

Rire et pluralité des langues dans la *Tour de Babel* de Dimitrios Vyzàntios. Multiple languages and comic effect in Dimitrios Vyzàntios's *Tower of Babel*

MYRTO GONDICAS*

Abstract: The play *The Tower of Babel* (1837) is well known for using the full range of dialects existing in Modern Greece, for comic effect. In this article, after briefly introducing the author and outlining the plot, I shall examine whether the image the author gives of the different dialects is realistic. The effects produced by the multiplicity of spoken forms will be addressed in various terms: ethical and anthropological (the depiction of "national" character), linguistic (to what extent do the protagonists really understand each other), and political and cultural (what a character's attitude to his neighbour's "national" language tells us about this period's desire for a single language and community in modern Greece). On the basis of my recent experience of translating the play into French, I shall also discuss the extent to which it is possible to export the issues this play addresses. An Appendix to the article contains short extracts of the original with their French translation, and a commentary.

Keywords: comedy, dialect, diglossia, Modern Greece, multilingualism, translatability.

Resumé: La pièce *La Tour de Babel* (1837) est connue pour exploiter, sur le mode comique, la pluralité des parlers en Grèce moderne. L'article présente brièvement l'auteur, puis l'intrigue ; il analyse en suite l'image des dialectes construite par l'auteur, en cherchant à évaluer son degré de réalisme ; dans un troisième temps, il s'interroge sur les effets tirés de ces différences de parlers, en termes éthiques et anthropologiques (peinture de caractères « nationaux »), proprement linguistiques (quel degré d'intercompréhension entre les locuteurs ?), politiques et culturels (ce que les attitudes vis-à-vis du « grec » du voisin révèlent des aspirations de l'époque à une langue et une communauté unies en Grèce moderne). Quelques indications sur l'expérience récente d'une traduction de la pièce en français mettent à l'épreuve le caractère exportable de sa problématique. Enfin, un appendice donne de courts extraits dans l'original et en traduction, avec un commentaire.

Mots-clefs: comique, dialecte, diglossie, Grèce moderne, plurilinguisme, traduisibilité.

* Co-direction (avec Marie Cosnay) de la collection "Nobis" aux éditions NOUS (traductions nouvelles de textes de théâtre et de littérature); <http://levurelitteraire.com/myrto-gondicas/>

C'est un spectacle comique en vérité, mais a contrario affligeant, de voir comment, dans une même compagnie de Grecs de différentes origines, gens de Chio, Crétois, Albanais, gens de Byzance [Constantinople] ou d'Anatolie, Heptanésiens [originaires des îles Ioniennes] et autres, en raison de la corruption dans laquelle est tombée la langue grecque dès une époque reculée, mais plus spécialement depuis le moment où le peuple grec fut réduit en esclavage par la dynastie ottomane, on mêle [à son discours] des mots soit turcs, soit italiens, soit albanais, soit corrompus [...], si bien que tous, bien que Grecs, y sont incapables de se comprendre les uns les autres sans le secours d'une traduction, ou sans avoir à expliquer les mots dits par l'un ou par l'autre, ce qui fait de leur compagnie une véritable tour de Babel.

Ainsi s'ouvre l'« Avis aux lecteurs » qui précède la seconde édition de la *Tour de Babel* de Dimitrios Vyzàntios¹. On voit qu'il y décrit une situation de plurilinguisme comme à la fois problématique, puisqu'elle entrave la communication entre membres d'une même nation (dont l'existence n'est pas un fait acquis, on y reviendra), et répréhensible, puisqu'elle est dite résulter d'une corruption de sa langue et de la perte de son indépendance politique. Cette position militante, à la fois éthique, esthétique et politique, est à l'époque assez largement partagée chez les différents partisans de l'indépendance grecque. Plutôt que de l'aborder frontalement, nous nous intéresserons, à travers une lecture de la pièce, au jeu des différents dialectes et à ce que révèle leur choix, leur élaboration et leur utilisation, aussi bien sur le plan scénique que sur celui du rapport entre les acteurs et les spectateurs, ou auditeurs. Mais d'abord, quelques mots sur l'auteur.

A Le contexte

1 Vie de Vyzàntios

Le parcours de Vyzàntios (1790-1853) témoigne d'une belle pluralité de talents, au service d'un idéal où la lutte pour la libération de la patrie ne semble nullement s'opposer à la foi religieuse, et d'une énergie déployée dans les situations les plus diverses. De son vrai nom Dimitrios Konstandinou Hadzi-Aslànis, il partage l'appellation usuelle de « Byzantin » avec nombre de ses contemporains : elle signifiait simplement qu'on était originaire ou, comme lui, natif de Constantinople, ville cosmopolite où était implantée une communauté grecque très active dans le commerce, mais aussi la circulation des écrits et idées et la diffusion de la langue. D'un milieu familial aisé, il est initié par un moine à l'art de la peinture d'icônes. En 1812, il est nommé interprète auprès du Bey de Tunis. Ce poste avait une dimension diplomatique et laisse supposer qu'il maîtrisait, outre le grec et le turc, un certain nombre d'autres langues.

¹ La pièce a connu, du vivant de l'auteur, deux éditions, en 1836 et en 1840. Elles offrent des différences non négligeables, dans l'agencement de l'action et dans le style (ainsi, dans la seconde, l'acte IV tout entier a été mis en vers, « pour davantage d'agrément ») ; Vyzàntios signale dans la Préface de 1840 que la seconde édition doit être considérée comme remplaçant la précédente. De nos jours, il arrive que les metteurs en scène constituent leur propre texte en se servant dans l'une et l'autre. La présente étude s'appuie sur l'édition de 1840.

En 1821 éclate en Grèce l'insurrection contre la domination ottomane : il se rend dans le pays et rejoint la lutte pour l'indépendance. Très vite, le jeune État lui confie différents postes diplomatiques, politiques, administratifs et judiciaires, pour l'essentiel dans le Péloponnèse. Il poursuit sa carrière dans l'administration sous Capodistria (premier Président de la République grecque, de 1827 à 1831), puis sous la Régence et la royauté d'Othon de Bavière. Mais, bientôt déçu par la politique intérieure de la dynastie, il se retire à Patras où il gagne sa vie comme peintre d'icônes et de fresques religieuses² jusqu'à sa mort, en 1853. Outre la *Tour de Babel*, on a de lui trois autres comédies et un recueil de récits ; mais seule la *Tour de Babel*, de nos jours, garde vivante sa mémoire. Les représentations se sont poursuivies après la mort de l'auteur, notamment à l'étranger, auprès de communautés grecques (Syros, Constantinople), puis de nouveau à Athènes, dans les années 1930, au Théâtre national nouvellement créé ; plus récemment, le grand rénovateur du théâtre grec Kàrolos Koùn s'est emparé de la pièce (1964) avec sa troupe du Théâtre d'Art ; en dernier lieu, Vassilis Papavassiliou a donné, en 2009, une mise en scène axée sur la profération et le rythme de la parole, avec un intérêt particulier porté aux éléments dialectaux. De façon générale, beaucoup de Grecs, aujourd'hui, s'ils ne l'ont pas lue, ont entendu parler de la pièce ; son titre seul, d'ailleurs, semble bien souvent fonctionner comme un signe de ralliement ou un signal rappelant qu'il est bienvenu de rire des tribulations de la langue malgré tout partagée.

2 La pièce : présentation et synopsis

Lorsque Vyzàntios publie sa pièce, le théâtre n'existe guère en Grèce si l'on entend par là à la fois un genre constitué, une tradition nationale continue et une pratique institutionnalisée, et pour cause : l'État vient tout juste de naître, accouché par la guerre d'Indépendance. Toutefois, des pratiques et des traditions théâtrales ont préexisté à une unité nationale qui reste à réaliser, par exemple en Crète et dans les îles ioniennes dès le XVI^e siècle³. La *Tour de Babel* a donc, avec quelques autres œuvres dramatiques de son époque, un caractère pionnier⁴. Il n'est d'ailleurs pas sûr qu'elle ait été d'emblée pensée pour la scène : la préface à la première édition parle par deux fois de « ceux qui liront [et non : *joueront*] » la pièce, en leur recommandant notamment de respecter les divers accents régionaux ; on a parfois remarqué⁵ une relative

2 Sur cette facette moins connue de son activité, on peut consulter le texte [en grec] d'E. N. Frangiskos dans son recueil *D. K. Vyzàntios kai « Vavylonia ». Ermineftikes dokimes kai martyria vivou*, Institut de recherches néo-helléniques de la Fondation nationale pour la recherche, Athènes, 2008, p. 71-101, en part. p. 83-91 ; on y voit reproduit, p. 90, le décor de la voûte de la basilique Saint-André de Patras, peint par Vyzàntios.

3 Voir P. Mavromoustakos, Introduction historique générale à l'anthologie *D'aventures en miracles. Panorama des écritures théâtrales de la Grèce moderne (1830-1957)*, t. I, sous la dir. d'O. Descotes, Paris-Athènes, IFA-éditions L'Espace d'un instant, 2015.

4 On pourrait en citer quelques autres, comme *L'Aventurier* de Miltiàdis Hourmouzis (1835) ou, un peu plus tard, *Les Noces de Koutrouïlis* d'Alèxandros Rizos Rangavis (1845) ; tous les deux sont des comédies. Voir *D'aventures en miracles*, t. I, *op. cit.* Un peu plus tôt, en 1811, les tentatives de réforme de la langue grecque de l'érudite et patriote Adamàntios Koraïs (1748-1833) avaient suscité une satire qui avait fait grand bruit, intitulée *Korakistika, ou des moyens d'amender la langue romaique [= grecque]*. Bien qu'écrite sous la forme d'une comédie en trois actes, elle ne semble pas avoir été destinée à la scène et circulait sous forme de livre, manuscrit ou imprimé.

5 Cf. l'édition de la pièce par Spýros Evangelàtos (Athènes, 1981), qui compare la structure dramaturgique des deux versions et parle, surtout à propos de la première, d'« insouciance dramaturgique » et d'une « liberté dans la narration qu'on pourrait qualifier de cinématographique » (Avant-propos, p. XXII s.).

indifférence de l'auteur à l'aspect pratiquement réalisable des changements de lieu et de décor ; et certains effets comiques, ne s'entendant pas, n'ont de sens que pour l'œil d'un lecteur⁶. Enfin, il existait peu ou pas de scènes professionnelles ; lorsque la pièce sera effectivement portée sur la scène (à Athènes, un an après la parution du livre), inaugurant une longue carrière de succès, ce sera par une troupe d'amateurs. Pour aider le lecteur à se repérer dans ce qui suit, nous donnons d'abord un résumé suivi d'un court synopsis de la pièce.

résumé

L'action se déroule en 1827, à Nauplie (Péloponnèse) : sept hommes originaires de régions différentes se croisent dans une auberge où ils apprennent la victoire contre les troupes ottomanes, à Navarin, des armées européennes alliées aux insurgés grecs. Pour fêter l'événement, ils commandent à manger et à boire, mais, chacun parlant un idiome différent, les quiproquos s'enchaînent, une bagarre éclate ; ils se retrouvent tous en prison ; le commissaire de police interroge tous les protagonistes dans une série de dialogues de sourds, sans arriver à éclaircir l'affaire ; à la fin, sur un ordre venu d'en haut, ils sont relâchés ; tous fêtent leur libération en trinquant.

*synopsis*⁷

Personnages: L'Oriental (Khadzis Sàvvas), le Péloponnésien (Poulos Poulòpoulos), l'homme de Chio (Bourlis Ambrouzis), Le Crétois (Manòlios Daskalàkis), L'Albanais (Dzèlio Ghèga), Le Chypriote (Solomos), le Lettré (Klitomènis Konopìdis), l'Aubergiste, originaire de Chio (Bastia), le Commissaire de police, originaire des îles Ioniennes (Dionýsios Fànte), le Greffier de la police (Conte), Soldats du poste de police, Kanèlla, amoureuse du Crétois, Garoufo, vieille nourrice de Kanella, le Médecin ignorant.

Acte I : Dans l'auberge arrivent successivement l'Oriental, le Péloponnésien, l'homme de Chio, Le Crétois, L'Albanais, le Lettré et le Chypriote. Le Péloponnésien lit dans le journal la nouvelle de la victoire sur les Turcs à Navarin devant l'Oriental (sc. 2), puis tous ensemble commentent la nouvelle et conviennent de la célébrer en festoyant ; chacun commande ce dont il a envie (sc. 3 et 4). L'homme de Chio, ivre, casse les verres et invite tous les convives à chanter (sc. 5). Chacun chante une chanson à la

⁶ C'est le cas dans la scène 3 de l'acte IV quand le Commissaire, en signant la lettre qu'il vient de dicter, accumule les fautes d'orthographe dans ses nom, prénom et qualité.

⁷ Dans la suite, les références aux scènes et aux actes seront données sous la forme : I, 3 (acte, scène).

mode de son pays, tous reboivent et dansent (sc. 6 et 7). Le Lettré commande du café en grec ancien (sc. 8). Petit à petit tous se taisent ou s'endorment (sc. 9). L'Albanais, ivre, se dispute avec le Crétois, qu'il blesse légèrement au bras d'un coup de pistolet (sc. 10). Retour de l'Aubergiste ; le Chypriote commande des ingrédients pour soigner le blessé, l'Aubergiste sort les chercher (sc. 11). L'Aubergiste revient affolé, annonçant l'arrivée de la police (sc. 12).

Acte II : Arrivée à l'auberge du commissaire avec ses soldats : il interroge successivement tous les présents, qu'il fait arrêter et emmener au fur et à mesure ; chaque sortie est suivie d'un bref monologue où il étale son incompréhension des propos recueillis (sc. 1-10). Il envoie une partie des soldats arrêter l'Albanais (sc. 11), puis fait évacuer le Crétois blessé et poser des scellés sur l'auberge (sc. 12).

Acte III : Les soldats mettent en prison l'Oriental (sc. 1), qui se lamente (sc. 2). Les soldats mettent en prison le Lettré (sc. 3), qui se lamente ; l'Oriental lui fait écrire une lettre au Gouverneur, qu'il dit être de ses amis (sc. 4). Les soldats amènent le Péloponnésien et le Chypriote, puis l'homme de Chio et l'aubergiste (sc. 5-8). L'Oriental s'inquiète de n'avoir pas la réponse à sa lettre (sc. 9). L'aubergiste présente aux prisonniers une note grossièrement exagérée de ce qu'ils ont consommé. Protestation générale ; l'Oriental et le Lettré s'arrangent entre eux pour le paiement (sc. 10-11). Puis le Lettré promet à l'Oriental d'écrire une épitaphe pour son père, mort trois ans auparavant ; ils se disputent sur la formulation (sc. 12). Arrestation et interrogatoire de l'Albanais, qui retrouve les autres en prison (sc. 13-15).

Acte IV : Kanella, accompagnée de sa nourrice, vient voir son aimé, le Crétois, au poste de police (sc. 1) ; le Commissaire lui fait un brin de cour, sans succès (sc. 2-3). Les amoureux se retrouvent (sc. 4), puis la nourrice appelle le faux médecin qui passait par là et qui examine le blessé, prodiguant les ordonnances les plus fantaisistes (5-6). A son départ, les deux femmes ont tout oublié de ses prescriptions ; elles le rappellent, mais lui aussi a oublié (sc. 7-8). Entre le commissaire qui s'en prend au charlatan, le met au défi de prouver sa science et le menace de l'arrêter : l'autre s'en va ; le Commissaire congédie les deux femmes (sc. 10).

Acte V : Le Commissaire, seul, se remémore les interrogatoires dont il n'est rien sorti ; puis il appelle le greffier, encore tout étourdi par le bal de la veille (sc. 1-2). Il lui dicte, en accumulant les fautes de langue, une lettre adressée au gouverneur, demandant ce qu'il faut faire des prisonniers : les libérer ou les pendre (sc. 3). Resté seul, il se plaint de la morgue de son subordonné (sc. 4). Entrée des soldats : ils annoncent au Commissaire que des compagnons d'armes de l'Albanais s'apprêtent à l'enlever et à attaquer le poste de police ; puis arrivent d'autres soldats avec un ordre du gouverneur (sc. 5). Le Commissaire appelle le greffier qui lui lit l'ordre : il faut libérer tous les prisonniers (sc. 6). Le Commissaire peste à part lui (sc. 7), puis se fait amener les prisonniers et leur annonce leur élargissement : ils trinquent tous ensemble et s'embrassent « comme des frères ».

B Bref aperçu des parlers représentés

Sept d'entre eux sont clairement corrélés à l'origine ethnique : ceux de l'Oriental, du Péloponnésien, de l'homme de Chio, du Crétois, du Chypriote, de l'Albanais et du Commissaire de police (que la liste des personnages définit comme « de l'Heptanèse », c'est-à-dire des îles Ioniennes). Un peu à part, on a le Lettré, qui prétend parler un grec parfaitement pur tout droit venu de l'Antiquité classique, et le médecin ignorant, qui fait bien entendu parade des termes techniques de sa prétendue profession.

Dès son apparition, chaque personnage frappe par une série de traits linguistiques qui seront plus ou moins souvent repris au fil de la pièce ; certains, par leur récurrence, constituent chacun comme une carte d'identité sonore, qui contribue fortement à caractériser son porteur. Leur effet est redoublé par les contrastes que ménage le dialogue, quand l'auteur juxtapose deux ou plusieurs parlers phonétiquement ou syntaxiquement très éloignés, ou joue de la distance entre plusieurs niveaux de langue. Dans une dynamique où le souci de la vraisemblance n'a que peu de place, les quiproquos se succèdent à une cadence joyeuse, quand l'un croit dire blanc et que l'autre comprend noir, ou rose, ou vert, ou ne comprend rien. Il ne peut bien sûr pas s'agir ici de dresser un tableau d'ensemble ; quelques exemples parlants devraient suffire.

L'élément phonétique, d'abord, a toute son importance dans un texte destiné à la scène ou à la lecture à haute voix et dessine une « musique » particulière : ainsi chez l'Oriental le son *o* devient souvent *ou*, le son *th* ou *dh* devient *t* ; le Chypriote redouble systématiquement certaines consonnes et « rajoute » des *n* en fin de mot ; l'homme de Chio ne prononce pas les *i* intervocaliques, etc. Morphologie et syntaxe sont aussi sujettes à des variations : l'Oriental se passe d'article défini, la place du pronom objet du verbe change d'un personnage à l'autre, l'Albanais modifie le genre usuel des substantifs (le féminin *i eleftheria* ou *i lefteria*, « la liberté », devient chez lui un neutre : « le liberté », *to lefteria*) et semble ignorer la distinction entre première et deuxième personne du singulier⁸, etc. Le lexique offre des particularités liées à l'aire géographique, avec des mots purement locaux ou régionaux, auxquelles se rajoute, ou non, une différence de niveau de langue. Comme dit le Chypriote au Commissaire (II, 7) : « Les Crétois parlent avec des mots de fous : pour *akbelomaloussa* [fiancée], ils disent *nyfi*, pour *lapro* [le feu], *fotia*, pour *aparo* [terrain], *kbtima* [...] ». On repère en outre, comme le signale la Préface de la pièce, de nombreux emprunts à des langues comme le turc (massivement, mais non exclusivement, chez l'Oriental) ou l'italien (une caractéristique du Commissaire de police, qui reflète l'influence historique de l'occupation vénitienne dans les îles d'Ionie, son aire d'origine). Enfin, il est un trait qui pourrait relever d'un ordre différent, mais qui pour l'auteur a

⁸ Ce trait, aux vertus comiques évidentes, pourrait avoir été suggéré par une réalité de la langue albanaise, où de nombreux verbes ont une terminaison identique aux trois personnes du singulier : cf. G. Soyter, cité par W. Puchner, *I glossiki satira stin elliniki komodia tou 19ou aiona : glossokentrikes stratigikes tou geliou apo ta 'Korakistika' os ton Karankiozj*, Athènes, 2001, p. 255, n. 593.

partie liée avec la cacophonie des idiomes régionaux : ce sont les « fautes de langue » marquées dans le lexique, quand le locuteur déforme involontairement un terme peu familier pour lui. Exemple parlant, car récurrent dans toute la pièce : indépendamment de leur origine, la majorité des convives de l'auberge butent sur le mot qui désigne la fonction du Commissaire, *astynòmos*, et lui substituent le quasi-homophone *astronòmos* (« astronome »).

Ici, une mise au point s'impose. D'une part, les oppositions qu'on vient d'esquisser sont — on s'en aperçoit en lisant la pièce — beaucoup moins fixes et généralisées qu'il ne semble au premier abord : ainsi, certains traits phonétiques qui s'écartent de l'usage commun (comme *ghl-* pour *vl-* dans le verbe *vlèpo*, « voir »), sont partagés par plusieurs personnages ; il en va de même d'un certain nombre de vocables « typés ». De fait, une analyse linguistique plus rigoureuse et détaillée confirme l'impression du lecteur que ces parlers, loin de tout naturalisme, sont une création du dramaturge⁹. Pour styliser ainsi l'idiome des personnages, il choisit un nombre relativement réduit de traits de langue aisément repérables et identifiables (ou crédibles) pour le public ou le lecteur, et use du procédé très efficace de la répétition. Cette façon de faire suppose (en même temps qu'elle induit) une confiance de l'auditoire, qui a besoin de reconnaître un certain nombre de réalités plus ou moins familières sans être arrêté par des invraisemblances trop marquées, mais sans réclamer non plus la même cohérence qu'un linguiste professionnel. Il faut, et il suffit, que « ça sonne vrai¹⁰. » Par ailleurs, si notre description, pour suivre la logique de la pièce (orientée par le point de vue de son auteur), procède en termes d'écart, il est légitime de s'interroger sur la norme qui est par là sous-entendue. La réponse, hélas, ne saurait être d'une rigueur totale. D'abord parce que le grec, à l'époque dont il s'agit, est une réalité mouvante, en formation : c'est précisément autour de cet enjeu que s'affrontent, au moins depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle (et presque jusqu'à nos jours), réformateurs et idéologues, dans une lutte violente et passionnelle qui allait bientôt se cristalliser autour de l'opposition entre une langue « puriste » (*katharèvoussa*) et une langue « démotique », ou « du peuple » (*dimotiki*)¹¹. Mais la réalité du grec parlé au temps de Vyzàntios était, on s'en aperçoit désormais de plus en plus, beaucoup moins tranchée. Évolution temporelle et pluralité de

9 Ainsi Soyter, dans sa thèse (1912) citée par Puchner (cf. *supra*, n. 8), après avoir examiné en détail les particularités dialectales des personnages de la *Tour de Babel*, conclut qu'on ne saurait s'appuyer sur la pièce pour une étude scientifique des dialectes du grec moderne (*op. cit.*, p. 255 s., n. 595). Un peu plus tôt, dans ses *Essais de grammaire historique néogrecque* (1889), le démoticiste Psichari, auteur du célèbre livre *Mon voyage*, écrivait avec moins de nuances : « Il convient d'observer [...] que la *Baβυλώνια* [sic] ne donne même pas avec exactitude les échantillons dialectaux, sur lesquels elle s'appuie. C'est un petit livre, qui ne mérite considération à aucun égard » (*op. cit.*, p. 255, n. 590).

10 Que ce « contrat » puisse être pris très au sérieux, c'est ce que prouve, par exemple, la lecture du compte rendu d'une représentation de la pièce (Athènes, Théâtre National, 1947) dans la presse de l'époque : le critique y évalue la justesse du jeu de chaque personnage en fonction du rôle tel qu'il est écrit, mais aussi de sa propre idée des caractères ethniques, ou régionaux. Ainsi, l'Albanais lui paraît un peu trop tiré vers le Bulgare, et le Chypriote peu crédible car, selon lui, un Chypriote ne saurait être lâche !

11 Cette polarité, à la différence de la pluralité dialectale (qui est une forme de plurilinguisme), relèverait au sens strict de la diglossie ; en réalité, dans le cas du grec moderne à l'époque de Vyzàntios, il est très difficile de dissocier les deux aspects. À ce sujet, on trouve d'utiles mises au point chez P. Mackridge, *Language and National Identity in Greece, 1766-1976*, Oxford, 2009, en part. p. 27-29.

continuums géographiques caractérisent cet être vivant et multiple¹². Cela posé, voyons comment la pluralité (construite) de parlars fonctionne dans la pièce.

C Le « plurilinguisme » en action

1 *Le parler, c'est l'homme*

On l'a dit, chaque personnage est peint d'abord par son idiome. Les éléments plus ou moins arbitrairement sélectionnés par le dramaturge se combinent pour peindre des caractères, adossés plus ou moins nettement à une fonction et à un échelon social, en plus de l'aire géographique. On constate que les personnages de la Tour de Babel usent généreusement de jurons, interjections, appellatifs qui soutiennent l'échange oral indépendamment de ses contenus sémantiques. Ce sont les « fils du diable ! » (*diavròntou yiè*) ou « chiots du diable ! » (*diavròntou kouloùkia*) de l'Aubergiste et de l'homme de Chio, les *foùtrè* ! (emprunt au français transcrit phonétiquement) du faux médecin, les *dèdim* ! (« j'ai dit ») du Crétois, les *pra* ! et les *po* ! (« hé bien, alors / mais, dis donc ! ») de l'Albanais, les *mourè* (« hé, toi... ! ») d'un peu tout le monde, les *ai boundala* ! (« espèce d'idiot ») de l'Oriental mais aussi, à une fréquence révélatrice de son caractère essentiellement conciliant, ses *dzànoum* (« mon âme / mon cœur »), etc. Bien entendu, le Lettré jeté en prison (III, 3) se lamente en grec ancien (*iô... iô... , pheu... ômoi moi*) et le Commissaire traite ceux qui l'agacent de *kanàïè* (ital. *canaglia* : comme pour le médecin plus haut, un mot d'origine étrangère est transcrit en caractères grecs tel que prononcé par le locuteur). On voit en outre apparaître chez certains un champ lexical lié à l'activité professionnelle : onguents et remèdes divers chez le Chypriote, qui maîtrise un savoir médical traditionnel efficace¹³ pour soigner une blessure (I, 11) produits de l'agriculture et de l'élevage chez le Péloponnésien qui en fait le commerce (II, 6), par exemple. Dans leur grande majorité, les personnages utilisent le *tu* (qui est en grec moderne beaucoup moins marqué comme familier qu'en français) ; les exceptions semblent liées à un métier de service (l'aubergiste à ses clients)¹⁴ ou à une volonté de « se poser » socialement dans un contexte public où l'on est amené à parler à des inconnus (le Péloponnésien saluant l'Oriental, quand il arrive dans l'auberge, I, 2). Deux personnages tranchent par une présence massive de termes ou tournures « déviants » dans un discours particulièrement fourni : le Lettré, qui emprunte à un grec aussi ancien que possible syntaxe, vocabulaire et morphologie ; le

12 Sur cette diversité parfois sous-estimée, voir W. Puchner, *op. cit.*, p. 204-206 ; voir en part. n. 422.

13 Le médecin-charlatan, lui, accumule des termes techniques d'origine le plus souvent italienne, parfois latine (qui sont, dans leur quasi-totalité, attestés et non inventés) à la même cadence que les prescriptions, pour impressionner son public, dans une indifférence visible aux résultats (IV, *passim*).

14 Il conviendrait peut-être de nuancer, car l'homme de Chio, qui a comme on l'a vu le même parler que l'Aubergiste mais une autre profession, vouvoie aussi les autres, même quand il se montre familier (comme lorsqu'il taquine le Lettré avec une devinette, I, 7).

Commissaire, dont les *a resto, dilitto criminale* et autres *coglione* émaillent invariablement les propos. Comment tout ce monde parvient-il, ou non, à s'entendre ?

2 *Enjeux de compréhension*

Pour illustrer le propos exposé dans sa Préface, l'auteur multiplie dans la pièce les situations d'intercompréhension défectueuse, ou de non-compréhension totale. Les cas les plus simples, et d'un effet comique immédiat, sont ceux où un terme du locuteur A est décodé à tort par un locuteur B comme équivalent d'un autre, appartenant à son idiome à lui, et quasi-homonyme du premier. Ce genre d'équivalence est souvent très approximative : cela marque sans doute chez les personnages une attention flottante aux discours d'autrui ; sur un autre plan, l'écoute de l'auditeur (ou du spectateur) est ainsi continuellement sollicitée, et sa complicité mise à l'épreuve. On sait de reste qu'en matière de calembours, les plus mauvais sont souvent les meilleurs. Ainsi, quand les convives passent commande à l'aubergiste (I, 3), le Lettré réclame une sorte de tarte dont il dit que « même les dieux bienheureux (*màkares*) en ont désir » et l'Oriental, attrapant au vol un mot qu'il croit reconnaître, crie à l'aubergiste que son voisin a envie de pâtes (*makarònia*). C'est sur une mécompréhension du même type que se noue l'action toute entière de la pièce, lors de la dispute entre le Crétois et l'Albanais (I, 10) : dès que le ton commence à monter, le Crétois rappelle à l'Albanais qu'il était venu (avec ses compatriotes) « manger ses moutons », c'est-à-dire les troupeaux du pays. Il fait allusion par là à des faits récents, bien connus des auditoires contemporains : durant les années précédant la bataille de Navarin, dans la Crète sous occupation ottomane, les mercenaires albanais qui servaient dans les troupes égyptiennes (appui de l'armée turque) étaient redoutés pour leurs exactions et leurs pillages. Or le mot du Crétois pour dire « moutons » est un terme régional, *kouràdia*, où l'Albanais entend à tort *kouràdies*, « des bouses, de la merde ». De plus, il loupe le sens figuré de « manger », néglige les indications syntaxiques (*Tu es venu manger...*) et comprend donc que l'autre l'invite à consommer sur-le-champ des matières fécales. Cette trouvaille particulière reste dans l'esprit par sa force comique et son rôle moteur dans l'action ; mais Vyzàntios les multiplie tout au long de la pièce, comme une longue chaîne de ratages dans l'échange d'une conversation presque impossible et constamment cacophonique¹⁵. La non-compréhension est parfois beaucoup moins spectaculaire, mais révélatrice : quand le Commissaire enquête sur l'incident à l'auberge, il est obligé de se faire expliquer la

15 On assiste pourtant à quelques moments d'exception où une harmonie paraît possible, voire réalisée : ainsi la scène des chansons (I, 6), suivie d'un toast général où tous trinquent, boivent et parlent d'une même voix, image qui sera reprise à la fin de la pièce. Cette oralité heureuse s'oppose à l'oralité déchirée des parlars divergents. Elle est redoublée à un niveau plus « bas » par une oralité liée au partage de nourriture : au-delà de l'attachement de chacun à son plat régional (et à sa désignation, souvent opaque pour les autres), vient le moment où les convives attablés mangent tous ensemble. Il est significatif que l'Oriental, réagissant à l'hymne provocant et bizarre du Lettré (I, 7), lui enfourne dans la bouche un morceau de feuilleté au fromage, comme pour le réintégrer de force dans la communauté.

profession de l'homme de Chio, qui se dit « confiseur » (*sekerdzis*, terme dont la forme suggère une origine turque) : pour lui, c'est un *komfetièris* (ce qui, sans surprise, sonne plutôt italien).

On rencontre aussi des cas d'intercompréhension partielle, qui ont leur propre nuance de comique. Le Commissaire pose à tous les suspects, ou témoins, une même question qui l'obsède : l'agression de Crétois par l'Albanais était-elle un *caso pensato* (préméditée), ou un *caso accidente* (sans préméditation) ? Réponse du Péloponnésien (II, 6) : « Pour un *caso*, c'était un *caso*, et un grand, mais je ne sais pas s'il était *accidente* ou quoi. » Il comprend donc *caso* dans son sens courant de « malheur, grosse affaire », mais le terme qui le qualifie, plus technique, lui reste opaque. On a mentionné plus haut¹⁶ le Chypriote, capable de lister des équivalences lexicales entre deux sortes différentes de parlers. De fait, comme l'ont remarqué ceux qui se sont intéressés à la question, il a dû se former progressivement, dès les premières décennies du XIX^e siècle, voire plus tôt, une langue parlée commune pour l'usage des marchands voyageant à travers la Grèce, ou encore fixés dans différents centres commerciaux à la périphérie : langue orale, supra-dialectale, de locuteurs instruits, dont on peut penser qu'elle aura servi de base au développement de la langue parlée jusqu'à sa forme actuelle. Les personnages linguistiquement les plus performants de la *Tour de Babel* en sont peut-être des témoins, sur un mode mineur et dans le registre comique qui leur est propre¹⁷.

Le cas du Lettré est un peu à part dans la mesure où il peut, mais *ne veut pas* comprendre d'autres idiomes que le sien, une version ultra-rigide de grec « puriste », qu'il rêve conforme à « la langue des ancêtres », ce qui ne l'empêche pas de commettre des solécismes, relevés malicieusement par le greffier du commissaire (II, 4) — autre cas d'intercompréhension : cet auxiliaire de la police a fait de bonnes études, mais il n'importe pas, lui, son savoir en grec ancien dans les échanges de tous les jours. Toutefois, nécessité faisant loi, ou parce qu'il est gagné par le caractère affable de l'Oriental, le Lettré, en prison, finit par transcrire sans les modifier les mots que ce dernier lui dicte (III, 4).

Il arrive enfin que deux interlocuteurs parlent de la même chose en termes différents (tant sur le plan lexical que morphologique, et en termes de niveau de langue), sans que cela nuise à leur échange ; reste alors le choc culturel véhiculé par le contraste langagier, comme à l'entrée du Péloponnésien, au tout début de la pièce (I, 2) :

LE PELOPONNESIEN — Monsieur, bien le bonjour !

L'ORIENTAL — Bienvenu, bienvenu, atsiez-toi.

P. — Vous avez l'ajournal ?

O. — La gazettse, c'est ça que tu veux ?

16 Cf. p. 4.

17 Voir A. Katsiyanni, M. Z. Kopidakis (dirs.), *Istoria tis ellinikis glossas*, Athènes, 1999, p. 236.

P. — Oui bien, l'ajournal général de la Grèce [...]»¹⁸

Là où le premier vouvoie son interlocuteur qu'il appelle, d'un terme de respect marqué, *i afendia sas*, littéralement « votre seigneurie », l'autre lui répond en le tutoyant ; un même objet, le journal, est désigné par le premier d'un terme emprunté au grec ancien, *i efimeris* (= ἡ ἐφημερίς), que curieusement (et fautivement) il se dispense de décliner, juxtaposant l'article à l'accusatif et le substantif au nominatif (*tin efimeris* = τὴν ἐφημερίδα !), tandis que le second, qui décline le mot normalement, en élide la première syllabe et fait (selon son habitude) l'économie de l'article : *fimerida tēlis* ? (= φημερίδα τέλεις ;).

Malgré tout, en définitive, on se rend compte qu'en dépit des frottements, ratés et autres désagréments, le dialogue et les échanges finissent par suivre leur cours : les plats sont commandés, les convives mangent, boivent, chantent et dansent ; plus tard, quand tous se retrouvent en prison, l'Oriental et le Lettré se débrouillent pour écrire ensemble une supplique au Gouverneur ; puis, l'aubergiste réclamant son dû, l'Oriental s'entend avec le Lettré, qui n'a pas d'argent, pour payer sa part s'il lui cède un de ses livres, etc.

3 Langue propre, langue de l'autre

La quasi-totalité des personnages de la *Tour de Babel* se montrent peu ouverts vis-à-vis du parler des autres : leur attitude va de la méfiance au rejet pur et simple, en passant par l'agacement et le mépris. L'une des façons les plus courantes de caractériser négativement l'idiome d'autrui consiste à l'assimiler à une langue étrangère dont il est censé porter les stigmates. Sans cesse reviennent les (dis)qualifications assimilant cette langue à du turc, de l'italien, ou de façon plus large à du « franc » (*fràngika*). Ce dernier terme, qui n'est pas que linguistique, désigne l'influence culturelle de l'Europe de l'ouest, que ce soit en termes de langue, de mœurs ou de religion. Ainsi l'Oriental, entrant dans l'auberge (I, 1), s'écrie que « tout est rangé à la franque » : dans cette organisation proprette, il ne reconnaît pas le lieu familial qu'il attendait, avec divans, nourriture exposée à la vue et pipes à disposition. Lors de son interrogatoire (II, 3), au Commissaire exaspéré qui le traite de « sale Turc », il rétorque : « Et toi, pourquoi donc parles-tu le franc ? » Ces deux personnages incarnent alors une polarité Est-Ouest dans la diversité des parlers grecs représentés. L'homme de Chio, interrogé à son tour (II, 9) et peinant à comprendre ce que lui veut le Commissaire, s'excuse en ces termes : « Mon père ne m'a pas appris l'italien [...] ; s'il avait su que vous me poseriez des questions *en langue franque*, peut-être qu'il me l'aurait appris. » On voit qu'à ses yeux l'italien est un cas particulier du franc, entité lointaine et opaque. L'attitude de rejet vaut aussi pour

¹⁸ Je cite ici ma traduction de la pièce, dont j'explique plus loin les choix méthodologiques.

l'idiome du Lettré, ressenti comme provocateur et incompréhensible à force de purisme : le Commissaire parle à son propos de « grécailleries » (*ellinikoùres*, II, 4), c'est-à-dire de subtilités inaccessibles aux gens normaux, sans prise sur la réalité.

Or, loin de se borner à rejeter l'idiome de tous les autres en s'accrochant au sien, chacun des personnages revendique haut et fort le fait de parler grec, et invite les autres à en faire autant. Mais qu'est-ce au juste que « le grec » ? Pour l'Oriental reprochant au Lettré sa langue artificielle, c'est, lui dit-il, « la langue de ton papa » (I, 3). Cette expression familière tranche avec l'assertion ronflante de l'intéressé, selon qui on se doit de parler « la langue des [= de nos] ancêtres ». Il est d'autres façons de désigner la langue nationale, dont chacune porte des connotations particulières. Le très courant *romaiika*, qui vient de Rome via Byzance, est peut-être le terme non marqué par excellence ; on pourrait souvent le rendre par « la langue à tout le monde ». Il s'oppose à *ellinika*, où s'entend fortement la référence à l'Antiquité classique comme modèle idéalisé, et dont le sens peut (ou non) se charger de tous les rêves repris à l'Europe philhellène, ainsi que des projets de réforme linguistique les plus archaïsants.

On a donc affaire, sur le plan linguistique, à une combinaison de (relative) intolérance et de prétention à l'universalité (dans le cadre, on l'a vu, d'une « nation » en train de se construire et d'une langue en devenir). Cela comporte deux conséquences. D'abord, le motif répété « la langue de l'autre est folle, pas grecque, etc. : je suis seul à parler le grec, le vrai » démontre par l'absurde que toute prétention d'isolationnisme, ou d'hégémonie linguistique poussée aux dernières conséquences, est intenable, d'autant qu'il existe, on l'a vu, de larges zones d'intercompréhension ; on peut d'ailleurs interpréter cela comme une critique masquée, de la part de Vyzàntios, de différents réformateurs ou formateurs de la langue, qui se montraient parfois d'une grande véhémence. D'un autre point de vue, ce plurilinguisme décrié par presque tous les personnages, et par l'auteur dans sa Préface, est à l'évidence une source de plaisir pour l'auditeur/lecteur, et à ce titre forcément valorisé, quoi qu'on en dise. Nous noterons, pour finir ce tour d'horizon, que la pièce, donnée comme la description d'une situation catastrophique, recèle au fond un message optimiste : « parler grec » — de quelque façon qu'on doive l'entendre — est, en définitive, un enjeu partagé.

D En guise d'épilogue : le test de la traduction

Un texte comme celui-ci peut sembler devoir résister à toute exportation, vu sa donnée de départ, étroitement dépendante d'une réalité linguistique très particulière, historiquement et géographiquement située. Il se trouve que j'ai eu à me poser la question, à l'occasion d'une commande de l'IFA (Institut français d'Athènes) et de son directeur Olivier Descotes, dans le cadre d'un projet d'anthologie en français du théâtre grec moderne¹⁹. Deux options semblaient possibles :

¹⁹ Il s'agit de l'ouvrage mentionné ci-dessus, n. 3.

- transposer la pièce dans un contexte familial pour le public visé, en l'occurrence français et francophone. On se heurtait immédiatement à un problème : où retrouver, en contexte français historiquement attesté et pas trop éloigné, une même pluralité de parlars coexistants et concurrents ? De plus, ce choix impliquait de sacrifier un thème capital de la *Tour de Babel* : la recherche, dans la Grèce moderne, de l'unité politique à travers l'unité linguistique.

- privilégier la fidélité aux données historico-géographiques, tout en cherchant à donner une idée de l'enjeu (pluri)linguistique, option que j'ai retenue. Dès lors qu'on gardait un contexte grec du XIX^e siècle, le passage au français (ou plutôt à *des* français) apparaîtrait nécessairement comme arbitraire, ce qui n'était pas forcément sans intérêt : rendre ainsi la convention manifeste et tout le temps sensible évitait l'écueil de la folklorisation (imagine-t-on l'Albanais parlant chti, ou l'Oriental dégoisant des pagnolades ?) ; on pouvait alors se donner une grande liberté dans le choix des éléments linguistiques — phonétiques, morphologiques, syntaxiques ou lexicaux — qui apparaîtraient comme marqués sur un fond général de français contemporain. Cela s'est fait avec une bonne dose d'empirisme et beaucoup d'aide d'Internet (dictionnaires spécialisés, sites régionalistes, etc.). Notons pour l'anecdote que l'Oriental s'est vu attribuer un vocabulaire traversé de mots berrichons ou dauphinois, ainsi qu'un trait phonétique purement arbitraire (*t-* devenant *ts-* à certaines places non aléatoires) ; le Chypriote a eu droit à du parler d'Oléron (associé à des *-y-* ajoutés) ; le Péloponnésien s'est teinté de parler lyonnais, l'Aubergiste et l'homme de Chio ont été gagnés d'occitan (dans une version plutôt provençale), le Crétois a emprunté au normand ; l'Albanais a mêlé quelques belgicismes à une syntaxe en ruine ; le Commissaire a gardé ses inserts italiens, et le Lettré a recouru à un niveau de langue très marqué, littéraire et/ou archaïque, pour la syntaxe aussi bien que pour le vocabulaire et la morphologie. De façon générale, les contrastes de niveaux de langue étaient ce qu'il y avait de plus facile à transposer. Pour tout ce qui relève des moments d'intercompréhension défailante, notamment les quiproquos par homophonie, on a dû trouver des équivalents plus ou moins proches. Il a été possible de conserver les référents du jeu de mots pivotale entre *kouràdia* (moutons) et *kouràdies* (merde) en recourant pour le premier au mot régional *blains*, pour le second au bon vieux *bren* de Rabelais. Dans la plupart des cas, la tâche était facilitée du fait que dans l'original, ces rapprochements phonétiques sont, comme on l'a noté, volontiers tirés par les cheveux.

En définitive, il me semble qu'une traduction comme celle-ci peut « marcher » si l'on est disposé à accepter un objet textuel mixte, où le thème de l'unité de la langue et de la nation est présent comme contenu des énoncés, tandis que celui de la division ou/et de la pluralité des langues l'est à la fois ainsi, et comme trait de l'énonciation. Il faut dire que dans cette entreprise, j'ai pu compter sur une grande alliée : la verve comique de Vyzàntios, qui passe naturellement le cap de la traduction pour tout ce qui tient aux situations et aux caractères, et stimule l'imagination du traducteur pour ce qui tient aux façons de parler

des personnages. Peu après la parution du livre, une lecture publique partielle de la pièce²⁰ a pu servir de test : on a vu des acteurs s'emparer du texte à corps perdu, certains (en particulier l'interprète de l'Oriental) n'hésitant pas à inventer intonations et traits d'accents aussi investis que convaincants, du moins si l'on en croit les rires du public. Certes, l'auditeur français n'aura jamais le plaisir qu'éprouve son homologue grec à « reconnaître », incarnés par les acteurs, des traits de langue, voire des types, qui lui sont familiers et qu'il relie à une origine régionale bien particulière ; mais il peut bel et bien, je crois, avoir accès à la dialectique dont se nourrit la comédie de Vyzantios, entre la pluralité des idiomes et la prétention de chacun à l'universel : cette réalité est encore, et durablement, vivante.

Appendice : échantillon traduit et commenté de la pièce

Acte I, scènes 6 et 7 (extraits)²¹

De ces deux scènes (qui en réalité n'en font qu'une, mais Vyzantios, dans cette pièce, aime à découper l'action en très petites unités), on lira ici deux extraits. Pour le contexte général, on se rapportera à la synopsis (ci-dessus, p. 3).

Nous sommes à la fin du repas, les convives ont bu et se mettent à chanter en suivant la règle énoncée par l'homme de Chio : l'un après l'autre, chacun à la mode de son pays. C'est donc un moment de fête, qui pourrait figurer l'harmonie réalisée dans la communauté nationale — mais si c'était le cas, l'action s'arrêterait au tout début de la comédie. En fait, cette entente ébauchée est relativisée par le manque d'écoute mutuelle et diverses menaces de dissonance, ainsi que par la réticence du Lettré à entrer dans le jeu. Malgré ces réserves, il s'agit bien d'un moment festif au cours duquel l'action est suspendue. Peu après, éclatera la dispute (I, 10) qui rompra spectaculairement la paix, faisant basculer toute l'action de la pièce.

Scène 6

(Καθ' εἷς ἐξ αὐτῶν λέγει ἀπό ἓν τραγοῦδι κατὰ τό ἔθος τῆς πατρίδος του.)

XIOΣ : Καί λέτεν νά κάμω 'γώ τήν ἀρχή ; Ἄς πῶ πλιά ἕνα, μά θά πῆτεν καί σεῖς ὕστερις ἀπ' ὄνα.

(Τραγωδεῖ.)

²⁰ Le 28 mars 2015, à la Maison d'Europe et d'Orient (Paris), dont les éditions, L'Espace d'un instant, ont co-édité l'anthologie. Elle a réuni les acteurs Thomas Badinot, Zoé Besmond de Senneville, Mathias Bord, Benjamin Candotti Besson, Benoît Di Marco, Laurent Fresnais, Olivier Hamel, Régis Ivanov, Emmanuelle Lavaud, Pamela Ravassard, Éric Wolfer sous la direction du metteur en scène Olivier Hamel.

²¹ Direction, ponctuation et orthographe se conforment à l'édition de la pièce par Zissimos Lorentzatos (Athènes, Zitros, 2003).

Σ' ὄριον περιβολάκι μέ τ' ἄνθη στολισμένο,

μιάν ἄνοιξη διαβαίνω νά παρηγορηθῶ.

(Πρός τους ἄλλους.) Πιάντε τό ἴσο, διαβρόντου γυιοί, κάμτεν ἐσεῖς τό γάδαρο.

ΟΛΟΙ : Ω, ω, ω, ω, ω.

ΧΙΟΣ : (Εξακολουθεῖ.)

νά ξεφαντώσ' ὁ νοῦς μου ἀπέ τίς λογισμούς μου,

γιατί μέ βασανίζουν τά κάλλ' ὀπού θωρῶ.

ΟΛΟΙ : Ω, ω, ω, ω.

ΧΙΟΣ : Καί κάμτε τόνε καλά τό γάδαρο, ω, ω, ἔν ἡξέρετεν, μαθές, τά ψαρτικά, πα, βου, ζαζά, και ζᾶ νά γενῆτενε ; (Εξακολουθεῖ.)

Θωρῶ μιάν περιστέρα, κι ἐπότιζεν τά δένδρη

ἀπέ τό κρυό νερό.

(Ωχοῦ, τζάζα μου, κουζουλάθηκα.)

ΟΛΟΙ : Ο, ο, ο, ο.

ΧΙΟΣ : Πῆτεν τώρα κι ἄλλος.

[...]

Scène 7

ΑΝΑΤΟΛΙΤΗΣ : (Πρός τόν Λογιώτατον σκεπτόμενον.) Ὅλάν Λογιωτοτώτατε... σιοῦ... ἐσένα λέω, μπέ σασκίν σοφτά, Λογιωτοτοτώτατε... ντέν ἀκοῦς ; τί συλλογιέσαι ὅλαν σάν Ἀρμένη πετέρα του πέτανε ; ντέν τραβουδίσεις κι ἐσύ ;

ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ : Οὐκ ἔμαθον ἄδειν, εἰ μή ὕμνους.

ΑΝΑΤΟΛΙΤΗΣ : Ἐσύ πές, καί πές ὕμνος. (Πρός τούς ἄλλους.) Τζάνουμ, σωπᾶτε τώρα. Λογιώτατο ὕμνος τά πῆ, ν' ἀκούσουμε. (Πρός τόν Λογιώτατον.) Ντέ, νά ντιοῦμε... ἀρχίνισε ντέ !

ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ : (Ἄδει μεγαλοφώνως.) ΖΕΥ !

ΑΝΑΤΟΛΙΤΗΣ : Μέ τρόμαξες, ἄδαμ.

ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ : (*Ἐξακολουθεῖ.*) Ζεῦ, μακάρων καί ἀνθρώπων σύ μόνε γονεῦ,

ὑψιστε σταθμεῦ, καί διανομεῦ.

ΑΝΑΤΟΛΙΤΗΣ : (*Καθ' ἑαυτόν ἐμπαίζων τόν Λογιώτατον.*) Εὔ μακαρόνια εὔ, Ζεῦ μακαρόνια Ζεῦ.
Τζάνουμ, ἐρίφη καρντιά μακαρόνια τέλει... ντέ βαζγιεσιτίζει.

ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ : (*Ἐξακολουθεῖ.*) Ἐπίτριψον, ἐπίτριψον τούς σέ κακαγοροῦντας...

ΑΝΑΤΟΛΙΤΗΣ : (*Πρός τόν Λογιώτατον.*) Τ' ὄσωσες ; τοῦτο εἶναι ὕμνος, γιόξαμ ἔχει κι ἄλλο ἀκόμα ; ἄϊ, κάχπ' ὄγλου, ἄϊ, κι ἐφώ τάρρεξα ὕμνος, κάπι μεάλο πρᾶμα εἶναι εἶπα... τοῦτο ἓνα Ζεῦ μεάλο κόπτησε, τρόμαξα· ὕστερα ἀρτίκι εὔ, σεῦ, μακαρόνια εἶπες, στά ὕστερνά τρίζε καί κακά εἶπες... ἄφεριμ... ταμάμ ὕμνος ! καί τοῦ χρόνου. (*Παίρνει ἓν κομμάτι μπουρέκι.*) Ἐλα τώρα, Λογιώτατε, ἄνοιξε ἰστόμα σου.

ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ : Οὐ χωρεῖ τῷ στόματί μου.

ΑΝΑΤΟΛΙΤΗΣ : Ντέ, κιοπόγλου, χωρεῖ ντέ χωρεῖ, ἐγώ τά χώσω... Ἄ, ἄνοιξε ἰστόμα σοῦ λέω.

ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ : Ἴδού.

ΑΝΑΤΟΛΙΤΗΣ : Ἴντου μιντού ντέν ἔχει... κατάπιε το, οὔλο μιά βοῦκα, ντέ.

ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ : Οὐκ ἐκὼν μέν, καταπίω δέ, καί δὴ τί ποιητέον ; ἀνεκτέον τῶν πάντων.

ΧΙΟΣ: Καλέ σεῖς, Λογιώτατε, πού ξέρετεν τά λιανιά,

Σέντε, μέντε, κουντουσέντε,

καί τῶν ἄλλωνῶν μισέντε

ξέρετεν ἴντα θα πῆ ;

ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΣ : Οὔ.

[...]

Chaque convive chante une chanson à la mode de son pays.

L'homme de Chio — On veut que je commence ? Bon, j'en dis une, mais par après chacun en dira une de son côté. (*Il chante.*)

Dedans un petit jardinet, orné de mille fleurs,

Je me promenais au printemps, voulant souler ma peine...

(*Aux autres.*) Hé, vous autres, fils du Cornu, attrapez la note²², faites les ânes.

Tous — Ouin, ouin, ouin, ouin.

L'homme de Chio, continuant —

Pour soulager mon cœur et le mettre à la fête,

Car telle beauté voir, ce m'est cruel tourment.

Tous — Ouin, ouin, ouin, ouin.

L'homme de Chio — Faites les ânes comme il faut, ouin, ouin, vous ne savez donc pas chanter la messe ? Ut, ré, mi, fa, sol, bande de bémols ? (*Il continue.*)

J'avise une colombe, avec de l'onde fraîche

Elle arrosait les bois.

(*À part.*) Ouf, ma grand ! Je n'en puis plus.

Tous — Ouâ, ouâ ouâ, ouâ.

L'homme de Chio — À vous maintenant, quelqu'un.

[...]

L'Oriental, *au Lettré plongé dans ses pensées* — Hé, fils ! Le Lettré... (*Il siffle.*) Oui, c'est à toi que je parle, m'sieu l'Abreuti de savoir, Très très très Lettré... Ts'entends pas ? Qu'est-ce que tu nous rêvasses comme un qui a perdu sa belle-mère ? Tsu ne vas pas chanter aussi?

Le Lettré — Chanter ne sais, sinon des hymnes.

²² Il invite les autres à faire le bourdon, selon un usage emprunté aux chants liturgiques byzantins. (*NdT*)

L'Oriental — Vas-y, chantse-nous l'hymne. (*Aux autres.*) Tsaisez-vous maintenant, mon cœur. Le Lettré va dire une hymne, on l'écoute. (*Au Lettré.*) Allez, qu'on ts'entende... Vas-y, commence !

Le Lettré, *chantant à pleine voix* — DIEUX !!!

L'Oriental — Ouh, l'homme, tu m'as fait peur.

Le Lettré, *continuant* —

Dieux, qui de tous temps aux cieux tronâtes,

Et des humains vous occupâtes...

L'Oriental, *à part, singeant le Lettré* — Dieux, des pâtes ! Dieux, des pâtes ! Mon cœur, il a envie de pâtes, cet houmme-là... il ne lâchera pas l'affaire.

Le Lettré, *continuant* —

Brisez, brisez menu les pervers qui vous nient...

L'Oriental, *au Lettré* — Ts'as fini ? Une hymne, ça ? Non, mais tsu en as encore ? Ô fils de putsse ! Et moi qui croyais... Je me disais comme ça, une hymne, c'est quelque très grande chose... Mais toi tsu nous sors des Dieux gros comme ça, à faire peur ; et puis après tsu nous causes de pâtes, et puis « tu nous les brises », c'est mal parler, ça... Tsu parles d'une hymne ! On en redemande ! (*Il prend un morceau de feuilleté au fromage.*) Allez, Lettré, ouvre ton bec.

Le Lettré — Ceci ne saurait tenir en ma bouche.

L'Oriental — Gros fils de chien, tu vas voir si ça va tenir, je te l'enfonce, moi... Hé, ouvre, je te dis !

Le Lettré — Voici.

L'Oriental — Ni voici ni voilà, avale, tout rond, allez !

Le Lettré — J'avale, mais contre mon gré : le moyen de faire autrement ? Il faut tout oser puisque.

L'homme de Chio — Dites donc, le Lettré, vous qui connaissez tout sur le bout du doigt, écoutez voir ça :

Un, deux, quarante-douze,

Je pose six et je retiens flouze.

Vous avez compris ?

Le Lettré — Point du tout.

Scène 6

La chanson de l'homme de Chio a en commun avec la majorité des autres (non reproduites ici) le thème de l'amour. Chaque convive est en effet « peint » par son choix de répertoire, comme par le langage qui le caractérise : chanson guerrière pour l'Albanais, sentimentale pour l'Oriental, érotique pour le Crétois, etc. ; s'y ajoutent les instruments ou objets évoqués — celle du Chypriote le montre fumant la pipe, celle du Crétois fait apparaître la *lyra* (sorte de vièle) typique de son île, celle du Péloponnésien met en scène des rats dans un contexte paysan où le réalisme flirte avec le grotesque, etc.

Dans le détail, on remarque des traits généralement associés à la chanson populaire de diverses régions, comme la prédilection pour les diminutifs (περιβολάκι = jardinet) ou la métaphorisation de la femme par un élément naturel, animal ici (μιάν περιστέρα = une colombe), souvent aussi végétal (oranger, citronnier, etc.) ; dans ce dernier cas, outre l'usage, le genre féminin signale cette équivalence de façon transparente.

La traduction de la première chanson recourt à un registre délibérément archaisant et plutôt littéraire, donnant un équivalent déplacé des provincialismes de l'homme de Chio, où l'éloignement chronologique vaut pour l'éloignement géographique. Cela m'a paru possible parce que son langage, dans la pièce — et il partage ces traits avec l'Aubergiste —, marque à la fois une grande facilité de parole, une volonté d'amabilité et une certaine instruction. Dans la recherche de ces équivalences, il m'est d'ailleurs apparu au moins aussi important de situer les personnages les uns par rapport aux autres que de chercher à « coller » au style de chacun.

Cela dit, le registre familier est aussi présent chez lui, en particulier dans les interpellatifs ; les provincialismes qu'on y trouve ont été transposés de façon sélective par des emprunts à l'occitan : τζάζα μου > ma grand [= grand-mère], διαβρόντου > du Cornu [= le Diable ; occ. *lo Cornut*, importé en « gommant » les marqueurs morphologiques, selon un choix général, pour faciliter l'insertion dans leur contexte de ces mots empruntés].

Enfin, si l'homme de Chio ouvre la scène et mène le chant, sa maîtrise laisse apparemment à désirer, à voir la façon approximative dont il énumère les notes de la « gamme » : les traditionnels νη, πα, βου, γα, δι, κε, ζω, νη deviennent chez lui πα, βου, ζαζά, à quoi il ajoute l'imprécation : και ζᾶ νά γενῆτενε, « Puissiez-

vous vous transformer en [nom de note] !”, ce que la traduction s’efforce de suggérer par l’utilisation insolite du mot « bémol » en guise d’injure, amenée par la rime (sol / bémols).

Scène 7

Le parler de l’Oriental est marqué par de nombreux traits que le public devait identifier comme « turcs » ; comme pour l’homme de Chio, je n’ai pas cherché à en donner systématiquement des équivalents régionaux —à savoir, selon un choix délibérément arbitraire, en parler lyonnais ou berrichon. Ainsi l’apostrophe *μπέ σασλίν σοφτά* devient simplement « m’sieu l’Abruti de savoir » : dans *σοφτά*, les auditeurs grecs entendaient très probablement *σοφός*, « savant ». J’ai par ailleurs introduit, comme expliqué précédemment, des marqueurs d’exotisme au niveau phonétique (les ts- pour t, dans certaines positions à l’intérieur des mots et en fonction des voyelles voisines, mais sans rechercher une rigueur absolue, suivant d’ailleurs en cela l’usage de Vyzantios, qui fait varier d’une occurrence à l’autre les graphies d’un même mot « oriental »). Sur le plan de la peinture de caractère, on trouve dans cette scène certains « mots-clefs » typiques de ce personnage, tels que *τζάνουμ* (« mon cœur ») ou *κάχπ’ ὄγλου* et *κιοπόγλου* (« fils de putsse », « fils de chien »).

Dans son rapport avec le Lettré, l’Oriental oscille entre déférence — il ne sait pour sa part ni lire ni écrire — et réprobation, à cause de l’excentricité et de la prétention qui le coupent des autres. On en voit un exemple dans l’interpellatif *Λογιωτοτώτατε*, où se glisse une syllabe de trop à l’intérieur de l’usuel *Λογιώτατος* (« Lettré »), et sur lequel on peut d’abord hésiter : naïveté ? Sarcasme ? mais qui est repris et, cette fois, délibérément amplifié dans un élan d’exaspération : *Λογιωτοτοτοτοτώτατε* (« Très très très Lettré »).

L’intervention du Lettré, quant à elle, rompt avec toutes les précédentes, ce que souligne le découpage de l’auteur, faisant commencer pour lui une nouvelle scène. D’abord par sa réticence à chanter là où tous les autres, Albanais compris, s’étaient pliés volontiers à l’exercice ; puis par son choix de répertoire, le seul qui n’ait aucun lien avec une région et une tradition identifiables par les autres, car il prétend chanter un hymne en grec ancien. L’auteur lui fait malicieusement accumuler les terminaisons de mots en *-εῖ* (prononcé *ef*), phénomène absent des différentes variétés de grec moderne pratiquées par les autres, d’où un effet comique de haute bizarrerie. De plus, la suite nous montre qu’il recherche délibérément les rimes, alors que dans la Grèce ancienne qui lui sert de modèle la poésie hymnique, et la poésie en général, les ignore, s’appuyant sur des alternances réglées de longueurs vocaliques. De même, le vers qui commence par *Ἐπίτριψον* (« Pulvérise », traduit ici « Brisez menu ») est de rythme pentécasyllabique (8 + 7 syllabes accentuées), ce qui nous renvoie à la tradition néo-grecque de la chanson populaire ou des proverbes plutôt qu’à Pindare ou à Bacchylide. Il serait oiseux d’énumérer en détail ses incorrections de langage ;

notons seulement son usage platement scolaire et redondant de μέν et δέ (« d'une part, de l'autre ») dans son avant-dernière réplique. Bien entendu, sa syntaxe et son vocabulaire archaisants échappent largement à l'Oriental, qui se scandalise par exemple d'entendre κακά (qu'il interprète vraisemblablement de manière scatologique) dans un chant qui devrait avoir les caractéristiques d'un genre noble.

A la fin, la devinette de l'homme de Chio amène une déstabilisation par l'absurde, tant il est impossible de lui trouver une réponse sensée. Sa formulation, versifiée comme un dicton, évoque une opération de calcul à l'aide de mots inexistantes mais phonétiquement proches de termes à valeur arithmétique (σέντε évoque πέντε, « cinq » ; μισέντε fait penser à μισό, « un demi », déformé en vue de la rime). La devinette est d'ailleurs en soi une forme populaire, qui a pour effet de « dégonfler » les ambitions poétiques et religieuses du Lettré. On peut penser ici à la mésaventure d'Homère échouant à résoudre l'énigme que lui proposent des enfants, particulièrement triviale puisque sa solution tourne autour de poux²³... En un sens, l'homme de Chio et l'Oriental, chacun à sa façon, réussissent à lui *fermer la bouche*, rétablissant, fût-ce pour un moment, l'harmonie (relative) qu'il avait si bruyamment rompue.

23 À Paède venu réciter ses poèmes sur l'île d'Ios, ces jeunes pêcheurs avaient dit : « Tout ce que nous avons pris, nous l'avons laissé ; tout ce que nous n'avons pas pris, nous l'emportons. » L'anecdote est rapportée dans la *Vie d'Homère* du Pseudo-Hérodote. Cité d'après Pierre Judet de La Combe, *Homère*, Paris, 2017, p. 192.