Signe et simulacre : l'aventure poétique de Salomé chez Cavafis et Séféris

MARTHA VASSILIADI (Université de Genève)

Si je lance le défi de rapprocher nos deux grands poètes, c'est en ayant parfaitement conscience de l'audace d'une pareille tentative. Séféris a toujours, dans ses écrits sur Cavafis, revendiqué pour lui-même l'ouverture du large qui devait désormais l'opposer au monde clos de l'Alexandrin.[1] Sans chercher les « corrélations objectives »[2] de ces esprits si différents, je tenterai, dans ce travail, de suivre la fortune du mythe de Salomé dans un poème inédit de 1896 chez Cavafis et dans le roman de Séféris *Six nuits sur l'Acropole*.[3]

Après maintes traductions et quelques poèmes pseudo-historiques dont les héros ne quitteront pas la scène tout au long de son parcours poétique, Cavafis, âgé alors de 34 ans, écrit sa *Salomé* suivant la mode de l'époque qui chérissait particulièrement ce personnage de féminité destructrice. Le poème restera inédit mais ne sera pas désavoué, il est rimé et appartient à l'ensemble de *Jours Anciens* (Ἀρχαῖαι Ἡμέραι) et, comme le poète l'indique, il est fondé sur un passage d'un Antique Évangile de Nubie[4] que Jean Lorrain cite en épigraphe dans la

1. G. P. Savvidis, *Ὁ Καβάφης τοῦ Σεφέρη, Τό ἀσυμπλήρωτο βιβλίο*, Hermès, Athènes, 1974, p. 149. « Καί σήμερα ἀκόμη, [...] βρίσκω πώς εἶμαι μπροστά του ἕνας πελαγίσιος πού πάει νά μιλήσει μ' ἕναν πολύ γραμματισμένο κύριο, μέσα σέ μιά μισοφωτισμένη βιβλιοθήκη μέ πολύτιμα χαλιά'».

2. G. Séféris, « Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Ἔλιοτ· Παράλληλοι » dans *Δοκιμές*, vol. I (1936-1947), Icaros, Athènes, 1974, p. 347.

3. G. Séféris, *Ἕξι νύχτες στήν Ἀκρόπολη*, Hermès, Athènes, 1998.

4. C. P. Cavafis, *Κρυμμένα Ποιήματα*, éd. G.P. Savvidis, Icaros, Athènes, 1993, p. 161 : « Or, Salomé offrit en un plat d'or la tête du Précurseur au jeune rhéteur hellène qui dédaigne l'amour. Mais lui : « C'est votre tête, ô Salomé, que je voudrais ». Ainsi par jeu il parlait, et le lendemain un esclave lui apporta la tête blonde de l'Amoureuse. Or, le Sage plus ne se rappelait son Vœu d'hier : il commanda de

critique de la pièce homonyme d'Oscar Wilde. La séductrice sanguinaire se transforme ici en femme amoureuse d'un jeune sophiste grec. Le sacrifice de Jean Baptiste en entraîne un autre, celui de Salomé, dans un jeu où les rôles se renversent et le mythe s'annule.

Ἐπάνω σέ χρυσό σινί ἡ Σαλώμη φέρνει
τήν κεφαλή τοῦ Ἰωάννη Βαπτιστῆ
στόν νέον Ἕλληνα τόν σοφιστή
πού ἀπό τόν ἔρωτα μέ ἀδιαφορία γέρνει.

« Σαλώμη τήν δική σου » ἀπαντάει ὁ νέος
« ἤθελα νά μέ φέρουνε τήν κεφαλή ».
Ἀστειευόμενος ἔτσι ὁμιλεῖ
Καί τήν ἐπαύριον ἕνας δοῦλος της δρομαῖος

τῆς Ἐρωμένης ἔρχεται τήν κεφαλή βαστώντας
ὁλόξανθη ἐπάνω σέ χρυσό σινί.
Πλήν τήν ἐπιθυμία του τήν χθεσινή
ὁ σοφιστής εἶχε ξεχάσει μελετώντας.

Τά αἵματα πού στάζουνε βλέπει κι ἀηδιάζει.
Τό αἱματωμένο πρᾶγμα αὐτό νά σηκωθεῖ
προστάζει ἀπό ἐμπροστά του, κ' ἐξακολουθεῖ
τοῦ Πλάτωνος τούς διαλόγους νά διαβάζει.[5]

Dans les *Six nuits sur l'Acropole*, texte qui n'est pas tout à fait un roman, ni tout à fait un poème, Séféris place son héroïne au centre d'une intrigue qui se trouve également contaminée par l'ambiguïté de l'écriture. Le narrateur, Stratis, poète lui-même, après de longues années à l'étranger, retrouve ses amis athéniens qui se rencontrent à l'Acropole les nuits de pleine lune. Épris d'un amour déchirant pour Salomé, femme inaccessible donc fatale, il observe de loin, en simple spectateur cette fois, l'initiation à l'amour de la jeune Lala, liée à

remporter la chose sanglante et continua de lire Platon. » (Tiré d'un Antique Évangile de Nubie). Voir « le Journal », N° 1232, 11 février 1996.
Cf. aussi Diana Haas, *Le problème religieux dans l'œuvre de Constantin Cavafy*, Presses de l'Université de Paris - Sorbonne, Paris, 1996, p. 17, notes 81-82 et pp. 79-381.

5. C. P. Cavafis, *Ἀνέκδοτα Ποιήματα (1882-1923)*, éd. G. P Savvidis, Athènes, Icaros, 1983, p. 87.

Salomé par une amitié plutôt intime. Dans le procès libératoire de la re-appréhension du monde sous la clarté lunaire de l'Acropole, Stratis découvre à nouveau les frontières du désir sur le visage de Salomé, figure du double par excellence, puisque son amour se manifeste tantôt comme un instinct vital, tantôt comme un instinct de mort. Là aussi, le mythe se trouve transgressé : ce ne sera pas le narrateur, mais Salomé qui mourra, en cédant sa place d'Amante à la jeune Lala.

Malgré les différences de forme (la poésie pour Cavafis et la prose pour Séféris), les deux textes sont liés l'un à l'autre par leur conception du mythe. Le destin de la jeune princesse de Judée, la danse devant Hérode, la demande de la tête du Précurseur, placent Salomé au centre d'une légende qui, au fil des années, dépasse le stéréotype de la femme fatale et acquiert un statut d'incontestable autonomie. C'est à la fin du 19ème siècle que la légende de Salomé connaîtra sa plus grande notoriété : autour d'elle se construira tout un imaginaire archétypal et hautement artistique. Dans cette atmosphère, Oscar Wilde n'échappera pas à la règle et en 1891 proposera sa propre version du mythe sous forme d'ouvrage dramatique. Chez lui, comme chez Cavafis et Séféris d'ailleurs, Salomé n'incarnera pas l'image effrayante de coupeuse de tête, mais, dans une ambiguïté voulue et savamment orchestrée, elle saura mener son désir pour Jean Baptiste jusqu'à la fascination du meurtre. Au clair de lune et dans un jeu constant de clair-obscur, les bourreaux et les victimes se confondent. La scène de l'ultime baiser de Salomé à la tête coupée de Jean, le baiser qui causera sa propre mort, inaugurera l'interprétation la plus franchement érotique du mythe.

Que les deux textes grecs soient inspirés du drame de Wilde est une hypothèse largement soutenue par plusieurs chercheurs[6] : on souligne notamment la présence de la lune dans les *Six nuits* de Séféris et le portrait de Salomé amoureuse chez Cavafis. Mais si l'originalité du drame de Wilde repose sur cette « nouvelle » conception du mythe biblique qui fait de Salomé une victime, l'identité métisse de l'héroïne

6. Sur les rapports Wilde-Séféris voir Natia Haralampidou, « Μια εξερεύνηση γύρω από το φεγγάρι στις έξι νύχτες στην Ακρόπολη. Μια περίπτωση διακειμενικότητας », Πρακτικά Συμποσίου Σεφέρη– Αγία Νάπα, 14–16 Απριλίου 1988, Nicosie, 1991, pp. 79-147. Sur les rapports Wilde-Cavafis nous renvoyons à Sarah Ekdawi, « The erotic poems of C. P. Cavafy », *Κάμπος, Cambridge Papers in Modern Greek*, N°1, 1993, Faculty of Modern and Medieval Languages, University of Cambridge, 1993, pp. 23-46 et « Days of 1895, 96 and 97 : the parallel prisons of C. P. Cavafy and Oscar Wilde », *Modern Greek Studies Yearbook*, University of Minnesota, vol. 9, 1993. Selon S. Ekdawi les poèmes de Cavafis *Œdipe* et *Salomé* sont directement inspirés de l'œuvre de Wilde.

est partout présente. Sous les décors orientaux, on distingue *Hérodias* ou *Salambô* de Flaubert et dans la majestueuse mise en scène on reconnaît les peintures, illustres à l'époque, de Gustave Moreau.[7] Wilde reprend cette imagerie « fin de siècle » non pas pour vanter la sensualité ingénue (Hérodias) ou la chasteté de la danseuse (Salambô), mais pour élaborer à l'extrême le portrait d'une femme qui revendique avant tout son amour.

Du drame de Wilde, Séféris emprunte l'effet magique de la lune autant que l'enjeu du désir, tandis que Cavafis copie et traduit minutieusement l'épigraphe de l'Évangile nubien tout en restant fidèle à cette version méconnue du sujet. Or, ces représentations du mythe de Salomé, plus ou moins théâtrales, ont un point commun : ce n'est pas l'héroïne qui éclipse les autres rôles, mais c'est Salomé elle-même qui est éclipsée dans une entreprise de démolition. C'est ce mécanisme de démolition, de démythification du personnage qu'on essayera d'explorer ici, afin de découvrir s'il s'agit d'un signe de poétique ou d'une simple rencontre des imaginaires, si rencontre il y a.

L'identité historique de l'héroïne

Si Cavafis décide, après quelques esquisses de portraits féminins (*Μάταιος, μάταιος ἔρως, Ὁ Βεϊζαδές πρός τήν ἐρωμένη του, Dünya Güzeli*), de proscrire la figure de la femme de son œuvre, il n'y a pas meilleur moyen pour le faire, ni mise en scène plus parfaite, splendide et macabre à la fois, que l'histoire de Salomé. Désormais les princesses, les impératrices, les déesses défileront dans sa poésie, de l'Antiquité à Byzance, portant leur lourd destin de mères, mais non celui de femmes. Salomé demeure, donc, un cas isolé et si elle vient perturber le protocole sévère de la poésie cavafyenne, c'est seulement grâce à la fluidité de son identité historique qu'elle survit - si l'on considère comme survie l'univers clos des poèmes inédits.

Cavafis reprend en grec scrupuleusement le passage cité par Lorrain avec cet extrême souci de la versification et des assonances qui caractérise ses années de formation. Par une mise en scène des plus sobres, contrairement à ses contemporains, le poète dessine un portrait

7. Signalons que Wilde a inventé la « danse des sept voiles », qui n'apparaît pas dans les textes bibliques et que nous retrouverons chez Séféris. Sur les emprunts bibliques et autres de Wilde, voir Oscar Wilde, *Œuvres Complètes, Salomé*, présentation par Marie-Claire Pasquier, annotation par Véronique Béghain et Marie-Claire Pasquier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1996, pp. 1832-1837 et 1845.

où le réel rejoint l'imaginaire. Sur un fond historique, l'héroïne perd tous ses attributs traditionnels (elle ne danse pas, elle n'exige pas, mais au contraire elle supplie) pour se réduire, à la fin, à une tête morte qui sème la peur et le dégoût. La seule réminiscence de la richesse du décor oriental est le plateau d'or et la tête blonde de l'Amoureuse :

τῆς Ἐρωμένης ἔρχεται τήν κεφαλή βαστώντας
ὁλόξανθη ἐπάνω σέ χρυσό σινί vv. 8-9

On assiste à un procédé exclusivement cavafyen : ré-organiser l'histoire autour d'un mythe qui ainsi inversé, semble, lui aussi, un produit de l'imagination. Ce qui réunit le réel - l'incident historique - à l'imaginaire - la décapitation de Salomé -, c'est ce qui n'est pas central : l'insertion du personnage secondaire du sophiste grec annule toute notion d'historicité et établit un lien entre l'évidence historique et la mythologie personnelle.

Ce que Séféris qualifie de « parnassisme froid » pour parler des poèmes de la première période de Cavafis, c'est justement cette distance réconfortante entre le décor extérieur du mythe et l'aventure de la conscience. Quant à savoir si cette aventure qui recouvre le mythe aboutit à un triomphe ou à un échec - c'est plutôt l'échec pour le poème de Salomé, car le meurtre de la scène finale ne paraît pas justifié par l'attitude intellectuelle du sophiste[8]-, *Salomé,* malgré tous ses défauts d'œuvre de jeunesse, nous laisse pénétrer pour un court instant dans l'atelier poétique de Cavafis.

Ce n'est peut-être pas un hasard si le roman *Six nuits sur l'Acropole* de Séféris est également une œuvre de jeunesse, écrite en 1926-28 et révisée en 1952-54, ce qui pourrait expliquer d'ailleurs l'abondance des figures décadentes du roman, telles l'hermaphrodite, la Sphinge et Salomé même. Séféris ne reproduit pas l'événement historique, il se contente de l'intégrer dans le théâtre de la vie ordinaire de son héros. Dans un temps réel, alternant récit à la première personne et journal intime[9] pour assurer la crédibilité de la narration, l'auteur place ses personnages dans un univers symbolique. Ainsi on retrouvera, après Wilde, la lune qui fait circuler les désirs, la symbolique des statues et des ruines, la lumière et l'obscurité. Salomé nage dans ce climat d'incertitude pour devenir finalement l'image du double qui obsède et qui effraie le narrateur-héros :

8. G. Dallas, *Ο Καβάφης και η δεύτερη σοφιστική*, Stigmi, Athènes, 1984, p. 53.
9. Cf. Nasos Vagenas, « Ἔξι νύχτες στήν Ἀκρόπολη : Τό ἡμερολόγιο ὡς μυθιστόρημα » dans *Ἡ εἰρωνική γλώσσα*, Stigmi, Athènes, 1994, pp. 227-239.

Κάποτε ἐκεῖ στόν Κοκκιναρά συλλογίζομαι τή Σαλώμη· τήν ἐμφάνισή της· σάν νά ἤτανε πάνω στή σκηνή : μισή πραγματικότητα καί μισή μυθιστόρημα· σά γοργόνα. p. 41

Moitié femme, moitié poisson, Salomé chez Séféris assume pleinement son rôle dramatique en s'imposant dans le récit en tant que corps total de femme vivante. Ce corps marqué par une sensualité avide plongera le regard du narrateur dans l'abîme insoutenable de la vision. Ainsi la « sirène » disparaîtra un soir abandonnant son corps tout nu entre les mains de la foule des fidèles suivant la procession du Vendredi Saint - une sorte d'analogie allégorique rappelant la passion du Christ :

Εἶδε τό κορμί τῆς Σαλώμης ὁλόγυμνο, ἀνάμεσα στά χέρια πού κρατοῦσαν τά κεριά, καί τά κεριά φτιαγμένα ἀπό τή σάρκα της· καί τό ζύμωναν, τόσα δάχτυλα· ἄνδρες καί γυναῖκες. p. 69

Si pour Cavafis, dans le contexte historique ou pseudo-historique, Salomé n'existe que pour être répudiée, chez Séféris, sous une apparence de réalité, elle est non seulement chargée de toute la symbolique de la légende et de la tradition littéraire qui l'entoure, mais elle incarne aussi l'angoisse archétypale dans toutes ses manifestations : la dichotomie corps-âme, eros-thanatos, masculin-féminin. Ainsi, Séféris, tout en restant fidèle à un réalisme qui respecte le temps (les six nuits) et l'espace (l'Acropole), utilisant en ceci une technique inverse de celle de Cavafis, rend au mythe et au personnage tout son sens dans tous ses aspects, des plus évidents aux plus insolites.

Le motif de la séduction

Le mythe de Salomé est avant tout un mythe de séduction. Dans le schéma initial, Salomé séduit Hérode qui, aveuglé par la passion, cède à sa volonté. Si Cavafis et Séféris optent pour un dénouement fort différent, ils restent pourtant tous les deux fidèles à la thématique de la séduction. Pour Cavafis, selon Diana Haas, c'est là le « point culminant de ce motif »[10], puisque Salomé, privée de ses moyens traditionnels, ne réussit pas à séduire son amant qui se « détourne de l'amour avec indifférence ». S'agit-il, donc, d'un poème d'échec amoureux ? Le style distancié et ironique du poète ne permet pas une telle interprétation.

10. Diana Haas, *Le problème religieux dans l'œuvre de Cavafy*, *op.cit.*, p. 380.

Son héroïne muette, immobile et mutilée à la fin n'a rien de la splendeur de la danseuse. Son corps n'existe pas, seul existe son geste. Et c'est là que repose toute la force dramatique du poème.

Même en passant du sacrilège au sacrifice, Salomé n'arrive pas à attirer l'attention du sophiste qui par son attitude renverse le procédé de la séduction. Enfermé dans son monde illusoire de Platon, il ne peut qu'éprouver du dégoût devant le spectacle si peu esthétique d'un suicide volontaire et conscient.

Τά αἵματα πού στάζουνε βλέπει κι ἀηδιάζει.
Τό αἱματωμένο πρᾶγμα αὐτό νά σηκωθεῖ
προστάζει ἀπό ἐμπροστά του, κ' ἐξακολουθεῖ
τοῦ Πλάτωνος τούς διαλόγους νά διαβάζει. vv. 12-16

Si Salomé est dépouillée de son armature mythique et si, avec elle, la femme fatale disparaît complètement chez Cavafis, c'est pour faire place à une autre figure, celle du sophiste. Ce personnage, enfant d'une époque qui vacille entre grandeur et déclin avec son *nihilisme sensuel* (pour reprendre l'expression de Séféris *a propos* de sophistes) et son érotisme indéfinissable, ne cessera pas de fasciner le poète.

Cavafis choisit donc, pour la scène finale de son drame, de mettre en place un seul personnage : le sophiste ; ni Salomé ni son esclave n'y joueront un rôle important. Séféris, en revanche, crée dans son roman un monde au sein duquel l'imaginaire, parfois pathologique, du désir est structuré par une série de personnages, tous anti-héroïques. Stratis désire Salomé qui désire Lala. La Sphinge désire Longkomanos qui désire aussi Lala, et ainsi de suite. Dans un mouvement cyclique, et par là même vertigineux, la tentative de la séduction prend une dimension de lutte existentielle tragique. Le narrateur au milieu de toutes ces passions ne saura pas résister au charme de Salomé.

Dès sa première apparition, Salomé oppose le besoin physique aux émotions et s'installe dans l'imagination du narrateur comme un interdit ; Stratis plonge alors dans le gouffre des sens qui lui enlèvent la capacité de raisonner :

Αἰσθήσεις ἁπλωμένες σ' ὁλόκληρο τό σῶμα, σ' ὁλόκληρο τό μυαλό, διαπερνώντας τήν ὑγεία καί τήν ἀρρώστια, τό κουράγιο καί τόν ὄλεθρο, κάτω ἀπό τό χαμηλωμένο βλέφαρο, μαζί μέ τό ὕψωμα τοῦ χεριοῦ, σάν ὑγρό σέ μπαμπάκι. p. 116

Le corps de Salomé tantôt arbre, tantôt statue se marque aussi par la dualité qui caractérise son être énigmatique. À ce titre, la femme-sirène ne trahit pas son mythe, car elle séduit grâce à sa sensualité hors

normes. *Amorale* selon Nondas, Salomé fait glisser une autre femme dans l'histoire de sa rencontre avec Stratis en le piégeant ainsi dans l'abîme d'un double désir. Jamais conquise car jamais entière, elle le possède par son pouvoir de féminité non univoque. Ainsi la vision de la jeune Lala intervient chaque fois qu'il est question de plénitude, de pureté ou d'Absolu.

Ἂν ἦταν ἄνδρας θά τή λάτρευα· ἔχει τόση χαρά το κορμί της· μεστωμένη χαρά. Αὐγή καί μεσημέρι μαζί· μπορεῖς νά τό φανταστεῖς ;... [...]

Ἔβγαινε ἀπ' τό νερό, καί οἱ στάλες κυλοῦσαν πάνω της σά νά μήν τήν ἄγγιζαν, σά νά ἦταν ἐκεῖ μόνο γιά νά τή δέσουν μέσα στό φῶς· τό φῶς τῆς ἀνάστασης – καί νά πεῖς πώς κοιμᾶται ἀκόμη... p. 45

En racontant à Stratis son amour pour Lala, Salomé lui refuse toute exclusivité et lui apprend à aimer un corps en rêvant d'un autre. Le corps, tout sexuel qu'il soit, devient lieu de connaissance, et Salomé le refusant à son amant lui en augmente la nostalgie.

Δέν εἶμαι ὁ τόπος ὅπου τό κορμί σου ὑπάρχει. p. 117

Créature purement fantasmatique, Salomé obéit à ses propres pulsions : son amour pour Lala tout au long du roman, son aventure avec le peintre la deuxième nuit condamnent Stratis au rôle du simple spectateur. Prisonnier de son désir, Stratis n'arrive pas à réconcilier la distance entre le symbole et la réalité, et choisit d'aimer non pas le corps réel de Salomé, mais surtout sa représentation mentale :

Ἡ φωνή της μ' ἕνα ρυθμό ἀργό, ἀκατάλυτο· τά γόνατά της, οἱ ὦμοι της– αὐτός ὁ ρυθμός πού μέ συνεπαίρνει, ὄχι διόλου μέ τήν ἔννοια τῆς κίνησης ἑνός προσδιορισμένου σώματος, ἀλλά, [...] μέ τήν ἔννοια πολλῶν ἀνθρώπων πού ἀγαπήθηκαν πρίν ἀπό μᾶς καί θ' ἀγαπηθοῦν ὅταν θά χουμε λιώσει μέσα στό χῶμα – ὅλες αὐτές οἱ ἀνάσες –. p.119

Le pouvoir érotique de Salomé ne jaillit pas de la beauté de son corps, mais de l'histoire de son corps, de l'histoire de toutes les amours vécues et de toutes les amours futures. Il ne s'agit pas d'une femme, mais d'un mythe, comme il ne s'agit pas d'un seul corps, mais d'un corps démultiplié. Salomé, « telle une Femme sans cœur, faisant de son être un monde renversé, (...) elle inverse véritablement les voies de création naturelle en opposant au masculin acéphale un féminin

polycéphale, en concluant un pacte nouveau dont l'enjeu est le sexe et le prix est la tête ».[11] Aussitôt que Stratis réussit à vivre pleinement sa passion avec elle, Salomé passe du mythe à la réalité, et de l'état de corps solide elle glisse lentement à l'état d'ombre. Intouchable en tant que mythe, elle est en proie à de multiples mutilations en tant que véritable femme.

On a dit à propos de la poésie de Cavafis qu'elle ne contient que des corps et des noms.[12] Si Cavafis sépare le corps de la tête en exorcisant de cette façon une crainte, Séféris, dans les *Six nuits,* « détraque » aussi les têtes, car il « détraque » les noms. La thématique de la séduction aboutit ainsi nécessairement à la thématique de la blessure.[13]

La thématique de la blessure

Ce parallélisme entre les deux visages de Salomé, aussi osé qu'il soit, prouve une certaine constance de l'imaginaire entre les deux poètes. Outre la parodie qu'il contient, toute l'intensité dramatique du poème de Cavafis réside dans la scène finale, la description de la tête coupée de Salomé. L'héroïne, réduite au silence dans l'image initiale, sera privée de l'instrument de la raison et de la parole dans l'image finale. Le jeune sophiste grec sous le masque impassible du Sage peut maintenant retrouver le plaisir gratuit et solitaire de la lecture. Plaisir gratuit, car il ne suppose aucun effort de sa part, aucune simulation d'amour, et solitaire parce qu'entre le livre et le lecteur, entre la philosophie et la vraie vie n'existe d'autre intermédiaire que le regard. Ce n'est pas seulement le désir qui se trouve annulé par l'indifférence et l'ennui du sophiste, c'est aussi toute notion de sacrifice. Salomé choisit sa propre mort en renversant ainsi son propre mythe, mais ici la part de la satire est plus grande que la part du tragique. Cavafis érige contre la figure mythique de Salomé un système qui fonctionne dans le but d'exorciser la femme.

Chez Séféris, l'acte de la décapitation, beaucoup plus suggérée que décrite, renvoie à une interprétation complexe du mythe, tant au niveau

11. Jean de Palacio, « Motif privilégié au jardin des supplices : le mythe de la décollation et le Décadentisme » dans *Figures et Formes de la Décadence*, Séguier, Paris, 1994, p. 32.

12. Mihalis Tsianikas, *Λευκές στιγμές στην ποίηση*, Kastaniotis, Athènes, 1998, p. 136.

13. Sur le thème de la blessure voir Jean de Palacio, « Messaline décadente ou la figure du sang », *op.cit.*, p. 114-115.

du désir et de l'existence, qu'au niveau de l'écriture. Le narrateur tiraillé entre deux forces complémentaires n'arrive pas à définir sa propre identité. *Πότε ἕνα τερατώδικο κεφάλι, πότε ἕνα τερατώδικο σῶμα* (p. 213), Stratis souffre de cette séparation du corps et de l'esprit que l'amour de Salomé lui a imposée. Et quand il décide de raconter sa version de l'histoire de Salomé devant ses amis, seul l'effort de la réciter l'accable et il s'évanouit. La vision de la fille nue d'Hérode dans un salon vide avec la tête de Jean Baptiste dans les mains, cherchant désespérément un endroit où la placer, bien qu'elle se veuille caricaturale, conjugue pourtant l'ironie et le tragique :

> *Ἔτσι ἡ Σαλώμη ἔμεινε μόνη της μέσα στά μεγάλα σαλόνια μέ τό κεφάλι τοῦ Ἰωάννη πού καθώς ἔχουνε νά ποῦν τόν ἀγάπησε πολύ. Τά ἐφτά πέπλα κατάχαμα γύρω της, ἄψυχα, κηλιδωμένα σάν τά σκοτωμένα παγώνια. [...] Ἡ Σαλώμη κάθεται στό ντιβάνι. Ὁ ἀγέρας, φλύαρος, δέρνει τά δέντρα τοῦ περιβολιοῦ κι ἀνατριχιάζουν τά γυμνά της λαγόνια. Μπροστά της, πάνω στόν ἀσημένιο δίσκο, τό κεφάλι. Μένει συλλογισμένη. [...] Μιά στεναχώρια φουσκώνει τό στῆθος της· δέν ξέρει τί νά τό κάνει τό κεφάλι... Ἄ! φίλοι μου, φίλοι μου, προσπαθήσετε νά καταλάβετε, δέν ξέρει τί νά τό κάνει ἕνα κεφάλι πού ἔκοψαν γι' αὐτήν...*
>
> p. 134-5

Séféris opte pour un retour au mythe: le personnage de Salomé, organisme en proie à de constantes mutations, devient symbole et moyen de prise de conscience. À ce moment là, c'est Stratis, le poète, l'amoureux, cette triple figure du narrateur qui se voit décapité. Mais cette décapitation se passe à un niveau purement symbolique et n'affecte point l'intrigue intérieure du récit.

Or, pour cette Salomé polycéphale, il y a plusieurs façons de mourir. Lorsqu'elle annonce à Stratis son vrai nom, dépouillée de son appareil mythique, elle se trouve atteinte elle-même par l'opération qu'elle accomplit. Changeant de nom, elle se métamorphose en une autre femme sans passé historique et, comme la Salomé de Cavafis, elle suit de ses yeux sa propre décollation.

> *Μέ κοίταξε. [...] Λυπήθηκα πού τή φώτιζε τό φεγγάρι.*
> *–Ξέρεις, δέ μέ λένε Σαλώμη· μέ λένε Μπίλιω.*
> *Μιά συνοδεία μυθολογίες πέρασε μπροστά μου καί χάθηκε· ἕνα κοπάδι φτεροῦγες. [...] Ἡ Σαλώμη εἶχε χαθεῖ καί προσπαθοῦσα νά τό συναρμολογήσω μέ τό καινούριο του ὄνομα, ἐκεῖνο τό σῶμα.*
>
> p. 166-7

Instaurer un lien entre le corps aimé et son nouveau nom signifie rebaptiser le désir qui, anonyme pour un instant, change de registre. Notons aussi l'importance symbolique des noms de tous ceux qui participent au roman (Καλλικλῆς, Νώντας, Ταμίδης, Βυζανιάρης, Χλέπουρας ,etc.). Le nom de Μπίλιω[14], d'une résonance populaire, mais fort énigmatique dans sa signification, dissipe les fantasmes de la dévorante sensualité de Salomé. Le narrateur libéré de l'angoisse se délecte de l'ambiguïté des rôles, de l'ambiguïté des sexes, de l'ambiguïté des noms, car c'est par cette recherche métamorphique des noms et des désirs qu'il trouvera enfin le salut.

On constate donc que dans le cas des *Six nuits sur l'Acropole*, comme dans le poème de Cavafis, la nécessité de l'exorcisme du personnage mythique de Salomé ne passe ni par le stéréotype du sacrilège ni par le stéréotype du sacrifice. Salomé, à travers ses multiples visages, reflète la quête d'identité de Stratis et lui sert de miroir, de miroir de l'introspection qui cette fois ne lui agrandit pas la tête ou le corps, mais révèle sa vraie personne. Dans ce contexte, la figure mythique ne représente pas seulement la femme idéale mais aussi *la Muse même de la poésie*[15] en ce sens qu'elle porte le destin du poète en elle-même.

L'aventure de Salomé - aventure de l'écriture

On a déjà vu comment Cavafis reprend l'histoire de Salomé et en fait « une farce sanglante » (l'expression est de Cioran) dont l'acteur principal est le jeune sophiste Grec. Le poète, en détournant, contournant, transgressant le mythe, arrive à un degré d'ironie qui supprime sa structure dramatique. Il n'y a pas d'identification paradoxale entre amour et meurtre[16], il n'y a pas de femme fatale, donc il n'y a pas non plus de drame. L'ironie, c'est-à-dire l'extrême conscience, notait Jankélevitch, nous rend attentifs au réel et nous immunise contre les

14. Voir Natia Haralampidou, « The mist around Lala : a return to Seferis's Six nights on the Acropolis », *Κάμπος, Cambridge Papers in Modern Greek*, N° 3, 1995 : « (Le nom Bilio) is a play on words, Μπίλιω– ήλιος; μπίλια is a small round ball, a marble, but also a reference to Malakasis's poem « Το μεσολογγίτικο », p. 4.

15. Haralampidou, « Μια εξερεύνηση γύρω από το φεγγάρι στις έξι νύχτες στην Ακρόπολη. Μια περίπτωση διακειμενικότητας », op.cit., p. 118.

16. Dubois Claude-Gilbert, *Femmes Hérodiennes ; un exemple de mythification maniériste*, « Eidôlon », Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, mars 1996, n° 47, p. 114.

étroitesses et les défigurations d'un pathos intransigeant.[17] À l'expérience de la passion le sophiste oppose l'expérience de la lecture, comme le poète oppose sa poésie au mythe. Si la tête coupée de Salomé représente l'exil de la femme dans un niveau symbolique, dans un second niveau, l'attitude du sophiste pourrait alors annoncer la figure si cavafyenne du héros qui préfère l'expérience spirituelle à l'expérience sensuelle :

Εἶπεν εἷς ποιητής: « Εἶναι ἀγαπητή
ἡ μουσική πού δεν δύναται νά ἠχήσει »
Κ' ἐγώ θαρρῶ ὅτι ἡ πλέον ἐκλεκτή
εἶν' ἡ ζωή ἐκείνη πού δέν δύναται νά ζήσει.
vv. 5-8. *Ἀδύνατα*[18]

Chez Séféris, Salomé conduit le poète du vertige des sens au vertige des mots. Le moment le plus dramatique de la rencontre de Stratis et de Salomé ne réside ni dans la scène de leur union, ni dans celle de leur séparation. C'est celui où Salomé, femme fatale, se transforme en vision poétique et s'installe dans l'imaginaire pour établir des liens entre l'ombre et la lumière. C'est l'instant complexe où Salomé devient la figure centrale non pas de l'aventure personnelle de Stratis, mais de sa création poétique. Décapitée symboliquement, lorsqu'elle annonce son vrai nom, pour mourir soudain à la fin, elle inflige au récit le supplice qu'elle a subi elle-même. Le discours change puisque il se métamorphose de journal intime en récit traditionnel et de poème en prose. La figure de Salomé perd sa cohérence, de même que le texte se morcelle et se fragmente lui aussi. C'est sous cet angle qu'on pourrait éventuellement comprendre la réaction de Stratis quand il découvre par hasard un vieux livre qui raconte l'histoire de la jeune princesse et dont toutes les pages sont blanches...

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΤΡΙΤΟΝ
Ο ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΕΠΤΑ ΠΕΠΛΩΝ

Ἡ Σαλώμη σήκωσε τό χέρι καί κοίταξε τό ρολόι της. Τό χέρι της ἔπεσε μπρός στά πόδια της.
Τίποτε ἄλλο. Μέ ἀγωνία πού δυνάμωνε ξεφύλλισα τό βιβλίο· ὅλες οἱ σελίδες ἦταν λευκές. Τό ξεφύλλισα πάλι· ἡ ἀσπράδα τοῦ χαρτιοῦ μέ ζάλιζε. Τότες εἶδα θαμπά τό

17. Jankélévitch Vladimir, *L'ironie*, Flammarion, 1964, p. 35.
18. Cavafis, *Κρυμμένα Ποιήματα 1877-1923*, op.cit, p. 67.

μακάριο ἄνθρωπο νά σηκώνει τό κεφάλι πρός ἐμένα καί νά μοῦ λέει: « Ἔχετε λάθος, κύριε, αὐτό δέν εἶναι βιβλίο *εἶναι* κλεψύδρα *».*

p. 109

Dans cette nouvelle chorégraphie de la danse des sept voiles, Salomé se construit et se développe comme la lutte entre l'écrivain et l'écriture, le temps et le néant. Les pages blanches du livre font aussi partie de cette obscure mise en scène qui fait de Salomé une Muse, certes, mais une Muse muette et silencieuse. Dans cette perspective, la décapitation symbolique de Salomé est justifiée et sa résurrection à travers le corps de Lala signifie pour le narrateur la découverte de la liberté. « Le geste créateur devient alors, au sens propre du terme, *il gesto di Perseo*, et l'œuvre d'art que tout écrivain porte en lui lui ressemble ».[19]

Cet exposé ne rend pas compte de la multiplicité des symboles qui traverse l'ouvrage de Séféris ni de l'originalité du poème de Cavafis, mais il indique peut-être quelques points communs dans leur conception du mythe. La séductrice légendaire ne respectera pas la tradition : chez Cavafis et Séféris, le personnage de Salomé sera construit pour être déconstruit dans un procédé savamment organisé. Si Cavafis intègre l'héroïne dans sa mythologie, c'est pour l'exiler du panthéon de ses autres figures féminines. Sa Salomé n'aura pas droit à une mort glorieuse. Produit d'une subtile ironie poussée à l'extrême, elle ne nous laissera pas distinguer qui est le vrai protagoniste du drame. Mais s'agit-il vraiment d'un drame ?

Pour Séféris, la réponse à cette dernière question est oui. Salomé, μισή πραγματικότητα, μισή μυθιστόρημα, sera toujours à cheval entre le réel et l'imaginaire. Dans l'univers dantesque de Séféris, elle restera plutôt du côté de l'ombre pour renaître ensuite dans la lumière éclatante d'un corps qui n'est pas le sien. Figure du double par excellence, elle n'incarnera pas seulement l'expression douloureuse du désir, mais aussi l'aventure de la création poétique.

Au-delà des variantes de la mort de Salomé, si cet usage étrange du mythe que proposent les deux poètes - ne prouve pas une rencontre des imaginaires, il démontre néanmoins une fascination partagée pour le personnage.

19. Jean de Palacio, *op.cit*, p. 48.