur d'un monument funéraire en devient l'interlocuteur. D'ailleurs la littérature du Ve siècle mentionne des dialogues avec des statues⁴⁸⁰.

Par la suite, dans le texte poétique de *Ερμής του Πραξιτέλη*, le poète se concentre sur le dieu lui-même et énumère ses particularités, décrivant des détails de la statue du dieu nu d'une manière quasi identique à celle de Pantarkès. Nous avons ainsi la mention de parties du corps: *ποδάρι, κοιλιά, σάρκα, πλευρό, χέρι, μάτια, γόνα, σπλάχνα, λαιμό*. Cette sensation de la statue nue avec la courbure « lunaire » caractéristique du corps (illustration 125), fait également surgir une tension érotique dans le style du poème, qui reste liée à la création sculpturale⁴⁸¹ elle-même de la statue (Voir. *Introduction*). Les pulsions amoureuses qui semblent naître des images

⁴⁷⁷ *Ανέκδοτα ποιήματα και Πεζά*, op. cit., p. 151.

⁴⁷⁸ Voir *Η Αφροδίτη της Μήλου ως πηγή εμπνεύσεως των γάλλων παρνασιακών ποιητών και η «Ξενητεμένη» του Κωστή Παλαμά*, op. cit., p. 162-193.

⁴⁷⁹ Voir à ce propos le sous-chapitre 1.a. Frisson (« *Diffusion dans l'Univers* »).

⁴⁸⁰ *Ο Ελικώνας και το μουσείο. Η Ελληνιστική ποίηση από την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή το Αυγούστου*, op. cit., p. 496.

⁴⁸¹ Selon Kokkorou-Alevra G. (*Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα. Σύντομη ιστορία*, op. cit., p. 200) les formes juvéniles souples - masculines et féminines - de Praxitèle pourraient être qualifiées, avec leurs petites têtes et les traits doux et fins du visage, comme « féminines ».

du poème, chez l'observateur intratextuel – le poète, mais aussi chez les observateurs extratextuels - les lecteurs (cf. l'utilisation de la deuxième personne du pluriel aux vers 7-8, 30, 32), créent un sentiment d'érotisme visuel et de contact érotique aux nuances homosexuelles évidentes. Comme le relève Kechagioglou⁴⁸², le poème en question, composé dans le style de l'érotisme ganymédien contenu du *Παντάρκης*, fait ressortir ses origines cavafyennes et esthétiques.

La chevelure d'Hermès est désordonnée, tandis que sur ses lèvres on distingue un léger sourire (illustration 127), mentionné par le poète dans la deuxième strophe, qui correspond à l'un de ses textes en prose : « *Hermès se penche en souriant d'un sourire plein d'intellectualité à l'adresse du petit Dionysos* »⁴⁸³ («*Κλίνει μειδιῶν ὁ Ἑρμῆς, μέ τό μεστόν διανοητικότητος μειδιάμα προς το βρέφος Διόνυσον*»)⁴⁸⁴. L'art de Praxitèle supprime, pourrait-on dire, la sécheresse du marbre. C'est cette impression que semble transmettre dans ses vers le poète lui-même. Le sculpteur, selon la description d'une autre de ses œuvres («*Éros archer*») par le sophiste Callistrate («*Ἐκφράσεις, 3, Statuarum descriptiones, 3*»)⁴⁸⁵, avait la capacité de faire passer ses représentations comme des substituts ayant toute l'apparence de la vérité des figures représentées⁴⁸⁶. Cela était dû également aux réussites de la sculpture classique tardive, qui ne se contentait pas de représenter de jeunes divinités nues, mais qui donnait par son style une apparence spéciale aux surfaces lisses des formes sculptées. Ces surfaces semblaient rendre de façon réaliste la peau réelle, et le fait qu'on les enduisait de cire transparente leur donnait une impression de vie.

Dans la cinquième strophe par ailleurs, nous trouvons un rapprochement entre Hermès et Dionysos, où le poète complète l'image essentielle de la main de la statue qui manque. Selon une version du mythe, après la mort de Sémélé foudroyée par l'apparition de Zeus, Hermès saisit son petit frère non encore né et le coud dans la cuisse de Zeus, pour qu'il y passe encore trois mois, jusqu'à son terme. Par la suite Zeus confie le petit Dionysos à Hermès pour que celui-ci le conduise chez les

⁴⁸² *Κανίσκιον φιλίας. Τιμητικός τόμος για τον Guy-Michel Saunier (Voir Παλαμάς, Σικελιανός, Καζαντζάκης: κάποιες σκέψεις για το πασίτισιο του Σεφέρη «Πραματευτής από τη Σιδώνα»)* edition E. Moser-Καραγιάννης- E. Γιακουμάκη (επιμ.), Αθήνα, Βελισσάριος, 2002, p. 295.

⁴⁸³ *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 25.

⁴⁸⁴ Nous traduisons du grec.

⁴⁸⁵ Voir *Ars et Verba*, "Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos", op. cit.

⁴⁸⁶ *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, op. cit.: Cela était dû bien sûr également à la « conception théâtrale ».

nymphes de Crète⁴⁸⁷. Lors d'un arrêt au cours du voyage, Dionysos se met à pleurer et Hermès, pour le calmer, lui montre un objet brillant, une grappe de raisin. C'est précisément cette scène que nous voyons illustrée par le grand sculpteur dans son groupe (illustration 125), scène que le poète nous livre de façon très détaillée dans ses vers. Nous avons donc ici une allusion claire à ce mythe ; Sikélianos veut probablement souligner ici le fait que le dieu a sauvé Dionysos après la mort prématurée de sa mère. D'ailleurs au troisième vers, il qualifie Hermès de *ψηλή φοινικιά* (*palmier élevé*), terme que l'on retrouve dans l'un de ses textes en prose⁴⁸⁸ : « *il s'avança au milieu des flammes du bûcher régénérateur suprême et elle reçut, comme l'oiseau qui renaît au milieu des flammes de la mort, le phénix [...]* »⁴⁸⁹ (« *προχώρησε στη φλόγα της αναγεννητικής υπέρτατης πυράς και εδόθηκε σ' εκείνη, ως το πουλί που αναγεννιέται μέσα στη φλόγα του θανάτου, ο φοίνικας [...]* »)⁴⁹⁰.

Le poète semble insister en plusieurs endroits sur l'une des caractéristiques fondamentales de la statue, qui est le corps « rayonnant » (*άσήμι, λογάρι, όπου φωτάει ... άγινό, φωτάει χρυσό ένα δείλι, χρυσόταρσος, διαφέγγει*) à travers la blancheur du marbre (*κρίνε⁴⁹¹, άσφοδίλι, φτερούγα κύκνου, γάρος*) éléments qui par extension sont comparés à des éléments naturels (*κοιλιά του είναι λιβάδι κρίνων, όπου φωτάει ένα άνοιζιάτικο άγινό, ή σάρκα άσφοδίλι, πού τη φωτάει χρυσό ένα δείλι, τό πλευρό του ώσα φτερούγα κύκνου, γάρος πώς φτάνει, Το ίχώρ διαφέγγει από τά σπλάχνα σά ροδισμένη άνατολή*). Sikélianos qui admire la perfection plastique incomparable du dieu, énonce donc que l'art est capable de représenter avec succès la perfection du Beau en s'inspirant d'images de la nature. Il s'agit d'ailleurs d'une position connue de Sikélianos, selon laquelle l'art grec est indissolublement lié à la nature grecque⁴⁹².

⁴⁸⁷ « *Αρχαία ελληνική θρησκεία* » *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 348: Hermès emporte ainsi le nourrisson divin jusqu'à la lointaine et mystérieuse Nysa, où il grandira pour revenir avec une force divine.

⁴⁸⁸ *Πεζός λόγος*, tome E', op. cit., p. 142 .

⁴⁸⁹ « *Αρχαία ελληνική θρησκεία* » *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*, op. cit., p. 459: Dionysos a de ce fait une relation amicale avec Hermès, qui traverse également les frontières puisqu'il était étroitement lié à la mort et aux âmes des hommes (psychopompe). Le troisième jour des Anthestéries d'ailleurs avaient lieu des sacrifices en l'honneur d'Hermès chthonien, où en buvant le vin nouveau, on introduisait les forces des Enfers.

⁴⁹⁰ Nous traduisons du grec.

⁴⁹¹ Voir *Πεζός λόγος*, tome A', op. cit., p. 50, où il renvoie avec le même qualificatif à la statue elle-même : « *J'ai maintenant devant moi le lis au port altier d'Hermès* » (« *Τώρα μπροστά μου έχω τον ψηλόκλωνο κρίνο του Ερμής* » - Nous traduisons du grec).

⁴⁹² Voir *Πεζός λόγος*, tome Δ', p. 41: il s'agit d'ailleurs d'un point de vue du poète que l'on retrouve dans d'autres de ses textes en prose (*Πεζός λόγος*, tome E', p. 172).

Relevons également que si au début, la langue par laquelle le poète s'adresse au dieu est « sérieuse », par la suite le ton culturel se transforme en « désir ». Qui plus est, dans les dernières strophes, la statue semble troubler les sensations du poète, qui fasciné, invite les « lecteurs-spectateurs » à ressentir la jouissance suprême que procure l'Art. Le rendu doux et délicat de la chair de la statue, élément fondamental de l'art de Praxitèle, que Sikélianos contemple avec une crainte respectueuse, renforce l'impression que le dieu est vraiment vivant. Le poète développe ainsi une relation avec la statue elle-même, qui se caractérise par l'admiration mais aussi la plénitude que confère la vue de l'art et qui aboutit aux limites de l'identification totale.

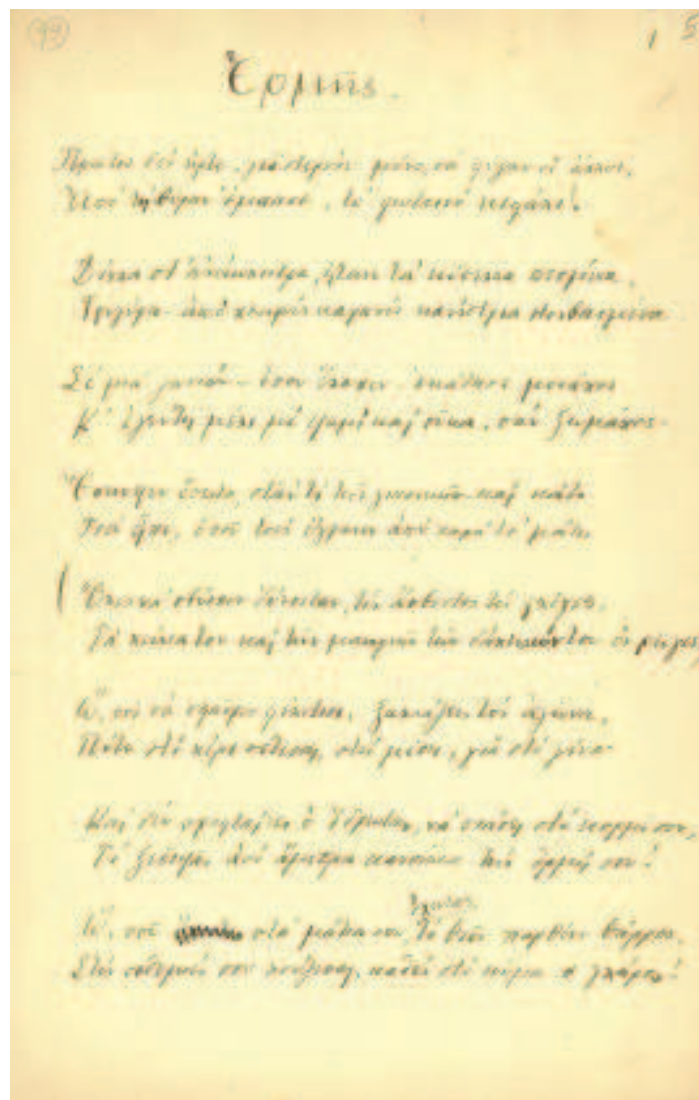


illustration 126- Manuscrit du poète– archive de Sikélianos - Centre d'Études de l'Asie mineure

Sikélianos par son poème est possédé par l'amour pour la Beauté antique. Comme il le commente dans l'un de ses textes, la « *loi de la beauté* » (« νόμος της ωραιότητας ») était pour les artistes de la Grèce antique « *le Principe créatif actif et authentique* » (« ενεργός κι αυθεντική δημιουργική Αρχή »)⁴⁹³, un levier tout-puissant, dans le mouvement de la nature, dans le mouvement de l'Art⁴⁹⁴. Ses vers poétiques expriment donc toutes les caractéristiques du dieu représenté, qui symbolise « l'idéal » : la grandeur, la sérénité, l'éclat et la lumière intérieure qui rayonne autour de lui sont les éléments qui renforcent l'âme dans son effort d'élévation. L'art peut ainsi insuffler vie, création, force, foi et enthousiasme dans le cœur des hommes. Le chef-d'œuvre de Praxitèle en tout cas, par sa beauté, son charme irrésistible, mais aussi par sa spiritualité sans pareille, apparaît comme un symbole éminent d'esthétique et d'éthique, que Sikélianos met en exergue sans relâche et avec passion tout au long de son œuvre.



illustration 127- « Hermès avec Dionysos » détail de la statue de Praxitèle, 343 J.C., musée d'Olympie

⁴⁹³ Nous traduisons du grec.

⁴⁹⁴ Πεζός λόγος, tome E', op. cit., p. 139 .

b. Dialogue

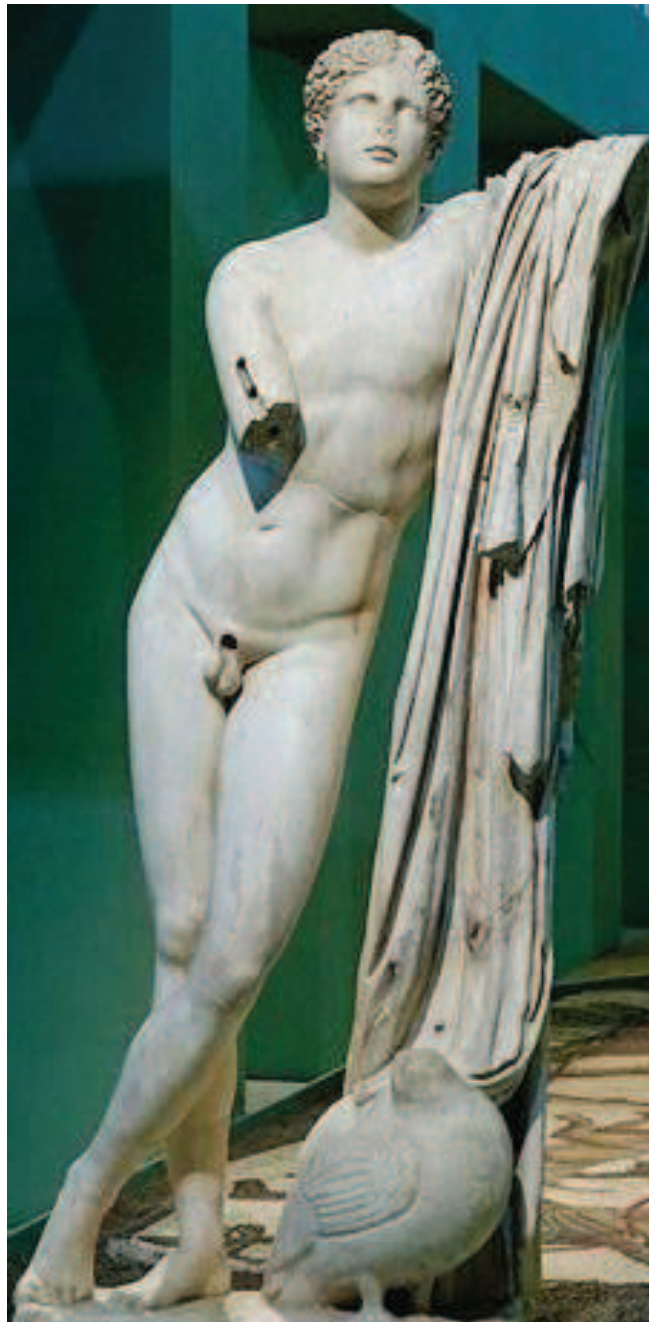


illustration 128- « Pothos » de Scopas, 4^e s. av. J.-C., musée du Capitole, Rome

Nous avons une sensation similaire avec *Ο Ερμής του Πραξιτέλη* (*l’Hermès de Praxitèle*) dans la transposition poétique (*Δέησες III*) d’une autre œuvre d’art, qui correspond à la copie romaine d’une statue de Pothos, attribuée à Scopas⁴⁹⁵. Il s’agit du « Pothos » (le Désir amoureux, voir illustration 128) de Scopas qui se trouvait dans le temple d’Aphrodite à Mégare. La statue, qui est accompagnée d’une colombe, représente un éphèbe nu, aux traits fins et au corps souple, appuyé sur son bras gauche. La tête est petite, avec une belle chevelure, une expression lointaine et le regard tourné vers le ciel. *Pothos* représente de façon plus large, l’idéal de la rêverie amoureuse et symbolise le désir et l’évocation, que l’on retrouve exprimés également dans le poème en question :

ὦ Πόθε, πού τά ώραῖα μαλλιά σοῦ γέρνουν τά σταφύλια,
 ἔλα κί ἀκούμπα πάνω μου τ’ ὀλόμορφο κεφάλι,
 γιά νά δροσάνω ἀπ’ τον καρπό τον ὄριμο τά χεῖλια-
 τόσο εἶν’ ἡ θλίψη μου ἄγουρη και ἡ δίψα μου μεγάλη!

(*A.B.*, t. Στ’)

Le poème *Δέησες III* se range dans la catégorie des poèmes de Sikélianos traitant de descriptions érotiques de corps ou de statues⁴⁹⁶ (des deux sexes, habituellement) de dieux et de mortels. On y trouve également l’idée parnassienne sur l’expression du beau⁴⁹⁷. Ce qui est caractéristique ici, c’est la vive impression que fait sur le poète la vue de la statue. Le poème renvoie à des dialogues avec des statues qui, lorsqu’on les interroge, donnent plus ou moins d’informations détaillées sur elles-mêmes. Il s’agit toutefois d’un cas différent : la restitution du texte poétique est dans les grandes lignes compatible avec la convention qui prévaut en épigraphie archaïque, selon laquelle les inscriptions parlent à la première personne. Nous pourrions dire qu’il s’agit essentiellement d’une épigramme descriptive qui emprunte la présentation

⁴⁹⁵ *Ελληνική Πλαστική: Ὑστερη κλασσική περίοδος*, op. cit., p. 69

⁴⁹⁶ Voir *Ερμής του Πραξιτέλη* et *Παντάρκης*.

⁴⁹⁷ *Η Αφροδίτη της Μήλου ως πηγὴ εμπνεύσεως των γάλλων παρνασσικών ποιητῶν και η «Ξενητεμένη» του Κωστή Παλαμά*, op. cit., p. 165

dialoguée à l'épigramme votive ou funéraire⁴⁹⁸. Dans ce poème de Sikélianos, nous avons donc des échos intertextuels qui concernent la « description » de statues sous une forme dialoguée. Le poète contemple ainsi la statue, comme si le jeune homme était présent. Les vers du poème renvoient à des lieux, ou des contours du corps de Pothos, de la même manière que pour le poème *Παντάρκης*. Ainsi Sikélianos se réfère à la statue par des thèmes que nous pourrions dire sculpturaux, comme les boucles des cheveux sur la tête, au-dessus du front blanc. D'ailleurs il rapproche les cheveux de Pothos des grappes de raisins, que nous avons vues au chapitre 1.a. de la première partie (vers 56-62).

Pothos est donc la divinité connue qui incarnait le désir amoureux de quelque chose qui dépasse nos possibilités, et c'est là que cette communication spéciale entre le poète et la statue atteint pour ainsi dire un point de fusion. Ainsi au travers de la présentation de la statue en question, jaillit le « plaisir sublime » que procure l'art lui-même. Dans *Ο Ερμής του Πραξιτέλη*, que nous avons examiné au sous-chapitre précédent (1.a.), le poète semble donner un baiser à la statue, tandis que dans *Δέησεις* il désire prendre Pothos dans ses bras. L'élément commun aux deux poèmes est le bonheur résultant du contact avec un pôle d'attraction plus large, qui est ici l'art.

⁴⁹⁸ *Ο Ελικώνας και το μουσείο. Η Ελληνιστική ποίηση από την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή το Αυγούστου*, op. cit., pp. 495-502

Conclusions

Dans l'Athènes du début de l'époque contemporaine, lorsque le rythme de vie laissait le temps à l'évasion vers les choses passées, à l'élévation au-dessus de la routine, lorsque la sociabilité de groupe n'avait pas encore émoussé les sentiments des hommes, la découverte d'un vestige antique bouleversait pour longtemps chaque cœur sensible. Angélos Sikélianos (1884-1951) est l'un de ces poètes grecs qui a consacré un grand nombre de ces vers inspirés aux œuvres d'art antiques qu'offrait la terre grecque. Au-delà de ces lectures d'œuvres de la littérature grecque antique, il était connaisseur des vestiges matériels. Sa relation avec la Grèce antique est très visible dans son œuvre poétique, puisqu'une grande partie s'appuie sur des mythes antiques mais aussi sur des monuments antiques qui proviennent de toutes les périodes. La sculpture a donc inspiré le poète, avec des œuvres plastiques et des stèles funéraires qui ont nourri sa poésie. L'architecture sobre des sanctuaires antiques, avec les métopes et les frontons, semble le fasciner. Son intérêt pour les arts plastiques se révèle aussi particulièrement par sa relation avec le sculpteur Rodin (1840-1917), qui a contribué à l'assimilation et la représentation de la sculpture grecque antique dans sa création poétique. Cependant hormis la présence de la sculpture, nous avons aussi celle de la céramique glorifiée dans les vers par le poète. Sikélianos croyait de manière inébranlable que dans les vestiges du passé se trouvent les sources du futur.

Voyons maintenant les conclusions qui ressortent de la comparaison poésie-art et se rapportent aux idées de Sikélianos sur ce sujet.

Sikélianos dans son œuvre poétique semble emprunter plusieurs éléments à l'archéologie, qui n'est autre que la partie visible de l'histoire, en la transformant ensuite en création. Aux yeux du poète et de son imagination, les scènes de la mythologie grecque que l'on peut observer dans un sanctuaire antique ne sont rien moins que la reconstitution du drame de l'existence humaine. Ce phénomène est plus fort dans *Συνειδήσεις*, dont l'architecture complexe ambitionne de restaurer les fragments de l'antiquité et de leur donner un nouveau contenu. C'est pour cela que dans la poésie de Sikélianos, de telles œuvres sculpturales sont des images permanentes qui se dressent derrière le maniement de la création artistique et qui

suivent de près l'évolution artistique du poète⁴⁹⁹. Nombre des personnages qui apparaissent dans sa poésie acquièrent une existence matérielle et sont illustrés par le biais des arts figuratifs (sculpture, peinture, fabrication de petits objets d'art). Il s'avère ainsi être le lecteur idéal des œuvres d'art antiques, dans la mesure où il transforme leur lecture en poésie, en œuvre d'art orale. Le poids tombe principalement sur des personnages mythologiques tels que les ont imaginés les artistes dans l'antiquité.

Dionysos est le dieu qui domine dans la poésie de Sikélianos. La peinture sur vases nous a d'ailleurs offert de nombreuses représentations du dieu. Parfois il apparaît comme le « dieu calme », qui voyage et dissémine la liberté, comme nous l'avons rencontré dans *Ταξιδεύω με το Διόνυσο* (Troisième partie, ch. 2.a.). Un des thèmes qui semble avoir impressionné le poète est le célèbre voyage de Dionysos tel qu'il est décrit dans la littérature grecque antique et représenté sur la très célèbre kylix de Munich, œuvre du renommé Exékias (6^{ème} s. av. J.-C.). L'une des interprétations ultérieures les plus connues de ce sujet mythologique dans la littérature néohellénique est celle de l'archéologue Alexandros Rizos Ragkavis⁵⁰⁰. Il s'agit du poème néoclassique *Διονύσου πλους* (1864), qui traite aussi du phénomène de la « métamorphose ». Néanmoins les différences des deux poèmes en ce qui concerne la perception et le maniement poétique du voyage divin sont impressionnantes et marquent deux visions poétiques diamétralement opposées. Comme nous le dit Ragkavis lui-même, son ouvrage représente une « traduction » incomplète de la frise du monument de Lysistrate. Il n'hésite d'ailleurs pas à intervenir drastiquement dans la représentation de la frise antique, pratique qui serait inconcevable pour Sikélianos, qui, lui, « donne vie » aux reliefs antiques, en restant pieusement fidèle à ce qu'il perçoit comme étant leur message éternel. De plus, alors que pour Ragkavis le thème mythologique est une fin en soi, pour Sikélianos il devient le moyen de transporter des idées qui commentent les événements de son époque⁵⁰¹.

D'autres fois le dieu du vin est présenté avec ses satyres et ses ménades, ses suivants. Dans *Τέλειος Πόθος* (Première partie, ch. 1.a.), le fait qu'il évite tout parallélisme direct avec une œuvre d'art nous oblige à nous détourner des détails des

⁴⁹⁹ Voir *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού. Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, op.cit.

⁵⁰⁰ Vitti M., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, op. cit., p. 224

⁵⁰¹ Le poème *Ελεύθερα Δωδεκάνησα* écrit à la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945 célèbre la libération du Dodécannèse des Italiens.

récits spécifiques du poème vers le « sens » plus profond qui lie les différentes histoires, qui sont en réalité l'expression du désir. Parmi les différentes représentations de la figure mythique de la ménade, nous avons remarqué une petite statue de Dresde, qui concentre tous ces éléments de l'extase qui reflète l'expression dionysiaque de la version de Sikélianos dans ce poème précis. Concernant cela, cette technique a des attributs communs importants avec d'autres récits mythologiques de Sikélianos. Le cas du poème *Παν* (Troisième partie, ch. 2.b.) est similaire. Y est présentée la forme mythologique du dieu, qui se rapproche de l'élément érotique dans l'art et est liée aux expériences vécues des premières années du poète, lequel vit avec la matière première que lui donnent ses sensations au sein de l'environnement naturel. Sikélianos entre en contact avec d'autres thèmes mythologiques en rapport avec le cercle du dieu Dionysos. Il s'agit de divinités de la nature, tels que les « centaures », à travers leurs rapprochements parallèles dans l'art grec antique. Dans le poème *Τα Αετώματα της Ολυμπίας*, le poète se réfère à l'épisode du viol des femmes des Lapithes, où se révèle le vécu du contact direct avec la nature (Troisième partie, ch. 1.a.). Il est important de mentionner ici qu'Olympie devait être, si on laisse de côté les visites des sites d'intérêts locaux de l'île du poète, Leucade, son « baptême » sur un site archéologique d'une telle importance. Sikélianos, en commençant par là, ambitionne d'enlacer dans son œuvre toute la Grèce.

Nous ne pouvions naturellement pas mettre de côté l'élément sensuel qui se rapporte à Dionysos, qui est accentué par l'approfondissement du désir érotique. Le dieu devient ainsi « l'amant » d'Ariane en exprimant l'érotisme du poète (Première partie, ch. 2. b). Ici se lie l'idée de l'éros avec la mort, avec comme exemple le mythe de la hiérogamie de Dionysos avec une mortelle, qui est représenté sur une peinture sur vase grec (voir la kylix d'Amasi). Ces fiançailles de l'éros et de la mort passent dans la mythologie grecque antique pour transporter cette expérience équivoque et composite de l'amour et de la sauvagerie et de la prise de conscience de la mort.

Dionysos répond aussi comme un « Apollon Dionysodotos », où derrière ce titre se cache la tentative d'équilibre de l'esprit apollonien et dionysien tel il est exprimé aussi dans l'art antique (Première partie, ch. 2.a.). Les idées de Nietzsche sont aussi mises en valeur et cadrent avec le sens de l'unité universelle. La figure de l'Apollon Dorique est aussi projetée, du dieu qui impose l'harmonie aux contraires, comme nous l'avons vu sur le fronton d'Olympie. Dionysos et Apollon sont deux

dieux polysémiques qui peuvent s'identifier avec Jésus (voir le poème *Διώνυσος-Ιησούς*). Le mythe grec antique se confond et se rejoint le mythe chrétien dans une synthèse unique (Deuxième partie, ch. 2.b.). Dionysos est fragmenté, le dieu « souffrant », comme il apparaît aussi dans l'adaptation figurative du sceau-cylindre de Berlin.

Nous avons enfin la figure de Dionysos comme « nourrisson » dans le célèbre poème *Ο Ερμής του Πραξιτέλη*. Il s'agit d'un poème en apparence parnassien où est mis en valeur la statue d'Hermès de manière si forte que l'on pourrait dire que le poète et la statue s'unissent mentalement (Quatrième partie, ch. 2.a.). De la même manière le poème *Δέησες* se rapportant à Pothos semble décrire la copie romaine d'une statue de Pothos attribuée à Scopas. Le jeune homme est présenté nu et jeune, appuyé nonchalamment sur une colonne, ses beaux cheveux bouclés donnant une impression de grappe de raisin, une image qui d'ailleurs transparait dans le poème même (Quatrième partie, ch. 2.b.).

Dans un poème clairement expressif, *Ζωφόρος*, Sikélianos donne sa réponse créative à la frise du Parthénon avec son art dépassant celui de Phidias (Premier partie, ch. 1.b.). La relation instrumentale avec le monument est surprenante puisque le premier sonnet constitue une description belle et érotique de la frise. Les élégants chevaux qui sont représentés avec les cavaliers sur le côté ouest de la frise du Parthénon ondoient rythmiquement comme une seule ligne. Dans les poèmes comme les œuvres d'art, ils sont présentés sauvages, avec des veines gonflées sur leur cou et leur corps et les narines dilatées. Dans le sonnet de Sikélianos, ces chevaux, en reliefs sur le marbre avec des cannelures prononcées par le ciseau de Phidias, semblent courir dans la régularité de leur galop dans une assimilation totale avec le dieu, qui ici est la déesse Athéna.

Le poète renouvelle le style de l'*ekphrasis* dans un autre de ses sonnets, *Αναδυομένη* (1915). Le poème concerne la tentative de Sikélianos de converser dans le type rhétorique de l'*ekphrasis*, en copiant le relief du dossier d'un trône d'un artisan grec inconnu avec pour thème « l'Aphrodite Anadyomène », œuvre datant de 460 av. J.-C. qui se trouve aujourd'hui à Rome (Troisième partie, ch.1.b.). Dans le sonnet l'émersion d'Aphrodite de l'eau, qui décore la façade du trône de Ludovisi comme il est appelé, est une *ekphrasis* rhétorique qui devient réalité au moment divin de la naissance telle qu'elle se passe dans l'étreinte de la nature.

Dans le cas de *Τύμβος* et de *Κεραμεικός* que nous avons vu dans la partie «La mort» (ch. 1.a et 1.b.), la source dans laquelle puise Sikélianos est l'Anthologie Palatine mais aussi les épigrammes archaïques et classiques et les reliefs grecs antiques de l'Ilissos et d'Hègèsô. La forme succincte de l'épigramme, forme hellénistique typique qui a été cultivée particulièrement en ce qui concerne la forme et le style par les représentants de l'École poétique alexandrine, rappelle les modèles antiques. Bien évidemment le poète n'a pas pour but de souligner ses relations intertextuelles avec le répertoire des phrases stéréotypées des épigraphies des stèles funéraires. En pratique nous pourrions dire qu'il compose des épigrammes « expressives » qui empruntent des éléments stylistiques d'épigrammes votives ou funéraires. L'optique qu'adopte Sikélianos est l'inverse de ce à quoi pourrait attendre le lecteur. Elle ne suit pas la tradition épigraphique qui donnait plus d'emphase à la description de la tombe comme pour le fait Palamas, qui élabore une relation stylistique avec le type littéraire de l'épigramme comme nous l'avons vu. La poétique de Sikélianos présente les choses d'une manière très différente. Le poète a acquis une telle familiarité avec le symbolisme funéraire qu'il cherche seul en lui en face de la stèle. De ce fait dans *Τύμβος* le sujet poétique est présenté dans une solitude silencieuse en rapport avec les quatre figures du monument, qui aboutit en substance à un monologue. Ainsi la mise en valeur littéraire de l'authentique stèle funéraire et du style ostentatoire des épigrammes hellénistiques fonctionne superficiellement. Sikélianos compose un style d'inversion de l'épigramme funéraire et s'appuie sur une face clairement optimiste de la mort, à l'opposé de la version pessimiste de Cavafy que nous avons aussi commentée.

Sur le thème de la mort, nous avons aussi analysé la figure d'Héraclès, du héros avec « *Το κατορθωμένο σώμα* » qui représente l'esprit de l'autosacrifice comme cela se manifeste dans une série d'œuvres grecques antiques (Deuxième partie, ch. 2.a). Ce héros mythique de l'Antiquité, que l'on retrouve très souvent chez les Parnassiens, exprime le culte de la force et contrebalance le sentiment de la mort. La tunique empoisonnée du Centaure ("*La robe du Centaure*") devient chez Leconte de Lisle un symbole de victoire, parce que par sa mort, Héraclès, le lutteur glorieux, devient un dieu, éléments que l'on retrouve dans les poèmes de Sikélianos⁵⁰².

⁵⁰² Voir *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, op. cit., p. 29.

En développant le sujet du «sculpteur», on a mentionné, dans un autre chapitre (4.1.a.) un seul poème qui aborde systématiquement la notion de la création d'une statue, à tel point que le poème porte le titre *Παντάρκης* et qu'il est en corrélation avec la statue Diadumène Farnèze. On a essayé de montrer combien consciemment Sikélianos recrée l'atmosphère de Cavafy dont on connaît le poème «*Τυανεύς γλύπτης*», où est décrit le travail difficile et laborieux du sculpteur, mais aussi à quel point il redéfinit l'image de l'artiste dans ce contexte et comment il est séparé finalement le cas de Cavafy. Quant au poète alexandrin, le contact avec les antiquités se déroule exclusivement dans les murs d'un musée.

Nous notons ici que dans *Παντάρκης* se distingue fortement aussi la personnalité de Phidias, qui était particulièrement chéri de Sikélianos. Le sculpteur pour lequel il montre cependant une préférence visible est Scopas puisqu'il s'inspire de nombre de ses œuvres (Stèle de l'Ilissos, Pothos, buste d'Héraclès du fronton de Tégée) et mentionne même son nom. Pour terminer, un autre sculpteur antique existe dans les vers poétiques de Sikélianos. Il s'agit de Callimaque qui, d'après la tradition a découvert le chapiteau corinthien. Dans le chapitre 1.b. (Quatrième partie), la description expressive du chapiteau fonctionne comme un type de comparaison, qui révèle le thème de la création à travers la folie de l'art.

Dans les poèmes que nous avons analysés et qui ont rapport avec l'idée et l'art grec antique sont présentés des personnages qui ont le premier rôle dans la poésie de Sikélianos. Parallèlement on voit aussi la relation qui existe entre le poète (narrateur-orateur-personnage du texte) avec le héros ou le dieu qui est projeté dans ses vers. Par conséquent les actions des héros et des dieux (des mythes antiques et chrétiens, comme Dionysos et sa suite –satyres, ménades et autres divinités de la nature –, Apollon, Aphrodite, Athéna, Hermès, Pothos, le Christ, Héraclès) mais aussi des hommes –vivants ou morts- (Ariane, Hègèsô, Pantarkès et des créateurs eux-mêmes comme Callimaque) sont données comme exemples. Les trouvailles archéologiques fonctionnent selon les cas soit comme des éléments d'iconographie directe du récit des personnages qui sont en action, soit ils deviennent des symboles. Au milieu de cela se placent les perceptions de Sikélianos et de sa vie, grecque et mondiale, contemporaine, avec comme thème impérieux la recherche de l'unité et de la fraternité dans le monde.

Le poète recherche donc l'inspiration de ses images dans le monde grec antique, car l'art antique est « objectif » et exprime des principes généraux et des problèmes éternels. Il introduit ainsi l'*exotisme* dans sa poésie (Grèce antique, Moyen Orient, etc.) en empruntant des sujets aux civilisations antiques, en suivant dans les « grandes lignes » les poètes du Parnasse, qui traitent des sujets antiques ou décrivent des œuvres connues de la statuaire antique. Bien que l'on ne trouve pas dans ses textes en prose de mentions claires du courant parnassien, nous pouvons considérer comme établi que Sikélianos connaissait des poèmes correspondant de Parnassiens français. D'ailleurs certaines de ses conceptions théoriques précises et importantes sur la poésie et sur l'art résonnent fortement de positions bien affirmées du Parnasse. Il adopte ainsi le point de vue de l'école du Parnasse selon lequel la poésie est sœur de la sculpture et le travail du poète est similaire à celui du sculpteur. Dans certains de ses poèmes il suit ainsi du point de vue du contenu, le courant du Parnasse ; mais aussi au niveau de la forme, puisqu'il compose également des poèmes à forme fixe, comme le sonnet, ce qui constitue une indication du fait qu'il avait étudié les poètes étrangers également du point de vue de la technique de versification. Bien sûr, dans certains éléments partiels de nombreux textes poétiques, le résultat est très peu parnassien. Il y a ainsi des analogies qui sont dues à un développement historico-sociologique et littéraire parallèle, puisqu'en littérature, coexistent presque toujours influences internes et externes. Sikélianos incorpore ainsi les éléments étrangers dans ses expériences personnelles. Son but toutefois n'est pas simplement d'exprimer le beau, comme chez les Parnassiens. L'accent semble être mis sur l'élément personnel qui a progressé essentiellement vers l'identification pleine et entière au tout.

Sikélianos en mettant en parallèle deux personnes, objets, actions ou situations, qui présentent des similarités entre eux progresse dans l'analyse ou s'accorde la liberté de nombreux de détails. Il n'a pas donc simplement recours à une description, comme les poètes parnassiens. A l'inverse il intègre à un tel niveau l'œuvre d'art dans sa poésie qu'il en fait un élément essentiel de son approche interprétative, en y ajoutant cependant des éléments personnels. Il en va de même pour les chœurs des tragédies ou les odes de Pindare qui puisent souvent dans la mer du mythe et chantent des récits qui sont souvent des parallèles indirects avec les événements du cadre du récit. Le sens résulte de schèmes plus larges, et non de la correspondance des détails particuliers. Cette technique est le résultat des évolutions

de la pensée mythique de l'époque hellénistique mais aussi de la préoccupation de la part des poètes et des érudits en ce qui concerne la forme traditionnelle de l'*ἐκφρασις*, qui est utilisée par Sikélianos dans son œuvre. Nous pouvons de ce fait dire que la méthode de Sikélianos aboutit à la création d'un mythe personnel à part. En aucun cas le mythe tel qu'il est réceptionné dans l'antiquité ou par d'autres organismes postérieurs n'est répété, et l'œuvre d'art n'est jamais utilisée de manière simplement décorative. Dans le maniement du thème, on remarque presque toujours de l'inventivité et l'audace, et une innovation retenue dans le style. Les modifications du poète sur la forme mythique héritée ou l'œuvre d'art changent aussi souvent la forme primaire, presque au point où elle n'est plus reconnaissable. Dans ces cas-là nous pouvons parler de nouvelles formes au sein de l'environnement néohellénique ou moderne-universel de la poésie de Sikélianos.

La façon dont Sikélianos acquiert l'expérience des monuments anciens est aussi complètement différente de celle des autres poètes d'Athènes. Bien que les poètes du 19^{ème} siècle et Palamas aussi, qui sont comparés à Sikélianos, s'intéressent eux-mêmes à la «sculpture architecturale», ils se limitent thématiquement aux sites archéologiques d'Athènes et ils se concentrent surtout sur le Parthénon. A l'inverse comme nous l'avons vu, une grande partie de l'œuvre de Sikélianos, avec un contenu d'inspiration mythologique et archéologique, a pour point central le monde grec en général. Sikélianos semble donc «absorber» avec une aisance audacieuse l'histoire culturelle ancestrale de son pays (Olympie, 6^{ème} siècle avant J.C. - Parthénon, 5^{ème} siècle avant J.C. - Athéna Aléa, 4^{ème} siècle avant J.C.), en la transformant en une achronie lyrique.

Dans ce travail nous avons accordé de l'importance à des poèmes choisis pour leur contenu mythologique et archéologique, qui représentent une partie importante de la production poétique de Sikélianos et expriment ses positions et ses idées philosophiques autour des thèmes de Dieu, de la nature, de la mort et de l'art. Ce travail a suivi ces quatre orientations fondamentales et établit un dialogue créatif avec les objets-œuvres antiques en liant le passé des objets et le présent du poète-lecteur. A l'aide des modèles mythologiques, nous pouvons confirmer que la relation de Sikélianos avec le passé ne constitue pas simplement une tentative d'archéolatrie mais une utilisation de laquelle il résulte des sujets qui sont d'actualité et qui continuent de nous concerner. Ainsi est la relation de l'homme avec la nature, l'élément érotique, la

relation à la divinité, la figure du héros, la fraternité des peuples, le thème de la mort mais aussi l'importance de l'art qui est éternel. Il s'agit vraiment de thèmes qui sont liés à des expressions de la dimension dionysiaque de l'éros, qui conduit le sujet à une identification plus large et universelle. A travers ce prisme, ce travail, soutenu par l'analyse paradigmatique, aboutit à des conclusions précises et ambitionne de fonctionner comme un intermédiaire entre la poésie et l'art en créant, par une synthèse de recherche des monuments, le matériel d'étude indispensable à la compréhension du sens de l'éros dionysiaque dans un travail poétique aussi si exigeant qu'est celui d'Angélos Sikélianos.

Bibliographie

POÈMES

Le poète a publié lui-même ses œuvres en trois tomes sous le titre *Λυρικός Βίος* (en 1946 le tome A' et le tome B' tandis que le tome Γ' en 1947), en laissant de côté certaines œuvres qu'il n'a pas jugé nécessaire d'inclure. En 1965, la publication de ses « Άπαντα » a été lancée par l'édition critique de G. P. Savvidis. Ont été publiés cinq tomes contenant l'œuvre publiée par le poète (1965-1968) et un sixième tome (1969) avec les poèmes que le poète a laissés en dehors de *Λυρικός Βίος*.

Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome A' (*Αλαφροΐσκιωτος, Ραψωδίες του Ιονίου*), édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1965, 204 p. (Sikélianos A., *Vie Lyrique*, tome A' [*Le Voyant, Rhapsodies de la mer Ionienne*], édition critique G. P. Savvidis, Athènes, 1965, 204 p.).

Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome B' («Λυρικά Α'»: *Δελφικός Ύμνος-Επίνικοι Α'- Νεκρία Α'- Σονέτα - Αφροδίτη Ουρανία*), édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1966, 155 p. (Sikélianos A., *Vie Lyrique*, tome B' («Poèmes lyriques A'»: *Hymne delphique - Épinicies Α'- Évocation des morts Α'- Sonnets - Aphrodite Céleste*), édition G. P., Éditions Ikaros, Athènes, 1981, 155 p.).

Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Γ' («Πρόλογος στη Ζωή»: *Η Συνείδηση της Γης μου - Η Συνείδηση της Φυλής μου - Η Συνείδηση της Γυναίκας - Η Συνείδηση της Πίστης - Η Συνείδηση της Προσωπικής δημιουργίας*), édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1966, 254 p. (Sikélianos A., *Vie Lyrique*, tome Γ', («Prologue à la Vie»: *La conscience de ma Terre - La conscience de ma Race - La conscience de la Femme - La conscience de la Foi - La conscience de la Création personnelle*), édition critique G. P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1966, 254 p.).

Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Δ' (*Μήτηρ Θεού - Το Πάσχα των Ελλήνων - Δελφικός Λόγος*), édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1967, 176 p. (Sikélianos A., *Vie Lyrique*, tome Δ' (*Mater Dei - Pâques des Grecs - Paroles delphiques*), édition critique G. P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1967, 176 p.).

Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Ε' (Λυρικά Β': *Νέκρια Β' - Ορφικά- Ίμεροι- Επίνικοι Β'*), édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1968, 181 p. (Sikélianos Α., *Vie Lyrique*, tome Ε' (Poèmes lyriques Β': *Évocation des morts Β' - Poèmes orphiques- Désirs- Épinicies Β'*), édition critique G. P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1968, 181 p.).

Σικελιανός Α., *Λυρικός Βίος*, tome Στ' (Poèmes Inconnus et Inédits), édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1969, 208 p. (Sikélianos Α., *Vie Lyrique*, tome Στ' [Poèmes Inconnus et Inédits], édition critique G. P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1969, 208 p.).

TEXTES EN PROSE

Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome Α' (1908-1928), édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1978, 178 p. (Sikélianos Α., *Prose*, tome Α' (1908-1928), édition critique G. P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1978, 178 p.).

Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome Β', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1980, 458 p. (Sikélianos Α., *Prose*, tome Β', édition critique G. P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1980, 458 p.).

Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome Γ', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1981, 177 p. (Sikélianos Α., *Prose*, tome Γ', édition critique G.P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1981, 177 p.).

Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome Δ', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1983, 208 p. (Sikélianos Α., *Prose*, tome Δ', édition critique G.P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1983, 208 p.).

Σικελιανός Α., *Πεζός λόγος*, tome Ε', édition critique Γ. Π. Σαββίδης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα, 1985, 364 p. (Sikélianos Α., *Prose*, tome Ε', édition critique G. P. Savvidis, Éditions Ikaros, Athènes, 1985, 364 p.).

TRAGÉDIES

- Ο *Διθύραμβος του Ρόδου* (*Le Dithyrambe de la rose*) [1932].
- *Σίβυλλα* (*Sibylla*) [1940].
- Ο *Δαίδαλος στην Κρήτη* (*Dédale en Crète*) [1942].

- *Ο Χριστός στη Ρώμη (Le Christ à Rome)* [1946].
- *Ο Θάνατος του Διγενή (La mort de Digénis)* [1947].
- *Ασκληπιός (Asclépios)* [inachevé].

Elles ont été regroupées en trois tomes sous le titre *Θυμέλη (Thymèlè – Scène)*, tome A' et tome B' 1950, tome Γ', 1954.

LES TRADUCTIONS ÉTRANGÈRES

Sikélianos A. *Le dernier dithyrambe orphique ou Le Dithyrambe de la rose*, trad. Angelos Sikélianos. Athènes, Pirsos, 1933, 44 p.

Sikélianos A., *Poèmes akritiques*. Trad. Octave Merlier, Aurillac, 1944.

Mater Dei, édition bilingue. Trad. et introd. par Robert Levesque, Alpha, Athènes, 1944.

Sikélianos, Introduction. Choix de Poèmes - trad. Robert Lévesque. Avant – propos de Paul Éluard, Icaros 1946, 105 p.

Le Serment sur le Styx, cinq poèmes de Sikélianos, 1941-1942, Trad. Octave Merlier, Editor Poirier-Bottreau, Aurillac, 1944, Icaros, Athènes, 1946, 63 p.

Poèmes d' Angelos Sikélianos, Robert Levesque (traduction), Egloff, Paris 1947, 225 p.

Sikelianos, A. – Kazantzakis, N. Papatsonis, T., Domaine grec: 1930-1946, trad. Robert Lévesque· Editor Robert Lévesque. Genève: Éditions des trois Collins, c1947, 297 p.

Poèmes akritiques. La mort de Digénis, tragédie. Trad. O. Merlier, Institut Français d' Athènes, 1960, 131 p.

Des mots de soleil, poèmes. Trad. Jacques Lacarrière. Approches, 1974.

Sikelianos, *Sibylla*: tragédie, Trad. Octave Merlier, Aix-en-Provence: Louis-Jean, 1980, 87 p.

Le Dithyrambe de la rose, édition bilingue, Trad. Renée Jacquin, Paulette Chiron. Univers, Paul-Valéry, Montpellier, 1986.

Dédale en Crète, théâtre, édition bilingue Jacquin, G.I.T.A. Montpellier, 1986
-Renée Jacquin: *L' esprit de Delphes, A. Sikélianos*, Publ. de l' Univ. de Province, 1988.

Sikelianos Anghelos, *Une voix orphique: choix de poems*, Trad Renée Jacquin, Editor Renée Jacquin. Paris, La Différence, 1990, 128 p.

ARCHIVES DU POÈTE

Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών (Centre d'Études de l'Asie mineure).

Ελληνικό, Ιστορικό, Λογοτεχνικό, Αρχείο – Ε.Λ.Ι.Α (Archives Historiques et Littéraires Grecques - E.L.I.A.).

Μουσείο Μπενάκη - Αρχείο Κηφισιάς (Musée Bénakis - Archives de Kifissia).

LIVRES À PROPOS DE SIKÉLIANOS

Αυγέρης Μ., *Άγγελος Σικελιανός. Κριτική μελέτη*, Éditions Θεμέλιο, Αθήνα, 1966, 134 p. (Avgeris M., *Angélos Sikélianos. Étude critique*, Éditions Themelio, Athènes, 1966, 134 p.).

Βογιατζόγλου Α., *Η μεγάλη Ιδέα του λυρισμού – Μελέτη του Προλόγου στη Ζωή του Σικελιανού*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1999, 221 p. (Vogiatzoglou A., *La grande idée du lyrisme – Étude du Prologue à la Vie de Sikélianos*, Éditions Universitaires de Crète, Héraklion, 1999, 221 p.).

Δασκαλόπουλος Δ., *Βιβλιογραφικά Σικελιανού, 1980-1982*, ΕΛΙΑ, Αθήνα, 1983, 109 p. (Daskalopoulos D., *Bibliographie de Sikélianos, 1980-1982*, ELIA, Athènes, 1983, 109 p.).

Δημόπουλος Τ., *Σικελιανός ο ορφικός*, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1981, 118 p. (Dimopoulos T., *Sikélianos l'Orphique*, Éditions Ikaros, Athènes, 1981, 118 p.).

Εισαγωγή στην ποίηση του Σικελιανού, choix de textes critiques, édition philologique Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2011, 501 p. (*Introduction à la poésie de Sikélianos*, choix de textes critiques, édition philologique Ératosthénès G. Kapsoménos, Éditions Universitaires de Crète, Héraklion, 2011, 501 p.).

Θέρος Α., *Τα λυρικά του Σικελιανού*, Πυρσός, 1935, 57 p. (Théros A., *Les poèmes lyriques de Sikélianos*, Éditions Pyrsos, 1935, 57 p.).

Καραντώνης Α., *Από τον Σολωμό ως τον Μυριβήλη*, Éditions της Εστίας, Αθήνα 1969, 338 p. (Karandonis A., *De Solomos à Myrivilis*, Éditions Hestia, Athènes, 1969, 338 p.).

Κατσιμπαλής Γ. Κ., *Βιβλιογραφία Α. Σικελιανού*, Εκδοτική εταιρία Α.Ε, Αθήνα 1946, (Katsimbalis G. K., *Bibliographie d'A. Sikélianos*, Compagnie d'édition SA, Athènes, 1946).

Giannakopoulou Aglaia, *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, King's College, Departement of Byzantine and Modern Greek Studies, London 2000 (Giannakopoulou Aglaé, *Ancient Greek Sculpture in Modern Greek Poetry, 1860-1960*, King's Collège de Londres, Département des études byzantines et modernes grecques, 2000).

Καψωμένος Ε. Γ., *Εισαγωγή στην λυρική σκέψη του Σικελιανού, Γιάννενα 1969* (Kapsoménos E. G., *Introduction à la pensée lyrique de Sikélianos*, Ioannina, 1969).

Καψωμένος Ε. Γ., *Αναζητώντας τον χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό (Σικελιανός, Ελύτης, Βρεττάκος, Λειβαδίτης, Εμπειρικός)*, Éditions Πατάκης, Αθήνα 2002, 279 p. (Kapsoménos E. G., *À la recherche de la culture européenne perdue - Sikélianos, Elytis, Vrettakos, Livaditis, Embiricos*, Éditions Patakis, Athènes, 2003, 279 p.).

Κουνιάκης Δ., *Ο πρόλογος «Λυρικού βίου» του Αγγ. Σικελιανού*, Αθήνα 1973, 37 p. (Kouniakis D., *Le prologue de «Vie lyrique» d'Ang. Sikélianos*, Athènes, 1973, 37 p.).

Κωνσταντινίδης Θ., *Ο Ρίχαρντ Στράους στο δελφικό σπίτι των Σικελιανών*, Άγρα, Αθήνα 1984, 31 p. (Konstantinidis Th., *Richard Strauss dans la maison de Delphes des Sikélianos*, Éditions Agra, Athènes, 1984, 31 p.).

Λαδιά Ε., *Ποητές και Αρχαία Ελλάδα (Σικελιανός-Σεφέρης-Παπαδίτσας)* Éditions Φύλων, Αθήνα, 157 p. (Ladia E., *Poètes et Grèce antique (Sikélianos-Séféris-Papaditsas)*, Éditions Philon, Athènes, 1983, 157 p.).

Ξύδης Θ., *Άγγελος Σικελιανός*, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1973, 349 p. (Xydis Th., *Angélos Sikélianos*, Éditions Ikaros, Athènes, 1973, 349 p.).

Πανσέληνος Α., *Άγγελος Σικελιανός ή, τα πολιτικά πρόσωπα των θεών*, Éditions Κέδρος, Αθήνα 1981, 30 p. (Pansélinos A., *Angélos Sikélianos, ou les visages politiques des dieux*, Éditions Kédros, Athènes, 1981, 30 p.).

Παπαδάκη Λ., *Το εφηβικό πρότυπο και η δελφική προσπάθεια του Άγγελου Σικελιανού*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 1995, 159 p. (Papadaki L., *Le*

modèle éphébique et l'essai delphique d'Angélos Sikélianos, Centre de recherches néohelléniques, Athènes, 1995, 159 p.).

Παπανούτσος Ε., *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 1985, 286 p. (Papanoytsos E., *Palamas, Cavafy, Sikélianos*, Éditions Ίκαρος, Athènes, 1985, 286 p.).

Παράσχος Κ., *Δέκα Έλληνες Λυρικοί*, Σκαναβή-Θωμαΐδη, Αθήνα 1963, Éditions Φεξή, 214 p. (Paraschos K., *Dix poètes lyriques grecs*, Skanavi-Thomaidis, Éditions Fexis, Athènes, 1962, 214 p.).

Πρεβελάκης Π., *Α. Σικελιανός*, Éditions Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1984, 241 p. (Prénélakis P., *A. Sikélianos*, Éditions Fondation culturelle de la Banque nationale, Athènes, 1984, 241 p.).

Σικελιανός Α., *Ανέκδοτα Ποιήματα και Πεζά*. édition critique, commentaires et une étude de Βιβέτ Τσαρλαμπά Κακλαμάνη, Βιβλιοπωλείο της «Εστίας», Ι. Δ. ΚΟΛΛΑΡΟΥ & ΣΙΑΣ ΑΕ, Αθήνα 1989, 291 p. (Sikélianos A., *Poèmes et textes en prose inédits*, édition critique, commentaires et une étude de Vivette Tsarlampa-Kaklamanis, librairie «Hestia», I. D. Kollarou & Sia SA, Athènes, 1989, 291 p.).

Σικελιανός Α., *Ιερουσαλήμ : Ανέκδοτο Ημερολόγιο*, éd. & comm. Ρίτσα Φράγκου Κικιλία, Éditions Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, 501 p. (Sikélianos, A., *Jérusalem : Journal inédit*, éd. & comm. Fragkou-Kikila Ritsa, Éditions Ellinika Grammata, Athènes, 2001, 501 p.).

Σικελιανός Α., *Κήρυγμα Ηρωισμού*, éd. Critique Κώστας Μπουρναζάκης, Éditions Ίκαρος, Αθήνα 2004, 93 p. (Sikélianos A., *Proclamation d'héroïsme*, éd. critique Costas Bournazakis, Éditions Ikaros (Angélos Sikélianos, t. III, *Παν ο Μέγας*), Athènes, 2004, 93 p.).

Σικελιανού Εύα Πάλμερ, *Ιερός Πανικός*, édition philologique John Anton, «Εξάντας», Αθήνα 1992, 456 p. (Palmer-Sikélianos Eva, *Ιερός Panique sacrée*, édition philologique John Anton, «Εξάντας», Athènes, 1992 456 p.).

Στεργιόπουλος Κ., *Η ανανεωμένη παράδοση. Η ελληνική ποίηση. Ανθολογία-Γραμματολογία*, Αθήνα, Σοκόλης, 1980, 642 p. (Stergiopoulos K., *La tradition renouvelée. La poésie grecque. Anthologie-Histoire*, Athènes, Éditions Sokolis, 1980, 642 p.).

Φράγκου-Κικιλία Ρ., *Άγγελος Σικελιανός. Βαθμίδες Μύησης*, Éditions Πατάκης, Αθήνα 2002, 323 p. (Fragkou-Kikila R., *Angélos Sikélianos. Degrés d'initiation*, Éditions Patakis, Athènes, 2002, 323 p.).

Φυλακτού Α. Κ., *Ο αρχαιοελληνικός μύθος στο Λυρικό βίο. Συμβολή στη μελέτη των πηγών και της ποιητικής του Άγγελου Σικελιανού*, Λευκωσία, 1990, 477 p. (Fylaktou A. K., *Le mythe grec antique dans la Vie lyrique. Contribution à l'étude des sources et de la poétique d'Angélos Sikélianos*, Nicosie, 1990, 477 p.).

HOMMAGES À SIKÉLIANOS – PÉRIODIQUES – ARTICLES – PUBLICATIONS INDIVIDUELLES DE PRESSE

Βογιατζόγλου Α., *Ταξιδεύω με τον Διόνυσο: μια εισαγωγή στην ποιητική των Συνειδήσεων του Σικελιανού*, Μαντατοφόρος, τεύχος 39-40, (1995), p. 222 (Vogiatzoglou A., *Voyage avec Dionysos: introduction à la poétique des Consciences de Sikélianos*, mandatorforos, numéro 39-40, [1995], p. 222).

ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ ΤΗΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ: *Άγγελος Σικελιανός ο οραματιστής* (homage), 1997, 32 p. (ΕΠΤΑ ΗΜΕΡΕΣ ΤΗΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ : *Angélos Sikélianos le visionnaire* (homage), 1997, 32 p.).

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΛΕΥΚΑΔΙΤΙΚΩΝ ΜΕΛΕΤΩΝ Σικελιανός 1884-1951: *Βίος, έργα, ανθολογία, κριτικές, εικόνες, βιβλιογραφία*, édition critique Γεράσιμος Γρηγόρης, deuxième édition, Αθήνα, 1981 - inclût aussi la bibliographie précieuse de Άγγελος Σικελιανός [1902-1952] par Γ. Κ. Κατσίμπαλης- (SOCIÉTÉ D'ÉTUDES LEUCADIENNES: *Sikélianos 1884-1951: Vie, œuvres, anthologie, critiques, images, bibliographie*, édition critique Gerasimos Grigoris, deuxième édition, Athènes, 1981 - inclût aussi la bibliographie précieuse d'Angélos Sikélianos [1902-1952] par G. K. Katsimbalis).

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, *Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό*, tome 150, numéro 1740, Décembre 2001, 818-825 p. (ΝΕΑ ΗΕΣΤΙΑ, *Homage à Angélos Sikélianos*, tome 150, numéro 1740, Décembre 2001, 818-825 p.).

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ, *Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό*, tome 158, numéro 1781, Septembre 2004 (ΝΕΑ ΗΕΣΤΙΑ, *Homage à Angélos Sikélianos*, tome 158, numéro 1781, Septembre 2004).

Ξύδης Θ., «Μήτηρ Θεού» και ο λυρισμός του Α. Σικελιανού, magazine Νεά Γράμματα, année Δ', Juin-Juillet 1938, 456-492 p. (Xydis Th., «*Mater Dei*» et le *lyrisme d'A. Sikélianos*, magazine Nea Grammata, année IV Juin-Juillet 1938, 456-492 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Ο Σικελιανός στην αρχή της τρίτης χιλιετίας*, Πρακτικά Στ. Συμποσίου εταιρίας Λευκαδικών μελετών - Λευκάδα 2001, Αθήνα, 2002, 129-134 p. (Kapsoménois E. G., *Sikélianos au début du troisième millénaire*, Actes VI du colloque de la Société d'Études Leucadiennes - Leucade 2001, Athènes, 2002, 129-134 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Εισαγωγή στην κοσμολογία του Σικελιανού, Κώδικες και σημασίες*, Αθήνα, Éditions Αρσενίδης, 1990, 110-135 p. (Kapsoménois E. G., *Introduction à la cosmologie de Sikélianos, Codes et significations*, Éditions Arsenidis, Athènes 1990, 110-135 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Ο έρωτας στην νεοελληνική λογοτεχνία. Από τον Σικελιανό στον Ελύτη*, επιστημονικό συμπόσιο «περί Έρωτος» - Καπέσοβο 1999 – Δωδώνη, Μέρος Τρίτο, Επιστημονική Επετηρίδα, Ιωάννινα 1999, 111-127 p. (Kapsoménois E. G., *L'amour dans la littérature grecque moderne. De Sikélianos à Elytis*, Symposium «περί Έρωτος» - Kapesono 1999, DODONI, Partie 3, Annuaire scientifique, Ioannina, 1999, 111-127 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Άγγελος Σικελιανός. 50 χρόνια από το θάνατό του. Η οικουμενικότητα του ποιητή*, journal Το Βήμα (Νέες εποχές), 2001, 9-60 p. (Kapsoménois E. G., *Angélos Sikélianos. 50e anniversaire de sa mort. L'universalité du poète*, journal Το Vima (Nouvelles époques), 2001, 9-60 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Άγγελου Σικελιανού, Μήτηρ Θεού: ο μηχανισμός της μυθοπλασίας*, magazine Πόρφυρας, τεύχος 66, Octobre 1993, 21-30 p. (Kapsoménois E. G., *Angélos Sikélianos, Mater Dei: le mécanisme de la création mythique*, magazine Porfyras, numéro 66, Octobre 1993, 21-30 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Το διονυσιακό πνεύμα στην ποίηση του Σικελιανού: Από τον "Αλαφροΐσκιωτο" στη "Μελέτη Θανάτου"*, Πρακτικά Η' Διεθνούς Πανιόνιου Συνεδρίου (Κύθηρα, 21 à 25 mai 2006), Société Κυθηραϊκών Μελετών, tome IV Α': Επτανησιακός πολιτισμός, Κύθηρα, 2009, 376-403 p. (Kapsoménois E. G., *L'esprit dionysiaque dans la poésie de Sikélianos : du "Visionnaire" à "Étude de Mort"*, Actes VIII de Conférence Internationale Panionienne (Cythère 21 à 25 mai 2006),

Société d'Études Cythériennes, Volume IVA: Civilisation heptanésienne, Cythère, 2009, 376-403 p.).

Μεντή Δ., *Συγκλίσεις και αποκλίσεις του αισθητικού προτύπου του Άγγελου Σικελιανού στην ποίηση των μεταπολεμικών ποιητών*, ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ : «Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό», Septembre 2005, p. 893-909 (Menti D., *Convergences et divergences du modèle esthétique d'Angélos Sikélianos dans la poésie des poètes de l'après-guerre*, ΝΕΑ ΗΕΣΤΙΑ : «*Hommage à Angélos Sikélianos*», Septembre 2005, p. 893-909).

Παράσχος Κ., *Ο νέος ελληνικός λυρισμός*, περιοδικό Αναγέννηση, année Β', 1928, 417-427 p. (Paraschos K., *Le nouveau lyrisme grec*, magazine Anagennisi, année II, 1928, 417-427 p.).

Παπαδάκη Λ., *Τα ευρεθέντα της Βιβλιοθήκης των Δελφών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού*, Επετηρίδα της Εταιρείας των Λευκαδικών Μελετών, tom. Η' (1995), 333-406 p. (Papadaki L., *Trouvailles de la Bibliothèque de Delphes d'Angélos et Eva Sikélianos*, Bulletin de la Société des Études leucadiennes, tom. VIII [1995], 333-406 p.).

Πλησής Κ., *Ένας μνημένος*, (Τετράδια ευθύνης), *Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό. 30 χρόνια από τον θάνατο του*, 1981, 117-121 p. (Plisis K., *Un initié, - Cahiers de Responsabilité- Hommage à Angélos Sikélianos. 30 ans après sa mort*, 1981, 117-121 p.).

Σαραντάρης Γ. (1908-1941) [*Κριτικό σημείωμα για τη «Μελέτη Θανάτου» του Άγγελου Σικελιανού*], Présentation Σοφία Σκοπετέα, Νέα Εστία: «*Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό*», Septembre 2005, 279-282 p. (Saradaris G., (1908-1941) [*Note critique à «Étude de mort» d'Angélos Sikélianos*], Présentation Sophia Skopetέα, Nea Hestia: «*Hommage à Angélos Sikélianos* », Septembre 2005, 279-282 p.).

ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΕΥΘΥΝΗΣ, *Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό. 30 χρόνια από τον θάνατο του*, Αθήνα 1981 (CAHIERS DE RESPONSABILITÉ, *Hommage à Angélos Sikélianos, 30 ans après sa mort*, Athènes 1981).

Τσιρόπουλος Κ. Ε., ΦΩΤΟΛΟΓΙΑ: *Σχόλιο στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού*, Τετράδια Ευθύνης - *Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό. 30 χρόνια από τον θάνατο του-*, 1980, 161-164 p. (Tsiropoulos K. E., ΦΩΤΟΛΟΓΙΑ: *Commentaire à la poésie d'Angélos Sikélianos*, Tetradia Eythynis, - *Hommage à Angélos Sikélianos, 30 ans après sa mort- 1980*, 161-164 p.).

ΥΛΑΝΤΡΟΝ, *Σελίδες για το Σικελιανό*, (Ανδρέας Κ. Φυλακτού, Δημήτρης Αγγελάτος, Χ. Α. Κοκόλης), τχ. 3, Novembre 2002, 89-127 p. (YLANTRON, *Pages pour Sikélianos*, (Andreas K. Fylaktou, Dimitris Aggelatos, X. A. Kokolis), numéro 3, Novembre 2002, 89-127 p.).

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ΑΡΧΑΙΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ ΤΡΑΓΙΚΟΙ ΠΟΙΗΤΕΣ, «*Ευριπίδου Βάκχαι*»: Texte ancien – introduction – traduction – commentaires Αλέξανδρος Θ. Μπάλτας, Éditions Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα, 1996, 140 p. (Écrivains grecs antiques, «*Euripide les Bacchantes*»: Texte ancien-introduction-traduction-commentaires Alexandre Ath. Baltas, Éditions Dim. N. Papadima, Athènes 1996, 140 p.).

Αρχαία ελληνική γραμματεία «Οι Έλληνες», *Ανθολογία Ελληνική*, Premier Tome, édition Οδυσσέας Χατζόπουλος, Αθήνα, 2003, 414 p. (Grammaire de grec ancien «Les Grecs» *Anthologie grecque*, Premier Tome, édition Odysseas Chatzopoulos, Athènes, 2003, 414 p.).

Barthes R., *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Avant-propos: Γιώργος Βέλτσος, Éditions Πλέθρον, Θεωρία και Κοινωνία, Αθήνα, 2007, 198 p. (Barthes R., *Image – Musique – Texte*, Avant-propos: Giorgos Veltsos, Traduction Giannis Spanos, Éditions Pléthron - Théorie et société, Athènes, 2007, 198 p.).

Boardman J., *Αθηναϊκά μελανόμορφα αγγεία*, Traduction Όλγα Χατζηαναστασίου, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1995, 297 p. (Boardman J., *Vases attiques à figure noire*, Traduction: Olga Hadjianastassiou, Éditions Kardamitsa, Athènes, 1995, 297 p.).

Boardman J., *Ελληνική Πλαστική : Κλασσική περίοδος*, Traduction: Δέσποινα Τσουκλίδου, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, 292 p. (Boardman J., *Sculpture grecque : Période classique*, Traduction: Despina Tsouklidou, Éditions Kardamitsa, Athènes, 1993, 292 p.).

Boardman J., *Ελληνική Πλαστική : Ύστερη Κλασσική περίοδος*, Traduction: Αντουανέττα Καλλεγία - Γαδ, édition critique Θεόδωρος Ξένος, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1999, 292 p. (Boardman J., *Sculpture grecque : Période*

classique tardive, Traduction: Antouanetta Kallegia – Gad, édition philologique Théodoros Xenos, Éditions Kardamitsa, Athènes, 1999, 292 p.).

Burkert W., «*Αρχαία ελληνική θρησκεία*» - *Αρχαϊκή και Κλασσική Εποχή*», Traduction: Νίκ. Π. Μπεζαντζάκος – Αφροδίτη Αβαγκανού, édition critique Νίκ. Π. Μπεζαντζάκος, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1993, 508 p. (Burkert W., «*Religion grecque antique*» - *Époque archaïque et classique*, Traduction N. P. Bezantakos - Aphrodite Avaganou, édition critique N. P. Bezantakos, Éditions Kardamitsa, Athènes, 1993, 508 p.).

Δάλλας Γ., *Ο Καβάφης και η Δεύτερη Σοφιστική*, Athènes, Éditions Στιγμή, 1984, 421 p. (Giannis Dallas, *Cavafy et la Seconde sophistique*, Athènes, Éditions Στιγμή, 1984, 421 p.).

Desonay F., *Le Rêve hellénique chez les poètes Parnassiens*, Éditions Champion H., Paris 1928, 429 p.

Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, (Δ' éd.), Éditions Ίκαρος 1968, 704 p. (Dimaras K. Th., *Histoire de la littérature grecque moderne, Des premières racines à notre époque*, - Δ' éd.- , Éditions Ikaros, Athènes, 1968, 704 p.).

Detienne M., *Ο Διόνυσος κάτω από τα αστέρια*,. Traduction: Κώστας Κουρεμένος, Éditions Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993, 125 p. (Detienne M., *Dionysos mis à mort*, Traduction: Kostas Kouremenos, Éditions Alexandria, Athènes, 1993, 125 p.).

ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΚΑΛΛΙΣΤΡΑΤΟΥ, Ars et Verba, “*Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*”, Einführung, Text, Übersetzung, Anmerkungen, archäologischer Kommentar von Balbina Bäbler und Heinz-Günther Nesselrath, K. G. Saur München, deipzig, 2006.

Ελληνική Μυθολογία, *Οι Θεοί*, tome 2, direction générale I. Θ. Κακριδής, Εκδοτική Αθηνών, 1986, 374 p. (Mythologie grecque, *Les Dieux*, tome 2, direction générale I. Th. Kakridis, Ekdotiki Athinon, 1986, 374 p.).

«*Ερως*» *Από τη θεογονία του Ησιόδου στην Ύστερη Αρχαιότητα*, édition critique Νικόλαος Σταμπολίδης – Γιώργος Τασούλας, Musée Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα, 2009, 311 p. («*Eros*» *De la Théogonie d'Hésiode à l'Antiquité tardive*, édition critique Nikolaos Stabolidis – Giorgos Tasoulas, Musée d'art cycladique, Athènes, 2009, 311 p.).

Fantuzzi M. – Hunter R., *Ο Ελικώνας και το μουσείο. Η Ελληνιστική ποίηση από την εποχή του μεγάλου Αλεξάνδρου έως την εποχή το Αυγούστου*, traduction Δήμητρα Κουκουζικά – Μαρία Νούσια, édition Θεόδωρος Παπαγγελής – Αντώνης Ρεγκάκης, Éditions Πατάκης, Αθήνα, 2013 (quatrième édition), 696 p. (Fantuzzi M. – Hunter R., *L'Hélicon et le musée. La poésie hellénistique d'Alexandre le Grand à Auguste*, traduction Dimitra Koukouzika – Maria Nousia, édition Théodoros Papaggelis – Antonis Regkakis, Éditions Patakis, Athènes, 2013 (quatrième édition), 696 p.).

Greimas A. J., *Sémantique structural*, Paris, Larousse, 1966, 262 p.

Γκιολές Ν., *Παλαιοχριστιανική τέχνη – μνημειακή ζωγραφική (300-726)*, Αθήνα, 1991, 311 p. (Gkiolés N., *Art paléochrétien – peinture monumentale [300-726]*, Athènes, 1991, 311 p.).

Gruben G., *Ιερά και ναοί των αρχαίων Ελλήνων*, Ινστιτούτο του βιβλίου – Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2000, 543 p. (Gruben G., *Temples et sanctuaires des anciens Grecs*, Institut du livre – Éditions Kardamitsa, Athènes, 2000, 543 p.).

Ιδανικές μορφές κι αγαπημένες: εικονογραφώντας ποιήματα του Καβάφη, édition critique Νικόλαος Χ. Σταμπολίδης, Μαρία Δόγκα-Τόλη, Μιμικά Γιαννακοπούλου, Musée Κυκλαδικής Τέχνης, Fondation de Νικόλα et Ντόλης Γουλανδρή, Αθήνα, 2013, 100 p. (*Formes idéales et préférées : iconographie des poèmes de Cavafy*), édition philologique Nikolaos Ch. Stabolidis, Maria Dogka-Toli, Mimika Giannakopoulou, Musée d'art cycladique, Fondation de Nicolas et Dolly Goulandris, Athènes, 2013, 100 p.).

Κανίσκιον φιλίας. Τιμητικός τόμος για τον Guy-Michel Saunier. «Παλαμάς, Σικελιανός, Καζαντζάκης: κάποιες σκέψεις για το παστίτσιο του Σεφέρη Πραματευτής από τη Σιδώνα». Στο Ε. Moser-Καραγιάννης - Ε. Γιακουμάκη (επιμ.), Αθήνα, Βελισσάριος. 2002, 289-309 p. (*Panier avec amitié. Tome d'honneur de Guy-Michel Saunier*, «Palamas, Sikélianos, Kazantzakis: quelques réflexions sur le pastiche de Seféris *Négociant de Sidon*», édition critique E. Moser-Karagiannis - E. Ghiakoumaki, éd. Vélissarios Athènes, 2002, 289-309 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Ποητική - θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης ποιητικών κειμένων*, Éditions Πατάκης, Αθήνα, 1992, 302 p. (Kapsoménos Eratosthène G., *Poétique - théorie et méthodes d'analyse des textes poétiques*, Éditions Patakis, Athènes, 1992, 302 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Ο ποιητής Οδυσσέας Ελύτης. Ερμηνευτικά ζητήματα*, Περί τεχνών, Αθήνα 2005, 142 p. (Kapsoménois E. G., *Le poète Odysseas Elytis. Problèmes d'interprétation*, À propos d'arts, Athènes, 2005, 142 p.).

Καραγιώργης Β. *Έλληνες Θεοί και ήρωες στην αρχαία Κύπρο*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1998, 334 p. (Karagiorgis V., *Dieux et héros grecs de Chypre dans l'Antiquité*, Banque Commerciale de Grèce, Athènes, 1998, 334 p.).

Καψωμένος Ε. Γ., *Η ταύτιση του κάλλους με το αγαθό στην ελληνική λογοτεχνία. Ένας πολιτισμικός κώδικας*, magazine Διάλογοι Καταλλαγής, numéro 58, 2000 (Kapsoménois E. G., *L'identification du beau et du bien dans la littérature grecque. Un code culturel*, , magazine Dialogues of Réconciliation, numéro 58, 2000).

Καψωμένος Ε. Γ., *Πολιτισμικοί κώδικες στον Ανδρέα Εμπειρίκο*, magazine Πόρφυρας, numéro 101 [Octobre-Décembre 2001] (Kapsoménois E. G., *Codes culturels chez Andréas Embiricos*, magazine Porfyras, numéro 101, [Octobre-Décembre 2001]).

Καψωμένος Ε. Γ., *Ο Κώστας Βάρναλης κι ο νεοελληνικός διονυσιασμός*, magazine Ουτοπία, 2006 (Kapsoménois E. G., *Kostas Varnalis et le dionysisme néohellénique*, magazine OUTOPIA, 2006).

Καψωμένος Ε. Γ., *Οι κοσμολογικές διαστάσεις της ποιητικής μυθολογίας του Νικηφόρου Βρεττάκου. Η συλλογή «Ο διακεκριμένος πλανήτης»*, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου à propos du poète Νικηφόρος Βρεττάκος (Σπάρτη 1991), Εταιρεία Φίλων του Μυστρά – Δημόσια Βιβλιοθήκη της Σπάρτης, archives de Νικηφόρος Βρεττάκος, Αθήνα, 2004, 29-41 p. (Kapsoménois E. G., *Les dimensions cosmologiques de la mythologie poétique de Nikiforos Vrettakos. Le recueil «La planète distinguée»*, Actes du colloque international à propos du poète Nikiforos Vrettakos (Sparte 1991), Société d'Amis de Mystras, Bibliothèque Publique de Sparte, archives de Nikiforos Vrettakos, Athènes, 2004, 29-41 p.).

Κεχαγιόγλου Γ., *Ανατολίτικη γραμματεία, Ευρωπαϊκός Ανατολισμός και Δυτικοί φανταζιστές στον Σεφέρη: Η περίπτωση του « Πραγματευτή από τη Σιδώνα »*, Ελληνικά 52.1, [2002], 103-115 p. (Kechayioglou G., *Lettres orientales, Orientalisme européen et fantaisistes occidentaux chez Seféris : Le cas du « Négociant de Sidon »*, Ellinika 52.1, [2002], 103-115 p.).

Keeley E., *Μύθος και φωνή στη σύγχρονη ελληνική ποίηση*, trad. Σπύρος Τσακνής, Éd. Στιγμή, Αθήνα 1987, 272 p. (Keeley E., *Mythe et voix dans la poésie grecque contemporaine*, trad. Spyros Tsaknis, Éd. Stigmi, Athènes 1987, 272 p.).

Κοκόρρου Αλευρά Γ., *Η τέχνη στην αρχαία Ελλάδα. Σύντομη ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1995, 351 p. (Kokkorou-Alevra G., *Art grec antique. Petite histoire (1050-50 π.Χ.)*, Éditions Kardamitsa, Athènes, 1995, 351 p.).

Κονιδάρη-Φαβή Αι., *Ο συμπαντικός χορός στην Οδύσσεια του Ν. Καζαντζάκη*, Éditions Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα, 2001, 513 p. (Konidari-Phavi É., *Le chœur universel dans l’Odyssée de N. Kazantzakis*, Éditions Dodoni, Athènes, Ioannina, 2001, 513 p.).

Κώστιος Α., *Δημήτρης Μητρόπουλος - Νεοελληνική προσωπογραφία*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1985, 336 p. (Kostios A., *Dimitris Mitropoulos - Prosopographie néohellénique*, Éditions Fondation culturelle de la Banque Nationale, Athènes, 1985, 336 p.).

Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και «Παράδοση» στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993, 333 p. (Kotidis A., *Modernisme et «Tradition» dans l’art grec de l’entre-deux-guerres*, University Studio Press, Thessaloniki, 1993, 333 p.).

Kurtz D. et Boardman J., *Έθιμα ταφής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο*, traduction Ουρανία Βιζίνου– Θεόδωρος Ξένος, édition Θεόδωρος Ξένος, Ινστιτούτο του βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1994, 381 p. (Kurtz D. et Boardman J., *Pratiques funéraires du monde grec antique*, traduction Ourania Vizinou – Théodoros Xenos, édition Théodoros Xenos, Institut du livre – Éditions M. Kardamitsa, Athènes, 1994, 381 p.).

Λεκατσά Π., *Διόνυσος, Καταγωγή και εξέλιξη της διονυσιακής θρησκείας*, Bibliothèque d’École Μωραΐτης, Ψυχικό, 1971, 287 p. (Lekatsa P., *Dionysos, Origine et évolution de la religion dionysiaque*, Bibliothèque d’École Moraitis, Psychiko, 1971, 287 p.).

Mallarmé St., *Ποίηση και Μουσική*, édition critique Α. Ζήρας, Γαβριηλίδης, Éditions Πλέθρον, 1 Αθήνα 1999, 168 p. (Mallarmé St., *Poésie et musique*, édition critique Α. Ziras, Gavrielides, Éditions Pléthron, Athènes, 1999, 168 p.).

Μάνλυ Χολ - Ιππόλυτος ντα Κόστα, *“Τα διονυσιακά μυστήρια” Μυστηριακές παραδόσεις*, traduction Αναστασία Νάνου Τσάκαλη, Éditions Πύρινος κόσμος,

Αθήνα 1990, 136 p. (Manly Hall – Hippolyte da Costa “*Les mystères dionysiaques*” *Traditions mystiques*, traduction Anastasia Nanou-Tsakali, Éditions Pyrinos Kosmos, Athènes, 1990, 136 p.).

Παυσανίας, *Ελλάδος Περιήγησις*, tomes 1-5 (éd. W.H.S. Jones), Loeb Classical Library, 1955, 272 p. (Pausanias, *Description de la Grèce*, tomes 1-5 [éd. W.H.S. Jones], Loeb Classical Library, 1955, 272 p.).

Πολίτης Λ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, (Γ' édition), Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1999, 446 p. (Politis L., *Histoire de la littérature néohellénique*, (3e édition), Éditions Fondation culturelle de la Banque Nationale, Athènes, 1999, 446 p.).

Pollit J. J., *Η τέχνη στην Ελληνιστική εποχή*, Éditions Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα, 1999, 413 p. (Pollit J. J., *L'art hellénistique*, Éditions Dim. N. Papadima, Athènes, 1999, 413 p.).

Πολίτου – Μαρμαρινού Ε., *Η Αφροδίτη της Μήλου ως πηγή εμπνεύσεως των γάλλων παρνασσικών ποιητών και η «Ξενητεμένη» του Κωστή Παλαμά*, Ανάτυπο της Επιστημονικής Επετηρίδας της Φιλοσοφικής Σχολής, Αθήνα 1973, 162-193 p. (Politou – Marmarinou E., *La Vénus de Milo comme source d'inspiration des poètes parnassiens français et «L'expatriée» de Kostis Palamas*, tiré à part du Bulletin scientifique de la Faculté des Lettres, Athènes 1973, 162-193 p.).

Πολίτου – Μαρμαρινού Ε., *Ο Καβάφης και ο γαλλικός παρνασσισμός. Θεωρητικές απόψεις για την ποίηση*, Παρουσία (επιστημονικό περιοδικό του Συλλόγου Ε.Δ.Π. Φιλοσοφικής σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών), tome Β', 1984, 71- 81 p. (Politou – Marmarinou E., *Cavafy et la Parnasse français. Considérations théoriques sur la poésie*, Conférence (revue scientifique de l'Association du Corps enseignant intermédiaire de la Faculté des Lettres de l'Université d'Athènes), vol. II, 1984, 71- 81 p.).

Roland M., *Η θρησκεία των αρχαίων Ελλήνων*, traduction Μίνα Καρδαμίτσα, édition critique Αντουανέττα Καλλεγία, Éditions Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, 310 p. (Roland Martin, *La religion grecque antique*, traduction Μίνα Καρδαμίτσα, édition critique Αντουανέττα Καλλεγία, Éditions Kardamitsa, Athènes 1992, 310 p.).

Simon E., *Οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων*, traduction et édition critique Σεμέλη Πινγκιάτογλου, Θεσσαλονίκη : University Studio Press, 1996, 368 p. (Simon E., *Les*

dieux de la Grèce antiques, traduction et édition philologique Semeli Pingiatoglou, Thessalonique : University Studio Press, 1996, 368 p.).

Smith A. H., *A Short Guide to the Sculptures of the Parthenon in the British Museum*, 1921, London: The Trustees of the British Museum, 1921.

Souriau Maurice, *Histoire du Parnasse*, Éditions Spes, Paris 1929, 466 p.

«*Το δώρο του Διονύσου*» *Μυθολογία του κρασιού στην κεντρική Ιταλία και τη Βόρεια Ελλάδα*, (Guide de l'exposition) Exposition du Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, 2011, 251 p. («*Le don de Dionysos*» *Mythologie du vin en Italie centrale et en Grèce septentrionale*, [Guide de l'exposition] Exposition du musée archéologique de Salonique, 2011, 251 p.).

«*Το βιβλίο του Άρη*» *Μνήμη Άρη Αλεξάκη*, édition critique Marie-Paule Masson – Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, Ιωάννινα & Montpellier, 2012, 544 p. («*Le livre d'Aris*» *Souvenir d'Aris Alexakis*, édition critique Marie-Paule Masson – Ératosthènes G. Kapsoménoς, Ioannina et Montpellier, 2012, 544 p.).

Τσοκάνη Χ., *Μουσική μανία. Στις απαρχές του βακχικού ενθουσιασμού*, Éditions Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2011, 253 p. (Tsokani Ch., *Possédé par la musique. Aux origines de l'enthousiasme bachique*, Éditions Alexandria, Athènes, 2011, 253 p.).

Vernant Jean-Pierre, *Το βλέμμα του θανάτου, Μορφές της ετερότητας στην Αρχαία Ελλάδα*, traduction Γιάννης Παππάς, Édition Κώστας Βαμβάκουλας, Editions Αλεξάνδρειας, Αθήνα, 1992, 112 p. (Vernant Jean-Pierre, *La mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, traduction Giannis Pappas, Édition Kostas Vamvakoulas, Editions d'Alexandrie, Athènes, 1992, 112 p.).

Vitti M., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, éd.Οδυσσέας, Αθήνα 2003, 604 p. (Vitti M., *Histoire de la littérature néohellénique*, éd. Odysseas, Athènes 2003, 604 p.).

ABRÉVIATIONS

À propos de l'œuvre de six tomes *Λυρικός Βίος*, nous utilisons l'abréviation *A.B.* dans les notes de bas de pages concernant les vers de poèmes (par exemple *A.B.*, tome A'. v. 13-99).

Table des illustrations

illustration 1 - Magazine de contenu archéologique, archive de Sikélianos, Centre d'Études de l'Asie mineure.....	14
illustration 2- Maison de Sikélianos à Delphes, Musée de Fêtes Delphiques - la photo est tirée par nous-mêmes.....	16
illustration 3 – Carte postale de Delphes - archive de Sikélianos - Centre d'Études de l'Asie mineure.....	17
illustration 4 – Carte postale de sa visite à Eleusis - archive de Sikélianos- Centre d'Études de l'Asie mineure.....	17
illustration 5 - Masque d'Agamemnon, époque mycénienne, (1550-1500 avant J.-C.), Musée national archéologique d'Athènes	25
illustration 6- Figurine d'argile néolithique d'Iérapétra 5800-4800 avant J.C., Musée archéologique d'Héraklion	26
illustration 7 - Figurine Cycladique, 2800-2300 avant J.C., Musée National de la Grèce	27
illustration 8 – Koré, 530 avant J.C., musée de l' Acropole, Athènes.....	29
illustration 9 - kouroi archaïques œuvre du sculpteur argien Polymèdès vers 610 av. J.-C., musée de Delphes.....	31
illustration 10 - Carte postale Musée Bénakis - Archives de Kifissia	31
illustration 11 - Représentation de la statue «Jupiter Olympien» sur son trône à l'intérieur du temple, Quatremère - de – Quincy, 1814.....	34
illustration 12- Couverture de l' ouvrage “Le Jupiter Olympien ou l' art de la sculpture antique” de M. Quatremère –de- Quincy, Paris 1815	35
illustration 13 - Copie fidèle de la statue chrysléphantine d'Athéna du Parthénon, ville Marathon, au Centennial Park de Nashville	35
illustration 14- Carte postale, archive de Sikélianos - Centre d'Études de l'Asie mineure	37
illustration 15 - Temple d'Aphaïa à Égine, 4 ^{ème} siècle avant J.C	40
illustration 16– “Héraclès” fronton ouest du temple d'Aphaïa à Égine, 4 ^{ème} siècle avant J.C, glyptothèque de Munich.....	43
illustration 17 - frise du Parthénon, 5 ^{ème} siècle avant J.C., Centre d'Études de l'Asie mineure	43
illustration 18 - Plaque II de la frise du Parthénon Parthénon, 5 ^{ème} siècle avant J.C...	46
illustration 19 - Héraclès traîne Cerbère hors de Hadès métopes du temple de Zeus à Olympie.....	47
illustration 20 - Relief de Triptolème d'Éleusis, Vème siècle avant J.-C., Musée national archéologique d'Athènes	51
illustration 21 - Coupe attique à figure rouge (tondo) du 5 ^{ème} s. av. J.-C., du peintre de Sosias, Musée National de Berlin, Antiken museum, Staatliche Preubischer Kuturbesitz.....	52
illustration 22 – Amphore de Boulogne - attique à figures noires, Exékias, 6 siècle avant J. C., musée Nationale.....	53
illustration 23 - Cratère à volutes Apulien à figures rouges du peintre de Darius, vers 330 av. J.-C., face a', British Museum.....	57
illustration 24 - Représentation sur une hydrie attique à figure rouge, Peintre de Berlin, 500-490 av. J.-C., Museo Gregoriano Etrusco, Vatican	58

illustration 25 - Épi sacré et faucille, gravure de Spyros Vasiliou, ornant une page intérieure de Συνείδηση της γης μου (1915).....	60
illustration 26 - Tétradrachme antique, avers et revers, de Syracuse (Sicile), 405 av. J.-C., Musée numismatique.....	60
illustration 27 - Épigramme – buste de Sikélianos – Leucade (la photo est tirée par nous-mêmes).....	68
illustration 28 - Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	78
illustration 29 - “Pothos”, copie romaine, 330 J.C, Musée du Louvre.....	85
illustration 30 - Statue de Dionysos, fronton ouest du temple de Parthénon, 440 avant J. C., Acropole.....	87
illustration 31 - Vase attique rouge, 420 J.C., Peintre de Dimou, Musée National de la Grèce.....	88
illustration 32- Vase attique rouge, 410-400 J.C., Musée d’art, Université de Harvard.....	89
illustration 33- Intérieur de vase rouge, 480 J.C., Cabinet de Médailles de la Bibliothèque nationale de France.....	89
illustration 34 - Relief de ménade, copie romaine, 425-400 J.C., Metropolitan museum of art.....	93
illustration 35 - Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	94
illustration 36 – “Tête de Ménade de Dresde”, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	98
illustration 37– “Torse de Ménade de Dresde”, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	98
illustration 38 – “Corps de Ménade de Dresde”, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	99
illustration 39 – Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	108
illustration 40 - Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	109
illustration 41 – “Tête de Ménade de Dresde”, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	110
illustration 42 - Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	114
illustration 43 – Ménade de Dresde, copie de Skopas, 340-330 J.C., Dresde, Albertinum.....	116
illustration 44 - Détail de la frise du Parthénon, “Cavaliers au galop”.....	117
illustration 45 - Détail de la frise du Parthénon - Cavaliers au galop.....	119
illustration 46 – Détail de la frise du Parthénon, “Cavaliers avec chapeaux et couronnes”.....	120
illustration 47- Détail de la frise du Parthénon, “la veine ramifiée”.....	121
illustration 48- Détail de la frise du Parthénon, “la procession avec les cavaliers”..	125
illustration 49 – Détail, “le cithariste”, Fronton Ouest, sanctuaire d’Apollon à Delphes, 320 av. J.-C., (la photo est tirée par nous-mêmes).....	127
illustration 50 - Fronton Ouest, sanctuaire d’Apollon à Delphes, 320 av. J.-C., la photo est tirée par nous-mêmes.....	131
illustration 51- Détail du Fronton Ouest, le visage de cithariste, sanctuaire d’Apollon à Delphes, 320 av. J.C., la photo est tirée par nous-mêmes.....	132

illustration 52- Cratère à figures rouges, vers 400 av. J.-C., Saint-Pétersbourg, Hermitage.....	138
illustration 53 – Détail, Kylix d’Amasi, environ 550 av. J.-C., Musée du Louvres, Paris.....	140
illustration 54- Détail du kylix d’Amasi, environ 550 av. J.-C., Musée du Louvres, Paris.....	142
illustration 55 - « Eros archer », copie d’une œuvre en bronze de Lysippe, environ 330-320 av. J.-C., Rome, Musée du Capitole	150
illustration 56 - Stèle funéraire de l’Ilissos », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National, (la photo est tirée par nous-mêmes).....	153
illustration 57 - Stèle funéraire de l’Ilissos », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National, la photo est tirée par nous-mêmes	156
illustration 58- Détail de la stèle de l’Ilissos « l’homme âgé », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National.....	159
illustration 59 - Détail de la stèle de l’Ilissos « le chien », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National	161
illustration 60- Détail de la stèle de l’Ilissos « l’enfant », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National	162
illustration 61- Détail de la stèle de l’Ilissos « le mort », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National	163
illustration 62 - Tesson du canthare de Néarchos avec Achille et ses chevaux, environ 570-560 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National.....	177
illustration 63 - Vase représentant un jeune homme devant une tombe -archive de Sikélianos- Centre d’Études de l’Asie mineure	178
illustration 64 - Détail de la stèle de l’Ilissos « le visage du vieil homme », environ 330-334 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National.....	179
illustration 65 - Sarcophage minoen en terre cuite du village VasilikaAnogia, avec représentation de papyrus, oiseaux et poissons, époque post-palatiale, 1300-1200 av. J.-C., Musée Archéologique d’Héracléon.....	181
illustration 66 – Détail de la stèle funéraire d’Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National	182
illustration 67 - Stèle funéraire d’Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National	183
illustration 68- L’inscription qui a été gravée sur l’entablement horizontal de la stèle d’Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National	184
illustration 69 - «La défunte » détail de la stèle d’Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National	186
illustration 70 - « La servante et la défunt» détail de la stèle de Hègèsô, environ 400 av. J.-C., Athènes, Musée Archéologique National.....	187
illustration 71- À gauche, reproduction en ciment de la stèle d’Hègèsô au cimetière du Céramique aujourd’hui	188
illustration 72 – « Héraklès au repos », (Farnèse), Lysippe, 4 ^{ème} s. av. J.-C, musée de Napoli.....	189
illustration 73- Métope 3, Héraclès et les oiseaux du lac Stymphale, temple de Zeus, Olympie.....	192
illustration 74- Détail de la métope 3, « le sourire d’Athéna », temple de Zeus, Olympie.....	193
illustration 75 – Métope du pronaos du temple de Zeus, avec Héraclès et Cerbère, Olympie.....	195

illustration 76- Détail de la métope du pronaos, l'« aspect de Cerbère »	197
illustration 77- « Héraclès au repos », Lysippe, 4 ^{ème} s. av. J.-C.....	201
illustration 78- Tête d'Héraclès du fronton ouest d'Athéna Aléa à Tégée, env. 350 av. J.-C.....	204
illustration 79 - Sceau cylindrique en hématite 3 ^{ème} - 4 ^{ème} s. ap. J.-C., musée de Berlin	206
illustration 80 - Sceau gnostique (inspiré par le Sceau cylindrique en hématite 3 ^{ème} - 4 ^{ème} s. ap. J.-C., musée de Berlin) réalisé par Spyros Vassiliou, qui illustre le recueil de poèmes <i>Avτίδωρο</i>	210
illustration 81 – Groupe “Deidamie et Eurytion, ouest fronton, temple de Zeus d'Olympie, 460 av. JC	214
illustration 82 - Ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus d'Olympie, 460 av. J.C.	217
illustration 83 – Détail, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus d'Olympie, 460 av. J.C.	217
illustration 84 – Détail: “Deidamie et Eurytion”, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.....	219
illustration 85 – “Centaure”, ouest fronton, temple de Zeus d'Olympie, 460 av. J.C.	220
illustration 86 – Détail “les veines”, complexe d'ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.....	221
illustration 87 – Détail, ouest fronton, temple de Zeus d'Olympie, 460 av. JC	221
illustration 88 – Détail, groupe, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.	222
illustration 89 - Détail “Centaure”, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.	223
illustration 90 - Détail “Centaure”, groupe d'ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.....	224
illustration 91 - Détail “Centaure”, groupe d'ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.....	224
illustration 92 - Détail, groupe d'ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.	225
illustration 93 - Détail, groupe d'ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.	226
illustration 94 - Ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.	230
Illustration 95 - Détail “Lapithide”, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.	231
illustration 96- Détail “Lapithide”, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.	232
illustration 97- Détail “Lapithide”, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.	232
illustration 98 - Détail “Les femmes”, ouest fronton d'Olympie, temple de Zeus, 460 av. J.C.....	233
illustration 99 - “La naissance d'Aphrodite”, trône Ludovisi, vers 460 av. J.-C., musée des Thermes, Rome.....	235
illustration 100 - Trône Ludovisi, vers 460 av. J.-C., musée des Thermes, Rome. Au centre, la naissance d'Aphrodite ; les reliefs sur les côtés sont ornés de thèmes où sont représentés des éléments sacrés et cosmiques en relation avec son culte et son action.	236
illustration 101- Trône Ludovisi, 460 av. J.-C., musée des Thermes, Rome.....	239

illustration 102- Visage d'Aphrodite, détail du relief classique précoce qui orne le rebord du relief dit « trône Ludovisi ».....	240
illustration 103– Détail de kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich.....	248
illustration 104- Intérieur du kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich.....	249
illustration 105- Programme des fêtes delphiques 1930 - archive de Sikélianos Centre d'Études de l'Asie mineure.....	250
illustration 106- Extérieur de coupe d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich.....	252
illustration 107- Vase avec Ulysse, peintre des Sirènes	255
illustration 108 – «Dionysos représenté naviguant à la poupe du navire», kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich	256
illustration 109 - Vase du peintre des Eleusiniens, 340 J.C, Musée d'Ermitaz : Dionysos naissant de la terre.....	258
illustration 110– « Dauphins qui dansent » kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich.....	260
illustration 111– « Vigne qui étend très haut ses rameaux » kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich.....	286
illustration 112– « Les rames » kylix d'Exékias, 540-535 J.C, Staatliche Antikensammlungen, Munich.....	288
illustration 113 - Groupe en terre cuite <i>Eros et bouc</i> , période hellénistique, Nicosie, Musée chypriote.....	305
illustration 114 - Groupe en terre cuite <i>Eros et bouc</i> , période hellénistique, Nicosie, Musée chypriote.....	310
illustration 115 - Diadumène Farnèse, copie de la statue originale de Pantarkès de Phidias, 450-440 J.C., British muséum.....	313
illustration 116- Euphronios, Léagros kalos, archive de Sikélianos- Centre d'Études de l'Asie mineure.....	314
illustration 117- Diadumène Farnèse, copie de la statue originale de Pantarkès de Phidias, 450-440 J.C., British muséum.....	316
illustration 118 - L'atelier Phidias qui se trouvait à Olympie.....	317
illustration 119– Détail “le cou”, Diadumène Farnèse, copie de la statue originale de Pantarkès de Phidias, 450-440 J.C., British muséum	323
illustration 120– “Poitrine”, Diadumène Farnèse, copie de la statue originale de Pantarkès de Phidias, 450-440 J.C., British muséum	323
illustration 121- chapiteau corinthien, tholos d'Épidaure, 360-320 J. C., musée d'Épidaure.....	330
illustration 122 - Panier avec des acanthus - (archives personnelles).....	331
illustration 123 - Sikélianos à côté d'un chapiteau corinthien au musée d'Épidaure (1949) – E. A. I. A. (Archives historiques et littéraires de Grèce)	332
illustration 124 - « Hermès avec Dionysos » détail de la statue de Praxitèle, 343 J.C., musée d'Olympie.....	333
illustration 125- «Hermès de Praxitèle», 343 J.C., musée d'Olympie.....	336
illustration 126- Manuscrit du poète– archive de Sikélianos - Centre d'Études de l'Asie mineure.....	340
illustration 127- « Hermès avec Dionysos » détail de la statue de Praxitèle, 343 J.C., musée d'Olympie.....	341
illustration 128- « Pothos » de Scopas, 4 ^e s. av. J.-C., musée du Capitole, Rome ...	342

Index des noms propres

A

Achéloos: 198

Achille: 19, 42, 54, 57, 106, 123, 176, 177, 203

Ajax: 53, 54, 151

Amasi: 140, 142, 347

Annunzio, Gabriel D': 8

Antigone: 303

Aphrodite: 48, 72, 212, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 258, 343, 348, 350, 364

Apollodore: 285

Apollon: 31, 36, 38, 43, 57, 71, 76, 113, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 208, 216, 220, 233, 252, 317, 347, 350

Ariane: 76, 141, 142, 146, 147, 258, 307, 347, 350

Artémis: 54, 132, 151, 194, 195, 205, 317

Athéna: 18, 19, 36, 42, 45, 47, 54, 64, 69, 72, 77, 84, 100, 123, 190, 192, 193, 194, 195, 200, 203, 204, 242, 258, 259, 348, 350, 352

Augeris, M.: 6

B

Bacchus: 57, 61, 72, 115, 131, 149, 207

Banville, Th.: 7, 9, 11, 69

Barrès, M.: 9, 11, 13

Beethoven, L.: 134, 135

C

Callimaque: 181, 188, 312, 331, 332, 350

Callistrate: 23, 338, 97, 103, 106, 109, 110, 114, 338

Cavafy, K.: 10, 20, 21, 174, 176, 290, 315, 319, 324, 325, 349, 350

Centaures: 7, 36, 41, 113, 131, 216, 218, 227

Cerbère: 47, 190, 194, 195, 197, 200

Christodoros: 21

D

Dante, A.: 193, 194

Deidamie: 218

Déméter: 13, 20, 49, 50, 51, 150, 205

Dionysos: 6, 7, 13, 43, 57, 66, 71, 72, 73, 76, 77, 79, 86, 87, 88, 90, 92, 95, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 115, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 146, 147, 149, 151, 164, 171, 204, 207, 208, 209, 213, 228, 250, 251, 252, 253, 256, 258, 260, 263, 264, 267, 268, 277, 280, 282, 285, 286, 290, 291, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 306, 307, 309, 312, 333, 338, 341, 346, 347, 348, 350

Drosinis, G.: 9

E

Elikonas: 19, 48, 109, 163, 164, 185, 314, 318, 337

Embirikos, A.: 21

Érinna: 18

Eros: 114, 149, 150, 151, 305, 309, 310

Eurition: 214, 218, 220

Europe: 7, 12, 13, 19

Exékias: 53, 54, 72, 151, 213, 248, 249, 251, 252, 253, 256, 260, 280, 285, 286, 288, 302, 304, 346

G

Glaucos: 273, 293, 299, 301

Griparis, I.: 9, 12, 303

H

Hadès: 47, 111, 115, 171, 195, 267

Halepas, Y.: 62

Hègèsô: 48, 72, 152, 156, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 349, 350

Héphaïstos: 19, 141, 264

Héraclès: 20, 42, 43, 47, 150, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 317, 349, 350

Héraclite: 113, 171, 332

Hermaphrodite: 21

Hermès: 39, 72, 194, 195, 312, 333, 334, 336, 337, 338, 341, 343, 348, 350

Hippolyte: 54, 56, 151, 205

Homère: 20, 34, 227, 242

Hyperboréens: 133

J

Jason: 19

Jésus: 149, 207, 208, 209, 348

K

Kampisi, G.: 12

Kazantzakis, N.: 6, 12, 282

Klages, L.: 13

L

Lapithes: 36, 41, 113, 131, 216, 217, 229, 347

Laprade, V.: 7

Lysistrate: 346

M

Malakasi, M.: 12

Ménades: 73, 76, 78, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 120, 151, 261, 347

Ménard, L.: 8

Mínos: 141

Moschos: 19

N

Néarchos: 177

Nessos: 202

Nietzsche, F.: 7, 8, 12, 13, 128, 130

Niobé: 317

O

Olympe: 69, 203, 264, 300

Orphée: 66, 90, 207, 208, 209

P

Palamas, K.: 9, 12, 125, 185, 245, 246, 349, 352

Pan: 7, 13, 256, 297, 329

Pantarkès: 313, 314, 315, 316, 318, 319, 323, 338, 350

Parnasse: 6

Pausanias: 128, 132, 157, 190, 318

Pégase: 103, 125

Pirithoos: 218

Perséphone: 50, 51, 233

Phidias: 34, 46, 61, 64, 126, 313, 314, 315, 316, 317, 321, 323, 326, 328, 348, 350

Philostrate: 23, 285

Pindare: 315, 351

Pluton: 77, 151, 171

Politis, L.: 9, 11, 12

Porfira, L.: 12

Poséidon: 77, 101, 123

Pothos: 39, 72, 73, 85, 94, 114, 312, 342, 343, 344, 348, 350

Praxitèle: 39, 72, 312, 333, 336, 338, 341, 343

Prevelakis, P.: 249

Priape: 7

Prométhée: 18, 135

R

Ragkavis, A.R.: 346

Rhéa: 258

Rodin, A.: 13, 22, 23, 33, 46, 61, 62, 64, 113, 197, 220, 324, 334, 345

S

Satyres: 7, 137, 258, 300

Schuré, E.: 8, 13

Scopas: 39, 73, 76, 85, 94, 97, 114, 157, 204, 312, 342, 343, 348, 350

Seféris, G.: 21

Sémélé: 100, 258, 338

Silènes: 92, 128, 264, 300

Sirènes: 253, 255, 264

Solomos, D.: 21, 164, 286

Sophocle: 54

T

Télèphe: 42, 203

Théocrite: 18, 19, 20

Thésée: 141, 142

Thyades: 92, 132, 133

Triptolème: 20, 25, 26, 48, 49, 50, 51, 149, 205

Tsountas, Ch.: 157, 158, 161, 165

U

Ulysse: 54, 253, 255, 270, 273, 289, 290, 293

V

Valaoritis, A.: 21, 68

Varnalis, K.: 6, 9, 12

Vitruve: 331, 332

X

Xatzopoulos, K.: 12

Z

Zeus: 19, 32, 33, 36, 38, 39, 41, 42, 47, 62, 64, 76, 100, 113, 174, 190, 192, 193, 195, 198, 216, 237, 268, 316, 317, 318, 325, 338

Table des poèmes cités

Carmen Occultum, 92
Étude de mort, 362
Mater Dei, 354, 361
Αίμα της φυλής μου, 51
Ακροκόρινθος, 125
Αλαφροϊσκιωτος, 13, 14, 18, 41, 44, 48, 53, 57, 61, 71, 157, 174, 184, 190, 212, 251, 259, 281
Αναδυομένη, 48, 71, 212, 236, 243, 245, 247, 348
Ανεβαίνοντας τον Όλυμπο, 33, 40, 62, 65, 69, 71, 181, 331
Απόκρυφος Όλυμπος, 32, 54
Απόλλων Διονυσόδοτος, 30, 43, 52, 57, 71, 76, 128, 130, 138, 208
Αχελώος, 198
Βουβή Νίκη, 216
Για τον καινούργιο θερισμό του μυστικού Ασταχουού, 40, 58
Γιάννης Κιτς, 23, 38
Γλαύκα, 242
Γράμματα I, 92
Γράμματα III, 141
Δαίδαλος, 62, 355
Δέησες III, 39, 71, 85, 94, 343
Δέσποινα Υπομονή, 51
Διάβα του ελαιώνα, 242
Διθύραμβος II, 93, 306
Διόνυσος Ιησούς, 51, 93
Δύση θεών, 25
Ελεύθερα Δωδεκάνησα, 251, 284, 346
Ερμής του Πραξιτέλη, 71, 337, 348
Ζωφόρος, 44, 71, 77, 86, 118, 348
Θαλερό, 26, 29
Θείο Ταξίδι, 213, 251, 306
Θεογονία, 51, 243
Ιερά Οδός, 25
Ήμεροι, 141, 355
Κεραμεικός, 48, 157, 183, 184, 185, 188, 349
Κλεισούρα, 47, 202, 204
Κωστής Παλαμάς, 261
Λόγια του Διονύσου στην Αριάδνη, 147
Μέγιστον Μάθημα, 71, 258, 282
Μελέτη Θανάτου, 13, 62, 81, 116, 128, 130, 169, 177, 190, 251, 284, 361, 362
Μήτηρ Θεού, 149, 354, 361
Μνημόσυνο του Παπαδιαμάντη, 138
Μπρος από τον πηλό της γης μου, 51, 62
Ο βαθύς λόγος, 53
Παλιγγενεσία, 49, 50

Παν, 13, 71, 213, 256, 283, 294, 302, 306, 309, 329, 347, 359
Παντάρκης, 38, 42, 62, 64, 71, 314, 317, 319, 321
Πέμπτο Ευαγγέλιο, 306
Προς την Άνω Ελλάδα, 32, 252
Προς την Ποίηση-Πράξη, 31
Πρώτη γνωριμία με τη γη μου, 66, 93, 261
Τα Αετώματα της Ολυμπίας, 20, 36, 41, 66, 71, 213, 215, 347
Τα άλογα του Αχιλλέα, 57
Τα χώματα, 18, 47, 62, 64, 66, 71
Ταξιδεύω με το Διόνυσο, 20, 51, 71, 151, 173, 213, 242, 244, 249, 285, 289, 293, 299, 346
Τέλειος Πόθος, 41, 71, 76, 79, 88, 90, 97, 120, 122, 123, 244, 259, 264, 346
Το έργο, 251
Το κατορθωμένο σώμα, 38, 61, 71, 149, 207, 208
Το κύπελλο του Αγαθοδαίμονα, 149
Το τραγούδι των Αργοναυτών, 236
Τύμβος, 48, 57, 71, 94, 151, 154, 157, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 186, 332, 349
Υμνος στην Ορθία Αρτέμιδα, 47, 194
Υμνος στον Εωσφόρο το Άστρο, 251, 284
Φανταστική μυθολογία, 62
Χαιρετισμός στο Ν. Καζαντζάκη, 306
Χωριάτικος γάμος, 28, 123

Table des matières

Résumé.....	2
Mot-Clés	2
Summary	3
Key Words	3
Remerciements.....	4
Introduction.....	6
Le dionysisme néohellénique - Expressions de l'amour dionysiaque	6
Inspiration de Sikélianos pour l'art antique	7
Choix de poèmes et d'œuvres d'art où sont repérés les phénomènes de l'amour dionysiaque. Comparaison entre poésie et art.....	71
Problématique	73
Méthodologie - Analyse paradigmatique (exemplaire)	73
Première partie Le divin.....	75
Introduction.....	76
Chapitre 1 - Dépassement de l'individualité.....	78
a. L'extase de Ménade	78
b. Élan	117
Chapitre 2 - Union de Dionysos.....	127
a. Type de cithariste	127
b. Hiérogamie.....	140
Deuxième partie La mort	148
Introduction.....	149
Chapitre 1 - Diffusion dans l'Univers.....	153
a. Frisson	153
b. Emotion.....	182
Chapitre 2 - Négation de l'individualité	189
a. Lutte	189
b. Sacrifice	206
Troisième partie La nature	211
Introduction.....	212
Chapitre 1 – Contact	214
a. Enlèvement.....	214
b. Abondance	235
Chapitre 2 - Transformation.....	248
a. Folie.....	248
b. Bouc	305
Quatrième partie L'art.....	311
Introduction.....	312
Chapitre 1 - Idéal	313
a. Création	313
b. Inspiration	330
Chapitre 2 - Communication.....	333
a. Admiration	333
b. Dialogue.....	342
Conclusions.....	345
	382

Bibliographie.....	354
Table des illustrations	370
Index des noms propres	375
Table des poèmes cités.....	380
Table des matières.....	382