

ELEFTHÉRIA ICONOMIDOU

NIKOS KAZANTZAKIS: LA «CRÉATION POÉTIQUE», VOIE DE SALUT

TABLE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES DANS LES NOTES

<i>Ask.</i>	<i>Ascèse - Salvatores Dei</i> , traduction française par Octave Merlier, Athènes, Collection de l'Institut français d'Athènes, 1951.
<i>Od.</i>	<i>L'Odyssée</i> , Athènes, Dorikos, 1960, 3e éd.
<i>Ph. B.</i>	<H. Bergson>, essai, <i>Bulletin de l'Association pour l'Education</i> , Athènes, 1912, pp. 310-334.
<i>Symp.</i>	<i>Symposion</i> , manuscrit déposé au Musée historique d'Héracléion.
<i>Chr. C.</i>	<i>Christophe Colomb</i> , dans le volume intitulé <i>Tragédies à sujets divers</i> , Athènes, Diphros, 1956, pp. 151-289.
<i>Bh.</i>	<i>Bouddha</i> , dans le volume intitulé <i>Tragédies à sujets divers</i> , Athènes, Diphros, 1956, pp. 447-765.
<i>T. R.</i>	<i>Toda - Raba</i> , (Moscou a crié), Paris, Plon, Feux-Croisés, 1962.
<i>J. R.</i>	<i>Le Jardin des Rochers</i> , Paris, Plon, 1959, préface par Aziz-Izzet.
<i>Ch. R.</i>	<i>Le Christ recrucifié</i> , traduit du grec par Pierre Amandry, Paris, Plon, 1955.
<i>D. T.</i>	<i>La dernière Tentation</i> , traduit du grec par Michel Saunier, Paris, Plon, 1959.
<i>L. M.</i>	<i>La Liberté ou la Mort</i> , traduit du grec par Gisèle Prassinou et Pierre Fridas, Paris, Plon, 1956.
<i>P. A.</i>	<i>Le Pauvre d'Assise</i> , traduit du grec par Gisèle Prassinou et Pierre Fridas, Paris, Plon, 1957.
<i>R. G.</i>	<i>Lettre au Gréco</i> , (Souvenirs de ma vie), traduit du grec par Michel Saunier, Paris, Plon, 1961.
<i>V. E.</i>	<i>En voyageant-Espagne</i> , Athènes, Hélène Kazantzaki, 1962, 3e éd.
<i>V. A.</i>	<i>En voyageant-Angleterre</i> , Athènes, Hélène Kazantzaki, 1964, 5e éd.
<i>V. M. S.</i>	<i>Du Mont Sinai à l'Ile de Vénus</i> , traduit du grec par Pierre Fridas et Gisèle Prassinou, Paris, Plon, 1958.
<i>Ter.</i>	<i>Terzine</i> , 21 canti, Athènes, Hélène Kazantzaki, 1960.
<i>L. Gal.</i>	<i>Lettres à Galatée</i> , Athènes, Diphros, 1958.
<i>P. P. 400</i>	<i>Les 400 Lettres de N. Kazantzakis adressées à P. Prévélakis</i> , Athènes, Hélène Kazantzaki, 1965.

- P. P. Chr.* P. PRÉVÉLAKIS, <Nikos Kazantzakis - Contribution à la chronographie de sa vie>, publiée dans la revue *Néa Hestia*, hommage à N. Kazantzakis, Athènes, Noël 1959, pp. 2-30.
- Nais. Trag.* FRÉDÉRIC NIETZSCHE, *La Naissance de la Tragédie*, traduit de l'allemand par G. Bianquis, Paris, N. R. F., Gallimard, 1940, 8e éd.
- Zarath.* FRÉDÉRIC NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Club Géant, Presses de la Renaissance, 1970.
- Ecce H.* FRÉDÉRIC NIETZSCHE, *Ecce Homo*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialette, Paris, N. R. F., Gallimard, 1942, 6e éd.
- Ev. Créat.* HENRI BERGSON, *L'Evolution créatrice*, Paris, P. U. F., édition du Centenaire, 1959, pp. 489-807.
- E. S.* HENRI BERGSON, *L'Energie spirituelle*, Paris, P. U. F., édition du Centenaire, 1959, pp. 813-974.
- P. M.* HENRI BERGSON, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, P. U. F., édition du Centenaire, 1959, pp. 1251-1481.

«Existe-t-il quelque chose de plus vrai que la vérité? Oui, la légende: c'est elle qui donne un sens immortel à l'éphémère vérité.»¹

S'il y a vie chez KAZANTZAKIS, elle se manifeste par un effort continu de se saisir du dedans dans ce qu'elle a d'unique et d'originel, de s'éclairer afin d'être exprimée sous forme de création intelligible, capable de transformer le destin en conscience. KAZANTZAKIS ne décrit pas la vie, il l'interroge, il en exige des réponses; à travers toute son oeuvre on constate l'effort de se comprendre lui-même ainsi que la vie ambiante, de pénétrer le mystère de cet au-delà que révèle la vie, de trouver un sol stable qui lui permette d'avancer vers une reconstitution unifiante. Car, nous le savons, il lui fallait avant tout échapper à l'état de rupture qui le faisait tournoyer entre le besoin impératif de l'action et l'inquiétude portant sur des raisons de vivre et de mourir.

Et voilà qu'il crut trouver dans le bergsonisme la possibilité de participer, par la recherche introspective et le recueillement contemplatif sur les profondeurs de la conscience, à l'unité dynamique de la vie qui relie l'individu à l'univers. Une voie possible paraissait se frayer pour lui dans l'art que la philosophie de la durée bergsonienne revêtait d'un but mystique.² Sans doute BERGSON attribue un pouvoir révélateur de la continuité mouvante plutôt à la philosophie qu'à l'art;³ mais KAZANTZAKIS pousse la pensée du maître à l'extrême et fait de l'art une tâche spirituelle qui dote d'authenticité notre vie, puisqu'elle nous permet de suggérer la vision intuitive de la «continuité ininterrompue d'imprévisible nouveauté» que BERGSON identifie à la spiritualité: «Je suis écri-

1. R. G., p. 494.

2. Le disciple de BERGSON exprimait déjà cette idée dans l'article écrit sur la philosophie du maître: «l'art a pour but de nous révéler l'essence de la vie.» *Ph. B.*, p. 331.

3. «L'art nous fait sans doute découvrir dans les choses plus de qualités et plus de nuances que nous n'en apercevons naturellement. Il dilate notre perception, mais en surface plutôt qu'en profondeur. Il enrichit notre présent, mais il ne nous fait guère dépasser le présent.

vain; mais mon art a une Idée mystique. Tout homme est un Fils éphémère qui contient en lui le Père éternel. Le but de l'art est de pouvoir trouver et exprimer par un corps visible, par le Fils, le souffle invisible du Père.»⁴

En effet, s'il y a dans l'art le souci de la communication expressive qui correspond à la visée d'une objectivité, il y a en lui d'abord et surtout le souci de l'unique et du qualitatif. Il est vrai que BERGSON lui avait indiqué le chemin qui conduit à la saisie du grand souffle «riche d'élans multiples qui apparaissent à notre débile intelligence comme des contradictions», mais il est vrai aussi que la raison le garda pour longtemps emprisonné dans l'absurdité de l'insignifiance surabondante du monde rationnel. Déchiré par les contradictions irréconciliables du monde phénoménal, crucifié sur l'espace, il y cherche une consolation et se réfugie dans le domaine de la beauté:

«J'avais, moi aussi, bu le philtre magique de l'art. La vie, le bonheur, la gloire, les efforts de l'homme passent sur la terre comme les ombres et disparaissent. Seul le sceau de la beauté demeure gravé éternellement sur la matière.»⁵

Le beau est l'unité qui joint la diversité par l'ordre qu'elle y impose. La trop grande admiration de l'esthétique entravait pourtant la réalisation du but qu'il s'était donné, à savoir celui d'un créateur logophore.⁶ Alors que l'art devait lui servir de moyen pour enlever son voile à la vérité, il se réduisait à une sorte de consolation qui transforme en belles images les spectacles les plus effrayants de la réalité et, ce faisant, le détournait de l'essence de la vie. C'est en ce sens qu'il dit souvent: la beauté «dessèche les coeurs⁷ et nous verse un poison

Par la philosophie, nous pouvons nous habituer à ne jamais isoler le présent du passé qu'il traîne avec lui. Grâce à elle, toutes choses acquièrent de la profondeur, plus que de la profondeur, quelque chose comme une quatrième dimension qui permet aux perceptions antérieures de rester solidaires des perceptions actuelles, et à l'avenir immédiat lui-même de se dessiner en partie dans le présent.» *P. M.*, p. 1391.

4. *T. R.*, p. 106.

5. *V. M. S.*, p. 222.

6. En 1922, il écrit à Galatée: «A quoi cela sert si j'écris quelques vers supportables, si je fais une belle comparaison, une tragédie supportable... Je sens que tout cela me détourne de la mission difficile et ingrate, au-delà de la beauté et de l'individualité, dont je me suis chargé. Tout ce que j'écris en art me paraît comme un acte de lâcheté, un péché, une déviation, car j'ai peur de regarder en face l'un, le seul qui crie en moi et qui exige d'être né... Je n'ai rien fait, je ne ferai jamais rien.» *L. Gal.*, pp. 78-79.

7. En 1926, vivant l'aventure de la Révolution russe, il dira encore: «Aujourd'hui, l'art est un luxe. Les hommes ont besoin de pain, la foule ne s'intéresse pas à la beauté et ceux qui

inhumain: l'oubli». ⁸ La contradiction apparente de sa pensée la plus coutumière révèle son inquiétude devant l'impossibilité de concilier les nécessités intellectuelles avec les exigences affectives et volitives. La contradiction est la base de l'existence; et c'est par là que KAZANTZAKIS s'éloigne de BERGSON, être plus équilibré, pour se rapprocher de cette autre existence pathétique que fut celle de NIETZSCHE. Car, s'il écrit, c'est qu'il désire saisir la complexité changeante des replis de la conscience, fixer dans une forme familière la fluidité fuyante du temps fondamental et, par cette oeuvre créatrice qui sera comme une émanation de ses profondeurs, agir sur la réalité en l'enrichissant d'une nouvelle vision du monde dynamique pour affirmer ainsi son passage sur la terre.

Nous savons déjà qu'il ne pouvait pas trouver la rédemption dans l'action immédiate et par là même, comme il le dit, libératrice:

«L'action est la porte la plus large vers le salut. Elle seule peut donner une réponse aux questions du coeur. A travers les sinueuses complications du cerveau elle trouve le chemin le plus court. Non, elle ne le trouve pas, elle crée le chemin, elle le fraye en abattant, à droite et à gauche, l'obstacle résistant de la logique et de la matière.» ⁹

L'action suppose une confiance inébranlable dans le but qu'elle poursuit, fait incompatible avec son scepticisme congénital qui lui défendait toute entreprise dans ce domaine et le gardait dans l'isolement, malgré son désir de s'unir avec les hommes dans un effort commun: «Action: rejoindre des camarades, donner un nouveau sens au métacommunisme bolch (évique), ¹⁰ abandonner les mots, me mettre en relation avec les hommes. Cela (est) ¹¹ éphémère mais immédiat; devoir précieux.» ¹² Et puis, selon le mot de J. M. DOMENACH, «faire la révolution, c'est oublier d'exister pour que les autres existent; c'est la seule manière d'exister sans se prendre pour idole.» ¹³ Or, chez KAZANTZAKIS le moi fait rage; s'il désire s'engager, c'est pour satisfaire à une ambition illimitée que seule la mission du guide de peuple saurait combler.

s'y intéressent sont les esthètes, les intell (ectuels), les stériles.» Note inédite, intitulée: *Entretien avec moi-même*, que l'on a conservée au Musée historique d'Héracléon.

8. *J. R.*, p. 204.

9. *Ask.*, p. 85, 3.

10. Action, bolch..., en français dans le texte.

11. Les parenthèses sont de nous.

12. *Entretien avec moi-même*, op.cit.

13. JEAN - MARIE DOMENACH, *Le Retour du Tragique*, Paris, Seuil, Collection Esprit: «La Cité Prochaine», 1967, p. 185.

Certes, là «où il y a volonté, il y a un chemin». ¹⁴ Il essaiera de canaliser son énergie dans le domaine de la création, en tâchant à l'instigation de BERGSON de capter en «une bonne Parole» ¹⁵ l'essence de la réalité, afin de la lancer comme un message qui donne un sens à la vie et qui justifie la mort: «Toute ma vie j'avais lutté pour tendre mon esprit jusqu'à ce qu'il grince, qu'il soit près de se rompre, pour créer une grande idée qui puisse donner un sens nouveau à la vie, un sens nouveau à la mort, et consoler les hommes.» ¹⁶ Mais cette marche sans répit vers la conquête du logos aura chez lui, durant longtemps, l'aspect d'un martyr, c'est-à-dire du témoignage du surnaturel au milieu de la réalité quotidienne.

Vers la conquête du chaos

Le début du XXe siècle fut marqué par la faillite du rationalisme, due à l'impossibilité de la raison de pénétrer à l'intérieur des choses. De plus, l'homme cartésien, cette machine simpliste, se révéla être une chimère; la morale cornélienne fut considérée comme une utopie après la découverte de la psychanalyse. L'investigation des profondeurs de l'inconscient prouve que l'homme est un centre de valeurs antagonistes et incompatibles, qui agissent sur son comportement comme des fatalités anonymes, d'autant plus mystérieuses et redoutables qu'elles sont implicites à notre nature. Ce bouleversement dans la conception que l'homme se faisait de sa réalité entraîna une rupture fatale entre la façon de penser et d'éprouver le monde des classiques et celle de l'homme moderne; celui-ci se vit obligé de refuser les moules anciens, incapables dorénavant de contenir son univers complexe. Durant cette période de décadence et de négation, l'Europe fut submergée de maints courants idéologiques opposés et de théories contradictoires dont le but commun était d'expliquer la nouvelle réalité et qui n'arrivaient pas à donner la réponse mais des réponses particulières tournoyant autour du néant.

Après l'échec de l'effort messianique en Russie, l'espérance s'étant écroulée au contact de la réalité historique, KAZANTZAKIS se sent perdu au milieu de cette Europe en décomposition et en plein trouble. L'esprit dérouté dans ce chaos cherche avec frénésie à comprendre sa déroute. Il n'y voit que «les puissances obscures de Dionysos», qui, dans leur effort pour porter la vie en avant, ont fait s'effondrer le mur apollinien dont la Grèce classique avait cou-

14. NORBERT CASTERET a mis dans ses voyages cette maxime de HUDSON: «Whereis a will, there is a way.» Citée par GASTON BACHELARD dans *la Terre et les Rêveries du Repos*. Paris, José Corti, 1948, p. 215.

15. *L. Gal.*, p. 87.

16. *R. G.*, p. 496.

vert l'abîme, afin de mettre de l'ordre dans l'anarchie, fixer des limites et tâcher de donner un visage humain à l'univers avec une relative sécurité.

Dans ce tourbillon des puissances déchaînées qui dépassent l'intelligence de l'homme et qui amènent l'esprit à sombrer dans l'angoisse du non-sens, KAZANTZAKIS entreprend de vaincre le nihilisme en le frappant au coeur. Il s'agit pour lui de saisir la nouvelle réalité, par une connaissance de plus en plus profonde et complète, afin de transcender le néant, en transformant le désespoir provenant du non-sens en conscience dynamique. De fait l'*Odyssée* est la somme des expériences d'un homme qui a tout entrepris pour tout comprendre, jusqu'à l'ultime confrontation, la mort, et sa fusion avec elle dans une apothéose funèbre qui le libère du balancement entre le sens et le non-sens. Pour suggérer la marche «du courant souterrain de la vie» en train de se frayer une nouvelle voie, en vue d'une nouvelle réalité que l'homme moderne pressent, mais qui n'a pas encore trouvé son visage, KAZANTZAKIS croit indispensable une nouvelle synthèse dépassant toutes les autres: «La création n'est-elle pas toujours une perte momentanée d'équilibre (pour atteindre un équilibre plus haut),¹⁷ un acte de folie?»¹⁸ La forme et la substance d'une oeuvre ne font qu'un. L'aventure de l'homme moderne sera exprimée par un mythe qui témoigne du besoin de dépasser sa condition en forçant les limites de la connaissance humaine. La nouvelle vision du monde sera révélée à travers une épopée qui aura «les caractéristiques inquiétantes qu'attribue à l'Amour le grand mystique flamand Ruysbroeck: elle donne plus que nous ne pouvons recevoir et demande plus que nous ne pouvons donner.»¹⁹ Notre auteur croit que, dans cette époque «d'interrègne où un Mythe se décompose et un autre lutte pour trouver sa forme»,²⁰ le climat est propice au poème épique. L'épopée, certes, fut toujours le genre d'expression des peuples dans leur période d'adolescence spirituelle et de formation. Or KAZANTZAKIS oublia que les hommes du XXe siècle étaient gavés de rationalisme et en conséquence ils avaient perdu leur première innocence qui les mettait en contact avec la source de la vie et les rendait sensibles au souffle épique.

L'*Odyssée* est considérée par son auteur comme «l'épopée philosophique de l'homme moderne», qui, en passant par toutes les étapes du nihilisme actuel, poursuit les espoirs et les risques les plus osés et essaie de trouver la rédemption dans un nouvel ordre de réalité qu'il ne s'agit pas de découvrir mais d'inventer. Il est vrai que malgré le climat nietzschéen qui caractérise le poème, par

17. La parenthèse est de l'auteur.

18. *J. R.*, p. 97.

19. *T. R.*, p. 35.

20. N. KAZANTZAKIS, «Un commentaire sur l'*Odyssée*», (réponse à l'article de M. Laourdas), revue *Néa Hestia*, Athènes, (1943), p. 1028.

la volonté de puissance et le lyrisme de l'action qui mène à toutes les aventures pourvu qu'elles soient exaltantes, le poète est guidé, durant l'ascèse qui devait le conduire à la saisie de l'élan dynamique, par l'intuition bergsonienne.

Le but de l'art est toujours pour lui, comme il le dit dans *le Jardin des Rochers*,²¹ d'explicitier la génialité du souffle vital dans un moment privilégié au moyen duquel l'accession du monde à la parole peut avoir lieu. L'artiste est «l'avant garde de «Dieu»²² en ce sens que sa liberté participe de la liberté originelle où il puise en quelque sorte de l'énergie afin de la rendre sous formes intelligibles²³ et fixer ainsi le nouveau visage de la réalité. Bien plus: dans cet effort du créateur, KAZANTZAKIS, ainsi que BERGSON,²⁴ ne voit pas seulement le moyen d'enrichir le monde en y établissant le nouvel équilibre constitué d'une réalité d'ordre supérieur, mais aussi celui du dépassement de l'homme. L'oeuvre d'art reçoit chez lui une valeur incalculable, elle veut être «une cosmogonie» du fait qu'elle tend à représenter une âme et un monde en train de se libérer de l'inertie, de se dépasser et de s'engendrer:

«Grâce à notre intelligence nous parvenons à forcer la matière à nous suivre. Nous faisons dévier les forces descendantes, nous modifions le courant, nous transformons la servitude en liberté...»

«Chaque homme a son cercle à lui de choses, d'arbres, d'animaux, d'hommes, d'idées. Ce cercle, il a le devoir de le sauver. Lui, et aucun autre. S'il ne le sauve pas, il ne peut lui-même être sauvé.»²⁵

Toute conquête de l'esprit sur la matière amorphe et inconsciente est en même temps une conquête de l'homme sur lui-même. Cette conception dynamique de la métamorphose de l'homme dans un univers bouleversé, en train de se réordonner, revêt l'art du but final, celui de révéler la vie, d'en élucider

21. «Ne peignez pas, enseignait un vieux sage, la chose créée; mais les forces qui l'ont créée!» *J. R.*, p. 27.

22. *V. E.*, p. 94.

23. L'appel de l'élan vital qui se manifeste en l'homme comme une vocation ne fait que mettre «en mouvement les puissances créatrices terribles; puis le thème est oublié, c'est-à-dire dépassé; il en jaillit des floraisons et des fruits imprévisibles qui n'étaient pas contenus dans le grain; le créateur joue, libre. *Entretien avec Eleuthère*, (le frère de Galatée) daté du 8-11-24; note inédite conservée au Musée d'Héracléion.

24. «L'effort est pénible, mais il est aussi précieux, plus précieux encore que l'oeuvre où il aboutit, parce que, grâce à lui, on a tiré de soi plus qu'il n'y avait, on s'est haussé au-dessus de soi-même.» *E. S.*, p. 832.

25. *Ask.*, p. 105, 15 et pp. 105-106, 20.

le rythme; l'écrivain devient ainsi un prophète dont le message doit convertir les hommes, les arracher à l'immobilité, les mettre dans l'état d'émotion originelle, les amener, en somme, à enjamber le chaos où les a conduits le culte de la raison. Malgré l'expérience décevante de la Russie, le désir messianique est toujours là et demande à être exaucé.

Or, au lieu d'être un prophète logophore, comme il espérait, KAZANTZAKIS se révèle à travers l'*Odyssée* «un professeur dans le désert». ²⁶ Car cette ascèse qui devait relier l'homme à l'infini, qui devait l'amener à saisir l'absolu sur lequel on peut fonder définitivement la vie et préserver les êtres du total anéantissement, ne fut qu'une aventure tourmentée à travers le monde complexe de la raison qui le conduisit petit à petit, non pas à trouver l'unité dans la source de la vie, mais à se fondre dans la mort, seule issue possible. En effet, en écrivant cette épopée, KAZANTZAKIS ne put pas échapper au rationalisme de son époque. Si on lit l'*Odyssée*, on est étonné du torrent de mots rares et souvent riches en sonorité et en couleur et de la surabondance de qualificatifs qui ne servent point d'ornements; ils répondent au contraire à ce besoin d'exprimer sa vision globale des choses sous leur aspect contradictoire, de rendre la coexistence des qualités opposées de la réalité, qu'il croit embrasser par moments pour la perdre à nouveau dans la complexité des phénomènes. Il est vrai qu'en écrivant ce poème, auquel il consacra treize ans de sa vie, KAZANTZAKIS combattit pour la survie; mais il est vrai aussi que cette épopée laissa indifférents ses contemporains. Or, il lui était indispensable de croire que, s'il n'avait pas été compris par les hommes de son époque, c'est que l'*Odyssée* s'adressait à des générations futures et par conséquent elle manquait de présupposés pour être admise par son temps. Lui aussi, comme NIETZSCHE, eut la conscience de travailler pour la postérité:

«...le souci qui me bouleversait n'était pas tellement celui de l'homme actuel, qui se décompose, que celui surtout de l'homme futur, qui est en train de se décomposer et de naître. Et je songeais que si le créateur aujourd'hui exprime rigoureusement les pressentiments les plus profonds qu'il découvre en lui, il aidera à faire naître un peu plus tôt, un peu plus parfaitement l'homme futur.» ²⁷

26. V. A., p. 14 de la préface; cf. aussi L. Gal., p. 120. Lettre datée du 22-11-22.

27. R. G., p. 417. Et dans l'*Entretien avec moi-même*, op.cit., il note en 1926: «Effort de trouver, dans cette époque de décomposition, les fondements de la composition future. Cette oeuvre ne trouvera pas d'écho dans les masses, ni chez l'élite militante. Peu nombreux la sentiront. Mais quand la période de transition et de décomposition passera, alors, elle deviendra

Et si NIETZSCHE dit en parlant des hommes: «Ils ne me comprennent pas: je ne suis pas la bouche qu'il faut à ces oreilles»,²⁸ KAZANTZAKIS répète qu'«une voix n'est jamais perdue, ils entendront. Avant l'oreille, il y avait la voix. A force de crier et de crier, l'oreille est née mon cher!»,²⁹ en manifestant ainsi l'acharnement avec lequel il chercha à justifier sa vie dans le domaine de la création poétique.

Le langage: organe - obstacle

«L'Art et la Philosophie, dit KAZANTZAKIS, ont une base commune: toutes les deux s'appuient sur l'intuition. Le même élan... émeut et féconde le philosophe profond et le grand artiste.»³⁰ Mais «l'intuition esthétique» se limite plutôt à celle du rêve, elle n'est pas forcément assujettie au contrôle de la raison, comme doit l'être l'intuition d'un philosophe.³¹ Or, s'il dit qu'il existe «plusieurs degrés d'initiation et plusieurs manières d'entrer en extase et d'oublier son moi haïssable...»: le vin, l'amour, l'idéal, la foi, il considère que le degré le plus élevé est celui de «la création poétique.»³² Bien que sa pensée ne soit pas méthodique, ni son vocabulaire technique, il nous laisse comprendre à travers toute son oeuvre, comme il le dit dans l'article sur BERGSON, que durant l'état d'extase on a, certes, une connaissance originelle du réel, mais inconsciente, puisque l'esprit est complètement ravi en soi; et si l'intuition empêche l'ankylose de l'esprit en nous faisant pénétrer à l'intérieur des choses et qu'elle prépare le mieux l'invention rationnelle, elle est virtuelle et impuissante, quand elle n'est pas guidée par l'intelligence. Le disciple de BERGSON sait, ainsi que le maître le dit,³³ que c'est elle qui peut tirer en pleine lumière le changement qui s'effectue dans la pénombre de l'inconscient; elle est le fil d'Ariane et en même temps le moyen d'expression, du fait qu'elle possède le langage.

Le logos, la parole créatrice, est le principe de toute création, «la semence

de plus en plus compréhensible (puisqu'elle commencera à être utile et de première nécessité) et poussera la synthèse future dans le lit qu'elle-même désira et fraya.»

28. *Zarath.*, p. 17.

29. *L. M.*, p. 216.

30. *Ph. B.*, p. 332.

31. *Ibid.*

32. *V. M. S.*, p. 100.

33. «Mais si, par là, elle (l'intuition) dépasse l'intelligence, c'est de l'intelligence que sera venue la secousse qui l'aura fait monter au point où elle est. Sans l'intelligence, elle serait restée, sous forme d'instinct, rivée à l'objet spécial qui l'intéresse pratiquement, et extériorisée par lui en mouvements de locomotion.» *Ev. Créat.*, p. 646.

qui crée le monde visible et invisible». ³⁴ En effet il n'y a pas de communication en dehors du rationnel; la vision mystique de l'univers est assujettie à la dispersion, l'existence demeure indéterminée et indifférenciée, si elle n'est pas nommée. Tout ce qui a un nom, c'est tout ce qui existe dans la réalité ou dans l'imagination, le logos étant le substitut inséparable du réel, dont il exprime une propriété essentielle. Nommer les choses pour KAZANTZAKIS, c'est produire des solidifications dans la solution trouble et amorphe de l'inconscient, de façon à obtenir la cristallisation des certaines expériences psychiques complexes. ³⁵ Plus encore, le nom arrache les choses à l'inexistence, en fait des entités physiques, vivifiantes, créatrices ou destructrices; par là il agit sur l'être concret, la matière placée en dehors du temps, la dynamise, l'histoire du monde reprend son cours. Au milieu du nihilisme de l'Europe, KAZANTZAKIS essaie d'articuler la parole qui donnerait forme à ses inquiétudes et à ses espérances, de fixer la vision incertaine qu'il a du monde qui servirait de «nouveau masque pour cacher l'abîme». ³⁶ Car il est convaincu que la parole devient action, ³⁷ quand elle provient d'un homme qui est l'exact résonateur des angoisses et de espoirs de son époque et en même temps projecteur des désirs inarticulés de la foule.

Mais comment cerner avec des mots la richesse changeante de la vie, transformer la donnée immédiate en rapport rationnel? Le langage n'offre pas d'expressions adéquates, capables de rendre la vie; ³⁸ s'il est un organe, il est en même temps un empêchement. L'intelligence immobilise l'écoulement qualitatif des choses, elle le transforme en stabilité quantitative, en fait une substance divisée; elle ramène le présent qui est de la spontanéité, de l'imprévisible et de l'explicable, au passé, parce que c'est le passé qui donne des explications,

34. R. G., p. 473.

35. Dans *le Christ recrucifié*, l'auteur exprime ce caractère dynamique de la parole: «Il décrivait son amour et, à mesure qu'il le décrivait, cet amour augmentait, ou plus exactement, il naissait et emplissait le cœur de Michélis d'une passion toute nouvelle. On eût dit que chaque mot d'amour qu'il écrivait... créait le sentiment qui, avant de s'exprimer, n'existait pas...» *Chr. R.*, p. 304.

36. *Ask.*, p. 86, 11. Dans *Bh.*, à la page 741, l'auteur fait dire aux Grecs: «Nous, au-dessus du chaos, nous avons poursuivi la parole, nous l'avons fait descendre sur terre, nous lui avons coupé les ailes et nous l'avons fixée au-dessus de l'abîme, Victoire sans ailes.»

37. La parole est «le Précurseur qui brille dans le désert. Derrière lui vient la Rédemption...» *L. Gal.*, p. 29; lettre datée du 11 juin 1922.

38. Dans son article, il résume ainsi la pensée de BERGSON: «Il existe maintes nuances d'idées que les mots ne sont pas capables d'exprimer, puisqu'ils servent aux besoins d'expression les plus élémentaires de l'homme social et qu'ils expriment les choses qui sont pour nous d'une utilité pratique absolument nécessaire; les mots se désintéressent des choses considérées comme inessentiels dans le domaine de la praxis, à savoir des milliers de colorations qui s'intercalent entre deux vives couleurs.» *Ph. B.*, p. 315.

des enchaînements des causes et des effets. Par là s'explique l'impossibilité de la communication directe des états primitifs d'émotion, des nuances complexes de la conscience:

«Le créateur refuse de se laisser limiter par les contours matériels de l'art. Chaque mot lui demande un effort considérable. Il regarde un arbre, une fleur, un héros, une femme, l'étoile du matin et il ne peut que pousser un «Oh!» admiratif. Son cœur ne peut rien contenir d'autre. Et quand, analysant ce «oh!», il veut le transformer en pensée, en oeuvre d'art, pour le communiquer aux hommes, le sauver de sa propre mort, il ne fait que l'avilir en l'exprimant par des mots impudents, pleins de vent et d'imagination.»³⁹

KAZANTZAKIS sent ce quelque chose d'elliptique qu'il y a dans le langage et dont parle BERGSON.⁴⁰ Il se heurte à chaque instant à la résistance de la matière, il vit la contradiction ironique de l'organe-obstacle: le langage révèle la réalité, certes, mais en même temps il la déforme et l'appauvrit. La mort loge au cœur de la vitalité, comme dit JANKÉLÉVITCH.⁴¹ KAZANTZAKIS a dû lutter longtemps contre la matière rebelle,⁴² il a essayé de la rendre souple au point d'exprimer «le noyau incandescent, la nébuleuse vibrante»⁴³ de la réalité. Il savait que pour lui il n'y avait pas d'autre moyen de salut en dehors de cette marche vers la conquête du logos, qui coïncide chez lui avec la saisie de l'être: «Je n'ai en mon pouvoir que vingt-six petits soldats de plomb, les vingt-six lettres de l'alphabet: je décréterai la mobilisation..., je lutterai contre la mort.»⁴⁴

Or l'accumulation des mots n'est pas la synthèse; il y a un niveau de sérieux qui échappe au texte, «l'essence la plus fine ne peut pas être retenue par le filet de la parole; il reste toujours quelque chose, un parfum subtil, qui nous

39. V. M. S., p. 1 de l'introduction.

40. «La pensée la plus vivante se glacera dans la formule qui l'exprime. Le mot se retourne contre l'idée. La lettre tue l'esprit.» *Ev. Gréat.*, p. 603.

41. «Par une dérision singulière, la vie a besoin pour s'affirmer de cette matière qui la tue.» V. JANKÉLÉVITCH, *H. Bergson*, 2^e éd., Paris, P. U. F., 1959, p. 175.

42. «Chaque matin quand je m'attelle au papier, je frissonne d'angoisse — qu'est-ce que je pourrai élucider, sauver du dépérissement, comment trouverai-je les mots pour que mon âme ne se perde pas? Ce supplice quotidien m'exaspère.» *L. Gal.*, p. 164; lettre écrite en mars 1923.

43. *T. R.*, p. 142.

44. *R. G.*, p. 504.

donne le branle et nous fait voir l'invisible». ⁴⁵ Pourtant l'oeuvre d'art ne se fait pas avec des sentiments, ni avec des idées, elle se fait avec des mots; et si, comme dit BERGSON ⁴⁶ et comme croit KAZANTZAKIS, on doit chercher l'impulsion originelle, qui a donné naissance à l'oeuvre poétique, à travers la multiplicité et la discontinuité du langage, il ne faut pas oublier que le langage, qui implique à la fois un son, une note musicale et un sens, témoigne en quelque sorte de la sensibilité de l'auteur et du degré de sa capacité de participer au devenir des choses.

Le souci du message

Le mouvement passionné vers la communication de l'expérience empirique des choses est suivi chez KAZANTZAKIS par le sentiment d'impuissance à transposer sur le plan spatialisé sa vision du monde. ⁴⁷ Or, il sait que pour répondre à sa mission de réformateur, il lui faut approfondir les évidences sensibles au coeur pour les rendre claires à l'esprit; mais il n'y parvient pas. Nature de sensibilité dionysiaque, KAZANTZAKIS n'a pas la capacité de soumettre son expérience à une pensée cohérente. Un lyrisme excessif, une surabondance de couleurs et d'images étouffent toute simplicité dans l'*Odyssée*, tandis que le torrent d'impressions et de sentiments, qu'il avait en lui, le font se répéter plus que NIETZSCHE; il le reconnaît d'ailleurs et il se dit souvent: «...héroïsme, cela veut dire obéissance à un rythme supérieur à l'individu. Et toi, tu es encore plein d'inquiétude et de rébellion. Tu ne peux pas dominer le chaos qui est en toi et créer le Verbe pur;» ⁴⁸ En effet saurait-on emprisonner l'angoisse existentielle dans une forme? La vie dépasse tout système, puisque tout vital est antirationnel et tout rationnel antivital.

La conscience d'être une exception — «cette génération est misérable... mais nous, une dizaine d'âmes, nous existons» ⁴⁹ — l'avait éloigné de la société et l'amena à sombrer dans l'isolement. Or, durant les moments d'inquiétude, un élan irrésistible le portait à adhérer à ce monde qu'il avait rejeté; c'est alors que le souci du message, moyen unique pour lui de communiquer avec les hommes, devenait un besoin vital. Et si BERGSON dit qu'on doit chercher

45. *J. R.*, p. 134.

46. «...à travers les mots, les vers et les strophes court l'inspiration simple qui est le tout du poème.» *Ev. Créat.*, p. 714.

47. «Ah! si je pouvais, pensais-je, incarner en ce Verbe toutes mes angoisses, toutes mes espérances et, quand j'ouvrirai la porte de la terre pour m'en aller, laisser derrière moi un pareil fils!» *R. G.*, p. 485.

48. *R. G.*, p. 269.

49. *L. Gal.*, p. 110; lettre écrite en novembre 1922.

l'unité d'un poème «à travers les mots, les vers et les strophes», ⁵⁰ KAZANTZAKIS répète qu'il faut sympathiser avec le texte, dépasser le niveau du visible, les lettres, qui «sont les barreaux noirs de la prison où l'esprit étouffe et crie. Entre les lettres, entre les lignes et tout autour, sur le papier blanc, circule librement l'esprit». ⁵¹ Plus encore, pour concourir à cette impuissance des mots à exprimer «la quintessence du message», il faut que le lecteur soit initié à la «méthode visionnaire» qui consiste plutôt à sentir qu'à comprendre un texte, à soupçonner la nature illogique de la Bonne Parole qui se trouve au-delà de la glose:

«C'est un sort pénible et ingrat que celui de l'homme qui écrit, parce qu'il est naturellement obligé d'utiliser des mots, c'est-à-dire de convertir en immobilité l'élan qu'il porte en lui. Chaque mot est une écorce très dure, qui renferme en elle une grande puissance explosive; pour trouver ce qu'il veut dire, il faut le laisser éclater en soi comme un obus, et libérer ainsi l'âme qu'il retient prisonnière... Ah! S'il pouvait se trouver quelqu'un pour lire ainsi... cette lettre d'un homme qui s'est tant et tant battu et qui a réussi si peu de choses dans sa vie.» ⁵²

Le souci de communication va chez lui de pair avec l'inquiétude, qu'on constate aussi chez NIETZSCHE, devant la transcendance du langage. Il a la conscience que la parole existe en elle-même; une fois prononcée, elle devient indépendante des intentions de celui qui parle. ⁵³ La conscience empirique d'une vie particulière est inaccessible comme objet de connaissance, du fait que celui qui interprète y met ses passions, ses intérêts, ses désirs et ses espoirs. Toute interprétation dépend de l'attitude communicative du sujet, de cette autre sensibilité qui réagit devant le texte. ⁵⁴ La polyvalence du message par

50. *Ev. Créat.*, p. 714.

51. *D. T.*, p. 105.

52. *R. G.*, pp. 78-79.

53. KAZANTZAKIS exprime cette inquiétude par les paroles qu'il met dans la bouche du Christ dans *la Dernière Tentation*: «Je dis une chose, vous en écrivez une autre, et ceux qui vous lisent en comprennent une troisième.» *D. T.*, p. 438.

54. Par une coïncidence qui n'est d'ailleurs pas sans explication, vu le caractère abyssal de leurs écrits, l'oeuvre de KAZANTZAKIS a subi la même incompréhension et le même obscurcissement que celle de NIETZSCHE. L'interprétation fractionnaire et de mauvaise foi de l'oeuvre nietzschéenne, qui a conduit à des atrocités, toucha de près notre auteur. Le 25 août 1939, jour de l'anniversaire de la mort de NIETZSCHE, KAZANTZAKIS se trouve à Londres, dans

contre, due à la transcendance du langage, rend possible son adaptation à une infinité de situations individuelles et sociales. Ce qui importe donc ce n'est pas tant de communiquer les réalisations spirituelles que de suggérer l'image subjective et incommunicable de l'écoulement des états d'âme, dont le dynamisme doit remuer la profondeur obscure de l'inconscient du lecteur. C'est la raison pour laquelle KAZANTZAKIS cherchera avec acharnement d'autres moyens d'expression qui se situent hors de la logique et qui lui permettent non pas de s'adresser à la raison des lecteurs, mais de renvoyer chacun à soi-même en suscitant en lui ce mouvement intérieur, la musique essentielle que chacun sent au fond de son être. Il est nécessaire pour cela que la pensée se déverse avec lyrisme, que l'idée se change en battement de cœur, que le message soit transformé en confession, seule forme que l'âme peut prendre sans trop se déformer dans la coquille dure des mots: «Si tu veux laisser quelque chose d'utile aux générations futures, cela ne peut être que la confession.»⁵⁵

Déjà l'antirationalisme qu'il vit dans le bergsonisme, le prépara à considérer l'art comme «une science mystérieuse, une sorte d'alchimie, une vraie théurgie»,⁵⁶ capable de révéler l'essence divine de l'homme dans un univers en train de devenir. Mythes, légendes, paraboles,⁵⁷ sont pour lui autant d'appels qui, s'adressant à tous, respectent la liberté de chacun, puisqu'ils agissent par incitation. De là KAZANTZAKIS se sert du solennel avertissement du Christ: «Que celui qui a des oreilles pour entendre, entende.» C'est à travers le symbole que la vérité peut devenir communicable. Sa richesse fluide, son fond infini, revêtent un sens toujours nouveau, grâce à l'appropriation qu'en fait la postérité; chaque génération peut apporter en effet à toute création ses catégories personnelles d'appréciation, fait peser sur elle ses propres exigences et la plie à ses usages.

L'issue toujours cherchée à l'impuissance d'exprimer la saisie de l'être aboutit chez KAZANTZAKIS, comme chez NIETZSCHE, à la confirmation de l'ineffable. Les moments rares où l'homme entre en contact avec l'être sont enveloppés d'un mutisme plein de mystère. C'est l'heure du grand Midi dont

un parc; il pense aux moments difficiles que l'humanité traverse tandis que les avions passent au-dessus de sa tête; il imagine avec amertume NIETZSCHE, le paisible prophète de la guerre, protester désespérément contre les violences de la guerre, contre les machines de catastrophe et de mort: «Je ne voulais pas dire cela! Je ne voulais pas dire cela!», mais les oiseaux de proie passent par dessus sa tête en huhulant...» *V. A.*, p. 198.

55. Paroles de GOETHE que KAZANTZAKIS cite dans «Un commentaire sur l'Odyssée», op. cit., p. 1030.

56. *T. R.*, p. 107.

57. Durant son enfance, l'auteur s'était nourri de la lecture des écritures saintes. On retrouve parfois dans ses romans le ton biblique, le langage imagé de l'Evangile, pourvu de simplicité qui contraste avec le caractère grave de la vérité qu'il révèle.

parle NIETZSCHE.⁵⁸ Ce moment vient toujours chez notre auteur après le combat entre la matière et l'esprit qui s'effectue dans ce microcosme qu'est l'homme; c'est le temps de la réconciliation et de la parfaite union avec Dieu, où on respire le surnaturel, qu'aucune langue ne saurait exprimer: «Qu'y a-t-il au-dessus de la parole? L'action. Et au-dessus de l'action? Le silence. Monter jusqu'à la dernière marche de l'échelle qui conduit à Dieu. Prêcher d'abord en paroles, puis entrer enfin dans le silence sacré qui entoure le Seigneur.»⁵⁹

Or, durant sa vie de tâtonnements, KAZANTZAKIS ne cessa point de chercher des moyens d'expression qui auraient répondu à sa sensibilité à la fois africaine et messianique. La musique et la danse, qui prennent racine non pas dans les facultés rationnelles mais dans «la puissance explosive de l'âme», lui ont toujours paru propres à révéler tout ce qu'il y a en nous d'incertain, d'infini et d'indicible.⁶⁰ Le chant naît dans la souche même de notre existence, il jaillit d'un passé très lointain, l'origine de notre race. Sa substance étant la même que la mélodie intérieure de l'écoulement de la vie, il peut suggérer les nuances obscures, les aspirations mystérieuses de l'inconscient d'un individu ou d'un peuple, le mouvement qui vibre en nous et qui constitue l'élément essentiel de notre vie psychique. Notre auteur avait aimé le chant dans les chansons populaires grecques dont il essaya de reproduire le rythme à travers l'*Odyssée*. Il croit, lui aussi comme le NIETZSCHE de *la Naissance de la Tragédie*,⁶¹ que la musique nous permet de transcender notre nature lacunaire et de nous mettre d'emblée dans le devenir des choses. Car, étant en contact immédiat avec la source de la vie, le chant peut exprimer «la musique primordiale, la grande mère qui engendre toutes choses»,⁶² et nous révéler la vision mystique du cosmos.

58. «Mais voici l'heure secrète et solennelle, où nul berger ne joue de la flûte... La chaleur du midi repose sur les prairies. Ne chantepas! Garde le silence! Le monde est accompli.» *Zarath.*, p. 255.

59. *P. A.*, p. 262; ou encore: «Seul l'ange du Silence peut approcher Dieu.» *D. T.*, p. 375.

60. «L'*Odyssée* est étroite, elle ne peut point contenir toute ma douleur et toute ma joie. Si j'étais musicien, je pourrais dans ce cas seulement éclater tout entier sans qu'une goutte de mon âme s'échappât de mon oeuvre. Mais les mots sont un matériau dur, fixe, ils déforment et font dévier le courant. Quand je vois la tempête de ma poitrine figée dans les mots, je suis pris de dégoût. Ce n'est pas cela, ce n'est pas ce que je voulais. Je vais mourir et je n'aurai pas pu rendre immortel mon instant éphémère et éternel. C'est ma grande angoisse, la seule.» Lettre datée du 20 novembre 1933, cf. *P. P.* 400, p. 402.

61. «La musique allemande... est, au sein de notre civilisation, la seule flamme authentique, pure et purificatrice, à partir de laquelle et vers laquelle toutes choses se meuvent en un double mouvement giratoire, ainsi que l'a enseigné le grand Héraclite d'Ephèse.» *Nais. Trag.*, p. 101.

62. *J. R.*, p. 27.

KAZANTZAKIS avait surtout le culte de la danse.⁶³ Il voyait en elle l'expression de l'élan vital ou de l'élan dionysiaque, les deux termes se confondent chez lui durant la première période de son oeuvre qui finit avec *Zorbas*, de tout ce qu'il y a d'irrationnel et d'instinctif en l'homme, la joie délirante de vivre, la puissance du désir, la soif de l'immortalité.⁶⁴ Lui aussi, comme NIETZSCHE⁶⁵ se sert de la danse pour exprimer l'ineffable. Il dit de Zorbas

«Je l'écoutais me parler de son village sur l'Olympe, de la neige..., des femmes, de Dieu, de la patrie, de la mort — et soudain, quand il en étouffait, quand les mots ne pouvaient plus le contenir, il se redressait en sursaut et sur les gros cailloux du rivage il se mettait à danser.»⁶⁶

Dans la première période de son oeuvre, caractérisée par la recherche tourmentée du sens, la danse exprime le besoin de l'homme d'échapper aux contours du moi organique, de se libérer de la dialectique de l'être et du non-être afin d'être transporté par les puissances vertigineuses de la vie dans le devenir de l'univers.⁶⁷ Au long de l'*Odyssée* dansent les primitifs, les hommes et les femmes, avant de s'unir pour mettre au monde le fils, les magiciens et les sorcières, mais ils n'arrivent pas une fois à s'élever au-dessus du chaos biologique pour atteindre les sphères de l'absolu. La mort seule, qui s'effectue dans un

63. «La danse et le ciel étoilé ont toujours été les spectacles les plus élevés dont ait joué mon âme. Jamais le vin, jamais une femme, ni une idée n'ont bouleversé tout mon être, chair, esprit, âme, autant que la danse et le ciel étoilé.» *R. G.*, p. 368.

64. «...la femme dansait lentement, avec une terreur mystique, comme si elle dansait sur le bord du précipice, ou de Dieu, et jouait avec lui, s'approchait, s'éloignait, le provoquait et tremblait de tout son corps, de la peur de tomber... Soudain la frayeur s'est emparée de moi: ce n'était pas là une femme qui dansait au bord du précipice, c'était notre âme même, qui jouait avec la mort au jeu de l'amour.» *R. G.*, p. 29.

65. «Ce n'est qu'en dansant que je sais dire les symboles des choses les plus sublimes.» *Zarath.*, p. 104.

66. *Vie et Aventures d'Alexis Zorbas*, Athènes, Diphros, 1955, dans l'introduction.

67. BERGSON et NIETZSCHE lui avaient, certes, révélé le caractère mystique de la danse; mais nous savons que KAZANTZAKIS avait vu, déjà pendant son enfance, les gens du peuple danser en Grèce et senti la portée métaphysique de cette cérémonie: le visage sérieux, l'expression grave, le danseur grec semble détaché de l'ambiance environnante; concentré sur lui-même, il se plie et se replie sous l'effet d'une musique élégiaque tandis que, de temps en temps, il se baisse et met la main contre terre pour se relever aussitôt d'un bond, le corps redressé comme une lame; on dirait qu'il veut s'envoler vers le ciel pour donner satisfaction à l'aspiration qui l'attire vers les hauteurs. Le souvenir de cette image nous est venu à l'esprit, comme nous lisions pour la première fois certains passages de l'*Odyssée* qui représentent d'immenses fresques de danse.

saut libérateur à la fin du poème, ⁶⁸ sera l'unique transformation essentielle qui libère Ulysse de la temporalité. Or, dans la partie romanesque de l'oeuvre de KAZANTZAKIS, la danse se hausse à une expression de joie, indice en elle-même du triomphe de la vie sur la mort; les apôtres et les saints dansent chez notre auteur toutes les fois qu'ils éprouvent en eux le jaillissement et la plénitude de l'être, résultant de leur union avec Dieu: «— Saint Père, l'envie me prend tout à coup, au risque de te déplaire, de pousser un grand cri et de me mettre à danser. Le vent de Dieu souffle autour de moi et m'entraîne comme une feuille morte!» ⁶⁹

Cet état de plénitude viendra pourtant très tard dans la vie de KAZANTZAKIS. Au lendemain de l'échec de l'aventure russe qui l'avait amené à sombrer dans le néant, il sentait plus que jamais la vanité de toute tentative messianique dans cet univers chaotique, puisqu'il lui paraissait dépourvu de sens. Il avait attendu en vain la révélation du logos dans ce monde sans fondement, mais il ne parvint qu'à ressentir «un plaisir amer à créer des ombres et des passions». ⁷⁰ C'est alors que, par un mouvement de compensation, sa nature d'«africain» ⁷¹ l'emporta sur la sensibilité messianique. Il essaya de vêtir la parole de chair tiède afin de la rendre capable d'exprimer les valeurs sensibles essentielles; il se met donc à façonner la langue ⁷² jusqu'à ce qu'elle devienne souple, fluide, pour rendre l'idée la plus abstraite sous la forme la plus vitale. «Plus la vérité que tu veux enseigner est abstraite, plus tu dois y amener les sens», ⁷³ lui conseillait déjà NIETZSCHE. Et justement durant la période que nous avons qualifiée de «pessimisme dionysiaque» (1927-1941), où KAZANTZAKIS se rapproche de plus du philosophe allemand par la conception qu'il se faisait de la vie, on constate chez lui le désir de ramener l'abstrait au concret; d'où son penchant pour tout ce qui est à la fois source et organe expressif des sensations et qui touche de près aux profondeurs du psychisme: la langue hellénique, les images, le cinéma.

68. *Odys.*, cht. Ω, pp. 1391-1399.

69. *P. A.*, p. 162.

70. Lettre de Kiev, 26-5-1927, *P. P.* 400, p. 72.

71. En effet l'auteur tâche de nous donner la raison de ce retournement et il n'en trouve la cause que dans sa structure psychique: «Chaque émotion, chacune de mes idées, même la plus abstraite, est formée de ces quatre éléments primordiaux. (Il veut dire la terre, la mer, la femme, le ciel étoilé.) Et le problème métaphysique prend en moi un corps physique, chaud, qui sent la mer, la terre et la sueur humaine. La Parole pour l'atteindre, doit devenir une chair tiède. Je ne comprends que quand je peux sentir, voir et toucher.» *R. G.*, p. 32.

72. En effet personne n'a soigné autant que lui la démotique: «Est-ce que j'ai autre chose dans la tête que la liberté et la langue?», dira-t-il dans le *V. A.*, p. 103. Nous savons qu'il a écrit un «canto» pour PSYCHARIS, le défenseur de la démotique. Cf. *Ter.*, pp. 155-161.

73. Cité par JASPERS dans *Nietzsche*, (Introduction à sa philosophie), Paris, Gallimard, 1950, 6e éd., p. 379.

Le grec moderne est loin d'être une langue de concepts. Sa structure intérieure révèle un sens vital qui rappelle la langue de Rabelais ou celle de Boccaccio, comme il l'écrivit le 17 mars 1954 au professeur Amandry qui traduisait alors *le Christ recrucifié*:

«Certes, il est impossible de traduire parfaitement en français un texte grec moderne; nos mots sentent encore la terre, l'herbe et la sueur humaine. Les mots français sont très raffinés et ce n'est que la langue de Rabelais qui pourrait restituer notre langue démotique si riche. Une certaine irrégularité, rudesse, un rythme violent qui ne respecterait pas la logique sont, comme il paraît, indispensables pour une traduction fidèle; moi, naturellement, je ne puis juger si Votre traduction a ces éléments; j'ai trop à l'esprit l'original, mon amour pour notre langue démotique est excessif et chaque mot grec moderne a pour moi du poids matériel, une odeur intense, il est vivant comme un animal.»⁷⁴

L'alchimie du langage à laquelle il se livre témoigne de l'effort de «sauver autant qu'il peut de son âme», la richesse linguistique étant une richesse spirituelle.

Quant à l'image, le bergsonisme lui avait déjà appris qu'elle est du mouvement, capable d'exprimer la «musique primordiale», comme il le dit en 1913 dans l'article qui concerne la philosophie de BERGSON: «Les images peuvent communiquer le rythme, l'émotion originelle des sentiments, elles peuvent dans une certaine mesure rendre la qualité et suggérer l'écoulement»⁷⁵ de l'expérience psychique. L'image en effet tend à dépasser sa signification, elle devient une source de suggestions qui dynamise le psychisme. C'est la raison pour laquelle KAZANTZAKIS se tourne vers le cinéma; il y voit une possibilité de passer du schéma à l'image qui transcende la forme, et de rendre ainsi à l'élément intellectuel ses sources vitales, concrètes et émotionnelles. Il croit que le cinéma est encore plus complet et plus précis que la musique, puisque sa symphonie d'images peut matérialiser et concrétiser l'idée par des symboles, au lieu de la laisser à l'état potentiel. En 1928, quand il entreprend de faire pour la première fois des scénarios,⁷⁶ il écrit à PRÉVÉLAKIS: «Cette ascèse du cinéma...fera

74. Lettre inédite de KAZANTZAKIS adressée à M. Pierre Amandry, qui a eu l'amabilité de nous la communiquer.

75. *Ph. B.*, p. 331.

76. Le premier scénario qu'il a écrit a comme titre: *Le mouchoir rouge*; l'auteur s'y est

certainement du bien à la nature visionnaire de mon esprit: arriver à transformer en images simples, nettes, les idées abstraites, voilà mon grand désir. L'*Odyssée* doit être pleine d'images, l'oeil d'Ulysse un appareil photographique qui, dans la chambre noire, crée l'univers.»⁷⁷ C'est que le cinéma est particulièrement propre à la représentation des mouvements extrêmes de l'âme, des visions et des rêves. Par la composition picturale adéquate à chaque image, qui contrairement aux concepts va au-delà des contours des objets, par l'étude du rythme, l'ordre de succession des taches noires et blanches, il donne libre cours à l'imagination et la fait s'insinuer dans l'épaisseur des choses.

Cette musique de la lumière, liée à la possibilité de planer au-dessus du temps, de raccourcir les années, de prolonger les minutes, permet à l'art cinématographique de donner au réel les apparences de l'irréel, de pénétrer dans le monde du rêve; cet art se prêtait intensément à l'état d'âme de notre auteur. Il y avait en effet chez lui durant cette période, un flux et un reflux étrange du monde phénoménal qui ressemble de beaucoup à un jeu d'esprit et de sens. Son oeuvre est constituée de gros plans, d'immenses fresques animées par une vie grouillante, puis tout d'un coup «le rideau» s'écarte et tout disparaît. On comprend bien pourquoi. Sombre dans le néant, dans cet univers qui n'a plus de sens, KAZANTZAKIS cherche une compensation dans le monde des sens et celui du rêve, comme il l'avoue à PRÉVÉLAKIS: «On éprouve une volupé et une fierté amères à créer avec des ombres des passions, des amours, des désirs, à unir et à séparer des hommes dans le silence, qu'en un moment on peut faire disparaître.»⁷⁸

Le retour aux mythes ancestraux

KAZANTZAKIS tente pourtant d'aller plus loin; répondant toujours à ce besoin de se nier dans ses imperfections, de se dépasser, il va retourner à la patrie des ancêtres pour essayer de rajeunir les filiations usées. Car, ainsi qu'il le dit à propos de Shakespeare: «Comme tous les vrais créateurs, Shakespeare créait avec un seul et même but: la rédemption. Il a traversé tout l'Enfer et tout le Purgatoire — il n'y a pas d'autre chemin qui conduise au Paradis»,⁷⁹ il était, lui aussi, passé par l'enfer de l'*Odyssée*. Ce poème en effet est un cauchemar, où tout effort pour le sens, au lieu d'amener à la rédemption, faisait

inspiré de la révolution grecque de 1821. Durant cette même année, 1928, KAZANTZAKIS en écrit deux autres sous le titre: *Lénine et Saint Pachomios et Cie*. Cf. *P. P. Chr.*, p. 16.

77. *T. R.*, p. 12 de l'introduction.

78. Lettre de Kiev, 25-5-28. Cf. *P. P.* 400, p. 72.

79. *V. A.*, p. 274.

plonger le poète de plus en plus dans le chaos biologique, dans le mystère insondable du subconscient, et où tout sentiment vital qui appelle à l'action retrouvait le néant au cœur de l'action même, jusqu'à l'étape finale de la mort d'Ulysse. Or, cette mort symbolique est à la fois une fin et un commencement, un départ et un retour: c'est la fin de l'expérience dans le creuset rationnel, où toute forme de vie se révéla vidée de sens, et le commencement d'un effort se voulant créateur de nouveaux symboles, qui représentent l'angoisse de l'homme moderne, son sentiment de l'insécurité morale, intellectuelle et métaphysique, mais qui servent aussi de tremplin vers une humanité plus lucide et plus violemment avide de son propre accomplissement; c'est le départ de la terre de «l'exil» qui l'avait éloigné du «natal» et le retour aux mythes gréco-chrétiens que le rationalisme de la conscience contemporaine avait dépouillés de tout élément sacré. Il va tâcher de les revaloriser, répondant à un besoin de libération d'autant plus intense, puisque jugé pour longtemps, durant l'aventure de cette Odyssée, irréalisable.

C'est ainsi que commence pour notre auteur la deuxième période de création, constituée principalement de tragédies⁸⁰ représentant l'aventure des archétypes et des personnages historiques qui ont vécu dans des époques critiques semblables à la nôtre. Contrairement à NIETZSCHE qui considère le mythe comme un mensonge utile, qui voile la vérité défaillante,⁸¹ «consolation pour les lâches, nous, nous trouverons la vérité et que le monde soit perdu»,⁸² KAZANTZAKIS, armé de ce désespoir créateur d'optimisme dont parle UNAMUNO,⁸³ s'acharne à reforge les mythes ancestraux, à substituer à leur signification historique un contenu d'ordre psychologique, de façon qu'ils expriment la lutte de l'homme contre sa Moïra, conçue non point comme un danger accidentel et extérieur, mais comme ce mal intime, inhérent à sa nature même,⁸⁴

80. Nous rappelons ici les neuf tragédies qui ont été écrites entre 1937 et 1949: *Méllssa*, 1937; *Julien l'Apostat*, 1939; *le Bouddha*, 1941; *Prométhée*, 1943; *Capodistria*, 1944; *Constantin Paléologue*, 1944; *Sodome et Gomorrhe*, 1948; *Thésée*, 1949; *Christophe Colomb*, 1949.

81. «La grandeur de l'homme s'exprime dans son *a m o r f a t i*, voilà ma formule; ne pas demander de changement, ni au passé, ni à l'avenir, ni à l'éternité. Il ne faut pas se contenter de supporter ce qui est nécessaire — il faut encore moins le cacher; tout idéalisme est mensonge en face de la nécessité, — il faut l'aimer.» *Ecce H.*, p. 67.

82. Paroles de KAZANTZAKIS qui expriment les idées de NIETZSCHE après *la Naissance de la Tragédie*. Cf. *V. A.*, p. 192.

83. «Je crois, au contraire, que beaucoup des plus grands héros, peut-être les plus grands, ont été des désespérés et que c'est par désespoir qu'ils ont fait leurs prouesses.» Il y a «un certain pessimisme transcendant, créateur d'optimisme temporel et terrestre...». M. DE UNAMUNO, *Le Sentiment tragique de la Vie*, traduit de l'espagnol par Marcel Faure-Beaulieu, Paris, N.R.F., Idées, 1965, p. 158.

84. C'est la raison pour laquelle KAZANTZAKIS admire l'œuvre du poète anglais qui a su rendre ainsi plus profonde la lutte de l'homme et élever l'horreur tragique: «Dans les tra-

qui arrête ou ralentit l'essentiel besoin d'évolution. Car KAZANTZAKIS n'a jamais dépassé le désir messianique; or, par cette ascèse de la tragédie, il ne cherche pas à embellir, en se servant d'un symbolisme consolateur, le réel, il essaie d'amener l'homme à prendre conscience de ses virtualités, de ce qu'il serait dans un univers sans entraves, et, si possible, de transfigurer le réel en y créant de nouvelles réserves d'enthousiasme, de nouvelles ouvertures vers des conquêtes de la liberté sur l'automatisme. Prométhée, Hercule, Thésée, le Christ, représentent chez lui le déploiement des instances psychiques de l'ascension évolutive de l'homme, traversée par des moments de chute qui entraînent une série de luttes dans le labyrinthe du subconscient, jusqu'au moment culminant de la victoire finale du héros qui coïncide avec la libération de l'homme de la bête (Thésée), ou avec la spiritualisation de la chair (le Christ). Tout mythe suscite une réalité psychologique immédiate, puisqu'il résume l'expérience ancestrale de l'homme et éveille en lui l'énergie psychique d'un archétype. Et puis, selon le mot de P. A. TOUCHARD, étant «une image jamais achevée, parce qu'il n'est jamais définitivement formulé, le mythe dépose en chacun de nous une semence d'une vitalité inépuisable». ⁸⁵

Il est vrai que notre auteur a voulu suggérer par ce symbolisme le besoin essentiel qui pousse l'homme à lutter pour sa liberté, considérée à la fois comme l'attribut de Dieu et comme signe de l'accomplissement parfait de la personne humaine; mais il est vrai aussi que KAZANTZAKIS entreprend de sortir du dédale du subconscient où l'avait conduit la rage impuissante devant l'échec de l'investigation du sens. Car il ne parvint jamais à prononcer ce «oui» total et définitif à la vie, auquel la philosophie de NIETZSCHE aboutit; il puisera toujours sa force dans la morale ascétique et il sera jusqu'à la fin le poète de cet idéal. Ce n'est donc pas par hasard qu'il compose des tragédies durant cette période où il est complètement plongé dans le néant; la tragédie nous montre des êtres plus au moins séparés de leur vocation et cherchant à la rejoindre. Plus encore, le combat des archétypes, leur victoire sur la faiblesse, lui permettent de s'identifier, ne serait-ce que pour un instant, à ce qui lui paraît l'accomplissement de son idéal. C'est ainsi qu'il se libère petit à petit des passions ancestrales, désir qu'il a toujours exprimé dans son oeuvre, ⁸⁶ qu'il s'approche,

gédies de Shakespeare, le conflit n'existe pas seulement entre l'âme et le Destin; il éclate dans le cœur même du héros. Le héros a maintenant un double front à attaquer: les puissances obscures extérieures et la partie de son âme qui collabore trahitusement avec les assiégeants extérieurs, en essayant de leur ouvrir la porte de la citadelle.» *V. A.*, p. 245.

85. PIERRE AIMÉ TOUCHARD, *Le Théâtre de l'Angoisse des Hommes*, Paris, Seuil, 1968, p. 206.

86. Déjà dans le *Symposium*, KAZANTZAKIS identifie son aventure à celle d'Héraclès: «Je voulais châtier et dompter en moi les puissances naturelles, les vieux héritages, les passions

au moyen du symbolisme gréco-chrétien, de la tradition du pays natal et arrive à transcender le doute en passant de la réalité rationnelle à la réalité vécue de l'enfance, dans laquelle il retrouvera la confiance des impulsions premières.

La création poétique, voie de salut

Le retour à la réalité hellénique coïncide chez notre auteur avec l'inauguration de la troisième et dernière période de son oeuvre, c'est-à-dire celle de la production romanesque. Au seuil de la vieillesse, fatigué par la recherche tourmentée du sens, ce déraciné se réfugie dans l'être maternel, la terre natale, où il va retrouver sa personnalité, qu'il avait perdue dans l'absurdité du monde rationnel. Le sentiment que lui a laissé la confrontation avec ce monde décevant peut bien être exprimé par ces quelques lignes que cite CHARLES MAURON dans *les Métamorphoses obsédantes au Mythe personnel*: «Le contact avec la réalité me glace, me vieillit, m'épuise; elle ne me donne rien, elle me vide.»⁸⁷ Or, KAZANTZAKIS va plonger dorénavant de plus en plus dans l'enfance libre qui se situe hors de l'espace et du temps, là où «ce qui fut, ce qui est et ce qui sera devient en se fondant la présence même de l'être», ⁸⁸ et où il pourra vivre l'évidence du coeur dans la quête de ce qui était déjà connu, dans l'invention de ce qui était déjà donné. C'est alors que son esprit, se détendant au cours de la rêverie, se laisse emporter par cette «continuité mélodique» dont parle BERGSON, pour s'enforcer insensiblement dans le passé dont la substance toujours liquide et dense le poussait de tous les côtés. ⁸⁹

Il est vrai que la dimension verticale de l'intuition est chez lui, comme chez PROUST, le moyen d'échapper aux schématisations de l'intelligence, de dépasser la nullité des fantômes de la mémoire conventionnelle qui se meut sur le plan du temps spatialisé; mais il est vrai aussi que, contrairement à PROUST chez qui le retour au passé apparaît comme d'une grande difficulté, KAZANTZAKIS va à la rencontre du «temps perdu» par un glissement étrange en arrière, qui s'effectue sans effort sous le sortilège de la rêverie. Bien plus: le temps

nouvelles. Comme si Hercule et les monstres qu'il avait abattus ne faisaient qu'un corps, enveloppés dans la même peau où ils se battaient.» *Symp.* p. 13.

87. CHARLES MAURON, *Des Métamorphoses obsédantes au Mythe personnel*, Paris, José Corti, 1964, p. 331.

88. H. BOSCO, *Malicroix*, Paris, Gallimard, 1965, p. 43.

89. Le monde plein de l'enfance dans son jaillissement envahit notre auteur, pour se déverser à un rythme frénétique dans une riche production; en mars 1947, il écrit de Londres à une amie, Téa Anémoyanni: «Elle m'arrivera, à moi aussi, l'aventure des poules bonnes pondeuses — quand je serai mort, si on ouvre mes entrailles, on les trouvera pleines de jaunes d'oeuf.» Cl. revue *Ios*, Année 7e, Nos 76 - 85, (1964), hommage à N. Kazantzakis, p. 493.

retrouvé chez PROUST est un vide meublé d'une pluralité de moments discontinus, alignés successivement comme des points spatiaux, qui ne peuvent pas être simultanément parcourus; la durée chez KAZANTZAKIS est bergsonienne, c'est un plein et un continu qui se donne d'emblée comme une épaisseur de l'expérience vécue, qui revêt la conscience de l'instant présent d'un approfondissement et d'une expansion insoupçonnés. Le 8 septembre 1931, KAZANTZAKIS écrit à PRÉVÉLAKIS, en parlant d'un roman qu'il se proposait de composer et qui serait comme une autobiographie, rêvée durant le temps qu'il lui fallait pour fumer sa pipe: «Toute ma vie, le trouble, un rêve... Les dix minutes de la substance épaisse de la rêverie ardente⁹⁰ seront exprimées peut-être en mille pages. On verra.»⁹¹ Il ne s'agit pas pour lui d'échapper au présent pour aller à la rencontre d'un passé complètement oublié qu'on tâche de reconstituer, en luttant sans cesse contre le néant de l'oubli, par des moments isolés, comme il arrive chez PROUST; il s'agit de retrouver l'état d'âme, les immensités primitives de l'enfance, non point tant pour les décrire que pour en vivre la dynamique de l'ascension dans sa continuité, et là notre auteur se montre tout à fait bergsonien.

En effet, à travers ses romans on constate cette émotion grosse de représentation dont parle BERGSON dans *les Deux Sources*, et cette intelligence joyeuse et motrice qui ne se contente pas de reconstituer le passé mais qui le réinvente en le transfigurant avec le dynamisme de la rêverie de l'enfance retrouvée. Sans cesse l'imagination ranime la mémoire, le souvenir mûrit dans le silence par des perfectionnements graduels, l'auteur ne garde de l'expérience vécue qu'une «aura» enthousiaste, nourrie d'images et d'odeurs telles que les sens émerveillés de l'enfant d'autrefois les avaient saisies, un lyrisme profond qui entraîne l'âme vers le pays du rêve. Ce n'est pas le tableau de vie de la vieille génération qu'on reconnaîtra dans l'oeuvre romanesque de KAZANTZAKIS, comme il arrive chez PROUST. L'instant chez lui n'est pas un moment passé, c'est le moment présent du passé, c'est l'actualisation du passé dans une présentification agissante. Tout se passe comme si l'auteur allait puiser de l'énergie dans la durée vécue du monde dynamique de l'enfance, certains thèmes gros de lyrisme créateur; puis tout est dépassé, la création devient le lieu de sa liberté qui lui permet de donner à toutes choses la forme de ses désirs essentiels. Les données immédiates de la mémoire sont sans cesse soutenues par les apports de l'imagination, ce qui fait que ses romans se situent, ainsi qu'il le dit dans *le Pauvre d'Asise*, entre la réalité et la légende.⁹²

90. Rêverie ardente: en français dans le texte.

91. P. P. Poët., p. 329.

92. «Si j'ai oublié des propos et des actes de François, si j'en ai transformé d'autres, si j'ai ajouté certains faits qui ne se sont pas produits, qui auraient pourtant pu se produire,

Sollicité à la création par les expériences vécues, les rêves de la jeunesse, KAZANTZAKIS dépasse le doute rationnel et trouve enfin la délivrance dans le domaine de la création. Dans ce monde qui naît de lui, il se sent pleinement libre, il éprouve l'ivresse d'une force divine à créer à partir de rien un nouveau monde, qui soit en accord avec sa vision profonde de l'univers:

«J'écrivais et j'étais rempli de fierté: j'étais un dieu, je faisais ce que je voulais, je transformais la réalité, la recréais telle que je l'aurais voulue, telle qu'elle aurait dû être, je mélangeais inextricablement vérités et mensonges, il n'y avait plus de vérités ni de mensonges, tout cela était une pâte tendre que je façonnais, défaisais, selon les inspirations de mon bon plaisir, librement, sans demander la permission à personne. Il doit exister une incertitude plus sûre que la certitude; mais l'une des deux se trouve un étage plus haut que cette construction de l'homme à même le sol que l'on appelle vérité.»⁹³

La création ne se limite pas aux faits extérieurs, elle dépasse ce niveau, elle crée de nouveaux principes, elle suit la vie dans son évolution, elle tâche de la saisir dans son écoulement. C'est en ce sens que notre auteur dit que le coeur, ce «thaumaturge», se moque bien de la réalité rationnelle,⁹⁴ il désire affirmer sa vérité d'ordre supérieur, «qui n'est plus un mensonge et qui n'est pas encore une vérité»;⁹⁵ c'est la nouvelle forme de vie en train de se faire, située entre la réalité du virtuel et la virtualité du réel. Et c'est la tâche de l'écrivain de suggérer le changement du réel afin de soutenir l'évolution dans son accomplissement, fait qui correspondait parfaitement au désir messianique de notre auteur: «Ames infidèles, grosses, tout en chair! Apprenez que tout d'abord naît le chant du rossignol et puis le rossignol.»⁹⁶

je ne l' ai pas fait par ignorance, par impudence ou par impiété, mais dans la nécessité où j'étais d'allier la vie et la légende de la manière la plus conforme au fond de l'histoire. L'art a ce droit; non seulement le droit, mais le devoir de soumettre le but au fond; il se nourrit d'histoire, l'assimile lentement, difficilement, et en fait une légende.» *P. A.*, dans l'introduction.

93. *R. G.*, p. 137.

94. «J'aurais ainsi dominé ces voix félines (de la raison) et je serais resté seul avec mon coeur, ce paysan naïf qui laboure et sème le néant et ne le sait pas; et qui, en ne le sachant pas, crée peu à peu, avec tous les coeurs créateurs, l'impossible.» *J. R.*, p. 2.

95. *Chr. C.*, p. 222.

96. *Ibid.*, p. 277.

«Il est plus facile de penser que de sentir dans une langue étrangère», dit quelque part T. S. ELIOT.⁹⁷ Nous dirons plus. A mesure que KAZANTZAKIS remontait la pente vers les tréfonds de son être et qu'il y retrouvait le monde dynamique de l'enfance dans son rayonnement, on a l'impression que sa langue subissait le sortilège de cette vie profonde qui va au-delà du passé de l'auteur et qui plonge dans l'âme originelle même du peuple hellénique. Les mots condensant leur histoire de la vieille tradition, retrouvaient leur capacité d'exprimer, avec leurs gradations subtiles, une vaste gamme de sentiments et d'émotions, devenaient propices à la révélation des nuances, aux rappels affectifs. Et si la philosophie de la durée vécue conduisit notre auteur à la source de l'expérience vécue, KAZANTZAKIS, en retrouvant la musique latente de la langue maternelle qui lui dictait ses rythmes et ses modulations sonores, parvint en quelque sorte à dépasser le bergsonisme, qui considère la langue comme un «organe-obstacle» et à exprimer ce qu'il appelait la substance de la vie:

«Quelle substance? Je ne le savais pas alors, je l'ai compris plus tard. Il n'y a qu'une substance, toujours la même, et l'homme n'a pas trouvé encore d'autre moyen de s'élever; la déroute de la matière et la soumission de l'individu à une fin qui le dépasse peut bien être une chimère; pour un cœur qui croit et qui aime il n'est pas de chimère, il n'y a que le courage, la confiance et l'action généreuse.»⁹⁸

Σπουδαστήριο Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας

ELEFTHÉRIA ICONOMIDOY

97. T. S. ELIOT, *De la Poésie et de quelques Poètes*, Paris, Seuil, 1964, p. 18.

98. *R. G.*, p. 69.